

*Alma Mater Studiorum – Università di Bologna*

DOTTORATO DI RICERCA

FILOSOFIA (ESTETICA ED ETICA)

Ciclo XXI

Settore/i scientifico disciplinari di afferenza: M-FIL/04 ESTETICA

TITOLO TESI

*Louis Marin e Bernard Stiegler: due approcci alla comprensione delle immagini nella filosofia francese contemporanea*

Presentata da: **Alessandro Mazzanti**

**Coordinatore Dottorato**

Prof. Paolo Vincieri

**Relatore**

Prof. Giovanni Matteucci

Esame finale anno 2009

## Indice

Introduzione		4
Parte Prima	Louis Marin: la rappresentazione come esperienza figurata del senso	11
Cap. I	Teoria dell'enunciazione della rappresentazione visiva	
I.1	L'opera come «oggetto teorico»	12
I.2	L'analisi semiotica del testo visivo: semiotica figurativa e semiotica plastica	20
	I.2.1 I presupposti teorici di una semiotica plastica	28
I.3	La sintagmatica visiva negli affreschi di Signorelli a Loreto	34
	I.3.1 Gli strumenti dell'enunciazione	42
	I.3.2 Interpretazione dell'intero ciclo di affreschi	50
I.4	Schemi e operatori di trasformazione	61
I.5	Questioni di enunciazione	71
I.6	Elementi di enunciazione visiva	80
Cap. II	Rappresentazione del potere come potere della rappresentazione	
II.1	Rappresentazione e Potere	95
II.2	Un'ontologia dell'immagine?	110
	II.2.1 <i>Il corvo e la volpe</i> di J. de La Fontaine	119
	II.2.2 La memoria metallica del re	127
II.3	Osservazioni introduttive sul sublime in Marin	134
II.4	<i>Excursus</i> sul sublime di Kant	140
	II.4.1 Il giudizio di gusto e il giudizio di sublime	141
	II.4.2 Il sublime matematico: essere grande e grandezza	144
	II.4.3 L'esperienza del sublime	156
	II.4.4 Ragione o Intelletto?	163
	II.4.5 Immaginazione e Ragione	172
II.5	Il punto di vista	178

Parte Seconda	Bernard Stiegler: la temporalità tecnica dell'immagine	183
Cap. III	Tecnica e tempo	
III.1	Posizione della questione della tecnica	184
III.2	L'invenzione dell'uomo	190
III.3	Alla scoperta dell'esistenza tecnica	202
III.4	<i>Excursus</i> sul problema del tempo in Husserl	214
III.4.1	Immanenza e trascendenza nelle <i>Lezioni sul tempo</i>	219
III.4.2	La costituzione del flusso di coscienza: la <i>ritenzione</i>	226
III.4.3	La <i>rimemorazione</i>	236
III.5	Il ricordo terziario come coscienza d'immagine	244
III.6	Il tempo della fotografia, del cinema e dell'audiovisivo	259
Conclusioni		281
Bibliografia		286

## Introduzione

### I

Il presente studio, per ciò che concerne la prima parte della ricerca, si propone di fornire un'analisi che ripercorra il pensiero teorico e la pratica critica di Louis Marin, mettendone in rilievo i caratteri salienti affinché si possa verificare se, nella loro eterogenea interdisciplinarietà, non emerga un profilo unitario che consenta di ricomprenderli in un qualche paradigma estetico moderno e/o contemporaneo.

Va innanzitutto rilevato che la formazione intellettuale di Marin è avvenuta nell'alveo di quel montante e pervasivo interesse che lo strutturalismo di stampo linguistico seppe suscitare nelle scienze sociali degli anni sessanta. Si è cercato, allora, prima di misurare la distanza che separa l'approccio di Marin ai testi da quello praticato dalla semiotica greimasiana, impostasi in Francia come modello dominante di quella svolta semiotica che ha interessato in quegli anni diverse discipline: dagli studi estetici all'antropologia, dalla psicanalisi alla filosofia. Si è proceduto, quindi, ad un confronto tra

l'apparato concettuale elaborato dalla semiotica e alcune celebri analisi del nostro autore – tratte soprattutto da *Opacité de la peinture* e *De la représentation*. Seppure Marin non abbia mai articolato sistematicamente i principi teorici che esplicitassero la sua decisa contrapposizione al potente modello greimasiano, tuttavia le reiterate riflessioni intorno ai presupposti epistemologici del proprio modo di interpretare i testi – nonché le analisi di opere pittoriche, narrative e teoriche che ci ha lasciato in centinaia di studi – permettono di definirne una concezione estetica nettamente distinta dalla pratica semio-semantica della scuola di A. J. Greimas. Da questo confronto risulterà, piuttosto, che è il pensiero di un linguista *sui generis* come E. Benveniste ad avere fecondato le riflessioni di Marin il quale, d'altra parte, ha saputo rielaborare originalmente i contributi fondamentali che Benveniste diede alla costruzione della teoria dell'enunciazione linguistica. Impostando l'equazione: enunciazione linguistica=rappresentazione visiva (in senso lato), Marin diviene l'inventore del dispositivo concettuale e operativo che consentirà di analizzare l'enunciazione visiva: la superficie di rappresentazione, la cornice, lo sguardo, l'iscrizione, il gesto, lo specchio, lo schema prospettico, il *trompe-l'œil*, sono solo alcune delle *figure* in cui Marin vede tradotto – ma in realtà *immagina ex novo* – quei dispositivi enunciazionali che il linguista aveva individuato alla base della *parole* come messa in funzione della *langue*. Marin ha saputo così interpretare, in modo convincente, le opere e i testi della cultura francese del XVII secolo alla quale sono dedicati buona parte dei suoi studi: dai pittori del classicismo (Poussin, Le Brun, de Champaigne, ecc.) agli eruditi della cerchia di Luigi XIV, dai filosofi (soprattutto Pascal), grammatici e logici di Port-Royal alle favole di La Fontaine e Perrault. Ma, come si evince soprattutto da testi come *Opacité de la*

*peinture*, Marin risulterà anche un grande interprete del rinascimento italiano.

In secondo luogo si è cercato di interpretare *Le portrait du Roi*, il testo forse più celebre dell'autore, sulla scorta dell'*ontologia dell'immagine* che Gadamer elabora nel suo *Verità e metodo*, non certo per praticare una riduzione acritica di due concezioni che partono da presupposti divergenti – lo strutturalismo e la critica d'arte da una parte, l'ermeneutica filosofica dall'altra – ma per rilevare che entrambi ricorrono al concetto di *rappresentazione* intendendolo non tanto come *mimesis* ma soprattutto, per usare il termine di Gadamer, come *repraesentatio*. Sia Gadamer che Marin concepiscono la *rappresentazione* non solo come sostituzione mimetica del rappresentato – cioè nella direzione univoca che dal rappresentato conduce all'immagine – ma anche come *originaria duplicazione* di esso, la quale conferisce al rappresentato la sua *legittimazione*, la sua ragione o il suo *incremento d'essere*. Nella *rappresentazione* in quanto capace di *legittimare* il *rappresentato* – di cui pure è la raffigurazione – abbiamo così rintracciato la cifra comune tra l'estetica di Marin e l'ontologia dell'immagine di Gadamer.

Infine, ci è sembrato di poter ricondurre la teoria della rappresentazione di Marin all'interno del paradigma estetico elaborato da Kant nella sua terza *Critica*. Sebbene manchino in Marin espliciti riferimenti in tal senso, la sua teoria della rappresentazione – in quanto *dire che mostra se stesso nel momento in cui dice qualcos'altro* – può essere intesa come una riflessione estetica che trova nel sensibile la sua condizione trascendentale di significazione. In particolare, le riflessioni kantiane sul sentimento di sublime – a cui abbiamo dedicato una lunga disamina – ci sono sembrate chiarificatrici della *dinamica* a cui è sottoposta la relazione tra rappresentazione e rappresentato nella concezione di Marin. L'assolutamente grande e

potente come tratti distintivi del sublime discusso da Kant, sono stati da noi considerati solo nella misura in cui ci permettevano di fare emergere la rappresentazione della grandezza e del potere assoluto del monarca (Luigi XIV) *come* potere conferitogli da una rappresentazione estetico-politica costruita ad arte. Ma sono piuttosto le facoltà in gioco nella nostra più comune esperienza delle *grandezze*, e che il sublime matematico mette esemplarmente in mostra – la valutazione estetica e l’immaginazione – ad averci fornito la chiave interpretativa per comprendere ciò che Marin ripete in più luoghi citando Pascal: una città, da lontano, è una città ma appena mi avvicino sono case, alberi, erba, insetti, ecc... Così abbiamo applicato i concetti emersi nella discussione sul sublime al rapporto tra la rappresentazione e il visibile rappresentato: rapporto che non smette, per Marin, di riconfigurarsi sempre di nuovo.

## II

Nella seconda parte della tesi, quella dedicata all’opera di Bernard Stiegler, il problema della comprensione delle immagini è stato affrontato solo dopo aver posto e discusso la tesi che la tecnica, lungi dall’essere un portato accidentale e sussidiario dell’uomo – solitamente supposto anche da chi ne riconosce la pervasività e ne coglie il cogente condizionamento – deve invece essere compresa proprio come la condizione costitutiva della sua stessa umanità. Tesi che, forse, poteva essere tematizzata in tutta la sua portata solo da un pensatore testimone delle invenzioni tecnico-tecnologiche del nostro tempo e del conseguente e radicale *disorientamento* a cui esse ci costringono. Per chiarire la propria concezione della tecnica, nel I volume di *La technique et le temps* – opera alla quale, soprattutto, sarà dedicato il nostro studio – Stiegler decide di riprendere il problema da

dove lo aveva lasciato Heidegger con *La questione della tecnica*: se volgiamo coglierne l'essenza non è più possibile pensarla come un insieme di mezzi prodotti dalla creatività umana secondo un certi fini, cioè strumentalmente, ma come un modo di dis-velamento della verità dell'essere. Posto così il problema, e dopo aver mostrato come i sistemi tecnici tendano ad evolversi in base a tendenze loro proprie che in buona parte prescindono dall'inventività umana (qui il riferimento è ad autori come F. Gille e G. Simondon), Stiegler si impegna a riprendere e discutere i contributi di A. Leroi-Gourhan. È noto come per il paleontologo l'uomo sia *cominciato dai piedi*, cioè dall'assunzione della posizione eretta, la quale gli avrebbe permesso di liberare le mani prima destinate alla deambulazione e di sviluppare anatomicamente la faccia e la volta cranica quali condizioni per l'insorgenza di quelle capacità tecniche e linguistiche che lo contraddistinguono. Dei risultati conseguiti da Leroi-Gourhan e consegnati soprattutto in *Le geste et la parole*, Stiegler accoglie soprattutto l'idea che l'uomo si vada definendo attraverso un processo – ancora in atto – che inizia col primo gesto di *esteriorizzazione* dell'esperienza umana nell'oggetto tecnico. Col che è già posta, per Stiegler, anche la prima forma di simbolizzazione e di rapporto al tempo che lo caratterizzano ancora oggi. Esteriorità e interiorità dell'uomo sono, per Stiegler, *transduttive*, cioè si originano ed evolvono insieme.

Riprendendo, in seguito, l'anti-antropologia filosofica sviluppata da Heidegger nell'analitica esistenziale di *Essere e tempo*, Stiegler dimostra che, se si vuole cogliere l'*effettività* della condizione dell'esistenza umana, è necessaria un'analisi degli oggetti tecnici che però Heidegger relega nella sfera dell'intramondano e dunque esclude dalla temporalità autentica dell'esser-ci. Se è vero che l'uomo – o il *chi*, come lo chiama Stiegler per distinguerlo dal *che-cosa* tecnico –

trova nell'essere-nel-mondo la sua prima e più fattiva possibilità d'essere, è altrettanto verò che questo mondo ereditato da altri è *già strutturato tecnicamente*, è già saturo della temporalità depositata nelle protesi tecniche nelle quali l'uomo si esteriorizza, e nelle quali soltanto, quindi, può trovare quelle possibilità im-proprie e condivise (perché tramandate e impersonali) a partire dalle quali poter progettare la propria individuazione nel tempo.

Nel percorso di lettura che abbiamo seguito per il II e III volume de *La technique et le temps*, l'autore è impegnato innanzitutto in una polemica serrata con le analisi fenomenologiche che Husserl sviluppa intorno alla *coscienza interna del tempo*. Questa fenomenologia del tempo, prendendo ad esame un oggetto temporale – ad esempio una melodia – giunge ad *opporre* ricordo primario (ritenzione) e ricordo secondario (rimemorazione) sulla base dell'apporto percettivo e immaginativo della coscienza nella costituzione del fenomeno temporale. In questo modo Husserl si preclude la possibilità di cogliere il contributo che l'oggetto tecnico – ad esempio la registrazione analogica di una melodia – dà alla costituzione del flusso temporale. Anzi, Husserl esclude esplicitamente che una qualsiasi *coscienza d'immagine* – termine al quale Stiegler fa corrispondere quello di *ricordo terziario*: un testo scritto, una registrazione, un'immagine, un'opera, un qualsiasi supporto memonico trascendente la coscienza – possa rientrare nella dimensione originaria e costitutiva di tempo. In essa può trovar posto solo la coscienza con i suoi vissuti temporali percepiti, ritenuti o ricordati (rimemorati). Dopo un'attenta rilettura del testo husserliano, abbiamo seguito Stiegler passo a passo nel percorso di legittimazione dell'*oggetto tecnico* quale condizione costitutiva dell'esperienza temporale, mostrando come le tecniche di registrazione analogica di un oggetto temporale modifichino, in tutta *evidenza*, il flusso ritentivo della coscienza – che

Husserl aveva supposto automatico e necessitante – e con ciò regolino, conseguente, la *reciproca permeabilità* tra ricordo primario e secondario. L'interpretazione *tecnica* di alcuni oggetti temporali – una foto, la sequenza di un film – e delle possibilità dispiegate da alcuni dispositivi tecnologici – la programmazione e la diffusione audiovisiva *in diretta*, l'immagine analogico-digitale – concludono questo lavoro richiamando l'attenzione sia sull'*evidenza* prodotta da tali esperienze – evidenza *tutta tecnica* e trascendente la coscienza – sia sul *sapere tecnico dell'uomo* quale condizione – trascendentale e fattuale al tempo stesso – per la comprensione delle immagini e di ogni oggetto temporale in generale.

Prendendo dunque le mosse da una riflessione, quella di Marin, che si muove all'interno di una sostanziale antropologia filosofica preoccupata di reperire, nell'uomo, le condizioni di possibilità per la comprensione delle immagini come rappresentazioni – condizione che verrà reperita nella sensibilità o nell'*aisthesis* dello spettatore – il presente lavoro passerà, dunque, a considerare la riflessione tecnologica di Stiegler trovando nelle immagini in quanto oggetti tecnici esterni all'uomo – cioè nelle protesi della sua sensibilità – le condizioni di possibilità per la comprensione del suo rapporto al tempo.

Non ci resta che lasciare al lettore di stilare un bilancio.

## Parte Prima

Louis Marin: la rappresentazione come esperienza figurata del senso

“...il lettore riconoscerà la permanenza di un’identica problematica, l’ostinazione e perfino l’ossessione di una stessa interrogazione metodica e teorica, malgrado la varietà o le variazioni delle sue formulazioni...”

L. Marin, *Opacité de la peinture* (1989)

### **I.1 L'opera come «oggetto teorico»**

Già dalla fine degli anni sessanta Louis Marin si avvicina alla teoria e alla pratica semiotica di stampo strutturalista elaborate da A. J. Greimas e dai suoi allievi, avviando così un dialogo e una frequentazione che non verranno mai meno fino alla morte dell'autore. Il rifiuto, forse solo presunto, della semiotica greimasiana a considerare la dimensione storico-diacronica dei testi presi ad oggetto di analisi (a favore della loro dimensione sincronico-strutturale, ancorché generativa), diventa senz'altro in Marin esigenza di legittimazione del proprio approccio teorico<sup>1</sup> a opere non appartenenti al suo stesso mondo storico. Questo problema non poteva non presentarsi ad uno studioso che dedicò gran parte del proprio lavoro alla comprensione e alla critica delle opere del passato, sia in ambito filosofico – dai *Saggi* di Montaigne all'*Utopia* di Moore, dalla teoria del segno dei logici di Port-Royal ai *Pensieri* di Pascal – che in ambito artistico – dalle opere dell'*Academie française* di Poussin, de Champaigne e Le Brun a quelle del Rinascimento italiano di Piero

---

<sup>1</sup> Non si può disconoscere né l'influenza della linguistica e della semiotica, soprattutto greimasiana, sulle analisi di Marin, né la sintesi del tutto originale che di esse propone l'autore muovendo dalla teoria dell'enunciazione offertagli da Benveniste: "...la semiotica [è] intesa allo stesso tempo come erede della linguistica strutturale ma anche come analisi dei discorsi e dei «testi», nonché teoria delle loro forze, cioè dei loro effetti; definizione che doveva rivelarsi, almeno nel nostro lavoro, meno come una semplice estensione dei primi modelli che come l'elaborazione a pieno titolo di una teoria autonoma della rappresentazione" [*OP*, p. 14]. In questa dichiarazione è sottaciuto che, se la semiotica (greimasiana) è intesa estendere il paradigma linguistico all'analisi di tutti i tipi di testi (visivi, gestuali, ecc.) – benché a partire da un universo semantico che non deve di principio e necessariamente articolarsi sulle lingue naturali – è invece soltanto il proprio modo di operare a mettere capo alla "elaborazione a pieno titolo di una teoria autonoma della rappresentazione" che, come vedremo, sarà incentrata sul dispositivo dell'enunciazione visiva.

della Francesca, Pinturicchio, Paolo Uccello, Luca Signorelli, per citarne solo alcuni – che in ambito letterario – dalle favole di La Fontaine e Perrault agli scritti della cerchia di eruditi di Luigi XIV. In *Opacité de la peinture. Essais sur la représentation au Quattrocento*, l'opera che per molti versi può essere considerata il testamento più ricco e raffinato del suo modo di leggere le *rappresentazioni visive*, Marin così riassume retrospettivamente l'esigenza di autolegittimazione che ha sempre animato il suo approccio teorico:

la sola garanzia della validità esplicativa della teoria (contemporanea) e della potenza operativa del metodo quanto all'oggetto di studio, era data dal fatto che questo offre già i lineamenti strutturali della teoria e del metodo del quale esso era l'applicazione. Detto altrimenti, il testo letterario (passato) doveva essere già in se stesso e grazie a se stesso un oggetto teorico per diventare, nello studio che avevo in mente di consacargli, un oggetto della teoria (contemporanea).

L'ipotesi implicita è dunque la seguente: 1) il testo letterario, oggetto di linguaggio e linguaggio-oggetto immerso nella storia e considerato immediatamente come tale, celerebbe nell'immanenza delle sue forme e delle sue strutture, ma anche nella diversità delle sue figure e delle sue immagini, il metalinguaggio che ne permetterebbe l'interpretazione, la teoria che ne offrirebbe la spiegazione...<sup>2</sup>

L'interpretazione di una qualsiasi opera del passato – ad esempio quella degli affreschi di Signorelli a Loreto ai quali è dedicato il primo dei sei studi raccolti in quest'opera – lascia emergere quel problema epistemologico che una teoria semio-linguistica, in quanto teoria anacronistica rispetto ai testi analizzati, non può non prendere in carico: in che modo questa teoria può far presa sul proprio oggetto di studio? Non c'è il rischio che essa, proiettandovi griglie interpretative moderne che ne violano la determinatezza storica, si costruisca un

---

<sup>2</sup> L. Marin, *Opacité de la peinture. Essais sur la représentation au Quattrocento*, Éditions de l'E.H.E.S.S., Paris 2006, p. 22 (da cui d'ora in poi citeremo mettendo tra parentesi quadre la sigla *OP* seguita dal numero di pagina corrispondente).

oggetto di analisi a proprio uso e consumo? La risposta di Marin è che l'opera analizzata contiene già, "nell'immanenza delle sue forme" di linguaggio, quel *metalinguaggio* che la teoria deve poter utilizzare per pervenire alla "spiegazione" del senso dell'opera. Certo, "che la spiegazione teorica manchi nell'oggetto passato che viene studiato" e che quindi la sua istanza teorica si limiti a tenere "al lettore di oggi, un altro discorso che è necessario *tradurre* nel linguaggio [...] contemporaneo" [*ibidem*], pone un problema che però, di principio, non pare insuperabile. Perché si costituisca in strumento analitico capace di avere presa sul proprio oggetto, è sufficiente, ma anche necessario, che il linguaggio teorico già presente nelle forme dei testi analizzati si *traduca* in un *metalinguaggio*<sup>3</sup> con funzione *esplicativa*. Riprendendo la celebre formula con cui P. Ricoeur riassunse l'intento ermeneutico che animava l'approccio metodologico elaborato dalla semiotica greimasiana, potremmo dire che anche per Marin quanto *più* il metalinguaggio teorico è in grado di *spiegare* il testo per farcelo *meglio comprendere* – tanto più esso risulterà adeguato alla sua singolarità storica. In questo senso il "metalinguaggio disegnerebbe – *in tale funzione di esplicitazione* – uno dei profili possibili della teoria contemporanea" [*OP*, p. 22]. Una teoria, lungi dall'essere un approccio a qualcosa che viene costituito grazie alle generalità che condivide con gli altri oggetti appartenenti alla stessa classe – il testo narrativo, l'opera pittorica e così via – deve essere *la spiegazione di qualcosa dato nella sua singolarità* – un testo particolare, *quest'opera* che leggo, *questa* figura che contemplo. In occasione di una conferenza dedicata al pensiero di J. Derrida, prendendo ad esempio

---

<sup>3</sup> Il problema del metalinguaggio come linguaggio teorico o esplicativo che prende a proprio tema di discorso un altro linguaggio (verbale, iconico, ecc.), verrà discusso anche in seguito, soprattutto nei paragrafi I.2 e I.4, perché rappresenta uno dei terreni di incontro-scontro di Marin con la semiotica greimasiana.

della sue tesi sull'interpretazione il ruolo che una figura in primo piano svolge nella *Tempesta* di Giorgione, Marin dice:

la figura maschile di sinistra è il delegato o il rappresentante del mio sguardo nello spazio rappresentato del quadro. Essa è il rappresentante della mia rappresentazione e, grazie ad essa, il mio sguardo viene figurato (finzione di teoria, di contemplazione) nel quadro.<sup>4</sup>

Ecco un esempio di come un'opera del passato possa contenere, già nelle sue forme specifiche di linguaggio, quei lineamenti di discorso teorico che, rivolti allo spettatore di oggi, possono diventare il metalinguaggio analitico dell'opera stessa. Da figure di questo tipo muove la *contemplazione* ovvero, visto che per Marin i termini sono sinonimi, la *teoria* del quadro.

Ma questo presupposto, si chiede l'autore, non mina la generalità di una teoria che, per definizione, non può essere scienza del singolare? Non più di quanto la sovrastoricità di una teoria, presumibilmente buona per gli oggetti di tutte le epoche, sia inficiata dalla propria genealogia in una situazione storica determinata. Anzi, l'efficacia "euristica" generale di un modello interpretativo elaborato a partire da una tipologia specifica di testi, viene riconfermata da Marin nella recensione al lavoro di S. Alpers *The Art of Describing. Dutch Art in the seventeenth Century* (1983)<sup>5</sup>, il quale

---

<sup>4</sup> Si veda L. Marin, *I/Le fini dell'interpretazione o gli attraversamenti dello sguardo nel sublime di una tempesta* (1980), in *De la représentation*, Gallimard-Le Seuil, Parigi 1994, p. 190 (da cui d'ora in poi citeremo mettendo tra parentesi quadra la sigla DR seguita dal numero di pagina corrispondente).

<sup>5</sup> Si veda L. Marin, *Elogio dell'apparenza* (1986), in *De la représentation, op. cit.*, pp. 235-250.

si situa all'articolazione della generalità epistemologica di principi teorici, di postulati metodici e di procedure analitiche da una parte e, dall'altra, della particolarità storica e culturale di un oggetto specifico. [DR, p. 236]

La validità euristica delle categorie di *descrizione* e *superficie* che la Alpers propone nel suo libro per l'interpretazione della pittura olandese del secolo d'oro – in quanto contrapposta all'arte rinascimentale italiana caratterizzata dalla costruzione prospettica che fa di ogni quadro una finestra aperta su un mondo rappresentato e narrato *in profondità* – non è limitata al tipo di opere dal quale procede. Infatti, dice Marin, siccome “descrizione e superficie non concernono solo un tipo particolare di arte olandese del XVII secolo” [DR, p. 236] – cioè concernono la *rappresentazione in generale* – allora questo approccio “rivelerebbe la sua validità epistemologica nell'analisi e, forse, al di qua di essa, nella maniera stessa di guardare tutte le immagini «non albertiane», che si tratti di Manet, di Caravaggio, di Velasquez o di Vermeer” [DR, p. 237]<sup>6</sup>. Anticipando quanto diremo in seguito, possiamo sostenere allora che Marin vede nella *superficie della rappresentazione* (non solo pittorica) quel tratto generale che gli permette di giustificare la validità del suo approccio metodologico rispetto ad ogni singolo oggetto d'analisi. Ma questo tratto, come avremo modo di vedere e come è già emerso dall'esempio della *Tempesta* di Giorgione, non è affatto estrinseco o indifferente al testo preso nella sua singolarità significante. Ogni riflessione metalinguistica intorno a una *rappresentazione singola* (un testo, un'opera) non può che articolarsi a partire dalla fruizione di essa in quanto si propone già, grazie alla sua *superficie di rappresentazione*,

---

<sup>6</sup> E, aggiungiamo noi – ma vedremo che è ciò che intende lo stesso Marin – che si tratti delle stesse immagini «albertiane» ma guardate da un punto di vista altro, non più narrativo ma riflessivo, non più prospetticamente ma in superficie.

come anche una *rappresentazione in generale* con valore teorico. Il tratto comune ad ogni rappresentazione andrà invece pensato in termini trascendentali come la condizione di possibilità stessa di ogni rappresentazione singola, tratto che però va colto non in profondità ma alla superficie stessa della rappresentazione.

La presupposizione reciproca tra il testo singolo e le sue generalità di superficie, questa sorta di circolarità ermeneutica tra riflessione teorica e oggetto di linguaggio, viene chiarita da Marin facendo ricorso al concetto di “lavoro come il prodotto di una forza attraverso un dislocamento” [OP, p. 23]. Che ogni testo sia messo nella condizione di produrre *sensò* quando è sottoposto ad una teoria; che una teoria sia messa nella condizione di produrre *interpretazioni* quando viene “sfidata” da un testo, sono i modi in cui la forza della teoria e la forza dell’oggetto dislocano, rispettivamente, l’oggetto “fuori dall’alterità della sua storia nell’anacronismo di proposizioni teoriche impensate” e la teoria “fuori dell’acronismo delle sue proposizioni e delle sue tesi nella storicità di uno sviluppo virtuale” [ibidem]. L’elemento che permette di tenere insieme il senso del testo con l’interpretazione teorica che se ne propone andrà ricercato nel *linguaggio*, nel fatto cioè che “ogni opera letteraria o artistica non esiste che come segno e afferramento determinato di segni” [ibidem]. Ma il linguaggio non andrà inteso solo come “in quanto dice o enuncia qualche cosa” ma anche, e indissolubilmente, come “enunciato [che] dice qualche cosa della sua enunciazione” [OP, p. 24], cioè sulla sua superficie. È nel *dispositivo dell’enunciazione*, allora, che la *superficialità della rappresentazione* si specifica come *condizione di possibilità* di ogni testo – verbale, iconico e così via – della cui formulazione teorica, come vedremo, Marin è debitore a E. Benveniste. Il dispositivo dell’enunciazione ci permette di esplicitare in termini linguistico-semiotici il rapporto tra la singolarità storica

dell'opera (in quanto *senso* e *significato determinati*) e il metalinguaggio teorico che le applichiamo (in quanto *interpretazione*) in quanto scaturisce dal suo essere anche una rappresentazione in generale. Non si tratta, come dicevamo, di isolare un'opera nell'unicità ineffabile del genio e delle condizioni storiche che l'hanno tenuta a battesimo, ma di considerarla in quanto opera di linguaggio che ritrova il suo fruitore contemporaneo in virtù del dispositivo enunciazionale in cui si iscrive, e nel quale è reperibile quell'impianto teorico che abbiamo supposto articolarne il senso rappresentato<sup>7</sup>. “Com'è, dunque, che un testo passato diventa oggetto teorico?”, si chiede Marin:

Ripreso da un lettore o da uno spettatore nell'atto di lettura o di visione, questo insieme significante non è tale che se dice o enuncia qualcosa (*sagen, to tell, to say*), che è il tema del suo discorso [...]. Ma, inoltre, ogni enunciato dice qualcosa della sua enunciazione, la commenta, la descrive, la mostra grazie al fatto stesso di esistere come enunciato (*vorweisen, to show*). [...] Il discorso-fatto-testo, quale è ogni opera letteraria o artistica, può dunque così esser considerato come un insieme di enunciati che al tempo stesso *dicono* qualcosa (asseriscono, ordinano, esprimono...) e *mostrano* di dire qualcosa.

Questa seconda caratteristica di ogni testo “si aggiunge non dall'esterno ma come una caratteristica stessa del discorso, [per] il fatto della sua enunciazione che mostra il discorso attraverso

---

<sup>7</sup> La preoccupazione di formalizzare, per sottrarla all'ineffabilità del singolare, la dimensione storica dell'opera dando rilievo teorico al suo dispositivo dell'enunciazione, è già presente nei primi scritti di Marin. Nell'opera pittorica, ad esempio, non sapremmo individuare quegli “indici” – quei segni appartenenti al dispositivo enunciazionale della rappresentazione indispensabili a farne emergere l'articolazione semantica – che attraverso uno “sguardo storico” capace di articolarne le relazioni e i rimandi che lasciano apparire: si veda, ad esempio, *Éléments pour une sémiologie picturale* (1968) in L. MARIN, *Études sémiologiques. Écritures, Peintures*, Éditions Klincksieck, Paris 1971, p. 17 (da cui d'ora in poi citeremo mettendo tra parentesi quadre la sigla *ES* seguita dal numero di pagina corrispondente).

l'enunciato prodotto" [*ibidem*]. Il linguaggio è dunque inteso, da Marin, non tanto come *struttura* o insieme di strutture (ad esempio sintattico-semantico) a cui il testo ricorre per significare ciò che dice o enuncia (in parole o in immagini), quanto come *fatto* o *enunciazione* (pragmatica), che mostra se stessa nel momento in cui dice o significa qualcosa. Il *fatto di dire e di rappresentare* non è meno condizione delle (o non è semplicemente condizionato dalle) *strutture* semiotiche o linguistiche impiegate per (de)codificare il detto e il rappresentato<sup>8</sup>. Vedremo nello specifico come Marin intenda l'articolazione del rapporto tra strutture significanti e dispositivi dell'enunciazione, innanzitutto riprendendo l'analisi che egli fa degli affreschi di L. Signorelli a Loreto. Ma, prima, dovremo cercare di capire, per tornare alla vicinanza di Marin con la semiotica greimasiana da cui siamo partiti, come quest'ultima, attraverso alcuni degli strumenti di analisi che ha saputo elaborare<sup>9</sup>, abbia concepito e praticato l'analisi dei testi

---

<sup>8</sup> Abbiamo così soltanto delineato ciò attorno a cui muoverà tutta la nostra trattazione successiva, cioè alla modalità riflessiva grazie alla quale ogni testo può costituirsi in *oggetto teorico*. Ma allo stesso abbiamo anche posto la questione relativa all'altro termine, fin qui rimasto implicito, della relazione: "questa riflessività interna all'opera in alcuni dei suoi segmenti definisce la sua dimensione teorica: essa gli conferisce, nella sua totalità o parzialmente, una «coscienza o un soggetto teorico»" [*ibidem*]. Il dispositivo dell'enunciazione, in cui è reperibile la struttura teorica di testo, definisce, allo stesso tempo, lo statuto del soggetto delegato a interpretarla: un soggetto, come vedremo, a capacità essenzialmente *estetica*.

<sup>9</sup> Non possiamo qui prendere in considerazione tutto quel settore della ricerca semiotica che, concentrandosi sui «valori timici» dei testi, fa proprie quelle istanze affettive, passionali o sentimentali del senso che spesso le si è rimproverato di non considerare a favore di una dimensione solo più logica o cognitiva del senso. Diciamo quindi che, per riprendere le distinzioni fatte da Louis Hébert in *Dispositifs pour l'Analyse des Textes et des Images. Introduction à la sémiotique appliquée* (Pulim, Limoges 2007, soprattutto il capitolo "L'analyse figurative, thématique et axiologique", pp. 141-150), tra le "figure", i "temi" e i "valori timici" quali elementi del contenuto isolati dall'analisi semiotica, noi ci occuperemo esclusivamente dei primi due e soprattutto della frontiera che sembra dividere il primo dal secondo (e dal terzo): quella frontiera che passa tra l'esterocettivo e l'interocettivo. Quindi non prenderemo in considerazione che il rapporto tra semiotica figurativa e semiotica plastica,

visivi, per vedere se e in che misura Marin abbia attinto da essa per costruire il proprio approccio alla rappresentazione (non solo visiva).

## **I.2 L'analisi semiotica del testo visivo: semiotica figurativa e semiotica plastica**

In questo paragrafo cercheremo di restituire sinteticamente il modo in cui la semiotica strutturalista contemporanea ha cercato di formalizzare un approccio *scientifico*, benché interno alle scienze sociali, ai sistemi di rappresentazione visiva. Prenderemo innanzitutto in considerazione lo scritto di A. J. Greimas *Sémiotique figurative et sémiotique plastique*<sup>10</sup>, in cui vengono gettate le basi teoriche e operative per la costruzione e applicazione di un'adeguata strumentazione d'analisi ai testi visivi<sup>11</sup>, la quale si sarebbe poi affinata nel confronto con i testi e con il contributo di studiosi e collaboratori vicini a Greimas<sup>12</sup>. Arriveremo quindi a tematizzare l'incidenza del dispositivo dell'enunciazione sulla capacità significativa dei testi visivi, per poter così definire l'approccio originale che Marin ha saputo originalmente elaborare attraverso un

---

tralasciando i contributi della semiotica timica che Marin, di fatto, non prende mai in considerazione preferendole, in questo senso, un approccio freudiano che evidentemente riteneva più adatto (benché mai formalizzato sistematicamente) ad esprimere la dimensione affettiva del senso (si veda, ad esempio, *Détruire la peinture*, pp. 170-6).

<sup>10</sup> A. J. Greimas, "Sémiotique figurative et sémiotique plastique", *Actes Sémiotiques. Documents*, 60, Paris 1984; tr. it. *Semiotica figurativa e semiotica plastica*, in L. Corrain e M. Valenti (a cura di), *Leggere l'opera d'arte. Dal figurativo all'astratto*, Esculapio 1991, pp. 33-51 (da cui d'ora in poi citeremo mettendo tra parentesi quadra la sigla *SFSP* seguita dal numero di pagina corrispondente).

<sup>11</sup> Si vedano, ad esempio, le voci "figura", "semiotica del mondo naturale" e semiotica "semi-symbolique" in A. J. Greimas & J. Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonnée de la théorie du langage*, Hachette, Paris 1979, e in *Sémiotique. Dictionnaire raisonnée de la théorie du langage II*, Hachette, Paris 1986.

<sup>12</sup> Si vedano, ad esempio, F. Thürlemann, di cui ci occuperemo più avanti o, per restare in ambito italiano, O. Clabrese, *Lezioni di semi-simbolico*, Protagon 1999.

dialogo – che qui concepiamo ideale ma che talvolta si è realizzato nei fatti – con la cosiddetta «Scuola di Parigi».

Lo scritto di Greimas è sostanzialmente dedicato ad elaborare un metodo di analisi dei testi visivi o delle “*rappresentazioni*”<sup>13</sup>, che sia capace di spiegarne gli effetti di senso reperibili a livello manifesto o di superficie (il testo che vede lo spettatore), coniugando una *prima* semiotica figurativa – almeno nei testi in cui essa è operante – con una semiotica plastica in quanto sistema *secondo* di significazione che, indipendente da quella, si ipotizza al lavoro sia nei testi astratti che in quelli figurativi. In un’immagine figurativa si possono allora chiamare “formanti figurativi” [SFSP, p. 37] quelle forme significanti del piano dell’espressione a cui riconosciamo quel valore semantico che una semiotica del mondo naturale, cioè una lingua, conferisce loro nel momento in cui li nomina. Lingua che così si candida a regolare il significato primo del testo, non diversamente da come il livello oggettuale è presupposto, secondo Panofsky, da una lettura iconografica e iconologica delle immagini. Quei formanti, allora, in quanto linguisticizzati, non possono non ritagliare sul piano del contenuto visivo gli stessi significati associati ai significanti della lingua che li esprime: la figura che identifichiamo come /albero/ avrà il significato di «albero» con tutte le componenti semantiche che gli convengono<sup>14</sup>. Al di là dell’apparente banalità di questa affermazione,

---

<sup>13</sup> “Due tradizioni culturali – una filosofica ed estetica, l’altra logico-matematica – concorrono a fare del concetto di *rappresentazione* il punto di partenza obbligato della riflessione sulla visualità” [SFSP, p. 34].

<sup>14</sup> In questo senso Thürlemann dice che “nel modo di significazione figurativo, il livello plastico può essere identificato con il *piano dell’espressione*, il livello figurativo con il *piano del contenuto*”, richiamandosi esplicitamente alla distinzione hjelmsleviana – già assunta da Greimas come assunto epistemologico della propria teoria semiotica – che problematizza l’atto semiotico di significazione nei termini di un *processo* tra questi due piani, aggiornando la visione *statica* che la linguistica strutturale tradizionale aveva elaborato relativamente al rapporto tra significante e significato. Si veda F. Thürlemann, *Paul Klee: analisi semiotica di*

la semiotica greimasiana sostiene in realtà che i formanti figurativi di un testo non sono che un modo per semiotizzare (figurativamente) una sostanza dell'espressione – pigmenti, acqua, superfici ecc... – così da renderla significante di quell'universo di significati al quale anche una differente sostanza dell'espressione può fare riferimento – ad esempio i suoni di una lingua – benché secondo un diverso investimento semiotico (linguistico). In breve, sia l'immagine di un /albero/ che il concetto linguistico di /albero/ conterranno, come *sema* o parte del loro significato complessivo, ad esempio quello di «verticalità». Considerazioni che, se riferite alla generale “trasparenza” tra procedure semiotiche – diciamo a quella zona intermedia tra dicibile e visibile – trovano del tutto d'accordo Marin quando sostiene che “una mimetica dell'immagine di pittura apre così la via delle parole alle immagini perché le immagini delle cose (in pittura) sono già i nomi delle cose (nel linguaggio), perché una descrizione nominale delle cose è già inscritta nell'immagine”<sup>15</sup>. Resta da stabilire, semmai, se Marin sia in realtà così disposto a radicalizzare questo approccio fino ad escludere la liceità del concetto stesso di somiglianza iconica – o di *mimésis* – come non idoneo a rendere conto dei linguaggi visivi, come invece è risoluta a fare la semiotica greimasiana<sup>16</sup>.

---

*Blumen-Mythos – 1918*, in *Leggere l'opera d'arte*, op. cit., p. 108 (d'ora in poi citeremo questo studio utilizzando, tra parentesi quadra, la sigla *PK* seguita dal numero di pagina della presente edizione).

<sup>15</sup> Si veda *Mimésis e descrizione*, in L. Marin, *De la représentation*, Seuil/Gallimard, Paris 1994, p. 255 (da cui d'ora in poi citeremo mettendo tra parentesi quadra la sigla *DR* seguita dal numero di pagina corrispondente).

<sup>16</sup> Ma una risposta potremo darla solo al termine di questo lavoro. La relazione iconica che in una semiotica figurativa supponiamo istituirsi tra termine e termine, tra rappresentante e rappresentato – relazione di “somiglianza” o di “«imitazione»” [*SFSP*, p. 36] del primo col secondo in quanto appartenenti alla dimensione visiva – non ha, per Greimas, più motivo di esistere. Se in colui che crea o produce immagini dovessimo supporre un intento imitativo – sia pur realizzato attraverso operazioni che selezionano e riducono i tratti costitutivi di ciò che deve essere imitato – per il ricettore di immagini dovremmo porre anche un problema di

Ma, tornando alla semiotica greimasiana, se il testo è articolato anche secondo un processo semiotico che abbiamo definito *plastico*, si dovrà presupporre che i formanti figurativi – come anche tutte quelle forme astratte a cui magari non sappiamo riconoscere un’identità attraverso una nominazione linguistica – possano valere allo stesso tempo *anche* come “formanti plastici” [SFSP, p. 44], cioè come significanti individuati nel testo visivo indipendentemente da una semiotica figurativa. E, se di semiotica si tratta, essi saranno comunque correlati, come unità significanti del piano dell’espressione, a dei significati ritagliati sul piano del contenuto<sup>17</sup>: in primo luogo ai significati già emersi attraverso la prima semiotica, così che uno

---

“riconoscimento” di ciò che, in tal modo, viene rappresentato. Ma il problema del riconoscimento, per Greimas, non va posto solo nel caso della fruizione di un quadro perché invece “dipende dal problema più generale della leggibilità del mondo detto naturale. Cos’è «naturalmente» dato e immediatamente leggibile nello spettacolo del mondo? Supponendo che siano delle figure (che i tratti provenienti dai diversi sensi contribuiscono a costruire), queste non possono essere riconosciute come degli oggetti, a meno che il tratto semantico «oggetto» (in quanto opponibile, ad esempio, a «processo») – che è interocettivo e non esteroceettivo e non è inscritto «naturalmente» nell’immagine primaria del mondo – non venga ad aggiungersi alla figura per trasformarla in oggetto; supponendo di riconoscere successivamente una certa pianta o un certo animale particolari, le significazioni «regno vegetale» o «regno animale» faranno parte della *lettura umana del mondo* e non del mondo stesso” [SFSP, p. 36]. Anche nella *visione* di un’immagine, allora, sarà “la proiezione di questa griglia di lettura”, come sistema di *significati*, a permetterci di intendere un certo insieme di tratti visivi come una figura *significante* che rinvia ad un certo oggetto del mondo naturale. Quindi, “se di somiglianza si tratta, essa è situata” non al livello del significante ma “al livello del significato, cioè della griglia di lettura comune al mondo e agli artefatti planari. Ma allora parlare di iconicità non ha più molto senso” [SFSP, pp. 36-7]. Così l’iconizzazione come produzione semiotica di una parvenza di realtà, non è che *uno dei modi* espressivi per trasformare i tratti semantici profondi, di cui il produttore di immagini intende strutturare il testo, in superficie testuale.

<sup>17</sup> “È dunque come se la lettura del testo plastico consistesse in una doppia scissione; certi significati postulati al momento della lettura figurativa si trovano separati dai loro formanti figurativi per servire da significati a formanti plastici in via di costituzione; nello stesso tempo certi tratti del significante plastico si distaccano dai formanti figurativi in cui si trovano integrati e, obbedendo ai principi d’organizzazione autonomi del significante, si costituiscono in formanti plastici” [SFSP, p. 49].

stesso significato potrà trovarsi investito da due significanti non diversi all'interno della stessa semiotica – il che sarebbe assurdo – ma appartenenti a due sistemi semiotici distinti. A qualsiasi altra cosa questi formanti plastici corrispondano, essi vi corrisponderanno come a un significato, modo di “corrispondenza” per chiarire il quale Greimas suggerisce il rapporto esistente tra la “scrittura” – come piano dell'espressione – e i “suoni” di una lingua – come piano del contenuto<sup>18</sup>.

Con una semiotica plastica siamo ancor meno autorizzati a supporre una corrispondenza iconica o una somiglianza tra termine e termine, tra formante e formato, tra significante e significato – come, magari illusoriamente, facciamo con una semiotica figurativa – perché dobbiamo semmai postulare una relazione “analogica” tra tutti i termini di un intero piano con tutti quelli dell'altro: è l'intero piano significante (dell'espressione) a stare in corrispondenza analogica, o omologa, al piano significato (del contenuto). Se, tramite un sistema grafico-visivo, voglio significare un suono nuovo che stia a metà strada tra i suoni già espressi «o» ed «e», e per i quali ho già utilizzato i formanti grafici /o/ ed /e/, allora non potrò che avvalermi di un nuovo formante grafico del tipo /œ/. L'obbligazione reciproca che i due piani contraggono, e che vincola l'espressione del nuovo suono ad un formante di quel tipo, non dipende da una somiglianza tra il suono

---

<sup>18</sup> Quando si riflette su di un tipo particolare di manifestazione planare come la scrittura, si può dire, ad esempio, che la lettera /o/ è una figura costruita che «rappresenta» il suono «o», figura «naturale»? E cosa significa in questo caso il termine «rappresenta»? La lettera non è certamente l'icona del suono, non vi è alcuna somiglianza tra le due figure. La rappresentazione, in questo caso, non è che la corrispondenza tra l'insieme delle lettere (e delle grafie) e l'insieme dei suoni o, piuttosto, la corrispondenza tra due sistemi – grafico e fonico – tale che le unità-figure prodotte da uno dei sistemi possano essere globalmente omologate alle unità-figure di un altro sistema, senza che alcun legame «naturale» si stabilisca termine a termine fra i due tipi di figure. Più che di somiglianza si può parlare di analogia fra i due sistemi, che è tutt'altra cosa. [SFSP, p. 34]

e l'espressione grafica – per principio appartenenti a due dimensioni differenti, uditivo l'uno, visiva l'altra – ma dai rapporti omologhi che l'insieme dei suoni da una parte, e quello dei grafemi dall'altra, intrattengono tra loro. Allo stesso modo, non ci sarà somiglianza tra il formante plastico e il significato cui esso rinvia nei testi visivi<sup>19</sup> di cui qui ci occupiamo. Però sia chiaro che la “conformità”, che potremmo considerare come una sorta di arbitrarietà *motivata a posteriori*, “fra i due piani del linguaggio”, è rintracciabile non solo nelle semiotiche visive ma “anche nelle lingue naturali e, in modo particolare, in quella loro elaborazione secondaria che è il linguaggio poetico” [SFSP, p. 48]<sup>20</sup>. Anche questa conclusione, che accosta organizzazione di superficie del testo visivo (pittorico) secondo una semiotica non più figurativa ma plastica, e organizzazione del testo verbale (poetico) secondo le sue figure retoriche – più che secondo il sistema denotativo o descrittivo che la lingua gli fornisce – è certamente condivisa da Marin.

---

<sup>19</sup> Questo tipo di correlazione, in parte arbitraria in parte motivata, è definita dalla semiotica come “semi-simbolica”, riservando invece il termine “simbolico” ad un legame semiotico del tutto arbitrario, o più o meno convenzionalizzato, tra un significante e un significato: in questo senso l'immagine /aquila/ può significare «impero».

<sup>20</sup> Sui rapporti plastico-estetici tra il significante e il significato nelle lingue naturali o, per cambiare dimensione significante, tra i metalli nobili e il loro valore, si veda anche l'accenno che facciamo qui di seguito a Levi-Strauss nel paragrafo II.2.2. Greimas dice: “Ma è ancora il funzionamento del linguaggio poetico all'interno della semiotica letteraria che può meglio chiarire la natura seconda del linguaggio plastico. Mentre il testo letterario, indifferente al suo significante, ma preoccupato della rappresentazione-trasmutazione figurativa del mondo naturale e umano, è in grado di parlarne in tutti i sensi, l'organizzazione poetica seconda che si sovrappone a questo testo si fa carico del significante fino a quel momento relegato nella sua funzionalità primaria, articolandolo in maniera tale da riprodurre le stesse forme fondamentali che caratterizzano il significato al suo livello profondo di lettura, dando così luogo ad una lettura poetica fondata sull'omologazione dei nuovi formanti poetici a significati rinnovati” [SFSP, p. 49].

Alla messa al lavoro della trasparenza mimetica della rappresentazione [pittorica] attraverso la sua opacità riflessiva o presentativa, potrebbe ugualmente corrispondere la messa al lavoro della trasparenza rappresentativa del discorso descrittivo attraverso i suoi limiti opachi. [DR, p. 255]

In questo *Mimésis e descrizione*, dedicato al complesso rapporto che si delinea tra *dire* e *vedere* sulla scorta dell'opera di pittura, Marin affronta il problema dal doppio punto di vista della "dimensione riflessiva" e di quella "transitiva" del rappresentare, cioè da quel doppio punto di vista che "semantici e pragmatici contemporanei chiameranno, e non a caso, «opacità» e «trasparenza»" [DR, p. 255]. Per dare una prima idea di cosa intenda Marin con questi due concetti, rimandando ai capitoli successivi un loro ulteriore approfondimento, riportiamo il passo seguente:

al di qua e al di là delle parole e delle frasi, la forza di queste figure di linguaggio traccia nel corpo dell'opera di pittura o di linguaggio la sintassi opaca del desiderio che anima il pittore o l'oratore e i suoi effetti patetici di cui il corpo dello spettatore e dell'uditore è a sua volta il luogo: nessuna descrizione di linguaggio che fosse ricavata dalla macchina mimetica dell'immagine perverrebbe a render conto di queste forze *opache* della presentazione della rappresentazione... [DR, p. 256, corsivo nostro]

Al di là dell'attacco in termini psicanalitici, risulta chiaro che anche per Marin, come per la semiotica greimasiana, la dimensione transitiva dei testi visivi, cioè la loro semiotica naturale o figurativa, non ne esaurisce la dimensione significante. Ma possiamo escludere che per Marin questa parte restante possa essere indagata nei termini di una semiotica plastica. Il problema vero che si pone il nostro autore, come già emerso, è quello di capire *come* avvenga "la messa al lavoro della trasparenza mimetica della rappresentazione attraverso la sua opacità riflessiva" [DR, p. 255]. E cercheremo di dimostrare che su

questo punto la distanza dalla semiotica greimasiana risulterà incolmabile, perché questa teoria risulta essere, in buona sostanza, una teoria che, praticando sui testi un riduzionismo logico-semantico, è incapace di cogliere questa dimensione opaca della rappresentazione grazie alla quale, per Marin, “viene messa al lavoro” la stessa capacità semantica dei testi visivi (e non solo). Ma sia chiaro che l’intento del nostro autore non è quello di riesumere una critica romantica ai testi poetici – o pittorici – che la semiotica ha giustamente contrastato, magari utilizzando concetti pseudo-scientifici (come quello di *opacità* del testo qui richiamato), che non farebbero che mascherare il vecchio pregiudizio dell’“ineffabilità” dell’opera d’arte. Tutto al contrario,

questi concetti tentano di articolare, *nel discorso della conoscenza*, non una ineffabilità della pittura, [ma] soltanto l’opacità della presentazione della rappresentazione. Essi cercano di costruire le modalità specifiche delle relazioni – cioè delle forze e dei loro effetti – che legano riflessività e transitività... [DR, p. 260]

Nell’ultimo paragrafo di questo capitolo, recuperando le riflessioni di Benveniste, porremo l’attenzione propri sugli strumenti concettuali elaborati e utilizzati da Marin nelle sue analisi testuali, nelle quali soltanto, a dire il vero, sarà possibile farsi un’idea precisa dei modi in cui la dimensione riflessiva e quella transitiva della rappresentazione si articolano insieme, e di come sia possibile renderne conto in un *discorso della conoscenza* che, spiegandone l’articolazione, sia al tempo stesso d’aiuto per la comprensione dei testi. Ma, intanto, nel prossimo paragrafo cercheremo di motivare – attraverso un’analisi dettagliata della teoria che la semiotica greimasiana pone a fondamento del funzionamento di una semiotica plastica in quanto

distinta da quella figurativa – il rifiuto esplicito e reiterato che Marin oppose all'utilizzo di un tale tipo di approccio ai testi visivi<sup>21</sup>.

### **I.2.1 I presupposti teorici di una semiotica plastica**

Passiamo quindi a vedere il meccanismo teorico attraverso il quale la semiotica greimasiana intende formalizzare il funzionamento di una semiotica plastica. Essa è intesa funzionare sulla base di “unità dette «minimali»”, soggiacenti al livello di superficie del testo, a cui possono essere ridotte, come a delle “categorie” [SFSP, p. 43] che ne permetterebbero l'intelligibilità, i “«colori» e le «forme» materialmente inscritte nella superficie” del testo visivo. Sulla scorta della fonologia – “modello affascinante che è difficile non seguire” [ibidem] – la quale per ogni lingua naturale individua nei *fonemi*, al di sotto della materialità fonica dei suoni, quelle categorie o unità minime che, benché sprovviste di significato e di numero finito, pure garantiscono la possibilità di articolazione di un'infinità di significati,

---

<sup>21</sup> Ne *I/Le fini dell'interpretazione, o gli attraversamenti dello sguardo nel sublime di una tempesta* (1980), relativamente alla descrizione della *Tempesta* di Giorgione, Marin afferma: “...si avverte come sia al tempo stesso necessario e inutile, in questo punto e nel quadro, distinguere una lettura «figurativa» e una lettura «plastica», la prima che doterebbe gli oggetti «planari» di un'interpretazione naturale secondo una griglia di lettura di cui le nozioni chiave sarebbero quella d'imitazione e di riconoscimento; la seconda per rilevare ciò che il pittore ha voluto «fare» e non ciò che ha voluto «dire», intraprendendo così un'articolazione della superficie dipinta in termini di categorie plastiche, linee e contorni che stabiliscano la discrezione delle differenti unità del significante, colori che individuino i termini nella loro integralità: questa distinzione è necessaria nella misura in cui l'oggetto dipinto, «quadro» inquadrato e delimitato come superficie e supporto specifico, non è né inizialmente né essenzialmente un oggetto di discorso ma quello, visivo, di sguardo e di contemplazione nell'assemblaggio singolare delle linee e dei colori che esso offre alla vista. Ma questa distinzione è *in questo punto* inutile giacché la questione sussisterà sempre: come fare vedere uno sguardo se non attraverso il suo attore, l'occhio che l'orienta e la testa che lo porta nel suo corpo, in breve, senza investire questo termine plastico, di cui l'afferramento razionale è costitutivo dell'opera di pittura nella sua specificità d'oggetto, in una «figura» riconoscibile e nominabile, cioè costituendosi in segni di linguaggio: «occhi», «testa», «viso...» [DR, p. 187].

anche una semiotica plastica deve poter individuare entità simili. Com'è noto, insieme all'opposizione virtuale che i fonemi intrattengono reciprocamente sull'asse *paradigmatico* della lingua – e che possiamo, per semplificare, immaginare come un sistema di scelte sempre presenti al parlante in ogni punto del suo discorso – va considerata anche la loro capacità *sintagmatica* a combinarsi in una catena significante che, via via, può realizzare solo alcune di quelle virtualità, indipendentemente dall'intenzione comunicativa del parlante. Così, grazie a un numero finito di fonemi e a poche regole combinatorie, il parlante è in grado di produrre un numero molto alto di unità di ordine superiore munite di significato (i segni) e, ad un altro livello di articolazione, un numero infinito di enunciati (catene di segni). Fatte le dovute distinzioni<sup>22</sup>, la tentazione della semiotica è quella di vedere nelle categorie plastiche isolate dalla ricerca semiotica – categorie “eidetiche”, “cromatiche” e “topologiche” [SFSP, pp. 42-3] – quelle unità minime del piano dell'espressione visiva interessate da relazioni oppositive sull'asse paradigmatico<sup>23</sup> e, parallelamente, di vedere nel “contrasto plastico” [SFSP, p. 45] che si crea tra forme, colori e le loro posizioni sulla superficie dell'immagine – la realizzazione delle regole della loro articolazione sintagmatica. Questa prima ricostruzione della concezione semiotica greimasiana, un po' semplificata ma non troppo lontana dal vero, porta a sostenere che un insieme finito di forme, di colori e di posizioni, è a disposizione di chi volesse costituire dei formanti plastici al fine di

---

<sup>22</sup> Ad esempio che nelle lingue naturali la combinazione delle unità significanti è “lineare e unidimensionale” [SFSP, p. 42], mentre nei testi visivi è planare; che la doppia articolazione andrà intesa diversamente e così via.

<sup>23</sup> “L'asse paradigmatico di ogni linguaggio, che definisce le unità che lo compongono tramite la relazione «o...o» che queste intrattengono fra loro, permette di registrare la presenza di un tratto sulla superficie esaminata [nell'esempio di un'immagine] in rapporto all'assenza del tratto contrario o contraddittorio della stessa categoria” [SFSP, p. 45].

creare, attraverso una serie di operazioni di tipo sintagmatico-contrastivo, un teso visivo planare o un'immagine. In realtà la semiotica precisa non solo che, come accade per la lingua che parliamo, buona parte di queste scelte rimanga inconscia al soggetto che le realizza, ma anche che, pur non essendo possibile ottenere universalmente un inventario finito di categorie plastiche costitutive di una cultura visiva – com'è invece possibile fare per i fonemi di ogni lingua – tuttavia questo non impedisce di individuare un sistema semiotico plastico, benché valido “soltanto nella forma di un linguaggio costruito *ad hoc*” [SFSP, pp. 40-1], cioè solo per quel testo. Cioè ogni testo, in una cultura data, utilizza soltanto un numero finito di categorie pertinenti (plastiche e, inevitabilmente, semantiche) e l'analisi semiotica è chiamata proprio a identificarle: “di fronte all'impossibilità di stabilire un inventario ristretto delle categorie semiche che coprirebbero comunque l'intero universo culturale, [la semantica] si accontenta di considerare le sole categorie pertinenti per l'analisi di questo o quel micro-universo dato” [SFSP, p. 44]. Nell'opera *Blumen-Mythos* di Klee, ad esempio, le categorie eidetiche appuntito/arrotondato, quelle cromatiche saturo/non saturo e quelle topologiche alto/basso, in quanto unità minimali dell'espressione plastica che F. Thürlemann individua<sup>24</sup> secondo la procedura greimasiana qui esposta, organizzano buona parte dell'espressione materiale dell'intera tela<sup>25</sup>. Le categorie eidetiche, in quanto linee e contorni, svolgono una funzione “isolante e discriminante” dei formanti in cui l'intero testo planare viene scomposto, garantendone così il “carattere discreto”; quelle

---

<sup>24</sup> Si veda F. Thürlemann, *Paul Klee: analisi semiotica di Blumen-Mythos – 1918*, in *Leggere l'opera d'arte*, op. cit., pp. 107-128.

<sup>25</sup> Thürlemann definisce “costituzionali” le categorie eidetiche e cromatiche indispensabili alla costituzione dei formanti plastici (e figurativi) e “non-costituzionali”, invece, quelle “topologiche” [*ibidem*].

cromatiche, in quanto “«superfici piene»”, svolgono invece una funzione “individuante” dei formanti, funzione che presiede alla loro “integrità” [SFSP, p. 43]. La distinzione tra queste categorie è “relazionale”, cioè concepibile sull’esempio dei fonemi:

Una tale distinzione poggerrebbe allora su due postulati epistemologici della semiotica generale: in primo luogo che la distinzione fra l’eidetico e il cromatico non attiene alla materialità del significante (al suo livello fonetico), ma alla sua *concezione relazionale* (al suo livello fonologico), alla funzione che il lettore attribuisce a questo o a quel termine in rapporto ad altri; in secondo luogo, che il riconoscimento di un termine in quanto unità presuppone una doppia definizione della stessa, come unità dipendente dal suo carattere discreto, in quanto distinta da ciò che la circonda, e dalla sua integrità, individuata in quanto tale. [SFSP, p. 43]

Apparentemente questa definizione si inserisce perfettamente nel confronto fatto fin qui con la fonologia. In realtà, però, si dice che *la stessa distinzione tra i due tipi di categorie plastiche*, e non il rapporto tra le forme risultanti all’interno della stessa categoria, ad essere concepito come “relazionale”. Come la linguistica considera *fonologicamente* i suoni manifesti di una lingua – cioè prescindendo dalle variabili foniche non pertinenti nella lingua data – così ci si aspetterebbe che una semiotica plastica scomponesse le superfici materialmente visibili di un oggetto planare in significanti da associare, discriminare e catalogare indipendentemente dalle loro differenze materiali di superficie, cioè secondo il valore relazionale loro conferito dalle forme plastiche in essi operanti. È indubbiamente questo che intende Greimas – e di fatto è proprio questo che fa Thürlemann nella sua analisi di *Blumen-Mythos* di Klee<sup>26</sup> – ma è altrettanto indubbio che è a causa dello statuto anomalo attribuito alle categorie plastiche che nel brano di Thürlemann si sente il bisogno di

---

<sup>26</sup> Si veda soprattutto l’Analisi, pp. 112-116.

estendere *anche alla distinzione tra le categorie* – tra eidetiche e cromatiche – una considerazione di tipo “relazionale”. Esse, quindi, sono ora intese come fonemi che riuniscono insieme più tratti distintivi: una forma (che andrà a costituire un formante) può essere appuntita/lineare o arrotondata/planare (per rimanere nella categoria dell’eidetico); ora, invece, sono suscettibili di assumere lo statuto di tratti distintivi costitutivi di un’unità più ampia paragonabile al fonema. Infatti, come un fonema è un’unità significativa caratterizzata dalla compresenza di più tratti distintivi (ad es. ‘labiale’ e ‘sordo’ nel fonema /p/) che non possono comparire se non simultaneamente (un suono labiale deve necessariamente essere anche sordo o sonoro), così un preciso tratto formale non può che presentarsi allo stesso tempo con un preciso tratto cromatico – appuntito/bianco (fosse pure il bianco della tela o della pagina), nonché in una precisa posizione all’interno dello spazio planare. Comportamento, questo, che conferisce ad ogni categoria plastica lo statuto di tratto distintivo e di fonema al tempo stesso. Non solo. Se analizziamo la caratteristica delle categorie cromatiche di essere garanti dell’“integrità” e della “pienezza” delle parti segmentate di un testo planare, vediamo che la loro dimensione materiale (la sostanza del piano dell’espressione), che la semiotica vorrebbe senz’altro e per definizione tenere fuori dalle sue analisi, viene reintrodotta surrettiziamente. Infatti, se per la linguistica la positività di un suono, la sua materia fonica, non ha che il valore differenziale e relazionale di rappresentare un fonema solo perché non ne rappresenta nessun altro – così che il suono positivo, per quanto variabile nella sua qualità fonica, viene comunque identificato con un solo e nessun altro fonema – invece nella semiotica plastica la materialità cromatica ha proprio un valore positivo, il valore distintivo, discreto e differenziale spettando alle categorie eidetiche. Non è una contraddizione in termini che le categorie

cromatiche, che svolgono una funzione *riempiente*, abbiano natura “relazionale”, distintiva e, in definitiva, negativa (se non altro, come ricordato più sopra, per distinguersi dalle categorie eidetiche)? Non è forse che in questa ambiguità di statuto delle categorie plastiche emerga una difficoltà teorica più profonda, cioè la distinzione tra livello di superficie e livello profondo? La domanda più generale allora è: è possibile per i linguaggi visivi presupporre la distinzione tra livello superficiale e livello profondo di significazione? Facendo appello alla nostra esperienza pre-scientifica delle immagini, o al nostro senso comune, è evidente che le forme e i colori di un testo visivo – le categorie plastiche, eidetiche e cromatiche o, se si preferisce, i formanti plastici o figurativi da esse originate – significano e costruiscono il loro senso *esclusivamente* per contrasto, *in presenza*, non contraendo reciprocamente che quelle relazioni paradigmatiche che di volta in volta vengono loro assegnate dal testo *di superficie*, cioè sintagmaticamente, così che risulta inadeguata una loro assegnazione ad un livello profondo<sup>27</sup>. Ma, se è vero che per la semiotica “la distinzione tra categorie plastiche e contrasti plastici” – cioè tra asse paradigmatico e asse sintagmatico – “[resta] tuttavia di capitale importanza e indispensabile sul piano operativo” [SFSP, p. 46], vediamo allora se anche per Marin l’analisi dei testi visivi debba mantenere, se non l’intera strumentazione elaborata dalla semiotica, almeno questa distinzione metodologica fondamentale, precisando però che ci muoveremo sul terreno di una semiotica figurativa, come Marin ha sempre inteso fare. Del resto, se le nostre considerazioni si

---

<sup>27</sup> Della qual cosa la semiotica ha consapevolezza critica: “Nel tentativo di definire le condizioni di realizzazione del processo plastico, la semiotica visiva ha rivelato la presenza di una organizzazione fondamentalmente contrastiva del testo plastico, mostrando il ruolo privilegiato giocato da certe unità sintagmatiche chiamate *contrasti plastici* e definibili tramite la co-presenza, sulla stessa superficie, dei termini opposti della stessa categoria plastica”, si veda, L. Corrain, M. Valenti (a cura di), *Leggere l’opera d’arte*, op. cit., p. 21.

dimosteranno valide per la semiotica figurativa, dovremo estenderle anche a quella plastica, in quando gli assunti generali qui messi in discussione – cioè l'applicazione della distinzione tra asse paradigmatico e sintagmatico che si vorrebbe trasporre dalle lingue naturali ai testi visivi – è di un ordine così generale da essere comune a entrambe le semiotiche visive. Inoltre, e ancora più significativamente, vedremo come in Marin la riduzione logico-semanticamente del senso operata dalla semiotica nell'analisi dei testi visivi, sia sostituita da un'analisi della loro dimensione pragmatica in quanto fa appello alle capacità estetico-immaginative dello spettatore.

Nelle prossime pagine richiameremo allora non una trattazione teorico-sistemica di ciò che qui è emerso – trattazione che Marin non ha mai scritto – ma innanzitutto la lettura che egli dà di un testo visivo – anzi di un progetto iconografico complesso come un ciclo di affreschi – servendoci, quando ciò sarà possibile, di affermazioni e definizioni di rilievo teorico.

### **I.3 La sintagmatica visiva negli affreschi di Signorelli a Loreto**

Veniamo subito a ricostruire l'analisi che Marin fa degli affreschi che Luca Signorelli dipinse nella sacrestia di San Giovanni della Basilica di S. Maria a Loreto. Sono due i principi sui quali si articola il testo iconico che si presenta allo spettatore: in primo luogo, è “il principio architettonico che presiede alla struttura dell'edificio – come spazio rappresentato o volume geometrico determinato – a costituire lo *schema organizzatore* dell'insieme del testo iconico che vi si iscrive, la sua sintassi profonda – si potrebbe dire – o la sua struttura teorica di testo” [OP, p. 28]. La prima istruzione del senso dello spazio rappresentato oltre che, ovviamente, di quello volumetrico dell'edificio, ha natura architettonica. Secondo questo principio lo spazio degli affreschi di Signorelli “si articola attorno a un punto di

convergenza [la chiave di volta] a partire dal quale si irradiano tutte le linee di forza costitutive dello spazio interno dell'edificio..."[OP, p. 27], siano esse i costoloni che dividono la cupola in otto facciate, che i cerchi concentrici in cui vanno ad inscrivere le ronde di affreschi che via via scendono fino alle pareti laterali. In secondo luogo, il principio che presiede propriamente al testo visivo non è più architettonico "ma rappresentativo[...]. Questo principio regola lo schema d'iscrizione del testo iconico, non più la sua sintassi profonda, ma la sua *paradigmatica di superficie*, non più la sua struttura teorica di testo, ma le regole di dicibilità del suo discorso retorico, storico, ideologico" [OP, p. 28, corsivo nostro]. Vedremo che per *paradigmatica di superficie* Marin non intende altro che lo schema d'iscrizione dei contrasti figurativi all'interno e tra gli affreschi. Secondo questo principio viene innanzitutto fornito "uno schema di ordine gerarchico valorizzato positivamente secondo l'alto e il basso in cui si succedono tre piani: quello dell'empireo celeste, quello della zona mediana e quello dello spazio terrestre, con le loro proprie caratteristiche spaziali..." [ibidem]. L'articolazione alto/basso individuata da Marin può essere agevolmente identificata con uno degli assi delle categorie topologiche di cui parla la semiotica (si veda, ad esempio, lo studio su Klee di Thürlemann). Resta da vedere se queste categorie topologiche siano ascrivibili ad una dimensione *paradigmatica* o non, invece, ad una dimensione *sintagmatica*. Diciamo intanto che, a prescindere dal fatto che lo spazio pittorico rappresentato sia già organizzato architettonicamente – cioè secondo vincoli strutturali più profondi di quelli che emergerebbero alla superficie degli affreschi – è un principio iconico a determinare il valore assiologico alto-basso in base al quale le raffigurazioni pittoriche sono distribuite nello spazio rappresentato. Come dire che l'alto architettonicamente inteso – la parte superiore della cupola della sacrestia – viene semiotizzato in

quanto tale solo attraverso, e non prima, le figure che vi si inscrivono: quelle che popolano l'empireo celeste.

I due principi e i loro schemi operativi interagiscono in diversi punti degli affreschi, innanzitutto nella “chiave di volta”<sup>28</sup>: essa “è occupata dalle armi della famiglia Della Rovere” [*ibidem*], cioè dal simbolo iconico, dall'emblema dei committenti della sacrestia:

In posizione di buco in cui possono perdersi all'infinito i costoloni e le linee d'origine e di sviluppo delle facciate [articolate secondo un principio architettonico] – supporti astratti delle superfici destinate alle immagini e alle figure – si trova dunque la firma di un nome, quello del lignaggio che commissiona l'insieme architettonico e che viene dipinto con i mezzi materiali e morali accordati alla pittura. [*OP*, p. 28]

---

<sup>28</sup> La “chiave di volta – il perno di quella ruota che è la cupola” è, architettonicamente, “il punto di fuga all'infinito dell'insieme degli otto travi della cupole e, con essi, dello spazio architettonico della sacrestia; ma è anche il punto di origine da cui le otto facciate si estendono fino alle pareti...” [*OP*, p. 27]. A questo doppio movimento, uno di spinta dei costoloni verso la chiave di volta, l'altro, opposto, di espansione di tutte le superfici pittoriche a partire dal centro della cupola, si sovrappone l'altro principio, quello rappresentativo, come ci viene suggerito dal fatto di *vedere* i costoloni che insistono sulla chiave di volta *come* i “raggi di una ruota”. Come Marin, anche lo spettatore accorto e capace di uno sguardo *distanziato*, cioè capace di presentarsi qualcosa in luogo di qualcos'altro, vede una raggiera in luogo delle strutture architettoniche a partire da un principio che è già iconico-rappresentativo. La struttura della cupola può essere riguardata come una ruota solo se l'immaginazione dello spettatore attiva uno *schema* di movimento circolare capace di apprenderla come l'immagine di qualcosa che gira attorno al suo punto centrale. Che in quest'opera il concetto di «schema» sia usato da Marin in senso squisitamente kantiano, è confermato dalla nota 6 dello studio dedicato a Piero della Francesca: “Conviene sottolineare il valore del termine *schema*. Si sa che nel lessico della retorica antica, *schema* significa figura di stile. Noi qui, nel discorso epistemologico sulla storia e il racconto, gli conferiamo il seno di una matrice di rappresentazioni possibili costruite *nell'immaginazione* attraverso operazioni regolate che obbediscono a un principio determinato. Lo schema inerisce dunque allo stesso tempo alla forma dello spazio e alla categoria dell'intelletto. Mediazione, esso opera la proiezione dell'una sulla forma dell'altro proprio determinando quest'ultima attraverso questa stessa operazione. Esso ha dunque il valore di uno strumento epistemologico di descrizione” [*OP*, p. 137].

Vedremo altre interazioni dei due principi. Intanto diciamo che lo scopo dichiarato di questo studio di Marin è quello di spiegare come un'opera, quella di Signorelli, "specificherà storicamente la problematica delle condizioni d'enunciazione del testo" [OP, p. 28], cioè come si costituirà ad *oggetto teorico* della propria analisi. Fin qui è emerso che le prime linee costitutive di questo oggetto teorico sono fornite da due principi, iconico l'uno, architettonico l'altro e, anzi, dalla loro reciproca interazione. Prima di passare ad indagare il principio iconico che articola il ciclo di affreschi – e che quindi risulterà predominante per la loro comprensione – era dunque necessario richiamare l'attenzione sul loro principio architettonico, se è vero che lo studio su Signorelli rientra nella prima parte dell'opera intitolata, appunto, "Le architetture della rappresentazione". Ma ancor di più perché l'interazione dei due principi tornerà in primo piano ogni qualvolta il rilievo teorico dell'istanza dell'enunciazione visiva (della rappresentazione) emergerà, nell'organizzazione sintagmatica del senso, come l'altra e indispensabile condizione del senso dell'opera. Se veniamo ora a precisare il metodo utilizzato da Marin nella sua lettura degli affreschi, vediamo che oltre all'asse alto/basso già emerso più sopra, gli affreschi sono letti da Marin anche secondo il loro asse orizzontale come "gruppo di trasformazioni" [OP, p. 29] determinato da "un movimento rotatorio [...] così che, quale che sia il punto di partenza del movimento, questo lo ritroverà al termine del suo ciclo" [OP, p. 28]. Sull'asse verticale, dunque, le figure umane, le forme geometriche, le scene che fanno da sfondo, tutto è organizzato secondo un contrasto figurativo che fa emergere il graduale allontanamento dalle sfere celesti mano a mano che ci si allontana dalla chiave di volta: dagli angeli leggiadri incorniciati in una "mandorla" dorata, lo sguardo dello spettatore passa ai "cerchi", ugualmente dorati, che incorniciano i dottori e gli evangelisti

pesantemente seduti su una nuvola nella facciate inferiori della cupola, fino ad arrivare agli apostoli, inquadrati da *vedute* campestri, sulle pareti laterali della sacrestia. Evidentemente è con l'aiuto di una semiotica del mondo naturale, che distingue semanticamente gli angeli dagli uomini, e così pure di una semiotica simbolico-iconografica, che distingue la figura della mandorla da quella dei cerchi e così via, che le posizioni spaziali secondo l'alto e il basso vengono rese pertinenti e caricate di senso. Ma questo non significa che il significato della posizione /alto/ sia ascrivibile ad una paradigmatica più di quanto non sia ascrivibile alla sintagmatica pittorica che decide l'inserzione di quelle figure in un luogo determinato dell'architettura<sup>29</sup>, così come l'inserzione di altre figure in altrettanti luoghi, creando *ad hoc* il loro contrasto. Così che, si potrebbe dire, la stessa sintagmatica del testo visivo, più che distribuire le rappresentazioni nello spazio secondo un ordine profondo prestabilito (orizzontale e verticale) si costituisce essa stessa origine dei loro significati di superficie. Contro una presunta articolazione profonda dello spazio come condizione strutturale del senso delle raffigurazioni, parla il fatto che essa

si trova in difetto in due luoghi: l'una nella chiave di volta della cupola, dove la firma del committente si sostituisce alla teofania, origine e fine al tempo stesso dei costoloni della cupola e delle facciate affrescate secondo un ordine gerarchico che le prime ritagliano; l'altra, nella zona terrestre, dove riappare la mandorla teofanica che circonda il Gesù resuscitato nell'episodio dell'incredulità di Tommaso [OP, pp. 30-1].

La sintagmatica formula le regole semantiche e paradigmatiche del senso del testo pittorico così come formula le sue eccezioni: queste non trasgrediscono un ordine profondo ma quello stesso ordine di

---

<sup>29</sup> Che poi la tradizione pittorica dell'arte sacra abbia storicamente assegnato a certi luoghi dell'architettura degli edifici di culto una certa destinazione *figurativa*, ora qui non interessa.

superficie che, peraltro, riconfermano nel momento in cui lo trasgrediscono (altrimenti non le comprenderemmo come trasgressioni ad una regola). Inoltre, queste trasgressioni dell'ordine verticale degli affreschi sono reperibili non soltanto all'interno del principio iconico che presiede all'articolazione del significato *figurativo* degli affreschi, ma anche al limitare stesso dei due principi come emerge, in maniera esplicita, nella ronda inferiore dedicata agli apostoli:

Lo schema d'ordine gerarchico che articola dall'alto al basso la cupola e le sue pareti si dispiega tra due spazi, l'uno «astratto» o simbolico (spazio teofanico), l'altro «realista» e *doppiamente illusionista* in quanto si apre su alcune *vedute* articolandosi al ritmo di un «falso» portico" [OP, p. 30, primo corsivo nostro].

La comparsa della mandorla divina nella dimensione terrestre raffigurata nelle pareti laterali della sacrestia, è “doppiamente” trasgressiva perché si iscrive in uno spazio “doppiamente illusionista”. In che senso “doppiamente illusionista”? La seconda illusione – essendo la prima creata ad arte da un principio figurativo prospettico (la *veduta*) che ci restituisce una scena campestre nella quale la mandorla divina risulta fuori luogo – non può che essere quella, sempre creata ad arte, del *trompe-l'œil* che si produce tra l'architrave dipinto come elemento architettonico dell'episodio raffigurato e quello che, allo stesso tempo, si finge stare – ma che anche sta di fatto – alla base della cupola come suo supporto architettonico. Quanto più il *trompe-l'œil* viene colto dallo spettatore, quanto più l'illusione viene creata tra spazio reale e spazio illusorio della sacrestia, tanto maggiore sarà la trasgressione della mandorla divina che vi compare. La seconda trasgressione paradigmatica, se così si vuol dire, è resa o meno possibile dal fatto che lo spettatore faccia o meno interagire nuovamente il principio iconico con quello

architettonico. A tal riguardo Marin sarà ancora più esplicito quando, in occasione dell'analisi dell'*Annunciazione* di Pinturicchio nella cappella Baglioni della chiesa di S. Maria Maggiore a Spello, rileva che l'"arco" dipinto in primo piano, insieme al suo basamento – che, pur essendo una parte architettonica della parete affrescata, rappresenta in "«*trompe-l'œil*»" i marmi colorati che lo decorano – inquadra la "scena" rappresentata, costruendo "il supporto di un *proscenium* in cui sono disposte le figure dell'Angelo e di Maria" [OP, p. 72]. In questo modo l'arcata dipinta, "«si connette» (*mord*) in parte al suolo scenico, in parte al basamento che la supporta" [*ibidem*], così da servire allo sguardo dello spettatore da "operatore di conversione" dell'architettura reale in architettura rappresentata<sup>30</sup>. A quale dei due ordini risponde il testo iconico quando rappresenta, su un supporto architettonico, lo stesso elemento architettonico in *trompe-l'œil*? Né all'uno né all'altro: esso, come slittamento di uno spazio in un altro, è proprio l'operatore (lo schema, dirà altrove Marin) di trasformazione fondamentale su cui si struttura la visione nel momento in cui, superando la soglia dello spazio strutturato architettonicamente, viene condotta all'interno del principio pittorico che d'ora in poi la guiderà<sup>31</sup>. È sufficiente per il momento sottolineare che,

---

<sup>30</sup> "L'arco appartiene dunque allo stesso tempo al piano del muro e allo spazio della scena, al piano dello spazio di rappresentazione – questa superficie che il muro supporta – e allo spazio rappresentato. [...] È grazie ad esso che lo sguardo dello spettatore viene introdotto sulla scena, che la rappresentazione viene situata nell'architettura della cappella; ma è anche grazie ad esso che l'episodio rappresentato, l'Annunciazione, trova un luogo nello spazio illusorio rappresentato. Così si effettua la conversione dell'architettura «reale» della cappella in pittura «immaginaria» dell'affresco, grazie ad una rappresentazione d'architettura che è ugualmente una costruzione organizzata architettonicamente (*architecturée*) della rappresentazione" [*ibidem*].

<sup>31</sup> Per lo spettatore rimarrà comunque determinante il senso di cui si carica l'opera in questo passaggio, il quale informerà tutta quanta la lettura successiva, se è vero che "da quel momento in poi, è meno il racconto dell'Annunciazione ad essere rappresentato che la sua rappresentazione – nel doppio senso iconico e teatrale del termine; è l'immagine

nell'*Annunciazione* di Pinturicchio, gli elementi architettonici presiedono all'organizzazione dello spazio rappresentativo iconico dell'*Annunciazione* pur essendone, al tempo stesso, parte rappresentata<sup>32</sup>.

Se, dopo aver visto in che modo la sintagmatica di superficie interviene a scombinare una presunta paradigmatica profonda che distribuirebbe le figure e le forme secondo l'alto e il basso, passiamo ora alla lettura orizzontale degli affreschi – alle loro senso circolare – vediamo come in essi il contrasto figurativo come principio organizzatore risulterà ancor più predominante rispetto a quello paradigmatico. Sarebbe inesatto, tuttavia, identificare l'asse verticale e quello orizzontale cui fa riferimento Marin, rispettivamente con l'asse paradigmatico e con quello sintagmatico nei quali la linguistica del novecento vede le due coordinate a partire dalle quali ogni discorso verbale si struttura, perché nei linguaggi visivi il “paradigmatico” è per intero manifesto, “di superficie” [*OP*, p. 28], cioè già sintagmatizzato<sup>33</sup>.

---

dell'episodio, la sua messa in rappresentazione, più che il suo racconto iconico, ad essere offerto alla contemplazione” [*OP*, p. 71].

<sup>32</sup> Così gli elementi architettonici che l'analisi rileverà – l'arco cui abbiamo già accennato, l'oculo visto in prospettiva della parete sinistra, la finestra della parete destra o il pavimento a losanghe – “pur essendo, da parte a parte, degli elementi del decoro ornamentale di ciò che la rappresentazione rappresenta”, tuttavia sono allo stesso tempo anche “elementi meta-figurativi d'enunciazione o di rappresentazione”, fino al punto che “la rappresentazione dell'architettura nell'affresco *costruisce* l'architettura della rappresentazione dell'affresco” [*OP*, p. 77, ultimo corsivo nostro].

<sup>33</sup> È una pretesa sempre rinascente della semiotica quella di poter considerare i sistemi di significazione visiva come vere e proprie “lingue” più che come “linguaggi” – anche se un semiologo come C. Metz se n'era già accorto a suo tempo – il cui asse paradigmatico o verticale possa essere descritto in termini tassonomici legati da relazioni oppositive. Anche Marin, alla fine degli sessanta, aveva avanzato in questo senso l'esigenza di rintracciare dei “pictemi” [*ES*, pp. 23-8] quali unità minime di significato costitutive della prima articolazione del discorso pittorico. Ma ora Marin evita di riconsiderare in quei termini la questione,

### I.3.1 Gli strumenti dell'enunciazione

L'asse sintagmatico orizzontale degli affreschi viene indagato innanzitutto secondo le coppie oppositive che una *semiotica figurativa* del testo pittorico è in grado di identificare: gli angeli danzano e/o suonano; hanno o non hanno uno strumento musicale; questo può essere a percussione o a corde; quest'ultimo, a sua volta, può essere pizzicato o suonato con l'archetto<sup>34</sup>. I dottori e gli evangelisti si distinguono per avere o meno un libro, un rotolo e/o una penna; *scrivono* e/o leggono mentre gli apostoli del ciclo inferiore *stanno* faccia a faccia, l'uno a fianco all'altro, guardando un libro, l'interlocutore o lo spettatore; *indicano* il libro, lo spettatore o qualcosa che sta fuori dall'affresco. Ed è a partire dall'asse sintagmatico che possiamo rintracciare, come vedremo, quella dimensione dell'enunciazione emersa più sopra come l'altra condizione indispensabile alla produzione del senso del testo.

---

preferendo prendere l'espressione "asse verticale" nel suo senso *letterale*, come semplice disposizione verticale degli affreschi.

<sup>34</sup> Nella ronda degli angeli i "tratti pertinenti", variamente distribuiti tra le figure, sono isolati a partire dall'individuazione di "due serie" [OP, p. 33], l'una articolata sull'opposizione semantica «movimento-riposo», l'altra «musica-silenzio». Da esse si originano due "stati primitivi" – /assenza totale di gestualità/ (né coreografica né sonora) vs. /parossismo di gestualità/(sia coreografica che sonora) – e due "stati secondari" [OP, p. 34] – assenza di movimento coreografico abbinata a una gestualità sonora dolce vs. movimento coreografico forte abbinato a mancanza di gestualità sonora – tutti rappresentati da figure di angelo che si oppongono diametralmente nella cupola: l'angelo in atteggiamento di preghiera e senza strumento (stato primitivo) si contrappone all'angelo immobile non-danzante che immaginiamo emettere una sonorità dolce (stato secondario), perché si limita ad accordare il proprio strumento (un liuto). L'angelo che danza al ritmo frenetico del proprio strumento a percussione, il tamburello (stato primitivo), si contrappone invece all'angelo danzante senza strumento (stato secondario). Queste figure opposte diametralmente, condividendo un tratto pertinente (il riposo o la danza) e differenziandosi per l'altro (il silenzio o la musica), scandiscono il ritmo della visione dello spettatore che sarebbe così in grado di procedere all'apprensione successiva delle altre figure angeliche come altrettanti passaggi da uno stato all'altro.

Nella prima ronda di affreschi, in cui viene ripresa e “visivamente trasposta la coincidenza dei contrari” già emersa nella chiave di volta della cupola<sup>35</sup>, è già possibile rintracciare il primo espediente escogitato dall’arte di Signorelli per riflettere

in se stessa e attraverso i propri mezzi le proprie condizioni caratteristiche di enunciazione; essa rappresenta la teoria della sua pratica rinviandola non solamente a una metafisica e a una teologia che la trascenderebbero ma, attraverso quelle, agli investimenti storici, ideologici e culturali dei quali questa teoria è l’oggetto [OP, p. 35].

Si inizia così a rispondere alla domanda circa il modo in cui, nelle condizioni storiche e ideologiche in cui Signorelli si trova ad eseguire la sua opera, questa realizza il suo profilo teorico, cioè diventa oggetto teorico per noi contemporanei. Nella prima ronda, dunque, sarebbe già posta, almeno secondo i linguaggi della musica e della danza, quella problematica fondamentale che ritroveremo in tutti gli altri affreschi della sacrestia. Ma la questione teologico-filosofica che afferisce alla visibilità della divinità e che istruisce tutto il ciclo di affreschi, non è presa da una riflessione extra-pittorica – quella, poniamo, tra realisti e nominalisti medievali – ma viene fatta emergere dalla stessa pratica pittorica di Signorelli. Il pittore, dipingendo gli strumenti musicali e dotando le figure del testo di una gestualità misuratamente distribuita, “fa vedere il movimento con il riposo, il sonoro e il musicale con il

---

<sup>35</sup> In essa si dà “a vedere la sintesi del movimento e del riposo cosmici in quella della musica e del silenzio divini: *coincidentia oppositorum* in una trascendenza ineffabile, inudibile, invisibile che può presentarsi soltanto nel ritmo dei movimenti e dei riposi e in quello, alternato con il precedente, dei suoni e dei silenzi qui marcati dai due estremi – allo stesso tempo opposti e corrispondenti nella struttura architettonica della cupola – dello strumento a sonorità forte a percussione (il tamburello) e dell’assenza completa di strumenti musicali, la mediazione tra questi due estremi essendo effettuata dagli strumenti a corde a sonorità dolce, violino, psalterion e liuto” [*ibidem*].

silenzio” [*ibidem*], cioè rende percepibili, con i mezzi di cui dispone il pittore e con le figure storiche e ideologiche che la tradizione e il suo tempo gli mettono a disposizione – si pensi al modo in cui nella *Commedia* dantesca si cerca di figurare la dimensione divina e beatifica del Paradiso – esperienze che sfuggirebbero alla rappresentazione visiva, ponendo al tempo stesso il problema teorico più generale dell’enunciazione di ogni testo come condizione del significare. Che cosa sono, in fondo, gli strumenti musicali e il corpo – o la penna, il libro e la voce; i pennelli e la mano – se non le condizioni enunciazionali della *messa in discorso* di un linguaggio, sia esso quello della musica, della danza, della lingua o della pittura?<sup>36</sup>.

Se ora passiamo a considerare la ronda intermedia degli affreschi<sup>37</sup>, vediamo che tra gli evangelisti e i dottori e padri della chiesa che vi

---

<sup>36</sup> Rispetto alla lingua, che oltre alla pagina scritta e alla voce dispone di un ricco e soprattutto codificato apparato di forme dell’enunciazione – si pensi, ad esempio, alla deissi e al sistema dei verbi analizzati da É. Benveniste negli studi parzialmente raccolti in *Problemi di linguistica generale I-II*, *op. cit* – ci troviamo qui ad inventariare soltanto quelle condizioni materiali dell’enunciazione reperite a partire dal *canale* utilizzato per la trasmissione dei *messaggi*: grafico, uditivo, visivo-iconico. Eppure nel caso della musica, della pittura, della danza ma anche della poesia, è lo stesso canale di trasmissione del messaggio ad assumere un valore enunciazionale: si pensi, ad esempio, alla poesia declamata o ai «calligrammi» di Apollinaire che, benché costruite su una lingua naturale capace di fonire loro le forme codificate dell’enunciazione, si avvalgono anche di dispositivi enunciazionali tratti dal canale utilizzato: l’intonazione, il timbro, ecc. per il canale vocale nel primo caso; la disposizione *planare* dei caratteri grafici nell’altro.

<sup>37</sup> Nella ronda intermedia della cupola le figure dei dottori e padri della chiesa – Sant’Agostino, San Girolamo, Sant’Ambrogio e San Gregorio – si alternano e si distinguono da quelle dei quattro evangelisti – pur sempre identificati dai loro attributi tradizionali (il leone, il bue, l’aquila e l’angelo) – per i “segni della dignità” [*OP*, p. 36] ecclesiale del loro vestiario: calzature, mitra vescovile, tiara pontificale e mantello rosso. Come se gli attributi che la tradizione narrativa e iconografica cristiana assegna agli evangelisti e quelli che l’ordine temporale e istituzionale della Chiesa impone ai propri rappresentanti, rappresentassero, negli affreschi di Signorelli, una “opposizione tra il mito e la storia, [tra] la simbolica dell’origine e le marche del tempo”, dove, come vedremo, ad essere portatrice di positività sarà proprio il secondo termine: la storia “recupererebbe, attraverso e nella sua scrittura, la tradizione come una delle «parti» del suo testo” [*OP*, pp. 36-7]. Vediamo come:

vediamo rappresentati, la ricorsività degli strumenti della scrittura e della lettura – libro, penna e rotolo – e il loro valore modale e aspettuale assumono, rispetto all’atto del leggere e dello scrivere, il medesimo significato che gli strumenti musicali e il corpo assumevano nella prima ronda rispetto alla musica e alla danza degli angeli. Ora, però, viene messa in scena “la crisi” della parola viva come “presenza immediata del senso” a favore di una dimensione del “senso mediata dai segni scritti” [OP, p. 40], da una scrittura che è diventata addirittura “glossa” e “commento” ai testi sacri<sup>38</sup>, “discorso

---

Sant’Agostino, l’unico a tenere solo la penna in mano, sembra prepararsi alla scrittura mentre San Luca, che al suo fianco impugna penna e rotolo, è già pronto a scrivere anche se sta ancora meditando sulla pagina “«bianca»” cioè che una “voce interiore” gli sta ispirando. Nel pannello dedicato a San Matteo la voce interiore si è “esteriorizzata nella forma di un angelo” [OP, pp. 38-40] che sembra avere appena terminato di partecipare all’evangelista la parola di Dio, apprestandosi ormai a verificarne la trascrizione. San Marco, invece, ha appena scritto l’ultima riga di una pagina che ci risulta “illeggibile”, benché “visibile”, mentre è San Giovanni che, ormai senza più penna e solo con un libro in mano – di cui però non vediamo che il dorso – ne scorre in silenzio i passi facendosi aiutare dal proprio indice. Marin commenta: “che il momento della parola viva, quello della parola origine, del proferimento del Verbo d’ispirazione sia assente dalla rappresentazione figurata, [...è] l’indice di una crisi” [OP, p. 40].

<sup>38</sup> Da Sant’Agostino, che segue immediatamente San Giovanni, il nostro sguardo riparte per un “nuovo giro attorno alla cupola” per vedere realizzata l’intenzione che da lui promana: glossare, penna alla mano, il senso ormai cifrato delle Sacre Scritture. Ma, prima di glossare occorre leggere: abbiamo visto però che San Luca, che segue Sant’Agostino, indugia su una pagina bianca, mentre prima di Sant’agostino San Giovanni, in luogo di scrivere il suo Vangelo, è già ritratto in atteggiamento di lettura. “Non è senza qualche ironia”, dice Marin, che Sant’Agostino “affili” la “punta della sua penna” nel momento in cui San Giovanni è tutto intento a rileggere “ciò che ha scritto” [*ibidem*]: come se il senso, da che viene depositato nelle scritture, si fosse adombrato anche agli occhi dell’evangelista che ne è il messaggero. Lo sguardo riparte da San Girolamo che legge un manoscritto, forse quello scritto da San Giovanni (o quello ancora “bianco” di San Luca che immediatamente lo precede), per passare a Sant’Ambrogio che legge, penna alla mano per glossarlo, il manoscritto di San Matteo. È finalmente l’ultimo dei dottori, San Gregorio che, “in ascolto della voce dello Spirito simboleggiato dalla colomba che plana sul suo orecchio [...] sta per scrivere ai margini del libro [...] di cui San Marco, che lo precede, scrive il manoscritto” [OP, p. 41]. Come se i commenti e le glosse dei Padri della Chiesa fossero ormai necessari strumenti di comprensione, capaci di rovesciare la successione temporale della comunicazione sacra,

su Dio che dona a Dio la parola e non più discorso di Dio che” – per il tramite degli evangelisti – fonda “quello dell’uomo nella sua giustizia” [OP, p. 44]. La “crisi” storica della cultura rinascimentale, che Marin vede rappresentata nella cupola, è certamente caratterizzata dal “momento storico in cui l’avvento del libro scritto e la scoperta della critica filologica del manoscritto antico fanno indietreggiare la Voce in un passato d’origine delle Sacre Scritture e in un’ineffabile e irrapresentabile trascendenza” [OP, p. 41]. È la crisi di un’epoca ormai preoccupata più dall’autenticità dei testi, in una prospettiva sempre più filologica ed ermeneutica, che non attenta al mistero dell’origine divina delle Sacre Scritture. Per questo nessuna figura è rappresentata nel momento del proferimento della parola viva, nemmeno nel caso più fortunato e felice, dice Marin, dell’angelo che affianca San Matteo<sup>39</sup>. La stessa voce dello spettatore, che potrebbe riattualizzare, proferendola, la parola divina consegnata alle Scritture, risulta impedita in un modo o nell’altro dall’illeggibilità degli enunciati<sup>40</sup>. Il rovesciamento dei valori tradizionali, per cui gli evangelisti sarebbero figure spiritualmente superiori a quelle dei dottori della chiesa, si costruisce nella lettura orizzontale degli affreschi<sup>41</sup>, che si serve dell’articolazione sintagmatica delle figure e

---

retroagendo, quasi a volersi imprimere sulle pagine bianche di San Luca, sul senso originario delle sacre scritture.

<sup>39</sup> Si veda la nota 31.

<sup>40</sup> Si veda la nota 32.

<sup>41</sup> Ma anche nella loro disposizione *verticale*: basti raffrontare le figure di questo ciclo con gli angeli del ciclo superiore. Tutto avviene come se gli angeli che segnano lo stato primitivo e secondario di riposo e silenzio, volgessero i loro occhi verso le Scritture raffigurate ai loro piedi e le figure intermedie degli angeli musicisti e danzanti le tradussero in musica: non a caso è proprio ai dottori che tocca di essere sovrastati dagli angeli strumentisti capaci, grazie al violino, al liuto e allo psalterion, di articolare in melodia gli enunciati verbali di quelli, spettando ai quattro evangelisti soltanto, oltre ai due angeli silenziosi e immobili, due angeli danzanti di cui uno non suona che uno strumento ritmico incapace di articolare melodie. Si vedano le puntuali analisi di Marin alle pp. 43-4.

dei loro gesti, per mettere in scena il passaggio di una cultura, quella cristiana, dal mito alla storia, dalla testimonianza orale alla scrittura. Ma la “crisi” cui qui si accenna è al tempo stesso anche teorica, transtorica: come dire che ogni testo è tale solo perché è *sempre* messo in *crisi* dalla propria enunciazione che lo apre sul futuro. Come la prima ronda, anche quella intermedia degli affreschi di Signorelli, precisamente nella messa in scena degli strumenti della scrittura e della lettura, dà “a vedere ciò che, per i vincoli sostanziali dell’immagine in generale e per quelli, storici, dell’immagine del Quattrocento, pareva dover sfuggire alla presa della rappresentazione visiva: la teoria dell’enunciazione del discorso, la sua *problematica* teorica” [OP, pp. 41-2]. La pittura ha aggirato i vincoli espressivi che i propri mezzi le imponevano e ha dato a vedere l’invisibile – la problematica teorica soggiacente a ciò che viene rappresentato – affettando della propria riflessività “un sistema semiotico che non è il suo ma che pure essa rappresenta e raffigura”: la lingua naturale. Il linguaggio verbale, benché illeggibile, è stato preso a tema degli affreschi in quanto, attraverso la scrittura, si è fatto “visibile”: “*questo discorso può essere mostrato nelle condizioni allo stesso tempo teoriche e storiche che determinano l’enunciazione dei suoi enunciati*” [OP, p. 42]. È ormai chiaro che cosa intenda Marin per condizioni teoriche del discorso: il rapporto, storicamente diverso e variabile, ma comunque necessario, tra enunciati e enunciazione, sia essa scritta o orale, sia essa verbale o iconica. E ora, in un brano denso che Marin aggiunge immediatamente alla citazione appena riportata – e che noi scomporremo per meglio analizzarlo – precisa in cosa consiste questo rapporto dell’enunciato all’enunciazione scritta; “divenendo testo scritto, questo discorso cessa d’essere semplice strumento di comunicazione, insieme successivo di messaggi, o cessa di potere essere trattato teoricamente come tale” [*ibidem*]. L’invenzione della

scrittura in generale, nonché quella del libro a stampa nella condizione storica data e particolare, ci ingiungono di riconsiderare il linguaggio verbale secondo un rilievo teorico ben più decisivo di quello che emergerebbe se considerassimo la scrittura come semplice veicolo per la trasmissione dei messaggi. Il rilievo teorico che assume la scrittura come dispositivo d'enunciazione ci impedisce di caratterizzarla come semplice strumento per estendere – nello spazio e nel tempo – la funzione comunicativa del linguaggio o, meglio, ci costringe a vedere in questa estensione spaziale e temporale una radicale riconfigurazione del linguaggio verbale. Il *fatto enunciazionale* della scrittura e del libro, come prodotti storici e tecnici dell'uomo, fornisce al discorso verbale un senso che il linguaggio orale, da solo, non sarebbe in grado di produrre. Si pensi al senso che assumono gli enunciati in una lettera lasciata da una persona scomparsa che ha scritto sapendo che sarebbero stati letti dopo la sua morte: la parola orale, da sola, non potrebbe mai produrre qualcosa di simile. La scrittura va riguardata teoricamente nella sua specificità, non come semplice canale, in aggiunta a quello orale, di trasmissione dei messaggi. Ecco perché Marin dice che lo scritto “sviluppa la significanza che gli è propria ed esercita gli effetti di questa significanza, in particolare nel campo della visibilità come testo iconico, a condizione che l'immagine di pittura lo prenda come tema del suo «discorso»” [*ibidem*]. La pura visibilità della traccia scritta – al di qua di ogni codice – cioè il suo essere riconoscibile *come scrittura* (sia pure indecifrabile), è *uno* di quegli effetti di senso che un altro linguaggio, quello iconico, può prendere come tema di raffigurazione. Ma così il testo visivo trova nella rappresentazione pittorica della scrittura il mezzo per riflettere anche sul proprio modo di significare:

se, dunque, con la scrittura – scritto e scrizione – il discorso diventa visibile, l'immagine di pittura che lo rappresenta nelle sue diverse figure della sua enunciazione riflette essa stessa, nel suo modo operativo, il suo dominio di validità, i suoi segni e il suo tipo di funzionamento, come oggetto teorico in cui il termine *teoria* ritrova il suo senso più «proprio» di visione contemplativa che si identifica con l'oggetto contemplato, senza mai smettere di essere storicamente, culturalmente e socialmente investita nella sua singolarità e unicità [*ibidem*].

Le due dimensioni del significare, quella determinata storicamente e quella teorico-riflessiva, vanno sempre di pari passo in Marin se è vero che per lui il senso è sempre determinato, singolare e depositato in una rappresentazione nello stesso tempo in cui è riflessione generale sul proprio modo di significare (e sul significare in generale dei linguaggi). Così riemerge, nell'aspetto riflessivo dei testi scritti (verbali o iconici), il problema dell'oggetto teorico e della teoria chiamata a spiegarlo. Se la teoria, per Marin, scaturisce da una rappresentazione determinata – un discorso primo che produce senso – in quanto contiene già una dimensione riflessiva articolabile in un discorso secondo<sup>42</sup>, tale carattere viene per così dire raddoppiato

---

<sup>42</sup> Innanzitutto come connotazione, come rielaborazione del senso che già circonda, almeno tanto quanto il non-senso, l'enunciato; poi come critica, riflessione filosofica o semiotica sulle condizioni del nostro dire. Per Marin, come per Greimas, stiamo già nel senso: la connotazione, come significato secondo imputabile ai dispositivi dell'enunciazione, e distinta dalla denotazione come significato primo dell'enunciato, non può che prodursi come trasformazione del senso. Per Greimas, precisamente, “la produzione del senso non ha senso che se essa è la trasformazione del senso dato”; A. J. GREIMAS, *Du sens. Essais sémiotiques*, Éditions du Seuil, Paris 1970, p. 15. Quando ci si interroga sul significato il problema è, innanzitutto, quello di dire “qualcosa di sensato relativamente al senso”, *Id.*, p. 2. La riflessione può solo lavorare dall'interno il senso, trasformandolo, al limite teorizzarlo dall'interno – come cercano di fare la semiotica e la pragmatica – ma senza mai poterlo totalmente *maîtriser*. La connotazione come significazione ascrivibile, con buona approssimazione, al rapporto tra enunciato e enunciazione, andrà riferita invece che ad un sistema semiotico a cui i comunicanti farebbero ricorso per interpretare il senso secondo prodotto dal discorso, a dei precetti o a delle regole generali reperibili per via di ipotesi o tramite un ragionamento (una riflessione) di tipo abduttivo. Si vedano, a proposito, le

dall'iscrizione della rappresentazione, tanto che “forse occorre scrivere per *saperne* qualcosa”:

Se teoria significa contemplazione dell'oggetto e diletto di quest'oggetto, forse occorre scrivere questo quadro affinché la teoria (dell'arte, della pittura, dell'opera di pittura, del quadro, di questo quadro) si compia nel suo diletto, affinché, altrettanto, la passione, l'affezione dell'occhio, dello sguardo, il piacere della sensibilità siano elevati alla contemplazione, siano rilevati dalla teoria...<sup>43</sup>

### **I.3.2 Interpretazione dell'intero ciclo di affreschi**

Ma veniamo, ora, alla ronda inferiore che decora le pareti laterali della sacrestia, in cui troviamo solo sette pannelli affrescati – di cui uno più piccolo che rappresenta la *Conversione di San Paolo* e collocato sopra la porta d'entrata della sacrestia – e una finestra, diametrale a quello, che tiene luogo dell'ottavo pannello. Marin rileva subito che si istituisce tra queste due particolari pareti “un asse architettonico essenziale, quello che collega la porta e la finestra”, il quale non fa che riproporre quel rapporto tra i due principi, architettonico e pittorico, su cui più abbiamo richiamato l'attenzione. La porta da una parte, e la finestra dall'altra, sono gli elementi dell'“asse architettonico «reale»” che rendono possibile la prima il dislocamento del visitatore all'interno della sacrestia – fornendone l'accesso – la seconda alla visibilità degli affreschi – fornendogli la “luce naturale” [*ibidem*] necessaria alla visione. Così, dice Marin, la funzione di illuminazione svolta dalla finestra come elemento architettonico, viene “trasformata”, pittoricamente, nella sua estremità diametrale, cioè in quella *Conversione di San Paolo* (narrata dagli Atti

---

riflessioni svolte da alcuni teorici degli *speech acts* in M. Sbisà (a cura di), *Gli atti linguistici*, Feltrinelli, Milano 1991.

<sup>43</sup> L. Marin, *Les fins de l'interprétation, ou les traversées du regard dans le sublime d'une tempête*, in *De la représentation, op. cit.*, p. 180.

degli Apostoli) che mette in scena proprio la luce che acceca San Paolo sulla via di Damasco. La luce della finestra si trova così ad essere significata o, come dire, referenzializzata dall'affresco, come “condizione di possibilità e di dicibilità della rappresentazione nell’architettura dell’edificio” [OP, p. 47]<sup>44</sup>. Benché la luce rappresentata nell'affresco sia accecante, tanto che l’apostolo deve schermirsene, “l’accecamento di San Paolo per opera della Voce invisibile trascendente non è reso *visibile* che dalla luce *naturale* della finestra” [ibidem]. È la luce naturale che, semiotizzandosi nell’affresco che la raffigura, viene ritagliata nel *continuum* del mondo di cui fa parte per farsi “figura” di quella rappresentata nell’affresco nonché di quella “soprannaturale del racconto” [ibidem] (negli Atti degli Apostoli).

---

<sup>44</sup> Allo stesso titolo, e del tutto coerentemente rispetto ai presupposti della lettura di Marin – a patto che si tenga ben presente la sovrapposizione tra principio architettonico e principio pittorico su cui ci siamo già dilungati – è possibile esplicitare e comprendere il seguente brano che riportiamo per intero: “nello spazio terrestre della sacrestia, [ciò che] si gioca tra porta e finestra, tra la conversione di Paolo che marca la prima con la sua rappresentazione e la luce naturale del giorno di cui la finestra è lo strumento architettonico, ciò che si gioca tra la condizione reale del movimento di entrata e di percorso dell’edificio e quella, non meno reale, di visione della rappresentazione che lo decora, è in qualche modo la ripresa, secondo il diametro maggiore del piano ottagonale della costruzione, di ciò che era in gioco nella verticale della cupola tra il punto trascendente infinito, implesso-complesso, della chiave di volta e la corona circolare degli angeli danzanti e musicisti che operavano, nel loro ordine, la coincidenza dei contrari, *movimento e riposo, musica e silenzio*, attraverso gli enunciati rappresentativi che essi figurano” [OP, p. 46-7]. Come la chiave di volta operava la sintesi tra i due principi “contrari”, essendo contemporaneamente il punto su cui insistono architettonicamente i costoloni della cupola e l’origine – sia fisica (come punto di espansione delle superfici da affrescare) che simbolica (lo stemma del committente) – dei pannelli rappresentati, così gli angeli rappresentano a loro modo una sintesi di “contrari” – musica/silenzio e movimento/riposo – “enunciati” visivamente dai loro gesti e dai loro attributi. Allo stesso modo, quindi, nella ronda inferiore degli affreschi, sono gli stessi due principi, architettonico e pittorico, che tornano ad esser intesi come contrari da sintetizzare: la luce della finestra è ripresa dalla rappresentazione nella *Conversione di Paolo*, e viceversa.

A fianco di questo affresco troviamo quello raffigurante l'*Incredulità di San Tommaso* di fronte a Cristo risorto – narrata nel Vangelo di Giovanni – nel quale la *visibilità* “non riguarda più, come nella conversione di San Paolo, le condizioni di visibilità e di dicibilità della rappresentazione nell’architettura dell’edificio” ma si realizza immediatamente nel “«rappresentato» stesso” [*ibidem*]. Nell’affresco di San Tommaso, infatti, è la visibilità del Cristo, che si produce e si compie nel gesto dell’apostolo che ne tocca il corpo, a diventare il vero tema della raffigurazione. A partire da questo affresco gli altri cinque pannelli vengono interpretati come altrettanti passaggi, o stadi di trasformazione o di *conversione*, della *visibilità* da condizione della visione a visione realizzata<sup>45</sup> in cui “il «credere» si compie” [*ibidem*]: Tommaso crede perché vede. Come la rappresentazione di Paolo converte la luce della finestra nella luce della sua conversione al cristianesimo, così Tommaso converte la visibilità da condizione del vedere a realizzazione, convertendo la propria incredulità in fede. Questi due affreschi sono gli unici che abbiano un “*racconto referenziale* citabile”, cioè un racconto scritto di cui possano essere considerati come l’illustrazione, e “grazie al quale si possa determinare con precisione la sequenza rappresentata” [*OP*, p. 48]. Gli altri cinque pannelli, in cui gli apostoli si affrontano due a due esibendo “gli elementi strumentali dell’*eruditio*, i libri”<sup>46</sup>, possono

---

<sup>45</sup> “L’operatore di questa trasformazione”, ciò che fornisce la regola seguita nella configurazione come nella fruizione degli affreschi, è fornito dal pannello F in cui viene raffigurata l’incredulità di San Tommaso che, toccando ciò che vede, opera la conversione dall’incredulità alla fede. Ma questo affresco a sua volta non è altro, come abbiamo accennato, che “la trasformazione dell’episodio degli Atti degli Apostoli” (la conversione di San Paolo), il quale a sua volta non era che la trasformazione “della finestra dell’edificio reale e della luce naturale che la rischiarava” [*OP*, pp. 47-8].

<sup>46</sup> Ogni apostolo si distingue per avere o non avere un libro (aperto o chiuso), per i gesti (mano chiusa o aperta in segno di indicazione), per le mani e gli sguardi (rivolti al libro, all’interlocutore, fuori quadro), per la postura (di fronte o di profilo allo spettatore, di fronte o

invece tutt'al più essere "l'oggetto di una narrativizzazione possibile [...di] un racconto di fantasia, quello dell'immaginazione dello spettatore" [*ibidem*]: dopo la passione di Cristo gli apostoli possono ben essersi ritrovati a discutere del senso delle Scritture e degli insegnamenti del Maestro, ma le Scritture non lo raccontano. Invece la *Conversione* e l'*Incredulità* sono certamente "citazioni, benché iconiche, del testo sacro raccolto nel volume rappresentato [negli altri cinque affreschi]" [*OP*, p. 49] e quindi possono trovare in essi la loro origine e la loro legittimazione. Eppure i due affreschi devono anche essere considerati di "un ordine diverso" se è vero, come accennato, che ne costituiscono la chiave interpretativa. I due affreschi descritti rappresentano, infatti, "l'origine e il fine dei cinque altri, in quanto [sono] capaci di conferire loro un senso intelligibile, la loro significazione spirituale, l'ordine del loro funzionamento strutturale fino all'identità generica dei loro personaggi" [*ibidem*], i quali possono essere identificati come apostoli proprio grazie alla rappresentazione della vicenda di San Tommaso<sup>47</sup>. Dunque, questo affresco – come quello della conversione di San Paolo – può essere inteso sia come "immagine", la cui "potenza fascinatrice e meravigliosa dà l'illusoria realtà di una presenza nuovamente ri-

---

di spalle all'interlocutore) e infine per la bocca aperta o chiusa in atto di parlare. Possiamo rendere coerenti e intelleggibili tutti questi atteggiamenti se facciamo l'ipotesi, o se produciamo lo schema, di una disputa che si stia svolgendo tra gli apostoli attorno ai brani delle Sacre Scritture. Queste vengono indicate allo spettatore o all'interlocutore come prove argomentative; sono recitate a memoria da un apostolo mentre un altro ne verifica in silenzio l'esattezza (pannello B); un apostolo invita il suo interlocutore, che gli indica un passo del volume, a guardare «fuori campo» quasi a chiarirne il significato equivoco (pannello A); un altro, mano chiusa al petto, sembra chiedersi se è proprio di lui che si parla nel punto in cui il libro gli viene mostrato dall'altro apostolo (pannello C), e così via. Abbiamo richiamato solo alcuni dei pannelli più significativi per illustrare l'interpretazione che dà Marin di tutta la ronda e, con questa, di tutto il ciclo degli affreschi a partire dal pannello F.

<sup>47</sup> Grazie alla stessa disposizione circolare delle figure "si è tentati di vedervi i dieci discepoli all'indomani della Resurrezione" [*OP*, p. 45].

presentata” (quella già narrata nelle Scritture), sia come “evento-referente, unico”, *traccia* di ciò che è “passato per sempre ma che tuttavia ha irrefutabilmente avuto luogo poiché «così è scritto» e, su questo muro, rappresentato” [OP, p. 49]. In quest’ultimo senso l’affresco non è più semplice *narrazione iconica* di ciò che ha la sua verità altrove (nelle Scritture tenute in mano dagli apostoli), ma *rappresentazione* come *testimonianza* in cui si tramanda la verità dell’evento stesso. L’interpretazione dei cinque pannelli che seguirà non farà che ritornare sul *doppio valore di rappresentazione* che emerge in questo affresco che, secondo Marin, è il più importante della sacrestia. Vediamo perché.

Dei cinque, il pannello A<sup>48</sup> sembra essere il *trait-d’union* tra il pannello F raffigurante San Tommaso, e tutti gli altri, a condizione che facciamo emergere la specificità dell’atteggiamento degli apostoli raffigurati attraverso un confronto con quelli raffigurati nel pannello B, in cui la correttezza di una citazione, apparentemente recitata a memoria da uno degli apostoli, sembra confermata da un secondo che la individua, indicandola, nel testo che tiene in mano. Nel pannello A, invece, il gesto ostensivo inteso confermare l’oggetto della disputa, rinvia ad un “altrove allo stesso tempo extra-testuale ed extra iconico” [*ibidem*], altrove in cui “le aporie dell’*eruditio* testuale e filologica, così come i paradossi della *disputatio* filosofica e teologica, [...] si trovano risolti: l’incredulità di San Tommaso e Gesù resuscitato” [OP, p. 54]. Il pannello A invita lo spettatore a guardare il pannello F, perché l’intento non è più quello di rinviarlo ad una verità autenticata e legittimata nei “segni scritti” delle Scritture, ma di offrirgli “*una traccia unica sul corpo unico* del resuscitato, una traccia di cui San Tommaso verifica «l’iscrizione» sul costato di Gesù” [OP, p. 54]. Il

---

<sup>48</sup> Vedi la nota 39.

pannello F, come testimonianza di un evento unico che si dà nel gesto di Tommaso di indicare e toccare al tempo stesso il corpo di Cristo, diventa, agli occhi dello spettatore presente nella sacrestia, capace di fondare la verità di ciò che viene riferito altrove – nei libri rappresentati negli altri affreschi – costituendone anzi l’origine di senso e il principio di intelleggibilità. Solo qui e ora si rinnova l’evento originario di cui viene data testimonianza: “l’evidenza sorge da una fede che non conosce astrattamente per concetti o proposizioni generali ma identifica un essere singolare, unico, per contatto immediato: «Mio signore e Dio mio!» - «Tu credi perché vedi»” [OP, pp. 54-5], risponde Gesù nel Vangelo di Giovanni.

Per quello che ora ci interessa, nell’affresco di San Tommaso, allora, riconosciamo il punto in cui sembra risolversi l’ordine sintagmatico seguito da Signorelli nella configurazione dei pannelli dell’ultima ronda di affreschi. Ma su questo punto viene a fondarsi anche l’ordine sintagmatico verticale (paradigmatico di superficie) e, per ricaduta, il seno complessivo dell’intero ciclo di affreschi della sacrestia, perché la rappresentazione ci mostra Gesù che “alza la mano destra al cielo [...]. Mostra: non asserisce nulla [...]. Mostra l’*altrove infinito* di cui è l’emanazione incarnata” [ibidem], cioè quel luogo simboleggiato *dal* e *nel* centro della cupola in cui si raccoglie la scaturigine, *pittorica* e *architettonica*, dell’intera sacrestia.

Figura della regola della trasformazione sintagmatica circolare, la scena della «conversione» dell’incredulità di San Tommaso riguardo al Cristo risorto è allo stesso tempo, grazie al gesto di Gesù che designa il cielo, a *fondamento* del paradigma verticale di ordine gerarchico che regola il dispositivo della rappresentazione sui piani dello spazio costruito architettonicamente (*architecture*) [OP, pp. 55-6].

L'ordine gerarchico tra principio architettonico – prima definito “sintassi profonda” o “struttura teorica” del testo – e principio pittorico – preteso regolare la “paradigmatica di superficie” – così come quello, tutto interno a quest'ultimo, tra asse verticale e asse orizzontale, viene completamente sovvertito in quel punto – l'*Incredulità di San Tommaso* – su cui tutte le strutture significanti sembrano ora torvare il loro appoggio. L'affresco, il cui significato è stato interpretato a partire dalla ronda di cui fa parte, emerge non solo come la “regola della trasformazione sintagmatica” degli altri pannelli della ronda – interpretati come una disputa che in quello trova la sua pacificazione – ma anche come il fondamento *a posteriori*, attraverso il gesto ostensivo del Cristo, dell'emanazione delle ronde di affreschi a partire dal punto centrale della cupola a cui quel gesto rinvia. Ma questo punto, Marin così sintetizza e riapre l'interpretazione fin qui fornita:

Ma questo fondamento è doppiamente incerto: da una parte, nel luogo *basso* della decorazione rappresentazionale, non può beneficiare dalla valorizzazione tradizionale della direzione verticale (il «quadro» di Tommaso e di Gesù non essendo che uno dei sette «quadri» che decorano lo spazio terrestre [...]).

D'altra parte, e più precisamente, esso rinvia «al cielo» il senso del paradigma, cioè ai piani superiori [... fino] al *punto* di convergenza dei costoloni architettonici e dei piani decorativi, punto astratto, senza superficie, punto all'infinito suggellato – come già rimarcato dall'inizio – dalla firma del committente. La struttura paradigmatica della rappresentazione nella cupola è, in qualche sorta, senza fondamento sicuro né finalità definita poiché i suoi due luoghi d'ancoraggio, in alto e in basso, sfuggono per sostituzione o per rinvio alla loro destinazione specifica” [OP, pp. 55-6].

Il senso del pannello F, come fondamento non solo dell'ultima ronda di affreschi ma dell'intero ciclo, a ben guardare risulta *sfondato* perché dislocato o rinviato, ovvero trasformato. Da una parte, infatti,

quel gesto sembra non poggiare su alcuna autorità perché si produce nello spazio terrestre in cui la mandorla dorata della divinità che incornicia il Cristo risulta essere, alla lettera, *fuori luogo*. O, quanto meno, quell'autorità non è che rappresentata da un rappresentante, Cristo, che rappresenta un rappresentato, quello stesso a cui rinvia il suo gesto<sup>49</sup>. La rappresentazione, allora, rinvia lo spettatore fuori di sé, in *alto*, nel luogo chiamato a legittimare la rappresentazione (di Cristo in terra) ma che pure è occupato non da Dio ma dall'emblema dei committenti della decorazione dal quale, circolarmente, lo spettatore è risospinto a guardare l'intero ciclo di affreschi da essi commissionati. Il senso, per Marin, non si origina ma si trasforma. Non diversamente accade nel passaggio tra le ronde degli affreschi lungo il loro ordine sintagmatico: se “San Tommaso vede questo essere come Gesù e crede perché innanzitutto ha toccato”, Gesù, levando la mano al cielo – secondo il brano di cui pure può essere considerato come l'illustrazione – sentenza: “«Beati coloro che crederanno senza aver veduto»” [OP, p. 54]. Il punto più alto della disputa teologico-filosofica, terminata con un gesto ostensivo di dimostrazione verso qualcosa che si dà immediatamente alla vista e alla percezione tattile dello spettatore – dal pannello A al pannello F e, all'interno di questo, dal vedere al toccare – viene sconfessato con un gesto, quello di Cristo, che apre ad un'esperienza di accecamento, perché in alto non si vede che l'emblema dei Della Rovere a rappresentazione dell'infinito. Così la rappresentazione della visione di San Tommaso torna ad essere quella semplice citazione iconica delle Scritture su cui deve fondarsi la vera fede del credente: beati coloro che crederanno senza aver visto. Ma, neppure ora, la doppia valenza dell'affresco – e, come vedremo, dell'immagine in generale –

---

<sup>49</sup> Per il rapporto tra rappresentazione, rappresentante e rappresentato in Marin si veda il paragrafo II.2.

cui si accennava più sopra, trova il proprio appagamento definitivo, perché non appena l'affresco viene ridotto a semplice citazione iconica, cioè solo “ad un argomento di più nella *disputatio* ed *eruditio* dei glossatori e dei commentatori”, esso “si trasformerebbe” da semplice

pagina scritta (o letta) a *immagine dipinta* (o *contemplata*). [...] Ormai, [...] questo quadro farebbe apparire l'*immagine di pittura*, marcherebbe il suo avvento eclatante poiché con essa, grazie a essa e alla sua potenza meravigliosa di fare ritornare i morti, come diceva Alberti, «crederanno quelli che non avranno visto» [OP, p. 57].

Gli affreschi riassurgono così, proprio grazie alla capacità che hanno di “fare ritornare i morti”, al ruolo insostituibile di rappresentare per *sostituzione* un referente ormai *assente*, a vantaggio di chi, lo spettatore, non ha potuto averne un'esperienza vissuta in carne ed ossa. La rappresentazione di San Tommaso torna ad assumere, lungi dall'essere semplice illustrazione, quel carattere di testimonianza che gli era già stato riconosciuto più sopra benché, lì, ancora ad esclusivo uso e consumo degli apostoli: il carattere *testimoniale* dell'immagine valeva ancora soltanto come prova *in presenza* degli apostoli<sup>50</sup>. Per fare emergere il tratto testimoniale che *teoricamente* la rappresentazione di Tommaso assume in quanto è “ormai” inscritta in un'immagine – l'analisi del testo visivo ha bisogno di munirsi di una strumentazione teorica capace di

---

<sup>50</sup> È vero che allorché Marin argomentava il secondo valore, che noi abbiamo definito *testimoniale*, della rappresentazione di San Tommaso – di contro a quello illustrativo di citazione letteraria – la figura dello spettatore faceva già capolino nell'espressione “...e, su questo muro, rappresentato” [OP, p. 49], dove evidentemente solo per lo spettatore il muro è muro, non certo per gli apostoli. E, tuttavia, il senso che lì Marin conferisce all'affresco risulta chiaro e, anzi, rischierebbe di essere contraddetto da quanto dice ora se non si facesse l'ipotesi che nei due casi il valore testimoniale è rilevato rispetto a soggetti a statuto semiotico diverso: enunciati i primi, enunciatari i secondi. I primi sono del tutto interni agli affreschi, questi ultimi sono sia interni che esterni ad essi, essendo gli interlocutori dell'artista (l'enunciatore).

comprendere come mai un soggetto, lo spettatore sia capace di accogliere il senso di *testimonianza*<sup>51</sup> che da esso promana. La legittimazione della possibilità che lo spettatore colga tale senso è da ricercare in quei gesti ostensivi – il primo che rinvia dal pannello A al pannello F, il secondo da questo alla chiave di volta – che, chiedendo allo sguardo dello spettatore di costruire un percorso tra le rappresentazioni, lo intercettano nello spazio volumetrico della sacrestia. Non assistiamo, così, in virtù di gesti che si producono nello spazio planare di un affresco – regolato quindi da un principio rappresentativo – e in virtù del fatto che tali gesti costringono lo sguardo ad attraversare uno spazio volumetrico – costruito quindi in base ad un principio architettonico – all’ennesima interazione dei principi di cui si è detto più sopra? E che cos’erano quelle altre interazioni dei due principi viste più sopra – il *trompe l’œil* tra trave reale e trave dipinto, l’emblema dei Della Rovere nel punto della chiave di volta – se non altrettanti modi attraverso cui l’*opacità della pittura* intercetta il visitatore della sacrestia? Cos’erano se non altrettanti *indici* della rappresentazione per enunciare, nella rappresentazione stessa – o tra le rappresentazioni – il visitatore come soggetto al tempo stesso esterno al testo visivo ma che il testo *contempla e prevede* in quanto necessario alla costruzione del proprio senso? Vedremo nell’ultimo paragrafo di questo capitolo come Marin elabori e legittimi gli strumenti teorici necessari alla comprensione dell’enunciazione visiva come condizione necessaria alla comprensione del testo visivo. Riassumiamo, intanto, il percorso fatto.

---

<sup>51</sup> Immagine, potremmo dire, non come *icona*, come creazione libera e somigliante di un imitatore, ma *traccia* o icona nel senso religioso di matrice, immagine-non-dipinta-da-mano-d’uomo, replicata sulla tela, secondo una catena contigua di rappresentazioni testimoniali, il volto di Cristo che si è impresso da sé sulla Veronica: immagine archetipica del Cristo testimoniata in tutte le icone. Vedi....

La lettura sintagmatica, verticale e orizzontale, del ciclo degli affreschi, ha condotto Marin ad individuare, sulla superficie del testo pittorico, sulla sua superficie *opaca* – cioè in quegli elementi che non hanno solo un valore raffigurativo e transitivo<sup>52</sup> – alcuni punti di riferimento su cui poggiare la propria interpretazione. I più importanti: la chiave di volta il pannello dell'*Incredulità di San Tommaso* (pannello F). Questo pannello, chiave ermeneutica dell'interpretazione dell'intera semantica degli affreschi, allo stesso tempo contraddice, a diverso titolo, quella semantica che era supposto fondare: *topologicamente*, alto e basso non fanno che convertirsi nel loro contrario; *figurativamente* i gesti e le ostensioni delle figure rappresentate mettono lo spettatore in un gioco di rimandi alla ricerca del fondamento di senso che il pannello stesso sembrava garantire. Come per le architetture reali della cupola prese nel *trompe-l'œil* o per la finestra della sacrestia semiotizzata dalla *Conversione di San Paolo*, lo spettatore, come parte della realtà che attornia e si relaziona agli affreschi, viene intercettato da vari gesti ostensivi – gesti d'indicazione – provenienti dalle raffigurazioni. Quello che l'apostolo del pannello A rivolge al suo interlocutore in direzione del pannello F, e, raffigurato in quest'ultimo, quello del Cristo che rimanda Tommaso alla chiave di volta – gesti attraverso i quali lo spettatore si trova ad essere semiotizzato nel testo come soggetto extra-testuale<sup>53</sup>. L'istanza dell'enunciazione interviene nella produzione del senso degli affreschi che, senza di essa, rimarrebbe una circolarità sintagmatica di rimandi senza fine: sintagmatica quindi che, fondando la semantica su cui è

---

<sup>52</sup> Si veda il paragrafo II.1.

<sup>53</sup> Non istanza dell'enunciazione denegata da un testo che finge di raccontare oggettivamente, di fronte a chiunque, come si sono svolti i fatti – gli eventi narrati nelle Scritture – ma *tu* proiettato nel testo pittorico: è per te, che non hai assistito all'evento che esso, grazie al potere dell'immagine di fare ritornare i morti, sta ancora di fronte ai tuoi occhi! Relativamente all'istanza denegata della rappresentazione si veda il paragrafo seguente.

organizzato il senso dei testi visivi, ha a sua volta bisogno di un'istanza dell'enunciazione, della rappresentazione, per chiudersi e produrre senso. Ma come interviene, di fatto e teoricamente, l'enunciatario (lo spettatore) nella costruzione del senso?

#### **I.4 Schemi e operatori di trasformazione**

Abbiamo visto in che senso l'affresco dell'incredulità di San Tommaso sia "l'operatore di trasformazione" ovvero di articolazione del senso – visto che per Marin il senso non si crea ma si trasforma – degli affreschi della Sacrestia di San Giovanni nella basilica di Loreto. La stessa espressione viene usata da Marin nello studio dedicato al ciclo di affreschi sulla Santa Croce che Piero della Francesca realizza nella chiesa di San Francesco ad Arezzo. Se ora ci soffermiamo velocemente sull'analisi che Marin gli dedica, non è tanto per consolidare i risultati conseguiti nel paragrafo precedente – per mostrare come che anche qui l'interazione dell'architettonico e del pittorico risulti determinante per la comprensione degli affreschi<sup>54</sup>. Quanto per mostrare che questi operatori di trasformazione del testo vadano pensati come schemi immaginativi che obbediscono ad un'estetica più che ad una logica profonda del senso, dimostrando

---

<sup>54</sup> Costatazione, questa, che del resto non andrebbe presa come l'enunciazione di una regola trascendentale secondo la quale Marin riterrebbe necessario che in tutti i testi visivi concepiti per essere inseriti in un'architettura – affreschi, mosaici, pale d'altare ecc. – sia richiesta un'interazione del genere. Esso è semplicemente uno dei modi in cui lo schematismo dell'immaginazione dello spettatore, basandosi su alcuni elementi *empirici* della rappresentazione, può essere attivato ai fini dell'articolazione del suo senso. Ma vedremo che qui, empirico, non significa la positività di un dato, almeno non più di quanto la positività di un suono – indagabile secondo parametri fonetici – interessi per indagarne la capacità significante: che cosa decide della significanza di un elemento dell'enunciazione visiva è proprio quella capacità significante, quello "stare per qualcos'altro..." – l'indice rivolto al cielo del Cristo per la chiave di volta, l'arco dipinto per quello reale, l'indice dell'apostolo per il pannello F, e così via – non garantita da alcuna struttura semiotica data ma soltanto dall'immaginazione del critico-fruitori coinvolto nel testo.

come le analisi di Marin siano più adeguatamente riconducibili ad una riflessione di tipo kantiano che non ad una teoria semiotica.

Il riferimento iconologico principale di Piero della Francesca è la *Leggenda aurea* di Jacopo da Varagine, testo in cui, due secoli prima, l'autore raccolse agiografie di santi e narrazioni di interesse cristologico e liturgico, tra cui quelle sull'Esaltazione e l'Invenzione della Croce (capp. 130 e 64). Queste riferiscono, rispettivamente, della scoperta della croce di Cristo sul monte Calvario da parte di Elena, madre dell'imperatore Costantino, e dei suoi antecedenti illustri che, come tante profezie, avrebbero precorso e annunciato il destino del Dio fatto uomo: la vicenda di Seth, figlio di Adamo, che piantò i semi di un albero (il legno della croce) sulla tomba del padre e così via. Se non fosse che, intendere questi precedenti ritrovamenti come semplici *anticipazioni figurative* della vera croce ritrovata da Elena, quali pure sono, non sia già comprometterne il senso di vere e proprie scoperte (o invenzioni), quali intendono *anche* essere. Se Marin dice che “la croce, la stessa croce, può essere stata trovata una sola volta e altre quattro volte distinte”, è perché la narrazione *incrocia* l’“oggi” di ogni ritrovamento – che viene celebrato liturgicamente il 3 maggio – al “tal giorno” [OP, p. 137] del ritrovamento «storico» (quello di Elena), a partire dal quale ogni ritrovamento precedente in qualche modo si inverte: nella temporalità ciclica della liturgia, che si sovrappone a quella lineare della storia, gli “avvenimenti susseguenti alla scoperta ripetono l'ultimo avvenimento, che è anche il primo: struttura figurativa del tempo nella quale il tempo storico cronico è preso” [OP, p. 137-8]. La “croce reale” trovata da Sant'Elena, secondo quanto ci dice la *Leggenda*, “è stata trovata «figurativamente» quattro volte”: nella figura di “un piccolo ramoscello, una scheggia dell'albero della conoscenza, un ramo, un grande albero, un asse (o un trave), un ponte di legno”, così che la croce diventa “l'operatore di quattro

trasformazioni, l'operatore di funzionamento del dispositivo strutturale narrativo della storia della Santa Croce" [OP, p. 138]. Questo significa che la croce può essere considerata come uno schema-immagine, uno schema-figura, qualcosa che di volta in volta si fa figura pur non esaurendosi nello statuto di rappresentato (narrato), perché allo stesso tempo ne regola la rappresentazione (la narrazione) stessa: attraverso la figura della croce il "racconto della storia esibisce la sua struttura" [ibidem]. Nella nota 8, relativamente alla struttura non lineare e *incrociata* del tempo della narrazione della *Leggenda*, Marin precisa: "La croce è dunque, in questi racconti particolari, una delle rappresentazioni possibili prodotte, a titolo di schema spaziale dell'immaginazione, del tempo storico" [ibidem]. Se la narrazione verbale è innanzitutto articolazione sintattica del rappresentato, la croce sarà allora quell'"operatore sintattico che regola la forma narrativa, metonimica" della *narrazione*, così come sarà anche "un operatore semantico nel senso che articola i contrari, le opposizioni fondamentali", la "forma simbolica" [ibidem] di ciò che viene narrato. Per chiarire cosa intenda qui Marin attraverso questi rilievi apparentemente astratti, ma in realtà soltanto tecnici, è sufficiente richiamare l'opposizione jakobsoniana tra il metaforico e il metonimico, intesi non tanto come figure retoriche ma come principi di articolazione del senso nella catena discorsiva<sup>55</sup>. Da una parte,

---

<sup>55</sup> Per Jakobson, all'articolazione del discorso secondo questi due principi, presiedono due operazioni correlate: la prima, muovendo dall'asse paradigmatico (semantico), funziona per "selezione" e garantisce la costruzione nel discorso delle sue "similarità" di contenuto (ad es: le metafore, le analogie, le riformulazioni metalinguistiche di uno stesso contenuto semantico); la seconda, muovendo dall'asse sintagmatico (sintattico), funziona per "combinazione" e garantisce la "contiguità" e i nessi tra le parti del discorso nella catena verbale, derivando le sue connessioni dal contesto extra-linguistico (lo svolgimento dei fatti, la causalità dei fenomeni, le vicinanze tra oggetti ecc.). Si veda, a proposito, "Due aspetti del linguaggio e due tipi di afasia", in R. Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano 1963, pp. 22-45.

quindi, lo schema-croce apre il racconto alla dimensione verticale del senso, facendogli acquisire quei significati simbolici che possono o essere esplicitati nello sviluppo narrativo – si pensi ai paragoni, alle similitudini, alle metafore e così via – oppure rimanere impliciti per essere disimplicati da un commento che li interpreti: è proprio a partire da questo principio che Sant’Agostino può indagare le “quattro dimensioni meteforiche” [OP, p. 140] della Croce. Dall’altra, invece, la croce è quell’operatore che fa proliferare la narrazione, estendendola metonimicamente a sempre nuovi contesti narrativi: nel nostro caso, tutti i ritrovamenti precedenti della croce, le sue anticipazioni che si inverano nel ritrovamento finale.

Attraverso questa analisi Marin ricaverà quello schema – la croce – che, trasposto dal verbale al visivo, andrà a strutturare il ciclo di affreschi di Piero della Francesca, nella convinzione che ogni rappresentazione, sia essa verbale o iconica, debba esibire in se stessa, a proprio modo e con i propri strumenti, “«lo schema-operatore»” [OP, p. 142] secondo cui il senso viene trasformato facendosi testo.

Il ciclo di affreschi di San Francesco d’Arezzo dipinti da Piero [...] ricava la sua coerenza non dai racconti corrispondenti della *Leggenda*, ma dalla loro struttura narrativa o, più precisamente, dall’operatore sintattico e semantico di funzionamento di questa struttura, operatore che i racconti presentano in proprio alla lettura come operatore di percorso sintattico (narrativo) e come operatore di significazione (semantico, paradigmatico): la croce è dunque, nel senso forte del termine, il soggetto del ciclo tanto quanto il suo oggetto [OP, p. 140].

Vedremo nel prossimo capitolo cosa intenda Marin per *soggetto della rappresentazione* che qui Marin identifica con lo “spettatore ideale” [OP, p. 146] chiamato a strutturare un percorso di lettura. Lo spettatore ideale non è altro da quel *soggetto teorico* che in I.1 abbiamo tematizzato come correlato dell’opera quale *oggetto teorico*.

Va intanto rimosso l'equivoco per cui questo spettatore ideale sarebbe definito da una qualche capacità onniscente, appunto ideale e mai realizzabile, di comprendere l'opera, perché esso si definisce piuttosto a partire da un "sito ideale" [OP, p. 146] che è chiamato ad occupare all'interno della chiesa o, come dire, da coordinate estetiche spazio-temporali di cui egli, per mezzo dello schema-operatore *croce*, è il centro di coordinamento<sup>56</sup>. Non si tratta tanto di rilevare che ciò che viene narrato (rappresentato) ha una sua successione temporale lineare che la narrazione (rappresentazione) può decidere o meno di seguire, ovvero di rilevare la ben nota distinzione narratologica tra tempo raccontato e tempo del raccontare. Marin ha in mente qualcosa che riguarda specificamente il linguaggio visivo della pittura, il quale "non obbedirebbe al vincolo della linearità, sempre implicitamente presupposto, [... come] una delle caratteristiche del racconto verbale scritto" [OP, p. 146]: anche se la narrazione scritta può scartarsi rispetto a ciò che narra, tuttavia il lettore non può scartare la narrazione attraverso la quale deve, necessariamente, apprendere il narrato, perché la costruzione sintagmatica verbale è per definizione lineare e vincolante. Invece nei linguaggi visivi in generale, e in particolare nei cicli di affreschi, la planarità dei testi permette percorsi motivati ma non cogenti, "sincopi"<sup>57</sup> della narrazione – come le definisce Marin. Così che, se nel ciclo dipinto da Piero lo spettatore può ritrovare "una coerenza narrativa" ovvero il senso della loro lettura, è solo grazie allo "schema-operatore *croce* [che] è, all'occorrenza, un modello costruito, un equivalente iconico dei due modelli manifestati nei racconti della leggenda (con valore

---

<sup>56</sup> "Nel volume architettonico vi è anche un dislocamento dello spettatore [...]. È rispetto a questo dislocamento, doppiamente regolato dalla successione degli episodi sui muri e sulle pareti (la logica narrativa della storia da raccontare) e dalla struttura architettonica della cappella, che gli effetti del funzionamento dello schema-operatore *croce*..." [OP, p. 146].

<sup>57</sup> Vedi Della Rappresentazione...

sintagmatico e paradigmatico)” [*ibidem*]. La storia narrata negli affreschi di Piero, infatti, è divisa per “unità croniche” distribuite “in luoghi architettonici” (lunette, pannelli ecc.) che svolgono *anche* la funzione di “luoghi narrativi” in base al “loro ordine scenografico (parete, muro, alto, basso)” [*OP*, p. 146]. Gli affreschi sono disposti verticalmente su due pareti laterali e su una parete di fondo che le mette in collegamento così che, per seguire lo sviluppo della vicenda secondo la logica degli avvenimenti, lo spettatore è costretto ad eseguire con il corpo e con lo sguardo “un doppio *incrocio*” [*OP*, p. 146] nello spazio di presentazione degli affreschi<sup>58</sup>. È questo sguardo strutturato secondo lo schema della croce che narrativizza il racconto iconico. La figura della croce non si esaurisce nell’essere “oggetto figurato” che ritorna, metonimicamente, nei diversi episodi narrati (come *segno* o come *oggetto* rappresentato<sup>59</sup>); neppure nell’essere “oggetto figurativo” che simboleggia, metaforicamente, altre dimensioni di significato. La croce diventa vero e proprio “schema e operatore (sintattico e semantico) iconico” [*ibidem*] divenendo, di fatto, la scaturigine stessa del senso degli affreschi di Piero.

Domandiamoci, ora, che ricaduta ha un approccio del genere alla interpretazione dei testi visivi, rispetto al tentativo di annoverare Marin tra i teorici della semiotica francese? Abbiamo visto più sopra che per la teoria semiotica greimasiana la distinzione tra asse paradigmatico e asse sintagmatico era definita essere un irrinunciabile strumento metodologico per l’elaborazione di una semiotica visiva, sia

---

<sup>58</sup> Il primo incrocio “nello spazio del volume architettonico” è descritto dal passaggio dai pannelli 3 e 4, entrambi, “sul piano del muro di fondo” [*OP*, p. 146], ai pannelli 6 e 7 (rispettivamente sulla parete laterale destra e sul muro di fondo). Il secondo, invece, si realizza mettendo in collegamento alcuni affreschi della parete di fondo con altri di sinistra.

<sup>59</sup> Si veda p. 145 e il rinvio, su questo punto, alle analisi di H. Damisch, *La perspective au sens stricte du terme*, in O. Calabrese (a cura di), *Piero, teorico dell’arte*, Gangemi Editore, Roma 1985.

essa figurativa che plastica. Invece nelle analisi di Marin, oltre al fatto che esse si muovono sempre all'interno di una semiotica figurativa – almeno quando i testi lo esigono – la condizione sintagmatica della significazione sembra essere a tal punto determinante che non è più possibile intenderla come semplice realizzazione combinatoria, sulla superficie di un testo visivo, di opposizioni paradigmatiche profonde che ne garantirebbero la sensatezza, perché essa emerge invece come l'istituzione stessa dell'universo semantico del testo<sup>60</sup>. Se poi si vuole parlare di una semiotica plastica articolata indipendentemente da una semiotica figurativa, e del valore poetico o estetico di un testo visivo ad essa imputabile, allora a Marin sembra più utile fare intervenire il concetto di *schemi* e di *operatori di trasformazione* del senso, più che

---

<sup>60</sup> Si veda anche il saggio di É. Benveniste *Semiotica* (1969); tr. it. *Semiologia della lingua*, in E. Benveniste, *Problemi di linguistica generale II*, Il Saggiatore, Milano 1985: “Nelle arti della figurazione (pittura, disegno, scultura) a immagini fisse o mobili, è l'esistenza stessa di unità che diventa materia di discussione. Di quale natura saranno? Se si tratta di colori, si ammette che anch'essi compongono una scala i cui gradini principali sono identificati dai loro nomi. Non designano, ma sono designati” [p. 74]. Qui Benveniste pone con tutta chiarezza il problema del metalinguaggio che abbiamo visto emergere ad esempio in Thürlemann: la lingua utilizzata non è solo riserva semantica della semiotica figurativa ma anche espressione degli elementi plastici individuati e quindi *designati* dalla lingua strumento di analisi (o, come dirà di lì a poco, capace di intrattenere una “*relazione di interpretanza*” con quei sistemi semiotici che “sono articolati e la cui semiotica appare solo attraverso la girglia di un altro modo d'espressione” [p. 77]). E Benveniste continua: “L'artista crea così la sua propria semiotica: istituisce le sue opposizioni in tratti che egli stesso rende significanti nel loro ordine. Non riceve dunque un repertorio di segni, riconosciuti come tali, e non ne stabilisce uno. Il colore, questo materiale, comporta una varietà illimitata di sfumature graduabili, nessuna delle quali troverà l'equivalente in un «segno» linguistico. [...] Le relazioni significanti del «linguaggio» artistico si devono scoprire *all'interno* di una composizione. L'arte è sempre, in questo caso, solo un'opera d'arte particolare, dove l'artista instaura liberamente opposizioni e valori di cui dispone a completo suo piacimento [...]. Si possono dunque distinguere i sistemi dove la significanza è impressa dall'autore all'opera e i sistemi dove la significanza è espressa dagli elementi primi allo stato isolato, indipendentemente dalle relazioni che possono contrarre”; *Id.*, pp. 74-5.

di interazione *sui generis* tra sintagma e paradigma<sup>61</sup>. Schemi ovvero, in termini semiotici, *relazioni semi-simboliche visibili* che, detto per inciso, talvolta la stessa tradizione semiotica greimasiana ha saputo rilevare e formulare teoricamente. In un suo studio dedicato a *Loth e le figlie*, Thürlemann<sup>62</sup> mostra come in una equazione proporzionale del tipo  $a:b=x:y$ , che utilizza una sintagmatica lineare (non planare), il senso di ciò che essa enuncia non dipende solo dal significato che i simboli utilizzati possono assumere. Il senso proporzionale che vi si esprime non dipende solo dal fatto che  $:/$  possa significare «sta»,  $/=$  possa significare «come» e così via, ma anche dal significato che la stessa forma semi-simbolica della proporzione assegna alle posizioni spaziali (lineari) dei termini  $/a/$  e  $/b/$  al primo membro e  $/x/$  e  $/y/$  al secondo, facendo in modo che ciò che sta a  $/sinistra/$ , al primo come al secondo membro, significhi sempre «il doppio» di ciò che sta a  $/destra/$ . Ciò significherebbe, per Marin, non che, come dice Greimas,

---

<sup>61</sup> Non si tratta, come fa Jakobson per il linguaggio verbale, di spiegare un testo poetico con la preminenza dell'asse sintagmatico (della combinazione) su quello paradigmatico (della selezione). La celebre definizione jakobsoniana per cui la "*funzione poetica proietta il principio d'equivalenza dall'asse della selezione all'asse della combinazione*" – si veda *Closing Statements: Linguistics and Poetics*, tr. it. in R. Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano 1966, pp. 192 – risulta debole per caratterizzare i testi visivi già così fortemente caratterizzati dalla loro dimensione combinatoria o sintagmatica a causa della mancanza della significanza semiotica di cui parla Benveniste (vedi il prossimo paragrafo e la nota precedente). Se nei testi linguistici la funzione poetica, come lingua seconda, interviene a proiettare l'asse sintagmatico sull'asse paradigmatico, nei testi visivi, invece, la semiotica prima (sia essa figurativa, espressiva o astratta) è già di per se stessa *poetica* (o *plastica*) nel senso, tutto *scientifico* del termine, di un linguaggio che non può non significare innanzitutto a partire dal proprio asse della combinazione. La "equivalenza" dei testi visivi – per riprendere il termine con cui Jakobson individua il rapporto tra parti combinate del testo – a partire dalla quale le forme, i colori e le posizioni dello spazio sarebbero distribuite nel testo, non è rinvenibile, in termini mariniani, che in quella opacità della rappresentazione attraverso la quale è data allo spettatore la possibilità di costruire i propri schemi immaginativi di coesione del testo.

<sup>62</sup> Si veda F. Thürlemann, *La doppia spazialità in pittura: spazio simulato e topologia planare. A proposito di Loth e le figlie*, in *Leggere l'opera d'arte*, op. cit., pp. 55-64.

“la semiotica plastica” sarebbe “un caso particolare della semiotica semi-simbolica” [SFSP, p. 49] ma che, se è vero che /destra/ e /sinistra/ sono categorie topologiche (plastiche) del piano dell’espressione, la semiotica plastica vale anche in una semiotica testuale lineare (non planare come quella visiva) qual è quella del linguaggio matematico, perché anche in esso si rende *visibile* una correlazione tra espressione e contenuto, viene rappresentato o messo in figura il senso. È lo stesso Thürlemann a sostenere che

esistono delle formule, come quella che abbiamo preso come esempio, che possiedono una qualità supplementare, che i germanofoni designano con il termine di «*Anschaulichkeit*», quella cioè di rendere immediatamente evidenti i suoi rapporti logici; da cui un effetto di senso *efficacia*. Quest’effetto deriva dal fatto che la struttura logica propria della formula si riflette nella sua forma plastica; la formula è *motivata attraverso una codificazione semi-simbolica* tra categorie del contenuto e categorie plastiche. [DS, p. 59]

Ma, occorre allora chiedersi, negli altri casi di articolazione semi-simbolica del senso, come ad esempio il quadro di Klee analizzato da Thürlemann, viene riconosciuta quella qualità del testo visivo di “rendere immediatamente evidenti i rapporti logici” che, secondo la teoria semiotica, vanno posti a fondamento della significazione del quadro? È noto l’uso che la semiotica fa del quadrato logico di derivazione aristotelica per articolare il senso profondo di un testo: un *sema* come «celeste», ad esempio, assegnabile alla figura /stella/ che appare nel quadro di Klee, significa grazie ad un insieme di relazioni definite che esso intrattiene con ognuno dei termini che gli si oppongono all’interno del quadrato semiotico o del paradigma di cui fa parte<sup>63</sup>. Opposizioni che non figurano nel testo ma che vanno

---

<sup>63</sup> Il suo termine contrario («terrestre»), con il suo termine contraddittorio («non-celeste») e con il suo termine infinitivo («non-terrestre»).

individuate dall'analisi semiotica perché contribuiscono a definirne il senso. La domanda è: quando questi elementi del contenuto vengono messi in correlazione con elementi dell'espressione (le forme /arrotondato-appuntito/, ecc.), la relazione così rilevata è ancora evidente, visibile per lo spettatore, o non è più soltanto logica e metalinguistica? La semiotica è interessata a fornirci uno schema visibile del rapporto tra espressione e contenuto, o è piuttosto interessata da una sua riformulazione logica e concettuale? Che importanza ha il concetto di schema nella concezione semiotica? La semiotica è un'indagine estetica o innanzitutto un'indagine logica del senso?

A nostro avviso Marin utilizza il concetto di schema o di operatore di trasformazione del testo – com'è emerso dalle analisi degli affreschi di Signorelli e di Piero della Francesca su cui ci siamo soffermati – in quanto più adeguato rispetto alla comprensione dei testi visivi a forte componente poetica (o plastica), di quanto non lo sia il concetto di strutture profonde utilizzato da una scomposizione logica e metalinguistica del senso operata dalla semiotica greimasiana. A differenza del quadrato semiotico, lo schema della *croce* – o quello, difficilmente nominabile perché più complesso, che organizza la coerenza degli affreschi di Signorelli – preserva la *visibilità* del senso degli affreschi – pur senza risolverlo nell'oggetto raffigurato o rappresentato – preserva cioè, sia pure in una lettura critica a forte componente teorica, la capacità di restituire visivamente – cioè esteticamente – la coerenza semantica del testo visivo. Riteniamo che per Marin il metalinguaggio analitico serva non a concettualizzare ma a mettere in figura gli elementi espressivi del testo, serva cioè a mostrare gli schemi o gli operatori di trasformazione che vi sono all'opera, nella convinzione che la sua analisi testuale sia un'estetica – nel senso greco e kantiano del termine – cioè una teoria della

sensibilità come rapporto schematico tra spazialità e temporalità in cui è preso lo spettatore o il ricettore dell'opera. Le riflessioni, anche ad alto livello teorico, che il critico e il fruitore possono produrre di fronte a un testo, sono prodotte da uno schema e dalla sua capacità polisemica di significare simile, in questo, a quanto dice Kant dell'idea estetica: che è una “rappresentazione dell'immaginazione che dà occasione di pensare molto, senza che però un qualche pensiero determinato, cioè un *conceito*, possa esserle adeguato”<sup>64</sup>. Ecco perché abbiamo intitolato questa prima parte del nostro lavoro dedicata a Marin, una “esperienza figurata del senso”.

Se dalle analisi dei testi visivi condotte da Marin la sintagmatica, come condizione del loro senso, emerge come preordinata alla paradigmatica, dobbiamo ora occuparci di quella condizione che più sopra abbiamo indicato come condizione *fattuale* o *enunciazionale* del senso<sup>65</sup>. Per farlo occorrerà riprendere le riflessioni di É. Benveniste sui dispositivi dell'enunciazione nelle diverse lingue naturali che L. Marin, in maniera del tutto originale, non solo estese ma inventò per i testi visivi. Se le tracce di questi dispositivi dell'enunciazione, come emerso ad esempio nell'affresco dell'incredulità di San Tommaso di Signorelli, sono ancora rinvenibili nell'organizzazione sintagmatica del testo, per essere comprese esse richiedono però allo spettatore di integrare la propria competenza sintattico-semantiche del testo visivo con una competenza tutta pragmatica rivolta alla sua enunciazione. Vedremo nel prossimo paragrafo come funzionano questi dispositivi e che rapporto intrattengono con gli schemi e gli operatori di trasformazione, nonché con le strutture sintagmatiche e paradigmatiche del testo visivo che abbiamo fin qui fatto emergere.

---

<sup>64</sup> Si veda I. Kant, *Kritik der Urteilskraft* (1790), tr. it. E. Garroni e H. Hohenegger (a cura di), *Critica della facoltà di giudizio*, Einaudi, Torino 1999, p. 149.

<sup>65</sup> Si veda il § I.1.

## I.5 Questioni di enunciazione

Dall'analisi di alcuni affreschi, nei paragrafi precedenti è emerso non solo che un rapporto stretto unisce l'ordine sintagmatico e quello semantico del testo visivo, ma anche che quel rapporto va indagato alla luce della questione generale dell'enunciazione. L'intero significato del ciclo di affreschi dipinti da Signorelli a Loreto risulterebbe oscuro se non si facesse intervenire una competenza pragmatica dello spettatore, capace di attivare il sistema di significazione che ne articola il senso. Attraverso il rinvio da un affresco (pannello A), all'altro (pannello F), e da questo al centro della cupola – per non citare che i momenti più eclatanti della visione – lo spettatore si trova ad essere intercettato e semiotizzato dagli affreschi, il soggetto della visione coinvolto nello spettacolo che si dipana, non sotto, ma *attraverso* il proprio sguardo. Il senso di immagine testimoniale di San Tommaso di fronte al Cristo, e cioè il fatto che una vicenda passata si mostri ancora nella sua *presenza*, ai sopravvissuti prima – agli apostoli – e ai posteri poi – a noi contemporanei – non riposa che sulla circostanza che *qui e ora*, di fronte a me che guardo, si rinnova la vicenda che viene rappresentata proprio grazie al fatto di essere rappresentata. Se il visitatore della sacrestia di San Giovanni non giunge ad attivare uno schema d'interpretazione capace di connettere, attraverso la sua propria presenza nella sacrestia, il discorso pittorico da cui si trova attorniato, il significato degli affreschi risulta compromesso. Il problema dell'enunciazione visiva, allora, il fatto di trovarsi in quello che Marin chiama lo “spazio di presentabilità” delle opere, andrà chiarito nel dettaglio. Per farlo ci serviremo degli studi che É. Benveniste dedicò al dispositivo dell'enunciazione nelle lingue naturali, studi che hanno gettato le basi per un filone di ricerche sulla pragmatica dei linguaggi che non tocca

a noi mettere in luce se non per ricomprendervi le riflessioni che L. Marin ha dedicato, lungo tutta la sua vita, alla *rappresentazione*, in cui appunto l'importanza di tali dispositivi risulta essere predominante.

In *Semiologia della lingua*, celebre saggio del 1969, Benveniste riprende la distinzione avanzata qualche anno prima tra “modo *semiotico* e modo *semantico*” di significare, indicando così quella “*doppia significanza*” [PLG-II, p. 79] di cui solo le lingue naturali sarebbero capaci. Per prima significanza si può intendere quella che ogni lingua manifesta attraverso quelle unità che possiamo chiamare segni, o parole, in quanto già munite di un loro significato, indipendentemente da ogni investimento discorsivo. In secondo luogo, ogni lingua fornisce le regole per impiegare queste unità nella produzione di un altro tipo di unità significanti – i messaggi, gli enunciati o i testi – in cui gli stessi segni risultano muniti di volta in volta di un senso sempre nuovo e originale. Se per cogliere la capacità *semiotica* di significare di un segno non è richiesta, all'utente di una lingua, che la capacità di *ricoscerlo* come appartenente o meno a quel sistema linguistico – in italiano *ruolo* esiste come segno, *ruolo* no<sup>66</sup> – la significanza *semantica* di una lingua può essere invece *compresa* solo da un parlante che sia in grado di prendere “in carico l'insieme dei referenti” di un “messaggio” [PLG-II, p. 81], ovvero solo se è in grado di conferire ai segni di cui si compone l'enunciato<sup>67</sup>, il significato particolare che assumono in quel contesto dato. Allora, nella modalità *semantica* di significazione il segno *ruolo*, ad esempio, significherà un cosa se lo intendo come ‘il posto che la scienza occupa

---

<sup>66</sup> L'esempio è di Benveniste; si veda l'intervista *Strutturalismo e linguistica* (1968) in *Problemi di linguistica generale II*, op. cit., p. 36.

<sup>67</sup> A tal punto il modo “*semantico* s'identifica nel mondo dell'enunciazione e nell'universo del discorso” che nel messaggio che lo realizza “non è un'addizione di segni che produce il senso, ma è, al contrario, il senso (l'«intento»), concepito globalmente, che si realizza e si divide in «segni» particolari” [PLG-II, pp. 80-1].

in seno alla società moderna', e ne significherà un'altra se invece lo intendo come 'la parte recitata da un attore in un dramma'. Per questo, dice Benveniste, la

differenza tra riconoscere e comprendere rinvia a due facoltà distinte dello spirito: quella di percepire l'identità fra l'anteriore e l'attuale da una parte, e quella di percepire la significazione di una nuova enunciazione dall'altra. [PLG-II, p. 81]

Secondo il linguista è proprio il principio della doppia significanza, che non ritroviamo in tutti i sistemi semiotici – le “espressioni artistiche”, ad esempio, utilizzano solo il modo semantico; i “gesti di cortesia” solo quello semiotico – a garantire ad ogni lingua quella capacità metalinguistica di presa sugli altri sistemi semiotici<sup>68</sup> e, di conseguenza, ad aver fatto della lingua il sistema significante più diffuso ed efficace. È evidente che ad essere così garantita è quella capacità del linguaggio di fare riferimento non al mondo o alle cose ma a se stesso come a un altro sistema semiotico. Proprio grazie al principio della doppia significanza, ad esempio, la semiotica greimasiana utilizza il modo *semantico* di una lingua naturale – poniamo l'italiano – per produrre discorsi e enunciati intorno ad un quadro di Klee, proprio perché allo stesso tempo utilizza alcuni *segni* dell'italiano (*arrotondato, appuntito, ecc.*) per ritagliare e rendere discreta, significandola *semioticamente*, la dimensione del *continuum visivo*<sup>69</sup> del quadro.

---

<sup>68</sup> “Da ciò discende il suo maggior potere, quello di creare un secondo livello di enunciazione dove diventa possibile tenere discorsi significanti sulla significanza. È in questa facoltà metalinguistica che noi troviamo l'origine della relazione d'interpretanza per mezzo della quale la lingua ingloba gli altri sistemi” [PLG-II, p. 81]. Si veda, inoltre, p. 79.

<sup>69</sup> “Esiste un *modellaggio semiotico* esercitato dalla lingua il cui principio non si concepisce al di fuori di essa. La natura della lingua, la sua funzione rappresentativa, [...] fanno di essa la grande matrice semiotica, la struttura modellante di cui le altre strutture riproducono i tratti e il modo di agire” [PLG-II, p. 79].

Ma a noi preme ora indagare la relazione, per così dire inversa, che permette di passare non dal semantico al semiotico ma, al contrario, dal semiotico al semantico, cioè come dal segno si passi al discorso, verbale o visivo che sia. È vero che la semiotica greimasiana è nata con l'intento, coerentemente a quanto auspicato in queste pagine da Benveniste, di rimuovere metodologicamente il segno dalla posizione centrale che la linguistica saussuriana gli aveva assegnato nella riflessione sul significato. Ma qui Benveniste precisa che il superamento del concetto di segno, che ha tenuto a battesimo la linguistica strutturale, potrà avvenire solo “nell’analisi translinguistica dei testi, delle opere, con l’elaborazione di una metasemantica che *si costruirà sulla semantica dell’enunciazione*” [PLG-II, p. 82, corsivo nostro]. Se è indubbio che la semiotica greimasiana si sia adoperata a sviluppare la dimensione metasemantica qui auspicata, ci sembra che essa non sia stata costruita su una semantica dell’enunciazione la quale, se non del tutto trascurata dalla semiotica, non è stata certo messa al centro delle sue riflessioni sulle condizioni della costruzione del senso dei testi<sup>70</sup>, come invece possiamo sostenere essere avvenuto

---

<sup>70</sup> Si riconoscerà certamente alla semiotica di avere posto l’attenzione su quei dispositivi di *débrayage* e *embrayage* grazie ai quali la lingua si fa discorso (testo) e i discorsi possono venir compresi dagli utenti di quella lingua. Ma questi dispositivi sono intesi più come operatori di trasformazione di un livello profondo già costituito – quello delle opposizioni semantiche – in un livello manifesto di superficie – quello del testo – cioè non sono intesi *anche* come condizioni trascendentali della semantica di un testo ma solo come condizioni linguistico-semiotiche per la sua realizzazione in un discorso, cosa che pure sono: “L’enunciazione è questo rendere funzionante la lingua attraverso un atto individuale di utilizzazione” [PLG-II, p. 97]. La semiotica intende dunque i dispositivi di enunciazione più come *forme della lingua*, che ci sono e che sono indispensabili alla produzione del senso a partire da una semantica garantita, che come *forme linguistiche* strutturanti la superficie di un testo e a partire dalle quali “la semantizzazione della lingua”, come scrive Benveniste in *L’apparato formale dell’enunciazione* (1970), diventa il vero problema e il “centro di questo aspetto dell’enunciazione” [PLG-II, p. 98]. Ovvero, “il problema – molto difficile e ancora poco studiato – consiste nell’esaminare in che modo il «senso» prende forma in «parole», in quale misura si possano operare distinzioni fra le due nozioni e in quali termini si possa

nell'approccio sviluppato da Marin alla rappresentazione (visiva e non solo). Così, anche alla luce dei paragrafi precedenti, risulterà decisivo precisare che il sintagma, preso come combinazione per aggregazione di unità di ordine inferiore<sup>71</sup>, e la sintagmatica, come scienza che espliciterebbe le condizioni o le regole da seguire in tale combinazione, non risultano sufficienti a spiegare il passaggio da un modo di significanza all'altro: "il mondo del segno è chiuso. Dal segno alla frase non vi è transizione, *né con l'uso del sintagma né in altro modo*. Uno iato li separa" [PLG-II, pp. 81-2, corsivo nostro]. Spiegazione per la quale sarebbe invece richiesta una riflessione sulla "istanza di *parole*" [PLG-II, p. 90], ovvero sulla pragmatica dell'enunciazione come necessaria condizione della stessa significanza semantica. Meglio: come emerge da una discussione tra studiosi che seguì un intervento congressuale di Benveniste – *La forma e il senso nel linguaggio* (1966) – per il linguista sintassi, semantica e pragmatica non sono, come per il logico, nozioni o discipline distinte, ma approcci diversi per intendere uno stesso modo significante, quello del discorso effettivo.

Insieme o separatamente, esse appartengono esclusivamente al dominio che è, nella mia terminologia, quello del semantico. In effetti, [...] ciò che è sintagmatico per il linguista coincide con ciò che viene definito sintattico in logica e che, di conseguenza, si situa all'interno dell'ordine semantico. Per quanto riguarda la distinzione ammessa in logica fra pragmatico e semantico, il linguista, io credo, non la reputa necessaria. [...] Partendo infatti dal momento in cui la lingua viene considerata come azione, come realizzazione, essa presuppone necessariamente un locutore unitamente alla situazione di questo locutore nel mondo. [PLG-II, pp. 265-6]

---

descrivere la loro interazione" [*ibidem*]. Si vedano le voci "enunciazione", "débrayage" e "embrayage" in A. J. Greimas & J. Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, *op. cit.*

<sup>71</sup> Ma vedi anche la nota 2.

L'accento così posto sulla pratica del discorso e sull'enunciazione della lingua, conduce Benveniste all'individuazione, all'interno di ogni lingua naturale conosciuta, di "opposizioni linguistiche inerenti al discorso" che, benché "registrate e inventariate" come altrettante "forme della lingua", mostrano in realtà "le loro funzioni [...] solo se vengono studiate nella pratica del linguaggio"<sup>72</sup> [PLG-II, p. 83]. Tra queste forme, com'è noto, troviamo i pronomi personali – *io, tu...* – i deittici spazio-temporali – *qui, là, questo, quello, ora, oggi, ieri, fra...* – e, limitatamente alle lingue flessive, il sistema dei tempi verbali. Se consideriamo il pronome «io», emerge subito che esso

da elemento di un paradigma, si trasforma in una designazione unica e produce, ogni volta, una nuova persona<sup>73</sup>. [...] Questa è l'esperienza centrale partendo dalla quale si determina la possibilità stessa del discorso. Necessariamente identica nella sua forma (il linguaggio sarebbe impossibile se l'esperienza ogni volta nuova dovesse intinventarsi nella bocca di ciascuno un'espressione ogni volta diversa), tale esperienza non è descritta, essa è *inerente* alla forma che la trasmette. [PLG-II, p. 84, corsivo nostro]

Questa *inerenza* sembra il tratto più caratteristico di queste forme linguistiche che hanno la strana capacità di rinnovare il proprio referente in ogni discorso in cui figurano. Infatti, come il pronome

---

<sup>72</sup> Il saggio a cui facciamo riferimento è *Il linguaggio e l'esperienza umana* (1965).

<sup>73</sup> Si rifletta su questa considerazione di Benveniste: "...isolato dal discorso effettivo, il pronome non è altro che una forma vuota che non può essere annessa né a un oggetto né a un concetto" [*ibidem*]. Se, dato che Benveniste sta parlando del pronome «io», esplicitiamo l'"oggetto" come l'io empirico e il "concetto" come l'io-penso del soggetto che parla, vediamo che in ogni discorso, in quanto implica necessariamente *io* – espresso o sottaciuto – ad essere in gioco non è altro che l'unità esperienziale di un soggetto che, non solo nella lingua, ma in ogni sistema semiotico – che non può significare se non a partire da un dispositivo dell'enunciazione – realizza questa sintesi. Vedremo in seguito che anche per Marin le cose stanno proprio in questi termini.

personale *tu* non ha un senso che a partire dall'*io* che lo proferisce – anche se l'*io* resta inespresso – così tutti i tempi verbali inseriti in un discorso non si rendono comprensibili che a partire dall'implicitazione che si realizza nel presente del verbo<sup>74</sup> in cui viene istituita temporalmente la “coincidenza dell'avvenimento [a cui il verbo si riferisce] e del discorso” che lo proferisce. Il sovrapporsi di dire e tempo presenta “è per sua natura implicito” [PLG-II, pp. 90-1]. Tanto che il presente dei verbi è, propriamente, la “sola espressione temporale” di cui “in realtà la lingua dispone” perché tutte le altre espressioni verbali “non rimandano al tempo ma a prospettive sul tempo, proiettate all'indietro o in avanti partendo dal punto presente” [PLG-II, p. 91]. Il fatto che “il solo tempo inerente alla lingua è il presente del discorso e che questo presente è implicito”, risulta a tal punto determinante che non solo “non si può neppure immaginare cosa diventerebbe una lingua in cui il punto di partenza dell'ordinamento del tempo non coincidesse col presente linguistico” [ibidem], ma neppure è immaginabile cosa diventerebbe il mondo se potessimo fare coincidere, magari esplicitandolo – dicendolo, denotandolo – la nostra enunciazione con un altro tempo, con un tempo non presente (e si vede bene come anche l'espressione «altro» non si saprebbe più a cosa riferirla)<sup>75</sup>. Possiamo parlare o riferirci ad un *altro* tempo, ad un tempo che non coincide con l'ora, solo perché col nostro dire istituiamo implicitamente, *di fatto*, che il tempo

---

<sup>74</sup> “Il presente formale non fa che esplicitare il presente inerente all'enunciazione” [PLG-II, p. 91].

<sup>75</sup> “Si potrebbe ritenere che la temporalità sia una dimensione innata del pensiero. Essa è prodotta in realtà all'interno e per mezzo della enunciazione. [...] Il presente è propriamente la sorgente del tempo. È solo l'atto di enunciazione che rende possibile questa presenza al mondo perché, se vi si vuole riflettere attentamente, l'uomo non dispone di nessun altro mezzo per vivere l'adesso e per renderlo attuale se non realizzandolo con l'inserzione del discorso nel mondo” [PLG-II, pp. 100-1].

dell'*ora* e quello del *dire* sono lo *stesso* tempo, e che dunque è lo stesso il *dire* di chi sta parlando e quello di chi sta ascoltando:

la temporalità che è mia allorché ordina il mio discorso è immediatamente accettata come sua dal mio interlocutore. Il mio «oggi» si converte nel suo «oggi», benché non l'abbia lui pure instaurato nel proprio discorso e il mio «ieri» nel suo «ieri». [...] la temporalità del locutore, benché letteralmente estranea e inaccessibile al ricevitore, è identificata da costui nella temporalità che informa il suo proprio discorso [*parole*] allorché egli diventa a sua volta locutore... [*PLG-II*, pp. 93]

Da queste considerazioni Benveniste ricaverà una distinzione destinata a rimanere fondamentale negli studi sull'enunciazione: chi prende la parola può decidere di costruire un enunciato nella modalità del discorso e in quello della storia, cioè utilizzando nell'enunciato quei pronomi, quei deittici e tempi che rimandano alla situazione enunciazionale ovvero quelli che denegano, come preferisce dire Marin, una tale situazione, come se ciò che viene detto lo fosse...

La questione si complica quando passiamo ad analizzare un testo scritto, un'iscrizione su un supporto – linguistica o iconica – quando cioè il contatto dei locutori, del mittente e del destinatario del discorso enunciato, è differito nel tempo, così come emergeva dalle considerazioni di Marin sulla scrittura e sui suoi dispositivi di enunciazione in occasione degli affreschi di Signorelli. O come emerge dal celebre *Les Bergers d'Arcadie* (1638-40) di N. Poussin, in cui la questione dell'enunciazione diventa l'oggetto stesso dell'analisi di Marin<sup>76</sup>: che ne è della co-presenza di chi incide una lapide e di chi ne legge l'iscrizione e, dunque, del significato dell'enunciato *et in arcadia ego*? Nel quale emerge il paradosso che chi dice *ego* non può

---

<sup>76</sup> Si veda *Détruire la peinture*, Éditions Galilée, Paris 1977, pp. 39-54 (da cui d'ora in poi citeremo mettendo tra parentesi quadra la sigla *DP* seguita dal numero di pagina corrispondente).

essere allo stesso tempo l'*io* enunciante e l'*io* enunciato, come accade nel linguaggio parlato, perché naturalmente il soggetto, sepolto nella tomba a cui è stata apposta la lapide, non potrebbe iscriversi nel proprio enunciato come soggetto dell'enunciazione se non in virtù di una proiezione temporale garantita dalla durevolezza dello stesso supporto su cui si scrive (la pietra). Ovvero, nel caso in cui l'iscrizione sia opera di terzi, se non in virtù di un'immedesimazione immaginaria tra chi scrive e chi è sepolto, o tra chi scrive e la morte stessa, come una sorta di dialogo interiore in cui l'enunciante si sdoppia in altro da sé (nel morto o nella morte che trionfa anche in Arcadia), ma sempre e solo grazie ad un supporto che, come uno schermo di proiezione identificante (pagina bianca, lapide, superficie di rappresentazione), permette un tale sdoppiamento.

Marin lavora proprio su quegli elementi che vanno a costituire il dispositivo enunciazionale del discorso visivo: cornici, cartigli, superfici di rappresentazione, iscrizioni, sguardi e gesti rivolti dai soggetti rappresentati all'esterno dello spazio di rappresentazione, *trompe-l'œil*, costruzione architettonica della rappresentazione e così via, cioè su tutto ciò che ricorda allo spettatore che si trova di fronte ad una rappresentazione grazie ai supporti che l'hanno fatta pervenire fino a lui e grazie ai quali egli si trova inserito in un dispositivo d'enunciazione visiva.

## **I.6 Elementi di enunciazione visiva**

Nei paragrafi precedenti è emerso innanzitutto che un rapporto stretto unisce l'ordine sintagmatico e quello paradigmatico del testo visivo e che questo rapporto va indagato alla luce della questione generale dell'enunciazione. L'intero significato del ciclo di affreschi dipinti da Signorelli a Loreto risulterebbe oscuro se non si facesse intervenire una competenza pragmatica dello spettatore che lo

rendesse capace di attivare le strutture di significazione che ne articolano il senso. Attraverso il rinvio da un affresco (pannello A), all'altro (pannello F), e da questo al centro della cupola – per non citare che i momenti più eclatanti della visione – lo spettatore si trova ad essere intercettato e semiotizzato dagli affreschi, il soggetto della visione coinvolto nello spettacolo che si dipana, non sotto, ma *attraverso* il proprio sguardo. Il senso di immagine testimoniale di San Tommaso di fronte al Cristo, il fatto cioè che un evento possa mostrarsi nella sua *presenza*, non riposa che sulla circostanza che *qui e ora*, di fronte a me che guardo, si rinnova la vicenda che viene rappresentata proprio grazie al fatto di esserlo (rappresentata). Se il visitatore della sacrestia di San Giovanni non giunge ad attivare uno schema d'interpretazione capace di connettere alla propria presenza nella sacrestia, il discorso pittorico da cui si trova attorniato, il significato degli affreschi resta celato. Il problema dell'enunciazione visiva, allora, il fatto cioè che lo spettatore possa condividere con l'opera quello che Marin chiama lo “spazio di presentabilità”, ora dovrà essere chiarito nel dettaglio. Per farlo ci faremo guidare dagli studi che É. Benveniste dedicò al dispositivo dell'enunciazione nelle lingue naturali, studi che hanno gettato le basi per un filone di ricerche sulla pragmatica dei linguaggi che non tocca a noi accennare se non per ricomprendervi le riflessioni che L. Marin dedicò, lungo tutta la sua vita, alla *rappresentazione*, per la quale l'importanza di tale dispositivo risulta determinante.

In *Semiologia della lingua*, celebre saggio del 1969, Benveniste riprende la distinzione avanzata qualche anno prima tra “modo *semiotico* e modo *semantico*” di significare, indicando così quella “*doppia significanza*” [PLG-II, p. 79] di cui solo le lingue naturali sarebbero capaci. Per significanza possiamo intendere in un senso quella che ogni lingua manifesta attraverso le unità che possiamo

chiamare segni, o parole, in quanto già munite di un loro significato indipendentemente da ogni investimento discorsivo. In secondo luogo, in ogni lingua queste unità vengono impiegate per la produzione di un altro tipo di unità significanti – i messaggi, gli enunciati o i testi – in virtù dei quali i segni vengono muniti di volta in volta di un senso sempre nuovo e originale. Se per cogliere la significanza *semiotica* di un segno non è richiesta, all’utente di una lingua, che la capacità di *ricoscerlo* come appartenente o meno a quel sistema linguistico – in italiano il segno *ruolo* esiste, *rolo* no<sup>77</sup> – la significanza *semantica* di una lingua può essere invece *compresa* solo da un parlante che sia in grado di prendere “in carico l’insieme dei referenti” di un “messaggio” [PLG-II, p. 81], ovvero solo se è in grado di conferire ai segni di cui si compone l’enunciato<sup>78</sup>, il significato che assumono in un contesto così e così...<sup>79</sup>

Secondo il linguista è proprio il principio della doppia significanza – che, tra tutti i sistemi semiotici, è reperibile solo nelle lingue naturali: le “espressioni artistiche”, ad esempio, utilizzano solo il modo semantico; i “gesti di cortesia” solo quello semiotico – ad aver fatto delle lingue i sistemi significanti più diffusi ed efficaci. Perché è in esse garantita quella capacità metalinguistica di fare riferimento non

---

<sup>77</sup> L’esempio è di Benveniste; si veda l’intervista *Strutturalismo e linguistica* (1968) in *Problemi di linguistica generale II*, op. cit., p. 36.

<sup>78</sup> A tal punto il modo “semantico s’identifica nel mondo dell’enunciazione e nell’universo del discorso” che nel messaggio che lo realizza “non è un’addizione di segni che produce il senso, ma è, al contrario, il senso (l’«intento»), concepito globalmente, che si realizza e si divide in «segni» particolari” [PLG-II, pp. 80-1].

<sup>79</sup> Nella modalità semantica di significazione il segno *ruolo*, ad esempio, significherà un cosa se lo intendo come ‘il posto che la scienza occupa in seno alla società moderna’, e ne significherà un’altra se invece lo intendo come ‘la parte recitata da un attore in un dramma’. Per questo, dice Benveniste, la “differenza tra riconoscere e comprendere rinvia a due facoltà distinte dello spirito: quella di percepire l’identità fra l’anteriore e l’attuale da una parte, e quella di percepire la significazione di una nuova enunciazione dall’altra” [PLG-II, p. 81].

al mondo o alle cose ma a se stesse come a un altro sistema semiotico<sup>80</sup>.

Ma vogliamo ora indagare la relazione, per così dire inversa, che ci permette di passare non metalinguisticamente dal semantico al semiotico ma, al contrario, dal semiotico al semantico, cioè come dal segno si passi al discorso, verbale o visivo che sia. È vero che la semiotica greimasiana è nata con l'intento, coerentemente a quanto auspicato in queste pagine da Benveniste, di rimuovere metodologicamente il segno dalla posizione centrale che la linguistica saussuriana gli aveva assegnato nella riflessione sul significato. Ma Benveniste precisa anche che il superamento del concetto di segno, che ha tenuto a battesimo la linguistica strutturale, potrà avvenire solo “nell'analisi translinguistica dei testi, delle opere, con l'elaborazione di una metasemantica che *si costruirà sulla semantica dell'enunciazione*” [PLG-II, p. 82, corsivo nostro]. Se è indubbio che la semiotica greimasiana si sia adoperata a sviluppare la “metasemantica” qui auspicata, ci sembra però che ciò non sia avvenuto a partire da una semantica dell'enunciazione, la quale, se non del tutto trascurata, è stata recuperata solo ad un certo punto della

---

<sup>80</sup> “Da ciò discende il suo maggior potere, quello di creare un secondo livello di enunciazione dove diventa possibile tenere discorsi significanti sulla significanza. È in questa facoltà metalinguistica che noi troviamo l'origine della relazione d'interpretanza per mezzo della quale la lingua ingloba gli altri sistemi” [PLG-II, p. 81]. È proprio grazie al principio della doppia significanza, naturalmente, che la semiotica greimasiana può utilizzare il modo *semantico* di una lingua naturale – poniamo l'italiano – per produrre discorsi e enunciati ‘scientifici’ intorno ad un quadro di Klee e, allo stesso tempo, utilizzare alcuni *segni* dell'italiano (*arrotondato, appuntito*, ecc.) per ritagliare e rendere discreta, significandola *semioticamente*, la dimensione del *continuum* visivo del quadro. Dice Benveniste: “Esiste un *modellaggio semiotico* esercitato dalla lingua il cui principio non si concepisce al di fuori di essa. La natura della lingua, la sua funzione rappresentativa, [...] fanno di essa la grande matrice semiotica, la struttura modellante di cui le altre strutture riproducono i tratti e il modo di agire” [PLG-II, p. 79].

sua elaborazione teorica<sup>81</sup>. In Marin, al contrario, seppur non c'è mai stato un tale anelito ad una metasemantica transemiotica, pure la semantica presupposta ed elaborata dalle sue analisi delle rappresentazioni parte proprio dall'enunciazione e dal dispositivo che essa mette in atto. Se è così, diciamo subito che, anche alla luce dei paragrafi precedenti, risulterà decisivo precisare che il sintagma, preso come combinazione per aggregazione di unità di ordine inferiore<sup>82</sup>, e la sintagmatica, come scienza che espliciterebbe le condizioni o le regole da seguire in tale combinazione, non risultano sufficienti a rendere conto della semantica di un testo, cioè a spiegare, come dice Benveniste, il passaggio da un modo di significanza all'altro: "il mondo del segno è chiuso. Dal segno alla frase non vi è transizione, né con l'uso del sintagma né in altro modo. Uno iato li separa" [PLG-II, pp. 81-2, corsivo nostro]. Spiegazione per la quale, invece, sarebbe richiesta una riflessione sulla "istanza di parole" [PLG-II, p. 90],

---

<sup>81</sup> Si riconoscerà certamente alla semiotica di avere posto l'attenzione su quei dispositivi di *débrayage* e *embrayage* grazie ai quali la lingua si fa discorso (testo) e i discorsi possono venir compresi dagli utenti di quella lingua. Ma questi dispositivi sono intesi più come operatori di trasformazione di un livello profondo già costituito – quello delle opposizioni semantiche – in un livello manifesto di superficie – quello del testo – cioè non sono intesi *anche* come condizioni trascendentali della semantica di un testo ma solo come condizioni linguistico-semiotiche per la sua realizzazione in un discorso, cosa che pure sono: "L'enunciazione è questo rendere funzionante la lingua attraverso un atto individuale di utilizzazione" [PLG-II, p. 97]. La semiotica intende dunque i dispositivi di enunciazione più come *forme della lingua*, che ci sono e che sono indispensabili alla produzione del senso a partire da una semantica garantita, che come *forme linguistiche* strutturanti la superficie di un testo e a partire dalle quali "la semantizzazione della lingua", come scrive Benveniste in *L'apparato formale dell'enunciazione* (1970), diventa il vero problema e il "centro di questo aspetto dell'enunciazione" [PLG-II, p. 98]. Ovvero, "il problema – molto difficile e ancora poco studiato – consiste nell'esaminare in che modo il «senso» prende forma in «parole», in quale misura si possano operare distinzioni fra le due nozioni e in quali termini si possa descrivere la loro interazione" [*ibidem*]. Si vedano le voci "enunciazione", "débrayage" e "embrayage" in A. J. Greimas & J. Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, *op. cit.*

<sup>82</sup> Ma vedi anche la nota 2.

ovvero sulla pragmatica dell'enunciazione come necessaria condizione della significanza semantica. Meglio: come emerge da una discussione tra studiosi afferenti a diverse discipline che seguì un intervento congressuale di Benveniste – *La forma e il senso nel linguaggio* (1966) – per il linguista sintassi, semantica e pragmatica non sono, come per il logico, nozioni o discipline distinte, ma approcci diversi per intendere uno stesso modo significante, quello del discorso<sup>83</sup>.

L'accento così posto sulla pratica del discorso e sull'enunciazione della lingua, conduce Benveniste all'individuazione, all'interno di ogni lingua naturale conosciuta, di "opposizioni linguistiche inerenti al discorso" che, benché "registrate e inventariate" come altrettante "forme della lingua", mostrano in realtà "le loro funzioni [...] solo se vengono studiate nella pratica del linguaggio"<sup>84</sup> [PLG-II, p. 83]. Tra queste forme, com'è noto, troviamo i pronomi personali – *io, tu...* – i deittici spazio-temporali – *qui, là, questo, quello, ora, oggi, ieri, fra...* – e, limitatamente alle lingue flessive, il sistema dei tempi verbali. Se consideriamo il pronome «io», emerge chiaramente che esso

da elemento di un paradigma, si trasforma in una designazione unica e produce, ogni volta, una nuova persona<sup>85</sup>. [...] Questa è l'esperienza centrale partendo dalla quale si determina la possibilità stessa del discorso. [PLG-II, p. 84]

---

<sup>83</sup> "Insieme o separatamente, esse appartengono esclusivamente al dominio che è, nella mia terminologia, quello del semantico. In effetti, [...] ciò che è sintagmatico per il linguista coincide con ciò che viene definito sintattico in logica e che, di conseguenza, si situa all'interno dell'ordine semantico. Per quanto riguarda la distinzione ammessa in logica fra pragmatico e semantico, il linguista, io credo, non la reputa necessaria. [...] Partendo infatti dal momento in cui la lingua viene considerata come azione, come realizzazione, essa presuppone necessariamente un locutore unitamente alla situazione di questo locutore nel mondo" [PLG-II, pp. 265-6].

<sup>84</sup> Il saggio a cui facciamo riferimento è *Il linguaggio e l'esperienza umana* (1965).

<sup>85</sup> Si rifletta su questa considerazione di Benveniste: "...isolato dal discorso effettivo, il pronome non è altro che una forma vuota che non può essere annessa né a un oggetto né a un

In *Osservazioni critiche sull'enunciazione: la questione del presente nel discorso* (1976)<sup>86</sup>, anche Marin preferisce porre l'accento non tanto sulla *condizione linguistica* della soggettività, cioè sul fatto che "l'io" come soggetto posto in ogni discorso sia il "«riflesso» di una struttura universale di opposizioni": il "paradigma" dei pronomi di persona di cui parla Benveniste. Quanto piuttosto sulla *condizione discorsiva* della soggettività, cioè sul fatto che se una "costituzione del soggetto" è possibile, è perché in ogni "io" attualizzato nel discorso si "coniugano la più massiva, la più ridondante identità, l'identità *stessa* [...] e la più estrema e singolare delle differenze, la differenza *stessa*" [DR, p.138], proprio perché *nel* e *attraverso* il discorso stesso l'io si costituisce sempre come altro da sé. Anzi, se la forma *linguistica* del pronome è la condizione della sua "identità sistematica possibile"<sup>87</sup> e il discorso che sempre implica o presuppone un io-soggetto che lo proferisce, è la condizione "della differenza fenomenologica reale" di questo soggetto, allora, e paradossalmente, sarà proprio il "«tu» che costituisce, nell'immediatezza mediata dello scambio linguistico, l'«io» come io" [DR, p.138], a garantirne l'identità. Ma se l'io si definisce di volta in volta relativamente al discorso che pronuncia e per il fatto di pronunciarlo, continua Benveniste, "tale esperienza non è descritta, essa è *inerente* alla forma che la trasmette" [PLG-II, p. 84,

---

concetto" [ibidem]. Se, trattandosi del pronome «io», esplicitiamo l'«oggetto» come l'io empirico e il "concetto" come l'io-penso del soggetto che parla, vediamo che in ogni discorso, in quanto implica necessariamente *io* – espresso o sottaciuto – ad essere in gioco non è altro che l'unità esperienziale di un soggetto che, non solo nella lingua, ma in ogni sistema semiotico – che non significa che a partire da un dispositivo d'enunciazione – realizza questa sintesi. Vedremo in seguito che per Marin le cose stanno proprio in questi termini.

<sup>86</sup> Si veda L. Marin, *De la représentation, op. cit.*, pp. 137-148.

<sup>87</sup> Lo stesso per Benveniste: "...identica nella sua forma (il linguaggio sarebbe impossibile se l'esperienza ogni volta nuova dovesse inventarsi nella bocca di ciascuno un'espressione ogni volta diversa)..." [PLG-II, p. 84].

corsivo nostro]. Questa *inerenza* sembra essere il tratto più caratteristico di queste forme – non solo i pronomi di persona ma anche i deittici di tempo e di luogo, i tempi verbali – che hanno la strana capacità di rinnovare il proprio referente grazie al discorso in cui, di volta in volta, ricorrono. Infatti, come il pronome personale *tu* non ha un senso che a partire dall’*io* che lo proferisce – anche se l’*io* resta inespresso – così anche i tempi verbali inseriti in un discorso si rendono comprensibili solo a partire dall’implicitazione di presenza che si realizza nel presente del verbo<sup>88</sup>, grazie al quale viene istituita la “coincidenza dell’avvenimento [a cui il verbo si riferisce] e del discorso” che lo proferisce. Il sovrapporsi del dire, del discorso come fatto che si realizza, e tempo presente “è per sua natura implicito” [PLG-II, pp. 90-1]. Tanto che il presente dei verbi è, propriamente, la “sola espressione temporale” di cui “in realtà la lingua dispone”, perché tutte le altre espressioni verbali “non rimandano al tempo ma a prospettive sul tempo, proiettate all’indietro o in avanti partendo dal punto presente” [PLG-II, p. 91]. Dato che “il solo tempo inerente alla lingua è il presente del discorso e che questo presente è implicito”, allora non solo “non si può neppure immaginare cosa diventerebbe una lingua in cui il punto di partenza dell’ordinamento del tempo non coincidesse col presente linguistico” [*ibidem*], ma nemmeno si potrebbe immaginare cosa diventerebbe il mondo se potessimo fare coincidere, magari esplicitandolo – dicendolo, descrivendolo – la nostra enunciazione con un altro tempo non presente (e si vede bene come anche l’espressione «altro tempo» non si saprebbe più a cosa riferirla).

---

<sup>88</sup> “Il presente formale non fa che esplicitare il presente inerente all’enunciazione” [PLG-II, p. 91].

Dall'enunciazione procede l'instaurazione della categoria del presente e dalla categoria del presente nasce la categoria del tempo. Il presente è propriamente la sorgente del tempo. È solo l'atto di enunciazione che rende possibile questa presenza al mondo perché, se vi si vuole riflettere attentamente, l'uomo non dispone di nessun altro mezzo per vivere l'adesso e per renderlo attuale se non realizzandolo con l'inserzione del discorso nel mondo. [PLG-II, pp. 100-1]

Possiamo parlare o riferirci ad un *altro* tempo, cioè ad un tempo che non coincida con l'ora, solo perché col nostro dire istituamo implicitamente, *di fatto*, che il tempo dell'*ora* e quello del *dire* sono lo *stesso* tempo, sia per chi parla che per chi ascolta<sup>89</sup>. Per questo Marin può dire che se gli enunciati di un discorso significano come mezzi di denotazione, essi però non hanno questa capacità “che a partire da questo luogo in cui il discorso non *si* significa ma che pure *indica*” [DR, p. 140], cioè a partire dal riferimento implicito operato dall'enunciazione al presente del suo manifestarsi.

Detto altrimenti, il presente d'enunciazione è una *mancanza* di linguaggio, coestensiva alla totalità del discorso e a ciascuno dei suoi enunciati, una mancanza alla sua superficie e in ciascuno dei punti di questa superficie, mancanza attraverso la quale, tuttavia, si costituisce come discorso significante [DR, 140].

Da qui possiamo comprendere in generale l'interesse di Marin per i dispositivi dell'enunciazione che ritroviamo in tutti i linguaggi o sistemi semiotici, e in particolare l'elaborazione e la definizione di un repertorio significativo di elementi costitutivi del dispositivo dell'enunciazione pittorica. Prescindiamo per ora dal fatto, per niente

---

<sup>89</sup> Infatti, “la temporalità che è mia allorché ordina il mio discorso è immediatamente accettata come sua dal mio interlocutore. Il mio «oggi» si converte nel suo «oggi», benché non l'abbia lui pure instaurato nel proprio discorso e il mio «ieri» nel suo «ieri». [...] la temporalità del locutore, benché letteralmente estranea e inaccessibile al ricevitore, è identificata da costui nella temporalità che informa il suo proprio discorso [*parole*] allorché egli diventa a sua volta locutore...” [PLG-II, pp. 93].

secondario, che un'enunciazione pittorica tradizionale esiga di iscriversi su un supporto, una tavola, una tela o un muro che, in quanto tali, sono concepiti proprio per sopravvivere all'*hic et nunc* del gesto pittorico che ne dispone, così come la pagina scritta tramanda i versi del poeta. E diciamo che così come il linguaggio verbale (orale e scritto) ha a disposizione un'insieme aperto ed eterogeneo di elementi per fare riferimento al presente della propria enunciazione – si vedano le analisi di Benveniste a riguardo – anche il linguaggio pittorico ne dispone di una varietà indefinibile, interni ed esterni alla rappresentazione: cornici, cartigli, iscrizioni verbali, figure, sguardi, indici, composizioni architettoniche della scena, metarappresentazioni, *trompe-l'œil* e così via. Ovvero tutto ciò che, come ricorda Marin nella citazione qui sopra riportata, è coestensivo alla “superficie” della rappresentazione o del discorso iconico. In ogni rappresentazione pittorica, ad esempio, vale ciò che vale per il linguaggio verbale, e cioè che sono i suoi elementi di superficie – a differenza di quelli che invece fanno transitare lo sguardo in profondità: verso gli oggetti, gli eventi, le vicende, le scenografie, i personaggi, significati o rappresentati – a mostrare o a indicare un “*presente permanente* che è quello del discorso stesso nella sua effettuazione come enunciazione (*parole*)” [DR, p. 139]. Ma questo presente permanente va pensato, “al tempo stesso, [come] un *presente ora* che viene reinventato ogni volta”, ogni qualvolta, cioè, si parli, si legga un testo o si guardi un quadro “perché è un momento nuovo, non ancora vissuto, un istante *originario*” [ibidem]. La forma presente di un tempo verbale, l'iscrizione di un enunciato attraverso un sistema di scrittura o la rappresentazione di un'immagine su un quadro, sono per il ricevente condizioni di possibilità per riferirsi al presente solo in quanto, innanzitutto, questo presente si realizza come sempre differente da se stesso, come sempre altro da sé. Di un presente del genere non si può

che fare un'esperienza determinata attraverso un'enunciazione, che tramite il nostro incontro con un'enunciazione (transeunte o iscritta): non c'è altro modo, dice Benveniste, per riferirsi al presente vero e proprio, quello sempre diverso e nuovo.

L'iscrizione introduce certamente nel problema dell'enunciazione una prospettiva nuova: chi enuncia non è più presente all'enunciazione se non come qualsiasi altro soggetto che, in un secondo momento, potrà di volta in volta esservi presente come ricettore. Il contatto dei locutori, del mittente e del destinatario del discorso enunciato – verbale, iconico o musicale – viene differito nel tempo, così come emergeva dalle considerazioni di Marin sull'enunciazione delle scritture Sacre nella seconda ronda di affreschi di Signorelli.

Le immagini che fluttuano alla superficie calma delle onde sono perfette, ma effimere: la loro rappresentazione si misura al momento della presenza fugace degli esseri animati ai suoi bordi. [...] Questo tempo di comparsa e di scomparsa viene elevato dalla pittura alla fissità e alla permanenza di una più duratura presenza: [...] presente presenza di una rappresentazione... [DR, p. 252]

Ma sta di fatto che un nesso strettissimo e inaggirabile unisce pur sempre enunciazione e presenza viva del presente, la rappresentazione visiva e il suo fruitore. Come emergerebbe dal celebre *Les Bergers d'Arcadie* (1638-40) di N. Poussin, in cui la questione dell'iscrizione dell'enunciazione diventa l'oggetto stesso dell'analisi di Marin<sup>1</sup>: chi è quel soggetto che, nell'incisione di una lapide, dice «ego», «io»? Che ne è, quindi, del significato dell'enunciato *et in arcadia ego* e del quadro che la raffigura? Nel quale emerge, evidentemente, non solo il paradosso che, come viene detto ne *La tomba del soggetto in pittura* (1986), “io non posso mai parlare della mia morte” [DR, p. 275] perché chi si iscrive come *ego* nell'enunciato scolpito sulla lapide non

può essere il soggetto enunciante e, *allo stesso tempo*, quello enunciato – come accade invece nel linguaggio parlato<sup>90</sup> – ma neppure essere un altro (altrimenti non direbbe «io»). Ma che è lo stesso spettatore ad essere coinvolto in quel paradosso: “chi parla qui e ora per ridare vita a questi segni sulla pietra? *Ego*, io o il pastore inginocchiato che guarda le parole scritte...?” [*ibidem*]. Anche un’iscrizione inserita nello “spazio rappresentato”<sup>91</sup> del quadro può diventare uno di quegli espedienti attraverso i quali la rappresentazione di pittura da “enunciazione storica” ridiventa “enunciazione discorsiva” – per riprendere la celebre distinzione di Benveniste<sup>92</sup> – così che “la rappresentazione di pittura si rappresenta presentando, alla sua origine, un’assenza, quella del soggetto di rappresentazione” [*ibidem*].

Su questo soggetto torneremo nel prossimo capitolo, non prima però di avere ricordato alcune celebri analisi che Marin ha condotto

---

<sup>90</sup> Perché il soggetto sepolto nella tomba, al quale è stata apposta la lapide, non potrebbe iscriversi nell’enunciato come soggetto dell’enunciazione se non in virtù di una proiezione immaginativa come possibilità offertagli dalla scrittura e dalle caratteristiche di un supporto materiale (la pietra). A meno che l’iscrizione sia opera di terzi i quali, in virtù di un’immedesimazione immaginaria tra chi scrive e chi è sepolto, o tra chi scrive e la morte stessa, si enuncia come «io» come in una sorta di monologo o di dialogo interiore in cui l’enunciante si sdoppia in altro da sé (nel morto o nella morte che trionfa anche in Arcadia), ma sempre e soltanto grazie ad un dispositivo dell’enunciazione e ad un supporto materiale che, come uno schermo di proiezione identificante (pagina bianca, lapide, superficie di rappresentazione), permetta tale sdoppiamento. Si confronti quanto scrive Benveniste ne *L’apparato formale dell’enunciazione* (1970) a proposito del dialogo interiore: “Ciò che in generale caratterizza l’enunciazione è l’accentuazione della relazione discorsiva col partner, sia esso reale o immaginato, individuale o collettivo. Questa caratteristica determina di necessità ciò che può essere chiamato il quadro figurativo dell’enunciazione. [...] Il «monologo» è un dialogo interiorizzato, formulato come linguaggio interiore, fra un io locutore e un io ascoltatore” [*PLG II*, p. 103].

<sup>91</sup> Sulla distinzione tra “spazio rappresentato”, “spazio di rappresentabilità” e “spazio di rappresentazione” si veda ad esempio L. Marin, *Détruire la peinture, op. cit.*, pp. 143-6.

<sup>92</sup> Si veda *Le relazioni di tempo nel verbo francese* (1959), in E. Benveniste, *Problemi di linguistica generale*, Il Saggiatore, Milano 1971, p. 290.

intorno all'enunciazione pittorica. Partendo proprio dalla distinzione tra *storia* e *discorso*, dobbiamo almeno ricordare quei contributi in cui il nostro autore si cimenta a svelare quei luoghi della rappresentazione in cui la rappresentazione, presuntamente storica del quadro, si rivolge invece discorsivamente al suo spettatore. Emblematiche le letture dell'*Entrevue de Pyrénées* e dell'*Entrée du roi à Dunquerque* della serie di arazzi sull'*Histoire du roi* disegnati da C. Le Brun<sup>93</sup>, in cui è la figura di uno specchio posizionato sul punto di fuga dell'impianto prospettico della scena che, riflettendo una finestra che occupa il luogo dello spettatore, richiama l'attenzione dello spettatore sul dispositivo dell'enunciazione pittorica (primo arazzo). Nel secondo è un gioco di sguardi che si produce tra lo spettatore, un gruppo di nobili che attornia il re e la figura di un contadino appoggiato ad un tronco – che testimonia dell'avvenimento – a farci dire che queste figure non sono che i delegati dello spettatore all'interno della scena, non diversamente da come i pronomi personali proiettano i soggetti dell'enunciazione all'interno dell'enunciato. Non meno celebre la lettura dell'*Ex-voto del 1662* di P. de Champaigne che, come dice il titolo, venne dipinta in occasione della guarigione della figlia del pittore. Il ringraziamento a Cristo per averla miracolata dopo l'inutile e annosa consulenza dei medici, viene iscritto dall'artista non nello *spazio rappresentato* – ad esempio sul muro della cella in cui le due sorelle pregano – ma nello *spazio di rappresentazione*, cioè sulla superficie del quadro che da trasparente si fa così opaca agli occhi dello spettatore, emergendo come supporto della rappresentazione e quindi della sua enunciazione pittorica. Non troppo diversamente anche l'analisi de *La Manna* (1639) di N. Poussin muove proprio dal

---

<sup>93</sup> Per il primo si veda ad esempio L. Marin, *Détruire la Peinture*, op. cit., pp. 62-66; per il secondo il saggio *Figure della ricezione nella rappresentazione moderna di pittura* in Id., *De la représentation*, op. cit., pp. 318-323;

ruolo svolto dalla cornice (nonché dal titolo dell'opera): elemento di chiusura della rappresentazione, a partire dal quale, grazie alla prospettiva che vi si costruisce, la visione da "aspetto" si fa "prospetto"<sup>94</sup>, cioè viene ordinata e orientata come un testo da leggere: l'istantaneità del quadro produce l'illusione di una narrazione temporale che si svolge da scena a scena all'interno della stessa rappresentazione. Uscendo dal classicismo francese, Marin vede nella convessità dello scudo ligneo su cui viene Caravaggio dipinge la testa di *Medusa* in onore del Granduca di Toscana, la replica della convessità dello scudo specchiato di cui si servì Perseo per rifletterne l'immagine terribile anche se, allo stesso tempo, i fiotti rettilinei del sangue che scendono dal collo mozzato conferirebbero alla raffigurazione non lo statuto dell'immagine speculare (dipinta come se fosse un riflesso su una superficie convessa) ma quello dell'immagine dipinta in uno spazio illusorio (come in un quadro). Questo gioco alla superficie della rappresentazione non farebbe che riamandarci al suo dispositivo enunciazionale, così come avviene, ma in maniera più complessa, in gran parte delle «annunciazioni» italiane del Rinascimento, in cui lo schema prospettico che mette in relazione spettatore e rappresentazione viene *lateralizzato* dando così luogo al contrapporsi dell'Arcangelo gabriele e di Maria (visti di profilo)<sup>95</sup>.

---

<sup>94</sup> Si veda ad esempio *Figure della ricezione*, *op. cit.*, p. 317

<sup>95</sup> L'intento non è quello di enunciare una costante iconografica del genere delle «annunciazioni» del Rinascimento italiano: ogni rappresentazione, come si vedrà, ha il proprio dispositivo per mettere in evidenza le relazioni che uniscono spettatore e impianto prospettico. Si confronti, ad esempio, ciò che emerge dalle analisi dell'*Annunciazione* del Pinturicchio a Spello – e l'importanza che vi riveste la costruzione architettonico-scenografica (vedi il nostro paragrafo I.3.1) – con quella dell'*Annunciazione* di Veneziano (in *Rotture, interruzioni, sincopi nella rappresentazione di pittura* (1992), in *De la représentation*, *op. cit.*, pp. 371-2) – in cui è la sproporzione delle dimensioni del chiavistello posto sul punto di fuga a denunciare la costruzione della rappresentazione – con quella dell'*Annunciazione* di Crivelli (in *Rappresentazione e simulacro* (1978), in *De la représentation*, *op. cit.*, pp. 303-4) – dove invece tale funzione è svolta da un *trompe-l'œil*. Ma si veda, soprattutto, il cap. V di *Opacité*

Non possiamo proseguire con gli esempi. Ci basta aver dato un'idea di cosa intenda Marin per superficie della rappresentazione come correlato del dispositivo di enunciazione delle lingue naturali: evidentemente non si tratta di traduzione o di trasposizione da un sistema semiotico ad un altro ma di una riformulazione teorica originale di un approccio ricco di prospettive. Non ci resta, allora, che di chiudere il capitolo, e di passare al successivo, sintetizzando con una citazione la prospettiva che anima l'approccio di Marin, citazione che è allo stesso tempo il miglior tributo a Benveniste, per quanto non dichiarato, che il nostro autore gli abbia mai rivolto:

In ciò che segue si tratterà dunque di una *pragmatica della rappresentazione di pittura*, del rapporto tra la rappresentazione come segno e colui che la riceve, cioè, siccome si tratta di pittura, di colui che *la vede, la legge, l'interpreta*: è beninteso che la pragmatica o la dimensione dell'uso della rappresentazione come segno, non può essere astratta né da una sintassi né da una semantica, né dall'organizzazione interna della rappresentazione da una parte, né dalla relazione della rappresentazione a ciò che essa rappresenta, dall'altra. [DR, p. 313]

---

*de la peinture*, dedicato proprio ad un confronto di alcune tra le più celebri annunciazioni italiane sulla scorta dello schema spaziale ed enunciazionale *io-tu*, a partire dal quale lo spettatore è individuato occupare un posto terzo, da usurpatore o da testimone, ossia il luogo di colui che carpisce un segreto, quello che l'Arcangelo rivela a Maria. Ma come questo principio si realizzi nella visione, al di là di una sua generale enunciazione teorica, è compito imprevedibile che spetta soltanto alla rappresentazione di risolvere.

## *Capitolo II: Rappresentazione del potere come potere della rappresentazione*

### **II.1 Rappresentazione e Potere**

In questo paragrafo ci soffermeremo sull'*Introduzione* di *Le portrait du roi*<sup>96</sup>, l'opera forse più celebre dell'autore, rimandando a quelli successivi il confronto con il testo vero e proprio che ci permetterà di suffragare la lettura che avanziamo della teoria estetico-politica che Marin sviluppa a partire da un'analisi del dispositivo rappresentativo all'epoca di Luigi XIV. Più che una sintesi perspicua di ciò che verrà discusso nei capitoli successivi, l'*Introduzione* ci offre la chiave per capire come l'opera integri una ricerca già avviata da tempo (almeno dalla *Critique du discours*<sup>97</sup>), quindi considerazioni preziose per intendere ciò che in seguito verrà sviluppato. Iniziamo dal punto in cui Marin tira le fila dei risultati raggiunti dalla ricerca precedente:

«Questo è il mio corpo» [...]. Questo enunciato, un atto di linguaggio che dona a un deittico, grazie ad una affermazione ontologica, un predicato che è il corpo del soggetto di enunciazione, non è che una figura? Oppure, nel e attraverso l'atto di linguaggio, la cosa mostrata diventa l'atto stesso, cioè il corpo soggetto? La questione dell'eucarestia da quel momento perdeva il suo statuto di esempio addizionale e circostanziale [...] per venire a fondare, centralmente, il modello rappresentativo... [PR, p. 8]

Marin si chiede se la formula eucaristica «questo è il mio corpo» possa essere intesa come un enunciato figurato che comprenderemmo

---

<sup>96</sup> L. Marin, *Le Portrait du Roi*, Les Éditions de Minuit, Paris 1981 (da cui d'ora in poi citeremo mettendo tra parentesi quadra la sigla PR seguita dal numero di pagina).

<sup>97</sup> L. Marin, *Critique du discours. Etudes sur la Logique de Port-Royal et les Pensées de Pascal*, Minuit, Paris 1975.

in analogia con un'enunciato letterale – ad esempio «questa penna è blu» – il quale costituirebbe il modello da seguire per l'attribuzione del predicato «il mio corpo» al soggetto «questo» (pane), così come facciamo per il predicato «blu» a «questa penna». O se, invece, essa possa essere intesa alla maniera di un enunciato che istituisce “nel e attraverso l'atto di linguaggio”, cioè attraverso la sua stessa enunciazione, l'identità tra un corpo mostrato («questo») e il “corpo soggetto” («il mio corpo»), identità che, benché soltanto simbolica, non preesisterebbe alla sua enunciazione<sup>98</sup>. La formula liturgica dell'eucarestia, pur nella sua paradossale unicità che non sarebbe lecito estendere ad ogni espressione linguistica, pone in maniera esemplare il problema del funzionamento stesso “del modello rappresentativo” che si potrebbe supporre stare a fondamento di ogni

---

<sup>98</sup> Citando i logici di Port-Royal, Marin ci ricorda che nel caso dei segni naturali quali un ritratto, una carta geografica e così via – cioè in quei casi in cui i segni sono legati da un “rapporto visibile” (di somiglianza) con ciò che da essi viene significato (un individuo, una città) – “«quando del segno si afferma la cosa significata si vuol dire, *non che questo segno sia realmente questa cosa* ma che esso lo è in significazione e in figura. E così si dirà, senza preparazione e senza finzione, di un ritratto di Cesare che è Cesare e di una carta d'Italia che è l'Italia»” [PR, p. 279]. Al segno può essere attribuito il nome della cosa, ma in un senso figurato. Nel caso della formula eucaristica, invece, gli “Apostoli non considerando il pane come un segno e non essendo in pena [di sapere] cosa esso significhi” – come invece lo sono, poniamo, gli spettatori di un ritratto – “Gesù Cristo non avrebbe potuto dare ai segni il nome delle cose senza parlare contro l'abitudine di tutti gli uomini e senza ingannarli” [PR, p. 280], e ciò nemmeno in quel senso figurato appena visto, perché evidentemente non sussiste rapporto di somiglianza tra pane e corpo di Cristo. Ciò però non toglie che il pane non possa valere “come simbolo” che “copre il corpo e il viso” [PR, p. 281] di Cristo, cioè come segno non più naturale ma “d'istituzione”, per riprendere un termine di Port-Royal e che dunque esso debba essere preso *solo* come pane. Ma così rinasce il problema di prendere un segno per qualcos'altro che sembrava escluso dal rapporto tra pane e corpo di Cristo. Allora si dovrà interpretare il rapporto tra simbolo e cosa in termini non di rimando ma di transustanziazione: la cosa pane è diventata corpo di Cristo grazie appunto all'*enunciazione* eucaristica come atto performativo che qui cerchiamo di analizzare nel suo funzionamento, la quale elimina d'un sol colpo i problemi che nascono dalla definizione del tipo di legame segnico (iconico o simbolico) che unisce segno e referente all'interno di una concezione ancora constativa dell'enunciato (in questo caso della formula eucaristica).

atto predicativo, se è vero che in ogni giudizio è la sua enunciazione a mettere in relazione il *soggetto* sitattico – o il *tema* dal punto di vista semantico – con un *predicato* – o *rema* – come quell’informazione aggiuntiva che si intende dare del soggetto enunciato. Infatti, per quanto dal punto di vista sintattico la questione possa essere facilmente risolta, dal punto di vista semantico nella formula eucaristica non sapremmo dire quale sia il *tema* e quale il *rema* dell’enunciato. Qual è l’informazione o il significato che ci viene trasmesso? Che *questa* particola di pane è, simbolicamente, il corpo di chi parla? O che questa particola è *il corpo del parlante* (benché ancora simbolicamente)? È un’intera tradizione filosofica, non solo teologica, ad emergere dietro queste osservazioni di Marin, che rievocano sia la riflessione hegeliana sulla dialettica dei concetti sia la distinzione tra giudizi sintetici e analitici avanzata da Kant, problemi che però il nostro autore solleva a partire dalla teoria, tutta novecentesca, dell’enunciazione e degli atti linguistici<sup>99</sup>. Secondo

---

<sup>99</sup> Oltre ai contributi classici di E. Benveniste da noi citati nei paragrafi precedenti, per una rassegna degli approcci alla questione dell’enunciazione e degli *speech acts* in ambito anglosassone si veda l’antologia di M. Sbisà (a cura di), *Gli atti linguistici*, Feltrinelli, Milano 1991. Per quanto riguarda il precorrimiento di tali problematiche nella tradizione filosofica tedesca, non è difficile trovare nel primo capitolo “La certezza sensibile. Ovvero, il Questo e la mia opinione” della *Fenomenologia dello Spirito* di Hegel, un’attenzione tutta particolare per l’enunciazione e per i deittici linguistici – *questo, qui e ora* – in cui essa, come ci ricorda Benveniste, si esplicita e nella quale, secondo Hegel, la certezza sensibile trova la propria condizione di verità. A differenza della riflessione del linguista, interessata soprattutto alla *particolarità* di una referenza di volta in volta nuova che quelle strane *forme del discorso* che sono i deittici, i pronomi personali e la flessione dei verbi, rendono possibile, la riflessione hegeliana prende esattamente la direzione opposta vedendo in essi proprio la condizione di *universalità* che introducono nell’esperienza e dunque nella certezza sensibile. Così quelle *forme della lingua*, per dirla con Benveniste, pur riferendosi di volta in volta sempre ad altro, interessano Hegel per il fatto che “enunciano” e “conservano” l’“universalità” di tutti i questo, i qui e gli ora particolari, cioè una “verità superiore” rispetto alla semplice opinione che si produce nel rapporto immediato tra un soggetto e un oggetto sensibile; si veda G. W. F. Hegel, *System der Wissenschaft. Phänomenologie des Geistes* (1807), tr. it. di Vincenzo Cicero (a cura di), *Fenomenologia dello spirito*, Rusconi, Milano 1995, pp. 169-185.

questa teoria è possibile sostenere che «il mio corpo» viene a raddoppiare il soggetto grammaticale dell'enunciato – il pronome dimostrativo «questo» – perché il soggetto dell'enunciazione, colui che enuncia la formula eucaristica, iscrive nell'enunciato la sua soggettività nel momento in cui diceo: «il mio corpo» (anche se, naturalmente, il codice liturgico ci impone di intendere le parole del sacerdote quali parole di Cristo e, quindi, il suo corpo come quello del figlio di Dio). Così, facendo riferimento alla *Critique du discours* in cui primieramente veniva affrontata tale questione, Marin ricorda che quella formula, lungi dal rappresentare un esempio-limite della teoria della rappresentazione e del segno elaborata dai logici e grammatici di Port-Royal, veniva invece a “fondare, centralmente, il modello rappresentativo” da essi teorizzato dal quale pure, se ci si attendesse a quella teoria, dovrebbe divergere in maniera radicale. Cosa significa? Marin non pensa che sia possibile estendere la complessità e la paradossalità della formula liturgica, nonché il mistero religioso che essa salvaguarda, ad ogni espressione linguistica ma che è come se essa dovesse la sua fortuna ad alcune proprietà del linguaggio che, più o meno nascostamente, sono sempre presupposte dal nostro dire e predicare. Per capire cosa Marin abbia in mente conviene allora prendere in considerazioni altri esempi, forse più semplici anche se non meno contaminati dal modello teologico di riferimento, a cui lo stesso autore ci guida dicendo che la “figura retorica del chiasma” che la formula dell'eucarestia fa emergere, ritorna “in questo lavoro consacrato [...] alla rappresentazione del re e al re di rappresentazione” [*ibidem*], cioè al rapporto tra il potere assoluto di Luigi XIV e le sue rappresentazioni. Possiamo sostenere, senza tema di smentita, che nelle riflessioni che Marin dedica al problema della *rappresentazione* il *chiasma* è certamente l'operatore semantico e lo schema generatore delle sue formule teoriche più felici:

*rappresentazione del potere come potere della rappresentazione; oppure, la rappresentazione si presenta rappresentando qualcos'altro da sé, e così via. Facciamoci aiutare, allora, da questa figura retorica per mettere in luce ciò che in queste pagine mariniane viene discusso. Alla figura o, meglio, allo schema del chiasma avevamo già accennato prendendolo come esempio di evidenza plastica allorché, analizzando la lettura che Thürlemann proponeva dell'equazione proporzionale, abbiamo discusso della distanza che separa l'approccio di Marin alle immagini e, in generale, alla rappresentazione, da quello della semiotica greimasiana. Ci sia permesso, qui, di fare un esempio che, pur non essendo di Marin, sarebbe probabilmente piaciuto all'autore perché per certi aspetti richiama molto da vicino la lettura che egli propose dell'iscrizione «Et in arcadio Ego» del quadro *Les Bergers d'Arcadie* (1638-40) di N. Poussin<sup>100</sup> e, per certi altri, l'analisi della *Vanité (Memento mori)* di P. de Champaigne<sup>101</sup>.*

Nel basamento dipinto su cui è finta poggiare l'architettura che inquadra la *Trinità* (1425-7) di Masaccio nella Chiesa di S. M. Novella a Firenze, l'epigrafe *Io fu' già quel che voi sete, e quel ch'i' son voi anco sarete* dà voce al monito che uno scheletro deposto nella parte inferiore della rappresentazione, rivolge agli spettatori dell'affresco. Il nostro interesse è rivolto a spiegare l'efficacia del *memento mori* attraverso l'esplicitazione del rapporto che la struttura sintattica intrattiene con quella semantica dell'enunciato. Da una parte esso può essere descritto così: soggetto + copula + complemento//complemento + soggetto + copula, prescindendo dalle altre parti del discorso e dal fatto che i due complementi siano a loro volta due subordinate oggettive. Prima di individuare la struttura semantica dell'epigrafe, rendiamone esplicito il significato: (anch')io,

---

<sup>100</sup> Si veda *Détruire la peinture, op. cit.*, pp- 39-42.

<sup>101</sup> Si veda *Mimésis e descrizione, in De la représentation, op. cit.*, pp. 258-260.

prima, sono stato quel che siete voi ora mentre leggete – cioè *vivo* – (ma) quel che io sono ora – cioè *morto* – lo sarete anche voi in seguito. Nella prima parte la vita, nella sua forma aggettivale «vivo» da noi esplicitata, dal punto di vista sintattico è il complemento dell'enunciato mentre dal punto di vista semantico è il suo *rema*, cioè ciò che ne costituisce la parte informativa: lo scheletro ci dice che anche lui, un tempo, è stato *vivo*. Nella seconda parte, invece, la morte, nella forma aggettivale «morto», pur svolgendo ancora sintatticamente la funzione di complemento dell'enunciato ne è diventata, grazie alla sua anteposizione, semanticamente il *tema*: morti, ci fa sapere ora il morto, sarete *anche voi*, che così diventa il vero *rema* della seconda parte del monito. Nella prima parte, dunque, è il predicato nominale implicito «vivo» (il complemento) a *rappresentare* il rema dell'enunciato, mentre nella seconda parte è il soggetto grammaticale «noi» a svolgere tale funzione, lasciando al predicato nominale implicito «morti» la funzione di tema. Ad uno schema semantico del tipo AB : AB (tema-remata : tema-remata), ne corrisponde una sintattica a struttura chiasmatica del tipo AB : BA (soggetto-complemento : complemento-soggetto). La morte si impone, finalmente – è il caso di dirlo – come il vero soggetto dell'enunciato, mentre il fatto di toccare anche a noi diventa l'informazione interessante dell'intera epigrafe: ecco come il *memento mori* produce la sua propria efficacia performativa sullo spettatore della *Trinità*, ammesso che costui sia capace di coglierne plasticamente – immaginativamente o esteticamente, perché non c'è nulla di logico in questa disposizione plastica delle strutture linguistiche – l'operatore che ne organizza dell'enunciazione.

Trasposto al problema generale della rappresentazione, lo schema del chiasma, congiuntamente al rapporto tra tema e rema che permette di rilevare, ci può aiutare a comprendere l'argomentazione che Marin

sviluppa attorno alla rappresentazione del potere di Luigi XIV quando dice che, da una parte “l’istituzione del potere si appropria della rappresentazione come sua” e che, dall’altra, “il dispositivo della rappresentazione produce il suo potere, si produce come potere” [PR, p. 9]. La struttura chiasmatica della *rappresentazione del potere* che qui si annuncia emergerà più nel dettaglio quando discuteremo alcune delle analisi che Marin dedica alle modalità, le più eterogenee, di *rappresentazione del potere*<sup>102</sup>: una favola di La Fontaine, il conio regale, il racconto storico e così via. Il problema rimarrà sempre lo stesso: chi è il soggetto, o il tema, della rappresentazione? È il monarca assoluto e, in definitiva, il potere come qualcosa che gli è stato già conferito, ad *essere rappresentato* nel conio delle monete e delle medaglie, nella progettazione e realizzazione dei giardini di Versailles, nella opera storiografica che deve narrarne le gesta? O non sono, invece, tutte queste rappresentazioni a istituirne e a conferirgli quel potere stesso?

La lettura politica svolta in questo testo da Marin prende avvio da un’analisi semantica del concetto «rappresentare»:

Cos’è ra-(p)presentare (*re-présenter*), se non presentare di nuovo (nella modalità del tempo) o al posto di... (in quella dello spazio). Il prefisso (*re-*) conferisce al termine il valore della sostituzione. [...] Questo sarebbe il primo effetto della rappresentazione in generale: fare come se l’altro, l’assente, fosse qui e ora lo stesso; non presenza ma effetto di presenza. [*ibidem*]

---

<sup>102</sup> Ma già dal genitivo contenuto nell’espressione «rappresentazione del potere», ricorrente in tutto il testo, e senza che ci sia bisogno di rovesciarla esplicitamente in «potere della rappresentazione», è chiaro che esso può essere inteso sia in senso soggettivo che oggettivo, e dunque capace di mettere in luce, sul piano del sintagma nominale, la stessa problematica che i concetti di tema e rema rilevavano sul piano dell’enunciato.

Come le immagini dei pittori, che secondo Leon Battista Alberti sono capaci di far ritornare i morti, o come l'angelo che annuncia la resurrezione di Gesù alle donne accorse al sepolcro, la rappresentazione è in generale qualcosa che sta al posto di qualcos'altro che non è più o che è altrove, e che ha in questo "effetto il suo potere, potere che si esercita sulla dimensione transitiva" [PR, pp. 9-10]. Una rappresentazione, ad esempio un quadro, rappresenta qualcos'altro da sé: Luigi XIV. Ma in un altro senso, immediatamente reperibile nella lingua francese, "rappresentare" può essere inteso anche come "esibire", come quando si esibisce il "proprio passaporto alla frontiera", allorché

non solo il suo detentore si presenta realmente ma presenta la propria presenza legittima attraverso il segno o il titolo che ne *autroizza o permette, e perfino obbliga, la presenza*. [...] La rappresentazione resta qui nell'elemento dello stesso, che essa intensifica raddoppiandolo [...perché] non si tratta più, per rappresentare qualcuno, di esserne il messaggero o l'ambasciatore, ma di esibirlo, di mostrarlo in carne ed ossa a quelli che ne chiedono conto. [PR, p. 10, corsivo nostro]

La rappresentazione rappresenta qualcuno o qualcosa presentando se stessa come sua legittimazione. Non che ci siano rappresentazioni di un tipo e rappresentazioni di un altro, perché anzi ogni rappresentazione non può non avvalersi di questo doppio dispositivo, anzi di uno stesso dispositivo rivolto in due opposte direzioni, una transitiva e una riflessiva, entrambe coesenziali al rappresentare. Questo dispositivo bi-orientato presiede, all'interno di ogni rappresentazione, allo schema chiasmatico di funzionamento a cui facevamo riferimento: grazie alla transitività del dispositivo la rappresentazione "è il complemento oggetto del «rappresentare»"; grazie alla "riflessione del dispositivo rappresentativo", invece, essa "costituisce il suo soggetto" [*ibidem*]. Torna qui quell'ambiguità

costitutiva che avvolgeva l'espressione «soggetto della rappresentazione»:

Tutto avviene come se un soggetto producesse le rappresentazioni, le idee che ha delle cose; tutto avviene come se non ci fosse mondo, realtà, che per e grazie a un soggetto centro di questo mondo. Produzione e centramento «idealisti» che non sarebbero che i simulacri sostantivati del funzionamento del dispositivo [...], della riflessione del dispositivo su se stesso e dell'intensificazione, per raddoppiamento, del suo funzionamento. [*ibidem*]

In questo senso ad essere il soggetto della rappresentazione non è solo il soggetto grammaticale di un enunciato o il tema di un quadro, ma la rappresentazione stessa che, attraverso la propria funzione riflessiva, raddoppia, intensifica e legittima il soggetto o il tema rappresentato (secondo la funzione transitiva) solo perché, *allo stesso tempo, costituisce* il soggetto della rappresentazione. Il quale, al di fuori di questa funzione, non è che un “simulacro” o un'ipostasi alla quale imputiamo, come punto prospettico, una centralità di orientamento – evidente, ad esempio, nella rappresentazione «io penso...» – ma che in definitiva non risulta pensabile che a partire dalla funzione rappresentativa, cioè come soggetto costruito proprio a partire dalla messa in funzionamento riflessivo del dispositivo del rappresentare. La discussione del secondo momento, o tratto, del rappresentare, rimette in discussione anche il primo: se prima pensavamo che la tematizzazione o la presentazione di un referente, come effetto di presenza ottenuto attraverso la sua messa in rappresentazione, presupponesse un centro o un soggetto già costituito – sia esso empirico o trascendentale – a partire dal quale il giudizio o la predicazione divenisse possibile, ora veniamo a sapere che questo soggetto riflessivo si costituisce nella rappresentazione stessa, nel rappresentare, nel *prendere la parola* (o nel mettere in immagine).

Grazie all'enunciare, al rappresentare, al fare significativo in generale, si realizza quella riflessione propria al dispositivo rappresentativo: "secondo effetto, secondo potere [della rappresentazione]: effetto di soggetto, cioè potere d'istituzione, d'autorizzazione e di legittimazione come risultante del funzionamento riflesso del dispositivo su se stesso" [*ibidem*]. Non siamo in presenza di una riedizione dello strutturalismo come esclusione del soggetto e della storia dalla dimensione significativa, ma di una teoria che vede il soggetto costituito non dai segni e dal linguaggio come strutture per pensare e per riflettere, ma dal rappresentare, dall'enunciare e dal dire come pratica e fare significativa.

Torniamo, quindi, alla rappresentazione del potere:

se la rappresentazione non soltanto riproduce *di fatto* ma anche *di diritto* le condizioni che rendono possibile la sua [di ciò che è assente e che grazie ad essa torna ad essere presente] riproduzione, allora si comprende l'interesse del potere ad appropriarsene. Rappresentazione e potere sono della stessa natura. [PR, pp. 10-11, corsivo nostro]

Per Marin "potere" significa "essere nello stato di esercitare un'azione su qualcosa o su qualcuno; non agire o fare ma averne la potenza...". Se la "forza" è attuazione di questa potenza di controllo e di sottomissione di qualcosa o di qualcuno attraverso "azioni esteriori", allora il potere *rappresenta* una "riserva di forza" passibile di essere spesa in ogni momento, non secondo arbitrio ma in ottemperanza ad un "vincolo obbligatorio": "in questo senso, potere è *istituire* come legge la potenza stessa concepita come possibilità e capacità di forza" [PR, p. 11]. Ed è proprio la rappresentazione a servire da operatore di trasformazione e di legittimazione della forza:

Ed è qui che la rappresentazione recita la sua parte essendo al tempo stesso *mezzo* della potenza e sua *fondazione*. Da cui l'ipotesi generale, che sottende tutto questo lavoro, che il dispositivo rappresentativo operi la trasformazione della forza in potenza, della forza in potere, e ciò due volte: da una parte *modalizzando* la forza in potenza e, dall'altra, *valorizzando*, giustificandola, la potenza in stato legittimo e obbligatorio. [*ibidem*].

Grazie alla rappresentazione la forza, che per sua natura tenderebbe ad “annichilirne un'altra in una lotta a morte...”, viene messa in riserva perché trasformata “in segni”, i quali “non hanno bisogno che di essere *visti* perché la forza sia *creduta*” [*ibidem*]. Da questo punto di vista, se da un lato la rappresentazione “significa la forza nel discorso della legge” – perché la legge la designa come quell'istanza esterna al discorso giuridico alla quale si può ricorrere quand'esso, come solo discorso, non viene osservato – dall'altra sono i segni stessi ad essere percepiti come forza, in quanto “non sono dei rappresentanti di concetti ma dei rappresentanti di forza [...]: l'effetto-potere della rappresentazione è la rappresentazione stessa” [*ibidem*]. È sempre grazie al doppio orientamento, transitivo e riflessivo, riconosciuto più sopra alla rappresentazione in generale se, da un lato, essa si riconosce come semplice effetto di una forza che la trascende – quella del principe, del monarca o dello Stato che promulga le leggi; e se, dall'altro, la rappresentazione è effetto-potere di legittimazione di quella forza: rappresentazione e potere sono della stessa natura. Se nella rappresentazione alla forza viene impedito di manifestarsi contro tutto ciò che le si oppone è perché così essa può conservarsi “come giustizia, cioè come legge obbligatoriamente vincolante” come se, nell'atto di universalizzarsi in potere, la forza rendesse quest'ultimo performativamente efficace. Si instaura così quella dialettica tra realtà effettiva della forza, che tende ad un esercizio infinito, e immaginario

*presente* della rappresentazione della forza in cui questa, *differendo il proprio esercizio*, tende a compiersi come potere:

Il potere è la tensione all'assoluto della rappresentazione infinita della forza, il desiderio di assoluto del potere. Da quel momento, la rappresentazione (della quale il potere è l'effetto) è al tempo stesso compimento immaginario di questo desiderio e compimento reale differito. [...] Se è nell'essenza di ogni potere di tendere all'assoluto, è nella sua realtà di non consolarsi mai di non esserlo. La rappresentazione [...] sarebbe l'elaborazione infinita della mancanza di assoluto della forza. [PR, p. 12]

L'interpretazione della rappresentazione come vettore di trasformazione della forza, che per definizione è sempre effettiva e particolare e per questo intenzionata ad eliminare ogni trascendenza che possa relativizzarla, in legge – per definizione sempre universale – fa emergere la rappresentazione come qualcosa di singolare e di universale al tempo stesso: “ricavare *un* ritratto del re (*una* rappresentazione del potere) che sia *il* monarca stesso (il potere come rappresentazione)” [*ibidem*, corsivo nostro]

Tutto il lavoro che Marin consacra al potere e alla rappresentazione avrà allora come scopo “di percorrere la trasformazione, in campi e su oggetti diversi, *dell'infinito in assoluto*, delle rappresentazioni infinite del principe nell'assoluto immaginario del monarca” [*ibidem*, corsivo nostro]. Ma questa lettura, diciamo pacificante e risolutiva, della dialettica tra reale e immaginario, resterebbe una lettura parziale se tenesse distinti e separati i due orientamenti di ogni dispositivo rappresentativo: certo, transitivamente, la rappresentazione soddisfa immaginariamente il desiderio del re offrendogli un'immagine presente, per sostituzione, di ciò che egli ancora non è: “il ritratto del re che il re contempla gli offre l'icona del monarca assoluto che egli

desidera essere” [*ibidem*]. Ma sappiamo che, al tempo stesso, “la rappresentazione” non può non essere

anche il raddoppiamento riflessivo di questo stesso desiderio, produzione di un soggetto di rappresentazione che ne è animato [...]. Da cui quest’altro paradosso: che la riflessione di presenza avverte (*accuse*) sempre più intensamente, nel soggetto di rappresentazione che ne è l’effetto, il desiderio d’assoluto come una mancanza da colmare... [*PR*, p. 13]

La rappresentazione non può non restituire al principe l’immagine del soggetto che egli desidera essere, il monarca assoluto, ma che ancora non è, *differendo* così, nel momento stesso in cui sembra realizzarlo immaginativamente, il soddisfacimento di tale desiderio che così “prenderà la forma del tempo” [*ibidem*]. In questa dialettica si apre quella dimensione intermedia, intersemiotica in cui le rappresentazioni, come immagini o icone della “presenza reale e «vivente» del monarca”, si intersecano con una “rappresentazione narrativa” intesa a costruirne il “memoriale”, il “«monumento» nel linguaggio” [*ibidem*]. Di fronte al suo ritratto, o ai suoi ritratti, allo spettatore dovranno venire in mente le narrazioni delle sue gesta così come, leggendole, “davanti agli occhi” del lettore si dipingerà il monarca in tutta la sua grandezza. Da questo punto di vista ritroviamo l’interesse di Marin (e della semiotica) per una narrazione e un’immagine non intese a partire dalla loro sostanza dell’espressione (rispettivamente verbale e iconica), ma come effetto di senso, cioè come narrativizzazione dell’immagine da un lato e come iconizzazione o figurativizzazione del racconto dall’altra<sup>103</sup>. È su

---

<sup>103</sup> “E se l’ipotiposi porta a compimento lo stile narrativo annullandolo nella finzione di una presenza «sotto gli occhi», bisognerebbe creare ad uso della retorica del quadro una figura specifica, il «narrativismo» che, sviluppando l’unico istante rappresentato dal quadro nella discorsività sempre coerente delle sue circostanze, darebbe a leggere ad uno sguardo attento e

questo doppio versante che Marin si muoverà analizzando tutti quei “diversi domini del linguaggio, racconto di storia e discorso d’elogio, o d’immagine, quadro storico, medaglia o ritratto” che egli interpreterà quali altrettante “espansioni di questo enunciato: «questo è il mio corpo»” [PR, p. 14]. Vedremo che, articolando sulla formula eucaristica da una parte le parole che presumibilmente vennero proferite “al parlamento nell’aprile del 1655 da parte del giovane Luigi XIV: «Lo Stato sono io»”, dall’altra quelle scritte tra il 1662 e il 1683 dai logici di Port-Royal: “il ritratto di Cesare è Cesare” [PR, p. 15], Marin cercherà di elaborare una vera e propria *ontologia dell’immagine*. Come nella formula eucaristica, così nella rappresentazione paradossale dello stato fornita dalle parole del monarca, “l’essenza dello Stato non si definisce né grazie ad un concetto né grazie ad un individuo” – né al singolare né all’universale<sup>104</sup> – ma solo nel “nome proprio («io») dell’«io» che enuncia: «lo Stato sono io»” [ibidem]. Non diversamente, benché apparentemente in presenza di motivazioni più fondate – ad esempio la rassomiglianza tra il modello dipinto e la sua immagine – di fronte a

---

competente [...] «i momenti che sono preceduti facendogli intendere tutta la storia». Ipotiposi, narrativismo, in entrambi i casi si tratta dunque di far vedere o di far leggere, all’incrocio del «quadro» e del «racconto», alla frontiera del leggibile e del visibile, un «fare» in cui ciascuno dei due trovi il suo effetto più specifico, il più «proprio» nel dominio dell’altro” [PR, p. 148]. Non c’è bisogno di chiarire in che modo la teoria della rappresentazione di Marin si distingua da una teoria dello «specifico linguistico», e in questo senso la semiotica greimasiana ha ragione di arruolare il nostro autore nello schieramento che critica questa teoria, benché non a partire, come fa la semiotica, da una dimensione semantica che precederebbe, benché non temporalmente ma generativamente, l’enunciazione testuale della rappresentazione nella quale invece propriamente si costituisce, per Marin, la dimensione del senso.

<sup>104</sup> Citando da *L’inconscient malgré lui* di Vincent Descombes, Marin ricorda che la “nominazione non consiste nel trovare una parola per qualcuno che sarebbe già lì [un corpo naturale...], l’essere unico di colui che è il solo a essere ciò che è. Essa fa della differenza dell’uno e di tutti gli altri una differenza reale. [...] È la parola dell’Altro che fa sorgere il soggetto” [PR, p. 15].

un ritratto di Luigi XIV (o di Cesare) lo spettatore del ritratto si ritroverà a dire «è il re!», legittimando così il legame intersemiotico tra un nome, un individuo e la sua rappresentazione:

È questa frontiera che il desiderio di assoluto del potere attraversa con la rappresentazione fantastica del monarca assoluto nel suo ritratto e nel suo nome, dei ritratti legittimati dall'enunciazione di un solo nome, un nome unico autorizzato dalla rappresentazione del principe: ritratto nominato, nome di un'immagine che è la presentazione in cui il monarca si coglie assoluto. [PR, p. 18]

Al “discorso riportato” con il quale Luigi XIV ingiunse al presidente del parlamento di sciogliere l'assemblea lì riunita, nel resoconto dell'avvenimento Voltaire fa seguire un suo proprio commento: “«la sua figura maestosa, la nobiltà dei suoi tratti, il tono e l'aria di maestro con cui parlò, imposero più che l'autorità del suo rango che fino a quel momento era stata poco rispettata”. Il dispositivo narrativo messo in atto da Voltaire crea “*un effetto iconico*” grazie al quale “il corpo del giovane Luigi” viene “in verità costituito come corpo reale”:

*Luigi all'improvviso diventa re come ritratto di re. [...] Il ritratto del re sarebbe così il dispositivo attraverso il quale l'ordine assoluto si rappresenta nel testo attraverso un individuo e ne fa il suo rappresentante, la sua legittimazione (fondé) di potere. [PR, p. 20]*

Allo sdoppiamento del corpo del re proposto da Kantorowicz<sup>105</sup>, Marin oppone così una tripartizione del monarca assoluto: il corpo “sacramentale semiotico” che emerge “sotto le specie del suo ritratto”, quello “storico-fisico” al quale rinvia la narrazione delle sue gesta e

---

<sup>105</sup> Ernst H. Kantorowicz, *The King's Two Bodies: A Study in Mediaeval Political Theology*, Princeton University Press, Princeton 1957.

quello “giuridico-politico” del suo ordinamento statale e legislativo. Al primo di questi è riservato il ruolo di “transito tra il nome, in cui il corpo è divenuto significante e il racconto, la storia, attraverso la quale la legge si è fatta corpo”: l’immagine del re è “l’operatore di scambio tra immagine e nome, racconto e legge, reale e norma” [PR, p. 20-1]. Se il corpo sacramentale è quello che emerge non solo dal ritratto, non solo dal conio delle monete, ma anche da tutti quegli effetti di iconizzazione creati dal racconto verbale, sarà allora all’immagine intesa in questo senso ampio alla quale sarà rivolta soprattutto la nostra attenzione. Infatti, benché il corpo storico del monarca che emerge dal racconto storico resti fondamentale<sup>106</sup>, il

re non è veramente re, cioè monarca, che nelle immagini. Esse sono la sua *presenza reale*: una credenza nell’efficacia e nell’operatività dei suoi segni iconici è obbligatoria, altrimenti il monarca si svuota di tutta la sua sostanza per difetto di transustanziazione e non ne rimane che il simulacro... [PR, pp. 12-13]

In queste considerazioni si può cogliere un’apertura a quella “*valenza ontologica*” dell’immagine che H. G. Gadamer espone nel paragrafo omonimo della prima parte di *Verità e Metodo*<sup>107</sup> di cui ora ci dovremo occupare.

## **II.2 Un’ontologia dell’immagine?**

L’orizzonte all’interno del quale Gadamer sviluppa la propria concezione dell’opera d’arte e, per quello che qui ci interessa, del

---

<sup>106</sup> “L’ordine assoluto s’incarna in un corpo, diventa un *corpo nel racconto storico*” perché “il ritratto del re è anche, e all’inverso, il prodotto terminale di una operazione narrativa che offre *l’ordine assoluto come già inscritto nel reale narrato*” [PR, p. 20], secondo quella che abbiamo visto essere la dimensione transitiva della rappresentazione.

<sup>107</sup> H. G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, tr. it. di G. Vattimo (a cura di), *Verità e Metodo*, Bompiani, Milano, 1990 p. 168, da cui d’ora in avanti citeremo mettendo tra parentesi quadra la sigla corsiva *VM* seguita dal numero di pagina.

“quadro-immagine”, “non è estetico, bensì ontologico” [VM, p. 171], ed è noto come questa ontologia venga costruita proprio a partire dalla critica che Gadamer muove alla coscienza estetica moderna per come si è costituita sulla scia della riflessione kantiana. Nel capitolo “L’ontologia dell’opera d’arte e il suo significato ermeneutico”, dopo aver elaborato un “concetto di rappresentazione” idoneo a rendere conte delle cosiddette “arti transeunti” – la poesia recitata, la musica, le arti sceniche e tutte quelle forme artistiche che esigono sempre nuovamente di essere eseguite o rappresentate – Gadamer decide di applicarlo a quella forma d’arte in cui maggiormente sembra riconoscersi la coscienza estetica moderna: il quadro. Poche altre forme d’arte sembrano manifestare quella autonomia estetica che la coscienza estetica esige da ogni opera d’arte e che la “cornice” sembra conferire ad ogni quadro, nel momento stesso in cui lo isola da “tutte le connessioni vitali” [VM, p. 169] che ha contratto con il mondo da cui nasce e a cui appartiene, per collocarlo all’interno di un museo in cui potrà essere ammirato da chiunque. Il museo, anzi, è quella istituzione moderna nata proprio per ospitare quel tipo di esperienza estetica o *Erlebnis* che la coscienza estetica presuppone prodursi tra il soggetto spettatore e l’opera in quanto tale<sup>108</sup>. Il quadro, a differenza di un’opera transeunte, è dunque quella forma d’arte in cui sarebbe possibile cogliere il valore positivamente autonomo dell’oggetto

---

<sup>108</sup> Esperienza estetica in quanto caratterizzata da una parte dall’essere distaccata dal mondo e, dall’altra, dalla capacità di rappresentare “immediatamente il tutto” di una vita, quella dello spettatore che fa esperienza dell’opera: “Come l’opera d’arte in quanto tale costituisce un mondo a sé, così ciò ch’è esteticamente sperimentato e vissuto, come *Erlebnis*, si stacca da tutti i nessi della realtà. Il carattere dell’opera d’arte sembra essere appunto quello di esser fatta per diventare un *Erlebnis* estetico, cioè, dunque, per trar fuori d’un colpo chi la sperimenta dall’insieme della sua vita mediante la potenza dell’arte, riportandolo però nello stesso tempo alla totalità della sua esistenza” [VM, p. 97].

artistico, valore che in quelle è sempre contaminato dalle rappresentazioni che via via se ne danno.

La rappresentazione ci è apparsa in quei casi come qualcosa di duplice. Sia la poesia sia la sua ripetizione, per esempio sulla scena, sono rappresentazione. [...] Il mondo che appare nel gioco della rappresentazione non sta accanto al mondo reale come una copia, ma è questo stesso mondo reale in una più intensa verità del suo essere. E a sua volta la ripetizione, per esempio l'esecuzione scenica, non è una copia in confronto alla quale l'originale del dramma conservi una sua individualità distinta. [VM, p. 171]

È indubbiamente difficile distinguere – anche se la “differenziazione estetica” è sempre pronta a provarci – il valore del testo di un'opera drammaturgica dall'interpretazione o dalla rappresentazione che ne danno il regista e gli attori. Invece un quadro, per quanto la sua accessibilità sia sempre sottoposta a condizioni soggettive imprescindibili – l'umore dello spettatore, l'illuminazione dell'opera e quant'altro – sembra offrirsi allo spettatore al riparo da rappresentazioni o ripetizioni che, inevitabilmente, non possono non alterarne l'intenzione originaria. Per questo “il concetto di quadro-immagine trascende dunque i limiti del concetto di rappresentazione che abbiamo fin qui adoperato, giacché un'immagine si rapporta essenzialmente al proprio modello originale” [ibidem]. Non che il concetto di rappresentazione risulti in questo caso inutilizzabile, piuttosto si dovrà piegarlo in funzione dell'interpretazione del rapporto tra l'opera e il proprio modello, il “proprio originale”, invece che in funzione del rapporto tra l'opera e la sua riproduzione (esecuzione). “Anzi, il quadro come originale rifiuta la riproduzione” [VM, p. 172]. Ma, in realtà, anche nelle arti transeunti la rappresentazione come riproduzione dell'opera “non indicava tanto la copia quanto la manifestazione del rappresentato. Senza la *mimesis*

dell'opera non c'è il mondo, almeno come esso è nell'opera" [VM, p. 171]. Allora, visto che da un lato "il modo di essere dell'opera d'arte è rappresentazione" e che, nel caso di un quadro-immagine, essa "non può qui significare imitazione nel senso di copia", scopo dell'indagine sarà quello di "determinare meglio il modo di essere del quadro distinguendo il modo in cui in esso la rappresentazione si rapporta all'originale dal rapporto che si istituisce tra la copia e il suo modello" [VM, p. 172]. Il concetto di rappresentazione diventa il perno attorno al quale Gadamer e Marin fanno ruotare la propria riflessione, anche se nel primo il termine ha un senso più restrittivo perché, almeno da queste prime battute, sembra caratterizzare soprattutto ciò che chiamiamo «opera d'arte». Laddove per Marin, esso è inteso come l'operatore della significazione in generale, benché siano poi le opere d'arte, le immagini o le narrazioni a finalità estetica – in una visione più acritica dell'orizzonte estetico moderno – a rappresentare come quei testi su cui si costruisce e viene messa alla prova la teoria della rappresentazione<sup>109</sup>.

A differenza di una copia, il cui scopo è quello di sopprimersi nel rinvio all'originale – a tal punto che l'immagine speculare potrebbe costituirne il tipo ideale se non le mancasse lo statuto ontologico di *cosa*<sup>110</sup> – "un quadro-immagine non ha la sua essenza nel fatto di sopprimersi come tale [...], giacché quel che importa è proprio come si rappresenta ciò che in esso è rappresentato [VM, p. 173]. Eppure, se

---

<sup>109</sup> E se è vero che questi testi, come abbiamo cercato di dire all'inizio del nostro discorso, non valgono quali semplici esempi illustrativi di una teoria ma sono *oggetti teorici* sul cui carattere riflessivo viene edificata la teoria stessa, allora il paradigma estetico moderno tenuto a battesimo da Kant viene da Marin riconfermato nei suoi tratti costitutivi – l'opera d'arte o di genio dà da pensare, apre uno spazio di riflessione inedito – perché il concetto di rappresentazione riassume la funzione dell'opera d'arte di esibire ciò che la teoria vorrebbe poter esporre.

<sup>110</sup> Lo statuto ontologico dell'immagine speculare è quello della "pura apparenza" [VM, p. 174], la quale svanisce con il venir meno di ciò che vi si riflette.

il rappresentare dell'opera non si esaurisce, come la copia, nel rinviare al suo originale, esso non si realizza neppure con l'intenzione di distinguersi da esso – ad esempio ai fini di un loro possibile confronto – perché anzi “l'indistinzione rimane una caratteristica essenziale in ogni esperienza di immagini” [VM, p. 174]. Proprio come avviene con l'immagine speculare il cui statuto<sup>111</sup>, inadeguato a cogliere il significato di rappresentazione in quanto copia, diventa ora illuminante per caratterizzare il quadro-immagine. Ma il “concetto estetico dell'immagine non è ovviamente comprensibile in tutta la sua essenza solo in base all'esempio dell'immagine speculare” perché un quadro-immagine solo grazie al “suo proprio essere” è in grado di “far essere il raffigurato” [ibidem]. Se è lo statuto ontologico di cosa a distinguere il quadro dal riflesso speculare, ad esso non è imputabile quel “carattere positivo di immagine” che lo distingue dalla “pura copia” [ibidem], la quale può contare sullo stesso statuto – basti pensare agli esempi della “foto-tessera” e dei “cataloghi commerciali” [VM, p. 172] fatti da Gadamer. Il fatto è che rispetto alla copia l'immagine-quadro, pur continuando ad essere “legata in senso essenziale” al raffigurato, “non si identifica con il raffigurato” perché “dice qualcosa di più circa l'originale” [VM, p. 174] mentre una copia si esaurisce nel rinviare ad esso “*a senso unico*” [VM, p. 175]. In una immagine che, oltre a *rappresentare* il rappresentato, si *presenta* nella propria autonomia, ritroviamo i due momenti che abbiamo visto emergere nel concetto di *rappresentazione* elaborato da Marin: la rappresentazione presenta se stessa rappresentando qualcos'altro. Ma oltre ad una generica concordanza sul modo di concepire la rappresentazione, soprattutto artistica – concezione comune a gran parte dell'estetica moderna – vediamo che anche in Gadamer, come fa

---

<sup>111</sup> “È l'immagine del rappresentato – la sua immagine, non quella dello specchio – che si mostra nello specchio” [ibidem].

il nostro autore in *Le Portrait du Roi*, i due tratti sono posti in una correlazione reciproca che ne fa emergere un tratto ontologico più originario.

Che l'immagine abbia una sua realtà significa, per l'originale, che proprio nella rappresentazione esso si presenta. [...] Ciò non vuol dire necessariamente che esso abbia bisogno proprio di questa rappresentazione per manifestarsi. Si può presentare per ciò che è anche in modo diverso. Ma quando in tal modo si presenta, questo non è più un fatto accidentale, bensì appartiene al suo essere stesso. Ogni rappresentazione di questo tipo è un evento ontologico, e entra a costituire lo stato ontologico del rappresentato. Nella rappresentazione, questo subisce una *crescita nell'essere*, un aumento d'essere. [VM, p. 175].

È a questo punto che, dovendo legittimare una concezione che vede nell'immagine non più una riduzione d'essere dell'originale, come avveniva nel platonismo, ma addirittura un suo incremento, Gadamer riprende il concetto giuridico latino di *repraesentatio* e il significato che esso ha assunto storicamente in seguito all'influsso dell'"idea cristiana dell'incarnazione e del corpo mistico"<sup>112</sup>. Il concetto giuridico di "rappresentanza" è capace di tenere in dovuto conto entrambe le figure della *repraesentatio*, il rappresentato e il rappresentante, cioè, in termini mariniiani, sia l'aspetto transitivo (oggettivo) che quello riflessivo (soggettivo) della rappresentazione. In entrambi gli autori "l'immagine ha in tal caso una sussistenza autonoma che agisce anche sull'originale. Propriamente, è infatti solo attraverso l'immagine (*Bild*) che l'originale diventa immagine originale (*Ur-Bild*)" [VM, p. 176]. L'immagine non è solo qualcosa che viene sostituito al rappresentato ma è anche immagine di

---

<sup>112</sup> Si veda la nota \*\* alle pp. 175-6. In un altro passo Gadamer dirà: "Il significato religioso dell'immagine si rivela dunque esemplare" [VM, p. 177]. Se si pensa che *Le Portrait du Roi* muove proprio da una riflessione sulla formula dell'eucarestia, anche da questo punto di vista l'aderenza della concezione di Marin all'ontologia dell'immagine di Gadamer appare stretta.

rappresentanza che raddoppia e intensifica il rappresentato, nei segni o nei titoli che ne legittimano, “permettono, perfino esigono, la sua presenza” [PR, p. 10]. Come già in Gadamer, anche in Marin la critica a quella tradizione platonica che vede nella *mimésis*, nella rappresentazione mimetica, una riduzione d’essere del rappresentato, si coniuga con l’esaltazione dell’altro momento, non mimetico ma, diciamo, duplicativo, della rappresentazione. Ma, prima di indagare le istanze in gioco in questo secondo momento della rappresentazione, notiamo che il punto in cui le due teorie, quella gadameriana e quella mariniana, si toccano, è anche il punto in cui, apparentemente, si misura la loro distanza. Scrive Marin nel saggio *Mimésis e descrizione* (1988):

Come Platone aveva osservato, ogni rappresentazione mimetica è una diminuzione d’essere rispetto al suo modello, ma ciò che essa perde in essere – ontologicamente – quanto ai suoi effetti sensibili e passionali essa lo guadagna pragmaticamente grazie alle risorse della sua arte. [DR, p. 254]

Almeno terminologicamente, Marin non sembra aderire ad un’approccio ontologico all’immagine o alla rappresentazione, preferendo spiegarne gli effetti di senso in termini pragmatici (piuttosto che semantici) anche se sappiamo che per Marin la pragmatica è preordinata alla semantica. E non si può escludere che lo stesso Gadamer conferisca alle immagini questo tipo di forza performativa.

In ogni caso entrambi convergono nel porre l’accento su quello che abbiamo chiamato il “secondo momento” della rappresentazione. E non è un caso che anche Gadamer, dovendo esemplificare questo momento, ricorra ad esempi attinti non tanto dalla dimensione estetica quanto da quella politico-giuridica:

Il modo in cui il sovrano, lo statista, l'eroe si mostra e si presenta viene portato a rappresentazione nell'immagine. Che cosa significa ciò? [...] Egli stesso, in quanto si mostra, deve corrispondere all'attesa che si ha per la sua immagine. Solo perché egli ha un certo essere nel mostrarsi viene rappresentato in una immagine. [...] Colui il cui essere è così essenzialmente caratterizzato dal mostrarsi non appartiene più a se stesso. [VM, pp. 176-7]

Non solo il rappresentante, dovendo rappresentarlo e dipendendone, *deve* sottomettersi al rappresentato – *deve* restare essenzialmente legato ad esso – ma anche il rappresentato *deve* corrispondere alla legittimità conferitagli da quello, dalla sua immagine (Gadamer). Chi si *presenta* alla frontiera mostrando i documenti che lo rappresentano deve corrispondere ad essi. Luigi XIV, da che viene rappresentato pubblicamente – come colui che prende la parola al parlamento destituendo l'Assemblea o come l'agente della storia in quanto vincitore delle battaglie raffigurate nelle medaglie regali – *deve* corrispondere alla propria immagine di monarca (Marin). Non è necessario che il monarca sia rappresentato così, ma da che accade egli non appartiene più a se stesso:

Egli vuole a tal punto *vedersi* che questa immagine di se è al tempo stesso mezzo ed effetto del suo potere. Che cos'è essa? Egli non lo sa, giacché questa rappresentazione non saprebbe preesistere alla propria produzione. Il principe non sa chi è fino quando non vedrà il proprio ritratto. [PR, p. 162]

Anche Marin esplicita il secondo tratto o momento della rappresentazione come un *dovere*, perché la relazione di *rappresentanza* non potrà più essere intesa, per usare le parole di Gadamer, “a senso unico” – come solo un dovere che vincola il rappresentante (l'immagine) al rappresentato – ma ormai secondo

quel *doppio senso* grazie al quale l'immagine acquistava, nell'ermeneutica gadameriana, un rilievo ontologico forte: anche il rappresentato dovrà corrispondere al proprio rappresentante.

Da quel momento, il rappresentare non rinvia a un potere che gli sarebbe anteriore più di quanto non rinvii a un evento [il rappresentare stesso] che sarebbe la sua referenza. [...] Inoltre, non bisogna intendere il *dovere* di rappresentazione come una norma che gli sarebbe trascendente ma come l'infinito processo di rappresentazione stesso per il quale il potere sovrano istituisce la sua propria normatività, erige la sua propria autorità, fonda la sua propria legittimità... [*ibidem*]

Per rilevare la paradossalità del risultato raggiunto dai due autori, e riconducibile al fatto di aver entrambi riconosciuto un doppio orientamento alla rappresentazione che abbiamo chiamato «dovere di rappresentanza», possiamo agevolmente utilizzare le parole di Gadamer, secondo il quale da una parte “l'originale diventa tale solo in virtù dell'immagine-quadro e, d'altra parte [che] l'immagine non è altro che il manifestarsi dell'originale” [VM, p. 177]. Paradossalità che, nel caso di Gadamer, riconferma la centralità del concetto di *rappresentazione* per un'ontologia dell'arte – nonché il valore metodologico della sua elaborazione a partire dalle arti transeunti in cui esso non poteva che venire pensato in una connessione essenziale con il rappresentato. Valore metodologico che non viene smentito ma, anzi, riconfermato dall'analisi ontologica dell'opera pittorica: come in quelle era opportuno considerare l'opera – poesia, dramma ecc. – in una unità organica con il mondo in essa rappresentato e con l'evento della sua riproduzione o ripetizione, altrettanto è richiesto per il rapporto tra l'originale e la sua rappresentazione nel caso del quadro-immagine.

Dopo aver mostrato come la teoria della rappresentazione elaborata da Marin, sia pure partendo da un'orizzonte semio-linguistico, incontri

la concezione ontologica dell'immagine di Gadamer, non ci resta che mettere brevemente alla prova la convergenza così ottenuta per vedere, in due delle analisi più significative condotte da Marin in *Le Portrait du Roi*, come la rappresentazione possa produrre la propria valenza ontologica.

### **II.2.1      *Il corvo e la volpe di J. de La Fontaine***

Mentre il corvo, appeso a un ramo, *teneva* nel becco un pezzo di formaggio, la volpe, allettata dall'odore del cibo, gli *tenne* un discorso... Non solo il verbo produce una metafora designando l'identità del luogo in cui “nutrimento” e “discorso” divengono possibili, ma l'aspetto durativo della sua prima occorrenza indica la potenza di godere di un bene (il formaggio) in un “tempo immobile” – che non si vorrebbe interrompere – per opposizione all'istantaneità della seconda occorrenza che invece indica una mancanza, un vuoto aperto dal bisogno (di mangiare) della volpe, in cui andranno ad iscriversi i segni del suo discorso.

Da quel momento, se il movimento del bisogno è avviato dagli indici e dalle tracce [l'odore], se i segnali indicano la presenza della cosa buona da mangiare, parlare, tenere un discorso non consisterà nel *dire* gli indici, nel nominare le tracce, ma nel sostituire agli indici-segnali i segni discreti che significheranno qualcos'altro... [PR, p. 118]

La volpe sa di non avere altro che il discorso come rappresentazione di un bene futuro da scambiare come merce in cambio del cibo posseduto, al presente, dal corvo. Il significato transitivo del verbo nel primo caso e quello intransitivo del *tenere un discorso* nel secondo stanno a segnalarcelo: se il corvo può pensare “«Io sono ciò che ho», la volpe pensa “«Io sono ciò che metto all'esterno, in direzione tua»” [PR, p. 119]. Non è molto, le parole

sembrano scivolare sulle cose, non essere in grado di far presa su di esse o di mutare la materialità del mondo, ma la volpe sa che “se, attraverso un certo uso della parola [...], l’altro è persuaso, convinto, obbligato, sedotto, provocato: [...] questi può essere condotto a modificare la sua propria posizione nel mondo” [PR, p. 122]. “Hei! Buongiorno! Signor del Corvo!”: l’esclamazione che la volpe rivolge al corvo – la quale assolve primieramente alla funzione “fatica” di creare comunità – nonché l’augurio che la segue, “non hanno altra funzione che di preparare le condizioni concrete della legittimazione discorsiva” [ibidem], attraverso la quale la volpe può sperare di cambiare lo stato presente delle cose. Questa si rivolge all’uccello col nome proprio «del Corvo», lasciandogli così supporre che, *data* la sua notorietà, è impossibile non conoscerlo. Allo stesso tempo l’appellativo «Signor» non fa che posizionare il corvo in una gerarchia all’interno della quale la volpe si riconosce come sottoposta. Più precisamente, il fatto che prima del nome proprio venga usato il partitivo «del» in luogo di «de» – come ci si aspetterebbe in un cognome francese – dice che il vero identificativo dell’uccello come individuo è in realtà l’appellativo «Signor», senza il quale il corvo “tornerebbe nell’anonimato di membro di una specie zoologica” [PR, p. 120]. Il corvo allora

accetta il titolo ma meno come un titolo usurpato che come una marca attraverso la quale la volpe riconosce la propria posizione [d’inferiorità] nei suoi confronti [...]. Così la volpe legittima il proprio discorso: fa in modo che quello al quale lo indirizza lo accetti come tale. [ibidem]

Il discorso viene legittimato non tanto dalla sua corrispondenza ad una classificazione, vera o presunta, esterna alla situazione dialogica (il corvo è un signore, la volpe no) quanto dal reciproco posizionarsi

degli interlocutori: tu sei superiore a me (lascia intendere la volpe al corvo nel momento il cui gli rivolge la parola); io sono superiore a te (conferma di essere il corvo accettando il discorso che gli tiene la volpe). Attraverso l'adulazione o la lusinga (*flatterie*) la volpe comincia ad armare la "trappola" della rappresentazione in cui deve far cadere il corvo se vuole risolvere il problema di "come trasformare il discorso (che essa tiene) in nutrimento" [PR, p. 121]. Per riuscirvi "il discorso dell'adulatore" non solo dovrà tacere ciò che realmente lo muove – il formaggio – ma dovrà anche solo più limitarsi ad accennare, usando appellativi e titoli, "all'immagine" lusinghiera che intende offrire al corvo (e con la quale si intende irretirlo), così da lasciare che esso stesso sostituisca "questa immagine di se stesso che il lusingatore gli offre, all'immagine che egli ha di se stesso o, più esattamente, a riconoscere in questa immagine una verità su se stesso che ignorava" [*ibidem*]. L'effetto che dovrà raggiungere la rappresentazione non dovrà essere, allora, quello di mettere in immagine una qualità *nuova o aggiuntiva del corvo* – come un *rema* che venisse aggiunto, *ora*, in questa immagine, al *tema* dell'enunciato – ma semmai quello di mettere in luce ciò che il corvo può riconoscere come *già* suo (si ricordi il rapporto tra immagine e originale in Gadamer). A questo punto la lettura della favola fatta da Marin aderisce perfettamente all'ontologia gadameriana:

la strategia essenziale dell'adulatore per raggiungere questo obiettivo consisterà nel far trasformare dal destinatario una modalità d'obbligazione: «io *devo* essere ciò che tu mi dici che io sia», in una constatazione di realtà: «io sono ciò che tu mi dici che io sia», a condizione che «tu me lo dica» [*ibidem*].

Che l'immagine offerta al corvo sia *realmente* nuova o altra da come l'uccello si è visto fino a quel momento, poco importa, perché

essa, restando *dissimulata* fino al momento in cui il corvo non l'avrà riconosciuta come sua – ma sarà già troppo tardi – non ha modo di *presentarsi* come qualcosa che sia passibile di un confronto con la situazione reale, quindi nemmeno come qualcosa di nuovo o di diverso da essa. Per questo è del tutto insensata la domanda se prima di incontrare la volpe il corvo non si percepisca già come un «signore» o di appartenere ad un rango sociale superiore. Il corvo, da che si riconosce nell'immagine che gli viene offerta, è vittima del suo effetto di rappresentazione e non appartiene più a se stesso ma all'immagine in cui ormai *deve* riconoscersi. La trasformazione di un performativo in un constativo – la modalizzazione del *dover essere* in *essere* – dice, nel linguaggio della teoria degli atti linguistici, esattamente la stessa cosa che dice Gadamer in termini ontologici. Una volta fissato “lo sguardo o l'orecchio dell'interlocutore sulla *rappresentazione* identificante in luogo e al posto della *presentazione* reale che la prima dissimula e supplisce” [PR, p. 125] – una volta cioè che il soggetto della rappresentazione, nel senso soggettivo del genitivo o, se si preferisce, in quello riflessivo del dispositivo rappresentativo – l'identità del corvo viene *differita* dal desiderio che la sua immagine gli promette di soddisfare. Perché scatti la trappola non resta altro da fare alla volpe che pro-spettare al corvo il futuro che lo attende, precisando l'immagine che gli vuole offrire: «Sé è vero che il vostro canto / Corrisponde al vostro piumaggio / Siete la Fenice degli abitanti del bosco». Il corvo, incapace di vedere che il nero piumaggio che lo riveste non si addice propriamente ad una fenice – l'uccello dal piumaggio iridato che, rinascendo dalle proprie ceneri, simboleggia l'immortalità – cioè incapace di vedersi come soggetto rappresentato

ma solo come soggetto di rappresentazione, si metterà a cantare<sup>113</sup>, facendo così cadere il formaggio che stringe nel becco.

Il Signor del Corvo quindi canterà dimenticando che nel suo becco tiene potere e ricchezza, canterà dimenticando che l'organo dell'espressione vocale e quello dell'ingestione del nutrimento occupano lo stesso luogo del corpo, canterà per ottenere un nuovo titolo: quello di «Fenice degli abitanti di questo bosco». [PR, p. 123]

Come il discorso della volpe ha sempre deliberatamente evitato di *dire* il formaggio, il nero del piumaggio e tutto ciò che potesse portare l'attenzione del corvo sulla sua situazione presente così, per indurlo a lasciar cadere il formaggio, la volpe “non gli domanda di cantare” ma gli fa “supporre che, se canta, allora sarà fenice” [*ibidem*]. Al corvo la rappresentazione o l'immagine della fenice promette di realizzare, differendolo, quel desiderio di assoluto al quale può dedicarsi con la sicurezza di chi, avendo messo in riserva la propria forza e la propria ricchezza (poter mangiare più tardi il formaggio), può dedicarsi alla cura del potere come costruzione dell'immagine di sé<sup>114</sup>.

Mettendolo nella sfida di cantare per diventare Fenice, la volpe gioca sul desiderio di assoluto di ogni detentore di potere, gli offre con questo titolo la rappresentazione di un assoluto a cui, immaginariamente, il potere in suo desiderio si appigli per compiersi. [*ibidem*]

---

<sup>113</sup> Un'identità da “super-fenice” visto che, cantando, esibisce “una qualità di cui la fenice è sprovvista” [PR, p. 125]. Della lettura ben più sottile che Marin fa del gioco di supposizioni che il corvo è chiamato a confermare noi, qui, non abbiamo che riportato le più importanti.

<sup>114</sup> In questo punto potere e rappresentazione estetica, politica ed estetica di matrice kantiana si toccano, almeno nella vulgata che vede nell'estetica kantiana una dottrina del bello come piacere disinteressato che persegue una finalità senza scopo: “le parole della volpe e la sua argomentazione incitano il maestro senza bisogno a mostrare la sua bella voce, a occupare lo statuto di super-fenice nella gratuità estetica, nella finalità senza fine del bel canto che non mira a nessuno scopo, che non riempie un bisogno interessato, ma si mostra per piacere” [PR, p. 126].

Possiamo concludere la nostra rilettura di quest'analisi di Marin, osservando innanzitutto che per Marin il legame tra rappresentazione e potere è talmente connaturata – sono della stessa natura – che, lungi dal realizzarsi solo attraverso un potere istituzionale – lo stato, il sovrano ecc. – permea ogni interazione sociale, come dimostra il passaggio di potere dal corvo alla volpe. Inoltre, facendo un'osservazione sulla situazione narrativa di partenza e di arrivo della favola, chiediamoci con Marin: “Tutto comincia dunque con questa messa in riserva del formaggio, questa potenza (di mangiare) ora e nel futuro in cui il nutrimento si converte in segni... Perché dunque il corvo non ha mangiato il suo formaggio nell'istante in cui l'ha afferrato?” [PR, p. 126]. Per rispondere l'autore rimanda il lettore al I capitolo della *Fenomenologia dello spirito* di Hegel dedicato alla «certezza sensibile», in cui si dice che sarebbe propria solo dell'animale quella saggezza che lo induce a divorare, immediatamente, l'oggetto sensibile – il *questo*, la preda che incontra sul suo cammino – dimostrando con ciò che «Questo» non avrebbe alcun valore di certezza e verità al di fuori del linguaggio che lo dice. Se è vero, allora il corvo non è propriamente un animale, ma un umano già troppo umano per il quale il regime della rappresentazione e del linguaggio – la possibilità di dire *questo* e di parlare – costituisce già la propria dimensione vitale. Quindi, il corvo non ha mangiato il formaggio perché non vive, come l'animale, nel presente ma già nella rappresentazione e nel linguaggio come potere di differimento, come progetto di vita aperto alla dimensione temporale del futuro<sup>115</sup>. La

---

<sup>115</sup> Inoltre, allorché la volpe gli rivolge i primi appellativi di lusinga, il corvo non può smentirli, non solo perché allettato dalla immagine che l'altro gli offre ma anche perché farebbe cadere il formaggio che tiene in bocca: l'abilità della volpe sta proprio nel rovesciare un'impossibilità *di fatto* in un consenso tacito, in una legittimazione del corvo alle lusinghe di

stessa morale con valore d'apologo che la volpe indirizza al corvo in chiusura del racconto – «Imparate che ogni adulatore vive a spese di chi l'ascolta» – non ci fa uscire dal regime della rappresentazione, non fa apparire, cioè, un mondo trasparente ormai ripulito dall'opacità delle rappresentazioni e in cui un giudizio d'esperienza – la lezione impartita – emergerebbe in se stesso, al di qua del discorso che la proferisce, come vero. L'insegnamento della volpe – “imparate che...” – ottenuto universalizzando la singolare indole parassitaria della volpe, non è una regola che si possa semplicemente trasmettere e apprendere come conoscenza o constatazione di un ordine veritiero di cose. Infatti, *l'enunciazione* stessa di tale regola è già interpretabile come “un'ultima trappola del furbo, [quella di] far credere alla sua vittima potente che la propria *virtù* possa esserle insegnata, disponendo una volta di più – cioè qualora se ne ripresentasse l'occasione – della sua credulità” [PR, p. 128]. Relativamente alle parabole del Vangelo Marin così stigmatizza:

ciò che la parabola racconta, il suo racconto primitivo e il racconto che la interpreta, è *l'enunciazione* della parabola e la sua ricezione, [...] non *si* raccontano e non si ascoltano storie che per tentare di venire a capo (*maîtriser*) questo eccesso e/o di colmare questo difetto, che per [...] identificare questa strana irruzione, che per far collimare i racconti e i discorsi e arrivare, infine, alla trasparenza.<sup>116</sup>

Allora, ciò che emerge già sullo sfondo della favola di La Fontaine e che verrà espressamente tematizzato da Marin nell'analisi delle altre figure del potere – soprattutto quella del monarca – è proprio l'instaurazione dell'ordine della rappresentazione come enunciazione

---

quella. E l'abilità del narratore sta proprio nel preparare una forma di trappola per il lettore, il quale si lascia così facilmente convincere dell'accondiscendenza del corvo alle *avances* della volpe.

<sup>116</sup> L. Marin, *Du religieux*, in *De la représentation*, op. cit., p. 150.

non a fianco ma *nel cuore stesso della realtà*: “la rappresentazione [...] mira a costituire la sua propria presenza come rappresentazione” [PR, p. 162]. Se la rappresentazione si è già da sempre sostituita, come presenza che si autolegittima, alla presenza del reale – ed è per questo che il corvo non può vedersi se non grazie ad una rappresentazione – allora la rappresentazione non può mai essere pura denotazione della realtà – in quanto la connotazione la contamina già da sempre – e “il corvo scoprirà sempre un po’ troppo tardi, sempre *après coup*, che non può essere fenice” [PR, p. 128]. La rappresentazione, il ritratto del re, non sostituisce o traveste l’identità del reale ma ne sottolinea l’assenza o l’impossibilità al di fuori di essa:

il ritratto viene ad occupare il luogo di questa mancanza, a riempire, a nascondere e a dissimulare non qualcosa o qualcuno, ma un’assenza. Questo ritratto non è una maschera ma una rappresentazione (*re-présentation*). [PR, p. 273]

Non diversamente, quando nel capitolo finale “L’usurpatore legittimo o il re naufragato”, Marin, commentando la figura del re naufragato su un’isola che si trova ad esser riconosciuto dai suoi abitanti come il re che essi erano in pena di ritrovare, non manca di rilevare che *la rappresentazione del naufrago come re* che essi si sono fatta di lui ha già, di fatto, tolto all’usurpatore la facoltà di scegliere se dichiararsi impostore o se godere del caso fortunato di rassomigliare al re scomparso:

Ma la macchina è montata troppo bene per lasciare una vera scelta e, se l’attesa si prolunga, l’esitazione privata del «principe» prende la figura e l’apparenza pubblica di un ritiro della maestà nel silenzio della sua saggezza e nel segreto del suo governo. [PR, p. 284]

Anche una eventuale smentita dell'usurpatore, dal momento che la sua rappresentazione come re ne ha già costituito l'identità, sarebbe presa come estremo gesto di regalità, insieme di umiltà e di munificenza del sovrano: "in verità, che cos'è essere Re se non essere riconosciuto in questa qualità da tutto il popolo e ricevere tutti i rispetti che si devono rendere al Re?" [*ibidem*]. Se, nella finzione del racconto, gli abitanti dell'isola hanno preso *in realtà*, non *in figura*, *il ritratto del re per il re*, e se, nella realtà, il potere politico viene in tal modo costituito, è perché il sovrano così legittimato – il quale, dal canto suo, "«non poteva dimenticare la sua condizione naturale»" [*PR*, p. 287], cioè di essere "soltanto il segno o la figura" [*PR*, p. 280] del re, la sua immagine – non sa altro della sua identità positiva (se non ciò che gli altri ne rappresentano):

la mia condizione naturale è di non essere questo re, ora, questa è la mia certezza negativa; tale è l'impossibile oblio di una identità negativa che «indefinisce» (*indefinit*) l'essere proprio e la sua identificazione al soggetto. [*PR*, p. 289]

L'impossibilità di avere un'identità fuori della rappresentazione, l'incapacità del «soggetto» a gestire il senso connotato da essa, fanno emergere la natura che la rappresentazione condivide con il potere. Per questo non può essere la critica o la demistificazione della rappresentazione – sia essa quella classica avanzata da Pascal che quella contemporanea elaborata da una teoria critica – a smontare il potere della rappresentazione ma solo un'altra rappresentazione o, meglio, una rappresentazione di più.

## **II.2.2 La memoria metallica del re**

Il desiderio di assoluto che anima il potere può esigere il riconoscimento, oltre che dei viventi, anche dei posteri e così la

rappresentazione del potere – fin qui limitata alla sfera dialogica di due o più interlocutori: il corvo e la volpe nel discorso di adulazione, gli abitanti dell’isola e il naufrago in quello di investitura – farsi opera, divenire cosa tra le altre al fine di sopravvivere alla memoria personale del vivente. Dobbiamo allora vedere quale rapporto intercorra tra la rappresentazione del potere e la sua iscrizione, tra l’immagine e la sua istituzione in un *monumento*. “Come *istituire*”, si chiede Marin, “*la gloria del principe se non costituendogli una memoria propria?*” [PR, p. 151]. Richiamandosi ad una produzione artistica e ad una letteratura critica piuttosto diffuse nel XVII secolo, Marin individua nelle medaglie storiche fatte coniare dal potere regio quel genere di “rappresentazione perfetta – ovvero compiuta, senza mancanza né difetto in quanto è per intero *iscrizione*, ritratto e nome” [PR, p. 153] – in cui il potere e la gloria a futura memoria del monarca devono iscriversi. Infatti, ciò “che la distingue da ogni altro oggetto” legittimandone l’“uso *pubblico*” – cioè l’“impiego fatto da una stessa comunità” – è quella “autorità” conferitale dalla marca del sovrano che essa porta impressa nella sua materia: “è questa impronta che conferisce al pezzo di metallo prezioso, medaglia o moneta, la sua autenticità e la sua verità” [*ibidem*]. Certo, se su una delle due facce la “medaglia-moneta porta in effetti la marca del principe, la figura della sua effigie” [PR, p. 154] sul suo rovescio, a differenza delle monete, le medaglie portano non l’emblema o il simbolo “sempre identico” del monarca ma “la rappresentazione di un evento, iscrizione differente da una medaglia all’altra, dell’atto regale al quale ogni avvenimento memorabile si riconduce” [PR, 157]. Così la medaglia riunisce, in un piccolo oggetto portatile messo in circolazione, il racconto storico delle gesta memorabili così come l’effigie, il titolo legittimo e il nome del principe. Meglio di un sepolcro che si limiterebbe a consacrarne la morte come “passaggio definitivo nel passato”, la medaglia è la

“*vivente e presente memoria*” del monarca non tanto perché, “nel futuro che si apre” grazie alla sua circolazione presso i posteri, essa lo farebbe “ritornare in rappresentazione”, quanto perché “è la posterità che il «monumento» di gloria e di memoria *farà pensare come assente dal tempo e dal luogo del principe...*” [PR, 152]. La medaglia deve diventare per la posterità ciò che propriamente “la autorizza a concepirsi nel tempo e nello spazio specifici della propria storia” [ibidem]. Rileviamo con Benvenitste che, se per poter condividere uno stesso “tempo cronico”, oltre alla possibilità di inscrivere il tempo soggettivamente vissuto da ognuno all’interno della propria enunciazione, è necessario anche che l’enunciazione si riferisca implicitamente ad un “momento assiale, [...] un avvenimento così importante che viene reputato dare alle cose un nuovo corso (nascita di Cristo o di Budda; avvento del tale sovrano, ecc.)” e in rapporto al quale sia possibile quindi definire “la *nostra* situazione” [PLG, pp. 87-8], allora la medaglia storica e gli avvenimenti in essa narrati sarebbero chiamati a svolgere la medesima funzione della nascita di Cristo. Marin ritiene di leggere nel programma politico sotteso alle rappresentazioni del potere di Luigi XIV ed elaborato dai consiglieri del monarca – non solo le medaglie storiche, ma anche il progetto di narrazione storica che Pellisson presenta a Luigi XIV, la realizzazione della reggia di Versailles nonché delle sue decorazioni e dei giardini – una diffusa intenzione rifondativa del tempo, grazie alla quale “fondare in tutta legittimità la presenza del presente e del vivente” [PR, 152]. In questo senso, relativamente alla medaglie che ora ci interessano, il primo passo è quello di fare di ogni “documento un monumento” [PR, 155], avvallando quegli avvenimenti storici che, soli, hanno avuto l’*imprimatur* del monarca:

È così che l'iscrizione come impronta è più che un segno la cui relazione referenziale e quella aléthica (*aléthique*) siano passibili di essere interrogate; l'iscrizione è per sempre l'indice di una presenza irrecusabile. [*ibidem*]

L'approccio della storiografia pre-positivista che parla per bocca degli autori a cui Marin dà voce per ricostruire il contesto storico che avrebbe portato al ripristino, nel XVII secolo, dell'istituto del conio delle medaglie regali, conserva, nella lettura di Marin, un significato che anche il dibattito storiografico contemporaneo ha dovuto riconoscere. È vero, infatti, che una distinzione troppo semplicistica tra documento e monumento, com'è quella che si è cercato di praticare nella storiografia contemporanea, rischia di perdere quel valore di documento contenuto, benché suo malgrado, nel monumento, *non al di là, ma alla superficie delle sue stesse intenzioni*:

Il mistero della medaglia nasconde un segreto che è al tempo stesso astuzia politica e un rituale giuridico, il segreto di una magia razionale in cui il potere di Stato costituisce la sua memoria nella rappresentazione e lo istituisce nell'autorità della verità. [PR, 157]

È vero, cioè, che proprio nella versione esplicita dei fatti che il monumento vuole trasmettere alla posterità si nasconde il segreto di una relazione, tutta superficiale, tra rappresentazione e potere che sfugge proprio per la sua estrema evidenza. L'effetto-potere che emana immediatamente da quei monumenti che sono le medaglie o le monete fatte coniare dal monarca, deriva certamente dall'ambiguo statuto ontologico dell'oggetto in questione, al tempo stesso "indice, icona, simbolo e cosa" [PR, p. 154]: oltre a portare la traccia o l'indice del potere che si imprime nella loro materialità di cose, esse, infatti, esibiscono sia l'immagine che il nome del monarca. Ma, in realtà, tra i tratti semiotici che essa presenta, è proprio il carattere di indice, come

abbiamo già cominciato a vedere, a rivestire una sorta di primato in quanto, appunto, “fonda l’universale accettazione della medaglia-moneta nell’uso” [*ibidem*]. È come se il volto, di solito di profilo, e il nome del monarca, si rifondessero nella materia preziosa che accoglie l’*imprimatur* del monarca:

La medaglia, una rappresentazione-potere nel senso primitivo in cui, portando *nella* sua materia (e non *sulla sua superficie* come per le mani di colore o le tracce d’inchiostro), come impronta, incisione e iscrizione, la marca di un’autorità sovrana – e indicando con ciò la presenza legittima di questa autotità, autorizzando questa autorità – la medaglia-moneta si fonda e autorizza essa stessa: essa è in se stessa verità e legge. [*ibidem*]

Questa autolegittimazione – come abbiamo visto tratto caratteristico di ogni rappresentazione – è ciò che conferisce *valore* alle monete-medaglie coniate. Certo, a differenza della moneta, che “viene identicamente riprodotta”, nelle medaglie “il contenuto di questo valore e di questa identità è variato a causa della sostituzione operata sul [loro] rovescio”, così che “non si tratta più di un valore di scambio stabile e costante” ma ormai di “un evento storico singolare che *vale* tanto *per se stesso, incomparabile*, quanto per *la sua differenza* da ogni altro”<sup>117</sup> [*PR*, 158]. Eppure, se si ammette “che la medaglia, come la moneta, ha un valore universalmente e identicamente riconosciuto” [*ibidem*] è perché “essa mostrerebbe come cosa, marcata nella sua stessa materia diventata forma incisa, ciò che essa significa come rappresentazione che racconta e dà a vedere” [*PR*, 155]. Chiediamoci, allora, che cos’è che conferisce valore alla medaglia se essa non può contare su quel valore stabile che è proprio

---

<sup>117</sup> E da ciò consegue anche che, mentre la moneta, “come mezzo di transazione e di scambio, non è acquisita che in cambio di un prodotto [...], la medaglia è un dono gratuito del re” [*PR*, p. 160].

delle monete? Il valore delle monete non è diretta emanazione del potere se non per quanto riguarda la loro autenticità, cioè per quanto riguarda, diciamo, la loro *qualità* ma non per quanto attiene alla *quantità* di valore. La risposta che dà Marin è la seguente:

Avere una medaglia del re [...], è dunque dover riconoscere il re come soggetto della storia, è dover riconoscere l'avvenimento come la manifestazione attuale della sua potenza, ed è dover avere della riconoscenza per la bellezza della maniera in cui egli è rappresentato e per il valore della sostanza in cui si manifesta. E in questo senso, la maniera nobile e ingegnosa di rappresentare e di dire la storia e la materia preziosa e inalterabile in cui la rappresentazione s'inscrive e che ne presenta il grande soggetto politico, tengono luogo della «materia-contenuto» politico e storico. [PR, p. 160]

La prima parte della citazione non fa che riconfermare quanto detto, in generale, di ogni rappresentazione in quanto si autolegittima: la medaglia assume il valore che ha perché le gesta e il nome del monarca che vi sono raffigurati – valore di icona e di simbolo – se da una parte sono autenticate dalla marca regale che la medaglia porta impressa – valore di indice – dall'altro danno corpo e sostanza di rappresentazione – legittimandola di ritorno – a quella stessa autorità. Ma la seconda parte dice qualcosa di più: lo statuto di cosa, di materiale prezioso, nonché la qualità estetica della sua fattura, sono fondamentali per il conferimento di valore alla medaglia, tanto quanto l'autorità che ne legittima l'autenticità. Non si tratta solo di perpetuare nel tempo la memoria del monarca, com'è sempre possibile fare scegliendo il supporto adeguato al tipo di significazione che si intende veicolare: il libro e la scrittura per un'opera storiografica e narrativa, il dipinto per l'immagine di un evento storico o per la figura del principe. Non si tratta neppure della sola qualità estetica dei fatti narrati o rappresentati, ma della loro qualità estetica secondo “il valore

della sostanza in cui si manifesta”. Il materiale della medaglia-moneta non offre alla rappresentazione solo un supporto duraturo nel tempo ma anche un valore a ciò che in essa viene rappresentato. Per approfondire questo punto bisognerebbe rileggere non solo le celebri pagine che nel *Capitale* Marx dedica al valore del lavoro, della merce e del denaro, ma anche quelle che Levi-Strauss dedica al Marx della *Critica dell'economia politica* quando paragona la relazione che lega segno e referente – arbitrarietà soltanto “a priori” perché motivabile “a posteriori” – a quella che lega “i materiali preziosi come campioni di valore” alle cose che, per mezzo di essi, vengono valutate. Ed emerge che, almeno a posteriori, possiamo riconoscere nelle “«proprietà naturali» dell’oro e dell’argento: omogeneità, uniformità qualitativa, divisibilità in frazioni qualsiasi che possono sempre essere riunificate dalla fusione, peso specifico elevato, rarità, mobilità, inalterabilità” quelle caratteristiche che fanno ormai dei metalli nobili dei *campioni* di valutazione. Ma il loro valore, come regole di riferimento, è in buona parte estetico – la loro stessa rarità in quanto risorse disponibili è passibile di estetizzazione – così come è estetico lo statuto di feticcio che sempre riveste le merci. Riprendendo le parole dello stesso Marx: “«D’altra parte, l’oro e l’argento sono, non soltanto negativamente, oggetti superflui ossia non necessari; ma le loro qualità estetiche ne fanno il materiale naturale di magnificenze, gioie, splendori, bisogni domenicali, in breve ne fanno la forma positiva della svrabbondanza e della ricchezza. Appaiono in certo qual modo come luce squisita scavata dal mondo sotterraneo, mentre l’argento riflette tutti i raggi di luce nella loro mescolanza originaria e l’oro riflette solo la potenza più elevata del colore, il rosso»”<sup>118</sup>. La medaglia del re, allora, mette in luce una relazione complessa di tipo arbitrario-motivato tra l’universo

---

<sup>118</sup> Si veda C. Levi-Strauss, *Antropologia strutturale*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1992, pp. 108-113.

semantico-simbolico, la qualità estetica e materialità del supporto utilizzato.

L'iscrizione della rappresentazione su di un supporto cosale ha fatto fare un salto all'argomentazione, rimarcando non solo l'importanza del differimento temporale della rappresentazione che si rende possibile attraverso il suo utilizzo, ma anche l'importanza del valore economico dei supporti materiali della memoria, il quale dipenderà da una serie di fattori estetici, sociali e produttivi: la circolazione dei beni, la qualità estetica della loro fattura, l'organizzazione tecnologica di una società e così via. Ma quest'ultimo tratto, qui soltanto accennato, se venisse conseguentemente sviluppato ci porterebbe fuori dalla prospettiva dalla quale il nostro autore muove, aprendo su un terreno che è quello su cui si muove B. Stiegler, per il quale dobbiamo però rimandare alla seconda parte di quest'opera.

### **II.3 Osservazioni introduttive sul sublime in Marin**

Nel capitolo “Il palazzo del principe” Marin si sofferma ad analizzare alcune argomentazioni della *Description sommaire du château de Versailles* (1673) di A. Félibien, testo che contribuirebbe alla costruzione di quell'enorme “memoriale” dal quale doveva scaturire l'immagine del monarca assoluto da affidare alla posterità. Il palazzo di Versailles, con i giardini che ancora oggi ammiriamo, veniva progettato e realizzato per buona parte proprio negli anni in cui scriveva Félibien, per essere inaugurato dallo stesso Re-Sole nell'estate del 1674, durante sei giornate spettacolari di feste e magie pirotecniche che il nostro autore non manca di analizzare secondo

l'effetto di potere che doveva scaturirne<sup>119</sup>. Per Marin, il testo di Félibien non soltanto

sostituisce immaginariamente un monumento doppiamente assente nel reale – da una parte perché incompiuto, dall'altra perché rivolto a quelli che non possono avere il piacere di vederlo – non soltanto costituirà il monumento di memoria per i soggetti del re che l'avranno visto [...], ma ancora «potrà addirittura servire a molti di coloro che vanno a visitarlo». [PR, p. 229]

Se lo scopo di ogni descrizione è indubbiamente quello di far vedere le cose attraverso le parole, lo scopo di Félibien è quello di costruire, attraverso un montaggio di immagini che si susseguono, il percorso che il lettore, ovvero lo spettatore di Versailles, potranno o dovranno compiere per visitare il luogo forse più rappresentativo del potere di Luigi XIV. Perché sarebbe necessaria una tale rappresentazione dei giardini regali? Perché, come ricorda Marin citando Félibien, questo luogo è fatto “«di un'infinità di cose sulle quali di solito la vista non si posa a causa della grande quantità d'oggetti che dissipano i sensi»”, e però “il luogo del re è quello dell'assoluto e dell'infinito – e assoluto e infinito non possono essere visti da uno sguardo che sarebbe soltanto quello dell'occhio sensibile” [PR, p. 230], cioè dell'occhio finito. Così, il testo di Félibien avrà lo scopo di convogliare l'infinità del sensibile nell'

ordine di un percorso dell'osservazione che sia esso stesso regolato e normato da un ordine assoluto che è indissolubilmente quello dell'intelletto razionale e quello del principe. A questa condizione soltanto l'itinerario narrativo della visita può racchiudere nella sua trama l'infinità della meraviglia regale. A questa condizione soltanto il miracolo regale può manifestarsi. [PR, p. 230]

---

<sup>119</sup> Si veda L. Marin, *Le Portrait du roi, op. cit.*, p. 248 e sgg.

A nostro avviso queste argomentazioni non possono non richiamare la problematica che Kant pose alla base della riflessione sui giudizi estetici di sublime. Si può indubbiamente sostenere che l'interesse di Marin per questa problematica va ben oltre il sublime come categoria artistica<sup>120</sup>, e non è affatto limitato alla discussione del potere assoluto di Luigi XIV, se è vero che il rapporto tra infinità del molteplice sensibile e punto di vista dello spettatore non è nuovo nella bibliografia del nostro autore. Anzi, ricavandolo dai *Pensieri* di Pascal di cui Marin si occupa già da giovane ricercatore, esso non ha mai smesso di accompagnare le sue riflessioni sul funzionamento del dispositivo della rappresentazione. Fino a trovarlo riproposto quasi ossessivamente nei saggi e articoli raccolti postumi in *Della rappresentazione*<sup>121</sup>:

Sia questo pensiero di Pascal: «Una città, una campagna, da lontano sono una città e una campagna, ma via via che ci si avvicina, sono case, alberi, rami, foglie, erbe, formiche, gambe di formiche, e così all'infinito. Tutto questo si racchiude nel nome di campagna». [DR, p. 261]

Vedremo nei prossimi paragrafi come l'esperienza della continua ricostituzione del molteplice sensibile in un'unità sempre nuovamente riconfigurata sia essenzialmente legata all'esperienza del sublime. Vediamo intanto come in Marin l'intera questione del sublime – benché Marin non abbia mai usato questa espressione per riassumerla – venga coniugata dalla prospettiva che gli è propria e lo contraddistingue, cioè dal punto di vista della rappresentazione. Il saggio *Mimesis e descrizione*, da noi citato più volte, ridiscute i due

---

<sup>120</sup> Si veda, ad esempio, la raccolta di scritti uscita postuma, *Sublime Poussin*, Éditions du Seuil, Parigi 1995.

<sup>121</sup> Si vedano, ad esempio, *Elogio dell'apparenza* (1986) e *Mimesis e descrizione* (1988), rispettivamente in *De la représentation, op. cit.*, pp. 235-250 e pp. 251-266.

momenti della rappresentazione da noi indagati nei paragrafi precedenti<sup>122</sup>, alla luce del rapporto tra *dire* e *vedere* indagato a partire da due esempi di rappresentazioni pittoriche: la *Veduta di Delft* (1660) di Vermeer e la *Vanité* (1646) di P. de Champaigne. I due quadri servono quindi a Marin da commutatore di conversione tra il dire e il vedere, per impostare cioè un parallelo tra rappresentazione mimetica di pittura e descrizione linguistica secondo la loro dimensione transitiva. Come un quadro risulta essere trasparente rispetto alle cose che rappresenta (ad esempio quelle che emergono dalla veduta della città di Vermeer) e che permette di nominare e anche di riunire sotto uno stesso nome (Delft), così la descrizione linguistica di un insieme di cose (ad esempio il brano di Pascal) ce le mostra come parti visive di un tutto (*una città, una campagna*). Ma, come sappiamo, la dimensione transitiva non è la sola dimensione della rappresentazione, sia essa un quadro o un testo scritto. Nel caso di Vermeer, ad esempio, sono la composizione dell'immagine e la tecnica fiamminga a spingere lo spettatore ad avvicinarsi alla tela fino a vedere svanire l'identità di ciò che aveva visto fin lì – tetti, finestre, ombre – in “piccole gocce di rosso, di verde e di bianco, grandi impasti blu e gialli...” [DR, p. 263]. Nella descrizione di Pascal, invece, è il “sintagma della sua enunciazione: «una città, una campagna, da lontano sono... ma via via che ci si avvicina sono...»” [ibidem] a spingere il lettore o uditore a ricostituire il proprio orizzonte visivo per analizzare le nuove unità che gli vengono mostrate. È l'enunciazione, con le locuzioni “da lontano” e “via via” che introducono la copula che nomina le cose viste nel movimento di scomposizione cognitiva

---

<sup>122</sup> Nello scritto viene anche ripresa l'argomentazione intorno alla relazione che abbiamo visto dispiegarsi tra alcune procedure di rappresentazione del potere: la rappresentazione iconica (il ritratto del re o le sue effigi nelle medaglie), la rappresentazione narrativa (delle sue gesta nelle medaglie o nelle cronache del tempo) e quella simbolica (del nome: «questo è Luigi XIV»).

dell'esperienza, che sottolinea come le unità così ottenute siano funzione del processo di spostamento del punto di vista del soggetto<sup>123</sup>. In entrambe le rappresentazioni, insomma, è la loro dimensione opaca, o riflessiva, “che mette in questione l'è che consacra l'inversione immediata dell'immagine mimetica e del nome che la nomina” [DR, p. 262]. Contro l'illusione di una pura trasparenza della descrizione, per cui il nome con cui ci riferiamo a qualcosa sarebbe la “descrizione definita” della sommatoria delle cose che la costituiscono – munite a loro volta dei relativi nomi – il nome è piuttosto “l'involucro d'uso e usato di un'infinità”, “di un'infinità di liste di nomi inscatolati”, e dunque qualcosa di approssimativo e provvisorio che pure “ci permette di parlare delle cose agli altri” [ibidem]. Questa apparente e necessaria adeguatezza delle parole, dei concetti e delle immagini – nel loro uso figurativo e denotativo – alle cose, si fonda, per Marin, sullo sfondo della dimensione opaca della rappresentazione<sup>124</sup> che, inevitabilmente, fa emergere

---

<sup>123</sup> Del resto l'enunciazione di Pascal è possibile solo quando – come nota Marin – si sia preventivamente “operata la conversione” [DR, p. 261] tra nomi e cose secondo quella teoria della descrizione trasparente che pure, secondo il nostro autore, l'enunciazione pascaliana intende sovvertire: solo se traduco, immaginativamente, il nome della cosa nell'immagine della cosa riesco ad attivare quello schema temporale che mi permette di procedere alla scomposizione-analisi delle sue parti costitutive e, quindi, a farne la rassegna nominandole una per una.

<sup>124</sup> Relativamente al fatto che le due figure umane dipinte da Giorgione nella sua *Tempesta* (1507-8) siano i rappresentanti, nel quadro, dello spettatore, nel saggio *I/Le fini dell'interpretazione* Marin si domanda: “Da dove cominciare a (de)scrivere *questo* quadro? Da questo attraversamento puro di uno sguardo che denuncia, enunciandosi, il modello rappresentazionalista e l'illusione di una descrizione pura, poiché attraverso questo sguardo – la figura e il tropo di questo sguardo di una donna rappresentata – la rappresentazione (enunciato «cognitivo» che rappresenta degli stati di cose, che descrive – a suo modo – degli stati di cose) si presenta essa stessa, «si riferisce a una realtà che essa stessa costituisce». Nel «senso del rappresentato» si riflette il fatto della sua rappresentazione. In *questo* rappresentato [...] una figura, un attore, un viso, gli occhi di una donna figurano la riflessione [...]. È un paradosso che, questa figura di riflessione, parte dell'insieme rappresentato, sia al tempo stesso la sua autorappresentazione? [DR, p. 187].

l'inadeguatezza della rappresentazione stessa a significare analiticamente il tutto a cui si riferisce. Inadeguatezza che, nell'immagine pittorica, Marin coglie come l'"informe dell'immagine, sincope della figura" e, nel discorso descrittivo, nel "movimento verso niente di dicibile" [DR, p. 262]. Se ci avviciniamo troppo al quadro di Vermeer, siamo costretti a nominarne i colori (l'informe); mentre nella descrizione di Pascal raggiungiamo presto il limite di non riuscire a nominare più nulla di definito (così come, allontanandoci troppo, rischiamo di non vedere più che una macchia confusa in luogo di una città vista dalle colline circostanti). Problema di linguaggio, di concetti e di esperienza che, come vedremo, ci conduce al cuore stesso della nostra lettura del sublime kantiano.

Prima di intraprenderla riprendiamo il filo del nostro discorso. Non ci siamo affatto allontanati dalla problematica che ci ha occupati in questo capitolo, e cioè quella del rapporto tra rappresentazione e potere. Anzi, non abbiamo parlato che di quello discutendo degli effetti di senso prodotti dalla dimensione seconda della rappresentazione (opaca o riflessiva) alla quale viene imputato quel potere della rappresentazione come necessario correlato della rappresentazione del potere (dimensione transitiva). Abbiamo anzi meglio precisato che il la dimensione opaca della rappresentazione chiama necessariamente in causa il soggetto dell'enunciazione secondo come condizione essenziale alla produzione stessa della sua figuratività. Figuratività che, per Marin, resta la modalità essenziale dell'espressione del senso<sup>125</sup>. E ora vediamo, ritornando a discutere della rappresentazione del potere assoluto, che la sua messa in figura, come accennato, risulta determinante: per conferire ordine e senso all'esperienza all'

---

<sup>125</sup> Si veda la nota precedente nonché la distanza presa da Marin dalla semiotica plastica greimasiana.

«aspetto», semplice vista delle cose, come direbbe Poussin, le quali, essendo quantitativamente e qualitativamente infinite non possono che disperdere e dissipare lo sguardo, occorre sostituire il «prospetto», ufficio di ragione [...]: processo «teorico» della ragione di cui il principio è il principe, la regola il re e la norma il monarca assoluto. [PR, p. 230]

Sembra, insomma, che il problema di Marin sia proprio quello di indagare il rapporto tra forma e informe, tra rappresentazione e molteplice sensibile, rapporto che dobbiamo indagare a partire dall'indagine trascendentale del sublime svolta da Kant nella sua terza *Critica*. Infatti, se la rappresentazione “non ha altra funzione che di operare la trasformazione, ad uso dei soggetti del re, dell'infinito in assoluto” [PR, p. 232], allora la trasformazione dell'infinito in assoluto non è altro che il tentativo della messa in figura di un molteplice che, altrimenti, sfuggirebbe alla presa della rappresentazione.

#### **II.4 *Excursus* sul sublime kantiano**

La nostra ricognizione sulla riflessione kantiana sul sublime mira a ripercorrerne le tappe principali nel tentativo di valutare se sia riuscito il compito di censire, in un'indagine critica trascendentale, tutte le condizioni di possibilità di tale esperienza estetica, o se invece non sia richiesto qualcosa che sfugge a questo tipo d'indagine o che tale indagine può lasciare soltanto trasparire, senza poterlo tematizzare fino in fondo, così da rimettere all'esperienza effettiva la possibilità stessa di coglierlo. Se risulterà così, crediamo di poterne ricavare il principio ermeneutico per comprendere innanzitutto ciò che nei testi di Louis Marin, al di là dei debiti riconosciuti dall'autore, tiene a battesimo il rovesciamento della formula “rappresentazione del potere” in quella di “potere della rappresentazione”, in una maniera

più sostanziale di quanto suggeritaci da un accostamento puramente terminologico tra l'*assoluto* di cui parla Marin (*Le portrait du Roi*) e quello che è in gioco nell'*Analitica del sublime*, o dal concetto stesso di “sublime” reperibile in alcune opere dell'autore francese (*Sublime Poussin*). Ma, allo stesso tempo, il nostro sforzo si preoccuperà di legittimare un'estensione di ciò che emerge da un'esperienza sublime della natura, alle opere della cultura umana, alle quali è propriamente dedicato tutto il lavoro intellettuale di Marin – dai testi scritti all'architettura, dalla pittura all'arte dei giardini e all'urbanistica – ma che di primo acchito sembrano escluse, per opinione dello stesso Kant, dall'esperienza del sublime.

Più in generale il principio ermeneutico che ricaveremo dalla nostra ricostruzione, servirà a comprendere quel fenomeno carsico che interessa tutto il pensiero di Marin, cioè quella teoria dell'enunciazione che, affrontata solo occasionalmente in maniera teoretica, viene comunque e pervasivamente utilizzata come strumento esplicativo dell'universo della significazione umana. La potenza euristica di questo strumento teorico mariniano verrebbe così ricondotta nell'alveo di una concezione che possiamo fare risalire alla riflessione trascendentale kantiana, almeno per come ha iniziato a riconfigurarsi nella terza ed ultima *Critica*.

#### **II.4.1 Il giudizio di gusto e il giudizio di sublime**

Se, dovendo discutere del sublime, ci soffermiamo un istante sul rapporto che esso intrattiene con il bello, è solo perché vogliamo farne emergere più direttamente i tratti caratteristici. Delle differenze tracciate da Kant prenderemo in considerazione solo la “più importante”, perché da questa conseguono tutte le altre:

La bellezza della natura comporta una conformità a scopi nella sua forma [...]; mentre ciò che suscita in noi il sentimento del sublime, senza fare ragionamenti, soltanto nell'apprensione, può sembrare, sì, secondo la forma contrario a scopi per la nostra facoltà di giudizio, inadeguato alla nostra facoltà di esibizione e quasi violento per l'immaginazione, e tuttavia, proprio per ciò, viene giudicato tanto più sublime.<sup>126</sup>

Alla già problematico principio di una conformità “soggettiva” della natura<sup>127</sup>, il giudizio di sublime aggiunge un ulteriore motivo di perplessità, quello cioè di “sembrare [...] secondo la forma contrario a scopi per la nostra facoltà di giudizio...”, tale per cui andrà considerato “non tanto un piacere positivo, quanto piuttosto [con] ammirazione e rispetto, vale a dire merita di essere detto piacere negativo” [§ 23, p. 81]<sup>128</sup>. Se il bello “riguarda la forma dell'oggetto,

---

<sup>126</sup> I. KANT, *Kritik der Urteilskraft*, ed. it. a cura di E. Garroni e H. Hohenegger, *Critica della facoltà di giudizio*, Einaudi, Torino 1999, § 23, p. 81, da cui d'ora in poi citeremo continuando ad indicare tra parentesi quadra (nel corpo del testo) il simbolo “§” seguito dal numero del paragrafo e dal numero della pagina.

<sup>127</sup> La conformità “soggettiva” della natura a scopi non è altro che la formulazione verbale o intellettuale di quel sentimento di piacere molto particolare che nella terza *Critica* Kant considera come principio *costitutivo* dei puri giudizi estetici di gusto, nonché come principio *regolativo* dell'esperienza effettiva, comprese le leggi empiriche che formuliamo per portare unità tra i fenomeni naturali. Che un presupposto della conoscenza possa essere un sentimento di piacere, lo stesso che ritroviamo a fondamento dei giudizi sulla bellezza della forma di un oggetto; che tale compiacimento sia universale senza dipendere da un concetto; che tale piacere debba essere disinteressato; che possa avere una conformità a scopi senza scopo e godere di una necessità soggettiva e, infine, che possa essere attribuito ad ognuno come un “senso comune” senza che però possiamo essere sicuri di averlo già in nostro possesso e non di presupporlo invece come una facoltà ancora da acquisire... tutto questo non poteva non scuotere dall'interno l'architettura del trascendentalismo kantiano. Sono note le discussioni, ancora non sopite, che tale principio ha suscitato nella ricezione della terza *Critica*, ma è indubbio che in esso si riassume il tentativo di ripensamento, o almeno di riassetamento, della filosofia trascendentale per come Kant l'aveva sviluppata fino a quel momento.

<sup>128</sup> Come ricorda H. Hohenegger, siccome nella terza *Critica* del principio del “sublime però non si dà una deduzione”, ci si aspetterebbe che esso condividesse il proprio principio con quello che rende possibili i giudizi di gusto, ma “poiché la finalità a cui è legata l'apprensione dell'oggetto che suscita il sentimento del sublime è controfinale (*zweckwidrig*)” allora “non è

che consiste nella limitazione”, il sublime invece “è da trovare anche in un oggetto privo di forma, purché sia rappresentata in esso, o occasionata da esso, la *illimitatezza* e però vi sia aggiunta nel pensiero la totalità” [§ 23, p. 80]. Perché si dia giudizio sublime sembra necessario che alla mancanza di forma sia abbinata l’*illimitatezza*, che diventa condizione del sublime solo in quanto il pensiero vi aggiunga la totalità. Per questo, come vedremo, risulterà “davvero necessaria” la clausola che vuole l’esperienza del sublime condizionata, oltre che dal modo di rappresentarci sensibilmente i fenomeni della natura, anche dal nostro “modo di pensare” e di pensarci<sup>129</sup>.

Per il bello di natura dobbiamo cercare una ragione fuori di noi, per il sublime invece solo in noi stessi e in *quel modo di pensare che introduce la sublimità nella rappresentazione della natura*. [§ 23, p. 82, corsivo nostro]

Dovremo quindi precisare come questo sentimento sia legato alla ragione senza essere con ciò determinato da essa – come avviene, secondo Kant, in campo pratico per il sentimento di rispetto suscitato dalla nostra libera sottomissione alla legge morale – e come si riconfermi, in forza di ciò, quella conformità soggettiva a scopi che è propria del sublime e che pareva minacciata dalla mancanza di forma attraverso la quale, talvolta, ci si rivela la natura:

---

chiaro quale sia il principio a cui faccia riferimento [Kant] per la propria possibilità”; si veda Id., *Note per un’interpretazione dell’analitica del sublime matematico di Kant*, in «Il Cannocchiale», 3, 1990, pp. 155-188

<sup>129</sup> Col che si potrebbe anche avanzare l’ipotesi che sia per questo motivo che l’esperienza estetica del sublime si sia affermata nella pratica artistica in un momento preciso della storia della nostra cultura – non prima della seconda metà del settecento – cioè con la comparsa di un certo modo di pensare e di intendere la natura e l’uomo.

...la natura suscita maggiormente le idee del sublime nel suo caos, o nel disordine e nella devastazione più selvaggia e sregolata, quando si può scorgere solo grandezza e potenza. [§ 23, p. 82]

*Grandezza e potenza* sono manifestazioni della natura che mettono in movimento il nostro animo, il quale si sente così spinto a ricorrere alla propria ragione per ritrovare in se stesso quell'intima conformità alla natura che i suoi fenomeni sembrano negargli. Grandezza e potenza sono anche, com'è noto, i concetti che definiscono i due profili sotto cui Kant decide di indagare il giudizio estetico del sublime, nel momento stesso in cui l'animo è mosso o spinto da tale esigenza: il profilo "*matematico*" e quello "*dinamico*"<sup>130</sup>.

Concentrando le nostre analisi sul *sublime matematico*, che pone le basi per una comprensione del sublime in generale, cercheremo di capire, indagando come il nostro modo di giudicare sublime qualcosa possa risultare conforme a scopi, fin dove sia possibile mettere in luce le condizioni di possibilità per la produzione di un tale giudizio.

#### **II.4.2 Il sublime matematico: essere grande e grandezza**

Se in prima battuta il "sublime matematico" viene definito come "ciò che è *assolutamente grande*" [§ 25, p. 83], dobbiamo indagare innanzitutto cosa significano "assolutamente" e "essere grande". Kant parte da quest'ultimo concetto distinguendolo, da una parte, da quello

---

<sup>130</sup> Il primo, dove il sentimento sublime nasce dalla valutazione delle grandezze, mette il giudizio estetico a confronto con la ragione in quanto "facoltà conoscitiva"; nel secondo, dove il sentimento ha a che fare con la capacità di agire, il giudizio estetico viene confrontato con la ragione come facoltà "di desiderare" [§ 24, p. 83]: "Infatti, dato che il sentimento del sublime implica come suo carattere un moto dell'animo, [...] ma questo moto deve essere giudicato come soggettivamente conforme a scopi (perché il sublime piace), allora tale moto viene riferito mediante l'immaginazione o alla *facoltà conoscitiva* o a quella di *desiderare*; [...]: e quindi la prima disposizione all'accordo dell'immaginazione viene attribuita all'oggetto in quanto disposizione *matematica*, la seconda in quanto disposizione *dinamica*..." [§ 24, p. 83].

di “grandezza” – “esser grande e essere una grandezza sono però concetti del tutto diversi (*magnitudo* e *quantitas*)” – e, dall’altra, dal concetto di “sublime” – “*dire semplicemente (simpliciter)* che qualcosa è grande è anche una cosa del tutto diversa dal dire che è *assolutamente grande (absolute, non comparative magnum)*” [§ 25, pp. 83-4].

Se l’“essere grande” è un predicato, va innanzitutto chiarita quale sia la facoltà che intervenga ad assegnarlo a questo o a quell’oggetto:

Ora, però, che cosa vuol dire l’espressione che qualcosa è grande o piccolo o medio? Non è un concetto puro dell’intelletto ciò che in questo modo viene designato, ancor meno è un’intuizione dei sensi; e altrettanto poco un concetto della ragione, dal momento che quell’espressione non comporta affatto un principio della conoscenza. Dev’essere quindi un concetto della facoltà di giudizio... [§ 25, p. 84]

Giudicare “semplicemente grande” qualcosa non genera alcuna “conoscenza”, né teoretica né pratica perché, come avviene per i giudizi di gusto, vi presiede la facoltà di giudicare nel suo uso *non determinante*, cioè *riflettente*, termine col quale nella terza *Critica* viene intesa la riflessione in quanto capace di pronunciare giudizi singolari in vista di una regola universale che non si conosce<sup>131</sup>.

---

<sup>131</sup> “La facoltà di giudizio in genere è la facoltà di pensare il particolare come compreso sotto l’universale. Se è dato l’universale (la regola, il principio, la legge), allora la facoltà di giudizio, che sussume sotto di esso il particolare (anche quando, in quanto facoltà trascendentale del giudizio, stabilisce a priori le condizioni secondo le quali, soltanto, esso può essere sussunto sotto quell’universale) è *determinante*. Se invece è dato solo il particolare, per il quale essa deve trovare l’universale, allora la facoltà di giudizio è semplicemente *riflettente*” [§ IV, p. 15]. Si veda, inoltre, J.-F. Lyotard, “La réflexion esthétique”, in *Leçons sur l’Analytique du sublime*, Éditions Galilée, Paris 1991, pp. 13-68, testo di cui ci serviremo ampiamente (e da cui d’ora in poi citeremo mettendo tra parentesi quadra la sigla LAS seguita dal numero di pagina corrispondente), per commentare il secondo libro della *Critica della facoltà di giudizio* dedicato, appunto, all’analitica del giudizio di sublime.

Per chiarire il concetto di “grandezza”, invece, Kant fa riferimento ad un’evidenza immediata che riposa sulla nostra facoltà intuitiva: “che qualcosa sia una grandezza (*quantum*), lo si può riconoscere dalla cosa stessa, senza alcun confronto con altre; vale a dire, quando la pluralità dell’omogeneo costituisce assime un’unità” [*ibidem*]. Sono grandezze tutti i fenomeni in quanto ci sono dati nelle forme estetiche dell’intuizione costitutive della nostra sensibilità – spazio e tempo – e in quanto possono essere assunti come “misure” per valutare altre grandezze della stessa specie: nel caso di fenomeni estesi nello spazio, ad esempio, “un albero che valutiamo secondo l’altezza dell’uomo può fornire l’unità di misura per una montagna...” [§ 26, p. 93]. Sebbene il concetto di “grandezza” non sia sovrapponibile a quello di estensione (nello spazio) – così come la *res extensa* di Cartesio non potrebbe avanzare, in una prospettiva critica, la pretesa ad un’evidenza trascendentale – perché l’espressione “pluralità dell’omogeneo” si riferisce appunto al molteplice delle parti di un *qualsiasi* fenomeno<sup>132</sup>, di fatto è ai fenomeni presi nella loro estensione spaziale cui Kant pensa e da cui trae tutti i suoi esempi, nonché le sue metafore – come “misura a occhio” e così via – nel discutere il sublime matematico.

Ora, se “la valutazione della grandezza mediante concetti numerici (o dei loro segni nell’algebra) è matematica, [mentre] quella nella

---

<sup>132</sup> Kant vi aveva già accennato negli “Assiomi dell’intuizione” della prima *Critica*. “Gli assiomi dell’intuizione perseguono così nella costituzione degli oggetti dell’esperienza la sintesi dell’apprensione nell’intuizione necessaria a priori alla costituzione del tempo della conoscenza in generale. Il concetto di grandezza estensiva, o di *quantum*, aggiunge a questa sintesi immediata la coscienza di questa sintesi. Esso è «la coscienza dell’unità sintetica dei diversi omogenei nell’intuizione in generale, in quanto grazie ad essa è così resa possibile la rappresentazione di un oggetto»”; [LAS, p. 104]. Per questo Kant aggiunge che “il giudizio su cose in quanto grandi o piccole riguarda tutto, le loro stesse qualità [...], qualunque cosa si possa esibire nell’intuizione (e quindi rappresentare esteticamente) [...in quanto] è complessivamente fenomeno, e quindi è anche un *quantum*” [§ 25, p. 85], dove “rappresentare esteticamente” andrà inteso innanzitutto nel senso di quella capacità di esibizione costitutiva dei fenomeni esposta nell’Estetica trascendentale della prima *Critica*.

semplice intuizione (secondo una misura a occhio) è estetica” [§ 26, p. 87], allora in un giudizio in cui la si predica “semplicemente grande” (o piccola), senza che si “abbia in mente alcuna comparazione, almeno con una misura oggettiva”, essa non viene valutata logicamente ma esteticamente<sup>133</sup>, in un senso che coinvolge non solo la sensibilità delle forme estetiche dell’intuizione – di cui abbiamo appena detto – ma anche un sentimento di accordo tra le facoltà conoscitive in gioco in tali giudizi<sup>134</sup>. Ragione per cui, come accadeva ai giudizi di gusto, essi avanzano la pretesa a valere universalmente:

Ma, sebbene il criterio della comparazione sia solo soggettivo, non per questo il giudizio avanza minori pretese al consenso universale; i giudizi, quell’uomo è bello, è grande, non sono limitati al soggetto che giudica, ma pretendono, come i giudizi teoretici, il consenso di ciascuno. [§ 25, p. 84]

Va intanto rilevato che qui Kant fa scivolare l’argomentazione dal “semplicemente grande” al “sublime” – e forse una tale promiscuità non è da considerarsi solo momentanea o avventata. L’essere grande dell’uomo, infatti, viene predicato non solo “semplicemente”, come “criterio empirico, come per esempio la grandezza media degli uomini”<sup>135</sup>, ma anche a titolo di “criterio dato a priori che, a causa

---

<sup>133</sup> Si veda: “...è posto a fondamento di un tale giudizio un criterio che si presuppone di poter assumere come il medesimo per ciascuno, e che però è utilizzabile non per un giudizio logico (determinato matematicamente), ma solo per un giudizio estetico, sulla grandezza, poiché è un criterio solo soggettivo quello che sta a fondamento del giudizio riflettente” [§ 25, p. 85].

<sup>134</sup> “Ciò che qui è degno di nota è che, se anche non abbiamo alcun interesse per l’oggetto, vale a dire ci è indifferente la sua esistenza, pure la sua semlice grandezza, anche se considerata priva di forma, può comportare un compiacimento che è universalmente comunicabile e quindi contiene la coscienza di una conformità soggettiva a scopi nell’uso delle nostre facoltà conoscitive” [§ 25, p. 85].

<sup>135</sup> Condizione necessaria, ma non sufficiente, per giudicare “bello” un uomo, discussa da Kant nell’*Analitica del bello*. Come osserva Hohenegger, “la definizione del giudizio sulla grandezza di un uomo in termini di comprensione estetica rappresenta un superamento o correzione del criterio induttivo e determinato concettualmente di «grandezza media» di un

delle deficienze del soggetto giudicante, è limitato alle condizioni soggettive dell'esibizione *in concreto*, come, in ambito pratico, la grandezza di una virtù o della libertà e della giustizia pubbliche in un paese"<sup>136</sup> [§ 25, p. 85]. È in questo secondo senso che il concetto di "essere grande", aprendo al campo pratico e politico, sconfinava nel sublime, benché non venga ancora detto nulla sul tipo di *a priori* in questione. Ma dobbiamo ora considerare la valutazione della grandezza nei giudizi logici dove, a differenza del "confronto puramente soggettivo" richiesto da una valutazione estetica, troviamo invece un confronto oggettivo tra grandezze chiamato a soddisfare un'esigenza conoscitiva: sapere di una grandezza "*quanto sia grande*, richiede però sempre qualcos'altro, che è pure una grandezza, come sua misura". E, poiché

...nel giudicare della grandezza non si tratta solo della pluralità (numero), quanto piuttosto anche della grandezza dell'unità (della misura), e la grandezza di quest'ultima ha sempre di nuovo bisogno, come sua misura, di qualcos'altro con il quale essa possa essere confrontata, vediamo così che ogni determinazione di grandezza dei fenomeni non può in alcun modo fornire un concetto assoluto di una grandezza, ma in ogni caso solo un concetto comparativo. [§ 25, p. 84]

Da quanto ha stabilito Kant, si vede subito che la valutazione logica di una grandezza ci allontana dal sublime, perché il prezzo che il pensiero deve pagare per determinarla oggettivamente è la comparazione con qualcos'altro che serva da misura di confronto, perdendo così per definizione la dimensione dell'assolutamente

---

uomo dato nel paragrafo dedicato all'ideale della bellezza"; si veda H. Hohenegger, *Note per un'interpretazione dell'analitica del sublime matematico di Kant*, op. cit., nota 13 p. 162.

<sup>136</sup> In questo dominio, del concetto di unità di misura, benché "dato a priori", non abbiamo conoscenza alcuna se non attraverso una sua esibizione in concreto o all'occasione di una rappresentazione data, ovvero di un esempio: un'azione giusta, come?: come quella che ti racconto; una misurazione precisa, a quanti decimali?: quanti quelli che ti mostro ora, ecc.

grande come ciò che non accetta confronti. Se, per determinare matematicamente la *misura di una grandezza*, siamo costretti ad applicarle un'*unità di misura*, allora, se dovessimo attendere di determinare matematicamente anche la *grandezza della misura* da utilizzare, saremmo costretti a richiedere anche per quest'ultima un confronto ulteriore con qualcos'altro che fungesse a sua volta da unità di misura determinante. “Ma – dice Kant

dal momento che la grandezza della misura deve pur essere assunta come nota, se essa dovesse essere valutata di nuovo mediante numeri, quindi matematicamente, la cui unità dovrebbe essere un'altra misura, non potremmo mai avere una misura prima o di base, e quindi neanche un concetto determinato di una grandezza data. [§ 26, p. 87]

Si noti l'argomentazione kantiana: non viene detto che dal momento che è impossibile giungere ad una determinatezza matematica della grandezza attraverso un processo infinito, allora bisogna presupporre di assumerla come nota – spiegando con un'impossibilità logica un'assunzione estetica di fatto – ma che “dal momento che la grandezza della misura deve pur essere assunta come nota” – perché è così che procediamo di fatto – allora la sua determinatezza non può che essere *estetica*, cioè *non logica*. Che prima di procedere alla misurazione matematica di una grandezza non aspettiamo di veder determinata matematicamente la misura di base utilizzata è dimostrato, prima che da una necessità o impossibilità logica di un processo che, per evitare l'indeterminatezza, dovrebbe continuare all'infinito, *dal fatto che* utilizziamo grandezze o unità di misura la cui capacità di esibizione non solo è *sufficiente*, ma è anche

*necessaria* a garantire la determinatezza della grandezza<sup>137</sup>. Non perché dobbiamo accontentarci di un afferramento estetico che ci eviterebbe di rideterminare ogni volta le grandezze utilizzate nella misurazione – come se l'estetico fosse una conoscenza confusa di qualcosa che potrebbe essere chiarito concettualmente – o perché l'abitudine e le convenzioni ci dispenserebbero dal misurarle sempre di nuovo – del resto una tale misurazione come potrebbe fermarsi se non con una nuova convenzione? Ma perché, come dice Kant, solo una ponderazione “a occhio” ci permette di avere un “concetto determinato della grandezza data”. Il concetto numerico, per quanto determinato matematicamente, resterebbe indeterminato<sup>138</sup>, rispetto alla grandezza da misurare, se “la grandezza della misura di base” non venisse colta “immediatamente in un'intuizione”<sup>139</sup>:

La valutazione della grandezza della misura di base deve consistere dunque nel fatto che la si può cogliere immediatamente in un'intuizione e usare mediante

---

<sup>137</sup> Del resto, come potremmo anche soltanto decidere se utilizzare, poniamo, un metro da sarta o un calibro (o, perché no, una bilancia!) per misurare la larghezza di un tavolo, se non attraverso un confronto intuitivo tra essa, che *ancora non conosciamo matematicamente*, e gli strumenti di misurazione, di cui magari conosciamo la lunghezza in numeri ma che pure non ci istruisce in nulla sulla loro maggiore o minore adeguatezza alla grandezza da misurare? Sarà pur sempre un confronto estetico a permetterci di scegliere come più adatto un metro da sarta così da procedere alla misurazione oggettiva del tavolo. L'esempio non è kantiano ma è stato sviluppato dall'argomentazione intorno al rapporto tra *grandezza da misurare e misura della grandezza*. Non è difficile trovare nelle riflessioni “estetiche” sul “seguire una regola” dell'ultimo Wittgenstein un'indubbia vicinanza alla posizione qui espressa da Kant.

<sup>138</sup> Crediamo che nel saggio di Hohenegger sia espressa la stessa consapevolezza quando, discutendo del rapporto che lega comprensione estetica, giudizio riflettente e soprasensibile, si dice che “il soprasensibile a cui fa riferimento [il giudizio riflettente] non è solo indeterminabile, ma anche indeterminato, ovvero non concettuale”; si veda H. Hohenegger, *Note per un'interpretazione dell'analitica del sublime matematico di Kant*, op. cit., p. 178. Il soprasensibile della comprensione estetica di una grandezza si caratterizzerebbe, allora, come la determinatezza estetica, non logica, della grandezza secondo la sua unità.

<sup>139</sup> O, come si dirà di lì a poco, in una “*comprensione dei molti in una intuizione*” [§ 26, p. 90].

l'immaginazione per l'esibizione dei concetti numerici: vale a dire, ogni valutazione della grandezza di oggetti della natura è infine estetica (cioè determinata soggettivamente e non oggettivamente). [*ibidem*]

Della misurazione (matematica) della grandezza Kant è dunque interessato a fare emergere l'estetico quale principio necessario, benché soggettivo, per la produzione di una conoscenza effettiva. E ciò a riconferma di tutto l'impianto della terza *Critica*, in cui non solo il bello naturale e l'arte, ma anche la conoscenza vengono indagati dal punto di vista dell'esperienza effettiva (qui la misurazione oggettiva delle grandezze) – non della sua sola possibilità in generale come nella prima *Critica* – cioè ormai a partire da quel sentimento estetico riconosciuto come *costitutivo* dei puri giudizi di gusto e *regolativo* di ogni conoscenza ed esperienza determinate<sup>140</sup>.

Per chiarire il funzionamento della *comprensione estetica* come condizione imprescindibile di *ogni* valutazione della grandezza – non solo di una valutazione estetica – Kant non può non ripartire dalla valutazione matematica e dalla funzione che in essa svolge l'immaginazione, se è vero che il sentimento del sublime matematico deve essere riferito alla “facoltà conoscitiva” nel suo complesso (intuizione, intelletto e ragione). Il § 26, centrale da questo punto di vista, non smette di fare i conti con questo tipo di valutazione:

Per apprendere intuitivamente un *quantum* nell'immaginazione, al fine di poterlo usare come misura o unità per la valutazione della grandezza mediante numeri,

---

<sup>140</sup> Relativamente alla ricaduta pervasiva del principio estetico della “finalità soggettiva della natura” – legittimato da Kant a partire dai “giudizi di gusto” – sulla conoscenza e sull'esperienza effettiva come loro condizione necessaria, seppure non sufficiente, si vedano, ad esempio, E. Garroni, *Estetica. Uno sguardo-attraverso*, Garzanti, Milano 1992, soprattutto pp. 110-121; L. Scaravelli, *Osservazioni sulla «Critica del Giudizio»*, in *Scritti kantiani*, La Nuova Italia, Firenze, 1973, pp. .

occorrono due operazioni di questa facoltà: *apprensione* (*apprehensio*) e *comprensione* (*comprehensio aesthetica*). [§ 26, p. 87]

Si deve all'operazione di apprensione se "l'immaginazione procede da sé all'infinito nella *composizione*, che è richiesta per la rappresentazione di grandezze, senza che niente le sia di ostacolo", benché sia "l'intelletto però [che] la guida con concetti numerici, cui quella deve dare lo schema" [§ 26, p. 89-90, corsivo nostro]. Come caso particolare di quel rapporto che lega intuizione (immaginazione) e intelletto e che nella prima *Critica* va sotto il nome di "schematismo trascendentale", vediamo qui descritto il percorso seguito dalla prima facoltà – deputata all'esibizione del sensibile – nel presentare il molteplice ai concetti forniti dall'intelletto – qui rappresentati dai numeri – affinché questi lo unifichino nell'unità o nella conoscenza di una grandezza data. L'accordo tra immaginazione e intelletto che nei giudizi di gusto – «questo "x" è bello» – veniva vivificato da una libera produzione di forme dell'immaginazione – non vincolata ad alcun concetto determinato dell'intelletto e il cui libero accordo con esso poteva essere sentito come piacevole in occasione di una rappresentazione data giudicata "bella" – torna qui in primo piano, denunciando però un'immaginazione che, guidata dall'intelletto, è ora schiacciata sull'operazione di *composizione* continua del molteplice, a scapito della sua capacità comprensiva. La quale capacità, del resto, come vedremo, "raggiunge presto il suo massimo, vale a dire la misura di base esteticamente massima della valutazione della grandezza" [§ 26, p. 88]. L'intervento dell'intelletto nella valutazione delle grandezze permette allora di andare ben oltre la limitata capacità unificante dell'intuizione. Per questo "l'ulteriore produzione di grandezze nella composizione" che si ottiene in una valutazione matematica di una grandezza, cioè oltre la capacità comprensiva

dell'immaginazione, “viene eseguita solo progressivamente (non comprensivamente) secondo il principio di progressione che è stato assunto” [§ 26, p. 90]. Come ci ricorda Lyotard, l'operazione di “composizione” (*Zusammensetzung*) cui qui si accenna, e che ritorna più volte nel testo, è altra cosa dall'operazione di “comprensione” (*Zusammenfassung*) del molteplice in un'unica intuizione, ed era già stata definita da Kant nella seconda edizione della prima *Critica* come “«la sintesi dell'*omogeneo* in tutto ciò che può essere esaminato *matematicamente*» [...] Occorre dunque vedere nella composizione un'operazione di addizione successiva di una parte all'altra, queste parti essendo omogenee”<sup>141</sup> [LAS; p. 132]. La composizione è la funzione che presiede alla costituzione degli oggetti empirici della conoscenza e tratteggiata da Kant attraverso l'esposizione di due delle tre sintesi individuate a fondamento dell'esperienza in generale<sup>142</sup>. La

---

<sup>141</sup> “...L'esempio fornito per illustrare la composizione è la relazione tra i due triangoli che si ottiene quando si traccia la diagonale di un quadrato: essi sono omogenei l'uno all'altro, ma la loro congiunzione non è necessaria in quanto ognuno può essere concepito senza il concorso dell'altro. Al contrario, non si può pensare l'effetto senza la causa, la loro sintesi è necessaria, benché essi siano di natura eterogenea (la causa non è un fenomeno come l'effetto)” [*ibidem*]. Dobbiamo qui tralasciare di considerare, per tornarci nella seconda parte di questo lavoro, in quale misura per una sintesi di composizione – che non è una comprensione in un'unica intuizione e che tuttavia non è neppure una semplice apprensione – sia talvolta richiesto qualcosa di esterno alla facoltà immaginativa o intuitiva per come la intende Kant: qualcosa come la possibilità di tracciare una linea, di utilizzare dei simboli per il calcolo e così via, che renda possibile, secondo un metodo o una tecnica, l'addizione di parti consecutive non comprese in un'unica intuizione.

<sup>142</sup> Nella Nota preliminare alla deduzione delle categorie della prima *Critica*. Come ricorda Lyotard, le prime due sintesi sono quelle “«dell'apprensione nell'intuizione e [quella] della riproduzione nell'immaginazione»” [LAS; p. 133]. La prima consiste nel “«mantenere» il diverso «come in un colpo d'occhio»” [LAS; p. 133]; con la seconda vengono collocate in successione, l'una dopo l'altra, le unità apprese, perché “la riproduzione permette di conservare presente nel pensiero un'unità appresa anteriormente, dunque attualmente assente. Questa sintesi di ritenzione è prodotta dall'immaginazione. La «composizione» la comporta necessariamente” [LAS; p. 134]. Vedremo nella seconda parte di questo lavoro, quando discuteremo della concezione husserliana del tempo, se l'assegnazione delle ritenzioni temporali proprie della composizione possano essere pacificamente assegnate

composizione, articolando apprensione e riproduzione, è la presentazione ricorsiva nel tempo delle unità apprese precedentemente, e quindi “lo schema che corrisponde al concetto di grandezza, ed è l’atto dell’immaginazione che prepara il diverso ad essere conosciuto dall’intelletto per mezzo del concetto di grandezza (e, ulteriormente, di numero)” [LAS; p. 132]<sup>143</sup>. È per noi sufficiente

---

all’immaginazione a scapito dell’intuizione (percezione). In questi passi di Lyotard i termini kantiani (composizione, immaginazione) e quelli husserliani (ritenzione, immaginazione) si confondono a tal punto da rendere impossibile stabilirne le differenze e le analogie: da una parte, si direbbe, la prima sintesi kantiana sembra escludere la ritenzione implicando solo una comprensione simultanea di ciò che si dà istantaneamente; dall’altra la seconda sintesi, che deve necessariamente implicare una qualche ritenzione, la supera già di fatto facendo appello ad una facoltà immaginativa che opera per ri-presentazioni o rappresentazioni – dunque non per ritenzioni – di ciò che non è più presente.

<sup>143</sup> Per Lyotard nella *sintesi* compositiva costitutiva degli *oggetti della conoscenza* di ritrovano le due sintesi più fondamentali viste nella nota precedente e che Kant individua alla base della costituzione dell’*esperienza in generale*: “...questa sintesi non è nient’altro che l’apprensione e la riproduzione necessarie alla costituzione del tempo (e sussidiariamente dello spazio) ma applicati alla costituzione degli oggetti della conoscenza secondo la loro grandezza estensiva. È ugualmente comprensibile che, in questa composizione, l’immaginazione possa lasciarsi guidare dal concetto, che non è in definitiva che la coscienza dell’unità prodotta dalla sintesi immaginativa” [LAS, p. 135]. È infatti l’intelletto, non la facoltà intuitiva, a mettere in atto la terza sintesi, quella della “ricognizione nel concetto, [la quale] sembrava convenire a ciò che l’assioma nomina «la coscienza dell’unità» già ottenuta per composizione, poiché questa coscienza dell’unità non è altro che il concetto di grandezza” [LAS; p. 133]. Visto che al concetto dell’intelletto non viene così riconosciuto che un ruolo di presa di coscienza o manifestazione di ciò che viene costruito altrove, cioè nell’immaginazione, chiediamo: come è possibile che la composizione, componendo parti con altre parti, non collassi su se stessa, come accade quando si avvale della sua sola capacità comprensiva? Se lo schema che la sintesi della facoltà intuitiva mette in atto nella valutazione della grandezza fornisce all’intelletto quel contenuto al quale quest’ultimo non riserva che la veste formale (i concetti numerici o il concetto di “grandezza”) di una presa di coscienza, è comunque richiesto che questi schemi, come metodi di calcolo o di conteggio, si strutturino a partire dai quei simboli numerici coi quali si trovano ad operare. Come sarebbe pensabile, altrimenti, uno schema di misurazione che non facesse uso di simboli, segni, o tracce? Come si può misurare una grandezza senza avere imparato a passare da unità numerica all’altra? Come si può sintetizzare lo scorrimento del tempo senza tracciare una linea? Sembra non solo che gli schemi siano più originari e della facoltà intuitiva e della facoltà dei concetti ma che, come metodi strutturati, facciano ciò a partire appunto da qualcosa di trascendente: simboli,

rilevare che “la ricorrenza dell’apprensione precedente in quella attuale non estende affatto l’*ambitus* di quest’ultima”, cioè l’unità dei molti in un’intuizione, e che “quanto al concetto, esso determina il numero di «volte» (delle apprensioni fornite dall’immaginazione), permettendo così la ricognizione della grandezza dell’oggetto” [LAS; p. 135] e quindi l’utilizzo dei numeri come regole per portare unità nella conoscenza delle grandezze pre-composte. Anche se alla costituzione di quell’“*ambitus*” l’immaginazione deve destinare una operazione di tipo comprensivo – infatti nella terza *Critica* la comprensione è pur sempre “necessaria”, quanto la apprensione, alla valutazione matematica delle grandezze – tuttavia, dov’è l’intelletto a fornire la regola per la produzione dello schema adeguato, la composizione relega la prestazione della comprensione alla produzione di “misure di base” *quali che siano*: “l’immaginazione è all’altezza di ogni oggetto al fine di darne una misura sufficiente, dato che i concetti numerici dell’intelletto, mediante la progressione, possono rendere adeguata *ogni* misura a qualsiasi grandezza data” [§ 26, p. 91, corsivo nostro]. In una tale valutazione della grandezza, benché “oggettivamente conforme a scopi”, non vi è, per Kant, “niente che, per la facoltà estetica del giudizio, sia conforme a scopi e desti piacere” [§ 26, p. 90], perché tale valutazione “esibisce solo la grandezza relativa mediante la comparazione con altre della stessa specie” [§ 26, p. 87], con le quali si accorderà senz’altro secondo un certo rapporto numerico.

Vediamo così confermato che dalla valutazione matematica della grandezza non possiamo aspettarci, per il momento, se non un

---

linguaggi, pratiche espressive e così via. Se è così, la domanda allora è: dove e come si costituisce per la coscienza questo trascendente che sembra essere richiesto come una condizione di possibilità della stessa immanenza, cioè di quelle facoltà conoscitive (schemi compresi) deputate a loro volta alla costituzione dei fenomeni trascendenti?

chiarimento indiretto delle condizioni richieste dal sublime come esperienza estetica nella valutazione di una grandezza. Infatti, in quella valutazione l'unità di misura, sia pure appresa esteticamente, viene ripetuta nel tempo tante volte quante sono quelle indicate dal concetto numerico. Allo stesso tempo però è emerso che il sublime ha che fare non con fenomeni trascendentalmente distinti dai fenomeni comuni, ma proprio con la costituzione trascendentale dell'esperienza per come è configurata dalle nostre facoltà conoscitive. Come ci ricorda Scaravelli, in un saggio che va ad analizzare proprio le stesse relazioni esistenti tra prima e terza *Critica*, "il sublime è annidato nella struttura stessa della funzione delle facoltà preposte alla presentazione dei fenomeni", e che se esso non viene colto nell'esperienza più comune, "«è soltanto perché – adattando al sublime ciò che Kant dice nell'*Introduzione* del sentimento di piacere – la più comune esperienza non sarebbe possibile senza di esso»"<sup>144</sup>.

### II.4.3 L'esperienza del sublime

Se in ciò che giudichiamo sublime "la sua semplice grandezza, anche se considerata priva di forma, può comportare un compiacimento" [§ 25, p. 85], chiediamoci *perché* e *come* nella valutazione estetica si "produce quell'emozione che una valutazione

---

<sup>144</sup> L. Scaravelli, "La struttura trascendentale del sublime", in *Osservazioni sulla «Critica del Giudizio»* tratto da *Scritti Kantiani*, op. cit., pp. 465-6. Scaravelli, come Lyotard, pone l'accento sul processo di sovrapposizione tra sintesi dell'apprensione, della riproduzione e della ricognizione, rilevando che è in ragione del tempo, secondo il modo della simultaneità e dell'ordine più che come successione, se il molteplice dell'esperienza può costituirsi come fenomeno per noi. E che proprio lo schematismo dell'immaginazione interviene ad attivare la "continuità di questo processo" e "l'indifferenza di questo processo verso le varietà qualitative del molteplice che viene sintetizzato", così da fare della quantità omogenea dei fenomeni dell'esperienza, a scapito della loro forma e qualità, "uno dei tre elementi che costituiscono la condizione trascendentale che sta a base della possibilità del sentimento del sublime"; *Id.*, p. 462.

matematica della grandezza mediante numeri non può provocare” [§ 26, p. 87]. Essa si produce perché quella valutazione opera senza alcuna comparazione “oggettiva” con altre grandezze della stessa specie. Ma neppure una comparazione “soggettiva” sembra convenire al sublime se è vero che “non si può dare nulla nella natura che, per quanto sia giudicato grande da noi, non possa essere degradato, considerato in un diverso rapporto, all’infinitamente piccolo...” [§ 25, p. 86]. Anche in una valutazione estetica di questo tipo, in cui non vogliamo stabilire quanto un oggetto sia grande, ma solo se sia più o meno grande di altri, continuiamo a comparare, sia pure “soggettivamente”, le grandezze tra di loro. Quindi, non è un “oggetto dei sensi”, valutato più grande di altri, a poter essere giudicato “assolutamente grande” (sublime),

ma l’uso che la facoltà del giudizio fa in modo naturale di alcuni oggetti in favore di quest’ultimo (sentimento) [...]. Quindi è la disposizione dello spirito all’accordo mediante una certa rappresentazione che occupa la facoltà riflettente di giudizio, che si deve dire sublime, non l’oggetto. [*ibidem*]

Il principio soggettivo alla base del giudizio di sublime, se è vero che deve essere un giudizio estetico, andrà ricercato in altro che in una comparazione, sia pure soggettiva, tra grandezze. Intanto notiamo che, benché sia più giusto riferire il sentimento sublime alla nostra “disposizione d’animo” che non all’oggetto, il “momento oggettuale” – e cioè che “una certa rappresentazione” occupi la nostra riflessione – è pur sempre necessario perché si produca quel “sentimento”. Infatti, come per i giudizi di gusto, occorre fare un’esperienza determinata,

cioè consegnata ad un “oggetto dei sensi”, di ciò che diciamo sublime<sup>145</sup>.

In ogni caso, per Kant viene giudicato sublime solo ciò che, al di là di ogni comparazione tra grandezze, “esibisce la grandezza assoluta, fin dove l’animo può coglierla in una intuizione” [§ 26, p. 87]. Abbiamo accennato che questa capacità di “comprensione estetica” dell’immaginazione è limitata, infatti “procedendo questa all’apprensione di ulteriori rappresentazioni parziali, [...] perde da un lato tanto quanto guadagna dall’altro” [§ 26, p. 88], così da non essere

---

<sup>145</sup> Kant, nel tentativo di reperire il principio di determinazione (*Bestimmungsgrund*) del puro giudizio di sublime, riconduce tale sentimento al territorio dell’esperienza sensibile, alla “natura bruta”, nel momento stesso in cui cerca di sottrarlo all’arte così come ad ogni tipo di mediazione concettuale: “se il giudizio estetico deve essere dato come *puro* [...], non si deve dire che il sublime sta nei prodotti dell’arte (per esempio edifici, colonne, ecc.), dove uno scopo umano determina tanto la forma, quanto la grandezza, e neanche in cose della natura *il cui concetto comporti già uno scopo determinato* (per esempio, animali di cui sia nota la destinazione naturale), ma piuttosto nella natura bruta [...], semplicemente in quanto ha in sé una grandezza” [§ 26, pp. 88-9]. Ritourneremo sull’esclusione delle opere d’arte o tecniche dall’esperienza del sublime perché tale esclusione, trascendentalmente non perseguibile, andrà interpretata come un esperimento ideale finalizzato al reperimento di quel principio di determinazione (*Bestimmungsgrund*) che, solo nella sua purezza presunta, può legittimare una trattazione critica e una deduzione trascendentale dei giudizi che ne derivano. Relativamente al rapporto tra arte e principio di determinazione nei puri giudizi di gusto ricercato da Kant nell’*Analitica del bello*, si veda l’imprescindibile studio di E. Garroni, *Estetica, op. cit.* pp. 121-141. Ma nel caso del sublime il discorso dovrà essere diverso perché, se nei giudizi che riguardano la bellezza il rapporto con l’“arte bella” era già legittimo, qui, sebbene possibile, è invece ancora tutto da legittimare. Del resto Garroni non tratta, se non marginalmente, del sublime ma comunque sollevando riserve sull’esclusione dell’arte, in altri luoghi più cauta anche in Kant, dall’esperienza del sublime. Si vedano, a tale riguardo, le pagine 210-213, soprattutto la nota 28: “Kant lo afferma con una certa decisione nel § 26 [...], ma, poco prima, era stato più cauto: «prendiamo in considerazione innanzi tutto, come è giusto, solo il sublime negli oggetti della natura (quello dell’arte è sempre limitato infatti alle condizioni dell’accordo con la natura» [... § 23, p. 81]. Ciò sembra voler dire che il sublime, come esperienza-limite, non appartiene all’arte, che presuppone il conseguimento di uno scopo da parte dell’artista e un libero accordo delle facoltà, quindi un proporzionamento dell’immaginazione rispetto all’intelletto, che nel sublime è escluso in partenza; e che tuttavia si ammette che, anche a tali condizioni, sia possibile rintracciare una qualche subordinata sublimità nelle opere d’arte.”

in grado di comporre in un'unità simultanea – cioè trattenendo nell'immaginazione le unità già trascorse – tutte le misure di base che via via le sono offerte dall'apprensione. Per quel che riguarda la limitatezza estetica della comprensione Lyotard formula un paragone con il campo visivo:

Quella è a misura della «comprensione» come questo «a misura degli occhi». Il campo visivo è limitato, la grandezza che può abbracciare in un sol colpo la facoltà di presentazione è misurata da un massimo. Questo massimo è «determinato soggettivamente». Il pensiero che presenta prova, sente di essere trattenuto da un limite invalicabile nell'estensione della sua intuizione attuale. Questo limite è l'assoluto, soggettivamente o esteticamente sentito, di ciò che esso può afferrare in materia di grandezza presentabile. [LAS; p. 128]

Il paragone è esplicativo<sup>146</sup> di come la com-prensione – alla lettera: la capacità di prendere il molteplice insieme in una volta – abbia un limite intrinseco che il soggetto che valuta esteticamente le grandezze può sentire, in quelle esperienze dette sublimi, come *assoluto*: “e di questo massimo dico che, *se viene giudicato come misura assoluta* al di là della quale non è possibile soggettivamente (al soggetto giudicante) una misura maggiore, esso comporta l'idea del sublime e produce quell'emozione...” [§ 26, p. 87, corsivo nostro]. Vedremo più avanti che l'ipotetica è significativa. Nella valutazione matematica

---

<sup>146</sup> Benché in parte fuorviante, perché se condotto fino alle estreme conseguenze ridurrebbe il trascendentalismo kantiano, che pure viene messo a dura revisione nella terza *Critica*, a una sorta di empirismo, senza più alcuna distinzione critica tra una considerazione di ordine trascendentale e una di ordine empirico: mentre i limiti della forma dell'intuizione sono trascendentali, cioè costitutivi dell'esperienza in generale, e in questo senso soggettivi e rilevabili solo tramite una riflessione “euristica” (come rileva lo stesso Lyotard nel primo capitolo delle sue *Leçons sur l'Analytique du sublime*), quelli del campo visivo sono empirici, fenomenici, e dunque, per Kant, conoscibili oggettivamente solo grazie ai primi. Relativamente al significato del trascendentalismo delle forme dell'intuizione, si veda l'“Introduzione” di V. Mathieu a I. Kant, *Critica della ragion pura*, Laterza, Roma-Bari, 1995 (1ª ed. 1977), pp. XIV-V.

delle grandezze era l'intelletto che impediva all'immaginazione di collassare su se stessa fornendole i concetti numerici su cui appoggiare il processo potenzialmente illimitato di composizione del molteplice. Ora, invece, “nello sforzo di estenderlo”, l'immaginazione sente il proprio limite – essa “ricade in se stessa” – anche se stranamente<sup>147</sup> ciò la pone “in un compiacimento emozionante” [§ 26, p. 88]. Allora, chiediamoci, *come* avviene che, in occasione di questi fenomeni che ci fanno toccare il limite estetico della nostra comprensione intuitiva, nasca quella certa “disposizione d'animo” che chiamiamo “sublime”? Kant dice che ciò avviene non solo perché “nella nostra immaginazione c'è una tensione verso un progresso all'infinito” – in se stesso fallimentare e frustrante – ma anche perché “c'è nella ragione un'esigenza di totalità assoluta come di un'idea reale” [§ 25, p. 86]. La tensione infinita dell'immaginazione che si manifesta nella composizione matematica delle grandezze, è conforme all'intenzione dell'intelletto di adeguare *ogni* misura ad *ogni* grandezza data, quindi non ha bisogno di “nulla che costringa a spingere la grandezza della misura, e quindi della *comprensione* dei molti in una intuizione, fino ai limiti della capacità dell'immaginazione” [§ 26, p. 90]. Ma di fronte a certi fenomeni – alla “natura brutta” – è la ragione, venuta a sostituirsi all'intelletto nella

---

<sup>147</sup> La cosa strana è che un tale compiacimento sia “legato con una rappresentazione da cui uno meno dovrebbe aspettarselo, tale cioè che ci faccia avvertire la sua inadeguatezza e di conseguenza anche la sua non conformità soggettiva a scopi per la facoltà di giudizio nella valutazione della grandezza” [§ 26, p. 88]. Così Kant, prima di proporre la soluzione a tale problema, si domanda: “Poiché tutto ciò che deve piacere senza interesse alla facoltà di giudizio semplicemente riflettente deve comportare, nella sua rappresentazione, una conformità soggettiva a scopi e in quanto tale valida universalmente [...], qual è questa conformità soggettiva a scopi? e in qual modo essa viene prescritta come norma, per dare ragione del compiacimento universale nella semplice valutazione della grandezza, e precisamente di quella che è spinta fino all'inadeguatezza della nostra capacità dell'immaginazione nell'esibizione del concetto di una grandezza?” [§ 26, p. 89].

guida dell'immaginazione<sup>148</sup> – ad esigere da essa la comprensione delle grandezze in un tutto, “anche per quelle che, pur non potendo mai essere completamente apprese, possono tuttavia essere giudicate (nella rappresentazione sensibile) come completamente date” [§ 26, p. 90]<sup>149</sup>. L'essere “date” di queste grandezze, o fenomeni, è un carattere che viene precisato continuamente in queste osservazioni kantiane, come se fosse il perno attorno a cui fare ruotare la dinamica delle facoltà conoscitive.

Ora, l'idea della comprensione di un qualsiasi fenomeno, che possa esserci dato, nell'intuizione di un tutto è un'idea che ci viene imposta mediante una legge della ragione, che non riconosce alcuna altra misura determinata, valida per ognuno e immutabile, se non il tutto assoluto. [§ 27, p. 93]

Sebbene di fronte a ciò che è “dato” ed è sentito come “assolutamente grande” le esigenze della ragione debbano essere disattese dall'immaginazione – che, nonostante lo sforzo comprensivo, non può fare a meno di perdere da una parte tante unità quante ne guadagna dall'altra – la ragione dimostra che, “anche [soltanto] poterlo pensare come *un tutto* indica una capacità dell'animo che supera ogni misura dei sensi” [§ 26, p. 91]. Il potere della ragione di pensare qualsiasi fenomeno dato come un tutto – anche quando non ne possono essere esibiti i limiti o la forma – “è però posto a sostrato dell'intuizione del mondo, [...così che] l'infinito

---

<sup>148</sup> “Ora, però, l'animo dà ascolto dentro di sé alla voce della ragione...” [§ 26, p. 90].

<sup>149</sup> A dispetto di un'apparente confusione tra le operazioni di comprensione e di apprensione già distinte da Kant, è chiaro che col termine “apprese” viene ora designata la comprensione grazie all'uso dell'avverbio che ad essa ci riconduce: “*completamente* (cioè secondo la sua totalità)” [§ 26, p. 91]. La stessa apparente confusione si ritrova nella definizione del “*colossale* [...come] la semplice esibizione di un concetto [...che è resa] difficile dal fatto che l'intuizione dell'oggetto è presso a poco troppo grande per la nostra facoltà dell'*apprensione*” [§ 26, p. 89, ultimo corsivo nostro], dove è chiaro che si fa riferimento alla comprensione.

del mondo dei sensi viene interamente compreso sotto un concetto” [ibidem]. Questa “idea di noumeno” [ibidem] – come tutto che sfugge alle forme della sensibilità e anzi viene presupposto da esse – sarebbe l’assunto primitivo non ulteriormente risalibile e presupposto da Kant alla base di tutta l’argomentazione sul sublime<sup>150</sup>. L’esperienza sublime, allora, sarebbe in grado di fare emergere la ragione come quella facoltà che, come ricorda Lyotard, secondo Kant ci appartiene come nostra più propria “destinazione”:

C’è dunque, nel sentimento sublime, la sensazione provata dal pensiero che un «appello» è rivolto in esso a una forza che non è «natura». Questa sensazione è una soddisfazione esaltante, dunque un piacere vivo [...] perché questo appello attualizza, nello stesso tempo in cui la scopre, la *destinazione* (*Bestimmung*) [...] del potere del pensiero in ciò che esso ha di più vivo. [LAS, p. 149-150]

Viene così descritta e legittimata, soprattutto nel § 27, quella speciale conformità delle nostre facoltà che, risorta sulle ceneri di una conformità che la sola facoltà intuitiva da sola non poteva esibire, viene presupposta (ma forse prodotta al tempo stesso), dal sentimento del sublime, come fonte dell’esaltazione per un’esperienza che invece dovrebbe rivelarsi disforica per il nostro animo.

Il sentimento del sublime è dunque un sentimento di dispiacere derivante dall’inadeguatezza dell’immaginazione, [...] ed è un piacere, che nello stesso tempo viene così risvegliato, derivante dall’accordo di questo stesso giudizio dell’inadeguatezza della massima capacità sensibile rispetto alle idee della ragione

---

<sup>150</sup> “Le limitazioni, le forma, gli schemi, le regole concettuali, le illegittimità, le illusioni che la critica non cessa di opporre a questo potere non hanno alcun senso se non si ammette innanzitutto che la presupposizione, quasi segreta, del pensiero kantiano è che ci sia il pensiero e che sia assoluto. Ora, è ciò che gli dice «la voce della ragione» nel sentimento sublime e che lo esalta” [LAS, p. 152].

[...Ed] è conforme a scopi, e quindi è un piacere, trovare che ogni unità di misura della sensibilità è inadeguata alle idee della ragione. [§ 27, pp. 93-4]

Viene così data risposta anche alla nostra domanda intorno al tipo di valutazione (confronto) presupposta stare alla base del giudizio estetico di sublime: “appartiene alla nostra destinazione stimare piccolo, *in confronto alle idee della ragione*, tutto ciò che di grande per noi c'è nella natura in quanto oggetto dei sensi” [§ 27, p. 94]. L'oggetto (la grandezza) sensibile presentatoci dalla facoltà dell'esibizione (l'immaginazione) e che inappropriatamente – “surrettiziamente”, dice Kant – giudichiamo sublime, non viene confrontato con altre grandezze della stessa specie (sia pure soggettivamente), ma con la stessa facoltà delle “idee della ragione”. O, meglio, attraverso l'oggetto, sono le facoltà in goico nell'esperienza che risultano essere così confrontate:

Il giudizio stesso rimane in ciò sempre solo estetico, perché, senza avere a fondamento un concetto determinato di oggetto, rappresenta come armonico soltanto il gioco soggettivo delle facoltà dell'animo (immaginazione e ragione) perfino mediante il loro contrasto [*ibidem*].

#### **II.4.4 Ragione o Intelletto?**

Eppure non è stata ancora legittimato o dedotto – ma non lo sarà mai<sup>151</sup> – il principio di una conformità soggettiva che renda possibile l'intervento della ragione in occasione di quelle grandezze date che, pure, potrebbero essere valutate intellettualmente (cioè in base ad una conformità oggettiva). E, se è vero che “la nostra esposizione dei giudizi sul sublime della natura era nello stesso tempo la loro deduzione”, in quanto non si tratta di giustificare, come per i giudizi di

---

<sup>151</sup> Vedi la nota 2.

gusto, come la forma di un oggetto sensibile metta in accordo le nostre facoltà, ma solo che un oggetto “privo di forma [...possa fornire] semplicemente l’occasione di divenirne consapevoli”, allora dall’esposizione della dinamica delle facoltà fin qui svolta dobbiamo attenderci la loro stessa legittimazione. Tuttavia, non è ancora chiaro perché, quando qualcosa viene valutato come troppo grande per la nostra capacità comprensiva, l’animo non proceda ad una sua valutazione matematica – alla quale non sono di ostacolo neppure grandezze enormi – evitando di indugiare in una valutazione estetica fallimentare. Ricordiamo che “l’intelletto”

è altrettanto ben servito e soddisfatto, sia che l’immaginazione scelga per unità una grandezza che si può cogliere in un’occhiata, per esempio un piede o una pertica, sia un miglio tedesco o addirittura un diametro terrestre, di cui è, sì, possibile l’apprensione, ma non la comprensione in una intuizione dell’immaginazione [§ 26, p. 90].

La citazione non sembra dirimente rispetto al nostro quesito, perché si concentra non sulla afferrabilità, in un’unica intuizione, della grandezza da valutare, ma sull’assunzione del *quantum* quale unità di misura da utilizzare nella valutazione, il cui carattere estetico viene a risultare trascurabile per l’intelletto<sup>152</sup>. Evidentemente le due accezioni di grandezza – unità di misura e grandezza da misurare –

---

<sup>152</sup> La contraddizione apparente con quanto abbiamo sostenuto più sopra – dove Kant sosteneva che per conoscere una grandezza fosse comunque necessario comprendere la grandezza della misura fondamentale utilizzata – si può risolvere ipotizzando che ora Kant trascuri volutamente che, anche per utilizzare il miglio terrestre, è in ultima istanza necessaria una sua riduzione ad una misura intuitiva (sia pure delegata agli strumenti tecnici di misurazione utilizzati), in quanto intende ora concentrarsi sul ruolo comunque svolto dall’intelletto nella valutazione matematica come causa della mancata emergenza del piacere estetico.

devono essere tenute insieme se Kant motiva la preminenza della valutazione estetica su quella matematica ricorrendo ad esse.

Deve essere quindi nella valutazione *estetica* della grandezza che si sente la tensione alla comprensione che eccede la capacità dell'immaginazione di *comprendere in un tutto dell'intuizione l'apprensione progressiva*, e con ciò si percepisce nello stesso tempo l'inadeguatezza di questa facoltà, illimitata nel progredire, *ad afferrare una misura di base*, che sia idonea con minimo sforzo dell'intelletto alla valutazione della grandezza. [§ 26, pp. 91-2, ultimi due corsivi nostri]<sup>153</sup>

Per comprendere ciò che ha in mente Kant occorre tenere presente che, come emerso nel terzo paragrafo, misurare matematicamente uno spazio è “un movimento oggettivo nell'immaginare” e dunque un “progresso” che richiede la “successione temporale” come “condizione del senso interno”, mentre la valutazione estetica, essendo “la comprensione in un attimo di ciò che è stato appreso successivamente, è un regresso che [...] rende intuibile la simultaneità”, ed è da considerarsi “un movimento soggettivo dell'immaginazione con il quale essa fa violenza al senso interno” [§ 27, p. 95]. È perché l'immaginazione non riesce a trovare *una misura di base* da poter collazionare più volte nell'immaginazione – tante quante le sia possibile comporne simultaneamente in un'unica intuizione (aggirando così, immaginativamente, la linearità temporale richiesta dall'intelletto) – che essa risulta inadeguata a comprendere in

---

<sup>153</sup> È certamente questo il passo che fa dire a Lyotard: “Si vede chiaramente dove e quando il sentimento sublime ha la possibilità di risvegliarsi: allorché viene chiesto all'immaginazione di avere, di tutte le unità incluse in progressione dalla composizione, una comprensione estetica. Giacché allora, siccome quest'ultima è limitata alla sua misura fondamentale, se tutte le parti composte successivamente non possono essere comprese in una sola volta, allora il potere della presentazione che è proprio dell'immaginazione si trova, propriamente, oltrepassato” [LAS; p. 137].

un'unica intuizione la *grandezza da valutare* – ecco i due sensi di grandezza – così da farci sentire la tendenza ad una comprensione (della ragione) superiore alla propria<sup>154</sup>. È il rapporto tra i due referenti di grandezza a sembrare determinante per il giudizio di sublime, cioè il rapporto variabile e non dato tra l'unità dell'oggetto e le sue parti costitutive.

Se rivediamo il nostro problema di partenza, quello di legittimare il passaggio da un tipo di valutazione all'altra, alla luce dei due significati di grandezza, vediamo che è necessario guardare al concetto, anzi dall'idea, di "infinito", per ritrovare entrambe queste accezioni nel loro statuto relazionale e così fare avanzare la discussione. Il paragrafo da cui è stata tratta la citazione appena riportata – "Deve essere quindi nella valutazione *estetica* della grandezza..." – iniziava dicendo che "sublime è dunque la natura in quei suoi fenomeni la cui intuizione comporta l'idea della sua infinità" [§ 26, p. 91]. Andando ancora più a ritroso, l'infinito era stato introdotto, quasi di soppiatto da Kant, nel momento in cui voleva descrivere le esigenze avanzate dalla ragione: questa

pretende un'*esibizione* per tutti i membri di una serie numerica progressivamente crescente, non escludendo da questa esigenza perfino l'infinito (lo spazio e il tempo passato), e piuttosto rendendo inevitabile pensare ad esso (nel giudizio della ragione comune) come *dato completamente* (nella sua totalità). [§ 26, pp. 90-91]

Fin qui si era discusso di grandezze, anche enormi, che esorbitano la comprensione dell'immaginazione e che al limite possono essere apprese solo progressivamente, ma l'infinito è altra cosa, dato che di esso non si dà né comprensione estetica né composizione per

---

<sup>154</sup> Ma la comprensione della ragione, cui qui si fa riferimento, è significativamente *già* allocata ancora all'interno di una "valutazione estetica" (non razionale). Ci ritorneremo.

apprensione. A tal fine, infatti, “sarebbe richiesta una comprensione che fornisse come unità un’unità di misura che stesse con l’infinito in un rapporto determinato ed esprimibile in numeri: il che è impossibile” [§ 26, p. 91]. Vediamo già in questa risposta come Kant faccia interagire i due significati di grandezza. Ma come mai, chiediamoci, essendo la nostra sensibilità finita e limitata, il pensiero è ora occupato dalla rappresentazione (idea) di infinito, visto che esso non può certo essergli dato in un’intuizione? Se l’infinito era già emerso nella capacità dell’intelletto di procedere *illimitatamente* alla composizione di grandezze sempre più grandi, dice Lyotard, “prima di fare il passo supplementare che risulta necessario per comprendere che cosa ne è dell’infinito di ragione e *come esso affetti il pensiero*, soffermiamoci un istante all’infinito dell’intelletto, cioè di progressione” [LAS, pp. 139-40, corsivo nostro]. Lyotard commenta così il capoverso finale del § 26 – che riportiamo per intero – per dimostrare come un’esperienza “quasi” sublime possa emergere senza mediazione concettuale della ragione, “nella semplice intuizione”:

Esempi del sublime matematico della natura nella semplice intuizione sono offerti da tutti quei casi in cui ci è dato non tanto un più grande concetto numerico, quanto piuttosto una grande unità come misura per l’immaginazione (ad abbreviazione delle serie numeriche). Un albero che valutiamo secondo l’altezza di un uomo può fornire un’unità di misura per una montagna; e questa, se fosse alta un miglio circa, potrebbe servire come unità per il numero che esprime il diametro terrestre per renderlo intuibile; il diametro terrestre per il sistema planetario a noi noto... [§ 26, pp. 92-93].

Vediamo che le grandezze prese in considerazione valgono, alternativamente, sia come unità di base da comporre simultaneamente per valutare altre grandezze, sia come “grandi unità” comprese in un’unica intuizione. Questo scambio di ruoli è dovuto ad un

movimento o confronto soggettivo dell'immaginazione che subordina l'apprensione alla comprensione, fino a fare di quest'ultima – in quanto produce immaginativamente quelle unità che serviranno da unità di misura – la guida per le valutazioni (riflessioni) del pensiero. Eppure, si potrebbe obiettare, è ancora l'illimitatezza dell'apprensione – già emersa nella valutazione matematica – a fornire lo schema del movimento processuale adottato dall'immaginazione. Certo, ma essa *lo fornisce all'immaginazione stessa*, non all'intelletto, conformandosi alla propria capacità comprensiva non all'intenzione oggettivamente finale dell'intelletto. Anche “il numero che esprime il diametro terrestre”, infatti, è ora riguardato non secondo la sua molteplicità matematica ma secondo una misura di base, “una montagna”, che possa renderlo “intuibile”, cioè che possa esibirlo. Per questo “il sublime, nel giudizio estetico di un tutto così immenso, non sta tanto nella grandezza del numero, quanto nel fatto che, nel progresso, giungiamo sempre a unità tanto più grandi” [*ibidem*]. È un movimento per immagini, da un *quantum* all'altro, presieduto dall'immaginazione stessa, non dall'intelletto, che la fa procedere nella valutazione delle grandezze nel tentativo di estendersi oltre i propri limiti. È vero che a questo passaggio da una misura all'altra, da una grandezza all'altra, “contribuisce la divisione sistematica dell'universo, che ci rappresenta ogni cosa grande nella natura sempre di nuovo come piccola” [*ibidem*], ma questo “sistema” non è costruito dalle classificazioni concettuali dell'intelletto ma dall'immaginazione che valuta le grandezze esteticamente (soggettivamente), cioè, potremmo dire, variando il proprio *punto di vista*. È come se il punto di vista venisse continuamente retrocesso nel tentativo di trasformare le grandi unità prima comprese nella loro totalità, in unità di base da comporre simultaneamente per la comprensione di grandezze sempre più grandi. È un sistema delle grandezze valutate esteticamente quello

che si disegna al pensiero che cerca di dare figura all'infinito progressivo. Questo procedere, dice Lyotard, “non comporta ancora l'effrazione della «misura di base» dell'immaginazione, ma semplicemente la sua «illimitazione» che dipende in tutto dal ricorso alla sintesi della riproduzione, cioè dalla composizione” [LAS, p. 143]. E a causa di ciò, secondo Lyotard – ed ecco la legittimazione dell'intervento del concetto vero e proprio di infinito – “una mutazione si produce. Il ricorso all'infinito attraverso il «così di seguito»”, implicato dal passaggio continuo a unità di base sempre più grandi, “conduce il pensiero a concepire non solo «la volta» successiva, ma «il più volte» in una volta, subito, in un solo colpo” [LAS, p. 142]: l'infinito dato. Così, secondo un'indagine che l'autore non esita a definire “psicologia trascendentale” [LAS, p. 16], Lyotard motiva l'introduzione nell'argomentazione dell'infinito concepito dalla ragione: per “*poter anche solo pensare senza contraddizione l'infinito dato, è richiesta una facoltà dell'animo umano che è essa stessa soprasensibile*” [*ibidem*]. Per quanto in questi passi Kant non distingua, come invece fa altrove, tra idea e concetto, i corsivi indicano chiaramente che occorre dare un significato diverso al “concetto” di infinito quando a pensarlo è la ragione e quando invece è l'intelletto<sup>155</sup>. Anzi, propriamente, l'intelletto ne è incapace se non nel senso che si è visto di un procedere illimitato nel tempo, che però è altra cosa dal pensare l'infinito come un *tutto dato* al quale adeguare un'intuizione istantanea (seppure impossibile). È solo perché le grandezze che giudichiamo sublimi evocano l'idea dell'infinito, che

---

<sup>155</sup> Con il potere della ragione di pensare l'infinito “come un *tutto* [...] l'infinito del mondo dei sensi viene *interamente* compreso *sotto* un concetto nella valutazione intellettuale pura della grandezza, sebbene esso non possa essere mai pensato *interamente* nella valutazione matematica *mediante concetti numerici*” [§ 26, p. 91], dove naturalmente la valutazione intellettuale pura della ragione si contrappone alla valutazione matematica mediante concetti numerici dell'intelletto.

non può essere occupata adeguatamente dai concetti dell'intelletto, che la nostra valutazione estetica risulta da un lato inadeguata ma dall'altro

grande al di là di ogni confronto perfino rispetto alla facoltà della valutazione matematica, naturalmente non dal punto di vista teoretico per le facoltà conoscitive, ma appunto come estensione dell'animo, in quale si sente capace di oltrepassare i limiti della sensibilità da altro punto di vista (quello pratico). [*ibidem*]

L'infinito ha fatto fare all'argomentazione un salto. La spiegazione "fenomenologica" di Lyotard al problema posto dall'infinito – in che modo di fronte alla natura giudicata sublime il pensiero evoca l'infinito? – cerca di rispondere ad un problema che una ricostruzione solo "testuale" dell'*Analitica del sublime* lascia irrisolto<sup>156</sup>.

In ogni caso, Kant è perentorio nel dire che "sublime è dunque la natura in quei suoi fenomeni la cui intuizione comporta l'idea della sua infinità" [§ 26, p. 91]. Chiediamo di nuovo: come mai il pensiero, in un'esperienza che diciamo sublime, ha che fare con l'infinito? La

---

<sup>156</sup> Se si motivasse l'introduzione di questo concetto per sinonimia con la locuzione "assolutamente grande" usata poco prima – o con un sillogismo in cui questa locuzione svolgesse la funzione di termine medio: dato che "sublime è ciò che è assolutamente grande" e "l'infinito è assolutamente (non solo comparativamente) grande" [§ 26, p. 91], allora il sublime è (comporta) l'infinito – il problema interpretativo verrebbe risolto con un travisamento terminologico. Infatti, mentre l'assolutamente grande è stato inteso in senso soggettivo – "...e di questo massimo dico che, se viene giudicato come *misura assoluta* al di là della quale non è possibile *soggettivamente*..." [§ 26, p. 87, corsivi nostri] – ora invece gli si attribuirebbe, surrettiziamente, quel senso oggettivo che Kant espressamente intende dare al concetto di infinito: "Nella valutazione logica della grandezza l'impossibilità di giungere mai alla totalità assoluta mediante il progresso della misurazione delle cose del mondo sensibile nel tempo e nello spazio era riconosciuta come oggettiva, cioè un'impossibilità di *pensare* l'infinito come semplicemente dato, e non come solamente soggettiva, cioè come incapacità di *afferrarlo*; poiché in quel caso non si guarda per nulla al grado della comprensione in una intuizione, come misura, ma tutto dipende da un concetto numerico" [§ 27, pp. 95-6]. L'intrusione del significato oggettivo di infinito rispetto alla natura che si mostra come sublime resta ingiustificata.

risposta esplicita di Kant è la seguente: “ciò non può accadere se non mediante l’inadeguatezza anche del massimo sforzo della nostra immaginazione nella valutazione della grandezza di un oggetto” [*ibidem*]. È in questa inadeguatezza dell’immaginazione di fronte alla grandezza dell’oggetto che va allora cercata la ragione o il movente dell’evocazione dell’idea di infinito. Nel passo di Kant riportato e commentato da Lyotard, è evidente in quale senso sia imputabile all’immaginazione l’evocazione dell’infinito: come *movimento formale* prima che come *contenuto* che l’immaginazione prenderebbe a prestito dalla ragione. Ma, occorre chiedersi, se in questo caso il movimento poco più che giocoso<sup>157</sup> – e per lo stesso Lyotard solo “quasi sublime” [LAS, p. 143] – dell’immaginazione, in cui non c’è propriamente nulla che infranga il suo limite se non un suo illimitato riposizionamento, possa spiegare un’esperienza vera e propria di sublime caratterizzata com’è, per Kant, da tratti anche drammatici:

Questo movimento può essere paragonato (in particolare al suo inizio) a uno scuotimento, vale a dire a un’attrazione e una repulsione del medesimo oggetto che si avvicinano rapidamente. Ciò che è trascendente per l’immaginazione [...] è, per così dire, un abisso in cui essa teme di perdersi... [§ 27, p. 94]

Ad ogni modo non spiega perché una valutazione estetica sia legittimamente introdotta in luogo di una matematica, perché la dinamica delle nostre facoltà – la ragione che si sostituisce all’intelletto – nell’evocazione dell’infinito (compresa quella che ne dà Lyotard), *sta già dentro una valutazione estetica* della grandezza, cioè presuppone già di fatto una valutazione estetica. La conclusione

---

<sup>157</sup> Il sentimento del sublime “è un piacere che nasce solo indirettamente, in modo tale cioè che esso è prodotto dal sentimento di un momentaneo impedimento delle forze vitali [...]e sembra essere non un gioco, ma qualcosa di serio nell’attività dell’immaginazione” [§ 23, p. 81].

di Kant la conosciamo: “Deve essere quindi nella valutazione estetica della grandezza che si sente la tensione alla comprensione che eccede la capacità dell’immaginazione...” [§ 26, pp. 91-2]. Kant non dice *perché* di fronte a certe grandezze è legittima una valutazione estetica al posto di una intellettuale (che potrebbe risultare ad esse conforme), ma *che, se ciò accade* – vediamo così riapparire l’ipotetica del giudizio sul sublime emersa più sopra – *deve* essere quella responsabile del fatto che il pensiero venga ora occupato dalla rappresentazione dell’infinito. L’incapacità dell’intelletto ad accordarsi con l’immaginazione, quando il pensiero è occupato dall’idea di infinito, potrebbe essere la legittimazione al perché la valutazione estetica soppianti quella matematica, *solo se* si riuscisse a spiegare perché il pensiero arrivi a concepire l’infinito (visto che non può essergli dato sensibilmente) di fronte ad una grandezza sensibile che l’immaginazione non riesce a comprendere esteticamente (ed è ciò che cerca di fare Lyotard). Invece, l’incapacità dell’intelletto non legittima l’intervento della valutazione estetica perché, anzi, la presuppone, in quanto senza che questa non avesse già imposto l’infinito al pensiero, l’intelletto non si troverebbe a fallire nel tentativo di renderne conto e non verrebbe sostituito dalla ragione nella produzione dell’idea di totalità. Anche l’interpretazione di Lyotard, descrivendo un’esperienza in cui la ragione riflessiva, in accordo con l’immaginazione, si è già sostituita all’intelletto – e il fatto che l’esperienza sia solo “quasi sublime” lo conferma – si muove già dentro una valutazione estetica.

#### **II.4.5 Immaginazione e Ragione**

Un chiarimento, o almeno un’indicazione nella direzione in cui guardare per chiarire il problema della legittimazione della dinamica delle facoltà per come l’abbiamo impostata, ci può venire dal

considerare alcuni brani del § 27. L'appello che l'immaginazione rivolge all'intelletto nella valutazione di una grandezza, quando questa "raggiunge quasi l'estremo della nostra capacità di comprensione in una intuizione", è un movimento oggettivo conforme a scopi delle nostre facoltà conoscitive, perché l'immaginazione non smette di richiamarsi all'intelletto la cui capacità di determinazione del sensibile sa essere quantitativamente illimitata. In questi casi, "l'immaginazione viene tuttavia sollecitata a una comprensione estetica in una più grande unità mediante grandezze numeriche" [§ 27, p. 96]. Se la prima parte della citazione non ci dice nulla di nuovo, l'ultima sembra invece mettere seriamente in crisi l'acquisizione che fin qui ci è servita di orientamento per tutta la discussione, e cioè che l'estetico esclude il matematico nella valutazione del sublime, perché ora sembra che una comprensione estetica maggiore possa derivare da grandezze numeriche. In realtà, e per riprendere l'accento fatto più sopra al contributo dato da Scaravelli alla comprensione della questione, Kant sta dicendo che, se la struttura trascendentale del sublime è riscontrabile in ogni fenomeno dell'esperienza, allora la nostra immaginazione scopre ben presto il proprio limite di comprensione estetica e l'apporto dell'intelletto. Ma se da una parte essa si trova limitata in confronto ad esso, questo primo limite viene ormai solo più avvertito quando essa svela una seconda inadeguatezza, quella nei confronti dell'idea di infinito come tutto assoluto che si trova a dover esibire, cioè nell'esperienza del sublime. Ed è solo tramite questa "incapacità del soggetto [che si] rivela la coscienza di una capacità illimitata dello stesso soggetto, e l'animo può giudicare esteticamente l'ultima solo mediante la prima" [§ 27, p. 95].

Le idee della ragione con cui ha che fare l'animo in occasione di un'esperienza sublime, non sono indagate dal punto di vista pratico ma da quello estetico, cioè a partire dal sentimento di compiacimento

come loro condizione di possibilità: esse “*sono risvegliate ed evocate nell’animo proprio da questa inadeguatezza che può essere esibita sensibilmente*” [§ 23, p. 81, corsivo nostro]. La ragione, nella produzione di idee, è qui debitrice all’immaginazione perché è l’inadeguatezza di questa – “che può essere esibita sensibilmente” – ad *autoesibirsi*, risvegliandole. Il sentimento di “rispetto”<sup>158</sup>, che nelle osservazioni dedicate al sublime dinamico Kant rinomina più convenientemente “angoscia” o “paura”, è imputabile non alla ragione ma all’immaginazione in quanto si auto-presenta come fallimentare rispetto alla facoltà della ragione<sup>159</sup>. L’immaginazione si sente

---

<sup>158</sup> Questa inadeguatezza non viene colta intellettualmente ma esteticamente: il “sentimento dell’inadeguatezza della nostra facoltà a raggiungere un’idea, *che per noi è legge*, è il *rispetto*” [§ 27, p. 93], che così sembra candidarsi ad essere il sentimento del giudizio sublime. Il “rispetto” viene infatti introdotto nel § 27 nell’intento di presentare il sublime matematico sotto l’aspetto della qualità (dopo quello della quantità esposto nel § 26), ma facendo anticipatamente ricorso, di fatto, alla facoltà di desiderare che invece dovrebbe essere trattata solo nei §§ 28-29, dedicati appunto al sublime dinamico. Questa anticipazione è indicativa di come tale sentimento, di piacere e dispiacere insieme, sia di natura composita, trovandosi nel punto di snodo dell’intera trattazione del sublime. Eppure il “rispetto”, come ricorda Lyotard, “è esplicitamente (e in modo bizzarro) descritto qui come l’affetto che provoca nel pensiero non la presa sul tutto assoluto, ma l’incommensurabilità del nostro potere (di presentazione) rispetto a questa presa” [LAS, p. 147]. La complessità del sentimento del sublime intrattiene indubbiamente un rapporto con la ragione, ma certamente da questo singolare “rispetto” che caratterizza il sublime deve essere escluso quel rapporto di determinazione della facoltà di desiderare da parte della causalità assoluta della libertà, come invece era emerso nella critica della Ragione pura pratica, dove il sentimento di rispetto si produceva come coscienza di tale determinazione. Ecco perché più sopra dicevamo che l’infinito come assoluto è presente all’immaginazione nel suo movimento, che paradossalmente è anche uno “stato del pensiero”, invece che come contenuto ideale preso a prestito dalla ragione: “l’Idea dell’assoluto non è presente, in quanto tale, cioè come concetto della ragione, [...] poiché in questo caso esso sarebbe un giudizio determinante. Siccome è un giudizio riflettente, l’Idea di assoluto è soltanto «presente» [...come] «soddisfazione esaltante» che prova il pensiero in occasione dell’oggetto che esso giudica sublime. [...] L’assoluto riflettente non predica un oggetto, ma uno stato del pensiero” [LAS, p. 151].

<sup>159</sup> “Il [sentimento] di dispiacere, e addirittura di angoscia, che prova la facoltà di presentazione al pensiero che occorrerebbe esibire per «comprensione estetica» un fenomeno corrispondente all’Idea del tutto infinito [...è una] componente soggettiva proveniente dall’immaginazione” [LAS, p. 146].

inadeguata rispetto alla ragione che non riconosce altra misura come valida che l'assolutamente grande. Ma questa idea è piuttosto *sentita* dall'immaginazione che non pensata dalla ragione<sup>160</sup>, ed è risvegliata tramite la tensione di quella, tensione che però non si realizzerebbe se già non si udisse la voce della ragione (il cui intervento, al posto dell'intelletto, non si riesce a legittimare nella sua necessità). Le stesse idee della ragione paiono prodotte da un pensiero presentante (l'immaginazione) che si sente inadeguato rispetto alle risorse che la ragione ha di fare appello a se stessa come a una facoltà autonoma e soprasensibile, come potere di pensare, spontaneità pura<sup>161</sup>. Anche così l'esposizione della conformità a scopi del sublime non sfugge a una circolarità trascendentalmente non più risalibile. Ecco perché più sopra dicevamo che una comprensione superiore della ragione, richiesta dall'immaginazione, è allocata *già all'interno di una valutazione estetica che non si riesce ad osservare trascendentalmente dal di fuori perché è a partire da essa che riflettiamo*. Non solo la comprensione estetica trova presto il suo limite, senza bisogno che venga incontrata dalla natura brutta e possente, ma essa fa anche già da sempre valere le sue esigenze di "comprensione in un'unica intuizione", benché esse facciano violenza,

---

<sup>160</sup> Come dice Lyotard: "Sono ora l'immaginazione e la ragione, o più esattamente, poiché si tratta allo stesso modo di un giudizio estetico riflettente, la sensazione soggettiva che accompagna l'esercizio dell'immaginazione e la sensazione soggettiva che accompagna l'esercizio della ragione" [LAS, p. 151] a trovarsi in gioco nell'esperienza del sublime.

<sup>161</sup> "...come nel giudicare il bello immaginazione e *intelletto*, nel loro accordo, producono una conformità soggettiva a scopi, così immaginazione e *ragione* la producono qui mediante il loro conflitto, vale a dire: il sentimento di avere una ragione pura indipendente, o una facoltà della valutazione della grandezza la cui superiorità non può essere resa intuibile se non mediante l'inadeguatezza di quella facoltà che è essa stessa illimitata nell'esibizione delle grandezze (di oggetti sensibili)" [§ 27, p. 94-5].

cioè siano controfinali, alla successione temporale come forma del senso interno e quindi dei fenomeni in generale<sup>162</sup>.

Solo presupponendo una tale circolarità di condizioni si può legittimare la conformità di una valutazione estetica rispetto ad una valutazione matematica così da trovare la chiave per schiudere la comprensione del passo seguente:

...la tensione nell'apprendere in una singola intuizione una misura per le grandezze che richiede un notevole tempo è un modo rappresentativo che, considerato soggettivamente, è contrario a scopi, ma oggettivamente è indispensabile per la valutazione della grandezza ed è quindi conforme a scopi: là dove però proprio questa stessa violenza che il soggetto subisce attraverso l'immaginazione viene giudicata come conforme a scopi *per l'intera destinazione* dell'animo. [§ 27, p. 95]

L'argomentazione sembra ancora un volta rovesciare quanto esposto fin qui: la comprensione estetica che interviene in luogo di quella matematica – “che richiede un notevole tempo” – invece di essere definita oggettivamente non-conforme e soggettivamente conforme a scopi – come detto fin qui – viene ora definita “indispensabile” e “oggettivamente... conforme a scopi”, appellativo finora sempre riservato alla valutazione logica della grandezza. Ma la precisazione di Kant è decisiva: “là dove però questa stessa violenza che il soggetto subisce” – perché contraria al processo oggettivo dell'immaginazione secondo il senso interno – “viene giudicata come conforme a scopi”. La dinamica delle facoltà è ora descrivibile, nell'esperienza del sublime, in base al principio di una loro conformità

---

162 “...la comprensione della pluralità nell'unità, non del pensiero, ma dell'intuizione, e quindi la comprensione in un attimo di ciò che è stato appreso successivamente, [...] è dunque (dato che la successione temporale è una condizione del senso interno e dell'intuizione) un movimento soggettivo dell'immaginazione con il quale essa fa violenza al senso interno...” [§ 27, p. 95].

“oggettiva” – ma forse dovremmo dire *soggettivamente oggettiva*, rispetto alla conformità oggettiva vera e propria che lega immaginazione e intelletto – *solo se e quando* la violenza che il soggetto *subisce* è giudicata, cioè sentita (patita), *soggettivamente* come conforme a scopi e quindi indispensabile, o necessaria, per procedere alla valutazione della grandezza. Per la quale l’intelletto stesso risulta inadeguato. Esso risulta allora inadeguato non solo, o non tanto, relativamente alla valutazione dell’infinito dato ma rispetto a qualsiasi fenomeno dato di cui si giudica l’unità non concettuale ma la comprensione di un’unica intuizione<sup>163</sup>. Non possiamo che giudicare così, se sentiamo così.

Il che non significa nient’altro che di questa conformità soggettiva a scopi, come condizione di possibilità del sublime, occorre fare un’esperienza determinata che ce la consegna nella sua necessità: non c’è una conformità “oggettiva” (soggettiva) a scopi, rilevabile trascendentalmente e per così dire dal di fuori dell’esperienza<sup>164</sup>, che possa fondare l’intervento della ragione al posto dell’intelletto ad innescare una valutazione estetica delle grandezze. Garroni, discutendo del principio di determinazione del giudizio di gusto, fa questa considerazione che non esitiamo ad estendere al sublime:

E questa condizione più originaria non viene più semplicemente posta ed esposta come una condizione oggettiva, nell’ambito di una critica che è ancora in parte dottrina, ma in una critica che è solo comprensione, ed è risalita nell’esperienza stessa come una condizione che coincide con, ed eccede, questa esperienza-qui: il «senso comune» quale «effetto del libero gioco delle facoltà». Reciprocamente questa esperienza-qui, in quanto esperienza esemplare della sua condizione, ma non

---

<sup>163</sup> Si veda quanto detto più sopra nel paragrafo dedicato al sublime, all’essere grande e alla grandezza relativamente alla determinatezza (non concettuale) di quest’ultima, nonché la nota 13.

<sup>164</sup> E. Garroni, *Estetica, op. cit.*, p. 143.

determinabile nella sua esemplarità per via di tratti pertinenti, è qualcosa di empirico, un condizionato, che contiene, esibisce e in qualche modo è un'esperienza in genere, una condizione.<sup>165</sup>

Una valutazione determinata da un principio estetico deve trovare le sue proprie condizioni nell'esperienza determinata e contingente, non in una dinamica delle facoltà garantita a priori. Come se l'esperienza stessa possa istruire le condizioni necessarie per l'intervento di quelle facoltà descritte, sì, da una riflessione trascendentale, ma che hanno bisogno, per realizzarsi secondo conformità, di un principio soggettivo ed estetico che le metta in gioco: e se tale principio è estetico, è un sentire, allora di esso si deve fare esperienza, non un'analisi.

## **II.5 Il punto di vista**

Dopo questo lungo cammino dobbiamo ritornare, per concludere, a Marin. La nostra ipotesi è che, benché non in maniera teoreticamente esplicita, quando l'autore discute del rapporto tra rappresentazione e molteplice dell'esperienza affronti in realtà le medesime questioni indagate trascendentalmente da Kant. Quando Marin discute del rapporto tra il tutto e le sue parti, dell'unità e del molteplice, ora muovendo da Pascal e facendo considerazioni sull'esperienza più ordinaria – una città vista da lontano... – ora discutendo della rappresentazione del potere assoluto di Luigi XIV – “l'ordine di un percorso d'osservazione [...] può racchiudere nella sua trama l'infinità della meraviglia regale...” – egli non fa altro che porsi il problema della struttura trascendentale dell'esperienza in generale da un punto di vista sublime, cioè della quantità e della qualità delle grandezze che possono essere apprese da uno sguardo. In Marin, anzi, *il punto di*

---

<sup>165</sup> *Ibidem.*

*vista* sembra proprio emergere come quella condizione ancora più *originaria* dell'esperienze sublime – nel senso di una condizione ancor *più vicina al sensibile e al contingente*, e dunque non assegnabile al di fuori di *un'esperienza* effettiva, di *una* rappresentazione – che in qualche modo non poteva non fare difetto in una giustificazione trascendentale del giudizio sublime<sup>166</sup>. Eppure Kant, come ci indicano gli esempi che fa, ha avvertito questo problema. Non esistono oggetti che, a prescindere dal nostro punto di vista, possano essere definiti troppo grandi per la nostra facoltà intuitiva, perché il suo limite si sposta con essa, sia fisicamente che immaginativamente – come ci ricorda il brano in cui il pensiero da un albero passa a considerare una montagna, il raggio terrestre, le galassie... Solo facendo tale assunzione, dice Kant,

si può spiegare ciò che *Savary* annota nei suoi resoconti dall'Egitto: che non ci si debba avvicinare molto alle Piramidi, né tanto meno si debba stare troppo lontani da esse, per avere tutta l'emozione della loro grandezza. Infatti, se si dà il secondo caso, le parti che vengono apprese (le pietre sovrapposte delle Piramidi) sono rappresentate solo oscuramente e la loro rappresentazione non ha effetto sul giudizio estetico del soggetto. Ma, se si dà il primo caso, l'occhio ha bisogno di un certo tempo per completare l'apprensione dalla base alla cima; e allora però svaniscono sempre, parzialmente, le parti iniziali, prima che l'immaginazione abbia appreso le ultime, e la comprensione non è mai completa. [§ 26, p. 88]<sup>167</sup>

---

<sup>166</sup> Del resto la varietà di esperienze sublimi di cui dà conto Kant è veramente scoraggiante per chi volesse anche solo pensare di catalogarle o classificarle al fine di chiarirne le condizioni empiriche di possibilità: da un atteggiamento di umiltà verso il proprio comportamento inadeguato, allo spettacolo di un mare in tempesta; dalla vita ritirata che non ha bisogno della compagnia ma che neppure rifugge il contatto con gli uomini, all'azione elevata che non si cura dei propri beni (compresa la propria vita); da un comandamento biblico alla guerra condotta secondo i principi dei diritti civili (si confrontino i §§ 28-30, oltre agli esempi che riporteremo).

<sup>167</sup> Viene qui confermato quanto accennato in nota più sopra, e cioè che il sublime si addice anche alle opere dell'uomo, perché se ad esse può convenire, come sembra, il predicato di "colossale", è perché se anche richiedono la mediazione di un concetto – fosse anche quello

L'esempio ci dice che c'è un'intuizione *giusta* senza la quale l'esperienza del sublime non si produce: non si deve stare né troppo lontani né troppo vicini all'oggetto da valutare perché si produca l'emozione che può procurare tutta la loro grandezza. Il concetto di punto di vista ci offre allora l'occasione di ridiscutere quel rapporto tra misura di base e grandezza da valutare in un'intuizione già emerso in precedenza. Se siamo troppo lontani dalle pietre delle piramidi, esse non possono essere comprese come misure di base, perché non sono colte distintamente in un'unica intuizione e quindi non possono neppure essere comprese immaginativamente in un tutto simultaneo. Mentre se siamo troppo vicini, esse emergono sì, distintamente, ma oscurando l'unità più ampia di cui fanno parte: a fianco, sopra e sotto ci sono altre pietre ma quelle che via via vengono apprese risultano non essere altro che parti tra altre parti di cui sfugge, per così dire, l'aggregato. Invece, se siamo nel punto in cui, pur distinguendo le pietre singole, abbiamo anche l'intuizione del tutto dato di cui esse fanno parte, e proviamo a collazionarle simultaneamente nell'immaginazione – e però la composizione fallisce perché l'immaginazione non riesce a tenerle tutte insieme simultaneamente – allora si produce quell'esperienza che chiamiamo sublime. Perché si

---

molto generico di *costruzione dell'uomo* – per apparirci colossali, esigono quella valutazione estetica che ci fa sentire che la “esibizione d'un concetto viene reso difficile dal fatto che l'intuizione dell'oggetto è quasi troppo grande per la nostra facoltà dell'apprensione” [§ 26, p. 89] (leggi: comprensione). È vero che in questo caso l'esibizione è riferita ad un concetto comunque determinato, che in quanto tale dovrebbe escludere il sublime, ma in realtà esso è allo stesso tempo talmente indeterminato, o non determinato nel senso che ci interessa della grandezza, da non essere capace di dettare le misure oltre le quali, intellettualmente, dovremmo definirlo “colossale”. Chi può dire quanto deve essere grande una costruzione dell'uomo perché possa essere oltrepassata? Quindi, come negare che qui Kant stia descrivendo un'esperienza non determinata dai concetti che comunque una qualsiasi esperienza non può non implicare, ma da una valutazione estetica sublime?

dia esperienza sublime, allora, non può essere sufficiente che i molti sensibili (le pietre) superino il limite della comprensione – come semplicemente accade quando siamo troppo vicini alle Piramidi – ma che anche il tutto in cui esse rientrano sia in qualche modo dato in un'intuizione, come sembrava suggerire il passo che precedeva immediatamente: “la grandezza che viene appresa può essere accresciuta quanto si vuole, purché la si possa comprendere mediante l'immaginazione in un tutto” [§ 26, p. 89]. E all'articolazione di queste parti in un tutto presiede, in Marin, la rappresentazione come messa in figura del senso.

L'altro esempio kantiano, quello che riferisce dello “sbigottimento, o quella specie di imbarazzo che, come si racconta, coglie lo spettatore che entra per la prima volta nella chiesa di S. Pietro”, ci avvicina ancora di più all'argomentazione mariniana nel momento in cui ci permette di affiancare il “sentimento dell'inadeguatezza della sua immaginazione rispetto alle idee di un tutto, al fine di esibirle [§ 26, p. 88] e quello provato dal visitatore di Versailles che si trova a dover comporre in un tutto le rappresentazioni della potenza del monarca assoluto. Il punto di vista che lo spettatore è chiamato ad occupare durante tutta la sua permanenza all'interno della basilica o nei giardini regali, non è né casuale né libero, perché progettato ad arte e dunque “conforme” alle intenzioni dell'artista. E tuttavia, a dispetto di quanto aveva sostenuto Kant nelle pagine precedenti<sup>168</sup> e a ragione di quanto sostiene Marin, questo accordo tra immaginazione e intelletto può creare le condizioni perché un'esperienza sublime si produca.

Non sappiamo se del tutto consapevolmente ma certamente in maniera sempre più insistente, si fa strada in Marin l'idea che debba darsi una condizione *figurativo-immaginativa* dell'esperienza –

---

<sup>168</sup> E cioè che le opere dell'uomo andrebbero propriamente escluse dal giudizio sublime.

soprattutto in *Le Portrait du Roi* e in diversi saggi raccolti in *De la représentation* – non assegnabile né alla sola performatività dello sguardo di un soggetto né tanto meno ad un presunto ordine del molteplice sensibile. Una condizione grazie alla quale l'esperienza si organizza in maniera sensata e che la rappresentazione, in quanto *messa in figura del senso*, esibisce al meglio, ad esempio nel momento in cui la rappresentazione del potere ci fa sentire di rovesciarsi in potere della rappresentazione. In questo luogo, che Marin chiama dimensione opaca o riflessiva della rappresentazione come condizione trascendentale non disgiunta dalla sua dimensione transitiva (una figura, un rappresentato), indagine kantiana e riflessione ermeneutica sembrano schiudere una stessa condizione dell'esperienza: trascendentale-empirica nel primo caso, contingente-ontologica nel secondo.

## Parte Seconda

### Bernard Stiegler: la temporalità tecnica dell'immagine

“L’invenzione *dell*’uomo: [...] «Chi» o «che-cosa» inventa? «Chi» o «che-cosa» è inventato? L’ambiguità del *soggetto*, e allo stesso modo l’ambiguità dell’*oggetto* del verbo (inventa), non traduce nient’altro che l’ambiguità del senso stesso di questo verbo. Il rapporto che lega il «chi» e il «che-cosa» è l’invenzione. [...]E se il «chi» fosse la tecnica? E se il «che-cosa» fosse l’uomo?”

B. Stigler, *La technique et le temps I* (1994), p. 145

### **III.1 Posizione della questione della tecnica**

Le nostre considerazioni saranno mirate ad isolare, nell'estesa produzione dell'autore che ci accingiamo a discutere, le riflessioni che ripropongono, da un punto di vista del tutto originale, la questione delle condizioni di comprensione della *rappresentazione* emersa con Marin. Ma per fare ciò, saremo costretti a restituire il contesto in cui tali riflessioni vengono svolte da Bernard Stiegler, almeno limitatamente all'opera a cui soprattutto faremo riferimento e che già dal titolo chiarisce l'orizzonte in cui ci muoveremo: la tecnica e il tempo<sup>169</sup>.

Va detto, innanzitutto, che il pensiero di Stiegler non può essere affatto preso per una riflessione estetica sulla rappresentazione artistica moderna, com'era ancora possibile fare in buona parte col pensiero di Marin, e non solo perché ora il campo di analisi è più ampio, coincidendo con gli oggetti tecnici in generale. È l'orizzonte stesso in cui si inserisce la riflessione interdisciplinare di Stiegler che, non disdegnando di utilizzare saperi desunti da ambiti disciplinari di solito trascurati dalla nostra tradizione filosofica – quali, ad esempio, la storia dell'evoluzione tecnica, la paleontologia ecc. – va compreso innanzitutto a partire dall'esigenza di condurci al cospetto dei rivolgimenti epocali prodotti dai dispositivi della tecnica attuale, compresi quelli concernenti le cosiddette arti “tecnicamente

---

<sup>169</sup> *La technique et le temps I. La faute d'Épiméthée*, Éditions Galilée, Paris 1994; *La technique et le temps II. La désorientation*, Éditions Galilée, Paris 1996; *La technique et le temps III. Le temps du cinéma et la question du mal-être*, Éditions Galilée, Paris 2001 (dai quali d'ora in poi citeremo mettendo tra parentesi quadra, rispettivamente, la sigla *TT-I*, *TT-II* e *TT-III* seguita dal numero di pagina corrispondente).

assistite”<sup>170</sup>. Se ogni riflessione odierna non vuol essere condannata all’inefficacia o, peggio ancora, al definitivo disorientamento – a fronte di una tecnica sempre più pervasiva e capace di imporci i suoi ritmi di decisione e di scelta<sup>171</sup> – essa deve essere in grado di pensare gli oggetti tecnici non più come corpi estranei da derubricare secondo le discipline specialistiche di appartenenza, ma come il suo più vero e autentico impensato. Solo quando avremo raggiunto quest’osservatorio, da cui Stiegler indaga il rapporto tra temporalità e tecnica, saremo in grado di tornare a discutere delle mutate condizioni di comprensione delle rappresentazioni – nella fattispecie delle immagini.

Abbiamo detto come, mettendo al centro delle sue indagini la tecnica (*techne*) moderna e contemporanea, Stiegler non muova da un orizzonte estetico, né nel senso ristretto di una riflessione romantica sul bello, sull’opera d’arte o, in generale, sul linguaggio; né nel senso più ampio inaugurato dalla riflessione trascendentale kantiana, come indagine sulla sensibilità e sul sentire come condizioni soggettive ma necessarie dell’esperienza. Tuttavia se, come vedremo, quest’ultima accezione non è in realtà completamente estranea all’impostazione stiegleriana, essa viene però decisamente rivisitata nei termini di una *tecno-logia*, intesa come pensiero che cerca di rimuovere ogni rigurgito antropologico che veda ancora nell’uomo il centro esclusivo di configurazione delle condizioni di possibilità dell’esperienza. L’“essenza della tecnica” e dell’oggetto tecnico, sostiene Stiegler

---

<sup>170</sup> Si veda, ad esempio, M. Carboni-P. Montani, *Lo stato dell’arte. L’esperienza estetica nell’era della tecnica*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2005

<sup>171</sup> “Oggi abbiamo bisogno di comprendere il processo dell’evoluzione tecnica perché avvertiamo una forte opacità nella tecnica contemporanea: non comprendiamo immediatamente ciò che è in gioco realmente e che si agita in profondità, ma al tempo stesso dobbiamo continuamente *deciderne*, anche se abbiamo sempre più il sentore che le conseguenze ci sfuggano” [*TT-I*, p. 35].

riprendendo le considerazioni che Heidegger svolge ne *La questione della tecnica*<sup>172</sup>, non può più essere pensata secondo “le categorie di fine e di mezzo”, cioè secondo quella “«interpretazione corrente della tecnica secondo la quale essa è un mezzo e un’attività umana” ovvero, più esplicitamente, a partire da una “concezione strumentale e antropologica della tecnica»” [TT-I, p. 22]. La concezione della metafisica tradizionale che si è sviluppata da Aristotelo in poi – per cui l’oggetto della *techne*, a differenza dell’oggetto della *physis*, “non ha in sé il principio del proprio movimento” e quindi difetterebbe della “sua propria causa finale” – attribuisce all’artigiano quella causalità finale che, mancando nell’oggetto tecnico inteso come semplice mezzo, viene a “confondersi con la causa efficiente” [TT-I, p. 23] che lo produce, cioè con l’uomo stesso. L’uomo sarebbe il fine e al tempo stesso il produttore dell’oggetto tecnico inteso come mezzo. Se queste categorie sono ancora presupposte dall’estetica moderna nel momento in cui essa concepisce l’attività artistica o poetica (*poiesis*), come specie particolare di *techne* – intesa, genericamente, come produzione umana di ciò che non esiste in natura – allora, nell’oggetto artistico moderno si riassume ed esemplifica quella concezione strumentale, antropologica e soggettivistica attraverso la quale la metafisica ha da sempre pensato gli oggetti tecnici in generale.

L’elemento decisivo della *techne* non sta perciò nel fare e nel maneggiare, nella messa in opera di mezzi, ma nel disvelamento [...]. In quanto tale, non però intesa come fabbricazione, la *techne* è un pro-durre.<sup>173</sup>

---

<sup>172</sup> Si veda M. Heidegger, *Vorträge und Aufsätze*, tr. it. *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano, 1980.

<sup>173</sup> Ivi, p. 10.

Se “la *techne* come *poiesis*” non è che un “modo”, come la *physis*, “di disvelamento” della verità dell’essere, allora essa andrà pensata non più secondo le categorie di mezzo e fine, ma come “sottomessa a quella causa finale che è la *physis* aggirando [*au détour*] la causa efficiente” [*ibidem*], cioè l’uomo supposto produrla. Anche perché se la “tecnica moderna”, per Heidegger, “si concretizza in dispositivo di calcolo [*arrondissement*] di tutte le risorse” [*TT-I*, p. 38] e l’uomo stesso ne è parte, allora non è più possibile pensarlo come il soggetto che, a detrimento della natura, disporrebbe della tecnica più di quanto essa non disponga di lui<sup>174</sup>. E non si tratta di far fare un salto al pensiero per non continuare a concepirla partendo dai fini e dai calcoli di dominio dell’uomo, ma – visto che “*physis* e essere sono sinonimi” e *techne* e *physis* non sono che modi di disvelamento dell’essere – secondo una differente ontologia:

tra gli enti inorganici della scienza fisica e gli enti organici della biologia, esiste un terzo genere di «enti», gli *enti inorganici organizzati* che sono gli oggetti tecnici. [*TT-I*, p. 30]

Occorre una riflessione onto-tecnologica capace non solo di rimuovere il soggettivismo e l’oggettivismo moderni quali eredi metafisici dell’antico finalismo, ma anche di confrontarsi con le scienze della vivente e della sua evoluzione. Ci torneremo tra poco. Ma non sarà la riflessione heideggeriana, per quanto preziosa, ad indicarci il cammino da percorrere, perché se per Stiegler la “questione più profonda” è quella che riguarda “il rapporto della tecnica e del tempo” [*TT-I*, pp. 27], il limite di Heidegger resta quello

---

<sup>174</sup> “Ora, la tecnica è un mezzo attraverso il quale *noi* padroneggiamo la natura, oppure la tecnica, rendendosi padrona della natura, dispone anche di noi stessi come facenti parte di essa? È innanzitutto in questo senso che, ne *La questione della tecnica*, Heidegger pone che non la si possa definire come un mezzo” [*TT-I*, p. 38].

di avere visto nella “*tecnicizzazione del linguaggio* come uno snaturamento” [*ibidem*], benché sia stato tra i primi a non credere di potersene sbarazzare auspicando la restaurazione di un rapporto originaria tra l’uomo e il linguaggio. Secondo Stiegler, infatti, nella concezione heideggeriana solo il linguaggio, solo “la parola veicola questa temporalità originaria del tempo che, al contrario, la strumentalità tecnica e calcolante occulterebbe in una intratemporalità che è solo più quella della preoccupazione” [*TT-I*, pp. 27-8], cioè di un modo d’essere dell’esserci inautentico. Questa distinzione tra una temporalità originaria e una temporalità intramondana quale principio di autentica individuazione dell’esserci – sviluppata in *Essere e tempo* – impedisce a Heidegger di cogliere la potenzialità individuante che si cela nella temporalità dell’oggetto tecnico.

Tutta la questione è di sapere se una tale distinzione, *secondo la quale la tecnica*, non essendo *costitutiva* dell’individuazione, *dovrebbe stare solo da una parte* [quella inautentica], non resti essa stessa «metafisica». [*ibidem*]

Tuttavia Heidegger, attraverso la sua analitica dell’esserci (*Dasein*), è stato il primo ad aver tenuto insieme “temporalità” e “fatticità” come tratti costitutivi dell’“orizzonte originario dell’esistenza” umana, mostrando che

il *Dasein* non viene al mondo che nella misura in cui questo lo ha già preceduto nella sua fatticità [...] ma, allo stesso tempo, in quanto la sua temporalità si fonda sull’anticipazione della propria fine, il *Dasein* è già da sempre in anticipo su se stesso. [*TT-I*, pp. 29-30]

Sovrapponendo allo scarto temporale tra passato e futuro che costituisce l’esistenza umana, la capacità tecnica di anticipazione del futuro (capacità prometeica) e quella di ritorno e mediazione *après*

*coup* sul già-stato, Stiegler ci fa uscire di colpo dall'orizzonte heideggeriano. Per il nostro autore l'orizzonte originario di ogni esistenza umana è costituito da un mondo di oggetti tecnici che la precede e che ha già previsto e predisposto per essa delle possibilità di progettazione. L'esserci arriva sempre già troppo tardi per poter scegliere autenticamente le sue possibilità più proprie, in quanto il suo luogo di origine è già occupato dalla tecnica come rimando al futuro e rimedio alla sua mancanza di origine. Il mito del segreto del fuoco e della tecnica sottratti agli dei da Prometeo per farne dono agli uomini, va pensato a partire dalla mancanza e dall'errore (*faute*) originari commessi da Epimeteo e che la tecnica è chiamata a colmare e a riparare, producendo, col suo intervento, ulteriore ritardo. Così il rapporto tra tecnica e tempo verrà indagato sotto un duplice rispetto. Da una parte esso verrà indagato dal punto di vista di una *tecnologia* come scienza *sui generis* che studia la “*dinamica* tecnica” dei sistemi *nel* tempo, cioè le loro relazioni diacroniche e sincroniche – nei sistemi tecnici i cambiamenti locali inducono assestamenti sistemici in altri segmenti: si pensi all'evoluzione delle lingue naturali<sup>175</sup>. Questa scienza, sviluppata soprattutto da F. Gille e da G. Simondon, non può essere ridotta “né alla meccanica, né alla biologia né all'antropologia” [TT-I, p. 30]. Dall'altra, quel rapporto andrà indagato secondo la temporalità stessa di cui è produttrice e detentrica la tecnica, o un sistema di oggetti tecnici. Di questa seconda configurazione ci occuperemo nel presente lavoro. Ma lasciamo la parola a Stiegler:

Noi mostreremo [...] che quando la vita diventa tecnica, essa è anche *finitudine ritenzionale*. Questa ritenzione, in quanto finita, è presa nella dinamica che

---

<sup>175</sup> “La tecnica fa sistema *nella misura stessa* in cui essa non può essere compresa come un mezzo – come in Saussure l'evoluzione della lingua, la quale forma un sistema di estrema complessità che sfugge alla volontà di coloro che la parlano” [TT-I, p. 38].

determina una tendenza tecnica. Ciò che non sarebbero stati in grado di pensare né la fenomenologia – benché nei suoi termini husserliani essa ne accenni sotto il nome di scrittura – né l’analitica esistenziale. Questa, ereditando l’opposizione che Husserl pone di principio, nella sua analisi dell’oggetto temporale, tra ritenzioni primarie, secondarie e terziarie (chiamiamo ritenzione terziaria ciò che Husserl designa con l’espressione «coscienza d’immagine»), non sarebbe stata in grado di dare a ciò che *Essere e tempo* chiama l’intra-temporale, la sua dimensione costitutiva della temporalità, al di qua e al di là dell’opposizione tra temporalità autentica e inautentica. [TT-I, p. 31]

### III. 2 L’invenzione dell’uomo

Nel III capitolo intitolato “Chi? Che-cosa? L’invenzione dell’uomo”<sup>176</sup>, per introdurci alla questione del “radicamento tecnologico di ogni rapporto al tempo” [TT-I, p. 146] come costitutivo dell’essenza dell’uomo, Stiegler si chiede, come emerge dall’esergo apposto in apertura di questa nostra seconda parte, se sia l’uomo ad inventare la tecnica o se non sia piuttosto questa ad inventarlo. La questione, benché paradossale, perde immediatamente la sua apparente stravaganza solo che si riprendano gli studi del paleontologo A. Leroi-Gourhan<sup>177</sup> intorno a quel passaggio, o frattura, con cui il fenomeno dell’ominazione conobbe una svolta decisiva. Almeno tre milioni di anni fa ebbe inizio quel “cambiamento” che si protrasse fino a circa centomila anni fa e “che dal Zinjantropo conduce al Neantropo”, fenomeno conosciuto come “corticalizzazione” cerebrale, e riscontrabile “anche nella pietra, nel corso della lenta evoluzione delle tecniche di taglio degli utensili” [TT-I, p. 146]. In un momento in cui l’evoluzione che avrebbe condotto alla specie *Homo sapiens* non aveva ancora fissato i tratti della corteccia cerebrale che l’uomo ha

---

<sup>176</sup> Si veda B. Stiegler, *La technique et le temps I*, op. cit., pp. 145-187.

<sup>177</sup> Si veda, ad esempio, A. Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole. Technique et langage*, tr. it. *Il gesto e la parola. I. Tecnica e linguaggio*, Einaudi, Torino 1977.

oggi in dotazione nel proprio programma genetico – e come conseguenza di una ben più antica rivoluzione<sup>178</sup> – si assiste a quello che Leroi-Gourhan chiama “processo di esteriorizzazione” [TT-I, p. 152], attraverso il quale l’ominide fissa sull’utensile ricavato da una pietra scheggiata ciò che apprende nella sua interazione col mondo. Dobbiamo chiederci, allora,

cosa implichi, dal punto di vista della storia generale della vita, la chiusura dell’evoluzione corticale dell’uomo e, quindi, *il perseguimento dell’evoluzione del vivente attraverso mezzi diversi dalla vita* – ciò in cui consiste la storia della tecnica, dal ciotolo scheggiato ai nostri giorni... [TT-I, p. 146]

Possiamo constatare, quindi, una sicura contemporaneità e una possibile interazione tra l’evoluzione della struttura della corteccia cerebrale e l’emersione e lo sviluppo dell’industria litica nella storia della vita. Se, “dal punto di vista paleontologico, l’apparizione dell’uomo è l’apparizione della tecnica”, allora quella dimensione

---

<sup>178</sup> Com’è noto, per Leroi-Gourhan l’uomo si riconosce dai piedi: ci riferiamo al fatto che con la stazione eretta (il bipedismo) l’ominazione ha di fatto preso avvio: non è che grazie ad essa se le mani possono d’ora in avanti essere libere per altre funzioni, se la volta cranica può svilupparsi – non essendo più sottoposta alle pressioni meccaniche mandibolari e potendo scaricare il proprio peso sulla spina dorsale – se i denti e la mandibola – che non devono più essere utilizzate come armi di aggressione e di protezione – si rimpiccioliscono e possono essere contenuti in una faccia corta: tutte condizioni indispensabili per l’insorgenza della tecnica e del linguaggio. Al di qua delle dimensioni del cranio e delle sembianze pitecoformi che caratterizzano ancora gli Australantropi (Zinjantropi, Australopiteci, ecc.) di tre milioni di anni fa, possiamo dire che laddove c’è stazione eretta lì siamo già in presenza di Antropiani a tal punto distanti dai primati che non è più possibile alcun confronto tra i due: “il fatto di essere bipedi e di avere la volta cranica completamente libera li pongono a una tale distanza dai Pitecomorfi che non c’è ragione di accostarli più di quanta ve ne sarebbe nel voler vedere nello scimpanzé una specie di orso lavatore molto evoluto”; ivi, p. 75. Eppure: “Il disagio nasce dal fatto che gli Australantropi in realtà non sono tanto uomini con facce di scimmia quanto uomini la cui scatola cerebrale è una sfida all’umanità. Eravamo disposti ad ammettere qualsiasi cosa, ma non di essere stati cominciati dai piedi”,”; ivi, p. 78. Non è il cervello, originariamente, che ha fatto la differenza, ma i piedi.

*interiore* o spiriturale che da sempre è servita a discriminarlo dall'animale, dovrà essere intesa innanzitutto come *tecnica*: l'uomo calcola e progetta fin dalle sue origini. Ma occorre chiarirsi. Non è che l'uomo, già formato, abbia iniziato ad exteriorizzare ciò che già conservava nella sua interiorità: è da dove mai potrebbe provenirgli questa capacità interiore di progetto e di calcolo? Se è vero che “non c'è exteriorizzazione che non designi un movimento dall'interiore verso l'esteriore” – e se “l'uomo è qui l'interiore” bisogna ammettere, allora, che egli ancora *non c'è* – dovremo concludere che l'uomo, ovvero “l'interiore, è inventato da questo movimento” [TT-I, p. 152], cioè dal movimento stesso della vita che tende a conservarsi prolungandosi in mezzi diversi dalla vita biologica: gli oggetti tecnici. L'uomo non solo si è affidato alla tecnica, cioè alla manipolazione dell'ambiente che lo circondava, ben prima che i suoi mutamenti organici e genetici avessero terminato di farlo diventare quello che è oggi, ma addirittura *senza sapere bene*, potremmo dire, *quello che faceva*. Come avremo modo di vedere, sarà l'oggetto manipolato inteso come deposito della memoria di un incontro – quello delle mani dell'uomo con le proprietà della pietra e con la visione dell'ambiente che lo circondava – a *ricordarglielo*. Stiegler arriva così a sostenere che è la tecnica ad inventare l'uomo, che cioè “l'uomo si inventa nella tecnica inventando l'utensile” [*ibidem*], respingendo così ogni spiegazione antropologica che veda nell'evoluzione della produzione litica dell'uomo, un semplice e graduale processo di proiezione all'esterno di una capacità tutta interiore che si sarebbe affinata e incrementata in conseguenza di un'evoluzione specificamente zoologica. Ma se è vero che *l'uomo* inizia ad affidarsi alla tecnica ben prima di aver definito e stabilizzato biologicamente il proprio patrimonio genetico allora, al contrario, dobbiamo ipotizzare che sia la stessa tecnica – cioè da una parte, l'interazione tra la mano e gli

utensili, dall'altra quella tra la bocca e i suoni del linguaggio – ad aver contribuito alla definizione morfologica e funzionale di questi organi, nonché, dunque, delle stesse aree cerebrali ad essi deputate<sup>179</sup>.

Stiegler accoglie, da Leroi-Gourhan, che la distribuzione e organizzazione funzionale delle aree cerebrali debba essere spiegata a partire dalle mutazioni anatomiche dello scheletro che precedono l'insorgenza dell'industria paleolitica vera e propria, così da ottenere una prima spiegazione zoologica o biologica della comparsa degli Antropiani. Ma non ammette che la stessa spiegazione possa essere estesa al periodo che separa lo Zinjantropo dall'uomo di Neanderthal (fino a all'*homo sapiens*), periodo durante il quale “l'essenziale del processo di trasformazione è il dispiegamento del ventaglio corticale che si traduce direttamente nell'evoluzione delle forme utensili” [TT-I, p. 161]. Secondo Stiegler, la crescente specializzazione tecnico-funzionale degli arti (e della bocca) è spiegabile solo

attraverso l'apparizione di un elemento che non può evidentemente essere considerato come vivente, come facente parte dell'anatomia del corpo, ma che nondimeno è essenziale alla definizione della sua zoologia [...]. Questo corpo e questo cervello sono *definiti* dall'esistenza di questo utensile e ne diventano indissociabili. [TT-I, p. 159-60]

Non si tratta di disconoscere l'importanza delle mutazioni anatomiche e delle *mancanze* che ne sono derivate all'uomo<sup>180</sup> ai fini

---

<sup>179</sup> Visto che, in seguito all'assunzione della stazione eretta, le funzioni di questi organi restano piuttosto *indeterminate* – almeno rispetto alla specializzazione che hanno conosciuto in altre specie di mammiferi – “l'*indeterminazione* funzionale sempre più aperta, prepara il terreno di ciò che sarà nell'uomo la tecnicità in senso forte” [TT-I, p. 157]. La quale, in seguito, si incaricherà proprio di individuare e differenziare la funzionalità di mani e bocca: “la questione determinante è il dispiegamento del ventaglio corticale al momento in cui l'organizzazione scheletrica si stabilisce. La corteccia dei 'prensori' comporta già delle aree tecniche nel senso in cui la tecnicità fabbricatrice nasce evidentemente dalla prensione” [TT-I, p. 158].

di una spiegazione della tecnica come capacità suppletiva di tali carenze, ma di *integrare*, semmai, tale spiegazione zoologica della tecnica con una spiegazione tecnologica dell'anatomia (come emerge dal brano appena citato). Stiegler, insomma, rimprovera a Leroi-Gourhan di spingere troppo oltre la spiegazione zoologica, cioè fino a ridurre sia l'insorgenza che l'evoluzione delle tecniche (almeno fino a Neanderthal), ad un riflesso incondizionato dell'evoluzione della corteccia cerebrale sconfessando, di fatto, l'originaria intuizione dell'*esteriorizzazione* tecnica come vera e propria rottura dell'ordine biologico del vivente. Esteriorizzazione, dice Stiegler, "che deve essere compresa meno come una rottura *con la natura* che come una nuova organizzazione della vita – la vita che organizza l'inorganico organizzandosi, così, essa stessa" [TT-I, p. 172]. Per questo motivo "la stessa evoluzione *corticale* potrebbe essere *codeterminata dall'esteriorizzazione*, dal carattere *non genetico* dell'utensile" [TT-I, p. 165]. Una tale rottura del processo evolutivo è possibile solo se supponiamo che, insieme al primo ciotolo scheggiato, sia già posta una forma di *anticipazione* del futuro, cioè una forma di interiorità tecnica. "Se", in questi primi momenti in cui l'uomo fa la sua comparsa,

non c'è [ancora] coscienza nel senso di «coscienza creatrice» né, dunque, nel senso di ciò che noi chiamiamo ordinariamente coscienza, se non c'è che una coscienza tecnica che non è tuttavia il semplice comportamento automatico o programmatico-genetico di un animale fabbricatore, *deve esserci anticipazione*. [...]

---

<sup>180</sup> "La proiezione della mano e degli oggetti della mano verso ciò che si mantiene sempre più fuori della sua portata appare subito, nell'Australantropo, come una «vera conseguenza anatomica, unica soluzione per un essere diventato, nella sua mano e nella sua dentatura, inerme». È a partire da questa comprensione *inizialmente* zoologica della tecnica che può essere posta la questione della sua eventuale autonomia originaria, del suo movimento filogenetico proprio" [TT-I, pp. 159-60].

Anticipazione vuol dire realizzazione di un possibile non determinato da una programmazione biologica.

[...E] non c'è [inversamente] anticipazione, non c'è tempo, fuori da questo passaggio all'esterno, fuori da questa messa fuori di sé e da questa alienazione dell'uomo e della sua memoria rappresentata dall'«esteriorizzazione». [TT-I, pp. 160-2]

La nascita o invenzione dell'uomo come elaborazione e iscrizione della sua memoria *attraverso* e *con* l'inorganico<sup>181</sup>, non è che una tappa della storia generale della vita come orizzonte a partire dal quale Stiegler propone la sua lettura del rapporto tra temporalità e tecnica. La *temporalità* viene introdotta nella storia della vita solo dal momento in cui vi è anticipazione. E non c'è anticipazione senza tecnica, senza esteriorizzazione. Così, porre “la questione della nascita dell'uomo [nella tecnica], è porre la questione della «nascita della morte» o del rapporto alla morte” [TT-I, p. 148], cioè la questione del rapporto dell'uomo al tempo come al proprio futuro. Per questo il

primo uomo ad essere stato morto, «o piuttosto ad essere dato per morto», è quello del primo presente, della prima estasi temporale del passato, del presente e del futuro: un passato che non è mai stato presente dona un presente che non si concatena a nessun presente passato. [TT-I, p. 149]

L'estasi temporale dell'*essere-per-la-morte* come possibilità offerta all'esserci di appropriarsi della sua temporalità autentica, sarebbe così resa possibile solo da quell'«esteriorizzazione» tecnica di cui parla

---

<sup>181</sup> Si veda il brano seguente in cui, riconoscendo alla lettura di Leroi-Gourhan il merito di aprire “la questione della possibilità – del *tempo* – a un approccio che si emancipa largamente da una comprensione antropocentrica della dinamica tecnologica”, viene esplicitamente affermato che *l'elaborazione della memoria* che si conserva nell'oggetto tecnico *non* precede l'organizzazione dell'oggetto tecnico: l'approccio di Leroi-Gourhan, allora, “permette di apprendere la costituzione della temporalità *dall'emergenza di una memoria che si elabora e si conserva attraverso l'organizzazione dell'inorganico*” [TT-I, p. 154, corsivo nostro].

Leroi-Gourhan e che Derrida riprende nella sua *Della grammatologia*. È la “«possibilità di una messa in riserva»” [TT-I, p. 148] del presente nella sopravvivenza futura dell’oggetto tecnico che dona il tempo all’uomo. Ma, se prima dell’emersione di un oggetto tecnico quale che fosse, il passato non poteva essere passato perché non era mai stato presente – dato che può essere presente solo in un oggetto tecnico che mette in riserva il proprio presente per il futuro – allora neppure il *passato* esiste prima della tecnica. Con le dovute distinzioni, ritroveremo il paradosso di un *passato che non è mai stato presente*, quando analizzeremo la tecnica fotografica e vedremo che, benché ciò che io vedo in una foto possa non essere *mai stato vissuto* da me come *presente* – perché ad esempio proviene da un passato che precede la mia nascita – tuttavia esso è *stato presente* una volta (è ciò che mi dice *evidentemente* l’immagine fotografica che ho sotto gli occhi).

La presenza del tempo nell’oggetto tecnico non può, allora, non porre il problema della coscienza che coglie tale presenza. Senza tecnica, o gramma<sup>182</sup>, come si esprime Derrida, non c’è *différance*, non c’è cioè vita come rapporto della ‘coscienza’ al tempo (o alla morte):

La *différance* è la storia della vita in generale, nella quale si produce un’articolazione, tappa della *différance* da cui emerge la possibilità di fare apparire il gramma in quanto tale, cioè la «coscienza». [TT-I, p. 148]

La coscienza come interiorità supposta esteriorizzarsi nel processo tecnico, non può manifestarsi a se stessa che attraverso il “gramma in

---

<sup>182</sup> “Se la grammatologia pensa la grafia e se, con ciò, essa pensa il nome dell’uomo, essa lo fa elaborando un concetto di *différance* che fa appello alla paleo-antropologia di Leroi-Gourhan e nella misura in cui questa non descrive soltanto «l’unità dell’uomo e dell’avventura umana attraverso la semplice possibilità della grafia in generale [ma] piuttosto una tappa o un’articolazione nella storia *della vita* – come *storia del gramma*»” [TT-I, p. 147].

quanto tale”, cioè, citando Derrida, come presa di coscienza dell’oggetto tecnico in quanto

«traccia che, dai programmi elementari di comportamenti detti ‘istintivi’ fino alla costituzione dei calcolatori elettronici e delle macchine da leggere, elargisce la *différance* e la possibilità della messa in riserva». [*ibidem*]

Senza traccia non si dà alcuna coscienza intenzionale alla morte, quindi al tempo, per cui il primo uomo a morire, o ad essere dato per morto, è l’uomo che può rimirare la costituzione della propria coscienza nell’oggetto tecnico. Il disvelamento della coscienza in un oggetto tecnico *costruito* non è che *uno* dei modi di darsi della traccia, la quale sempre si manifesta anche in oggetti naturali: anche il vento del sud che annuncia la pioggia e un’orma lasciata sulla neve – per quanto non fabbricati – per essere compresi in quanto tali, in quanto grammi, presuppongono il disvelamento e l’apertura della coscienza al futuro (ricordiamoci della critica heideggeriana alla tecnica come fabbricazione e produzione). Ecco perché la *différance* del gramma è più vecchia della scrittura e delle altre tecniche in senso stretto<sup>183</sup>, e coincide con l’oggetto tecnico solo se siamo in grado di pensarlo non più come prodotto dell’uomo ma come disvelamento dell’essere o della natura al tempo.

Ora, se è vero che non c’è esser-già [*déjà-là*] che come sedimentazione epigenetica, ciò è possibile solo nella misura in cui la trasmissione permessa dai sedimenti ha un’essenza *assolutamente* tecnica: non vivente, resa possibile da quella

---

<sup>183</sup> Stiegler ricorda come per Derrida, in riferimento a quanto detto più sopra sulla correlazione tra faccia e mano quali organi preposti alla specificazione di due tecniche – quella linguistica e quella operativa (e grafica) – e relativamente alla loro connessione nella corteccia cerebrale, dice che “l’architracca è più vecchia della specificazione delle due aree e delle costituzione di queste zone d’associazione, e permette di reinterpretare l’insieme del movimento di esteriorizzazione come *différance*” [*TT-I*, p. 159].

*materia organizzata, benché inorganica, che è sempre la traccia, si tratti di utensile o di scrittura, ovvero di organon in generale. [TT-I, p. 151]*

L'*epigenesi* è il processo di individuazione attraverso cui il vivente, nella misura in cui non è determinato geneticamente a certe risposte acquisisce e attiva nella sua interazione con l'ambiente ciò che sarebbe destinato a perire con l'uomo, se non si depositasse come memoria nell'oggetto tecnico.

Il fenomeno della vita che è il *Dasein*, si singularizza nella storia del vivente in quanto nel suo caso lo strato *epigenetico* della vita, lungi dal perdersi con il vivente allorché perisce, si conserva e si sedimenta [...]. Questa sedimentazione epigenetica, memorizzazione di ciò che è accaduto, è ciò che si chiama il passato e che noi chiameremo l'*epifilogenesi* dell'uomo, nel senso della conservazione, dell'accumulazione, della sedimentazione delle epigenesi successive e tra loro articolate, rottura con la vita *pura* nel senso in cui nella vita *pura* l'epigenesi è proprio ciò che non si conserva. [TT-I, pp. 150-1]

Il neologismo *epifilogenesi* sarà fondamentale in tutta l'analisi di Stiegler perché esprime il ripercorrimento dell'intera filogenesi tecnica che l'individuo attualizza nella sua esperienza con il mondo degli oggetti tecnici organizzati in sistema. Veniamo così a dare un nome a quell'esteriorizzazione originaria che è l'oggetto tecnico: nella misura in cui esso non è il semplice “risultato dell'anticipazione” o la mera realizzazione in “atto” di una capacità in “potenza” detenuta dall'uomo, ma la “condizione di ogni anticipazione” [TT-I, p. 162], il suo nome sarà «pro-tesi». Esso non sta a significare, dice Stiegler, ciò che viene a “rimpiazzare ciò che sarebbe stato là una volta e che si sarebbe poi perduto” ma ciò che si “aggiunge” in quanto “posto davanti, o spazializzazione (al-lontanamento)” e “posto in anticipo, già là (passato) e anticipazione (previsione), cioè temporalizzazione”

[*ibidem*]. Anche per la produzione di un semplice *chopper* è richiesto all'uomo un grado di anticipazione che gli proviene dall'utensile stesso. Questa anticipazione non è diversa dal "momento stesso della riflessione, dell'affezione di sé come *ritorno a sé*" [*TT-I*, p. 163]. Con l'evoluzione della tecnica l'anticipazione "si affina e si complica" e dà così conto di quella produzione litica più complessa che richiede un maggior grado di anticipazione, come accade nelle punte e nelle lame di Neanderthal, che testimoniano di un artefatto concepito *in negativo*, cioè ottenuto non più dalla diretta trasformazione dell'oggetto trovato, ma dalla lavorazione della parte ricavata dalla sua *previa* scheggiatura<sup>184</sup>. L'evoluzione della tecnica come evoluzione dell'anticipazione che vi si realizza

non è più *semplicemente* determinata da quella del *chi* in quanto *zoon*, dal *chi* in quanto vivente [...ma] dall'evoluzione del *che-cosa* che ha, di ritorno, un effetto sul *chi* e comanda, in una certa misura, la sua propria differenziazione. [*TT-I*, p. 163]

Ecco com'è possibile spiegare in termini non biologici ma *tecnologici*, la lenta evoluzione che dal Zinjanthropo conduce al Neantropo (Neanderthal) e anche lo sviluppo successivo della tecnica dell'*homo sapiens*, quando ormai il patrimonio genetico dell'uomo si è stabilizzato e la velocità dell'evoluzione tecnica si sostituisce alla lentezza dell'evoluzione biologica.

Uno vero spartiacque tra anticipazione semplice e complessa, così come tra coscienza tecnica e coscienza creatrice, per Stiegler non esiste. Ed è ciò che rimprovera a Leroi-Gourhan di non cogliere, nel momento in cui introduce la distinzione tra una "«coscienza tecnica»",

---

<sup>184</sup> A questo proposito si vedano le imprescindibili analisi che Garroni sviluppa, a partire proprio da Leroi-Gourhan, intorno alla meta-operatività dell'operazione tecnica nel suo rapporto alla meta-linguisticità della significazione linguistica; si veda E. Garroni, *Ricognizione della semiotica*, Officina, Roma 1977, II parte.

emanazione diretta della specificità biologica dell'umano guidata o regolata dall'istinto di conservazione della vita, e una “«coscienza non tecnica»” quale “*facoltà di simbolizzazione*” [TT-I, p. 170] libera o affrancata dal soddisfacimento delle esigenze vitali. Il paleoantropologo non farebbe così che riproporre, spostandola più avanti, quella *seconda origine* tanto contestata a Rousseau (sulla quale Stiegler si era soffermato nel II capitolo del I volume de *La tecnica e il tempo*) e a partire dalla quale l'uomo comincerebbe ad associarsi. Distinguere in successione *homo faber* da *homo sapiens*, adducendo come discriminante una diversa configurazione della corteccia cerebrale, significa di fatto reintrodurre la distinzione corpo/spirito lasciando del tutto indeterminata l'origine di una tale separazione, visto che, se per la coscienza tecnica l'origine era stata individuata nel processo di esteriorizzazione – seppure inteso in maniera talvolta ambigua – non altrettanto si potrebbe fare per una coscienza simbolica o spirituale, libera, com'è, dalla necessità di garantire la sopravvivenza dell'individuo. Ed è indubbio, del resto, che a partire dagli ultimi Paleantropi e sempre più spesso con Neanderthal, l'uso della sepoltura come pratica funeraria imponga di ipotizzare l'emersione di una coscienza simbolica della morte, dato che il cadavere non può più essere “semplicemente abbandonato alla decomposizione” [TT-I, p. 173]. Del resto è supposta nell'uomo, ben prima di questa pratica, la capacità di parola, se è vero che essa sorge nel primo processo di esteriorizzazione. Ma benché Leroi-Gourhan affermi che

l'uomo fabbrica degli utensili concreti e dei simboli, [... e che] ciò conduce a considerare non soltanto che il linguaggio è tanto caratteristico dell'uomo quanto l'utensile, ma che essi non sono che l'espressione della stessa proprietà dell'uomo... [TT-I, p. 174]

tuttavia egli è costretto a concepire una tale capacità linguistica come non-simbolica, senza consapevolezza della morte, legata immediatamente alle “«situazioni concrete»” [*ibidem*], cioè messa in funzione da un’intelligenza tecnica che si organizzerebbe secondo fini immediati di sopravvivenza. Ma Stiegler precisa:

la differenziazione tecnica suppone un’anticipazione piena e intera, al tempo stesso operatoria e dinamica, già dall’Australantropo [Zinjanthropo], così che una tale anticipazione non può che essere un rapporto alla morte, il che vuol dire che un’intellettualità simbolica deve essere già presente. L’intellettualità riflessa non si aggiunge all’intelligenza tecnica. Essa ne costituisce il fondo. [*TT-I*, pp. 171-2]

E questo perché se un “segno” può essere distinto da un “segnale”, è proprio grazie alla sua capacità di designare “una generalità, una classe concettuale”, tale per cui un “«linguaggio concreto»” che designerebbe soltanto delle singolarità è un “concetto contraddittorio” [*TT-I*, p. 175], dato che ogni linguaggio presuppone dei segni. Il linguaggio come processo di memorizzazione e di iscrizione di una generalità in un segno richiede, rispetto al puro segnale – ammesso che qualcosa del genere possa esistere – un’“anticipazione” come “capacità di messa in riserva, di memorizzazione come capacità di essere affetto da un *passato che dura*” , che lo stesso Leroi-Gourhan riconosce sia all’utensile in quanto “«preesistente all’occasione d’uso»” concreta che alla parola:

«l’utensile preesiste in vista di azioni ulteriori. La differenza tra il segnale e la parola non è di carattere diverso, la permanenza di un concetto essendo di natura differente ma comparabile a quella dell’utensile». [*ibidem*]

Per Stiegler ogni linguaggio presuppone già un’idiomatizzazione, una differenziazione interna, ovvero l’applicazione di un concetto

generale ad un caso particolare, al quale ci si può riferire soltanto a partire da una generalità. Un linguaggio solo più tecnico, utilizzato da una specie umana che non si sarebbe ancora differenziata in etnie locali, non può esistere, perché ogni linguaggio ha già da subito una propria “idiomaticità” che, per essere tale, non attende il sopraggiungere di una differenziazione etnica successiva, allorché l’uomo acquisirebbe quella coscienza spirituale, simbolica e indipendente dai bisogni vitali della specie che la sua versione tecnica continuerebbe a soddisfare. Se è solo all’interno di un gruppo etnico con tradizioni sue proprie che Leroi-Gourhan può concepire un apporto individuale e creativo della coscienza umana capace di innovarne l’assetto istituzionale e culturale tramandato, per Stiegler si tratta di retrocedere tale apporto all’emergenza dell’oggetto tecnico in quanto immediatamente oggetto temporale. La stessa evoluzione della tecnica non è dapprima determinata da un *programma* genetico prestabilito – diciamo fino a Neanderthal – per ritrovarsi, solo in seguito biologicamente *indeterminata* – diciamo da *Homo sapiens* in poi – e quindi passibile di differenziazione e determinazione culturale all’interno di gruppi etnici locali, i quali la farebbero evolvere liberamente in un senso piuttosto che in un altro. Essa è già da subito un’idiomatizzazione spiegabile tecnologicamente attraverso la “dinamica evolutiva” [TT-I, p. 177] di una coscienza che, inscrivendosi ed elaborandosi nei suoi prodotti, anticipa il proprio futuro (e la propria fine) preparando allo stesso tempo le possibilità dell’innovazione a venire.

### **III.3 Alla scoperta dell’esistenza tecnica**

Alla fine della ricognizione sulla preistoria umana, è il mito di Epimeteo e di Prometeo, nelle versioni di Platone e di Esiodo, che fornisce a Stiegler il filo rosso per rileggere l’origine dell’uomo e

della tecnica come mancanza, difetto ed errore (*faute, défaut*) originari. Se la nascita dell'uomo è innanzitutto affetta dalla mancanza o dalla dimenticanza di Epimeteo che non ha saputo provvedere l'uomo, come ha fatto con gli altri mortali, delle capacità o qualità necessarie per sopravvivere, è con Prometeo che tale mancanza diventa errore al cospetto degli dei, nel momento in cui il titano fa dono all'uomo della tecnica (e del senso della morte e del tempo che lo costituiranno in proprio). Da quel momento in poi il perseguimento della vita con mezzi diversi dalla vita si manifesta come un'anticipazione – quella della costruzione, della previsione e del calcolo tecnico – che, organizzando per l'uomo la sua esperienza a venire, allo stesso tempo si dimostra essere un *après-coup*, un sopraggiungere a cose fatte, un ritardo irrecuperabile rispetto alla mancanza *originaria* – da intendere, alla lettera, come *mancanza di origini* – a cui essa è chiamata a porre rimedio all'interno di un orizzonte essenzialmente temporale. Così

l'uomo inventa e produce degli espedienti che suppliscono al suo *difetto* [*défait*] di qualità [...]. Per sopperire alla mancanza [*faute*] di Epimeteo, Prometeo, raddoppiando questa dimenticanza, fa al mortale il *presente* [*présent*] – noi ora comprendiamo – della tecnicità costitutiva della mortalità. L'anticipazione, come fonte o supporto dell'*Eigentlichkeit* [dell'autenticità...], è l'immersione nel sapere di un non-sapere che altro non è che la proteticità a partire dalla quale *c'è* essere-fuori-di-sé, ex-stasi, mortalità, tempo. [*TT-I*, p. 226]

Già da queste poche battute emerge come la rilettura stigleriana del mito greco venga interecciata, come accennato in apertura, con l'analitica esistenziale elaborata da Heidegger in *Essere e tempo*, benché il rapporto tra tecnica e temporalità potrà chiarirsi solo attraverso una critica serrata alla distinzione qui posta tra temporalità *autentica* (*eigentlich*) e *inautentica* (*uneigentlich*). Diciamo, intanto,

che se l'uomo ha, in termini heideggeriani, *un mondo e una pre-comprensione* del proprio essere-nel-mondo quali condizioni trascendentali della sua esistenza, per Stiegler ciò può significare soltanto che il “*che-cosa* che la mano maneggia fa sistema” e che quindi è “un «sistema tecnico» che *satura completamente il mondo stesso*” [TT-I, p. 249, corsivo nostro] quello che l'uomo si ritrova ad avere – un mondo che lo precede – come sua condizione di esistenza. La prima cosa che dovremo chiarire attraverso un rapido confronto con il testo heideggeriano è, allora, il senso da conferire alla trascendentalità di questo apriori tecnico dell'esistenza umana.

È noto che lo scopo di *Essere e tempo* è quello di porre la questione del *tempo* come senso dell'essere in generale (III sezione, mai scritta, della prima parte dell'opera). Heidegger vuole raggiungere lo scopo muovendo dall'analisi della struttura ontologica dell'esistenza (I sezione), cioè dall'analisi di quell'ente che noi stessi siamo – l'esserci (*Da-sein*) – in quanto nelle sue possibilità di essere ne va dell'essere stesso. A fare da anello di congiunzione tra queste due prospettive, la prima aggettante sull'essere, la seconda sull'esistere dell'esserci, è la temporalità come orizzonte dell'esserci che, nell'esperienza esistenziale dell'*angoscia* come autentico *essere-per-la-morte*, svela a se stesso le sue più autentiche possibilità d'essere (II sezione). Per il fatto, dunque, che nell'esistere ne va sempre dell'essere di questo esserci, della struttura di questo ente fa parte una qualche pre-comprensione dell'essere in questione: questa pre-comprensione o relazione all'essere costitutiva dell'esserci<sup>185</sup> è caratterizzata

---

<sup>185</sup> “l'esserci non è soltanto un ente che si presenta fra altri enti. Onticamente, esso è piuttosto caratterizzato dal fatto che, per questo ente, nel suo essere, ne va di questo essere stesso. La costituzione d'essere dell'Esserci implica allora che l'esserci, nel suo essere, abbia una relazione d'essere col proprio essere. Il che, di nuovo, significa: l'Esserci, in qualche modo e più o meno esplicitamente, si comprende nel suo essere”; si veda M. Heidegger, *Sein und Zeit*, tr. it. P. Chiodi (a cura di), *Essere e Tempo*, Longanesi & C., Milano 1992, § 4, p. 28.

innanzitutto dalla struttura dell'*essere-nel-mondo* e dai tratti che essa mostra dell'*esser-gettato* (*Geworfenheit*) e della *effettività* (*Faktizität*) o *fatticità* (*Tatsächlichkeit*) come propri dell'esistere. L'esserci, insomma, è quell'ente che si ritrova ad avere *già*, contingentemente, un mondo che ha preparato e predisposto per lui delle possibilità che possono da lui essere scelte (autenticamente) o lasciate cadere (inautenticamente). L'esserci (l'uomo), lungi dall'aver con le cose o con gli enti intramondani un rapporto da soggetto a oggetto, li ha già sempre incontrati e utilizzati come mezzi o strumenti all'interno del progetto in cui egli articola le sue proprie possibilità d'essere. L'uomo progetta il proprio avere-da-essere prendendosi-cura degli enti utilizzabili che incontra nel mondo e avendo-cura degli altri uomini che con lui esistono. Alla fine della I sezione di *Essere e tempo* la *cura* risulta essere la figura che, riassumendo la struttura esistenziale dell'esserci, farà emergere la temporalità come il suo orizzonte di possibilità per essere *sempre e ancora* quel *ci* effettivo – *esser-ci* – che *già* è<sup>186</sup>. Per questo motivo l'esserci non dovrà essere analizzato a partire *dal presente* – neppure da quello dei suoi vissuti di coscienza – cioè non andrà considerato come un ente presente tra gli altri che, come gli altri, avrebbe delle qualità o proprietà – magari psichiche – più o meno manifeste, ma proprio dal *suo passato* in quanto è-già in un mondo ed è già predisposto ad incontrarlo e a farne esperienza. Con Heidegger, sostiene Stiegler,

---

<sup>186</sup> A tal proposito Stiegler cita il § 6 di *Essere e tempo*: “L'esserci è sempre come e «che cosa» già era. Esplicitamente o no, esso è il suo passato. [...] È nel corso di una interpretazione dell'Esserci tramandata e dentro di essa, che l'Esserci è cresciuto nelle sue concrete maniere di essere, e quindi anche nella comprensione dell'essere che è propria di esso. È a partire da questa interpretazione che l'Esserci si comprende innanzitutto e, in certi limiti, costantemente. Questa comprensione apre le possibilità del suo essere e le regola. Il passato dell'Esserci, che sta sempre a significare il passato della sua «generazione», non *segue* l'Esserci ma lo precede sempre”; si veda M. Heidegger, *Essere e tempo, op. cit.*, § 6, p. 38.

la questione non è più il vissuto, ma *l'avvenire del non-vissuto* passato: un «passato del *Dasein*» è-già prima di lui, ma esso non è il *suo* passato che nella misura in cui questo *Dasein ha da esserlo*. [...] Senza questo passato questo *Dasein* non è niente; e tuttavia questo passato non è ancora il suo passato poiché non l'ha vissuto... [TT-II, p. 12]

È attraverso una decisione risoluta – occasionata dall'esperienza esistenziale dell'*angoscia* – che l'esserci può evadere dalle preoccupazioni quotidiane, dal commercio con le cose e dalla pubblicità dei rapporti con gli altri. Nell'*angoscia* si apre per l'esserci, secondo Heidegger, la possibilità di andarsi a riprendere in quel mondo in cui da sempre si ritrova disperso per poter ri-progettare le sue possibilità a venire. La dimensione temporale autentica dell'esserci resta, per Heidegger, il *futuro* a partire dal quale l'esserci si progetta come *essere-per-la-propria-morte* e in cui ne va, ontologicamente, dell'essere stesso. Vedremo come Stiegler, pur recependo da Heidegger il tratto fondamentale dell'*effettività dell'essere-nel-mondo* come costitutivo del *chi* (dell'uomo), sia ritenendo che *l'avvenire* sia l'ineliminabile orizzonte di individuazione dell'esserci, rovesci il tentativo dell'analisi heideggeriana di escludere gli oggetti intramondani dalla dimensione ontologica originaria dell'esserci.

Egli inizia constatando che, per quanto il *Dasein* si rapporti in qualche modo da sempre a quell'essere di cui il filosofo ricerca il senso, un'esplicita indagine ontologica “non si offre che nel ritardo di un *après-coup*”, così che la “tematica comune alle figure di Menone, di Epimeteo e del *Dasein* è quella di un sapere che è originariamente oblio” [TT-I, p. 245]. Il sapere implicito, perché dimentico delle proprie origini, che mette in relazione l'esserci con l'essere attraverso gli enti che incontra nel mondo, è ciò che caratterizza, secondo

Heidegger, la “«quotidianità media»” [TT-I, p. 246] dell’esserci, nella quale egli si manifesta *come è innanzitutto e per lo più*. Mediamente, cioè innanzitutto e per lo più, l’uomo è inautenticamente pre-occupato dagli enti che incontra nel suo commercio col mondo, nonché disperso nella pubblicità dei rapporti che intrattiene con gli altri. A questo punto Stiegler si domanda se la scelta heideggeriana di accedere all’esserci (e dunque all’essere) per la via *media* (*moyenne*) del suo modo di essere quotidiano, non sia allo stesso tempo un accesso “ai «mezzi [*moyens*] d’accesso» del *Dasein*, al suo esser-già [*déjà-là*] medio costituito dai mezzi di questo esser-già” [*ibidem*]. Cioè, si chiede Stiegler, se è vero che

il *che-cosa* strutturato in mondo e costituente l’esser-già del *Dasein*, è proprio ciò che dona accesso allo stesso *Dasein*, non possiamo porre la questione di una *dinamica* del *che-cosa* che determinerebbe perfino la sfera più originaria? [TT-I, p. 248]

Heidegger, che pure ha il merito di aver compreso che “l’esserci è sempre come e «che cosa» già era”, cioè ha la possibilità di essere “il suo passato”, esclude che “le *possibilità strumentali* di accesso al passato” che costituiscono il mondo in cui l’esserci già-è, possano essere le sue autentiche condizioni di esistenza, proprio perché appartengono “all’intratemporale e al «mondo-storico» [*mondo-historical, weltgeschichtlich*]” [TT-I, p. 247]<sup>187</sup>. Se è vero, infatti, che l’esserci (il *chi*) si distingue dall’ente intramondano (il *che-cosa*) per avere il proprio principio di individuazione nell’autentica decisione

---

<sup>187</sup> Del resto, spiega Stiegler richiamando la ben nota distinzione heideggeriana, se il “*chi* si oppone al *che-cosa* per il fatto di avere delle mani – egli stesso non essendo né una semplice-presenza [*sous-la-main, Vorhandenheit*] né un utilizzabile [*à-portée-de-la-main, Zuhandenheit*] a portata-di-mano” [TT-I, p. 249] – allora la dimensione storica dell’esistenza non può essere colta che a partire dalla relazione dinamica che le lega il *che-cosa* alle ‘mani’ di questo *chi*.

risoluta di fronte alla propria morte – e che rappresenta “ciò che resta radicalmente *indeterminato*” [TT-II, p. 14] – allora nessun ente intramondano – in quanto è proprio ciò che viene preso nel calcolo con cui l’esserci cerca di determinarla e di fuggirla – potrà mai avere un rilievo ontologico nell’indagine sulla sua temporalità originaria. Eppure, dirà a più riprese Stiegler, la scrittura e il linguaggio sono proprio quegli enti intramondani (o tecnici) capaci di trasmettere e consegnare quel passato che non abbiamo vissuto e partire dai quali pensiamo e ci individuiamo: “Non soltanto Heidegger pensa lo strumento, ma pensa a partire da esso. Pertanto, non lo pensa *pienamente*” [TT-I, p. 250]. Per cui,

se l’esser-già è ciò che costituisce la temporalità in quanto dona accesso al passato che non ho vissuto, in quanto mi apre alla mia storicità [*historialité*], questo esser-già non deve essere allora costitutivo, nella sua fatticità positiva, positivamente costitutivo e storicamente [*historialement*] costitutivo, nel senso in cui la sua messa in forma materiale costituisce la storicità [*historialité*] stessa al di qua e al di là della storia? [TT-I, p. 246]

Il mio essere storico e le mie possibilità di individuazione – di essere ciò che sono – non possono non dipendere dal modo in cui io mi relaziono al passato, modo che, a sua volta, non può non mutare a seconda delle condizioni tecniche (e oggi anche tecnologiche) di accesso ad esso. Ma, evidentemente, se si accetta di praticare un’analisi *tecnologica* dell’esistenza come essere-nel-mondo<sup>188</sup>,

---

<sup>188</sup> Se nell’analitica heideggeriana era il mezzo difettoso ad offrire l’occasione in cui il mondo poteva emergere come quel sistema di rimandi da un utilizzabile all’altro che di solito resta inavvertito dall’esserci che confida e vive in esso, per Stiegler in un tale evento è l’anticipazione dello strumento che emerge nel suo essere un tentativo di copertura del ritardo originario che costituisce l’esperienza umana: “L’essere-a-portata-di-mano è l’essente stesso che può fare difetto. [...] Questa rottura nella *prométheia* (circo-spezione, previsione) è l’effetto quotidiano della mancanza, del difetto, svelata nell’*après-coup*, come *après-coup*,

l'analitica esistenziale come indagine trascendentale sugli apriori dell'esistenza viene infiltrata, più di quanto già non avvenga in Heidegger con il rilievo accordato alla *fatticità*, dalla positività empirica di cui è affetto il mondo organizzato in sistema tecnico:

la «tecnologia» nella quale consiste una tale analitica [è] pensata come epifilogenesi. Questa, *da un tale punto di vista*, è un concetto trascendentale. Ma questo concetto si mette in crisi da solo: esso sospende il credito della divisione empirico-trascendentale. [*ibidem*]

Dobbiamo allora chiarire questo rilievo critico-trascendentale che viene ad assumere la positività empirica degli oggetti tecnici nell'indagine sulla temporalità dell'esserci. Per farlo occorrerà capire perché Stiegler contesti ad Heidegger, paradossalmente, quella stessa “confusione tra *segno* e *segnale*” [TT-I, p. 252] che veniva rimproverata a Leroi-Gourhan. Certo, mentre il paleoantropologo finiva per dare delle prime espressioni segniche dell'«uomo» (nonché dei suoi primi utensili), l'interpretazione fuorviante di mezzi o *segnali di rinvio tra cose in presenza*, per Heidegger, invece, il “segno non è una cosa che stia con un'altra cosa nella relazione dell'indicare”<sup>189</sup>. Il segno e il mezzo utilizzabile non sono cose che, rispetto ad altre, avrebbero in più la proprietà del “rimando”<sup>190</sup>. Tutti gli enti intramondani, tra cui anche i segni, sono *in sé* – ontologicamente – dei rimandi, cioè dei “mezzi”<sup>191</sup> incontrati dall'esserci “«in vista»”<sup>192</sup> di sé stesso, cioè del suo proprio poter-essere. Per quanto il segno si

---

*épimétheia*. Essa non è resa possibile che dal fatto che la previsione è originariamente imprevedente, non ha previsto tutto – resta sempre presa nell'indeterminato [...]. *Esser-già* vuol sempre dire anche *non-ancora* (in-determinato)” [TT-I, p. 250].

<sup>189</sup> Si veda M. Heidegger, *Essere e tempo*, op. cit., § 17, p. 107.

<sup>190</sup> Ivi, § 17, p. 105.

<sup>191</sup> Ivi, § 17, pp. 104.

<sup>192</sup> Ivi, § 18, p. 113.

distingua dall'utilizzabile per essere una determinata "concrezione ontica dell'«a-che» di una utilità" – la quale fa sì che all'esserci "sia accessibile un complesso di utilizzabili" – entrambi sono incontrati all'interno dell'orizzonte temporale costitutivo del *Dasein*, cioè, come dice Stiegler, a partire dalla "finalità preoccupata" [*TT-I*, p. 253] del suo essere-nel-mondo. Se l'utilizzabile, quindi, appaga il proprio essere nell'uso che ne fa l'esserci, questi, allo stesso modo, usa il segno non "per *comprendere* l'utilizzabile" – o il complesso di utilizzabili a cui il segno rinvia – ma per ottenere "un orientamento nel mondo-ambiente"<sup>193</sup> di cui si prende cura. Entrambi sono accessibili nella finalità che l'esserci ha preventivamente scorto in essi<sup>194</sup>. Il termine primo e ultimo dei rimandi segnici e degli utilizzabili utili-a non può che essere l'esserci stesso in quanto si autoprogetta a partire dal suo essere-nel-mondo:

l'Esserci si è già sempre rimandato a un per... e ciò sul fondamento di un poter-essere, esplicitamente o inesplicitamente compreso, autenticamente o inautenticamente realizzato: poter-essere «in-vista-di-cui» esso stesso è.<sup>195</sup>

L'appagatività in cui si risolve il mezzo di cui si prende cura l'esserci, sembra fondarsi sul suo preventivo autorimandarsi al futuro. Ma lo stesso Heidegger si chiede cosa significhi "l'affermazione che ciò rispetto-a-cui l'ente intramondano è innanzitutto rimesso, deve essere preliminarmente aperto". E risponde:

---

<sup>193</sup> Ivi, § 17, p. 107.

<sup>194</sup> A questo punto Stiegler cita Heidegger: "la totalità di appagatività si aggancia sempre, alla fine, a un «a-che» presso il quale non sussiste più *nessuna* appagatività, in quanto non si tratta di un ente che abbia il modo di essere dell'utilizzabile intramondano, ma di un ente il cui essere è costituito dall'essere-nel-mondo"; M. Heidegger, *Essere e tempo*, op. cit., § 18, p. 113.

<sup>195</sup> Ivi, § 18, p. 115.

All'essere dell'Esserci appartiene la comprensione dell'essere. [...] Se all'Esserci è proprio, in linea essenziale, il modo di essere dell'essere-nel-mondo, ne viene che, in linea egualmente essenziale, è proprio della sua comprensione dell'essere la comprensione dell'essere-nel-mondo. L'apertura preliminare di ciò rispetto-a-cui avviene il disvelamento di ciò che si incontra nel mondo, è null'altro che quella *comprensione del mondo* a cui l'Esserci, in quanto è, già da sempre si rapporta.<sup>196</sup>

Secondo Stiegler, se Heidegger fosse stato più conseguente e avesso preso ancora più sul serio la radicale storicità dell'esserci, sarebbe arrivato a vedere che senza comprensione del mondo non si dà, per l'esserci, alcuna comprensione del proprio essere e, dunque, nessuna possibilità di comprendere e articolare il proprio progetto d'essere. Invece rifiuta di interpretare la dimensione autentica della temporalità dell'esserci come *essere-per-la-morte* partendo dalla positività empirica dei segni, degli strumenti, delle tracce o dei linguaggi (idiotmi) che già costituiscono il mondo storico dell'esserci. È vero che Heidegger distingue i segni fin qui intesi come indicazioni, segnali, presagi, ecc., da “la traccia, le vestigia, il monumento, il documento, la testimonianza, il simbolo, l'espressione, l'apparizione, il significato”<sup>197</sup>, assegnando questi ultimi alla dimensione ontologica della *comprensione*, dell'*interpretazione* e del *discorso* (la quale verrà discussa altrove e non può esser certo ridotta alle analisi sul segno svolte in queste pagine di *Essere e tempo*). E, così facendo, elimina “ciò che essi hanno d'irriducibilmente empirico”, così che “*Essere e tempo* permane nella metafisica come discorso *trascendentale*” [TT-II, p. 13]. È come se Heidegger, che pure prende decisamente le distanze dal maestro, restasse fedele agli assunti temporali di Husserl:

---

<sup>196</sup> *Ibidem*, corsivo nostro.

<sup>197</sup> Ivi, § 17, p. 105.

la concezione storica [*historiale*] della temporalità in quanto costitutiva del *chi* imporrebbe che l'esser-già ereditato e *non vissuto*, costituito *al di fuori di ogni percezione*, sia non di meno costitutivo di ogni presenza – motivo per cui la temporalità non potrebbe più essere concepita a partire dall'ora. Sarebbe un argomento in favore di una *revisione radicale delle opposizioni tra [ricordo] primario, secondario e terziario*. Fuori di una tale critica il concetto di fatticità si svuota del suo contenuto. [TT-I, p. 253]

Visto che alla distinzione husserliana tra i tipi di ricordo dedicheremo l'intero paragrafo successivo, soffermiamoci ancora un istante sull'ultima riga della citazione per definire meglio il rilievo trascendentale più sopra accordato all'empiricità o fatticità degli oggetti tecnici, cioè alle protesi o a ciò che, provvisoriamente e in attesa di chiarirlo nei prossimi paragrafi, possiamo già chiamare *ricordo terziario*. Gli oggetti tecnici che provengono dal passato e che testimoniano in qualche maniera di esso, sono, come gli occhiali che portiamo sul naso, distolti dalla loro pura e semplice fatticità ad opera dello sguardo distanziante dell'esserci che, *solo grazie ad essi*, può incontrare un mondo significativo già costituito storicamente (benché *non vissuto*).

Ora, questo è propriamente vero della scrittura, del documento dell'esser-già in generale, più particolarmente dell'esser-già che dona accesso all'esser-già-stato come tale, al come tale del passato, al suo passaggio e al suo esser-passato. Se ciò non fosse vero, l'esser-stato non si presenterebbe al *chi*, attraverso le sue tracce, *come* esser-stato, ma come *fatticità* di questo esser-stato – come possibilità di non-esser-stato: la specificità delle coscienze d'immagini e di altri ricordi terziari sfugge [...] allo sguardo di-stanziante che Heidegger attribuisce al *Dasein*. [TT-I, p. 256]

Questi mezzi o *che-cosa* sono, allora, trascendentalmente costitutivi – fornendocene l'accesso – della storicità dell'esserci pur essendo, allo stesso tempo, contingentemente determinati dal mondo

tecnico che li ha prodotti e ce li ha tramandati. Se non c'è, come abbiamo suggerito sopra, comprensione dell'esserci temporale senza comprensione del mondo, così non può esserci comprensione del proprio passato – così come del proprio futuro – indipendentemente dalla comprensione del passato *improprio* e *non vissuto* che ci tramandano le protesi tecniche. Ma questa comprensione non è soltanto ontologica ma anche ontica, perché è resa possibile dalla positività degli oggetti tecnici i quali informano la temporalità dell'esserci che li incontra, quindi il suo rapporto con il passato e con il futuro.

Ma il *che-cosa*, se è vero che la sua possibilità non può sempre ridursi all'effettività pensata a partire dalle categorie della realtà, è semplicemente *in* questo tempo che è il *chi*? Non è esso, in qualche *maniera*, il tempo di questo *chi* – alla *maniera* delle sue mani? [TT-I, p. 256]

Non è forse vero che il nostro rapporto al passato è irrimediabilmente cambiato, non è più lo stesso, da quando esiste la scrittura e la possibilità di trasferire, ortoteticamente, il pensiero ai posteri o, per venire a rivolgimenti più recenti, da quando esistono le fonti fotografiche o audiovisive del passato che non abbiamo vissuto? Per Stiegler queste non sono considerazioni sociologiche intorno alla storiografia che mancherebbero di spessore ontologico. Il *chi* e il *che-cosa* stanno in una relazione che Stiegler definisce, riprendendo il termine da Simondon, “*transduttiva*”, ad indicare che la dinamica che si produce tra il vivente (l'uomo) e l'inorganico-organizzato (la tecnica), implica una *co-individuazione* reciproca e co-causata. Per cui, certamente, non è solo la dinamica tecnica – cioè il fatto che i sistemi tecnici si specifichino secondo tendenze indipendenti dall'uomo – a cambiare il mondo in cui l'uomo si ritrova a vivere.

Così come non è solo la libera anticipazione creativa dell'uomo-inventore a far mutare i sistemi tecnici quando questi entrano in crisi:

Il potere di anticipazione del *chi* presuppone tuttavia l'esser-già del *che-cosa* che gli dà accesso al suo passato non-vissuto. Nella relazione trasduttiva del *chi* e del *che-cosa*, la cui dinamica è comandata dall'*anticipazione* [*avance*] del *che-cosa* ([...] in quanto esso tende spontaneamente a differenziarsi *in anticipo* sulla differenziazione del *chi* perché è sempre già iscritto in un *sistema di che-cosa* sovradeterminato dalle tendenze tecniche), sono dunque due dinamiche che negoziano: l'una bio-antropologica, l'altra tecnologica. [TT-II, p. 15]

In questa individuazione reciproca il primo posto spetta alla relazione, cioè della temporalità, non solo perché questi processi avvengono nel tempo, ma perché il tempo ne è propriamente la posta in gioco. Nostro scopo sarà, allora, attraverso una lettura della teoria husserliana del tempo, di capire come essa possa essere integrata per poter rendere conto di come si struttura il rapporto dell'esserci al tempo in virtù delle protesi temporali tecniche.

### **III.4      *Excursus sul problema del tempo in Husserl***

A partire dalle *Recherche Logiche* il problema con cui la fenomenologia di Husserl ha sempre inteso confrontarsi è quello di una definizione del rapporto tra immanenza e trascendenza nella costituzione dell'esperienza ad opera della coscienza. Distinguendo dapprima "l'apparire" o il "fenomeno" come vissuto – con ciò intendendo non tanto il *come* qualcosa appare alla coscienza ma che la coscienza è sempre coscienza di *qualcosa* – "da ciò che appare" (l'oggetto costituito e appartenente al mondo trascendente) e distinguendo, di conseguenza, quel vissuto in contenuti effettivi e intenzionali, Husserl è giunto a porre il problema dell'unità del "fusso di coscienza nel quale esso [il fenomeno] si costituisce – flusso che

costituisce anche l'unità di questa coscienza" [TT-II, pp. 223-4]. La coscienza intenziona i contenuti effettivi (le impressioni) con cui ogni fenomeno le si offre, attraverso atti intenzionali che mirano all'idealità, e dunque all'unità eidetica, di quei contenuti, costituendone il senso oggettivo. Ma, *nello stesso tempo*, l'intenzionalità attraverso la quale l'esperienza si anima di senso non è altro che un processo temporale che, mirando ad adeguare i contenuti effettivi alla loro idealità intenzionata dalla coscienza, coincide con la produzione dell'unità stessa della coscienza intenzionale che li unifica. Non esiste un'unità dell'*ego* precedente ai contenuti vissuti che via via gli sono offerti: ««esso è semplicemente identico all'unità propria della loro connessione»» [ibidem]. Nel riempimento continuo dell'ideale attraverso i contenuti effettivi che le si offrono, è dunque l'unità stessa del flusso di coscienza a raddoppiarsi come non-ancora-effettiva: questo flusso «si raddoppia e si progetta esso stesso come unità ideale a venire» [TT-II, pp. 225]. Se l'unità ideale della coscienza fosse anche effettiva essa sarebbe, potremmo dire, morta. Il problema dell'*io* allora, per Husserl, non è più quello tradizionale di come sia possibile adeguare la percezione interna del soggetto – per come emerge dalla sua riflessione sui propri vissuti – a quella esterna attraverso la quale gli si offre l'oggetto trascendente, ma quello della inevitabile *“inadeguatezza di quella percezione sempre interna che è il vissuto [...] all'idealità che in seno ai vissuti viene intenzionata”* [TT-II, pp. 226]. Inadeguatezza di un immanente ad un trascendente ideale intenzionato dalla coscienza stessa, che fa tutt'uno con l'inadeguatezza della coscienza effettiva alla propria unità ideale.

In cosa può *consistere* una tale idealità? Questo *io* puro è un'identità ideale intenzionata che conferisce la loro unità a tutte le intenzioni di identità e, in questo senso, le trascende; ma esso non è *né una trascendenza reale né una trascendenza*

*formale*. Esso è una trascendenza *essa stessa costituita nell'unità del flusso*, una «trascendenza nell'immanenza». [TT-II, p. 227]

Le *Lezioni sulla fenomenologia della coscienza interna del tempo* di Husserl possono essere lette come una risposta a questa problematica emersa nelle *Ricerche logiche*, cioè a come il flusso di coscienza si costituisca esso stesso in unità *nel momento stesso* in cui pone l'unità dell'oggetto temporale – oggetto specifico di indagine di queste *Lezioni* – partendo dal presupposto che il tempo obbiettivo del calendario deve essere messo tra parentesi da un'indagine immanente che voglia cogliere il fenomeno temporale nella sua *evidenza adeguata*.

La nostra rilettura di quest'opera di Husserl mirerà a ripercorrerne i punti salienti, per mostrare:

1) come la trascendenza che Husserl pretende escludere dall'indagine fenomenologica si insedi nel cuore stesso dell'immanenza del flusso temporale della coscienza, perché la distinzione fenomenologica tra contenuti iletici e atti intenzionali (formali) della coscienza – che presuppone ciò che Husserl chiama la sua «teoria della rappresentanza» – risulterà inadeguata alla comprensione della costituzione temporale;

2) che la ritenzione (il ricordo primario) e la rimemorazione (il ricordo secondario), che Husserl oppone come modalità specifiche della memoria viva della coscienza, sono *reciprocamente permeabili*.

A questo punto riprenderemo l'argomentazione stigleriana partendo dall'ultimo capitolo del II volume de *La tecnica e il tempo* – intitolato “Oggetto temporale e finitezza ritenzionale” – per mostrare che:

3) la coscienza di immagine (il ricordo terziario) – cioè la memoria depositata all'esterno del vivente – è la condizione empirico-trascendentale richiesta necessariamente dal flusso di coscienza

costitutivo di tempo ed è necessaria a regolare la permeabilità tra i due tipi di ricordo individuati da Husserl.

Prima di confrontarci con il testo di queste *Lezioni*, ricordiamo che dalla fine dell'ottocento fino almeno al 1918, Husserl dedica alla fenomenologia della coscienza interna del tempo contributi significativi in forma di riflessioni e appunti preparatori ai corsi universitari – evidentemente ancora provvisori – che non smette di rivedere e integrare anche in seguito. Nel prossimo capitolo prenderemo in considerazione, oltre al testo pubblicato delle *Lezioni*, anche gli appunti stesi dopo la pubblicazione delle *Ricerche logiche* (1900-1) e precedenti l'uscita di *Idee I* (primo volume delle *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, 1913) e dunque per buona parte coevi a *L'idea della fenomenologia* del 1907<sup>198</sup>. Da un lato perché essi rappresentano un essenziale momento di sviluppo della teoria fenomenologica – pur testimoniando di una sostanziale continuità di intenti e di problematiche con le *Ricerche logiche* – dall'altro perché lasciano emergere tutta la criticità di quella distinzione tra «dato iletico (*hyle*) sensibile» e «forma (*morphé*) intenzionale», che in *Idee I* verrà ormai data *quasi* per pacifica<sup>199</sup>.

È noto che il testo pubblicato nel 1928 nello «Jahrbuch» a cura di M. Heidegger col titolo *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*, nasca dal lavoro di risistemazione che Edith Stein – prima allieva, poi assistente di Husserl uccisa ad Auschwitz nel 1942

---

<sup>198</sup> Ma pubblicata solo nel 1950; si veda E. HUSSERL, *L'idea della fenomenologia. Cinque lezioni*, a cura di E. Franzini, Bruno Mondadori, Varese 1995.

<sup>199</sup> La tesi che nelle *Lezioni sulla fenomenologia della coscienza interna del tempo* Husserl acceda ad una dimensione più originaria di quella indagata in *Idee I*, tesi che si preciserà nelle pagine seguenti, è già stata avanzata a suo tempo da Rudolf Boehm, curatore dell'edizione critica delle *Lezioni*, poi ripresa da Gérard Granel ed in seguito, su indicazione dello stesso Boehm, esplicitamente sviluppata da Robert Sokolowski in un articolo di cui avremo modo di occuparci.

– intraprese dal 1916 su una serie di fogli stenografati messi a sua disposizione dal maestro. Essi contengono riflessioni stese per buona parte tra il 1904-5 e il 1907, in occasione dell’attività didattica all’università di Gottinga, e per un’altrettanta buona parte tra il 1907 e il 1911, quando Husserl si peritò non soltanto di integrare, ma anche di riformulare e cassare alcune delle riflessioni precedenti. «L’elaborazione Stein» che ne risultò nel 1917, non pervenutaci nel manoscritto originale, venne da Heidegger pubblicata nel 1928 – quando già da tempo Stein aveva deciso di congedarsi dagli impegni presi col maestro – così come l’aveva ricevuta da Husserl l’anno prima. Delle due parti di cui consta, le *Lezioni sulla coscienza interna del tempo dell’anno 1905* e le *Aggiunte e integrazioni*, qui ci occuperemo solo della prima. Dato che, da un lato in essa trova posto solo la metà degli appunti preparatori del corso «Per la fenomenologia del tempo» del 1905 (e non senza variazioni) e che, dall’altro, essa si avvale per più della metà del testo di appunti risalenti al 1907-11 (fatta eccezione per alcuni del 1901 e altri scritti appositamente nel 1917), il titolo della prima parte dovrà essere considerato come inesatto, se non proprio fuorviante. Benché le nostre analisi faranno riferimento al testo del 1928, terremo altresì in dovuto conto, come accennato, quegli appunti che, esclusi da Stein ma consultabili nell’edizione critica<sup>200</sup>, ci sono sembrati utili a restituire il senso e il movimento interno del pensiero husserliano<sup>201</sup>.

---

<sup>200</sup> E. Husserl, *Zur Phänomenologie des Inneren Zeitbewusstseins: 1893-1917*, a cura di R. Boehm, Martinus Nijhoff, The Hague 1966; tr. it. di Alfredo Marini (a cura di), *Per la fenomenologia della coscienza interna del tempo*, Franco Angeli, Milano 1998; da cui d’ora in poi citeremo mettendo tra parentesi quadra il simbolo “§” e il numero a significare il paragrafo del testo del 1928, e di seguito la pagina dell’ed. italiana. Per le citazioni degli appunti, faremo precedere, sempre tra parentesi quadra, la dicitura “Nr.” al numero dell’appunto citato, indicando di seguito la pagina dell’ed. italiana.

<sup>201</sup> Per le responsabilità imputabili a Edith Stein nell’elaborazione del testo di queste *Lezioni* che in ogni caso, a dieci anni di distanza, Husserl decide di dare alle stampe, qui non

### III.4.1 Immanenza e trascendenza nelle *Lezioni sul tempo di Husserl*

In apertura di queste *Lezioni*, dopo aver espresso l'esigenza di volere mettere tra parentesi ogni riferimento al "tempo obiettivo" e pre-costituito nel nostro atteggiamento naturale, al fine di fare così emergere un "tempo che appare" e una "durata che appare" come "datità assolute di cui sarebbe insensato dubitare", Husserl precisa che così la fenomenologia incontrerà, sì, un "tempo che è" ma il cui essere non è quello del "mondo dell'esperienza", bensì quello "immanente del flusso di coscienza" [§1 p. 44]. Facendo un parallelo con i dati spaziali, possiamo dire che "se riduciamo l'apparizione percettiva ai contenuti primari dati, ecco che questi costituiscono il continuo del campo visuale, che è *quasi*-spaziale, ma non lo spazio né una superficie dello spazio" [§1 p. 45]. L'immanenza dei dati spaziali così intesi è quella dei dati sensibili effettivamente contenuti nella coscienza. Le stesse considerazioni potremo fare anche per le sensazioni temporali:

Il «campo temporale originario» non è qualcosa come una porzione di tempo obiettivo, l'«ora» vissuto, in sé preso, non è un punto del tempo obiettivo, e così via. Spazio obiettivo, tempo obiettivo e, con essi, il mondo obiettivo delle cose e degli eventi reali – queste sono tutte trascendenze. [§1 p. 45]

---

possiamo che rinviare a R. Boehm, "Introduzione" a E. Husserl, *Per la fenomenologia della coscienza interna del tempo*, op. cit., p. 26; a G. Granel, "Préface" a E. Husserl, *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*, tr. fr. di H. Dussort, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, Presses Universitaires de France, Paris 1964, pp. VII-X; e a R. Ingarden, *Edith Stein on her Activity as an Assistant of Edmund Husserl*, in «Philosophy and Phenomenological Research», Vol. 23, No. 2. (Dec., 1962), pp. 155-175.

Ciò che appare nello spazio, nel tempo e secondo le sue qualità obbiettive, è trascendente non perché sia una *cosa in sé* inconoscibile, ma perché di esso, potremmo dire, *sappiamo* anche troppo, mentre la fenomenologia è interessata proprio ad afferrare le datità costitutive su cui si costruirà quel sapere che ci portiamo dietro nel nostro atteggiamento naturale. Prende così forma l'esclusione di una temporalità *percepita*, in quanto già costituita come trascendente, a favore di una temporalità solo più *sentita* e quindi autenticamente immanente, esclusione che si precisa nell'analogia con le "qualità obbiettive". Come i dati spaziali della coscienza erano "segni di luogo" di "luoghi obbiettivi", così i dati di qualità saranno "segni di qualità" di "qualità apparenti obbiettive":

Il «rosso» sentito è un dato fenomenologico che, animato da una certa funzione apprensionale, espone una qualità obbiettiva; non è esso stesso una qualità. Una qualità in senso proprio, ossia un carattere costitutivo della cosa che appare, non è il «rosso» sentito ma quello percepito. Il «rosso» sentito solo equivocamente si chiama rosso, giacché rosso è il nome di una qualità reale. [§ 1 p. 46]

Non sono le qualità percepite delle cose ma le sensazioni effettivamente sentite dalla coscienza a presentare quei caratteri di immanenza che, se non sono reperibili negli oggetti *percepiti*, possono però essere ottenuti tramite una loro "riduzione"<sup>202</sup>. Allo stesso modo

---

<sup>202</sup> Paul Ricoeur nota come questa "riduzione", di secondo grado, sia più radicale di quella praticata in seguito dalla fenomenologia, la quale, pur avendo a che fare con fenomeni puri, si muoverà ancora nell'ambito della percezione (del percepito), e quindi di ciò che può essere ancora *descritto* come munito di senso cosale ed esperienziale (benché messo tra parentesi). Qui, invece, abbiamo a che fare con una "iletica" delle sensazioni che, impedendo ogni trascendimento di esse verso la cosa o il fenomeno *apparenti*, rischia il "mutismo", salvo prendere a prestito surrettiziamente quelle trascendenze che fa mostra di volere tenere fuori da ogni considerazione; si veda P. Ricoeur, *Temps et récit. Le temps raconté*, tr. it. a cura di G. Grampa, *Tempo e racconto. Il tempo raccontato*, vol. 3, tr. it., Jaca Book, Milano 1988, pp. 39-41.

verrà chiarita la natura dei dati temporali immanenti<sup>203</sup> che la fenomenologia intende eleggere a propri oggetti d'indagine: non la *durata della sensazione* interessa la fenomenologia ma la *sensazione della durata*, distinzione che le psicologie di fine ottocento non colgono.

Per il fatto che lo stimolo dura, non è ancora detto che la sensazione venga sentita come dotata di durata, ma solo che anche la sensazione dura. Durata della sensazione e sensazione della durata sono due cose diverse. [...] Successione di sensazioni e sensazione della successione non sono la stessa cosa. [§ 3 p. 50]

Eppure nell'analisi di un oggetto temporale (*Zeitobjekt*) quale una melodia, vedremo che le due cose non sono così distinte, cioè che percezione della durata e durata della percezione si co-implicano – come abbiamo anticipato più sopra dicendo, da un altro punto di vista, che unità del flusso di coscienza e unità dei suoi contenuti effettivi vengono posti *insieme* – ma qui Husserl si deve assicurare che il tempo obiettivo sia effettivamente tenuto fuori gioco. La fenomenologia del tempo, allora, rivolge la propria attenzione al *tempo sentito* in quanto evidente nella sua immanenza e, solo in quanto tale, capace di valer come *segno* o *rappresentante* del tempo percepito e obiettivo escluso dall'indagine. Secondo Robert Sokolowski, è solo perché – riprendendo l'assunto delle *Ricerche logiche* – “l'intenzionalità [...] anima e apprende (*auffasst*) le sensazioni” che esse “possono valere come rappresentanti di cose

---

<sup>203</sup> “Se diciamo sentito un dato fenomenologico il quale, dato per apprensione in carne ed ossa, rende coscienti di qualcosa di obiettivo che, quindi, diremo obiettivamente percepito, allora dovremo distinguere analogamente qualcosa di temporale «sentito» e qualcosa di temporale percepito. [§ 1 p. 46]

reali”<sup>204</sup>, cioè possono valere per la coscienza come *segni rappresentanti* del *percepito rappresentato* e intenzionato tramite gli atti intenzionali della coscienza. È una *semiotica naturale* o, come dice Husserl, una “teoria della rappresentanza” basata sull’opposizione rappresentante-rappresentato (o esponente-esposto), a permettergli di fondare la distinzione tra sensibile-sentito e sensibile-percepito<sup>205</sup>. Tuttavia, come indica una nota redazionale al § 1 composta presumibilmente tra il 1907 e il 1908<sup>206</sup>, Husserl sembra dubitare sull’opportunità di continuare a considerare il sentito e il percepito sulla scorta dello schema contenuto apprensionale-apprensione (che è un altro modo di indicare l’opposizione precedente tra rappresentante e rappresentato). Forse perché, nell’indagine dell’*ultimo e vero assoluto* – come nel § 81 di *Idee I* viene definita la dimensione della costituzione temporale – quello schema non risulta essere sufficientemente radicale, basato com’è sull’opposizione tra una passività del materiale sensibile e un’attività delle forme

---

<sup>204</sup> R. Sokolowski, *Immanent Constitution in Husserl’s Lectures on Time*, in «Philosophy and Phenomenological Research», Vol. 24, No. 4. (Jun., 1964), p. 533.

<sup>205</sup> Parliamo di semiotica naturale perché la funzione così riconosciuta al *sentito* non è differente da quella che il filosofo e semiologo C. S. Peirce assegna al momento della *Firstness* o *Likeness*: per il chiarimento del ruolo svolto da questi concetti all’interno della teoria semiotica di Peirce, si veda U. Eco, *Kant e l’ornitorinco*, Bompiani, 1994 Milano, pp. 80-7.

<sup>206</sup> ««Sentito» sarebbe dunque l’indicazione di un concetto di relazione che, di per sé, non direbbe nulla circa il carattere sensibile di ciò che è sentito, né sul suo carattere immanente nel senso della sensibilità; in altri termini: resterebbe indeciso se il sentito stesso sia già costituito e, magari, in tutt’altro modo dal sensibile. – Ma è meglio lasciare senz’altro da parte questa distinzione; non ogni costituzione ha lo schema «contenuto apprensionale-apprensione»“, [§ 1 p. 46]. Nella sua *Phénoménologie de la perception*, Merleau-Ponty fu il primo a rilevare l’importanza di questo passo per un ripensamento dell’iletica che non la relegasse nella dimensione amorfa di una passività in attesa delle forme intenzionali per animarsi di senso, ripensamento che aprì così la strada alla successiva riflessione husserliana sulle sintesi passive; si veda R. Boehm, “Introduzione” a *Per la fenomenologia della coscienza interna del tempo*, *op. cit.*, p. 30.

intenzionali<sup>207</sup>. Il sensibile, che come strato *iletico* della coscienza in *Ideen I* rappresenta ciò che è presupposto dalla sua struttura noetico-noematica, in queste *Lezioni* andrà invece inteso come il vero *ricercato*, la cui natura (effettiva o intenzionale) e il cui statuto (di significante o di significato) non possono più essere già pregiudicati, se è vero che questa indagine sul tempo deve essere fondamentale.

Comunque fino al 1904-5, periodo a cui risalgono gli appunti utilizzati per redigere il § 1 appena citato, Husserl fa ancora valere lo schema *contenuti effettivi-caratteri d'atto* – per riprendere il linguaggio delle *Ricerche logiche*<sup>208</sup> – come ci conferma la polemica con il maestro Franz Brentano. La polemica riguarda lo statuto del *ricordo primario*, o ritenzione, termine col quale, com'è noto, Husserl si riferisce al passato appena decorso, ad una sensazione che non è più presente ma che tuttavia è *ancora percepita* dalla coscienza.

Quando, ad esempio, risuona una melodia, il singolo suono non scompare completamente col cessare dello stimolo [...]. Al sopraggiungere di un nuovo suono, il precedente non è sparito senza lasciar traccia, altrimenti non saremmo neppure in grado di notare i rapporti tra suoni che si succedono. [...] È solo perché subentra quella caratteristica modificazione; perché ogni sensazione di suono, scomparso lo stimolo che la produce, genera da sé una rappresentazione simile dotata di una connotazione temporale determinata, e perché questa determinatezza temporale si altera progressivamente, che si può arrivare alla rappresentazione di una melodia...  
[§ 3 pp. 49-50]

---

<sup>207</sup> Ivi, pp. 30-36.

<sup>208</sup> Se nelle *Ricerche logiche* i vissuti di coscienza vengono distinti da Husserl in contenuti effettivi e contenuti intenzionali, e questi in caratteri d'atto e materia d'atto, spetterà a quest'ultima di rendere conto, da una parte, del legame tra caratteri d'atto e contenuti effettivi – legame espresso dal termine “apprensione” (*Auffassung*), che anche semanticamente unisce attività e ricettività della coscienza – dall'altra, del legame della coscienza con l'oggetto (dei modi dell'intenzionalità con l'oggetto intenzionato).

Benché Husserl conceda a Brentano di non essere “caduto nell’errore sensistico di ridurre tutti i vissuti a puri contenuti primari, sebbene anzi, sia stato il primo a riconoscere la distinzione radicale tra contenuti primari e caratteri d’atto” [§ 6, p. 56], gli rimprovera di non avere posto sul conto degli atti, delle apprensioni, il carattere originario della modificazione temporale. Con la sua teoria della “associazione originaria”, che Husserl aveva potuto ascoltare dal maestro nelle lezioni tenute attorno al 1886<sup>209</sup>, Brentano pretende che la rappresentazione che ci formiamo quando un “contenuto primario” – ad es. un suono – non è più presente alla coscienza, vada intesa come mera “rappresentazione di fantasia” [§ 3, p. 51]. Rappresentazione che assegnerebbe a quel contenuto una “determinazione temporale” come meramente *rappresentata*, “proprio come fanno le determinazioni “rappresentato”, “desiderato” e simili” [§ 5, p. 52] che, non asserendo nulla dell’esistenza dell’oggetto, semplicemente lo colorano del loro carattere d’atto. Per Husserl, invece, quando ho appena percepito un suono, “il *suo esser-passato* è un «ora», è un presente-in-se-stesso, *un percepito*” [Nr. 27, pag. 228]. La successione temporale è, in quanto tale, *percezione del passato*, non mera rappresentazione immaginativa di esso<sup>210</sup>. L’errore di Brentano non consiste nel non aver riconosciuto all’atto del ritenere la capacità di modificare *in passato* il *contenuto* rappresentato (che è proprio la sua tesi), ma di non aver colto che tale modificazione non

---

<sup>209</sup> Si veda la “Note d’Henri Dussort sur la partie polémique des leçons sur le temps”, in *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps, op. cit.*, p. 186.

<sup>210</sup> Delle tre obiezioni che Husserl rivolge a Brentano, oltre a questa che qui ci interessa, è anche utile ricordare, visto che emergerà nelle pagine seguenti, quella per cui se l’afferramento di una durata fosse una rappresentazione di fantasia, allora non potremmo distinguere il decorso di una melodia che sto udendo ora da quello della stessa melodia che ho udito una volta e che ora mi ripresento, immaginativamente, alla coscienza. Per una sintetica ed equilibrata esposizione di tutte e tre le obiezioni si veda *ivi*, pp. 187-189.

solo proviene ma anche si *riferisce* alla *forma* della coscienza, la quale si presenta ora a se stessa come *passata*. Nella ritenzione di un passato appena decorso, allora, la coscienza è affetta dai propri *atti ritenzionali* – ecco perché Husserl parla di “modo di *appercezione*” – mobilitati da qualcosa che è stato percepito in se stesso, cioè *originariamente*:

in essa [nella percezione], l’oggetto passato è dato in se stesso. Lo stesso contenuto sensibile viene appreso come un passato, in relazione con un presente di una qualche percezione. L’oggetto può apparire esattamente lo stesso, sia pure modificato, ma la modificazione non riguarda il contenuto sensibile, ciò che costituisce materialmente l’oggetto. Propendo a trasferire questa differenza nel modo di appercezione. [Nr. 15, pagg. 194-195]

È come se Husserl rimproverasse a Brentano di avere, sì, imputato agli atti di coscienza la capacità di modificare un contenuto (sensazione) non più presente – conferendogli quel carattere di passato che essi non posseggono – ma senza riuscire a cogliere che tale modificazione debba inerire *necessariamente*, non *facoltativamente*, alla coscienza *attuale*, in quanto essa è prodotta dal fatto che il percepito, pur non più presente, è *stato pur sempre percepito dalla coscienza*. Ma così Husserl è costretto a dovere conciliare l’inconciliabile, e cioè l’esigenza di distinguere tra *percepito* e *sentito* – richiesta da una fenomenologia pura del tempo e dalla “teoria della rappresentanza” che la sostiene – con la posizione qui chiaramente assunta in polemica con Brentano, in cui è proprio grazie al *percepito* se Husserl può avere la meglio sull’avversario. E ciò non sarà, come emergerà dalle analisi sulla costituzione della successione di durata, senza conseguenze per la sua “teoria della rappresentanza”<sup>211</sup>.

---

<sup>211</sup> Se infatti per *rappresentanti* di un *percepito* non si possono più intendere le sensazioni animate da un’appercezione intenzionale, perché sono le stesse intenzioni (come vedremo,

### III.4.2 La costituzione del flusso di coscienza: la ritenzione

È significativo che le indagini sul tempo prendano le mosse da un suono singolo per poi spostarsi su una “melodia”, ovvero un “oggetto temporale” (*Zeitobjekt*) in senso proprio. Una melodia non solo – come richiesto per ogni oggetto individuale che si offra alla percezione – può costituirsi nella sua identità solo attraverso un processo continuo di durata e riempimento, ma propriamente non ha alcuna identità<sup>212</sup> al di fuori di tale processo d’individuazione: “un’obiettività del genere di una melodia non può essere «percepita», data in se stessa originariamente, altrimenti che in questa forma” [§16 p. 72]<sup>213</sup>. In questa forma “l’estensione della melodia è data punto per punto in un’estensione del percepire”, estensione in cui “coscienza d’«ora» e coscienza ritenzionale [...] trapassano l’una nell’altra senza soluzione di continuità” [*ibidem*]. “Ritenzione” e “ricordo primario” sono i nomi, come abbiamo visto, di quell’atto intenzionale capace di

---

nella forma delle *ritenzioni*) a farsi rappresentanti di esso *come passato*, allora la “teoria della rappresentanza” andrà radicalmente rivista; si veda R. Sokolowski, *The Formation of Husserl’s Concept of Constitution*, Martinus Nijhoff, The Hague 1970, pp. 98, 102-3.

<sup>212</sup> Per ogni oggetto individuale che non sia un oggetto temporale in senso stretto, resta vero che se pur esso “sprofonda via nel tempo insieme con la sua determinazione temporale”, così che “questo risprofondare è una peculiare modificazione fenomenologica della coscienza” [§30 pp. 92-3], tuttavia, in questa identità individuale e irriducibile possiamo, *una volta che essa sia stata costituita*, rintracciare quelle “determinazioni extratemporali” sulle cui “proprietà di essere rappresentanti di qualità cosali in base al loro puro «che cosa», il carattere temporale non influisce per nulla” [§30 p. 93]. Non così per un oggetto temporale: a meno di non fare intervenire un sistema tecnico di registrazione e riproduzione che, come vedremo, è proprio ciò che farà Stiegler, ma ormai fuori dall’intenzione fenomenologica di Husserl.

<sup>213</sup> Relativamente all’esempio della melodia scelto da Husserl, possiamo dire, con Granel, che “in essa il momento dell’identità non smette di essere ricondotto al movimento della sua costituzione, nello stesso tempo in cui il flusso del movimento non smette di dispiegare identità. La melodia è la pace degli opposti metafisici, la materia che resta nella forma e la forma che resta nella materia, e quindi la coscienza che resta nella temporalità e la temporalità nella coscienza: l’im-manenza nel senso più alto”; si veda G. Granel, *Le sens du temps et de la perception chez E. Husserl*, Éditions Gallimard, Paris 1968, p. 57.

trattenere ciò che non è più presente alla coscienza, ma grazie al quale è giustificata l'affermazione per cui, per un tale tipo di *passato*, si possa e debba ancora parlare di *percezione*:

fino a questo punto, la coscienza di passato, quella primaria, non era percezione, perché per percezione intendevamo l'atto originariamente costitutivo dell'«ora» [...] Se però chiamiamo percezione l'atto che è la *sede di ogni «origine»* e che *costituisce originariamente*, allora il *ricordo primario è percezione*. Infatti, solo nel ricordo primario *vediamo* del passato. [§17 p. 75]

Se con la struttura percezione-ritenzione<sup>214</sup> viene esplicitamente rivendicato al passato appena trascorso non solo un carattere intuitivo ma anche percettivo – “vediamo”, percepiamo il passato, non lo immaginiamo semplicemente – è perché al sopraggiungere di ogni nuovo ora, l'*appena-stato* non smette di *rappresentarsi* nell'ora *attuale* in una “*continuità di adombramenti*” [§ 35 p. 102], cioè in una molteplicità di *forme temporali* che coincidono con le *fasi* ritenzionali del flusso di coscienza. L'intenzionalità che la coscienza rivolge a questa continuità non è “percezione delle fasi di suono nella loro continuità, [...] bensì percezione di quella continuità che ha funzione d'esposizione, di rappresentanza”<sup>215</sup> [Nr. 39 p. 281] di quelle fasi di suono. La coscienza è qui rivolta non alle fasi di suono ma alle fasi del

---

<sup>214</sup> Tralascieremo in queste pagine, riservandole solo alcuni brevi cenni, un'analisi della “protezione” come “forma intenzionale vuota” che anticipa il futuro nel presente, per la quale occorrerebbe fare riferimento anche ai “manoscritti di Bernau” sul tempo, pubblicati nel 2001 come vol. XXXIII dell'*Husserliana* col titolo *Die “Bernauer Manuskripte” über das Zeitbewußtsein (1917/18)*, a cura di R. Bernet e D. Lohmar.

<sup>215</sup> È noto come questa doppia continuità venga esemplificata da Husserl con un diagramma raffigurante un triangolo *aperto*, la cui base o ascissa viene estesa, al sopraggiungere di ogni nuovo “ora”, così da indicare l'accrescersi della molteplicità delle apparizioni dell'oggetto; e la cui altezza, o ordinata, prolungata all'aumentare dell'ascissa, indica l'insieme dei modi in cui *ogni fase di decorso dell'oggetto* è nuovamente e differentemente consaputa al sopraggiungere di ogni nuovo “ora”; si veda § 10 p. 64.

suo proprio fluire come coscienza – più sopra abbiamo parlato di *appercezione* – per cui Husserl invoca il concetto di “intenzionalità longitudinale”, la quale si distinguerebbe dall’intenzionalità “trasversale” [§ 39 p. 108] che invece mira alle fasi del processo sonoro dell’oggetto temporale. Husserl fa questa distinzione ancora a partire dallo schema che oppone le forme apprensionali *esponenti* (i modi o le fasi della coscienza) al contenuto *esposto* (il processo-di-suono). Le prime sono ora definite come “ciò che è *effettivamente immanente* ad ogni momento-d’«ora» della *percezione-di-suono*”, mentre il secondo “ciò che *in esso obiettivamente appare*” [Nr. 39 p. 280]. Delle ritenzioni come forme del flusso apprensionale, così come della fase di suono sensibile “ora” presente alla coscienza, Husserl ha buon gioco a rivendicare l’immanenza – le prime in quanto “intenzionali”, la seconda in quanto effettivamente contenuta come sensazione nella coscienza. Ma il problema è, evidentemente, quello di decidere dell’*immanenza* o della *trascendenza* del contenuto *intenzionato* o *obiettivo* (la durata del processo sonoro), visto che da un lato esso deve essere ritenuto – e non semplicemente immaginato – ma dall’altro esso non può essere “effettivamente” interno alla coscienza (perché i suoni passati sono ormai svaniti)<sup>216</sup>. Il suono

---

<sup>216</sup> Anche se a questa altezza dello sviluppo della teoria fenomenologica “effettivo” (*reell*) è aggettivo ormai riservato non solo ai contenuti sensibili della coscienza ma anche agli atti intenzionali, esso non può certamente essere esteso alla durata di suono intenzionata, se è vero che Husserl ha inteso escludere il percepito da queste indagini. Nelle *Ricerche logiche* Husserl usa il termine *reell*, “effettivo”, per distinguere ciò che è immanente alla coscienza (i dati sensibili effettivi) sia da ciò che, pur essendo immanente, lo è in senso intenzionale (gli atti), sia da ciò che invece la trascende come intenzionato (un oggetto fisico ma anche le essenze e i significati ideali), ma che non necessariamente è *real* (termine riservato alla sola trascendenza delle cose naturali). Ma nel periodo che stiamo considerando, l’“immanenza effettiva” comprende sia i contenuti che gli atti intenzionali, mentre l’“immanenza in generale” comprende anche i contenuti intenzionati che, benché *effettivamente* trascendenti, sono *intenzionalmente* immanenti. Nelle lezioni su *L’idea della fenomenologia*, *op. cit.*, pp. 50-51, proprio in relazione all’esperienza temporale della ritenzione, Husserl dirà che il

*intenzionato* nella sua unità non sembra – coerentemente con la III sezione delle *Lezioni* dedicata al flusso della coscienza assoluta – poter rivendicare un’*effettiva immanenza*:

Ciò che è dato in quanto unità e, come noi qui presupponiamo, dato adeguatamente in quanto essere individuale e quindi temporale, in senso ultimo e assoluto non è dato in *effettiva immanenza*, cioè non è dato *come porzione costitutiva della coscienza assoluta*. *Immanente* può significare l’opposto di *trascendente*, e allora la cosa temporale «suono» è immanente; può però anche significare l’ente nel senso della coscienza assoluta, e allora il suono non è immanente. [Nr. 39 pp. 286-7]

Ma se dall’*effettiva immanenza* viene così escluso il suono *intenzionato* nel suo *passato* – se cioè *il passato* del suono *non è presente in se stesso* – non ha ragione Brentano a negarne lo statuto percettivo e a ribadire il carattere immaginativo?

La ridefinizione del rapporto tra *effettività* e *intenzionalità* dei vissuti non può essere disgiunta, evidentemente, dalla rimozione della “teoria della rappresentanza” e dalla ridescrizione del rapporto tra *immanenza* e *trascendenza* che essa comporta. Come dimostra il seguente:

Appare, supponiamo, il «rosso». E ora è appena-stato. Ancora in vista. Orbene, il «rosso» attualmente presente può continuare a mantenersi e fungere come «rappresentante»? Se ci fosse *ancora* un «rosso», «vissuto» realmente, nello stesso senso del «rosso» precedente, allora certo il «rosso» non farebbe che durare, tutt’al più digradare, perdere di pienezza, intensità, ecc. [...] In ogni caso, qui ci sono obiezioni contro la mia concezione originaria, la mia teoria della rappresentanza

---

“passato” “non è materiale” ma “oggettuale”, eppure “immanente”. Per un’eccellente argomentazione dello sviluppo di questi concetti nella fenomenologia husserliana, si veda R. Boehm, *Les ambiguïtés des notions husserliennes d’«immanence» et de «transcendence»*, in «Revue Philosophique de la France et de l’étranger», Presses Universitaires de France, Paris 1959.

che operava con «contenuti» «vissuti» (per es. contenuti sensibili) e li considerava come appresi così o così, secondo i casi. Pure e semplici differenze dell'apprensione, la quale non faceva che unirsi al restante contenuto «vissuto» ed esistente nella coscienza, «animandolo». Ma una simile interpretazione potrebbe essere del tutto insostenibile. [Nr. 48 p. 315]

È come se, dopo avere rimproverato alla teoria dell'«associazione originaria» di Brentano di non essere stata capace di distinguere una successione reale di suoni da una loro successione soltanto immaginata, qui Husserl rimproverasse a se stesso e alla propria «teoria della rappresentanza», troppo sbilanciata sugli atti intenzionali e troppo poco sull'oggetto intenzionato, di non essere in grado di rendere conto della differenza tra una sensazione originaria che dura e la ritenzione di essa quando non è più presente. Come se la melodia che ha appena smesso di risuonare continuasse ancora a scorrere *effettivamente* grazie ai suoi *rappresentanti* ritenzionali nella coscienza. Ma questa deriva, lungi dall'avviarlo ad un riavvicinamento a Brentano, sembra piuttosto prospettargli l'esigenza di reimpostare l'intera questione al di fuori dello schema su cui si è consumata la loro polemica, al di fuori, cioè, dello schema rappresentante-rappresentato<sup>217</sup>.

Le conseguenze cui va incontro in questo punto la fenomenologia sono state parzialmente tratte da Robert Sokolowski nel suo lucido articolo<sup>218</sup> sul rapporto tra contenuti sensibili e caratteri d'atto nelle

---

<sup>217</sup> Inoltre, l'esempio appena riportato della sensazione di rosso, non può non rimandarci al § 1 dove, come avevamo visto, la questione dei *dati temporali immanenti* veniva impostata in analogia con quella dei *dati spaziali sentiti* e in contrapposizione di quelli *percepiti*. Ora tutto sembra capovolgarsi. Non solo nella costituzione della durata temporale lo schema rappresentante-rappresentato (e contenuto apprensionale-apprensione in cui si articola il primo termine) crea un problema evidente – come dovremmo intendere, infatti, la *permanenza nella coscienza del rappresentante* di rosso appena defluito? – ma esso rimette addirittura in discussione l'assunto sul quale poggia l'intera fenomenologia della percezione.

<sup>218</sup> R. Sokolowski, *Immanent Constitution in Husserl's Lectures on Time*, *op. cit.*

*Lezioni* husserliane sul tempo. Chiediamoci: possiamo mai fare esperienza dei contenuti sensibili e degli atti intenzionali della coscienza come vissuti immanenti costituiti in unità? Per quanto riguarda i contenuti sensibili dobbiamo rispondere di no, se è vero che, come sostengono le *Ricerche logiche*, “io vedo una cosa, per esempio questa scatola; non vedo le mie sensazioni”<sup>219</sup>. È quella l’unità di cui faccio esperienza. È la stessa obiezione che Stiegler muove a Husserl richiamandosi però, fuori dal testo husserliano, al § 34 di *Essere e tempo*: “«innanzi tutto» non sentiamo mai rumori e complessi di suoni, ma il carro che cigola, la motocicletta che assorda”<sup>220</sup>. Eppure, dice Sokolwski, l’*apparizione* di una scatola o di un carro che si presenta nella sua unità di apparizione percepita, si compone di una molteplicità di sensazioni apprese di cui è possibile fare, come dire, un’esperienza *temporale* unitaria, se non oggettuale. L’autore individua nella “molteplicità delle fasi temporali”<sup>221</sup> scaturite dalla continuità del flusso di coscienza, la condizione di possibilità perché tali vissuti immanenti si possano costituire in unità. Un rosso *sentito* può cangiare o unirsi ad altre sensazioni, solo in quanto viene tramato su una molteplicità temporale più originaria di qualsiasi altra molteplicità di apparizione: anche una semplice sensazione di rosso che perdura invariata non può costituirsi in immanenza che in una molteplicità temporale di fasi. E la stessa considerazione andrà estesa ai caratteri d’atto: se un qualsiasi vissuto immanente deve potermisi offrire sotto una certa unità, esso deve costituirsi almeno

---

<sup>219</sup> Ivi, p. 535.

<sup>220</sup> Si veda M. Heidegger, *Essere e tempo*, *op. cit.*, p. 207. E la critica che Stiegler rivolge a Husserl è intesa proprio dimostrare, come ci siamo proposti di fare anche noi, che la percezione di durata di un suono, lungi dall’essere pura durata di coscienza, è “già sempre il suono di qualche cosa. Il che significa che la pura distinzione tra *hyle-morphé* non è mai possibile” [*TT-I*, p. 237, corsivo nostro].

<sup>221</sup> Ivi, p. 537.

temporalmente (formalmente). È sempre il flusso di coscienza a fornire la molteplicità costituente necessaria alla costituzione: come sappiamo questa molteplicità “è composta dall’attuale istante-ora e dalla serie di fasi trascorse ma ancora ritenute dalla coscienza”, le quali tutte insieme “possono essere *presenti* nella nostra coscienza *in una sola volta*”<sup>222</sup>. Allora le “apprensioni originarie” (*Urfassungen*) e “parziali” del flusso saranno la *molteplicità costituente* di quelle “apprensioni piene” ed “estese” che sono gli atti intenzionali che esperiamo nella loro unità. Ma, chiediamoci, tutto ciò è ancora comprensibile? Cosa significa distinguere da un lato apprensioni originarie e dall’altro apprensioni piene? Le “apprensioni originarie [e parziali] *non sono atti*”<sup>223</sup> veri e propri perché *non sono costituiti*:

la sola molteplicità che costituisca unità è la molteplicità delle fasi temporali, [...allora] l’apprensione originaria è identificata con uno di questi punti, [...] e quindi] non può essere costituita. Non c’è un’altra molteplicità che la costituisca come un’unità. Essa è data originariamente come un’unità indivisibile, come un punto-ora.<sup>224</sup>

Apprensioni *originarie e parziali* e apprensioni *piene ed estese* coincidono punto per punto, pur essendo da un lato il molteplice costitutivo, dall’altro l’unità costituita. È sempre la *doppia intenzionalità* della coscienza – longitudinale e trasversale – ad essere invocata per spiegare sia la continuità di apparizioni dell’oggetto trascendente, che l’appercezione dell’unità degli atti del flusso che si raccolgono via via nel punto-ora mobile della percezione. Il flusso di coscienza “non solo è, ma è fatto in un modo così strano eppure intelleggibile” [§ 39 p. 107] da *apparire* a se stesso senza bisogno di

---

<sup>222</sup> *Ivi*, p. 540, corsivo nostro.

<sup>223</sup> *Ivi*, p. 541, corsivo nostro.

<sup>224</sup> *Ivi*, p. 540.

un secondo flusso che, come schermo, debba raccoglierne il molteplice in unità. È ormai chiaro che

è nell'uno ed unico flusso della coscienza che si costituisce l'unità temporale immanente del suono e, insieme, l'unità del flusso stesso della coscienza. Per strano (se non, a tutta prima, addirittura controsenso) che possa sembrare, è proprio così: il flusso di coscienza costituisce la sua propria unità. [§ 39 p. 107]

Ma ora occorre chiedersi, se la soluzione della *doppia intenzionalità*, portata fino alle estreme conseguenze, non mini alla base l'ambizione della fenomenologia di attestarsi in una dimensione di pura immanenza. L'unità degli atti intenzionali pieni ed estesi di cui dovremmo fare esperienza grazie alla struttura ritenzionale della coscienza, *non possono non costituirsi* in unità immanenti se è vero, come ricorda Sokolowski, che essi vengono “costituiti come unità *nel momento stesso* in cui ne facciamo esperienza”<sup>225</sup>. Nell'ultimo e vero assoluto della coscienza, *costituire* ed *esperire*, attività dell'apprensione e passività dei contenuti appresi coincidono così necessariamente<sup>226</sup> che l'intenzionalità della coscienza, lungi dall'essere libera e spontanea, deve essere definita piuttosto come “automatica e necessaria”<sup>227</sup>. Ed è, in fondo, ciò che rileva Stiegler quando rimprovera a Husserl di non avere problematizzato il rapporto tra le due intenzionalità, o addirittura il concetto stesso di intenzionalità della coscienza:

la questione è allora quella di sapere come sia possibile una intenzionalità longitudinale, che Husserl cerca di apprendere nella sua unità puramente iletica,

---

<sup>225</sup> Ivi, p. 544.

<sup>226</sup> “Nell'esperienza interna, la spiegazione di come un oggetto venga ad essere è necessariamente anche la spiegazione di come ne facciamo esperienza, perché ogni cosa esistente in questa sfera è passibile di essere esperita”; ivi, p. 550.

<sup>227</sup> Ivi, p. 549.

senza rimettere in causa lo statuto di coscienza-di che definisce propriamente l'intenzionalità. [TT-II, p. 236]

La passività che l'impressione originaria proveniente dall'oggetto temporale apporta nella coscienza, pare essere la diretta responsabile delle modificazioni caratteristiche della sua struttura ritenzionale:

*La nota precedente ritiene essa stessa tutte le note precedenti, ed è così che si presenta la melodia nella sua unità. [...] L'impressione originaria modifica, nel corso del suo passaggio – il quale conferisce l'impressione stessa della successione, che è la temporalità dell'oggetto – le ritenzioni che esso ritiene e che scorrono in essa e grazie ad essa. [TT-II, p. 234, primo e terzo corsivo nostri]*

Così vediamo che durata della percezione e percezione della durata, come del resto aveva ammesso anche Husserl, si co-implicano a vicenda. Ciò non significa spalancare le porte all'empirismo perché la coscienza continua ad avere un ruolo insostituibile nella costituzione del tempo: si tratta, piuttosto, da una parte di non sbarrarle alla trascendenza e, dall'altra, di rendere permeabili, come vedremo, ritenzione e rimemorazione. Lo schema materia-appresa/forma-apprensionale non funziona più, perché non c'è, a questo livello, da una parte qualcosa che possa essere appreso come pura sensazione materiale e dall'altra qualcos'altro che possa essere inteso come atto apprensionale – la molteplicità costitutiva delle fasi apprese essendo la stessa molteplicità ritenzionale costituente del flusso. Ciò che è ritenuto in pura immanenza non può essere concepito come distinto dalla coscienza, poiché coincide con lo stesso ritenere intenzionale<sup>228</sup>.

---

228 Del resto Husserl dice: "La coscienza ritenzionale contiene effettivamente coscienza di passato riferita al suono, ricordo primario del suono, e non va suddivisa in suono sentito da un lato, e apprensione come ricordo, dall'altro" [§ 12, pagg. 67-8].

L'analisi della costituzione temporale ci mostra che non è possibile far cadere alcuna cesura di trascendenza tra l'immanenza intenzionale – l'atto ritentivo – e la sensazione sentita. Nella struttura del flusso di coscienza ritentivo qui sopra delineata sembra non esserci più posto neppure per la libertà e la molteplicità della coscienza, perché in essa tutto si compone omogeneamente in unità grazie ad un processo ritenzionale irriflesso che è tanto unificante quanto inevitabile (visto che il fluire e l'esperire coincide con il costituire e l'unificare)<sup>229</sup>.

Ma è proprio ciò che Sokolowski aveva indicato col termine di *apprensioni originarie o parziali* ad indicare la direzione in cui cercare la condizione di possibilità di una coscienza libera, spontanea e molteplice, se è vero che la parzialità di quegli atti – cioè la loro incompiutezza e apertura al futuro – garantisce proprio quei tratti che qui le sono stati preclusi. Vedremo infatti che, la struttura ritenzionale propria di ogni atto intenzionale della coscienza, può essere continuamente ripresa da una *riflessione dinamica* o, come vedremo, *rimemorante*, che si faccia carico di costituire sempre nuovamente e diversamente il passato vissuto dalla coscienza. Cercheremo allora di mostrare come la rimemorazione come esperienza *immaginativa* del tempo, non ci faccia uscire dall'ambito della temporalità originaria perché risulta indispensabile, oltre che alla costituzione continua dello stesso flusso di coscienza anche alla costituzione dello stesso oggetto temporale. Ovvero, come dice Stiegler,

tenteremo di mostrare che occorrerebbe riprendere l'intera questione degli oggetti temporali da un punto di vista *dinamico*, in cui il suono che si presenta in

---

<sup>229</sup> Per questo, come osserva Sokolowski, risulta più semplice, paradossalmente, spiegare come "l'assoluta soggettività" si auto-costituisca nell'unità della sua "storia completa", che non come si costituiscono gli "atti [di coscienza] in quanto unità discrete all'interno del flusso"; ivi, p. 544.

questo istante sarebbe già una *rilettura* di tutti i suoni appena trascorsi nel ricordo primario, e con ciò stesso una modificazione dei suoni passati... [TT-II, p. 234]

Col che raggiungeremo lo scopo di dimostrare come ricordo primario e secondario debbano essere pensati come essenzialmente *permeabili*.

### III.4.3 La *rimemorazione*

È noto che dalla ritenzione o ricordo primario come modificazione di un passato che, pur digradando, continua ad essere presente alla coscienza, Husserl tiene ben distinta la “riproduzione” del passato che si ha nel “ricordo secondario”, cioè la modificazione operata dalla “fantasia” o dalla immaginazione di qualcosa che, percepito una volta in carne ed ossa, ora verrebbe solo ri-presentato immaginativamente alla coscienza. Ad esempio ci ricordiamo di una melodia ascoltata qualche tempo fa. Se anche in questo caso, dice Husserl, la modificazione continua a riferirsi non ai contenuti ma ai modi intenzionali della coscienza che ricorda, è vero però che

la modificazione della coscienza che tramuta un «ora» originario in uno *riprodotto*, è qualcosa di completamente diverso da quella modificazione che tramuta sia l'«ora» originario, sia quello *riprodotto*, in «*passato*» [§19 p. 79].

L'esser-passato di un *ora* che è stato percepito or-ora, e che ancora continuo a *percepire come passato*, è di tutt'altra natura del passato di un *ora* che mi ri-presento immaginativamente: quello è ancora presente – è, paradossalmente, un passato-presente – questo è soltanto presentificato. Quello non può che svanire irreversibilmente, questo può ritornare. Stiegler farà notare quanto sia problematico, anche teoricamente, decidere “quando cessi la *percezione*, dato che la ritenzione che le appartiene *dura al di là della sensazione*” [TT-II, p.

251]. Volendo “assolutizzare l’opposizione di primario e secondario”, Husserl pone “*una limitazione di fatto al campo temporale*” – e rende così pensabile l’inserimento del ricordo secondario sul flusso attuale di coscienza – ma, concependo il ricordo primario come continuo digradare, pone al tempo stesso “*un’illimitazione di diritto della memoria*”, la quale gli impedisce di vedere “*l’incompiutezza costitutiva di ciò che è stato*” [TT-II, p. 251] come la possibilità di poterlo ricordare di nuovo. Siamo qui nel cuore della questione che vogliamo trattare. Se Husserl avesse fatto di quella limitazione di fatto anche una limitazione di diritto, se cioè avesse fatto collimare l’empirico e il trascendentale, avrebbe potuto concepire non solo la permeabilità del ricordo secondario al ricordo primario, ma anche la permeabilità di questo a quello e, conseguentemente, non si sarebbe precluso la via per comprendere la necessità con la quale la memoria vivente si appoggia, non solo di fatto ma anche di diritto, ai supplementi protetici come altrettanti oggetti temporali tecnici. Ma andiamo per gradi.

Dalla citazione di Husserl riportata più sopra emerge il primo tipo di permeabilità a cui abbiamo fatto cenno: sia l’ora percepito or-ora che per quello presentificato sono sottoposti alla stessa struttura ritenzionale della coscienza: anche l’ora presentificato non può fare a meno di iniziare a defluire e ad adombrarsi come un or-ora immaginato. Infatti, riferendosi a un suono presentificato dalla coscienza, Husserl dice che “non è che i fantasmi, in cui i suoni si espongono, stiano fermi nella coscienza, come se nella presentificazione ogni suono si perpetuasse come un dato che permane identico” [§19 p. 79]. Quindi, al di qua dell’opposizione tra ricordo primario e secondario, è possibile notare una prima sovrapposizione: ciò che viene ricordato *secondariamente*, cioè rimemorato, è permeabile alla modificazione del ricordo primario. Ma proprio dalla

comunanza emerge più acuta la differenza: se nella ritenzione la “modificazione ha il carattere di un adombramento continuo [...] non c’è alcun trapasso continuo dalla percezione alla fantasia, o dall’impressione alla riproduzione. Quest’ultima differenza è discreta” [§19 p. 79]. È vero che, come abbiamo appena visto, anche il ricordo secondario digrada, ma ora Husserl ci sta dicendo come il ricordo secondario si innesta sul presente vivo della coscienza: mentre il ricordo primario si modifica continuamente e necessariamente con il sopraggiungere di sempre nuove impressioni originarie, il ricordo secondario è come se richiedesse alla coscienza una modificazione interrottiva, una cesura per permettere l’inserimento del ricordo secondario sul suo flusso. Per questo motivo la rimemorazione (il ricordo secondario) è caratterizzata dal tratto della “libertà” [§ 20 p. 80]. Libertà che emerge anche nei *modi* con cui la coscienza può fare defluire, immaginativamente, il rimemorato rispetto al percepito e ritenuto:

l’originario apparire e defluire dei modi di deflusso nell’apparire, è qualcosa di fisso, di cui si ha coscienza per «affezione» e su cui si può solo posare lo sguardo [...]. Invece il presentificare è qualcosa di libero, è un libero percorrere, e possiamo usare della presentificazione «più rapidamente» o «più lentamente» [§20 p. 80].

Il carattere discreto, spontaneo e libero con cui la coscienza rappresenta il passato nel *ricordo secondario*, è certamente il tratto che più lo distingue dal ricordo primario. Benché la rimemorazione di un’esperienza passata sia sempre reiterabile, se dobbiamo poterla distinguere dalla “mera fantasia di un oggetto temporalmente esteso” mai esistito, è perché nella vera e propria rimemorazione la *posizione* rispetto al tempo di ciò che è ricordato riveste la massima importanza. Così la rimemorazione

pone ciò che riproduce e, in tale posizione, gli assegna un posto rispetto all'«ora» attuale e alla sfera del campo temporale originario, cui la rimemorazione stessa appartiene. Solo nella coscienza originaria del tempo può realizzarsi la relazione tra un «ora» riprodotto e un «passato». [§23 p. 83]

Viene così anche svelata la funzione che la struttura della ritenzione svolge all'interno della rimemorazione: ogni ricordo secondario, pur nella sua libera spontaneità, non può non innestarsi sulla struttura del flusso ritentivo che ordina o orienta il rimemorato nel tempo rispetto al presente a partire dal quale viene posto<sup>230</sup>. Queste considerazioni vanno certamente lette nel senso che ora, Husserl, dopo aver garantito alla coscienza costitutiva del tempo originario la dimensione immanente della ritenzione, starebbe cercando di trovare la via per la costituzione del tempo obiettivo che, seppur messo tra parentesi, non può certo essere negato e va piuttosto

---

<sup>230</sup> Se si prescinde dalla condizione *discorsiva* dell'enunciazione, nella quale Benveniste riconosce la necessaria istanza soggettiva, anzi, intersoggettiva, per potere innescare quell'*embrayage* temporale attraverso il quale il parlante può, appropriandosi del presente e dell'ora attuale, orientarsi nel tempo oggettivo, possiamo sostenere che qui Husserl sostenga la stessa posizione: è a partire dal presente soggettivo che viene costituito il tempo obbiettivo. Per questo la rimemorazione è necessaria, quanto la ritenzione, a fondare la possibilità di «una coscienza che dà *originalmente* una successione di oggettualità durative» [§18 p. 76, corsivo nostro]: nessun tempo oggettivo in cui collocare gli oggetti temporali che si costituiscono nell'immanenza della coscienza, senza che la rimemorazione assegni ad essi un posto unico all'interno del flusso. Ma dobbiamo subito rilevare che mentre per Benveniste si può parlare di un tempo oggettivo solo perché – come aveva già fatto notare Ricoeur nel suo III volume di *Tempo e racconto* e come non mancherà di farlo Stiegler – viene posta anche un'altra condizione, questa volta oggettiva, su cui fondare la possibilità di un calendario e dunque del tempo oggettivo – un evento storico come la nascita di Cristo, di un principe, di una rivoluzione, ecc. che faccia da riferimento temporale – per Husserl, invece, ciò sarebbe impensabile – se non indirettamente, cioè derivando l'evento storico da una coscienza che l'abbia vissuto – in quanto egli nega agli oggetti temporali, agli eventi storici e, insomma, a tutto ciò che essa considera come *costituito* e rientrante nel tempo oggettivo, quella dignità trascendentale richiesta perché l'analisi fenomenologica possa prenderli come fenomeni *originari e costitutivi*.

giustificato dall'indagine fenomenologica. Ma non solo. In queste *Lezioni* che, ricordiamolo, sono rimaste per buona parte in fase di gestazione, si insinuano delle crepe e dei dubbi riguardanti soprattutto l'*originalità* e l'*originarietà* del ricordo secondario. Edith Stein integra, significativamente, il testo del § 23 più sopra citato, con un estratto dell'appunto Nr. 45 (risalente ad un periodo compreso tra il 1907 e il 1909), dove Husserl è intento a comprendere la struttura propria del "ricordo secondario" come "presentificazione originaria" [§28 p. 89, ricavata dallo stesso appunto Nr. 45]. Certo, questo significa, innanzitutto, che la coscienza torna a farsi presente qualche cosa che è stato percepito, che è stato vissuto dalla coscienza. Ma nell'*originarietà* del ricordo secondario dovremmo trovare spiegato perché, come dice qui Husserl, "il flusso delle presentificazioni è un flusso di fasi del vissuto, strutturato precisamente come ogni flusso costitutivo di tempo, ossia: *anch'esso costituisce tempo*" [§23 p. 83, corsivo nostro]. Qui Husserl non sembra riferirsi semplicemente alla possibilità di costituire un tempo obbiettivo, tant'è che per spiegarsi fa una considerazione fenomenologica di carattere generale:

da ogni pensato, rappresentato, apparente ecc. in senso latissimo, noi veniamo ricondotti, nella riflessione fenomenologica, a un flusso di fasi costitutive che subiscono una obbiettivazione immanente: appunto quella che fa, di esse, delle apparizioni percettive (percezioni esterne), dei ricordi, delle aspettative, dei desideri, ecc., in quanto unità della coscienza interna. [§23 p. 83]

Ma cos'hanno a che fare *rimemorazione* e *riflessione*? Se è vero che ogni atto intenzionale può, in generale, essere obbiettivato da una riflessione fenomenologica che, *après-coup*, ritorna sul vissuto della coscienza, dev'essere anche vero, "quindi, che le presentificazioni di ogni specie, come flussi di vissuto dell'universale processo di formazione costitutivo di tempo, *costituiscono un oggetto immanente*"

[§23 p. 83, corsivo nostro]. Non solo la rimemorazione, al pari della riflessione, è capace di obbiettivare, ripresentandoseli, gli atti intenzionali passati della coscienza ma li *costituisce temporalmente*, ovvero interviene a *chiudere*, seppure momentaneamente, quella *incompiutezza* costitutiva di ciò che è stato di cui parlava Stiegler. Diversamente da quanto accade con un atto riflessivo *statico*, ogni atto rimemorativo si contraddistingue per “la sua forma” in quanto “replica [...] l’intenzionalità costitutiva di tempo” [§23 p. 83] ovvero, come abbiamo visto poco fa, l’originario flusso ritentivo della coscienza. Ma a differenza di quest’ultima, i ricordi secondari vantano una “seconda e diversa specie d’intenzionalità, che è soltanto loro propria e non di tutti i vissuti”: ogni rimemorazione – in ciò simile alla riflessione obbiettivante – “riproduce un momento di un flusso presentativo [...cioè] produce una coscienza riproduttiva *di un oggetto immanente presentificato*” [§23 p. 83, corsivo nostro]. A differenza della ritenzione – non-obbiettivante e non-tematizzante per definizione – la rimemorazione si comporta come la riflessione; a differenza della staticità della riflessione, la rimemorazione si appropria del deflusso di coscienza costitutivo di tempo (pur nella libertà delle sue oggettivazioni). Inoltre, come emerge anche dall’ultima citazione, la rimemorazione non mira a riprodurre o a obbiettivare le fasi costitutive di una precedente *cogitatio* – quell’originario “flusso presentativo” immanente grazie a cui si costituisce l’oggetto temporale – ma proprio l’oggetto presentificato. Per

rappresentare intuitivamente un «ora» [passato] bisogna che io compia «in immagine» [...] una percezione. Non però, nel senso che io mi rappresenti la percezione: io mi rappresento il *percepito*. [§27 p. 89]<sup>231</sup>

---

<sup>231</sup> Oppure: “non la percezione è intesa e posta nel ricordo, nel ricordo si intende e si pone il suo oggetto e il suo «ora»” [§27 p. 89].

L'importanza che nella *rimemorazione* riacquista la trascendenza del percepito<sup>232</sup> – a nostro avviso solo apparentemente escluso dalle analisi della ritenzione – si comprende col fatto che per presentificare un segmento passato del flusso di coscienza devo *necessariamente* rappresentare *in immagine qualcosa*. Ma questo non è vero anche della riflessione? No, perché la riflessione, nella sua staticità non-individuante, non è costitutiva di esperienza. In un appunto del 1901, che Stein e Husserl accolgono a titolo esemplificativo, vien detto:

Mi ricordo del teatro illuminato di ieri, cioè compio una «riproduzione» della percezione del teatro: [...] *questo è l'oggetto della mia intenzione*; ma intanto colgo questa presenza come remota *in rapporto alla presenza attuale delle percezioni* che ora sono attuali. Certo, adesso è evidente: la percezione del teatro era, io ho percepito il teatro. [*ibidem*, corsivo nostro,]

Certo, è in relazione all'*ora* attuale e alla struttura ritentiva della coscienza, se con la rimemorazione, a differenza della pura riflessione, il ricordato viene posto nel tempo obiettivo grazie a cui ottiene la sua piena individuazione. Il teatro ricordato, per come potrebbe essere colto da una riflessione fenomenologica trascendentale, “può restare assolutamente immutato nella sua qualità, ma con questa, pur così ampia identità di contenuto, non possiede tuttavia una vera identità” [§

---

<sup>232</sup> Sostenere che nella rimemorazione il *ricordato* non sarebbe più da considerare *trascendente* in quanto sarebbe dato adeguatamente e pienamente in immanenza, significa escludervi una trascendenza *real* (naturale), riconoscendogli però quella trascendenza *reell* (effettivamente non-contenuta nella coscienza) dell'oggetto intenzionato, e che abbiamo visto coincidere con l'immanenza in generale. È chiaro che, al di là dei termini che di volta in volta assumiamo conseguentemente al punto di vista scelto, è lo stesso confine tra immanenza e trascendenza che non smette di ridescriversi.

31 p. 95]<sup>233</sup>. Perché? Perché, dice Husserl, un oggetto temporale passato, una “durata [passata] non può affatto essere rappresentata, anzi neppure posta, se non viene posta in un connesso temporale” che arriva “fino al presente” [§25 p. 85]. Ma il presente scorre. Ogni nuovo *ora* da cui è posto il ricordato farà emergere un ricordato differente, e sarà la coscienza stessa, nell’unicità del suo flusso sempre in fase di costituzione, a suggellarne l’individualità. Perché? Perché in ogni rimemorazione “a venir riprodotta”, insieme al ricordato, è “l’intera corrente della coscienza fino alla presenza vivente” [§25 p. 85], cioè nel ricordato viene anche riprodotto quell’insieme di “protenzioni” che dall’ora passato guardava al futuro e che il nostro presente attuale intercetta. Stiegler lo chiarisce riproponendo la lettura che P. Ricoeur dà di queste *Lezioni* di Husserl nel suo *Tempo e racconto*<sup>234</sup>:

Il presente è, al tempo stesso, ciò che noi viviamo e ciò che realizza le anticipazioni di un passato rimemorato. Questa realizzazione s’inscrive retrospettivamente nel ricordo; io mi ricordo di aver atteso ciò che ora si è realizzato. [...] In questo senso, il presente è l’effettuazione del futuro rimemorato. La realizzazione o meno di una anticipazione legata a un evento rimemorato reagisce sul ricordo stesso e, per retroazione, conferisce alla riproduzione una colorazione particolare [...]e contribuisce all’inserzione del ricordo nel flusso unitario del vissuto. [TT-II, p. 265]

La rimemorazione segmenta *formalmente* l’unità continua ed automatica del flusso di coscienza in una molteplicità di atti discreti nel momento stesso in cui ne ripresenta, ri-costituendoli, gli oggetti

---

<sup>233</sup> La rimemorazione si inserisce così nel rapporto alterità-identità e molteplicità-unità: il ricordato, mentre pretende a una posizione *identica* all’interno del tempo obiettivo, appare, paradossalmente, come sempre *altro* rispetto all’ora che lo pone; si veda P. RICOEUR, *Tempo e racconto. Il tempo raccontato*, op. cit., pp. 60-2.

<sup>234</sup> P. Ricoeur, *Tempo e racconto. Il tempo raccontato*, op. cit.

temporali passati. La rimemorazione, nella *forma* della presentificazione che combina la struttura della ritenzione con quella obiettivante della riflessione, ri-costituisce l'unità sempre nuova degli oggetti temporali rimemorati – perché individuata diversamente nel tempo – ri-costituendo, al tempo stesso, una nuova unità del flusso di coscienza.

Ecco perché, allora, innanzitutto, anche la rimemorazione, come la ritenzione, è coscienza *originaria* di tempo. Non solo la ritenzione si iscrive sulla rimemorazione ma la stessa rimemorazione, se è vero che l'individuazione dell'oggetto temporale si realizza solo attraverso la sua inserzione in una diversa posizione all'interno del flusso di coscienza, si iscrive sulla ritenzione. La permeabilità reciproca dei due ricordi è necessaria per costituire l'unità dell'esperienza e del flusso di coscienza come reciproca individuazione temporale. Se l'analisi della ritenzione come forma costitutiva della durata, ha fatto emergere che occorre assegnare alle fasi del flusso di coscienza un'immanenza che fa coincidere effettività e intenzionalità dei vissuti, allora, al fine di ridescrivere adeguatamente il rapporto tra immanenza e trascendenza così compromesso, dobbiamo rivolgere la nostra attenzione all'esperienza della rimemorazione. Da un lato perché rimemorare significa costituire riflessivamente, al di fuori della struttura cogente della ritenzione e nella spontaneità libera della coscienza, gli oggetti temporali quali molteplicità costitutive del flusso di coscienza sempre in fase di costituzione. Dall'altro perché la rimemorazione è più manifestamente rivolta al percepito e al trascendente che non al fusso di coscienza costitutivo.

### **III.5 Il ricordo terziario come coscienza d'immagine**

Al di là delle differenze che la distinguono dalla ritenzione, anche la rimemorazione fonda la propria possibilità sul fatto che la coscienza

ha vissuto un decorso di impressioni originarie di cui in seguito si ricorda. Come riassume Stiegler, io posso

riattivare questo ricordo ed esso non è riattivabile per me che per il fatto di essere stato vissuto. *A differenza di ogni coscienza d'immagine, esso è fondato nell'impressione originaria.* [TT-II, p. 254]

Se è pur sempre possibile alla coscienza depositare un ricordo secondario su un supporto esterno, ciò dipende, in ultima istanza, dal fatto che “la possibilità di un ricordo secondario precede quella di un ricordo terziario” [TT-II, p. 255]. In più luoghi, sia nel testo pubblicato nel 1928 che negli appunti che sono serviti per la sua elaborazione, Husserl ha cura di tenere distinta la rimemorazione – e a maggior ragione la ritenzione – dalla *coscienza d'immagine*, negando a quest'ultima qualsiasi ruolo costitutivo della temporalità. Husserl dice, ad esempio, che

la *presentificazione* è rappresentanza, cioè un atto che non pone sott'occhio l'oggetto in se stesso, ma appunto lo *rende presente*, quasi ce lo propone in immagine, sebbene neppure proprio nella maniera di un'autentica coscienza d'immagine. [§17 p. 74]

Oppure che il “*ricordo non è coscienza d'immagine ma qualcosa di completamente diverso*”<sup>235</sup> [Nr. 47, p. 313]. La finitezza ritenzionale

---

<sup>235</sup> Riguardo al confronto tra rimemorazione e coscienza d'immagine si veda, più esplicitamente: “Dobbiamo dire che in quest'ultimo caso, (il caso della memoria nel senso abituale) sia data un'apparizione, ovvero una durata o un processo in apparizione durativa o in sequenza d'apparizione mutevole, in modo tale che tutta questa temporalità presente sia *rappresentante, immagine* di una temporalità passata? In certo modo vi è certamente raffigurazione, o comunque rappresentanza. Ma non si tratta di una coscienza di immaginatività in senso autentico [...]. O, più esattamente: non è come nel caso di una *fotografia*, dove un simile; io osservo la figurina che appare e intendo qualcosa per un lato simile ad essa, ma per un altro diverso; qualcosa di presente o che appare presente serve

accordata di fatto ma revocata di diritto alla coscienza, impedisce a Husserl di vedere quel limite a partire dal quale soltanto è possibile concepire la dinamica permeabilità tra i differenti tipi di ricordo, ivi compresa la coscienza di immagine. Ma è evidente, dice Stiegler, che “è iscritto *nell'intenzione* di ciò di cui mi ricordo che esso possa al tempo stesso svanire oppure che questa sparizione possa essere interrotta, rilevata o supplita da un fissaggio, da una registrazione” [ibidem]. Se è vero che con i concetti di *fissaggio* e *registrazione* introduciamo di colpo un tipo di ricordo che Husserl esclude dall'originaria coscienza temporale, è pur vero, come vedremo, che è lo stesso limite della memoria a richiederlo. La stessa distinzione tra ritenzione e rimemorazione, a ben guardare, non faceva che presupporlo. Infatti, si chiede Stiegler, che cos'altro “metterebbe in moto, nel suo *corso aleatorio*, la catena di rimemorazioni e reminiscenze volontarie o involontarie chiamato *flusso*?” [ibidem], se non qualcosa di esterno ad esso? Se abbiamo più volte ribadito che la libertà, ovvero l'aleatorietà dell'immaginazione, è il carattere che distingue essenzialmente la memoria rimemorativa rispetto a quella ritenitiva, è perché questa libertà altro non è, per la memoria, che la possibilità di potersi affidare a qualcosa che le permetta di ricordare ciò che una volta ha vissuto – nella consapevolezza che a causa della propria finitezza ciò possa anche non avvenire. Cos'altro è un nodo ad un fazzoletto? L'esempio, è bene dirlo, non è di Stiegler ma di

---

quindi come rappresentante per qualcosa che *non* è presente. L'«immagine memorativa», però *non* appare come presente benché sia presente” [Nr. 18, p. 200]. Il pensiero è chiaro: la fotografia *appare come presente* alla coscienza, benché la cosa in se stessa che essa rappresenta sia *assente*; al contrario, il rimemorato è *in se stesso* presente alla coscienza in quanto tale, cioè in quanto rimemorato che una volta è stato presente alla coscienza – non rappresentato da qualcos'altro – così che, ora non può che *apparire* come passato (cioè non presente).

Heidegger<sup>236</sup>, che a suo avviso rimarrebbe ancora parzialmente imbrigliato nelle distinzioni temporali fissate da Husserl, per quanto l'analitica esistenziale di *Essere e tempo* debba essere compresa come una critica alla coscienza e al vissuto quali caratteri essenziali posti da Husserl a fondamento dell'esperienza umana. Eppure l'esempio del fazzoletto è istruttivo, almeno fino a un certo punto. Certo, si dirà, il nodo è stato fatto da me e io non faccio altro, vedendolo, che ricordarmi di un'esperienza vissuta che ora mi si ri-presenta alla coscienza. Ma in realtà quel *segno* che è il fazzoletto non è la reminiscenza dell'oggetto temporale di cui, ora, mi voglio ricordare, quanto piuttosto la *traccia* di una rimemorazione possibile. Il fazzoletto *sta già per qualcos'altro*. Come negare che in quel fazzoletto venga riposta quella "*fiducia intenzionale*" di cui parla Stiegler e che farà sì che, in un altro momento, quel "ricordo oggettivo" [TT-II, p. 254] possa essere all'origine della riattivazione della mia memoria viva? La mia memoria ha riposto la consapevolezza dei propri limiti nella fideità che un ente intramondano o un oggetto vissuto fa mostra di poter supplire. Nulla, oltre la permanenza della sua materialità di traccia, garantisce la coscienza di potere ritrovare i percorsi che la condurranno a rimemorare ciò che non vuole dimenticare. La possibilità che ciò avvenga è posta all'esterno di essa. Se la memoria è per essenza conservazione e mantenimento del passato, è solo perché essa, oltre alla facoltà di ricordare e di rievocare, allo stesso tempo ha anche quella di dimenticare. Siccome la memoria non ricorda e nemmeno dimentica tutto, ricordare e trattenere significherà sempre scegliere e selezionare, secondo regole e criteri, qualcosa tra ciò che fluisce. Il

---

<sup>236</sup> In verità lo fa, *en passant*, anche Stiegler: si veda B. Stiegler, *L'immagine discreta*, tr. it. *L'immagine discreta*, in J. Derrida, *Ecografie della televisione*, Raffaello Cortina editore, Milano p. 167.

nodo al fazzoletto non è altro, come direbbe Stiegler, che la formulazione di un *criterio*, per quanto rudimentale, che potrà permettermi di selezionare e di ridurre, tra le ritenzioni possibili che fanno da contesto al gesto di legare il fazzoletto, quelle capaci di ricondurmi a ciò che non voglio dimenticare: “è così perché *non c’è memorizzazione che come oblio* e perché non c’è oblio che in fusione di criteri” [TT-III, p. 43].

Ma gli esempi che fa Stiegler sono ben più decisivi. Essi riguardano la scrittura, la letteratura, la registrazione analogica o digitale di una melodia o di un’immagine e, insomma, tutto ciò che può essere fissato o posto *orto-teticamente*, cioè esattamente, su un supporto. Procedure che, secondo Stiegler, lo stesso Husserl riconoscerà nella loro valenza *trascendentale* quando si preoccuperà di individuare, ormai al di fuori della problematica dell’oggetto temporale, le condizioni alle quali è per noi ancora oggi possibile accedere alle essenze ideali della geometria che la tradizione filosofica ci ha tramandato:

*L’Origine della geometria* farà del ricordo terziario, della coscienza d’immagine di un mondo-storico dato dalla protettizzazione ortotetica della scrittura, la *condizione di accesso del secondario nel primario*. [TT-II, p. 250]

Quando Husserl non si occupa di oggetti temporali in senso stretto arriva quindi ad ammettere che la “«trascendenza» del ricordo terziario è *costitutiva*” [TT-II, p. 256] della nostra esperienza. Ma dobbiamo capire come. La citazione ci permette di riprendere la questione della permeabilità che abbiamo cercato di mettere in luce tra ritenzione e rimemorazione, alla luce del ricordo terziario (o coscienza di immagine), il quale non può essere pensato come un supplemento accidentale alle due possibilità organiche di ricordo di cui disporrebbe

la coscienza. Come abbiamo visto nei paragrafi precedenti, fin dalle sue origini la coscienza è *affetta* dai supporti in cui essa *esteriorizza* la propria memoria. Da sempre i supporti mnemonici di cui essa si serve regolano, per Stiegler, la permeabilità tra ricordo primario e secondario. Ciò emergerà in maniera lampante in quelle pagine in cui il nostro autore, cercando di rendere conto della sovrapposizione e della coincidenza tra i due tipi di ricordo, non può fare a meno di ricorrere ogni volta, *anticipandolo*, al ricordo terziario.

Mantenendosi dapprima all'interno della sola dimensione ritenitiva della coscienza, Stiegler mostra convincentemente che non solo, come vorrebbe Husserl, l'impressione originaria non smette di modificare le impressioni già decorse – allontanandole sempre più dall'ora che di nuovo sopraggiunge – ma che il passato così ritenuto modifica esso stesso l'accesso al nuovo *ora* che sopraggiunge:

l'esser-già di ciò che si presenta [nella ritenzione] sarebbe allora così modificato nel suo insieme ritenzionale da ciò che si presenta [dall'impressione originaria sempre nuova]; ma questa modificazione altererebbe, a sua volta, la *presentazione* del presente che sarebbe il nuovo ora in quanto pre-ceduto dall'accesso che egli apre al proprio essere-già. [TT-II, p. 236]

A riguardo Husserl aveva parlato di *protenzioni*, cioè di anticipazioni o aspettative del futuro prodotte dall'impressione originaria, ma aveva mancato di ricavarne tutte le conseguenze che esse implicano in termini di modificazioni della stessa impressione originaria. La nuova impressione che sopraggiunge, semmai, veniva a *riempire* – smentendole o confermandole, le aspettative della coscienza, le quali le si dovevano adattare irrevocabilmente. Ma Stiegler mostra che non è così. E per dimostrarlo si avvale di un esempio illuminante: come negare che, nella lettura o nell'ascolto di una poesia, il carico di allitterazioni, di rime e di assonanze già

decorso, non solo si modifichi con l'avanzare della lettura o dell'ascolto, ma modifichi esso stesso, anticipandolo, l'accesso ai suoni successivi che si presenteranno alla coscienza? Ciò che è-già presente e che costituisce il passato ritenuto che via via si modifica, modifica esso stesso l'accesso ai suoni successivi *riducendo* la loro ricchezza e *selezionando* quelli che meglio si accordano e armonizzano con ciò che è-già.

Se ora ci spostiamo a considerare il rapporto tra ritenzione e rimemorazione, la loro supposta modificazione reciproca può sembrare più problematica. Ma l'esempio precedente può venirci nuovamente in aiuto: nella ripetizione *a memoria* di una poesia o nella *rilettura* di essa, è il ricordo secondario che abbiamo di essa a far passare e scorrere il flusso delle ritenzioni attraverso il quale essa si presenta nuovamente alla coscienza. L'esempio è chiaramente ripreso dalle *Confessioni* di Agostino, alle quali lo stesso Husserl non manca di richiamarsi in apertura delle sue *Lezioni*. Nella recitazione a memoria di una poesia o di un versetto, il ricordo della sua "*unità temporale*" [TT-II, p. 235] regola le ritenzioni e le protenzioni che accompagnano e modificano, modificandosi, il passaggio dell'impressione originaria che fa correre la poesia verso la sua fine, il suo compimento. Ma Stiegler, confermando quanto avevamo accennato riguardo al sopravanzamento del ricordo terziario su quello secondario, modifica volutamente l'esempio agostiniano parlando di *lettura* di altri poemi o di *ri-lettura* dello stesso poema, il che implica la scrittura come registrazione su un supporto: "le mie letture passate dei poemi anteriori a quello che io leggo attualmente [...], *costituiscono* la presentazione del poema attuale, rendono *possibile* il suo passaggio donandomene l'*accesso*" [TT-II, p. 235]. Ciò che io so e ricordo dell'unità di questo poema e dei poemi in generale, del loro *modo* sempre diverso di avere un'inizio, una fine e un decorso –

testimoniato e depositato nei testi che leggo, rileggo e ricordo – non può non regolare la (ri)presentazione di un oggetto temporale. La letteratura – l'insieme dei testi scritti quale archivio esterno alla coscienza – è quello *strumento mnemonico* in cui viene fissato, in maniera fono-logicamente esatta, quel rapporto tra suoni e pensiero che un ricordo secondario potrà riattivare attingendo ad esso. La

*letteratura* poetica – dice Stiegler – è una modalità ortotetica di questa possibilità essenziale [...], *esattezza della ripetizione* in cui il carattere scritto, letteralmente conservato, è essenziale alla possibilità di accedere ad una letterarietà poetica. Letteralità che è d'essenza *tecnica*. [*ibidem*]

Ma la vera e propria legittimazione di queste affermazioni verrà solo tra poco. Il ricordo secondario può certamente depositarsi su un supporto esterno: è proprio ciò che, *di fatto*, è successo alla nostra cultura e che Husserl ammette. Ma nulla ci autorizza a dire che il ricordo secondario vada a modificare, selezionandolo, il ricordo primario, o addirittura che ciò sia possibile proprio in virtù del supporto tecnico in cui si è exteriorizzata la rimemorazione. Husserl, ad esempio, lo esclude esplicitamente. Egli arriva ad ammettere, ed è ciò che la nostra lettura delle sue *Lezioni* ha cercato di fare emergere, che la rimemorazione è costitutiva di tempo tanto quanto la ritenzione perché, limitatamente a quanto è lasciato da questa *indeterminato* e *incompiuto* – le apprensioni originarie e parziali di cui parla Sokolowski – è in grado di *ri-costituire* sempre di nuovo gli oggetti temporali che rimemora. Collocandoli in una posizione sempre nuova e unica rispetto al flusso di coscienza – e dunque rispetto al tempo oggettivo – la coscienza si *ri-costituisce* essa stessa in una nuova unità nel flusso del Presente Vivo (come lo chiama Husserl). Ma non sarebbe certo disposto ad ammettere che la coscienza rimemorante

vada a modificare la struttura necessitante e automatica del flusso: l'automaticità e la necessità della ritenzione fanno tutt'uno con la possibilità di distinguere tra la percezione di durata (Husserl) e l'immaginazione di durata (Brentano). E tanto meno che la rimemorazione possa essere debitrice delle sue modificazioni immaginative ad un ricordo terziario, ad una coscienza d'immagine, la quale può essere posta all'esterno di una coscienza solo perché quella coscienza lo ha *vissuto* in prima persona. Ma è chiaro che Stiegler intende ben altro:

La ritenzione secondaria è già nell'impressione primaria, essa l'imprime, essa vi imprime l'effettività della sua indeterminatezza. Essa stessa è abitata dalla ritenzione di un non-vissuto che le è essenziale *e che non è altro che il suo mondo*. Essa è resa *possibile* da un esser-già costituito essenzialmente di ricordi non-vissuti conservati come coscienze d'immagini. [TT-II, p. 249]

Per la vera e propria legittimazione di questa tesi Stiegler si avvarrà, invece di un poema scritto, di una melodia e della possibilità analogica di registrarla e di riascoltarla *tale e quale* si è prodotta la prima volta: il che sarà decisivo. Stiegler ripete per la melodia riascoltata quanto aveva già detto in occasione della rilettura di un poema, e cioè che il ricordo degli ascolti precedenti *di una stessa melodia* opererà una "selezione", un "montaggio" e un "rimontaggio del ricordo" tale, da farci *vedere* come il ricordo secondario possa essere *costitutivo* della possibilità del ricordo primario:

selezione di cui bisognerebbe riconoscere che essa si effettua già *in ogni ritenzione*, se è vero che la modificazione in cui questa consiste non è un processo automatico e determinato... [TT-II, p. 257]

Ma che cosa ci fa dire ora, e con *evidenza*, che la ritenzione primaria non consiste, come Husserl ritiene, in un processo automatico e necessario, e che dunque deve essere ripensata al di fuori del suo determinismo? Ecco la risposta:

se esistesse una tale determinazione, due ascolti *della stessa melodia oggettivamente registrata* (ortoteticamente) e *oggettivamente rieseguita*, ad esempio ad opera di un compact disc, metterebbero capo ad un'esperienza assolutamente identica. Ma è *evidente* che l'ascolto di una stessa melodia non è *mai* identico e che, come ha scritto lo stesso Husserl, è iscritto nello stesso oggetto temporale che esso non possa mai avere luogo che una volta sola. [*ibidem*]

È la possibilità, *tutta tecnica*, della ripetizione di una melodia nel suo decorso oggettivamente identico a costringerci ad ammettere – essendo diverse le due esperienze di ascolto che la sua *ripetizione* produce – che la diversità di queste deve poter essere messa sul conto della modificazione della coscienza ritenzionale costitutiva di tempo. È proprio restando all'interno della coscienza come supremo principio di individuazione dell'esperienza temporale – che assegna ad ogni oggetto temporale la sua posizione unica nel flusso di coscienza – che lo stesso Husserl è costretto ad ammettere che, una volta accertata l'identità in cui l'oggetto temporale si ri-presenta alla coscienza, la diversità di presentazione in cui essa mi si offre non può che essere imputata alla modificazione della struttura ritenzionale. Infatti non si tratta, semplicemente, di presentificare alla coscienza, o di ri-presentare una seconda volta – con una modificazione rimemorativa che necessariamente ne modifica la presentazione – qualcosa che si è presentato una volta, ma proprio di ripetere *come la prima volta* qualcosa che, tuttavia, si presenta come diverso. La melodia è la stessa, il suo decorso è identico, ma essa mi si presenta diversamente. La libertà, aleatorietà o fallibilità della rimemorazione – come facoltà

che per essenza sceglie, espunge e quindi modifica *rendendo sempre diverso* il ricordato – è come se venisse messa in un certo senso fuori gioco dalla registrazione dell’oggetto temporale su un supporto tecnico. Sarà la stessa ritenzione, allora, riorganizzandosi in funzione del primo ascolto, a dover *ridurre* ciò che, pur ripetendosi nel suo decorso come identico, si presenta e viene appreso diversamente. È come se il supporto tecnico, nella sua affidabilità e fissità, venisse a liberare la ritenzione dai suoi automatismi facendosene carico esso stesso. Ecco spiegato e legittimato, allora, perché la permeabilità della coscienza di immagine e della rimemorazione vanno ad infiltrare la struttura della ritenzione. Ciò che affetta il ricordo primario è proprio

*il gioco di ricordi secondari e terziari associati*, il tutto formando un montaggio grazie al quale si costituisce l’unità di un flusso – di un flusso di coscienza ma che è identico, nella sua forma, al flusso in cui consiste questo oggetto temporale... [TT-III, p. 41]

Finché indugiavamo sulla rilettura di uno stesso poema come oggetto temporale fissato, sì, ortoteticamente nella scrittura, ma la cui lettura poteva essere modulata secondo la coscienza del lettore, il fenomeno del radicamento del ricordo secondario su quello primario non ci appariva in *tutta la sua evidenza*. Invece “il supporto di registrazione” tecnico ci offre una possibilità tale di “sovrapposizioni e coincidenze” tra la coscienza che apprende e l’oggetto temporale che scorre<sup>237</sup>, che

---

<sup>237</sup> La “coincidenza dell’afferrato e dell’afferramento come sequenze libera una differenza [differance] attraverso l’identificazione, come nella scrittura ortografica ma, a differenza della sintesi lerreale, la sequenza coincide del tutto con quella dell’ascolto: lo scorrimento delle note nel tempo obiettivo è ogni volta identico” [TT-II, p. 258].

la differenza [*differance*]<sup>238</sup> in cui consiste il radicamento del primario nel secondario qui diventa *irriducibile, non può non essere provata in effetti*. Per il fatto che è *nella stessa coscienza d'immagine*, cioè nel fonogramma, che si radicano infine e reciprocamente, il primario e il secondario [...], tale radicamento diventa *evidente*. Questa evidenza non può che derivare dal *fatto* dell'esattezza ortotetica della registrazione. Ma questa evidenza ortotetica è la *rivelazione* fonografica, così come c'era rivelazione *fotografica*, della struttura di *ogni* oggetto temporale. [TT-II, p. 258]

In questo brano si condensa tutto il cammino da noi percorso. L'arte-fatto tecnico mostra il proprio rilievo trascendentale di rendere possibile l'esperienza temporale. L'oggetto tecnico non è la semplice proiezione *fattuale* della capacità di rimemorazione trascendentale – e supposta essere tutta interna al soggetto – di costituire in immanenza un oggetto temporale, perché tale capacità rimemorativa dell'uomo si iscrive proprio sulla possibilità d'accesso al presente che scorre che l'oggetto temporale tecnico mette a disposizione della coscienza. Se nella storia della metafisica immanenza e trascendentalità come evidenze del *cogito*, o della *cogitatio*, hanno sempre tutt'uno, l'evidenza di cui è provvisto l'oggetto temporale tecnico mette in crisi una tale evidenza fornendocene una propria. L'oggetto temporale tecnico è, potremmo dire, *l'evidenza della trascendenza* come costitutiva dell'esperienza umana. Per decidere se due oggetti temporali sono identici non possiamo procedere, infatti, ad un confronto operato internamente alla coscienza: solo da quando una registrazione tecnica è diventata possibile, solo dacché la coscienza si

---

<sup>238</sup> Solitamente, per riferirsi al neologismo derridiano “*differance*” – inteso come processo di *differimento* temporale – Stiegler usa tipograficamente il corsivo, lasciando in tondo la “a” che viene ad importunare la corretta grafia di “*difference*” (che in italiano vale *differenza*): scrive, cioè, “*differance*”. In questo caso, singolarmente, la grafia è quella del neologismo derridiano – che del resto il contesto rende del tutto appropriato – ma senza distinzioni tipografiche tra le lettere: atto mancato che rivelerebbe un desiderio di parricidio intellettuale?

è esteriorizzata su quel supporto tecnico che è il fonogramma, l'evidenza dell'identità di un oggetto temporale si impone alla coscienza malgrado l'apparente diversità con cui le si offre la seconda volta.

Detto altrimenti, il fatto della selezione delle ritenzioni primarie attraverso la coscienza, e dunque l'intervento dell'immaginazione nel cuore stesso della percezione, non è reso EVIDENTE che da quella *ritenzione terziaria* che è il fonogramma, nella misura in cui questo rende possibile per la prima volta la ripetizione assolutamente identica di uno stesso oggetto temporale in una molteplicità di fenomeni che si succedono come altrettante occorrenze diverse di un solo e identico oggetto. [TT-III, p. 42]

L'invenzione tecnica ci mostra, d'un colpo, la struttura di *ogni* oggetto temporale – non solo di quello fonografico, naturalmente – cioè la dinamica tra i tre tipi di ricordi. Dinamica tra ricordi che restano tra loro irriducibili. Non si tratta, come ribadito più volte dall'autore, di eliminare la *distinzione* tra ricordo primario, secondario e terziario, ma di rimuovere la loro *opposizione* e quella tra *percezione* e *immaginazione* che Husserl aveva supposto starne alla base, la quale gli impediva di cogliere la dinamica che si innesta tra ritenzione e rimemorazione. Il ricordo terziario (la coscienza d'immagine, invece, ci fa *vedere*, rendendola possibile e regolandola, questa stessa dinamica: ecco il rilievo trascendentale, ma fattuale e contingente perché radicalmente storico, dell'oggetto tecnico.

Nell'ultimo paragrafo non faremo che andare alla ricerca di oggetti tecnici contemporanei per esemplificare questo genere di evidenza che si impone alla coscienza dacché ha a che fare con la tecnica cioè, come abbiamo cercato di mostrare, da sempre. È vero che abbiamo sostenuto che l'evidenza di cui si fa parola non è potuta emergere che con alcune invenzioni della tecnica moderna delle quali ci occuperemo

tra poco – il fonogramma, la fotografia, il cinema, gli audiovisivi ecc. – ma, in realtà, una tale evidenza è già riposta in ogni oggetto tecnico *tout court*. Dedichiamoci un istante a chiarire questo punto.

Pensiamo ad un testo scritto e all'esperienza comune di potervi leggere i pensieri di qualcuno che non è più presente nel momento in cui leggiamo – esperienza che abbiamo richiamato discutendo del dispositivo enunciazionale della scrittura analizzato da Marin in occasione della sua lettura degli affreschi di Signorelli a Loreto. In cosa riposa, ci chiedevamo, la possibilità e l'evidenza di una tale esperienza col tempo? Nella *scrittura* stessa: *chi* non se ne serve non può neppure avere *l'evidenza* del rapporto del tutto particolare che si viene a costituirsi tra il tempo e il pensiero depositato nelle lettere. Che cos'è la scrittura?

Il fenomeno essenziale della scrittura ortografica detta fonologica è l'esattezza della *registrazione* della voce piuttosto che l'esattezza della registrazione *della voce*: la questione è la registrazione piuttosto che la voce. Allo stesso modo, la fotografia è una registrazione esatta. Ed è per questo che il nostro partito preso può sembrare paradossale: ritornare alla questione della scrittura partendo dalla fenomenologia della foto proposta da Barthes ne *La camera chiara*. [TT-II, p. 24]

Oltre a riprendere la tesi derridiana per cui la scrittura non può essere concepita a partire dalla lingua come *phoné* – cioè dal suono emesso e autopercepito da un *chi* presente a se stesso come *cogito* – questo brano svela il proprio del pensiero stiegleriano: è nel mondo tecnico in cui ci viviamo che troviamo l'evidenza del nostro rapporto al tempo. La fotografia, in fondo, mostra, in modo affatto inedito, quell'evidenza riposta nella scrittura ortotetica che l'uomo utilizza da tremila anni. Lo stesso può dirsi della scrittura ortotetica rispetto a quella pittografica e cuneiforme che l'hanno preceduta:

Ogni scrittura tende all'orto-grafia – prima di ogni segno esatto [*ortographe*] e letteralità – così che in ogni scrittura ci sarà sempre stato, in effetti, uno sradicamento dal contesto, giacché «una scrittura che non fosse strutturalmente leggibile – reiterabile – oltre la morte del destinatario [originario], non sarebbe una scrittura». [...] Ora, è proprio con l'orto-grafia che l'effettività dello sradicamento al contesto si compie. [*TT-II*, p. 70]

L'esattezza ortografica rende superfluo il contesto e dunque possibile la trasmissibilità di qualcosa a *chi* non conosce quel contesto. Eppure, per quanto paradossale possa sembrare, quanto più il messaggio ortografato diventa capace di sradicarsi dal contesto vissuto in cui viene prodotto – il quale è tanto più essenziale per la comprensione del messaggio quanto meno la scrittura è esatta – tanto più l'identità del contenuto del messaggio è una “identità per differimento [*identité différante*]” [*ibidem*], cioè un'identità aperta all'indeterminatezza dei contesti futuri a partire dai quali esso verrà recepito e decodificato. Una volta che disponiamo del sistema tecnico della *langue*<sup>239</sup>, cioè del codice esatto richiesto per codificare e dunque decodificare i messaggi scritti, non occorre più avere vissuto il contesto in cui essi si sono prodotti, perché l'esattezza della registrazione orto-tetica rende il pensiero capace di astrarsi sempre più da esso, ovvero di inglobarlo progressivamente nel testo scritto.

---

<sup>239</sup> La nascita e le trasformazioni del codice linguistico, la dimensione diacronica della *langue* per come la pensiamo dopo Saussure, sono da concepire a partire dalla letterarietà come sistema tecnico che si evolve secondo una dinamica sua propria, indipendente dalla libertà creativa dell'individuo. “Diventando orto-graficamente accessibile nel suo passato e nel suo passaggio, questa *langue* non è più la stessa se essa non è che il rapporto che vi intrattengono quelli che la parlano. La letterizzazione della *langue* la formalizza analiticamente «alle spalle» di chi la parla e la scrive, come un movimento sordo della *tekhne*. [...] Non c'è un «inventore» della *langue* alfabetica che deciderebbe di riformarne le modalità di registrazione, che «interverrebbe» sapendo ciò che fa: c'è un movimento sog-giacente d'«esteriorizzazione», d'invenzione dei supporti che già-presenti appartenente al dinamismo proprio della *tekhne*” [*TT-II*, p. 68].

L'enigma consiste nel fatto che la *possibilità* di leggere una «novità», un'«informazione» non già conosciuta: nel'esser-già *in quanto non mio* – ed è proprio ciò che accade *pienamente* con la vera scrittura: poter accedere *completamente* a un esser-già *che non ho vissuto* – è celato un *non-essere-ancora*, una promessa – la promessa che nel programma vi è dell'improbabile. [TT-II, p. 69]

Tralasciamo per un momento di soffermarci sul concetto di programma, che tratteremo nell'ultimo paragrafo. È grazie all'*indeterminatezza* temporale inscritta nell'esattezza con cui ci viene tramandato un testo scritto – perché aperto a sempre nuovi contesti futuri di ricezione – se ancora oggi leggiamo e interpretiamo gli scritti di Platone e “la storia dell'essere” può essere pensata a partire da una “storia della lettera” [TT-II, p. 68]. Il pensiero tramandato si individua nel tempo attraverso le coscienze che se ne appropriano. Nella scrittura il pensiero trova uno strumento attraverso il quale destinarsi, attraverso il quale *darsi il tempo della propria individuazione*, ed è proprio della scrittura ortotetica di “renderne *inevitabile* l'esperienza” [TT-II, p. 71]. Ma per concludere il nostro percorso passiamo ad occuparci di quel genere di esperienza *evidente* col tempo che ci riservano la tecnica e la tecnologia contemporanee.

### **III.6 Il tempo della fotografia, del cinema e dell'audiovisivo**

La registrazione analogica di un oggetto temporale su un fonogramma ci rende evidente che l'oggetto temporale che vi scorre, per quanto non possa non apparire diverso alla coscienza che lo riascolta, *tale e quale* si è prodotto la prima volta.

Io so che si tratta dello stesso oggetto temporale perché so che la melodia è stata registrata da una tecnica tale che fa sì che ci sia coincidenza tra il flusso di ciò che è

stato catturato e il flusso di ciò che registra. Io so che il tempo dell'apparecchio registratore coincide con il tempo del flusso musicale. [TT-III, p. 45]

Allo stesso modo, *mutatis mutandis*, Stiegler si sofferma sull'evidenza di cui è depositaria la tecnica fotografica, riprendendo le parole che R. Barthes utilizza ne *La camera chiara* per fare emergere l'evidenza da cui siamo assaliti di fronte ad una fotografia. A riprova che, se è vero che l'intenzione di Barthes è quella di tentare una fenomenologia dell'immagine fotografica, la stessa impresa di Stiegler non è da collocare al di fuori della fenomenologia ma sul sentiero aperto da essa e come tentativo di ripensare ciò che era rimasto impensato: *la coscienza di immagine come costitutiva di temporalità*.

Chiamo «referente fotografico», non già la cosa *facoltativamente* reale a cui rimanda un'immagine o un segno, bensì la cosa *necessariamente* reale che è stata posta dinanzi all'obiettivo, senza cui non vi sarebbe fotografia alcuna. La pittura, dal canto suo, può simulare la realtà senza averla vista. [...] Nella fotografia [...] io non posso mai negare che *la cosa è stata là*. Vi è una doppia posizione congiunta: di realtà e di passato.<sup>240</sup>

Con la fotografia non sarà l'orecchio della coscienza ad aderire al fenomeno temporale registrato ma l'occhio, il quale, grazie al supporto fotografico, può aderire alla *posa* assunta per un istante da una *realtà* che proviene da un *passato* posto di fronte all'obbiettivo. La fotografia ha fissato l'istante immobile di un passato che io non ho vissuto e che tuttavia raggiunge, nella sua posizione di realtà irriducibile a qualsiasi immaginazione o libertà creativa, il mio occhio presente. Non c'è semiologia o teoria del segno o del discorso visivo che possa rendere conto dell'evidenza fotografica che esperiamo di

---

<sup>240</sup> R. Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, tr. it. di R. Guidieri, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi editore, Torino 1980, pp. 77-8.

fronte a una fotografia: certo, io posso scegliere l'obiettivo, l'angolo di ripresa, la pellicola, i tempi del diaframma, e posso perfino ritoccare l'immagine in fase di stampa, ma l'è *stato* che viene in essa fissato è ciò di cui il dispositivo retorico-linguistico – diciamo, il linguaggio fotografico – non può rendere conto. L'esperienza che ci fa fare *una* fotografia è essenzialmente temporale: con essa facciamo esperienza di quel “futuro anteriore” di cui parla Barthes quando fa, non l'analisi fenomenologico-eidetica della fotografia in generale, ma la “fenomenologia vaga”<sup>241</sup> della Fotografia del Giardino d'Inverno – in cui è ritratta la madre dell'autore a cinque anni – o il *Ritratto di Lewis Payne* (1865) che Alexander Gardner scattò qualche ora prima che il ragazzo venisse giustiziato.

La foto è bella, il giovane anche: è lo *studium*. Ma il *punctum* è: *sta per morire*. Io leggo nello stesso tempo: *questo sarà* e *questo è stato*; osservo con orrore un futuro anteriore di cui la morte è la posta in gioco. Dandomi il passato assoluto della posa (aoristo) la fotografia mi dice la morte al futuro. [...] Davanti alla foto di mia madre bambina mi dico: *sta per morire* [...]. Che il soggetto ritratto sia o non sia già morto, ogni fotografia è appunto tale catastrofe.<sup>242</sup>

Si sa che con *punctum* Barthes intende qualcosa di non definibile perché ogni volta diverso, che può scaturire da questo o quel

---

<sup>241</sup> “In questa ricerca della Fotografia, la fenomenologia mi soccorreva prestandomi un po' della sua finalità e un po' del suo linguaggio. Era però una fenomenologia vaga, disinvolta, addirittura cinica, tanto accettava di deformare e di eludere i suoi principi secondo l'arbitrio della mia analisi. In primo luogo, io non uscivo e neanche provavo ad uscire da un paradosso: da una parte la voglia di poter finalmente definire un'essenza della Fotografia, e quindi di tracciare le linee di una scienza eidetica della Foto; e dall'altra la radicata impressione che essenzialmente la Fotografia è, se così si può dire (contraddizione in termini), solo contingenza, singolarità, avventura...”; *ivi*, p. 22. Possiamo riformulare il paradosso di Barthes dicendo che l'affermazione trascendentale secondo cui la fotografia, ogni fotografia, ci farebbe fare esperienza della realtà e del suo passato come *è-stato*, si rende davvero *evidente* solo di fronte ad *una* fotografia singolare.

<sup>242</sup> *Ivi*, p. 96.

particolare senza che sia possibile reperirlo in alcun luogo dell'immagine: è piuttosto qualcosa che punge, che ci tocca in prima persona. Ma qui Barthes è molto chiaro: di fronte a queste fotografie il "nuovo *punctum*, che non è più di forma, ma d'intensità, è il Tempo, è l'enfasi straziante del noema («è stato»), la sua raffigurazione pura"<sup>243</sup>. L'istante dello sguardo colto dall'obiettivo fotografico si è impresso originariamente, con il suo carico di protenzioni rivolte al futuro (*questo sarà*), sul supporto fotografico che viene a far coincidere, nel momento in cui guardiamo la fotografia, un punto di quel futuro con il nostro presente di spettatori (*questo è stato*). Di fronte a una fotografia facciamo esperienza, *in un istante*, della morte come catastrofe inevitabile che ci tocca da vicino, come *anche* mia: l'è-stato e la *realtà* poste congiuntamente dalla tecnica fotografica di fronte ai miei occhi, mi mostrano in maniera evidente, come nessuna opera d'arte pittorica e nessuna analitica esistenziale saprebbero fare, la mia apertura al tempo a partire dal tempo degli oggetti.

La possibilità tecnica del fonogramma di fare coincidere lo scorrimento di un oggetto temporale registrato su un supporto con il deflusso della coscienza che l'apprende mostra, in tutta evidenza, una sovrapposizione tra percezione e immaginazione perché le ritenzioni di un ascolto musicale non potevano non essere selezionate secondo criteri formulati nel corso degli ascolti precedenti. Anche la fotografia svela, nella sua possibilità tecnica, la verità del *chi* che noi siamo: a partire dal passato impresso nella foto, lo spettatore non può fare a meno di tentare di allucinare, immaginativamente, il corso di quel futuro indeterminato, ma già trascorso, che arriva fino al suo presente di spettatore, così come quello che dal presente lo apre alla sua morte.

È evidente, però, che

---

<sup>243</sup> Ivi, p. 95.

la verità della foto è quella del fonogramma solo fino a un certo punto, perché nel fonogramma io ho a che fare con un oggetto fluido, con uno scorrimento che modifica i termini dell'analisi: l'oggetto musicale è un flusso da cui è impossibile ritagliare un istante sonoro. Esso non conosce posa. [TT-III, p. 33]

Toccherà al cinema<sup>244</sup>, allora, in quanto coniugazione dell'è-stato fotografico con lo scorrimento temporale dell'oggetto fonografico come regolazione meccanica dello scorrimento del flusso di coscienza, di svelare “tecno-logicamente” alla coscienza dello spettatore moderno, e in *tutta la sua evidenza*, quel “«meccanismo» dell'arte nascosta nelle sue «profondità» [TT-III, p. 30]. Il riferimento è evidentemente a Kant e alla sua teoria dello schematismo trascendentale come facoltà delle sintesi attraverso le quali si cosituisce la nostra esperienza temporale (cioè l'esperienza *tout court*). La tesi di Stiegler, che qui non possiamo ricostruire perché ci costringerebbe ad un lungo confronto con la *Critica della ragion pura* e con la *Critica della facoltà di giudizio* – in cui la dottrina dello schematismo viene rivista proprio nella direzione auspicata da Stiegler – è che le sintesi dello schematismo<sup>245</sup> costituiscano unità solo grazie all'oggetto tecnico di cui si servono – sia esso un supporto grafico, un metodo di computo, un'immagine ecc. – cioè si realizzino all'esterno dell'apparato trascendentale del soggetto kantiano. Così “il cinema della coscienza”, come titola il secondo capitolo del III volume de *La tecnica e il tempo*, non è affatto una metafora del suo funzionamento, ma l'affermazione che il funzionamento di quel meccanismo

---

<sup>244</sup> Non a caso il primo capitolo del III volume di *La tecnica e il tempo*, di cui ci stiamo occupando in questo paragrafo, è intitolato “Il tempo del cinema”, come recita anche il sottotitolo a questo volume accompagnato dall'espressione: “e la questione del mal-essere”. Vedremo di spiegare nelle prossime pagine il senso della seconda parte di questo sottotitolo.

<sup>245</sup> Alle quali, però, abbiamo già fatto riferimento nella nostra Prima parte quando abbiamo discusso, con Lyotard, il sublime in Kant; si veda più sopra il paragrafo II.4.2.

misterioso che è lo schematismo trascendentale può essere colto solo in atto, cioè nel suo rapporto con una tecnica di montaggio della memoria. Veniamo così a discutere dell'immagine cinematografica.

Trovato il modo di fare scorrere più istantanee fotografiche ad una velocità costante che permettesse non solo di scomporre e analizzare il movimento reale di ciò che viene impresso sulla pellicola – e di restituirlo, sinteticamente, in fase di proiezione – ma anche di abbinarvi una colonna sonora registrata, ecco nato il cinema che conosciamo oggi. La preistoria, nonché le tappe storiche di questa evoluzione tecnica, sono state abbondantemente studiate: alla fine dell'ottocento si poteva disporre di una pellicola negativa ricoperta di sali d'argento foto-sensibili e sufficientemente elastica e flessibile da poter scorrere tra i rocchetti di un dispositivo meccanico; durante i primi vent'anni del novecento la velocità di ripresa e di proiezione viene stabilizzandosi fino ad attestarsi su 24 f/s; alla fine degli anni venti nasce il film sonoro e, dopo le prime sperimentazioni, di lì a poco si scopriranno differenti sistemi per la riproduzione del colore.

Per mostrarci cosa il cinema abbia da offrire ad un'indagine sull'essenza tecnica dell'uomo, Stiegler si richiama all'atavico “*desiderio del racconto*” che spinge l'uomo a fruire dei film narrativi, e al fatto che le “tecniche dell'immagine e del suono” producono uno straordinario “*effetto di credenza*” sullo spettatore, credenza che gode di una “potenza del tutto singolare, mai eguagliata” [TT-III, pp. 29-30] dalle altre tecniche narrative. Tale potenza non può derivare al cinema sonoro che dal doppio statuto tecnico che lo definisce, cioè dalla congiunzione delle “*due coincidenze*” che è in grado di produrre: “da una parte, la coincidenza fotofonografica tra passato e realtà” – tale che lo spettatore non può fare a meno di credere che ciò che vede e sente si sia prodotto per davvero; “dall'altra, la coincidenza tra flusso del film e flusso della coscienza dello spettatore di questo film, la

quale [...] innesca il meccanismo d'adozione completa del tempo del film ad opera del tempo della coscienza" [TT-III, p. 34]. Questa *adozione di tempo*, questa adesione della coscienza al tempo *automatico* di scorrimento di un film fa sì che, a differenza della lettura di un libro, ad esempio, la coscienza possa affidarsi in completa passività al proprio oggetto temporale, così da sperare di potere riaverne indietro, a film terminato, ciò che era stato momentaneamente messo tra parentesi: "qualche cosa che deve venire, che verrà e che verrà a noi dalla vita" [TT-III, p. 32]. Adottandone il tempo e gli eventi che vi scorrono, lo spettatore può lasciare che il film ricostituisca per lui – selezionandoli e montandoli al suo posto – quei segmenti immaginati di vita altrui nell'unità di un flusso: flusso del film che coincide con quello della coscienza dello spettatore. Ma, che cos'è il cinema? Se pensiamo all'«effetto-Kulesëv» in particolare" e al principio che governa il "cinema in generale", possiamo dire che l'essenza stessa del cinema risiede nel montaggio e che la "teoria husserliana della ritenzione primaria è la base concettuale più feconda per analizzare questo cinema generalizzato" [TT-III, pp. 38-9] della coscienza. Ciò che è stato chiamato «effetto-Kulesëv» è l'esperimento attraverso il quale *uno stesso piano o inquadratura* – ad esempio un volto umano – viene fatto precedere ogni volta *piani o inquadrature* che rappresentano situazioni *differenti*: un incendio, un campo fiorito, un bambino in lacrime e così via. Ad ogni occorrenza di montaggio il volto, che resta tecnicamente identico, assume agli occhi dello spettatore un'espressione sempre diversa. Se questo esperimento non è che un'applicazione particolare del principio più generale del montaggio cinematografico, possiamo vedere in che modo la teoria husserliana possa essere la base per analizzare il cinema *tout court*: le sequenze già decorse serviranno da criterio di riduzione e selezione di quelle presenti, che così si

animeranno di un senso sempre nuovo anticipando, allo stesso tempo, quello delle sequenze a venire fino a che il film non sarà giunto alla sua fine. Il film sembra rientrare perfettamente nella teoria fenomenologica di Husserl, che fa dell'opposizione tra atto apprensionale e dati iletici della coscienza e tra immaginazione e percezione i cardini su cui si regge. Ma ora chiediamoci: lo spettatore *vede* o *immagina* le differenti espressioni che legge sul volto dell'attore? Non può vederle perché il cinema ci dimostra che... – noi sappiamo che... – il volto è sempre lo stesso. Allora chiediamoci, lo spettatore può evitare questa *impressione*? Neppure, quindi è escluso che possa semplicemente immaginarla se è vero, con Husserl, che l'immaginazione è essenzialmente libera. Il cinema, quindi, sembra portatore di un'evidenza che risulta essere irriducibile all'apparato concettuale fenomenologico con cui abbiamo preteso di analizzarlo, e anzi costringe quell'apparato a riaccomodarsi sulle evidenze che quello gli porge. Ma per fare meglio emergere ciò che il cinema è in grado di fare, riprendiamo l'analisi, già condotta da Stiegler nel secondo volume della sua opera, di una sequenza de l'*Intervista* di Federico Fellini.

Nella sequenza analizzata da Stiegler lo stesso Fellini, in compagnia di Marcello Mastroianni, della troupe e di una televisione giapponese che sta realizzando un'intervista al regista, fa visita ad Anita Ekberg: a fine serata tutti guarderanno la scena della fontana di Trevi de *La dolce vita*. Se ricordiamo quanto abbiamo detto dell'esperienza che assale lo spettatore della foto che ritrae Lewis Payne prima di essere giustiziato, agli occhi di qualsiasi spettatore di questa sequenza dell'*Intervista* Anita non può che dirsi:

«Sto per morire, sono morente». Questo *participio presente* è quello del *flusso* – del flusso della sua vita passata, del flusso che è il film in cui viene registrata e del

flusso della sua coscienza attuale di questo film che, passando, la trascina e la fa passare... [TT-III, p. 48]

Il primo flusso di cui parla Stiegler è rappresentato da quel segmento di coscienza che è decorso a suo tempo di fronte ad una cinepresa (il passato vissuto dall'attrice de *La dolce vita* mentre girava la scena della fontana di Trevi); il secondo flusso, coincidente col primo, è quello della pellicola cinematografica che, scorrendo, registrava e rendeva ripetibile quel primo flusso; il terzo è il flusso della coscienza attuale di Anita mentre si riguarda, più giovane, sullo schermo. Ma ora Anita è anche, per lo spettatore dell'*Intervista*, un oggetto temporale che agisce e parla: il personaggio/attrice invecchiato. Inoltre, lo spettatore non vede Anita, poniamo, su un palco teatrale (su cui potrebbe essere proiettata la scena de *La dolce vita*) ma su un nuovo supporto cinematografico. La sua coscienza che scorre attualmente, quindi, coincide con il decorso di un nuovo segmento di pellicola che, scorrendo, corre verso la sua fine. La complessità della scena, esemplare della complessità strutturale che anima il nostro rapporto al tempo, non toglie nulla all'*evidenza* con la quale mostra allo spettatore le sovrapposizioni temporali in cui è preso. Queste sovrapposizioni sono quelle “delle *ritenzioni primarie, secondarie e terziarie come coincidenti in un solo evento*: l'evento propriamente *cinemato-grafico*” [*ibidem*]. Queste coincidenze toccano, come un *punctum*, non solo i personaggi del film che si vedono invecchiare rivedendosi più giovani, ma gli stessi spettatori che non possono non vedere l'oggettività del tempo che passa impressa sulle due pellicole. E, a maggior ragione, quelli che avevano già visto *La dolce vita* e che, in qualche modo, vedono catturato su quelle pellicole anche il loro passaggio...

Per qualsiasi spettatore dell'*Intervista* che vide a suo tempo *La dolce vita*, questo film fa *necessariamente* parte *anche* del suo passato, e questo riferimento a un film passato non è semplicemente un riferimento, fatto in una finzione, a un'altra finzione, come potrebbe essere una citazione. [...]

Da quel momento, per lo spettatore che guarda l'*Intervista*, *La dolce vita* non è più *semplicemente* una finzione: questa è diventata talmente il suo passato che, guardando Anita che si guarda in quel passaggio de *La dolce vita*, lo spettatore *stesso si vede passare*. [TT-III, pp. 48-9]

La comprensione del film viene istruita a partire dall'evidenza e dalla certezza di queste coincidenze e sovrapposizioni che ogni spettatore coglie immediatamente, al di qua di ogni riflessione, nell'immediatezza con cui gli si offre l'oggetto tecnico filmico. È vero, noi sappiamo che il cinema...: cioè adduciamo ragioni, motiviamo scientificamente l'affidabilità analogica con cui il cinema registra la realtà, insomma mediamo questa nostra credenza con un sapere. Ma l'immediatezza con cui un buon film si offre al nostro sapere ha, potremmo dire, la forza e la potenza di un'impressione originaria. Il che ci conduce a rimettere in discussione quell'opposizione fondamentale che il buon cinema – ancor più della fotografia o di un esperimento di fenomenologia della percezione come potrebbe *anche* essere inteso «l'effetto-Kulesëv» – va a scombinare, mostrandoci “*l'impossibilità di distinguere qui tra realtà e finzione, tra percezione e immaginazione...*” [ibidem]. Così come Husserl sosteneva, contro Brentano ma del tutto a ragione, che nella ritenzione la coscienza *non semplicemente immagina ma percepisce e vede il passato*, così lo spettatore de l'*Intervista*, dice Stiegler, *si vede esso stesso passare* – o, che è lo stesso, *non può fare a meno di immaginarsi passare*. Ma mentre Husserl, per il fatto di voler negare dignità trascendentale all'oggetto temporale trascendente, è costretto a ricondurre ogni costituzione temporale nell'immanenza della

coscienza, e quindi ad opporre gli atti apprensionali che la strutturano secondo la percezione (atti ritentivi) e l'immaginazione (atti rimemorativi), il cinema invece ci mostra che percezione e immaginazione si confondono sintetizzandosi nell'oggetto tecnico, nel ricordo terziario. Husserl, in fondo, non ha visto che la ritenzione è, sì, percezione ma nel senso di una *immaginazione non libera*, non perché automatica ma in perché regolata da quei criteri di selezione di cui gli oggetti tecnici, che precedono la coscienza, la provvedono.

Dopo avere reso tecnicamente evidenti, attraverso il cinema, le possibili esperienze col tempo che tramano la coscienza, e prima di passare a considerare l'ultima modalità – audiovisiva – con cui abbiamo deciso di completare il nostro percorso sull'essenza tecnica dell'uomo, vorremmo per mettere a fuoco la posta in gioco che muove queste riflessioni di Stiegler.

Il problema fondamentale è quello di capire quale destino riserva all'uomo la tecnica, cioè se essa possa continuare ad essere ciò che fin qui è sempre stata – cioè il modo perseguito dalla coscienza per preservare la vita attraverso mezzi diversi dalla vita – o se non possa diventare, invece, il più estremo dei pericoli per l'uomo. Abbiamo visto che quel vivente che noi stessi siamo stati in età preistorica, iniziò ad esteriorizzare la propria esperienza col mondo elaborando il proprio sapere e la propria memoria attraverso la manipolazione di oggetti tecnici ben prima di aver atteso che il proprio patrimonio biologico si specificasse in quel programma genetico che oggi ci costituisce. L'uomo da sempre affida la conservazione della sua vita a quel sistema diacronico di oggetti tecnici che Stiegler chiama *epifilogenesi*. Se per descrivere quel *chi* che noi siamo vogliamo utilizzare il concetto di *coscienza*, dobbiamo però precisare che la

coscienza, secondo il senso che questo concetto assume nel corso del XVII e XVIII secolo, è essenzialmente libera, cioè DIACRONICA o, se si preferisce, eccezionale, singolare, irriducibilmente mia... [TT-III, p. 20]

Ma la questione è proprio quella di capire – nella misura in cui ciò sia possibile tenendo conto del fatto, imprescindibile, che pensiamo proprio a partire dallo strumento tecnico e che quindi non possiamo dominare l’oggetto del nostro pensiero dal di fuori – se una tale libertà, intesa come libertà di autoprogettarsi a partire da quel che già siamo, non sia minacciata proprio dallo sviluppo di quell’oggetto tecnico a partire dal quale, pure, ogni apertura al tempo come anticipazione e progettualità è stata resa possibile. La questione è, dunque, quella di capire quale futuro, cioè quale destinazione al tempo come principio di individuazione, la tecnica attuale tiene in riserva per una coscienza concepita ancora in questi termini o se, invece, da qualche parte non sia già in gestazione una strumentazione concettuale più idonea a ri-pensare l’essenza dell’uomo.

Giacché la coscienza – dice Stiegler – è temporale non soltanto nel senso che, come una melodia, scorre incessantemente – apparendo nella misura in cui continuamente sparisce – ma anche nel senso che la sua forma è storica ed evolutiva, nella misura in cui non è un portato eterno ma una conquista, un risultato e un passaggio. [TT-III, p. 20]

Il che può significare due cose: o che l’uomo scomparirà con la sua coscienza, oppure che l’uomo sopravviverà come non-definito essenzialmente dalla sua coscienza: e da cos’altro allora? Non potendo, evidentemente, rispondere a questi interrogativi, ci limiteremo a rilevare ciò che, per Stiegler, rappresenta il massimo pericolo per la coscienza. Ci concentreremo, cioè, sullo sviluppo inedito che sta conoscendo il mercato delle immagini in movimento e,

nella fattispecie, dell'audiovisivo come oggetti temporali che sempre più pervasivamente afferrano la coscienza:

L'integrazione funzionale delle industrie del simbolo [dell'audiovisivo] e della logistica [dell'informatica] è ciò che permette un *controllo totale dei mercati come insiemi di flussi temporali di coscienze che si tratta di SINCRONIZZARE*. [TT-III, pp. 19-20]

Questa sincronizzazione della coscienze avviene soprattutto ad opera della programmazione e della diffusione audiovisiva<sup>246</sup> che, come abbiamo già visto per il cinema, continua ad attingere a piene mani alle arti della narrazione al fine di produrre oggetti temporali che mettano in forma e soddisfino il desiderio del pubblico di sentirsi *ancora raccontare una storia*. Con *programma* Stiegler intende, in generale, ogni oggetto temporale come anticipazione e possibilità di individuazione del *chi*. Eppure nessun programma, finora, ha potuto impedire che si producesse dell'imprevedibile e dell'indeterminato, cioè che il futuro venisse a scombinare i programmi del *chi* costringendolo a riprogettarsi e a individuarsi in nuovi programmi. Invece, le moderne

*industrie di programmi*, e più particolarmente l'*industria mediatica dell'informazione radiotelvisiva*, producono in massa degli oggetti temporali caratterizzati dall'essere *ascoltati o visti simultaneamente da milioni, a volte da decine, da centinaia e perfino da migliaia di milioni di coscienze*: questa *massiccia*

---

<sup>246</sup> Ma anche nella comunicazione interattiva: dagli interfaccia di navigazione sul Web, ai social-network, dalla posta elettronica ai podcast, ogni accesso ai mezzi di comunicazione e di condivisione diventa un'occasione per illuderci che le offerte che scopriamo, i vantaggi che ci vengono proposti, le notizie che ci catturano, tutto si accordi perfettamente al mondo dei nostri desideri, delle nostre esigenze e delle nostre richieste. Mentre, forse, stiamo diventando solo più un *profilo di utente* prodotto da un marketing confezionato a misura d'uomo.

*coincidenza temporale* ordina la nuova struttura dell'evento, alla quale corrispondono nuove forme di coscienza e d'incoscienza collettive. [TT-III, p. 276]

Ma se l'uomo, come abbiamo detto, è colui che non ha perseguito la vita specificando biologicamente le risposte da dare all'ambiente, ovvero è colui che si individua nell'esteriorizzazione tecnica ed è, di conseguenza, colui che *deve* individuarsi nel futuro a partire da quegli stessi oggetti temporali che precedono la sua venuta al mondo, è ancora possibile, di fronte alla produzione industriale dei programmi di sincronizzazione delle coscienze, pensare al futuro come possibilità individuante della coscienza? Il che torna a dire: se la coscienza non può più individuarsi, se ha fatto il suo tempo, noi ci estingueremo con essa? Stiegler riassume in questo modo i pericoli che la tecnica attuale tiene in riserva per la coscienza:

sosterrò qui la tesi secondo la quale il processo di protettizzazione della sintesi in cui consiste l'unificazione del flusso di una coscienza [...], con la produzione industriale degli oggetti temporali raggiunge uno stadio tale, che la trasformazione di questa coscienza *può* mettere capo alla sua pura e semplice distruzione. Il che significa, più precisamente, che la protettizzazione in corso delle coscienze [...] costituisce un ostacolo ai *processi d'individuazione* in cui consistono le suddette coscienze. [TT-III, p. 21]

La produzione e la diffusione di programmi audiovisivi, di cui ora vogliamo brevemente occuparci, si fanno avanti alla coscienza contemporanea con questa minacciosità. Essi sono carichi di una nuova *evidenza* – di cui non riconoscevamo capace l'immagine cinematografica – la quale è il prodotto di due tratti che la distinguono inequivocabilmente dalla tecnica cinematografica di cui, pure, rappresentano l'aggiornamento e l'evoluzione. Stiamo parlando della

coincidenza della diretta, cioè della coincidenza del tempo della ripresa attraverso la telecamera con il tempo della ricezione effettuata dallo spettatore grazie ad un televisore; e della coincidenza del tempo di masse enormi di coscienze che guardano lo stesso programma e *che si sincronizzano isolatamente...* [TT-III, p. 184]

Solo facendo *prima* coincidere il flusso dell'oggetto temporale con quello della macchina che registra e differendo, poi, la riproduzione dell'oggetto temporale – cioè proiettandolo successivamente su un grande schermo cinematografico – il cinema riusciva a sincronizzare le coscienze degli spettatori convenuti in sala facendole aderire allo scorrimento del film. Anche l'*home video*, in definitiva, sia pure fruito nell'isolamento di un'abitazione, nel piccolo formato televisivo e attraverso una definizione elettronica dell'immagine (non più fotografica), non stravolge la ricezione cinematografica. Con il programma *in diretta*, invece, un'altra frontiera è stata varcata: il flusso di coscienza dello spettatore coincide, *ricettivamente*, col flusso dell'oggetto temporale e con quello *produttivo* del dispositivo tecnico che lo registra (la videocamera). Se, a questa nuova coincidenza, aggiungiamo quella *distributiva* sopra accennata, vediamo subito qual è il rischio corso oggi dalle coscienze: la sincronizzazione totale di esse intorno agli stessi eventi del mondo ad opera delle protesi tecniche di registrazione (telecamere, videocamere, occhi elettronici,), di diffusione (via etere, satellitare, via cavo) e di ricezione (televisori, schermi LCD, videofonini, ecc.). L'evento ripreso in diretta e immediatamente trasmesso nelle case degli spettatori o, come si dice, *la copertura mediatica dell'evento*, va a costituire l'evento stesso, come è facile constatare in occasione degli appuntamenti più attesi (sportivi, politici, ludici), durante i quali la consapevolezza di essere parte di un grande pubblico che assiste all'evento è parte costitutiva

dell'evento stesso. Esso è tale solo nella misura in cui su di esso siamo tutti sincronizzati. In queste occasioni

è immediatamente la «ricezione» dell'evento che costituisce questo evento. Questi due effetti propriamente televisivi trasformano e la natura dello stesso evento e la vita più intima degli abitanti del territorio... [TT-III, p. 62]

L'evidenza audiovisiva è del tutto inedita e svela, più di quanto non abbiano fatto il cinema e la radio di propaganda in tempo di regimi totalitari, la minaccia per l'individuazione delle coscienze che si cela nel seno della tecnica moderna. Stiegler non manca di sviluppare questo punto attraverso un confronto con il concetto di *industria culturale* elaborato da Horkheimer e Adorno, e con quello di *riproducibilità tecnica* elaborato da Benjamin. Non possiamo seguirlo in questo percorso ma, prima di concludere, vorremmo richiamare l'attenzione sull'ennesima *evidenza* svelata alla coscienza da un'altra invenzione tecnica e, con ciò, formulare anche una parziale proposta per uscire dallo stato di *paura* in cui, propriamente, ci situano i recenti rivolgimenti tecnologici: ci riferiamo all'immagine numerica o digitale. Per compiere quest'ultimo passo faremo riferimento ad un breve scritto di Stiegler, uno dei pochi reperibili in traduzione italiana, elaborato in occasione di due conferenze tenute dall'autore e intitolato *L'immagine discreta*<sup>247</sup>. Questo scritto ci permette di riprendere la questione dell'immagine fotografica, da cui siamo partiti, e di legarla a quella audiovisiva che abbiamo discussa per ultima.

Lo scritto si apre *distinguendo* – che non significa *opponendo* – l'immagine continua dall'immagine discreta: le immagini fotografiche

---

<sup>247</sup> B. Stiegler, *L'immagine discreta*, tr. it. *L'immagine discreta*, in J. Derrida, *Ecografie della televisione*, Raffaello Cortina editore, Milano pp. 167-184 (da cui d'ora in poi citeremo mettendo tra parentesi quadra la sigla *ID* seguita dal numero di pagina corrispondente).

sono essenzialmente *continue*, a tal punto che hanno sempre resistito ad ogni analisi in termini semiologici (se è vero che ogni semiologia si è sempre elaborata a partire dal paradigma discreto delle lingue naturali); sono immagini *discrete*, invece, quelle che chiamiamo immagini di sintesi (o virtuali), ovvero quelle *scomponibili* nei punti finiti (pixel) che le compongono. È vero che anche l'immagine fotografica ha una grana e se pensiamo al montaggio di cui è composta l'immagine cinematografica, possiamo parlare anche in questi casi di una *discretizzazione* possibile delle immagini. Tuttavia, nel primo caso la grana fotografica permette una manipolazione solo limitata e rudimentale delle immagini, laddove nel secondo la scomposizione e la ricomposizione delle immagini secondo il principio montaggio è talmente *evidente* da non destare preoccupazione per la coscienza. Il vero problema si pone, invece, con la “comparsa dell'*immagine analogico-digitale*” [ID, p. 169], cioè con quegli artefatti che ci mostrano che “c'è dello *è stato*” – altrimenti non le chiameremmo fotografie o riprese – ma, allo stesso tempo, mostrano anche che “c'è qualcosa *che non va*” [ID, p. 171]. Se, infatti, con Barthes avevamo visto che “l'attributo *essenziale*” dell'immagine fotografico-analogica era rappresentato dalla nostra credenza che ciò che vi si iscrive è *stato* realmente – tale per cui una eventuale manipolazione ad opera del fotografo o di chi la stampa non può che risultare “accidentale” – “al contrario”, quando abbiamo a che fare con una “fotografia digitale”, ovvero con una immagine analogico-digitale, “la manipolazione” risulta esserne “la regola”, così che “questa possibilità di *non essere stata, essenziale* all'immagine fotografica digitale, fa *paura...*” [ID, p. 170]. Una volta di più, e in maniera inequivocabile, Stiegler ribadisce che con la fotografia analogica “la *credenza* che nutriamo rispetto all'immagine” riposa sul “*sapere intuitivo che ne abbiamo*”, cioè su un sapere tale per cui non

solo sappiamo ma siamo indotti a *credere* – sulla scorta della “*continuità*” nella “catena delle brillanze” fotoniche che congiungono i nostri occhi di contemporanei agli eventi fotografati – alla verità e alla *continuità* “di ciò che è visto” [ID, pp. 175] nella foto (e che Barthes chiama lo *spectrum*). “La digitalizzazione”, invece,

*rompe* la catena, introduce la manipolazione *direttamente* nello *spectrum* e, allo stesso tempo, *rende indistinti fantasmi e illusioni*. I fotoni diventano dei pixel essi stessi ridotti in zero e uno, sui quali possono essere effettuati dei calcoli discreti. Da essenzialmente *indubitabile* quando è analogico [...], lo è *stato* è diventato essenzialmente *dubitabile* allorché è digitale... [ID, pp. 175]

Dalla naturalità, continuità e non-gestibile discontinuità dei fotoni e delle brillanze che costituiscono l’immagine analogica, si è passati all’artificialità discreta della luce elettrica che compone l’immagine digitale e che accende, *uno ad uno*, i pixel che la compongono e che quindi possono essere estrapolati, stoccati, trattati, e manipolati singolarmente: da cui la nuova *credenza* dello spettatore che *ciò che vede* “*forse non è stato*” [ID, p. 178]. Con l’inevitabile conseguenza che l’incredulità instillata nell’uomo dalla sintesi tecnico-digitale si diffonde epidemicamente alle immagini *tout court*, comprese quelle audiovisive, anch’esse sempre più sottoposte ad un processo di “*discretizzazione sistematica del movimento*” [ID, p. 169]. Cambi di piano impercettibili e apparentemente continui non sono che il risultato di un montaggio di piani discreti che rende, anche nelle immagini in movimento, sempre più indistinguibile “la differenza tra realtà e finzione” [ID, p. 172]. Ecco come si manifesta, allora, il *mal-essere* in cui si trova la coscienza contemporanea e che dà il sottotitolo al III volume de *La tecnica e il tempo*.

Dovrebbe essere ormai chiaro che nemmeno queste ultime riflessioni, su cui abbiamo voluto soffermarci, possono essere intese

come la riproposizione, a questo punto davvero improbabile visto quanto abbiamo rilevato lungo tutto il nostro percorso, della pericolosità o della minacciosità che il dispositivo tecnico sfuggito al controllo umano rappresenterebbe per l'uomo di oggi. La tecnica sfugge da sempre al controllo umano. Ciò non toglie che il *mal-essere* di cui tutti noi siamo più o meno consapevoli sia una pura illusione. Abbiamo più volte ribadito che la tecnica non può essere pensata come un dispositivo artificiale che si opporrebbe alla naturalità della coscienza umana perché, invece, la costituisce originariamente, seppure non organicamente. Fin qui abbiamo volutamente omesso di dire che in questo saggio Stiegler parte dalla distinzione tra “immagine mentale” e “immagine-oggetto”<sup>248</sup>, distinzione che ricalca, con buona approssimazione, quella husserliana tra ricordo secondario – comprendendo inevitabilmente in esso anche quello primario, che qui però non ci interessa direttamente – e ricordo terziario (o coscienza d'immagine). Ebbene, come la tecnica non si oppone all'uomo, così, abbiamo detto, il ricordo terziario non può essere pensato come opposto al secondario ma, di volta in volta, e dipendentemente dal tipo di immagine-oggetto con cui abbiamo a che fare, secondo una determinata ed *evidente* coincidenza con esso: il che non significa, come abbiamo già ribadito, che i tipi di ricordo siano sostanzialmente identici ma che, anzi, è proprio perché sono irriducibilmente differenti<sup>249</sup> che, in occasione di un oggetto tecnico temporalmente determinato, possono venire a coincidere. Possiamo allora aggiungere che nell'analisi di ogni immagine occorre

---

<sup>248</sup> “La differenza che s'impone nel modo più immediato è che quella oggettiva dura, mentre quella mentale è effimera” [ID, p. 167].

<sup>249</sup> “Se tra immagine mentale e immagine-oggetto c'è evidentemente una *differenza* che non è però un'opposizione, questo significa che esse hanno sempre a che fare l'una con l'altra, e che nessuna delle due può ridurre la differenza dell'altra” [ID, p. 167].

sempre prendere in considerazione *due* sintesi: una corrisponde all'artefatto tecnico in generale, l'altra all'attività del soggetto che produce «spontaneamente» le sue «immagini mentali»... [ID, p. 179]

Non abbiamo mai sostenuto niente di diverso quando dicevamo, sulla scorta di Husserl, che la rimemorazione è caratterizzata da spontaneità e libertà, o quando sostenevamo, con Stiegler, che il ricordo terziario, attraverso una propria “*sintesi tecnica*” [ID, p. 171] forniva i criteri via via differenti per istruire la dinamica tra i ricordi e, dunque, il nostro rapporto al tempo. Senza mezzi termini qui Stiegler precisa:

la sintesi del «soggetto» dipende dal sapere che egli ha delle condizioni tecniche della produzione dell'immagine-oggetto, poiché questo oggetto è una traccia, un ricordo-oggetto che sovradetermina un rapporto col tempo (un modo che il passato ha di darsi al presente)... [ID, p. 180]

Di conseguenza, se l'immagine-mentale che l'uomo ha della realtà e del tempo con le relative credenze che ne definiscono gli atteggiamenti, sono sempre dipese e si sono sempre definite in stretta correlazione con le immagini-oggetto, allora la percezione della realtà non è mai stata scevra di immaginazione ma sempre intessuta di essa, fosse questa organica (proveniente dalle sintesi spontanee della propria memoria) o artificiale (fornita dai dispositivi tecnici: la scrittura, la fotografia, il cinema, l'audiovisivo). Per definire questa stretta relazione abbiamo detto più volte che Stiegler riprende da Simondon il termine di “transduttività”<sup>250</sup>, per ribadire che i due termini che via via definiscono queste relazioni – finzione-realtà,

---

<sup>250</sup> Si veda, ad esempio: “la percezione è sempre in relazione transduttiva con l'immaginazione, cioè non vi è mai percezione senza immaginazione e viceversa...” [TT-III, pp. 39-40].

immaginazione-percezione, immagine-oggetto-immagine mentale – non esistono nella loro indipendenza e senza essere posti insieme. Il *chi* e il *che-cosa*, in generale, sono posti e pensabili insieme. Quindi, se il nostro sapere intuitivo tecnico non può non incidere e non modificare profondamente le nostre credenze e la nostra comprensione del mondo e del tempo, allora proprio da quel sapere tecnico possiamo sperare di ottenere ciò che può venire in nostro aiuto per fare fronte a ciò che più ci fa paura: la confusione tra realtà e finzione, tra percezione e immaginazione, tra verità e menzogna. L’oggetto tecnico

può contribuire a fare emergere nuove forme di «analisi oggettive» e di «sintesi soggettiva» del visibile e, per ciò stesso, un altro tipo di credenza e d’incredulità rispetto a quello che è mostrato di ciò che accade. *Una credenza più sapiente, e per ciò, più sapida e meno ingenua, sarebbe anche resa possibile proprio da ciò che ci fa più paura...* [ID, p. 172]

Se è vero che “oggi, per la maggior parte del tempo, percepiamo attraverso l’intermediario di protesi di percezione” [ID, p. 169] e quindi costruiamo e progettiamo la nostra vita a partire da esse, allora *sapere* quali possibilità sono riposte negli oggetti e nei programmi tecnici diventerà necessario e imprescindibile: non solo per prenderne atto ma anche per predisporci ad approntare gli strumenti necessari. A questo riguardo Stiegler fa alcuni esempi che si riferiscono alla possibilità, riposta nelle macchine, di *analizzare* le sequenze di immagini in movimento, di scomporle e di catalogarle ricavandone così degli indici o degli archivi, la qual cosa ci “permetterà di navigare non linearmente nel flusso delle immagini” [ID, p. 178], così da attivare nuove *sintesi* soggettive degli oggetti temporali appresi. Oppure, relativamente al pericolo di cui si diceva più sopra di non poter più distinguere, nelle immagini audiovisive, il prodotto di un’unica ripresa realizzata in piano sequenza da un prodotto di

montaggio di più piani discreti impercettibilmente sintetizzati – con l'evidente disorientamento che ne risulta in termini di falsità o veridicità di un'informazione, ad esempio – l'unica alternativa praticabile sembra essere quella di affidarci alle protesi più adatte a venirci in aiuto.

La macchina «vede» i piani, li scopre automaticamente, meccanicamente, *poiché non crede a niente, essa non ha paura di nessun difetto, non è ossessionata [hantée] da nessun fantasma.* [ID, p. 177]

## Considerazioni finali

Ciò che è emerso dallo studio dei due autori, è che essi hanno non molto ma una cosa decisiva in comune: il *sensu del presente* quale condizione imprescindibile per comprendere le immagini, i testi e le opere del passato. Per spiegarci partiamo dai concetti principali che figurano nel titolo del presente lavoro: *la comprensione delle immagini*. Ebbene, il concetto di *immagine* non coglie né la specificità della riflessione teorica dell'uno né quella dell'altro, ma ha il pregio di situarsi a uguale distanza da entrambi: per Marin risulta essere troppo restrittivo, per Stiegler troppo ampio.

Come abbiamo visto, il concetto intorno a cui ruota il pensiero di Marin è senza dubbio quello di *rappresentazione*, che può essere inteso in due sensi. In un senso, che Marin chiama *transitivo*, esso ha il suo interpretante più immediato nel concetto di immagine comunemente intesa: un paesaggio, una fotografia, un affresco, un ritratto sono indubbiamente immagini e, con ciò, anche rappresentazioni. Ma questo concetto di immagine come interpretante

del primo senso in cui può essere intesa la rappresentazione è troppo restrittivo, perché Marin lo estende anche ai testi scritti: una favola, un trattato di logica e grammatica, un resoconto storico sono altrettante rappresentazioni. Il fatto è che per tutti questi testi Marin parla di rappresentazione quando intende riferirsi, in essi, a quella specifica modalità di articolazione del senso che può essere esemplificata dalle immagini propriamente dette, in quanto sono significazioni che si mostrano innanzitutto come “esperienze figurate del senso” (come recita il titolo della I parte dedicata a questo autore). Diciamo, allora, che con rappresentazione presa nel senso transitivo, Marin intende quel modo di significare che possiamo chiamare *messa in figura di un significato* o, meglio, *messa in figura come significato*. Una rappresentazione significa *transitivamente* quando si riferisce ad un soggetto particolare, a quella cosa, a quella situazione, a quel momento, a quell’oggetto singolo, sia essa grafica, pittorica, visiva o verbale. Da questo punto di vista è indubbio che Marin condivida con certe semiotiche strutturaliste, soprattutto con quella elaborata da Greimas, la convinzione che, al di là della sostanza del piano dell’espressione – suoni, colori, forme, ecc. – che i diversi testi utilizzano per significare – racconti, dipinti, ecc. – è sempre possibile rintracciare un comune piano formale del contenuto che possiamo chiamare iconico-figurativo. Ma, chiediamoci ora, in quali altri modi significa una rappresentazione? Per rispondere dobbiamo riprendere il secondo senso in cui viene intesa la rappresentazione.

La rappresentazione significa anche *riflessivamente*, ovvero in modo *autoreferenziale*, come quando una rappresentazione rinvia a se stessa in quanto rappresentazione (verbale, pittorica, ecc.), non in quanto rappresentazione di qualcos’altro. Se, nel primo senso, la significazione può essere qualificata come *figurata*, allora in questo secondo senso essa può essere qualificata come *astratta*, precisando

però che questi termini non sono mariniani, per quanto possano essere utili a svelarne la dimensione fondamentale sottesa all'intera questione. Una rappresentazione significa *riflessivamente* perché riflette su se stessa, perché trattiene lo spettatore su se stessa (riflettendolo come soggetto, come abbiamo visto). In questo senso possiamo dire che è *astratta*, come può esserlo un termine di dizionario che, per essere spiegato, richiede che altre parole gli si riferiscano senza che si possa indicare qualcosa di singolare e di concreto per chiarirlo o per esemplificarlo (altrimenti la rappresentazione sarebbe usata transitivamente). Ma abbiamo visto che l'una significazione non può stare senza l'altra, perché una qualsiasi rappresentazione (un linguaggio) non esisterebbe se non si potesse riferire, allo stesso tempo, e alle cose e a se stessa. La migliore dimostrazione di questo principio viene dalle analisi che Marin fa della *rappresentazione del potere come potere della rappresentazione*.

Ma come rientra, in tutto ciò, la categoria di *presente* che abbiamo posto come fondamentale per entrambi i nostri autori? Nel fatto che solo a partire *dal presente* il principio della doppia significazione della rappresentazione può essere messo in funzione e nel fatto che, reciprocamente, solo nella rappresentazione ci viene offerta la possibilità di riferirci *al presente* nella sua presenza effettiva. Questa idea viene a Marin da Benveniste. Il *presente* della rappresentazione non è qualcosa di accidentale o, peggio ancora, di ostruttivo della comprensione di un testo – come qualcosa che dovrebbe essere superato – ma rappresenta, invece, la sua originaria sorgente di senso. Solo nel presente della rappresentazione, ovvero, come dice Marin, nello spazio di *presentazione* dell'opera, mi è dato di poter cogliere il segno nella sua *autoriflessività*: solo in presenza della rappresentazione posso essere intercettato come l'indispensabile operatore del senso in essa riposto. La rappresentazione ha bisogno

della sensibilità umana, dei suoi schemi immaginativi, in una parola della sua *aisthesis* per potere orientare i suoi rimandi: sia verso la cosa che verso se stessa. Il presente di Marin è del tutto antropologico, cioè pragmatico.

Per quanto riguarda Stiegler, invece, il termine di immagine è, certamente, troppo ampio. “*L’immagine in generale non esiste*”, dice espressamente ne *L’immagine discreta*, l’ultimo saggio che abbiamo discusso. Un’immagine è sempre composta da due immagini determinate: una *mentale* (quella del ricordare, del vedere, del sognare ecc.) che l’uomo sintetizza a partire dalle proprie facoltà percettivo-immaginative; l’altra *oggettiva* (una fotografia, un quadro, un film, una diretta tv) e parte della storia tecnica che l’ha prodotta. Le due immagini vanno pensate e poste insieme, per cui ogni volta dobbiamo *sapere* con quale immagine-oggetto abbiamo a che fare se vogliamo comprenderla nella sua relazione costitutiva al tempo, relazione che rappresenta l’ossatura del senso che le conferiamo. Condizione questa che, come abbiamo visto, è essenzialmente *tecnica*. I concetti chiave di cui si serve Stiegler per riflettere intorno alle immagini sono essenzialmente due: la tecnica e il tempo, ma soprattutto la loro relazione. Così, disputando con Heidegger e in sostanziale polemica con Husserl, Stiegler mostra che l’uomo non ha un rapporto al tempo – non ha ricordi e non ha futuro – se non perché si serve di strumenti tecnici, tra i quali le immagini rivestono un ruolo privilegiato. Ma più che comprendere le immagini, l’uomo si serve di esse per comprendere il tempo che tengono in riserva, al fine di orientarvisi e diventare quello che è, nella misura in cui quelle glielo concedono.

In che modo, allora, il *presente* risulta fondamentale nelle analisi di Stiegler? Questa categoria è certamente scomoda per Stiegler perché è quella su cui si è costruita l’intera tradizione della metafisica dalla quale, per quanto ciò è possibile, il nostro filosofo intende tenersi a

distanza. Diciamo allora che, nella misura in cui l'uomo si ritrova a vivere in un mondo che lo precede e che ha già predisposto per lui delle possibilità di esistenza – possibilità essenzialmente tecniche – l'uomo non può non riconoscere nello *stato presente del mondo tecnico* la condizione stessa della propria individuazione futura. Gli oggetti tecnici, per quanto temporali in senso lato – cioè carichi di memoria e forieri di futuro – sono, in *ogni presente dato* in cui l'uomo si ritrova a vivere, le *uniche condizioni trascendentali di fatto* a partire dalle quali può progettare il proprio futuro. Il presente dello stato tecnico dona, per Stiegler, l'accesso al tempo. Il presente di Stiegler è del tutto tecnico, tutt'altro che antropologico.

## Bibliografia

### **Opere citate di Louis Marin**

- *Études sémiologiques. Écritures, Peintures*, Éditions Klincksieck, Paris 1971
- *Critique du discours. Etudes sur la Logique de Port-Royal et les Pensées de Pascal*, Minuit, Paris 1975
- *Détruire la peinture*, Éditions Galilée, Paris 1977
- *Le Portrait du Roi*, Les Éditions de Minuit, Paris 1981
- *Opacité de la peinture. Essais sur la représentation au Quattrocento*, (1<sup>a</sup> ed. 1989), Éditions de l'E.H.E.S.S., Paris 2006
- *De la représentation*, Hautes Études-Gallimard-Le Seuil, Parigi 1994, a cura di D. Arasse, A. Cantillon, G. Careri, C. Danièle, P. A. Fabre e F. Marin, tr. It. L. Corrain e P. Fabbri (a cura di), Meltemi, Roma 2002
- *Sublime Poussin*, Éditions du Seuil, Parigi 1995
- *Du religieux* (1977), in *De la représentation*, op. cit., pp. 150-156
- *Les fins de l'interprétation, ou les traversées du regard dans le sublime d'une tempête* (1980), in *De la représentation*, op. cit., pp. 179-203
- *Éloge de l'apparence* (1986), in *De la représentation*, op. cit., pp. 235-250

- *Figures de la réception dans la représentation moderne de peinture* (1986) in *De la représentation*, op. cit., pp. 313-328
- *Mimésis et description* (1987), in *De la représentation*, op. cit., pp. 251-266

### **Opere citate di Bernard Stiegler**

- *La technique et le temps I. La faute d'Épiméthée*, Éditions Galilée, Paris 1994
- *La technique et le temps II. La désorientation*, Éditions Galilée, Paris 1996
- *La technique et le temps III. Le temps du cinéma et la question du mal-être*, Éditions Galilée, Paris 2001
- *L'immagine discreta*, in J. Derrida, *Ecografie della televisione*, Raffaello Cortina editore, Milano 1997

### **Opere di autori vari**

- Barthes, R., *La chambre claire. Note sur la photographie*, tr. it. di R. Guidieri, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi editore, Torino 1980
- Benveniste, É., *Problemi di linguistica generale I*, Il Saggiatore, Milano, 1970
- Benveniste, É., *Problemi di linguistica generale II*, Il Saggiatore, Milano, 1985

- Benveniste, É., *Le relazioni di tempo nel verbo francese* (1959), in *Problemi di linguistica generale I*, op. cit., pp. 283-300
- Benveniste, É., *Il linguaggio e l'esperienza umana* (1965), in *Problemi di linguistica generale II*, op. cit., pp. 83-95
- Benveniste, É., *La forma e il senso nel linguaggio* (1966), in *Problemi di linguistica generale II*, op. cit., pp. 245-270
- Benveniste, É., *Strutturalismo e linguistica* (1968) in *Problemi di linguistica generale II*, op. cit., pp. 25-43
- Benveniste, É., *Semiotica* (1969); tr. it. *Semiologia della lingua*, in *Problemi di linguistica generale II*, op. cit., pp. 59-82
- Benveniste, É., *L'apparato formale dell'enunciazione* (1970), in *Problemi di linguistica generale II*, op. cit., pp. 96-106
- Boehm, R., "Introduzione" a E. Husserl, in *Per la fenomenologia della coscienza interna del tempo*, op. cit., pp. 13-36
- Boehm, R., *Les ambiguïtés des notions husserliennes d'«immanence» et de «transcendence»*, in «Revue Philosophique de la France et de l'étranger», Presses Universitaires de France, Paris 1959

- Calabrese, O., *Lezioni di semisimbolico*, Protagon, Siena 1999
- Carboni M.- Montani P.,  
*Lo stato dell'arte. L'esperienza estetica nell'era della tecnica*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2005
- Corrain, L., Valenti, M. (a cura di),  
*Leggere l'opera d'arte*, Esculapio, Bologna 1991
- Dussort, H., “Note d'Henri Dussort sur la partie polémique des leçons sur le temps”, in *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, op. cit.
- Eco, U., *Kant e l'ornitorinco*, Bompiani, 1994 Milano
- Gadamer, H. G., *Wahrheit und Methode*, tr. it. di G. Vattimo (a cura di), *Verità e Metodo*, Bompiani, Milano 1990
- Garroni, E., *Ricognizione della semiotica*, Officina, Roma 1977
- Garroni, E., *Estetica. Uno sguardo-attraverso*, Garzanti, Milano 1992
- Ganel, G., “Préface” a E. Husserl, *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*, tr. fr. di H. Dussort, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, Presses Universitaires de France, Paris 1964, pp. VII-X
- Ganel, G., *Le sens du temps et de la perception chez E. Husserl*, Éditions Gallimard, Paris 1968

- Greimas, A. J., *Du sens. Essais sémiotiques*, Éditions du Seuil, Paris 1970
- Greimas, A. J. & Courtés, J.,  
*Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Paris 1979
- Greimas, A. J. & Courtés, J.,  
*Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage II*, Hachette, Paris 1986.
- Greimas, A. J., *Sémiotique figurative et sémiotique plastique*, tr. it. L. Corrain e M. Valenti (a cura di), *Semiotica figurativa e semiotica plastica*, in *Leggere l'opera d'arte. Dal figurativo all'astratto*, op. cit., pp. 33-51
- Hébert, L., *Dispositifs pour l'Analyse des Textes et des Images. Introduction à la sémiotique appliquée*, Pulim, Limoges 2007
- Hegel, G. W. F., *System der Wissenschaft. Phänomenologie des Geistes* (1807), tr. it. di Vincenzo Cicero (a cura di), *Fenomenologia dello spirito*, Rusconi, Milano 1995
- Heidegger, M., *Vorträge und Aufsätze*, tr. it. *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano, 1980
- Heidegger, M., *Sein und Zeit*, tr. it. P. Chiodi (a cura di), *Essere e Tempo*, Longanesi & C., Milano 1992

- Hohenegger, H., *Note per un'interpretazione dell'analitica del sublime matematico di Kant*, in «Il Cannocchiale», 3, Firenze 1990, pp. 155-188
- Husserl, E., *L'idea della fenomenologia. Cinque lezioni*, a cura di E. Franzini, Bruno Mondadori, Varese 1995
- Husserl, E., *Zur Phänomenologie des Inneren Zeitbewusstseins: 1893-1917*, a cura di R. Boehm, Martinus Nijhoff, The Hague 1966; tr. it. di Alfredo Marini (a cura di), *Per la fenomenologia della coscienza interna del tempo*, Franco Angeli, Milano 1998
- Ingarden, R., *Edith Stein on her Activity as an Assistant of Edmund Husserl*, in «Philosophy and Phenomenological Research», Vol. 23, No. 2. (Dec., 1962), pp. 155-175
- Jakobson, R., *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano 1963
- Kant, I., *Kritik der Urtheilskraft* (1790), tr. it. E. Garroni e H. Hohenegger (a cura di), *Critica della facoltà di giudizio*, Einaudi, Torino 1999
- Kantorowicz, E. H., *The King's Two Bodies: A Study in Mediaeval Political Theology*, Princeton University Press, Princeton 1957
- Levi-Strauss, C., *Antropologia strutturale*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1992

- Lyotard, J.-F., *Leçons sur l'Analytique du sublime*, Éditions Galilée, Paris 1991
- Mathieu, V., “Introduzione” a I. Kant, *Critica della ragion pura*, Laterza, Roma-Bari, 1995 (1<sup>a</sup> ed. 1977), pp. VII-XXXI
- Ricoeur, P., *Temps et récit. Le temps raconté*, tr. it. a cura di G. Grampa, *Tempo e racconto. Il tempo raccontato*, vol. 3, Jaca Book, Milano 1988
- Sbisà, M., (a cura di)  
*Gli atti linguistici*, Feltrinelli, Milano 1991
- Scaravelli, L., *Scritti kantiani*, La Nuova Italia, Firenze 1973
- Sokolowski, R., *Immanent Constitution in Husserl's Lectures on Time*, in «Philosophy and Phenomenological Research», Vol. 24, No. 4. (Jun., 1964)
- Sokolowski, R., *The Formation of Husserl's Concept of Constitution*, Martinus Nijhoff, The Hague 1970
- Thürlemann, F., *Paul Klee: analisi semiotica di Blumen-Mythos – 1918*, in *Leggere l'opera d'arte*, op. cit., pp. 107-128
- Thürlemann, F., *La doppia spazialità in pittura: spazio simulato e topologia planare. A proposito di Loth e le figlie*, in *Leggere l'opera d'arte*, op. cit., pp. 55-64