



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

DIPARTIMENTO DI FILOSOFIA, SOCIOLOGIA, PEDAGOGIA E PSICOLOGIA

APPLICATA

CORSO DI LAUREA MAGISTRALE IN SCIENZE FILOSOFICHE

VEDERE IL POSSIBILE

L'evento dell'Altro nell'opera d'arte in Martin Heidegger e Jean Baudrillard

Relatore:

Ch.mo Prof. Giovanni Gurisatti

Laureanda:

Chiara Grosso

Matricola n. 2107141

Anno Accademico 2025-2026

INDICE

INTRODUZIONE	1
CAPITOLO I – <i>Inquadratura</i> : l’ “im-posizione” e la simulazione <i>cool</i>	5
1. <i>La parola “Ge-Stell” e il “pericolo supremo”</i>	5
2. <i>“Perché c’è niente piuttosto che qualcosa?”: la tecnica o Realtà Virtuale come fenomeno estremo</i>	14
3. <i>Essere-immagine: look! L’ “estasi del valore” e il vanishing point dell’arte</i>	20
CAPITOLO II – <i>Zoom</i> : l’essenza della tecnica e la sua ironia trascendentale	29
1. <i>La “pro-vocazione” della techne: il “Ge-Schick” come dono</i>	29
2. <i>Ironia della tecnica: il pensiero radicale</i>	37
3. <i>L’esperienza della verità nell’opera d’arte</i>	45
4. <i>L’ologramma-Warhol: la tecnica come illusione radicale</i>	53
CAPITOLO III – <i>Scatto</i> : il “ <i>punctum</i> ” della fotografia e la de-costruzione della <i>mimesis</i>	59
1. <i>La fotografia come strategia fatale</i>	59
2. <i>Lo shock dell’ombra nelle fotografie di László Moholy-Nagy e Man Ray</i>	68
3. <i>“Look at my face: my name is Might Have Been; I am also called No More, Too Late, Farewell”: l’arte “interattiva” per un’etica dell’immagine</i>	78
CAPITOLO IV – <i>Post-produzione</i> : l’ <i>humanitas</i> dell’ “ultra-uomo” e l’ “apertura” dell’opera d’arte	86
1. <i>La filosofia “ultra-metafisica”: la “formatività” umana dell’ “Esser-Ci”</i>	86
2. <i>L’ “apertura” della poetica: Jean Baudrillard, Umberto Eco e Julia Kristeva</i>	104
CONCLUSIONE	124
BIBLIOGRAFIA	128
APPENDICE ICONOGRAFICA	136

INTRODUZIONE

La nostra società è “liquido-moderna”, come scrive il pensatore Zygmunt Bauman: le situazioni in cui agiamo si modificano in modo repentino, prima che qualsiasi modo di agire si possa consolidare in un’abitudine, o in una forma stabile. Le variabili della vita sono quasi del tutto incognite; ciò che conta è la velocità, non la durata. A dominare il nostro mondo è l’immagine: si pensi alla contemporanea “pubblicità” della vita in Rete. L’immagine funziona come uno “specchio”: essa rivela il nostro mondo e ci rivela a noi stessi. Se la vita “liquida” è una successione di nuovi inizi, è necessario approfondire tale condizione di perpetua novità, che l’immagine rivela quotidianamente, scegliendo di viverla come *chance* creativa. L’immagine contiene, come il simbolo cinese del Tao, sia un lato trasparente - “simulatorio”, sia un lato “umbratile”, enigmatico e “aperto”, come direbbe Umberto Eco. Le nostre icone digitali rivelano, più che mai, la possibilità di “trascendere” i limiti materiali e contingenti, poiché esse sono dirette verso una dimensione che si trova “oltre” il mondo materiale. L’immagine è, dunque, una “possibilità”. Lo “sguardo” dello spettatore non deve essere passivo e indifferente, ma configurarsi come una “contemplazione” costruttiva e aperta al nuovo, a tutto ciò che è “Altro”. Ho scelto di focalizzare la mia ricerca sul processo di “visione” dell’immagine, convinta che si possa scegliere di accogliere uno “sguardo”, un *ethos*, basato sulla “possibilità” stessa. I filosofi Martin Heidegger e Jean Baudrillard, pur non essendo vissuti nel medesimo periodo storico, scelgono di scommettere su un pensiero “altro”, radicalmente umano, e attualissimo, che scaturisce grazie alla visione dell’opera d’arte. I pensieri dei due autori si alternano come in un dialogo, non dialettico ma creativo. Si dimostrerà, infatti, come l’“ostacolo”, la tecnica nello specifico, costituisce, in realtà, il punto di partenza per un estremo approfondimento del nostro sguardo sul mondo, e su di noi. Tale operazione progressiva, costantemente *work in progress*, è la sola che conduce a una visione “aperta”, con la quale è possibile agire autenticamente e responsabilmente nel reale.

Il primo capitolo, l’“*inquadratura*” nel linguaggio fotografico, tratta di ciò che il nostro mondo, in apparenza, è. Heidegger si schiera contro il dominio inarrestabile della tecnica (*Ge-Stell*) meccanizzata, promosso dall’*animal rationale* della metafisica occidentale nel secondo dopoguerra. Baudrillard, “risponde”, descrivendo l’imporsi della “simulazione”, a partire dalla seconda metà del Novecento, il cui “codice” s’insinuerà, in maniera “frattale” e virale, nel mondo della realtà virtuale, a partire dagli anni Duemila.

Nel secondo capitolo, lo “zoom”, si dimostrerà come per Heidegger la tecnica corrisponda al termine greco *techne*: essa è qualcosa di “poietico”, ed è legata all’Essere, alla verità di tutto ciò che è presente. La metafisica corrisponde autenticamente al nostro *Ge-Schick*, o “destino”, per questo è da accogliere come un “dono”. Nel e grazie al “pericolo”, che la stessa tecnica è, l’uomo può “aprirsi” all’essenza del *Ge-Stell*. Operando una *Verwindung*, o “ri-torsione”, del suo pensiero, egli potrà esperire l’*Ereignis*, l’“evento” della verità dell’Essere nell’ente. Il “mondo-come-illusione”, per Baudrillard, è “indistruttibile” e si opporrà sempre alla “simulazione” eccessiva, *cool* e “pornografica”, del reale. L’ “illusione” è un luogo “originario”, in cui è possibile ritornare grazie al pensiero e all’arte. I caratteri del “mondo-come-illusione” richiamano la dinamica rivelativa del mondo come *a-letheia* descritta da Heidegger. Baudrillard parla dell’ironia di un “pensiero radicale”, capace di sfidare gli eccessi iperreali, capovolgendo, “patafisicamente”, la “simulazione” in “illusione”. La *pop art* di Andy Warhol costituisce l’esempio concreto di tale rivoluzione. L’arte *pop* “dis-torce” il “codice” della realtà attraverso il puro gesto creativo, provocando uno *Stoß*, o “urto”, che trascende i limiti spazio-temporali. Per Heidegger l’arte è una “meditazione” sul “darsi” dell’Essere; nell’opera d’arte la “verità” si “storica”, e si manifesta: si pensi alle opere di Vincent Van Gogh e Paul Klee. L’opera esige sempre un rapporto di reciprocità con lo spettatore: tale *Ereignis* è l’origine di un *ethos* essente la vera e propria messa in opera di un’arte dell’“abitare” il mondo.

Il terzo capitolo è dedicato allo “scatto” fotografico: per Baudrillard la fotografia analogica è una “strategia fatale” che mostra in mondo in tutta la sua enigmaticità, e indefinibilità. Come afferma Roland Barthes, in uno scatto è possibile intravedere il “*punctum*”, l’elemento capace di “pungerci” nell’intimo con la sua verità visiva “folle”. Grazie alla *serendipity* e all’umbratilità degli scatti, le avanguardie artistiche hanno inaugurato un nuovo modo di concepire e “fare” arte. Analizzo, quindi, la fotografia “sperimentale” di László Moholy-Nagy e la “*fautographie*” di Man Ray. Entrambi gli artisti hanno considerato “relativo” il realismo della fotografia, e sono stati capaci di far emergere l’“illusione” velata del mondo. La consapevolezza dell’“irriducibilità” del reale, e dell’arte, deve costituire la base di una possibile “etica dell’immagine”, specialmente nel mondo virtuale e interconnesso. È possibile costruire “poieticamente” un’immagine digitale, avente possibili effetti performativi, eticamente auto-riflessivi. L’immagine è, come affermano Olaf Breidbach e Federico Vercellone, una “visualizzazione attiva”: in essa la soggettività dello spettatore e l’oggettività del mondo s’incontrano, *kairologicamente*. L’ “identità operativa”, e quindi la “trascendenza”, delle

immagini digitali dimostra come queste siano, e debbano essere utilizzate, come dispositivi “vivi”, necessari per l’umana e vitale “interrogazione” sul mondo.

L’ultimo capitolo è dedicato alla fase finale del procedimento fotografico, quello della “*post-produzione*”. Heidegger descrive l’“ultra-uomo”, l’essere umano che “domanda” e radicalizza la propria *humanitas*, “ri-torcendola” su se stessa, per “aprirsi” totalmente alla dignità di tutto ciò che è “Altro”. La poesia rappresenta il luogo privilegiato ove poter “dar forma” a questo *ethos*. La parola poetica è, infatti, l’Essere stesso, l’infinita verità della “possibilità”. Il linguaggio, per Baudrillard, possiede una funzione “poetica” che testimonia l’infinità della produzione significante. Umberto Eco richiamerà i pensieri di Heidegger e Baudrillard in merito al rapporto di reciprocità tra fruitore e opera. Ogni opera d’arte può, infatti, essere concepita come “aperta”, se realizzando la massima “ambiguità”, dipenderà da un intervento umano “attivo”, pur restando un’opera. La fruizione estetica fluisce, quindi, nell’etica in quanto le opere stesse costituiscono un invito alla libertà di espressione e di azione nel nostro mondo. Julia Kristeva conierà il termine “intertestualità” per dimostrare l’“apertura” propria di un testo. Come per Baudrillard, anche per l’autrice, nel linguaggio poetico si realizza, materialmente, la “totalità” infinita dell’arte, a partire dalla “possibilità” potenziale che noi stessi siamo.

Capitolo I

INQUADRATURA: L' "IM-POSIZIONE" E LA SIMULAZIONE COOL

Il panico meridiano, in cui gli uomini si rendevano improvvisamente conto della natura come totalità, ha il suo corrispettivo in quello che oggi, è pronto a scoppiare ad ogni istante: gli uomini attendono che il mondo senza uscita sia messo in fiamme da una totalità che essi stessi sono e su cui nulla possono.¹

1. La parola "Ge-Stell" e il "pericolo supremo"

Heidegger pensa che il dominio della tecnica meccanizzata, sviluppatasi a partire dalla seconda metà del Settecento, faccia parte del destino dell'essere umano. Così scrive nel saggio *La questione della tecnica* (1953): «L'essenza della tecnica risiede nell'im-posizione. Il suo dominio fa parte del destino».² La considerazione strumentale e neutrale della tecnica porta l'uomo a conformarsi alla "pro-vocazione" della stessa, senza percepirla come un "appello".

A partire dalla netta distinzione rispetto all'*animalitas*, l'"umanismo" è posto a fondamento della metafisica moderna. La tradizione della Repubblica latina, ispirata a quella greca, conduce alla visione dell'uomo, l'*homo humanus*, come *animal rationale*, contrapposto all'*homo barbarus*, e alla bestialità. L'Illuminismo è la struttura della civiltà occidentale; esso equivale al *logos*, alla *ratio*, ovvero al pensiero razionalistico. L'interpretazione tecnica del pensiero risale a Platone e Aristotele. Heidegger lo conferma nel 1957, a Friburgo, nella seconda conferenza sui *Principi del pensiero*:

¹ M. Horkheimer, T. W. Adorno, *Dialettica dell'Illuminismo*, trad. it. di R. Solmi, introd. di C. Galli, Einaudi, Torino, 2010⁵, p. 36.

² M. Heidegger, *La questione della tecnica*, trad. it. di G. Vattimo, in Id., *Saggi e discorsi*, a cura di G. Vattimo, Mursia, Milano, 2023⁷, p. 19.

Sin dai tempi antichi, e per la dialettica dell'età moderna ancora fino ai giorni nostri, la riflessione sul pensiero porta il nome di "logica". La parola "logica" è il segnavia. [...] Per il pensiero odierno la logica è diventata ancora più logica, ed è per questo che ha cambiato il nome in "logistica". Con questo nome la logica si procura presumibilmente la sua ultima, ossia universale, planetaria forma di dominio, che nell'evo della tecnica si manifesta nella forma della macchina. [...] la macchina pensante».³

Il pensiero classico, razionalistico, mette in luce la definizione della tecnica come mezzo, un *instrumentum* nelle mani dell'uomo. La definizione strumentale e antropologica della tecnica considera la stessa come la totalità dei dispositivi (mezzi, apparecchi, macchine e i bisogni e i fini che essi servono) utilizzati dall'uomo. Nel 1932 Ernst Jünger afferma che la tecnologia è il mezzo più efficace ed incontestabile della "rivoluzione totale".⁴ «La totalità diventa il vero apparecchio. [...] Il sistema di apparecchi è il nostro "mondo"»,⁵ afferma Gunther Anders, allievo di Heidegger, nel 1956. Il dominio della tecnica è oggi universale poiché riguarda tutti gli ambiti dell'agire umano. Il *logos* impone il suo dominio attraverso le moderne scienze esatte. Heidegger afferma: «La scienza è la teoria del reale»;⁶ il "reale" è l'ambito dell'operare presente; la "teoria" è la scienza settoriale, che si assicura sempre un certo campo del reale. L'espressione «teoria della conoscenza»⁷ intende la metafisica e l'ontologia fondate sulla verità della realtà intesa come certezza del rappresentare assicurante. «Il reale si mostra come il *Gegen-Stand*, l'og-getto».⁸ La parola tedesca nasce nel Settecento come traduzione del latino *obiectum*; nell'epoca moderna il termine indica l'apparenza, l'«oggettività».⁹ Nel saggio *Scienza e meditazione*, Heidegger scrive:

³ M. Heidegger, *Seconda conferenza e riepilogo della prima conferenza*, trad. it. di G. Gurisatti, in Id., *Conferenze di Brema e Friburgo*, a cura di P. Jaeger, ed. it. a cura di F. Volpi, Adelphi, Milano, 2002², p. 137.

⁴ *L'operaio* è un'opera di Ernst Jünger (1895-1998) del 1932 (C. Sommer, *The Perfection of Gestell and the Last God. Heidegger's Criticism of Techno-Nihilism*, Springer, Milano, 2021, p. 24).

⁵ G. Anders, *L'uomo è antiquato*, vol. I: *Considerazioni sull'anima nell'epoca della seconda rivoluzione industriale*, trad. it. di L. Dallapiccola, Bollati Boringhieri, Torino, 2007¹³, p. 12.

⁶ M. Heidegger, *Scienza e meditazione*, in Id., *Saggi e discorsi*, cit., p. 29.

⁷ M. Heidegger, *Oltrepassamento della metafisica*, in Id., *Saggi e discorsi*, cit., p. 48.

⁸ M. Heidegger, *Scienza e meditazione*, cit., p. 32.

⁹ *Ibidem*.

La scienza “ferma” il reale. Essa lo ferma e lo interpella in modo che il reale di volta in volta si presenti come effettuato, cioè nella concatenazione constatabile di cause date. Il reale diventa così perseguibile e calcolabile. Il reale viene assicurato nella sua oggettività. [...] Il rappresentare-catturante [...] è il tratto fondamentale del modo di rappresentazione mediante cui la scienza moderna corrisponde al reale.¹⁰

Nell'epoca della metafisica moderna domina la dimensione pubblica. Già il “collettivismo” della società industriale rappresenta «la soggettività dell'uomo portata sul piano della totalità».¹¹ L'ambito pubblico fagocita il linguaggio, e «decide preventivamente ciò che è comprensibile e ciò che deve essere rifiutato come incomprensibile».¹² Il linguaggio diventa uno strumento di dominio sull'ente presente, che risulta disponibile esclusivamente come “risorsa”. L'apparenza della disponibilità dell'ente è offerta dall' “oggettività” e dall'obiettività scientifica del reale. Heidegger parla di dittatura della dimensione pubblica poiché «l'oggettivazione, come uniforme accessibilità di tutto a tutti, si estende in spregio a ogni limite».¹³ Il dominio dell'uomo sul reale e l'estraniamento da ciò su cui la supremazia è esercitata crescono proporzionalmente. Per questo motivo, l'espressione *animal rationale* esprime, secondo l'autore, «la ragione del pensiero del dominio»,¹⁴ ed il carattere oggettivante di tale razionalità «abbassa l'uomo ad animale».¹⁵ La considerazione dell'ente come sola risorsa è un tutt'uno con la brama di possesso. I saggi *L'indicazione*¹⁶ e *La cosa*¹⁷ si aprono con il medesimo incipit: «Tutte le distanze nel tempo e nello spazio si accorciano».¹⁸ Nei suoi scritti, Heidegger descrive il mondo tecnico del secondo dopoguerra:

¹⁰ *Ivi*, p. 35.

¹¹ M. Heidegger, *Lettera sull' “umanismo”*, a cura di F. Volpi, Adelphi, Milano, 1995¹⁷, p. 72

¹² *Ivi*, pp. 37-38.

¹³ *Ivi*, p. 37.

¹⁴ H. F. Klemme, *Umanità e autoconservazione. Kant o Heidegger?*, in «Rivista di filosofia», CXV, 1, 2024, p. 74.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Der Hinweis* (“*L'indicazione*”) è la conferenza introduttiva dell'intero ciclo di *Conferenze di Brema* (ripartite nelle quattro conferenze: *La cosa*; *L'impianto*; *Il pericolo*; *La svolta*). Essa compare per la prima volta nella copia manoscritta del 1950.

¹⁷ *Das Ding* (“*La cosa*”) è la prima delle Conferenze di Brema (1949), facente parte del ciclo di conferenze *Sguardo in ciò che è* (M. Heidegger, *Conferenze di Brema e Friburgo*, cit., 21).

¹⁸ M. Heidegger, *L'indicazione*, in Id., *Conferenze di Brema e Friburgo*, cit., p. 19.

Oggi con l'aeroplano basta una notte di volo per raggiungere la stessa meta che in passato richiedeva settimane e mesi di viaggio. Attraverso la radio oggi si apprende ora per ora, all'istante, ciò di cui un tempo si aveva notizia solo dopo anni [...] Il film mostra luoghi remoti delle più antiche civiltà come se si trovassero proprio qui nel mezzo dell'odierno traffico stradale [...] Il culmine dell'eliminazione di qualsiasi distanza è raggiunto dalla televisione.¹⁹

Per Horkheimer e Adorno, la cultura è funzionale all'intero sistema della tecnica: «La civiltà attuale conferisce a tutti i suoi prodotti un'aria di somiglianza. Il film, la radio e i settimanali costituiscono, nel loro insieme, un sistema»,²⁰ il sistema dell'«industria culturale».²¹ Per Heidegger, ugualmente, ogni cosa è “equi-valente”, equi-distante, nella società borghese: «Tutto si confonde nell'uniforme senza-distacco».²²

Ogni cosa è posta in anticipo per essere impiegata in vista dell'“ordinare” universale. Si tratta della «totale assicurazione della risorsa sussistente dell'ordinabilità di tutto ciò che è presente inteso come risorsa».²³ L'“appello”, a cui risponde l'uomo ordinando l'ente, è “pro-vocato” dalla tecnica, ed è chiamato da Heidegger *Ge-Stell*. Esso riunisce anche l'essere umano nella considerazione e nello sfruttamento del reale come *Bestand*, «fondo».²⁴ Il termine indica lo specifico dovere, proprio di ciò che è reale e “disvelato”, di restare in un posto preciso, così da poter essere impiegato, e sfruttato. Heidegger lo conferma nel saggio *La questione della tecnica*, intendendo il “fondo” come il «modo in cui è presente tutto ciò che ha rapporto al disvelamento pro-vocante».²⁵ Il *Ge-Stell* è l'«im-posizione»,²⁶ l'«impianto».²⁷ Il prefisso *Ge-*costituisce un nome collettivo e indica «l'insieme di tutto il modo di essere dell'uomo che si incentra nello *Stellen*, cioè nel porre la natura come oggetto».²⁸ Il termine *Stellen* significa

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ M. Horkheimer, T.W. Adorno, *Dialettica dell'Illuminismo*, cit., p. 126.

²¹ *Ibidem*.

²² M. Heidegger, *L'indicazione*, cit., p. 20.

²³ M. Heidegger, *L'impianto*, in Id., *Conferenze di Brema e Friburgo*, cit., p. 54.

²⁴ M. Heidegger, *La questione della tecnica*, cit., p. 12.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ivi*, p. 14.

²⁷ M. Heidegger, *Il pericolo*, in Id., *Conferenze di Brema e Friburgo*, cit., p. 95.

²⁸ M. Heidegger, *La questione della tecnica*, cit., p. 14.

“porre”: il *Gestell* rimanda alla pro-vocazione della tecnica e conserva anche la risonanza del “porre” nel senso di produrre, presentare, delle parole *Her-Stellen* e *Dar-Stellen*. Il *Ge-Stell* ordina tutti gli enti presenti: «Nell’impianto l’essere presente di tutto ciò che è presente si trasforma in risorsa».²⁹ L’ordinare è un fatto universale: il *Ge-Stell* è la riunione da sé raccolta dello *Stellen*. L’impianto non indica un singolo oggetto o dispositivo isolato: esso è il «da sé raccolto universale. [...] L’impianto è accumulo (*Geraff*) [...] il porre in sé raccolto dell’impianto è la riunione del sospingere in sé rotante. L’impianto è meccanismo (*Getriebe*)».³⁰ Nell’intervista allo “*Spiegel*” (1976), Heidegger afferma:

Tutto funziona. Questo è appunto l’inquietante, che funziona e che il funzionare spinge sempre oltre verso un ulteriore funzionare e che la tecnica strappa e sradica l’uomo sempre più dalla terra. Non so se Lei è spaventato, io in ogni caso lo sono stato appena ho visto le fotografie della Terra scattate dalla Luna. Non c’è bisogno della bomba atomica: lo sradicamento dell’uomo è già fatto.³¹

²⁹ M. Heidegger, *L’impianto*, cit., p. 55.

³⁰ *Ivi*, pp. 55-56.

³¹ M. Heidegger, *Ormai solo un Dio ci può salvare. Intervista con lo “Spiegel”*, a cura di A. Marini, Piccola Biblioteca Guanda, Milano, 2023, p. 146. L’intervista allo “*Spiegel*” del 1966 e pubblicata nel 1976, è la risposta alle polemiche, “insistenti” e “di vecchia data” su Heidegger a proposito della sua accettazione della carica di rettore dell’università, e la sua estemporanea adesione al partito nazionalsocialista. Già nel 1945, il filosofo si esprime, allontanando ogni accusa, nel testo *Il Rettorato 1933-34. Fatti e pensieri*, affidato poi al figlio Hermann e da questi pubblicato nel 1983. Il testo verrà pubblicato insieme al discorso di rettorato *L’autoaffermazione dell’Università tedesca. Discorso tenuto in occasione del solenne conferimento alla carica di Rettore all’Università di Freiburg il 27 Maggio 1933*. Questo rappresenta l’unico documento, di rilevanza filosofica, che “colleghi” il nome di Heidegger con l’ascesa di Hitler al potere. Eppure, come afferma A. Marini, si tratta di un «collegamento estemporaneo culturale-amministrativo avvenuto prima del III Reich e, per più lati, non disonorevole se paragonato a quello di altri intellettuali tedeschi che durante il III Reich si limitarono a tacere e dopo il III Reich presero a sussurrare» (*ivi*, pp. 9-10). Heidegger non pubblicherà direttamente né gli “interventi” del 1945 né del 1966. L’“adesione” di Heidegger al partito nazista deve essere interpretata, primariamente, alla luce della sua filosofia e della “situazione” storico-pragmatica. Il suo più grave errore politico è l’esortazione alla votazione per Hitler durante la campagna referendaria popolare del 12 novembre del 1933 «pro o contro l’uscita della Germania dalla “Società delle Nazioni”. Heidegger è per il “Sì”» (*ivi*, p. 21). Egli si dimetterà dall’incarico di rettore alla fine del semestre invernale del ‘33/’34, per «non approvare la deposizione dei due “decani di Facoltà” antinazisti da lui nominati: i proff. Wolf e Möllendorff». Quello di Heidegger è stato il segno di un “supremo radicalismo” (*ivi*, p.

La tecnica-meccanismo viene pensata “autonoma”, sia da Heidegger che da Horkheimer e Adorno, trattata come un “orizzonte”, come sostiene Carlo Galli.³² Il *Ge-Stell* è l’esito della metafisica occidentale.

La costellazione metafisica è fondata sulla legge dell’identità, descritta da Heidegger nella conferenza *Il principio di identità* (1957). L’obiettivo del *Ge-Stell*, o “impianto”, è la stabilizzazione dell’ordinabile, posto con l’unico scopo di restare “fondo”. «L’impianto pone tutto in vista di questo “uguale” (*das Gleiche*) dell’ordinabile, affinché esso torni costantemente a ripresentarsi nella stessa forma nell’uguale dell’ordinabilità».³³ L’uguaglianza dell’ordinabile, intesa come “sintesi”, è la descrizione del principio metafisico $A=A$, «un’asserzione circa la vuota identità dell’essere con se stesso».³⁴ Nella *Lettera sull’ “umanismo”* (1949), Heidegger afferma che la metafisica «non pensa la differenza tra l’essere e l’ente»,³⁵ di qui la naturale tendenza allo sfruttamento di qualsiasi risorsa. Il *Ge-Stell* funziona come una macchina; ne

44), una “necessità storica”, in direzione di quella che Husserl chiama «autentica Umanità» (*ivi*, p. 36). La “totalità” dell’“Esser-Ci” è quella della “Cura”, nell’orizzonte del proprio *Ge-Schick*, “destino” storico. Nel suo *Discorso* di rettorato, il principio nietzscheano della “volontà di potenza” è trasformato nella “volontà di essenza” (*Wille zum Wesen*). La stessa potenza (*Macht*) è quella dell’*Anfang*, dell’“inizio” (questo nell’antico pensiero greco è *Aufbruch*, “insorgenza”, “rottura”). La “salvezza”, quindi il nuovo “inizio”, dipende dall’essenza: «volere l’essenza è lotta (*Kampf*) in un senso altamente filosofico» (*ivi*, p. 69). Come afferma l’autore nel suo *Discorso*, la “scienza” e il “destino” del popolo tedesco «potevano riunirsi solo nel riferimento a una provenienza essenziale» (*ivi*, p. 76), solo se docenti e studenti fossero stati capaci di esporre la “scienza” nella sua più intima necessità, essendo all’altezza del *Ge-Schick*. Questo è “il più proprio” di un popolo, la “missione” storica che si propone di “salvare l’Occidente” dal «“totale sradicamento”» (*ibidem*). Heidegger non è un uomo politico e la sua è una presa di distanza «da ogni ideologia storica» (*ivi*, p. 81). Nell’*Intervista* con lo *Spiegel* Heidegger afferma: «Prima del mio rettorato non mi ero mai in alcun modo occupato di politica» (M. Heidegger, *Ormai solo un Dio ci può salvare*, cit., p. 114). Egli assumerà la carica di rettorato «solo nell’interesse dell’Università» (*ivi*, p. 116), con il consenso del *Plenum*. Dopo le sue dimissioni, Heidegger sarà costantemente sorvegliato dal partito nazista. I suoi scritti non potranno essere recensiti; Heidegger non sarà delegato da parte tedesca né invitato al Congresso Internazionale di Filosofia a Praga del 1934. Il suo *Discorso* di rettorato sarà ritirato dal commercio dal 1934 per disposizione del partito.

³² C. Galli, *Introduzione*, in M. Horkheimer, T.W. Adorno, *Dialettica dell’Illuminismo*, cit., p. XXXVII.

³³ M. Heidegger, *L’impianto*, cit., p. 56.

³⁴ M. Heidegger, *Identità e differenza*, a cura di G. Gurisatti, Adelphi Edizioni, Milano, 2009⁵, p. 10.

³⁵ M. Heidegger, *Lettera sull’ “umanismo”*, cit., p. 44.

L'operaio, Jünger afferma che la tecnica è il modo in cui il mondo si mobilita.³⁶ Il meccanismo generale produce i “pezzi”, le risorse, da immettere nel “fondo”, compreso il *Bestand-Stück*, (“pezzo di riserva”). Il pezzo di riserva differisce dalla “parte”, *Teil*, che appartiene all'intero; il pezzo è segregato dagli altri suoi simili, e non condivide con questi un intero. Allo stesso modo, Horkheimer e Adorno sostengono che i rapporti che costituiscono la *ratio* illuminista sono di “astratta uguaglianza”, ingannevoli. Scrive Galli: «Viene loro in soccorso l'affinità etimologica fra *tauschen* (scambiare) e *täuschen* (ingannare) -: dunque, rapporti macchinici (da *mechané*, che significa appunto “inganno”), e pertanto strumentali e strumentalizzanti».³⁷ Lo “spezzettamento” (*Zerstückung*) crea inoltre la riserva di altri pezzi di riserva, in un processo infinito. I pezzi sono uniformi, uguali, equi-valenti. Le riserve sono perciò sostituibili fra loro: «“Pezzo di riserva” significa che ciò che è segregato in quanto pezzo è ingabbiato in modo rimpiazzabile in un ordinare».³⁸

Anche l'uomo, nell' “impianto”, è una riserva o “pezzo” rimpiazzabile; per Jünger l'essere umano si “mobilita” per accelerare ulteriormente il meccanismo. Possiamo pensare al pubblico indistinto degli ascoltatori della radio. Heidegger e i due autori francofortesi si incontrano nuovamente sul tema dell'“equi-valenza”: «Tanto il rapporto soggetto/oggetto quanto il rapporto fra singoli soggetti all'interno della *ratio* e del dominio possono essere solo uno scambio di equivalenti, all'insegna della cattiva uguaglianza, cioè dell'uguale fungibilità».³⁹ Per Heidegger l'uomo può divenire “inumanamente” appartenente all'impianto, e in ciò consiste il *pericolo*. Eppure: «L'uomo non si trasformerà mai in macchina. Certo, questo inumano che mantiene ancora il carattere dell'umanità è più inquietante, poiché più malvagio e funesto di un uomo che fosse soltanto macchina».⁴⁰ Heidegger radicalizza la figura dell'“operaio” di Jünger: questo non è solo un tipo di “soggettività pensante” ma il vero e proprio soggetto calcolatore, il «soggetto assoluto di tutto l'antropomorfismo».⁴¹ Come scrive nell'*Epoca dell'immagine del mondo*, (1938), l'uomo calcolatore, tramite la *Vorstellung* (la rappresentazione antropocentrica)

³⁶ C. Sommer, *The Perfection of Gestell and the Last God*, cit., p. 24.

³⁷ C. Galli, *Introduzione*, cit., p. XIII.

³⁸ M. Heidegger, *L'impianto*, cit., p. 60.

³⁹ C. Galli, *Introduzione*, cit., p. XI.

⁴⁰ M. Heidegger, *L'impianto*, cit., p. 61.

⁴¹ La figura dell'operaio è quella del compimento dell'era tecnologica come metafisica (C. Sommer, *The Perfection of Gestell and the Last God*, cit., p. 26).

«decide della certezza e stabilità del *Gegen-stand*, dell'oggetto, ponendoselo di fronte e dominandolo».⁴² La riflessione sull'inumanità di Heidegger concorda con quella di Horkheimer e Adorno, quando questi descrivono l'*amusement* tardo-capitalistico. «Divertirsi significa ogni volta: non doverci pensare, dimenticare la sofferenza anche là dove viene esposta e messa in mostra. Alla base del divertimento c'è un sentimento di impotenza. [...] La liberazione promessa dall'*amusement* è quella del pensiero come negazione».⁴³ L'equivalenza di ogni pezzo si sposa quindi con l'inumanità umanamente possibile.

Il destino del “disvelamento”, in quanto “pericolo”, è evidente nel pensiero heideggeriano: «L'animale da lavoro è abbandonato alla vertigine delle sue produzioni, affinché da se stesso si distrugga e si annienti nella nullità del niente».⁴⁴ Il principio della *Machenschaft*,⁴⁵ (“macchinazione”) è la volontà di potenza. Il problema dell'annientamento dell'uomo per opera dei suoi prodotti è affrontato anche da Anders. Di fronte alla crescente perfezione dei suoi congegni, l'uomo, nella sua qualità di “non-fatto”, proverà sempre più «vergogna prometeica».⁴⁶ La mera volontà tecnica di dominio da parte dell'uomo, la “volontà di volontà”, ha come fine la mancanza di scopi. La concezione strumentale del *Ge-Stell* fa da eco all'essenza del nichilismo.

La metafisica, infatti, figura determinante della filosofia occidentale sarebbe responsabile dell'oblio dell'essere. Proprio a partire da Platone e, in particolare, dalla sua interpretazione, il pensiero, lungi dall'essere rammemorante, dimentica la domanda fondamentale sul “che cos'è l'essere” e si limita al superficiale interrogativo sull'essenza dell'ente. Ne deriverebbe una valorizzazione della dimensione temporale della presenza.⁴⁷

⁴² G. Gurisatti, *Sein-lassen. Sull'ontocentrismo dell'arte tra Heidegger e Schopenhauer*, in «Estetica. studi e ricerche», XII, 1, 2022, p. 50.

⁴³ M. Horkheimer, T.W. Adorno, *Dialettica dell'Illuminismo*, cit., pp. 154-155.

⁴⁴ M. Heidegger, *Oltrepassamento della metafisica*, cit., p. 47.

⁴⁵ Il termine *Machenschaft*, “macchinazione”, verrà sostituito da Heidegger, dopo la Seconda guerra mondiale, con il termine *Gestell*, ovvero “inquadramento” o “dispositivo”. La nozione viene sviluppata durante le conferenze di Brema e nella conferenza *La questione della tecnica* (C. Sommer, *The Perfection of Gestell and the Last God.*, cit., pp. 27-28).

⁴⁶ G. Anders, *L'uomo è antiquato*, cit., p. 31.

⁴⁷ C. Lo Casto, *L'interpretazione heideggeriana di Platone attraverso Aristotele*, in «Bollettino della società filosofica italiana», IV, 1, 2020, p. 43.

Heidegger descrive il nichilismo come «l'abbandono dell'essere [...] in tale abbandono l'essere si lascia andare nel fare e nel macchinare».⁴⁸ «Le “guerre mondiali” e il loro carattere di “totalità” sono già conseguenze dell'abbandono dell'essere».⁴⁹ L'Illuminismo, oltre e insieme ai valori morali umanistici, concepisce e ammette la violenza come mezzo di distruzione. L'uomo si rende “signore” della natura. Questa diventa la “risorsa fondamentale” (*Grundbestand*), il «“pezzo di riserva fondamentale” (*Grundbestandstück*)».⁵⁰ La natura viene ridotta a un oggetto matematizzato, concepito in termini di calcolo, sempre a disposizione della manipolazione, artificiale, dell'uomo. Non più intesa come crescita spontanea, come la *physis* greca, la natura non è che una possibile materia di produzione. Ciò che conta, col dominio della tecnica moderna, è la “legge dei grandi numeri” e non la singola vita. Il ragionamento è lo stesso di Anders quando scrive: «Insomma non c'è nulla che si opponga alla fabbricazione e all'impiego dell'ordigno: perché è proprio il grande numero dei partecipanti e la complicazione dell'apparato che impedisce di impedire».⁵¹ Sia l'essenza del nichilismo che la “volontà di volontà” tecnica hanno in comune il medesimo e possibile esito distruttivo, apocalittico.

L'epoca moderna è incurante del mondo in quanto mondo: «L'impianto è essenzialmente nella misura in cui non salvaguarda (*wahrt*) ancora la cosa in quanto cosa»:⁵² avviene l'“incuria” della cosa in quanto cosa. Per Heidegger, siamo «incapaci sia di pensare il mondeggiare del mondo puramente in base a esso stesso, sia di corrispondergli. Perciò abbiamo bisogno di ausili»,⁵³ mezzi tecnici. Secondo Hannah Arendt «quando, nel corso della storia del mondo moderno, la categoria dell'operare viene assorbita all'interno di quella del lavoro, il significato e la finalità autonoma del mondo e delle cose che lo compongono svaniscono».⁵⁴

In base al principio di identità, «il mondo e l'impianto sono lo Stesso».⁵⁵ Il *Ge-Stell* ordina tutti gli enti presenti ad essere risorse disponibili, e incalza il mondo con la «dimenticanza

⁴⁸ M. Heidegger, *Oltrepassamento della metafisica*, cit., p. 59.

⁴⁹ *Ivi*, p. 60.

⁵⁰ M. Heidegger, *L'impianto*, cit., p. 67.

⁵¹ G. Anders, *L'uomo è antiquato*, cit., p. 232.

⁵² M. Heidegger, *Il pericolo*, cit., p. 72.

⁵³ *Ivi*, p. 73.

⁵⁴ L. Savarino, *La fine della filosofia e la passione del pensiero. Hannah Arendt e Martin Heidegger*, in «Filosofia politica», XVI, 3, 2002, p. 497.

⁵⁵ M. Heidegger, *Il pericolo*, cit., p. 78.

dell'essenza dell'essere». ⁵⁶ Il dominio dell'impianto è universale: il *Ge-Stell* "dà la caccia" all'essere in tutti i campi. Proprio questo «dare la caccia è il tratto fondamentale dell'essenza del pericolo». ⁵⁷ Ma l'aspetto più pericoloso del pericolo consiste nel celare la propria essenza. Dove si nasconde il pericolo, si nasconde anche la "necessità": Heidegger utilizza il termine *Notlosigkeit* ("assenza di necessità"), ⁵⁸ per indicare questa assenza, tipica della metafisica. L'essenza della morte viene occultata, nonostante ovunque si senta parlare delle "innumerevoli morti"; celata è anche l'essenza della povertà, nonostante il numero di poveri continui a crescere. Come scrive Anders: «Il complesso preso nel suo insieme resta sottratto alla vista». ⁵⁹

Nel mondo tecnico-operativo si dimentica la domanda fondamentale, che ci riguarda tutti in quanto uomini, quella relativa all'essenza di tutto ciò che è reale. Silenziata è anche la questione riguardo a tutto ciò che c'è di problematico, e merita di essere approfondito con cura. Intendere la tecnica come qualcosa di neutrale è un errore poiché essa così decade ad essere un reale in mezzo a molti reali. Eppure, come ci insegna Heidegger, l'essenza della tecnica domina al di fuori dall'ambito del mero operare strumentale, poiché essa è il tratto fondamentale di tutto ciò che è presente.

2. "Perché c'è niente piuttosto che qualcosa?": la tecnica o Realtà Virtuale come fenomeno estremo

Jean Baudrillard descrive la società della "simulazione", ove l'equivalenza di ogni contenuto raggiunge il suo massimo. A partire dal XX e poi, nel XXI secolo, gli uomini consumano *segni* che sono parte di un sistema culturale, ovvero il "codice" dell'"iperrealtà". ⁶⁰ Nel saggio del 1976, *Lo scambio simbolico e la morte*, Baudrillard scrive: «Simulazione, nel senso che tutti i segni si scambiano ormai tra di loro senza scambiarsi più con qualcosa di reale». ⁶¹

⁵⁶ *Ivi*, p. 79.

⁵⁷ *Ivi*, p. 80.

⁵⁸ *Ivi*, p. 82.

⁵⁹ G. Anders, *L'uomo è antiquato*, cit., p. 231.

⁶⁰ Il primo capitolo è dedicato alla descrizione dell'epoca della tecnica in cui viviamo. Nel punto 1., ho descritto il mondo del dominio del *Gestell* di tipo meccanico-industriale, in cui vive Heidegger (1889-1976). Nei punti 2. e 3., illustrerò il mondo della "simulazione", descritta da Baudrillard. Questa nuova realtà si afferma nel corso del Novecento attraverso l'utilizzo dei *mass media*. Il mondo diviene "virtuale" con l'utilizzo della Rete a partire dagli anni Duemila; al giorno d'oggi la tecnica ha raggiunto il suo apice estremo divenendo Intelligenza Artificiale.

⁶¹ J. Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte*, trad. it. di G. Mancuso, Feltrinelli, Milano, 2022⁷, p. 18.

La fase *hot* corrisponde a quella referenziale del segno (lo schema dominante dell'era industriale); dalla seconda metà del Novecento viviamo nella fase *cool* del segno.

L'attuale sistema di lavoro è *cool*, il denaro è *cool*, tutto l'assetto strutturale è *cool*, e la produzione e il lavoro "classici", processi *hot* per eccellenza, hanno ceduto il posto alla crescita illimitata legata al disinvestimento dei contenuti e del processo lavorativo, che sono processi *cool*. [...] Quando il medium diventa messaggio, si entra nell'era del *cool*.⁶²

Si tratta di un processo globale:

Ovunque la medesima "genesì dei simulacri": commutabilità del bello e del brutto nella moda, della sinistra e della destra in politica, del vero e del falso in tutti i messaggi dei media, dell'utile, dell'inutile al livello degli oggetti, della natura e della cultura a tutti i livelli di significazione. Tutti i grandi criteri umanistici del valore, quelli di tutta una civiltà del giudizio morale, estetico, pratico, si cancellano nel nostro sistema di immagini e segni. Tutto diventa indecidibile: è l'effetto caratteristico della dominazione del codice, che ovunque riposa sul principio della neutralizzazione e dell'indifferenza. [...] il bordello della sostituzione e della commutazione.⁶³

Accumulo e profusione sono i tratti caratteristici della nostra vita. Per Baudrillard nelle società tardo-capitalistiche l'uomo vive in una "giungla" artificiale, fatta di oggetti. Il "*drugstore*" è il centro commerciale ove avviene l'amalgama dei segni di tutte le categorie di beni vendibili, sostituibili fra loro. In questo "nonluogo",⁶⁴ come direbbe Marc Augé, è evidente come la società consumistica parli una propria lingua, quella della circolazione, dell'acquisto e della vendita.

⁶² *Ivi*, p. 36.

⁶³ *Ivi*, p. 20.

⁶⁴ Marc Augé (1935-2023) è stato antropologo, etnologo, e filosofo francese. Introduce nel 1992 il neologismo "nonluogo" ("*non-lieux*") per indicare quegli spazi caratteristici per non essere identitari, relazionali, né storici. Si interessa alle società contemporanee metropolitane, ove riscontra solitudine nonostante l'abbondanza delle comunicazioni, intensificate dai *mass media*, e dei prodotti consumabili. Esempi di "nonluoghi" sono: il supermercato, il fast-food, l'aeroporto, la stazione, l'autostrada, gli autogrill. Questi sono tutti popolati dalla folla solitaria del turismo di massa nell'era della globalizzazione. Si tratta di spazi "artificiali" realizzati per le esigenze del consumo, ove non importa dell'identità degli individui che vi circolano.

Per Baudrillard il consumo è un'istituzione di controllo: «La società dei consumi è [...] la società dell'apprendistato del consumo, dell'addestramento sociale al consumo – cioè un modo nuovo e specifico di socializzazione». ⁶⁵ Il consumo è anche una «*fun-morality*» ⁶⁶, democratica. Nel regno della libertà, l'uomo-consumatore non si può permettere di essere passivo, perché

si considera investito del dovere di gioire [...] Ha il dovere di essere felice, innamorato, adulante/adulato, seducente/sedotto, impegnato, euforico e dinamico. È il principio di massimalizzazione dell'esistenza attraverso la moltiplicazione dei contatti, delle relazioni, mediante l'uso intensivo dei segni, degli oggetti, tramite lo sfruttamento sistematico di tutte le virtualità del godimento. [...] L'uomo moderno trascorre una parte sempre minore della sua vita nella produzione, nel lavoro, ma dedica sempre più tempo alla produzione e all'innovazione continua dei propri bisogni e del proprio benessere. Egli deve vigilare per mobilitare costantemente tutte le sue virtualità, tutte le sue capacità consumatrici. ⁶⁷

Grazie all'utilizzo dei *media*, l'uomo è sempre più informato su ciò che accade nel mondo, ma ogni notizia politica, storica, culturale è recepita sotto la stessa forma segnica mutevole. Quello della simulazione è il tempo della neutralità. Baudrillard riporta nel saggio *La società dei consumi*, del 1974, una sequenza radiofonica casuale: «Una pubblicità del rasoio *Remington*, un sommario delle agitazioni sociali degli ultimi quindici giorni, una pubblicità dei pneumatici *Dunlop SP-Sport*, un dibattito sulla pena di morte, una pubblicità per gli orologi *Lip*, un reportage sulla guerra in Biafra e una pubblicità per il detersivo *Crio*». ⁶⁸ La comunicazione è “attualizzata” e drammatizzata in modo “spettacolare”: vige «l'universalità del fatto diverso», ⁶⁹ per cui ogni informazione è recepita sotto la stessa forma miracolosa. La comunicazione è contemporaneamente “inattualizzata”, perché distanziata e ridotta a mero segno.

⁶⁵ J. Baudrillard, *La società dei consumi. I suoi miti e le sue strutture*, trad. it. di G. Gozzi e P. Stefani, Società Editrice il Mulino, Bologna, 2010², p. 80.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ *Ivi*, p. 79.

⁶⁸ *Ivi*, pp. 135-136.

⁶⁹ *Ivi*, p. 14.

«Quando il fantasma diventa reale, la realtà diventa fantasma»,⁷⁰ scrive Anders: i *media* diventano la realtà, la stessa che ci plasma o aliena, quotidianamente. Lo stesso autore parla di “familiarizzazione” del mondo, nel senso che ciò che vediamo sullo schermo (persone, cose, avvenimenti), ed è per noi estraneo, ci viene presentato come se ci fosse familiare, in una condizione già “familiarizzata”. Le trasmissioni creano una «ambiguità ontologica; perché gli avvenimenti trasmessi sono al tempo stesso presenti e assenti, al tempo stesso reali e apparenti, ci sono e al tempo stesso non ci sono: perché sono fantasmi».⁷¹ Viviamo nell’epoca dello “pseudorealismo”, nel tempo simulato e simulatorio. La relazione del consumatore col reale è quella della mera curiosità, del disconoscimento: «La quotidianità come clausura, come *Verborgenheit*, sarebbe insopportabile senza il simulacro del mondo, senza l’alibi di una partecipazione al mondo. [...] In modo caricaturale è il telespettatore rilassato di fronte alle immagini della guerra del Vietnam».⁷² Vigge una perfetta e democratica uguaglianza dei simulacri: nessun segno prevale mai sugli altri. Anders e Baudrillard concordano sulla scomparsa del mondo in quanto mondo, ovvero del suo carattere fisico e materiale. Se ciò che conta è il “fantasma” del mondo, il pericolo deriva dal fatto che «non sarà più questione allora della verità del mondo e della sua storia ma solamente della coerenza interna del sistema di lettura».⁷³

Le sequenze successive dei film non lasciano il tempo alla contemplazione. I contenuti sono presentati in funzione del codice. Per questo, per Baudrillard, il *test* risulta essere la forma fondamentale di controllo:

Tutti i contenuti sono neutralizzati da una procedura continua d’interrogazioni dirette (*dirigées*), di verdetti e di ultimatum da decodificare [...] L’equivalente della neutralizzazione totale dei significati da parte del codice è l’istantaneità del giudizio di moda, o di ogni messaggio pubblicitario o mediatico.⁷⁴

⁷⁰ G. Anders, *L’uomo è antiquato*, cit., p. 102.

⁷¹ *Ivi*, p. 126.

⁷² J. Baudrillard, *La società dei consumi*, cit., p. 16.

⁷³ *Ivi*, p. 139.

⁷⁴ J. Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte*, cit., p. 73.

Avviene una costante s-personalizzazione dei contenuti, e delle persone, che appaiono sui *media* come *ready-made* virtuali, «si può dire quanto Duchamp dice in fondo del portabottiglie: esiste, l'ho incontrato».⁷⁵

Il tempo della simulazione è schizofrenico e inarrestabile: si pensi, ad esempio, a una sequenza radiofonica casuale, e alle scene che si susseguono in un film. La moda, per Baudrillard, è l'emblema della modernità, infatti rappresenta al meglio l'"inattuale". Essa enuncia il mito del mutamento, mostrandolo come valore: «Estetica del ricominciamento: la moda è quella che trae frivoltà dalla morte e modernità dal *déjà-vu*».⁷⁶ L'era in cui viviamo è quella dell'emancipazione totale, nel regno della libertà, eppure siamo "intrappolati" in questa unica iperrealtà. Scrive l'autore:

Non è possibile una sovversione della moda, perché essa non ha un referenziale con il quale metterla in contraddizione (il suo referenziale è essa stessa). Non si può sfuggire alla moda (perché la moda stessa fa del rifiuto della moda un fatto di moda [...]). Tant'è vero che, se si può sempre sfuggire al principio di realtà del contenuto, non si può mai sfuggire al principio di realtà del codice. [...] La moda non lascia spazio alla rivoluzione.⁷⁷

Questo senso di costrizione, e di impossibilità di fuga, è tipico della simulazione. La stessa sensazione pervade lo stadio "*frattale*" del reale, che segue lo stadio mercantile e strutturale del valore. Baudrillard lo descrive nella conferenza *Transestetica*, del 1988: «Al quarto stadio, che chiamerei dunque frattale, o ancora stadio virale, o stadio irradiato del valore, non ci sono più riferimenti, il valore irradia in tutte le direzioni, in tutti gli interstizi, senza riferimento a niente, per pura continguità. [...] proliferazione e dispersione aleatoria del valore».⁷⁸ La virtualità o viralità ci chiama ad essere attori integrati nella *performance*: «L'informatizzazione del mondo trasforma le cose in *infomi*, vale a dire *agenti* che elaborano informazioni. [...] L'essere umano [...] è un *Inforg* che funziona comunicando e scambiando informazioni».⁷⁹

⁷⁵ J. Baudrillard, *Il delitto perfetto. La televisione ha ucciso la realtà?*, trad. it di G. Piana, Raffaello Cortina, Milano, 1996, p. 34.

⁷⁶ J. Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte*, cit., p. 100.

⁷⁷ *Ivi*, p. 112.

⁷⁸ J. Baudrillard, *La sparizione dell'arte*, a cura di E. Grazioli, Abscondita, Milano, 2022, p. 52.

⁷⁹ B.-C. Han, *Le non cose. Come abbiamo smesso di vivere il reale*, trad. it. di S. Aglan Buttazzi, Einaudi, Torino, 2022, p. 7.

L'uomo stesso, oggi, diviene informazione (pensiamo allo scambio di dati sulla rete). Il concetto-chiave universale è adesso: «L'Alta Definizione. Quella dell'immagine, ma certamente anche quella del tempo (il Tempo Reale), della musica (l'Alta Fedeltà), del sesso (la pornografia), del pensiero (l'Intelligenza Artificiale), del linguaggio (i linguaggi numerici), del corpo (il codice genetico e il genoma)»⁸⁰. Perfezione tecnica e verità del reale si trovano sempre più in relazione diretta. Come scrive Baudrillard nel 1995:

La più alta definizione del medium corrisponde alla più bassa definizione del messaggio – la più alta definizione dell'informazione corrisponde alla più bassa definizione dell'evento – [...] la più alta definizione del linguaggio (nella codificazione numerica) corrisponde alla più bassa definizione del senso – la più alta definizione dell'altro (nell'interazione immediata) corrisponde alla più bassa definizione dell'alterità e dello scambio.⁸¹

La libertà di azione, “manuale”, è sostituita da una «libertà in punta di dita»,⁸² dell'uomo che ricorre solo al dito (il caso del *touch screen* dei dispositivi digitali), trascurando la mano, per scegliere cosa consumare. Non è più possibile pensare a un mondo senza tecnologia; già nel 1956, Anders sostiene che l'unico tabù universalmente rispettato è quello della «“distruzione della macchina”».⁸³

La tecnica diviene il fenomeno estremo con la comparsa dell'Intelligenza Artificiale; essa è «il pensiero finalmente realizzato, pienamente materializzato».⁸⁴ Il sistema, nello stadio “frattale”, può sostituire l'essere umano con protesi sempre più sofisticate, fino ad arrivare al ricambio ultimo, quello del pensiero. Il pericolo ultimo sarebbe quello di una “disintegrazione” totale dell'uomo. Scrive Baudrillard:

⁸⁰ J. Baudrillard, *Il delitto perfetto*, cit., p. 35.

⁸¹ *Ivi*, pp. 35-36.

⁸² B.-C. Han, *Le non cose*, cit., p. 14.

⁸³ G. Anders, *L'uomo è antiquato*, cit., p. 15.

⁸⁴ J. Baudrillard, *Il delitto perfetto*, cit., p. 37.

Acting-out di tutta una società impigliata nel suo fantasma di dissipazione di sé stessa in pura energia, in pura circolazione, senza nessun altro obiettivo manifesto all'infuori di questa *performance*, di questa liberazione nel vuoto, di questa mobilità a ogni costo, di cui noi, le particelle viventi, i corpi vivi, non siamo altro che gli scarti satellizzati.⁸⁵

Quando nessuna regola sarà più vincolante; quando raggiungeremo la disillusione al massimo grado, e non importerà più nemmeno chiederci se ci debba essere qualcosa piuttosto che nulla: «Sarà in qualche modo *l'acting-out* definitivo, il *total achievement*, la soluzione finale. [...] Entreremo, liberati da noi stessi, in un universo spettrale e senza problemi. È questa la Grande Virtualità».⁸⁶ Il potere dell'oggetto sul soggetto è la vera catastrofe; Baudrillard interpreta la distruzione di Pompei a causa dell'eruzione del Vesuvio del 79 d.C. come una “prova generale”, un'anticipazione, della nostra fine. «“Né la monumentalità né la bellezza sono essenziali per Pompei, bensì la fatale intimità delle cose, il fascino della loro istantaneità e quello del perfetto simulacro della nostra stessa morte”».⁸⁷

La domanda «“Perché c'è niente piuttosto che qualcosa?”»,⁸⁸ può essere salvifica per noi, in quanto uomini in carne ed ossa, e per il mondo. Pensare significa infatti meditare e dare valore alla nostra corporeità onto-storica, irripetibile, insostituibile persino dall'Intelligenza simulata virtualmente, a-storica, a-patica (senza *pathos*, che è l'inizio del pensiero), senza vita.

3. Essere-immagine: look! L' “estasi del valore” e il *vanishing point* dell'arte

Nel mondo perfettamente illuminato, siamo noi esseri umani, per primi, che «sogniamo [...] un mondo miracolosamente mosso senza il nostro intervento».⁸⁹ La tecnica si configura come una “tattica” per scomparire: «Non solo l'Intelligenza Artificiale, ma anche tutta l'alta tecnologia illustra il fatto che, dietro i suoi doppi e le sue protesi, i suoi cloni biologici e le sue immagini virtuali, l'essere umano ne approfitta per scomparire.

⁸⁵ *Ivi*, p. 42.

⁸⁶ *Ivi*, p. 43.

⁸⁷ La catastrofe è dunque una conseguenza naturale quando la “logica dell'oggetto” viene spinta all'estremo (X. Liu, *Materialism as a fatal strategy: Jean Baudrillard's critical path of modernity*, in «Educational Philosophy and Theory», LIV, 11, 2022, p. 1816).

⁸⁸ J. Baudrillard, *Il delitto perfetto*, cit., p. 6.

⁸⁹ *Ivi*, p. 45.

E così la segreteria telefonica dice: “Siamo assenti. Lasciate un messaggio...”.⁹⁰ L’unica via per un’“immunità totale” sembra così essere quella dell’inesistenza. Come sottolinea Han, gli *infomi* con cui viviamo sono perfettamente “nudi”, disadorni; lo *smartphone*, con la sua superficie liscia, sottrae ogni carattere di resistenza e di negatività della realtà. Mediante l’uso di filtri e programmi per modificare le fotografie, ad esempio, cerchiamo ogni giorno di raggiungere la perfezione degli oggetti fabbricati. Già nel secondo dopoguerra, Anders parla di «“dislivello prometeico” l’asincronizzazione ogni giorno crescente tra l’uomo e il mondo dei suoi prodotti, la distanza che si fa ogni giorno più grande». ⁹¹ L’espressione andersiana “vergogna prometeica”⁹² è perfettamente attuale: questa indica l’atteggiamento umano di fronte alla perfezione tecnica degli oggetti che l’uomo stesso produce. A causa del tipo di materiale (ad esempio la plastica, ai metalli e ad oggetti in pietra) i prodotti dell’uomo sopravviveranno a lui; come sottolinea Anders, l’uomo mortale non possiede “pezzi di ricambio”⁹³ in caso di incidenti.

Nella società dei simulacri e nello stadio frattale i desideri individuali non sono mai realizzati definitivamente: la perfezione tanto agognata è indefinibile e mai raggiungibile individualmente. Lo schema dei valori è il medesimo per tutti, e corrisponde a quello che lo schermo mostra. Nel 1974, Baudrillard parla della “personalizzazione” nella pubblicità e nel cinema, descrivendola come una «Minima Differenza Marginale». ⁹⁴ La personalizzazione equivale alla “naturalizzazione”: il concetto del “naturale”, onnipresente nelle pubblicità, è un effetto del *make-up*. Ciò significa che l’artificio è in grado di ricreare il naturale.

Tutta la pubblicità, a partire dal dopoguerra e anche attualmente, mira alla seguente “formula magica”: «Personalizzate voi stessi, il vostro appartenere a voi stessi!». ⁹⁵ Questa formula “superflessa”, così definita da Baudrillard, dimostra come sia la persona *in primis* a scomparire,

⁹⁰ *Ivi*, p. 46.

⁹¹ G. Anders, *L’uomo è antiquato*, cit., p. 24.

⁹² *Ivi*, p. 55.

⁹³ Nel saggio *L’uomo è antiquato*, Anders ricorda la visita a un uomo malato in condizioni disperate in un ospedale della California: «Al mio “*How are you?*” rispose con un gesto che sembrava abbracciare non solo la corsia ma tutta l’umanità e mormorò qualche cosa come: “Per noi c’è poco da fare, per tutti noi” [...] “*Well...can they preserve us?*” La parola “*they*” si riferiva ai medici; “*preserves*” sono frutta in conserva. Egli intendeva: “Possono forse metterci in conserva? Lo negai». A differenza degli oggetti, intercambiabili, l’uomo non ha a disposizione “*spare men*” o “uomini di ricambio” (*ivi*, p. 57).

⁹⁴ J. Baudrillard, *La società dei consumi*, cit., p. 92.

⁹⁵ *Ivi*, p. 90.

nel nostro mondo. L'imperativo risulta quindi: «Non: esisto, sono qui! Ma: sono visibile, sono immagine – *look, look!* Non è neppure narcisismo, è un'estroversione senza profondità, una specie di ingenuità pubblicitaria dove ognuno diventa l'impresario della propria apparenza».⁹⁶ Nella comunicazione iconica digitale, il volto umano perde la sua specifica "aura", come direbbe Walter Benjamin, divenendo una "cosa" fra le cose:⁹⁷ «Espressioni standard come la "*duckface*" non fanno affatto emergere la persona. [...] Noi ci produciamo, vale a dire c'insceniamo in svariate pose, in svariati ruoli. Il *selfie* annuncia la scomparsa dell'essere umano munito di un destino e di una storia».⁹⁸ Per Baudrillard è possibile parlare di "soggetto frattale", quello che non sogna altro che assomigliarsi e ritrovarsi in ciascuna delle proprie frazioni; oggi possiamo pensare ai *post* sui *social network*. La filosofa Wendy Brown interpreta la nozione di postmodernità come «un processo che è temporalmente successivo ma non supera il termine che accompagna»:⁹⁹ il termine *post* indica «un presente che continua a essere catturato e strutturato dal passato».¹⁰⁰ Lo stesso termine *post*, riferibile sia alle notizie inviate sulle piattaforme social che alla dimensione temporale, indica perciò una condizione di dipendenza implicante il nostro modo di agire e di vivere nel mondo virtuale.

Viviamo nell'inquietante paradosso dell'assenza nell'estrema abbondanza (di libertà, di contenuti, di apparenti possibilità di scelta). Baudrillard ricorda l'evento simbolico del 16 settembre 1987: a Madrid l'incontro di calcio della Coppa dei Campioni (il Real Madrid contro il Napoli)

⁹⁶ J. Baudrillard, *La sparizione dell'arte*, cit., p. 53.

⁹⁷ Fare esperienza dell'"aura", come afferma Walter Benjamin (1892-1940) nel saggio *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1933) significa accorgersi della capacità di rispondere con uno sguardo, di un fenomeno (come l'opera d'arte) o di un essere. Gli oggetti non possiedono più tale capacità di "guardarci" direttamente, restituendoci lo sguardo. La decadenza dell'"aura" si riscontra negli occhi umani che, come afferma Baudelaire nell'opera *Les Fleurs du Mal* (1857), sembra abbiano perso la capacità di "guardare". Uno sguardo "assente", per Benjamin, è fotografico: «La foto, avvicinando le cose, le derealizza allegoricamente, distruggendone l'aura» (G. Gurisatti, *Scacco alla realtà. Dialettica ed Estetica della derealizzazione mediatica*, Quodlibet Studio, Macerata, 2012, p. 59). Si pensi alla quotidiana attività attuale di "*scroll*" (ovvero l'azione di far "scorrere" i contenuti digitali sullo schermo) delle fotografie pubblicate sui *social network*: l'attività è così veloce e automatica da non permettere la realizzazione di una reale attenzione rispetto a ciò che si sta osservando.

⁹⁸ B.-C. Han, *Le non cose*, cit., p. 41.

⁹⁹ Il saggio di Wendy Brown da cui è tratta la citazione è *Stati murati, sovranità in declino*, del 2013 (G. Azzolini, *Irrappresentabile e post-egemonico. Note sul potere della globalizzazione*, «Politica & Società», III, 1, 2014, p. 83).

¹⁰⁰ *Ibidem*.

si svolge in notturna, in uno stadio vuoto. Si tratta di una misura disciplinare adottata dalla Federazione Internazionale Calcio, a causa degli eccessi del pubblico madrileno in occasione di un precedente incontro con una squadra tedesca. Eppure, l'incontro viene trasmesso integralmente alla televisione. L' "estetizzazione" del mondo è totale, nell' iperrealità. «Nessuno avrà visto l'incontro, ma tutti ne avranno captato l'immagine. [...] D'un sol colpo è diventato un evento puro, virtuale, di cui si potrebbe altrettanto bene dare l'equivalente in immagini di sintesi». ¹⁰¹ Per Baudrillard la distinzione tra immagine analogica e quella digitale si riferisce all' "essenza" e non all'utilizzabilità. È corretto parlare dell' «ontologia dell'immagine digitale». ¹⁰² Nell'immagine sintetica il referente reale è assente, esso è composto per sintesi. Il termine "digitografia" ha la sua radice nella parola latina *digitalis*, a sua volta derivata da *digitus* ovvero il dito che serve all'uomo per contare; in inglese *digit* significa cifra, numero. L'immagine digitale è letteralmente una "scrittura-di-cifre", in cui i numeri sono *pixel* che si organizzano autonomamente, secondo una specifica logica interna. L'immagine generata sinteticamente ha un'origine ontologicamente "virtuale", nel senso di potenziale, basata su un "salto" rispetto alla realtà. La stessa immagine è simulatoria, e mira alla riproduzione di altre icone altrettanto irreali, in un processo infinito ed infinitesimale.

Lo spazio della digitografia è un iper(pseudo)spazio chiuso-e-aperto: *chiuso* (limitato), poiché tutto può avvenire nell'ambito di una stanza (un "sito") – *aperto* (illimitato), poiché nella rete tutto può essere diffuso e fruito all'istante (in modo epidemico), e non necessita di uno specifico luogo, né di uno specifico supporto (a parte il monitor) per essere recepito. Nel web il massimo della vicinanza estetica (visibilità, tangibilità) e il massimo della distanza estetica (invisibilità, intangibilità) si intrecciano in modo indissolubile. Il tempo della digitografia è un iper(pseudo)tempo, da un lato dinamico, istantaneo, simultaneo, dall'altro statico, inemendabile ed eternizzante. ¹⁰³

Le immagini frattali sono ri-producibili e manipolabili all'infinito, prevalentemente senza una particolare competenza tecnica. Viviamo nell'era del "possibile-finzionale": un singolo *digital operator*, così come la stessa Intelligenza Artificiale, possono creare *ex novo* immagini

¹⁰¹ J. Baudrillard, *La sparizione dell'arte*, cit., pp. 41-42.

¹⁰² G. Gurisatti *Il delitto perfetto. Strategie dell'immagine tra analogico e digitale*, in «Scenari», I, 10, 2019, p. 333.

¹⁰³ *Ivi*, p. 339.

digitali. Tutto può diventare informazione, e tutti possono creare “irrealtà iperreali” che non necessitano della realtà per sembrare reali. In ciò consiste il nucleo della «Seconda Rivoluzione dell’immagine»,¹⁰⁴ quella che avviene nell’epoca postmoderna, “post-fotografica”, a partire dagli anni Novanta del Novecento.

La trasformazione del mondo in immagine, la sua estetizzazione, è per Baudrillard, la grande impresa dell’Occidente. Con la perfezione del movimento moderno, ogni categoria della vita è portata al grado massimo di generalizzazione e si riassume nelle altre; l’autore parla di “transpolitico”, “transessuale”, “transestetico”, affermando: «Nell’estasi del valore, [...] tutti i valori estetici [...] sono simultaneamente e potenzialmente massimi».¹⁰⁵ A proposito dell’arte, egli propone l’utilizzo di una «visione *transestetica*»,¹⁰⁶ quella che, senza illusioni, considera la stessa arte come un “insieme rituale”, usato in modo “rituale”, senza la necessità di porsi questioni. Le immagini che ci circondano funzionano, infatti, come “icone”, «ci permettono di continuare a credere nell’arte eludendo la questione della sua esistenza».¹⁰⁷ Per questo motivo Baudrillard pensa che la maggior parte dell’arte attuale sia iconoclasta: ci troviamo di fronte ad immagini che non significano niente a livello di contenuto. L’attuale iconoclastia è come quella nei templi di Bisanzio: «Ogni immagine era un pretesto per non porre il problema dell’esistenza di Dio».¹⁰⁸

Uno dei pericoli dello stadio frattale, virale, è rappresentato dalla mancanza di sensibilità. Nella conferenza *Verso il vanishing point dell’arte* (1988), Baudrillard parla del «raffreddamento della guerra, della storia, dell’immagine»,¹⁰⁹ dopo le catastrofi dell’Olocausto e l’utilizzo della bomba atomica a Hiroshima, che portano la storia al suo acme e punto di non ritorno. Dalla fase della “pittura calda”, ovvero l’espressionismo astratto del dopoguerra (come la pittura di Pollock), siamo passati alla fase di “raffreddamento” dell’arte, negli anni Sessanta, con Andy Warhol e la *Pop art*. La “pittura fredda” si diffonde negli anni della Guerra fredda, periodo in cui implodono i media “freddi”, come la televisione.

¹⁰⁴ La Prima Rivoluzione dell’immagine avviene nella prima metà del XIX secolo: si tratta del passaggio dall’immagine pittorica a quella chimica. Con la Seconda Rivoluzione, la tecnologia digitale si afferma sulla fotografia analogica (*ivi*, p. 341).

¹⁰⁵ J. Baudrillard, *La sparizione dell’arte*, cit., pp. 16-17.

¹⁰⁶ *Ivi*, p. 49.

¹⁰⁷ *Ivi*, p. 48.

¹⁰⁸ *Ivi*, p. 34.

¹⁰⁹ *Ivi*, p. 22.

Quando il mondo scompare in quanto mondo fisico, al consumatore non resta che provare una fredda curiosità rispetto al “reale”: «Gli avvenimenti possono succedersi l’un l’altro, ma alla fine sono senza conseguenza, visto che non possono sconvolgere l’ordine simbolico del terrore, l’ordine universale della deterrenza. La stessa cosa vale nell’ambito dell’arte, dell’immagine e della rappresentazione».¹¹⁰ L’ “estetizzazione” del mondo incomincia a partire dal secondo dopoguerra, e si perpetua sino al giorno d’oggi. Scrive Baudrillard, a proposito dell’era simulatoria: «È la cultura intesa come ufficializzazione di tutto in termini di segni e circolazione di segni»:¹¹¹ la cultura giunge al suo “grado Xerox”.

Quando nel 1986, Warhol dipinge le *Soup Boxes* (Figura 1) assistiamo allo stereotipo della simulazione stessa; il “portabottiglie” di M. Duchamp, rende l’ambiguità tra arte e reale totale. «L’ *acting-out* di Duchamp permette di accedere al grado zero [...] dell’estetica, in cui qualsiasi scarto funge da opera d’arte, con la conseguenza che qualsiasi opera d’arte funge da scarto».¹¹² Il nostro mondo si identifica nel suo “qui e ora”, «la differenza tra l’essere e la rappresentazione estetica è del tutto venuta meno».¹¹³ Il “grado zero” dell’arte è «quello del suo *vanishing point* e della sua simulazione assoluta».¹¹⁴ L’arte scompare e, contemporaneamente, è in ogni cosa, a partire dall’epoca industriale, della proliferazione assoluta.

L’arte entra nella sua riproduzione indefinita: tutto ciò che si duplica in se stesso [...] diventa estetico. Lo stesso vale per la produzione, di cui si può dire che entra oggi nella sua duplicazione estetica, in quella fase in cui, espellendo qualsiasi contenuto e qualsiasi finalità, essa diventa in qualche modo astratta e non figurativa. Essa esprime allora la forma della produzione, assume anch’essa, come l’arte, un valore di finalità senza fine. L’arte e l’industria possono allora scambiare i loro segni: l’arte può diventare macchina riproduttrice (Andy Warhol) senza cessare di essere arte perché la macchina non è più che segno.¹¹⁵

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ *Ivi*, p. 28.

¹¹² J. Baudrillard, *Il delitto perfetto*, cit., p. 35.

¹¹³ Andy Warhol, con la sua icona “metonimica”, pone fine alla vicenda del “platonismo” nell’arte (F. Vercellone, *Bellezza e/o Novecento?*, in «Nuova informazione bibliografica», VII, 1, 2010, p. 44).

¹¹⁴ J. Baudrillard, *La sparizione dell’arte*, cit., p. 15.

¹¹⁵ J. Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte*, cit., p. 89.

Una linea diretta lega Charles Baudelaire a Warhol sotto il segno della “merce assoluta”¹¹⁶ e dell’“oggettivazione” assoluta. L’oggetto assoluto è quello il cui valore è nullo, la sua qualità indifferente. L’oggetto artistico diviene un *gadget*, privo di utilità funzionale, nel senso tradizionale del termine. A partire dalla società post-industriale, per Baudrillard, ogni cosa può considerarsi un *gadget*, e tutto lo è potenzialmente. La pratica di questi oggetti è ludica, come nel caso del *flipper*, e oggi, del *selfie*. Il *gadget* fa parte della logica sistematica della “*fun-morality*” consumista. Sulla base dello stesso sistema spettacolare di consumo, possiamo definire *kitsch* la maggior parte degli oggetti prodotti. Si tratta di oggetti “senza-gusto”; la categoria è l’equivalente del *cliché* nel discorso. Il *kitsch* è una categoria reale che si ritrova nel dettaglio di un oggetto, e/o nel più grande complesso (esempi sono un fiore artificiale, e la preferenza per i luoghi di vacanza).

La *Pop art* «vuole essere omogenea a quest’ordine immanente di segni: omogenea alla loro produzione industriale e seriale, e dunque al carattere artificiale, fabbricato, di tutto l’ambiente, omogenea alla saturazione in estensione allo stesso tempo che all’astrazione culturalizzata di questo nuovo ordine di cose».¹¹⁷ Per Baudrillard: «La *Pop* è un’arte *cool*: non esige né l’estasi estetica, né la partecipazione affettiva o simbolica (*deep involvement*), ma una sorta di *abstract involvement*, di curiosità strumentale».¹¹⁸ L’arte *pop* sposa l’“americanità” ovvero lo *stile* figurativo, il “*Wie*”, dominante della società dei simulacri. Il raddoppiamento del segno, tipico della *Pop art*, si riscontra anche architettonicamente: Baudrillard riporta l’esempio di New York, e delle due torri del *World Trade Center*. Scrive: «Il fatto che ve ne siano due identiche significa la fine di qualsiasi concorrenza, la fine di qualsiasi referenza originaria. [...] Affinché il segno sia puro, occorre che si raddoppi in se stesso».¹¹⁹ Le torri gemelle «si specchiano l’una nell’altra e culminano in questo prestigio della similitudine. Ciò che esse si rinviano è l’idea di modello, che esse sono l’una per l’altra. [...] Le torri [...] sono cieche, non hanno più una facciata».¹²⁰ Il modello che si ripete è quello del “codice” dei simulacri, riscontrabile anche nell’arte. «Tutto

¹¹⁶ Come scrive Baudelaire in *Les Fleurs du Mal*, l’arte nel mondo moderno parla “un’altra lingua”, perde la sua autentica “aura”. Baudrillard approfondisce il concetto di merce/oggetto assoluto riferendosi all’arte: la *pop art* di Warhol rappresenta l’esempio principale di arte nel mondo capitalistico. Nel mondo della simulazione l’arte diviene una merce, un *gadget*.

¹¹⁷ J. Baudrillard, *La società dei consumi*, cit., p. 128.

¹¹⁸ *Ivi*, p. 134.

¹¹⁹ J. Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte*, cit., p. 83.

¹²⁰ *Ibidem*.

Andy Warhol è qui: le repliche moltiplicate del viso di Marilyn sono allo stesso tempo la morte dell'originale e la fine della rappresentazione». ¹²¹ Baudrillard afferma che l'arte è "morte": questa è da intendere nell'accezione della "forma" confusionaria-iperreale- moderna, in cui si perde la determinazione del soggetto e del valore. La sparizione dell'arte nel mondo contemporaneo è causata, per l'autore, sia dalla scomparsa della salvifica distanza critica artistica, che dall'indistinguibilità tra realtà e immagine.

¹²¹ *Ibidem.*

Capitolo II

ZOOM: L'ESSENZA DELLA TECNICA E LA SUA IRONIA TRASCENDENTALE

Non devi opposti al destino, ma neppure fuggirlo!
Se gli sarai andato incontro,
ti condurrà con sé, da amico.¹

1. La “pro-vocazione” della *techne*: il “*Ge-Schick*” come dono

L'essenza della tecnica non è qualcosa di tecnico, essa è un modo del “disvelamento” e riguarda l'ambito della verità. La metafisica è il destino della verità dell'essente, dell'“essentità” come *aletheia*.

Heidegger riscopre le radici greche antiche dei termini che, nel mondo moderno occidentale, riguardano la razionalità illuminista. Come scrive ne *La questione della tecnica*, *τέχνη* in greco è il nome del “fare” artigianale, dell'arte superiore e delle arti belle: la tecnica è dunque qualcosa di “poietico”. Più generalmente, l'“agire” dell'uomo è *Voll-bringen*, “portare a compimento”, dispiegare qualcosa nella pienezza della sua essenza. Il termine *poiesis* deriva dal greco *poiein* che significa “fare”, “produrre”, “creare” ma anche “far accadere” e “far scorgere”. Si evince il legame tra la poieticità della tecnica e la *physis*, la natura, l'Essere, che è il “sorgere-di-per-sé” (il significato originario deriva da *phyein*, “crescere”, venire alla luce dall'oscurità). Nel mondo greco antico, in particolare presocratico, la *techne*, oltre al lato “soggettivo-produttivo”, custodisce un polo «“oggettivo-accogliente”, cioè aperto al darsi, farsi spontaneamente incontro del mondo (dell'essere) in quanto *physis*, da intendersi come ciò che – a prescindere da ogni produzione umana – si fa avanti, si produce e si disvela da sé, nella sua compiuta, autonoma alterità». ² La parola λόγος³ corrisponde al pensiero, nel senso del “far apparire” ciò

¹ J. W. Goethe, *Un altro*, in *Poesie epigrammatiche*, trad. it. di M. T. Giannelli, in Id., *Tutte le poesie*, vol I, ed. it. di R. Fertonani, con collab. di E. Ganni, Mondadori, Milano, 1989, p. 893.

² G. Gurisatti, *Il Tao del linguaggio. Tecnica, arte e meditazione in Martin Heidegger*, in «Studi di estetica», XLVI, 1, 2018, p. 26.

³ Il termine *legein*, da cui deriva *logos*, significa “parlare”. Il “balzo” «eto-logico dal *logos* all'*ethos*, dal *legein* alla *praxis* [...] sta originariamente dentro il *logos* stesso, come sua polarità costitutiva»; il termine *legein* significa al contempo “cogliere”, “accogliere” (il latino *legere* significa appunto “accogliere”, anche “ascoltare”, “leggere

che non compare ancora in modo esplicito, nonostante sia già dinnanzi: «Gli antichi Greci pensano con gli occhi, ossia con gli sguardi».⁴ Ogni atto logico-linguistico affonda le sue radici in un *ethos* più originario, pre-logico e pre-discorsivo: solo un “balzo” del pensiero può condurre a concepire il *logos* come *ethos*, un «“esser-aperto pre-logico per l’ente”, cioè aperto per la “manifestatività pre-predicativa, o meglio verità pre-logica” dell’essere».⁵ «Il pensiero ha il compito di portare in luce l’essenza della tecnica moderna»;⁶ infatti, «il *Logos* [...] disvela il presente nella sua presenza. Ma il disvelare è l’*Aletheia*. *Aletheia* e *Logos* sono la stessa cosa».⁷ Così anche la *theoria* originaria ha due radici: “*Thea*” (l’*a-letheia* del mondo), e “*orao*” (l’attenzione che attribuiamo a qualcuno o a qualcosa). «*Theoria* viene a essere “l’attenzione rispettosa che si porta alla disvelatezza di ciò che è presente [...], il guardare, custodendola, la verità”».⁸

La “pro-vocazione” della tecnica moderna corrisponde al nostro destino, o *Geschick*, avente il carattere del dono. «L’essere è ciò che è più vicino. Eppure questa vicinanza resta per l’uomo ciò che è più lontano. [...] Questa velatezza non è però un’insufficienza della metafisica, ma il tesoro della sua specifica ricchezza».⁹ L’uomo è investito di un compito essenziale, quello di essere il “pastore” dell’essere: egli deve essere in grado di “custodire” il *pericolo* dell’essere in quanto pericolo. Egli «guadagna l’essenziale povertà del pastore, la cui dignità consiste nell’esser chiamato dall’essere stesso a custodia della sua verità. Questa chiamata viene con il getto (*Wurf*) da cui scaturisce l’essere-gettato dell’esser-ci».¹⁰ L’essere umano è “più” dell’*animal rationale*; esiste un livello più originario della realtà.¹¹ Il vero “umanismo” è quello che dimostra l’essenziale dignità umana, consistente nella custodia di ciò che è ancora velato.

a voce alta”; il tedesco *lesen* si traduce con “leggere”, “raccolgere come ospitare”, “custodire”; sia “posare” innanzi, “riunire insieme”. Per Heidegger il *logos* è il «posare raccogliente» (*ivi*, p. 39).

⁴ M. Heidegger, *Seconda conferenza*, cit., pp. 141-142

⁵ G. Gurisatti, *Il Tao del linguaggio*, cit., p. 38.

⁶ M. Heidegger, *Chi è lo Zarathustra di Nietzsche?*, in Id., *Saggi e discorsi*, cit., p. 82.

⁷ G. Gurisatti, *Il Tao del linguaggio*, cit., p. 40.

⁸ *Ivi*, p. 28.

⁹ M. Heidegger, *Lettera sull’ “umanismo”*, cit., pp. 57-58.

¹⁰ *Ivi*, p. 73.

¹¹ La dimensione originaria, velata, del mondo può essere ricondotta alla definizione di “mito” per Luigi Pareyson. Questo corrisponde a «quell’interpretazione originaria della verità, quel contatto con l’inoggettivabile, il quale non deve considerarsi come contrapposto alla “realtà”, perché il mito è esso stesso un’esperienza esistenziale della

Heidegger sostiene: «Pensare la verità dell'essere significa ad un tempo pensare l'*humanitas* dell'*homo humanus*. Bisogna porre l'*humanitas* al servizio della verità dell'essere, ma senza l'umanismo nel senso metafisico». ¹² «L'irrazionalismo o a-razionalismo si rivela la chiave per la comprensione dell'"umanità dell'uomo"». ¹³

Il mondo è l'insieme dei Quattro, terra e cielo, divini e mortali. Il gioco di specchi della Quadratura salvaguarda tutto ciò che, coseggiando in esso fra i Quattro, è presente e assente, nell'intero unificante della sua presenza. [...] Il mondo è la salvaguardia (*Wahrnis*) dell'essenza dell'essere. [...] diciamo anche *Wahrheit*, "verità" [...] Il mondo è la verità dell'essenza dell'essere. ¹⁴

La velatezza del mondo concede l'Ἀλήθεια, la "s-velatezza" capace di far esperire all'uomo la sua propria "e-sistenza". La velatezza è la fonte della verità: ecco perché la "salvezza", la liberazione, umana deriva dal *pericolo* (cioè il *Ge-Stell*, l'essere) e ne è parte integrante. Il "pericolo" è la «località senza luogo», ¹⁵ esso è «l'epoca dell'essere che è essenzialmente in quanto impianto». ¹⁶ La *Kehre*, la "svolta", nell'essenza del pericolo, è un "favore" per l'uomo: essa consiste nel capovolgimento della "dimenticanza" dell'essenza dell'impianto, in modo che la verità dell'essenza dell'essere si raccolga nell'ente, e come tale venga esperita. La *Lichtung*, l'evento dello "slargo", è l'"aprente-illuminante" che permette il risplendere in una manifestazione nell'ente stesso. «Questa libertà (*das Freie*) è l'ambito della disvelatezza (*Unverborgenheit*)». ¹⁷ Essere e uomo sono intimamente legati: l'essenza del primo ha bisogno dell'uomo per rimanere salvaguardata, velata, in mezzo all'ente; mentre l'uomo ha il potere di "indicare" l'ente che si sottrae. La dignità umana assume la massima rilevanza quando nella conferenza

realtà; non contrapposto a "storia", [...] non contrapposto a "ragione", perché esso stesso contiene un pensiero [...] reale, quale si esprime in una coscienza reale» (L. Pareyson, *Ontologia della libertà. Il male e la sofferenza*, Einaudi, Torino, 1995, p. 25).

¹² M. Heidegger *Lettera sull' "umanismo"*, cit., p. 88.

¹³ H. F. Klemme, *Umanità e autoconservazione. Kant o Heidegger?*, cit., p. 77.

¹⁴ M. Heidegger, *Il pericolo*, cit., p. 74.

¹⁵ *Ivi*, p. 102.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ M. Heidegger, *Aletheia*, in Id., *Saggi e discorsi*, cit., p. 177.

La svolta, Heidegger afferma: «L'essenza della tecnica non può essere guidata nel mutamento del suo destino senza la cooperazione dell'uomo». ¹⁸

Tuttavia, per poter concepire la vera essenza dell'impianto, l'essenza dell'uomo deve primariamente "aprirsi" all'essenza della tecnica, attraversando con il pensiero la zona dell'"erranza" (*Irre*). L'erramento nella storia è necessario affinché avvenga il destino. Heidegger concorda con Arendt a proposito della preminenza del pensiero: secondo la filosofa, infatti, la vita "della mente" ha sempre l'ultima parola per quanto concerne il "fare" dell'uomo. La componente "cattartica" del pensare si rivela fondamentale nelle situazioni di emergenza o "situazioni-limite". ¹⁹ Il giudizio realizza il pensiero, rendendolo manifesto nel mondo. Nel saggio *Che cosa significa pensare?*, Heidegger afferma che il pensiero non procura immediatamente forze per l'azione, eppure esso ci "muove". Secondo Arendt il pensiero è l'«attualizzazione della differenza che si dà nella coscienza [...] Una vita senza pensiero non è affatto impossibile; in tal caso, però, essa non riesce a sviluppare la propria essenza: non solo è priva di significato; non è completamente viva». ²⁰ La "svolta" nel pensiero avviene repentinamente: l'essere infatti non ha un suo pari accanto, e non è causato da qualcos'altro. Si apre d'improvviso il *blitzen*, il "lampeggiare", dell'"e-sistenza". Alla lettera *blitzen*, è *blicken*, che significa "guardare": «Il raccogliersi del lampo (*Blitz*) della verità dell'essere è "sguardo" (*Einblick*)». ²¹ "Sguardo in ciò che è" corrisponde al titolo della svolta nell'essere:

in tutto l'occultare dell'impianto si apre ancora nella radura lo spiraglio di luce (*Lichtblick*) del mondo, lampeggia la verità dell'essere, e precisamente quando l'impianto, nella sua essenza, si apre nella radura come pericolo. [...] Quando avviene lo sguardo, gli uomini sono coloro che sono colti nella loro essenza dal lampo dell'essere. [...]

¹⁸ M. Heidegger, *La svolta*, in Id., *Conferenze di Brema e Friburgo*, cit., p. 99.

¹⁹ L'espressione "situazioni-limite" nel pensiero viene coniata dal filosofo e psichiatra tedesco Karl Jaspers (1883-1969), per intendere l'universale condizione umana caratterizzata dal necessario attraversamento di esperienze come la morte, il dolore, la colpa, la lotta. Si tratta di situazioni immanenti che rinviano alla trascendenza.

²⁰ H. Arendt, *La vita della mente*, trad. it. di G. Zanetti, a cura di A. Dal Lago, Il Mulino, Bologna, 2009, pp. 286-287.

²¹ M. Heidegger, *La svolta*, cit., p. 104.

Solo quando l'essere umano, nell'evento dello sguardo [...] rinuncia all'umana ostinatezza e si getta verso lo sguardo, via da sé, liberandosi di se stesso – solo allora l'uomo corrisponde nella sua essenza all'appello dello sguardo. Corrispondendo, l'uomo è adatto a essere colui che, nell'elemento salvaguardato del mondo, volge lo sguardo, in quanto mortale, al divino.²²

L'essenza autentica del potere dell'uomo consiste nell'“ascolto” dell'essere: il pensiero stesso, lasciandosi reclamare dall'essere, può dire la verità velata. Mediante l'ascolto, l'uomo reclama il suo proprio “Esser-Ci” nel mondo. «Il pensiero, detto semplicemente, è il pensiero dell'essere. [...] Il pensiero è dell'essere in quanto, fatto avvenire (*ereignet*) dall'essere, all'essere appartiene. Il pensiero è nello stesso tempo pensiero dell'essere in quanto, appartenendo all'essere, è all'ascolto dell'essere».²³ Tale pensiero essenziale “rammemorante” è, secondo Heidegger, l'autentico agire concesso all'uomo moderno. Questo deve ritornare nel suo *Wesensraum*, “spazio essenziale” per ricevere la sua propria dimensione e disporsi verso quello specifico rapporto in cui la «salvaguardia dell'essere stesso è trasmessa in proprietà all'essenza dell'uomo come a ciò di cui l'essere ha bisogno. [...] La grande essenza dell'uomo riposa sul fatto che essa appartiene all'essenza dell'essere e che quest'ultimo ne ha bisogno per salvaguardare l'essenza dell'essere nella sua verità».²⁴ Se l'uomo non accoglie questa dimensione “esistenziale” dentro di sé, non sarà in grado di compiere niente di essenziale nel suo *Geschick*. Il superamento dell'impianto attuale si configura come un movimento di “accettazione-approfondimento” dello stesso *Ge-Stell*. La “svolta” nel pensiero avviene in seguito alla riflessione dell'uomo sulla propria condizione di “sradicatezza”,²⁵ che viene percepita come un appello.

²² *Ivi*, p. 106.

²³ M. Heidegger, *Lettera sull' “umanismo”*, cit., p. 35.

²⁴ M. Heidegger, *La svolta*, cit., pp. 99-100.

²⁵ M. Heidegger, *Costruire abitare pensare*, in Id., *Saggi e discorsi*, cit., p. 108. La crisi dell'uomo moderno coincide con l'incapacità di “abitare”, ovvero di «soggiornare presso le cose» (*ivi*, p. 101), si tratta dunque di un'incapacità di “costruire”. Heidegger afferma, infatti, che «noi siamo ancora del tutto incapaci sia di pensare il mondeggiare del mondo puramente in base a esso stesso, sia di corrispondergli. Perciò abbiamo bisogno di ausili», ovvero di mezzi tecnici (M. Heidegger, *Il pericolo*, cit., p. 73). Eppure, lo “spaesamento” dell'uomo non deve essere inteso come mera miseria ma come «l'unico appello che chiama i mortali all'abitare» (M. Heidegger, *Costruire, abitare, pensare*, cit., p. 108). Per accedere alla comprensione della verità dell'ente, è necessario che il pensiero attraversi l'“erranza”, ovvero la zona di «pericolosità del pericolo» (M. Heidegger, *Il pericolo*, cit., p. 81). Allo stesso modo deve essere inteso il *Geschick*, o la “pro-vocazione” della tecnica moderna: questa è l'unica

Heidegger chiama questo “evento”, “*das Er-eignis*”. Il contatto con l’apice negativo²⁶ è essenziale per raggiungere una nuova comprensione del mondo. Mediante il pensiero è possibile concepire la seconda costellazione, alternativa a quella dell’identità, descritta da Heidegger in *Identità e differenza*. Nella costellazione della differenza, uomo ed essere necessitano l’uno dell’altro, si “ri-volgono” l’un l’altro, co-appartenendosi nell’*Ereignis*.

Il coappartenere di uomo ed essere nella modalità della provocazione reciproca ci fa capire in modo sconcertante che e come l’uomo sia trasproprio all’essere, mentre l’essere è appropriato all’uomo. Nell’impianto dominano un trasproprio e un appropriare. Questo appropriare [...] va esperito semplicemente, cioè raccolto in ciò che chiamiamo l’evento (*Ereignis*).²⁷

Il termine “evento” non è traducibile, come quello del λόγος, o la parola cinese *Tao*. L’*Ereignis* è «l’ambito in sé risonante grazie al quale l’uomo e l’essere si pongono-e-raggiungono l’un l’altro, ottengono ciò che è loro essenziale, nella misura in cui perdono le determinazioni che la metafisica ha assegnato loro».²⁸ Queste determinazioni sono quelle di soggetto, oggetto e *Grund*, fondamento. Il principio di identità della metafisica occidentale si trasforma

che porta l’uomo sulla «via del disvelamento» (M. Heidegger, *La questione della tecnica*, cit., p. 18), essa è il nostro destino.

²⁶ Tale “apice negativo”, per Heidegger, corrisponde alla mera considerazione strumentale della tecnica moderna: questa rappresentazione, infatti, supporta la volontà di dominio ed il conseguente sfruttamento di ogni ente. La necessità dell’errore per attuare uno “sguardo” nuovo rispetto al mondo si collega al pensiero di Pareyson, per il quale la sofferenza «è il segreto dell’essere, che contiene e rivela tutte le enormi potenzialità dell’universo» (L. Pareyson, *Ontologia della libertà*, cit., p. 70). Secondo la lezione di Pareyson, per poter percepire la «illimitatezza della libertà», questa deve tradire sé stessa (*ivi*, p. 19). L’interrogazione sul male si ritrova altresì nella celebre *Grundfrage* del filosofo tedesco Friedrich Schelling (1775-1854), considerato da Pareyson un maestro: “Perché in generale c’è qualcosa? Perché non c’è il nulla?: la celebre questione compare nel colmo della sua “filosofia dell’identità”: il turbamento dell’uomo, esposto al rischio del “non essere”, è esorcizzato dal “tutto”, dalla «necessità dell’essere» (*ivi*, p. 377). La “filosofia negativa” schellinghiana (dei concetti, razionale) si conclude in sé stessa giungendo all’idea di puro esistente.

²⁷ M. Heidegger, *Terza Conferenza. Il principio di identità*, in *Conferenze di Brema e Friburgo*, cit., p. 160.

²⁸ *Ivi*, p. 162.

in un *Satz*, “salto”, fino a raggiungere l’essenza della metafisica, l’essenza della tecnica.²⁹ L’*Ereignis* mostra come l’essere sia da concepire come “differenza”, di-vergenza originaria, relazione. L’alterità dell’essere è propria del λόγος, costituente «l’espressione della potenzialità dell’esserci, intesa come la possibilità, da parte dell’uomo, di entrare in relazione con tutto ciò che è in quanto altro, e con sé stesso in quanto secondo termine della relazione di identità».³⁰

Il *Ge-Stell* è dunque il preludio dell’“evento-appropriazione”. Per oltrepassare il mondo tecnico con un “salto”, è necessario operare una *Verwindung* (il termine deriva dal tedesco *verwinden*, ovvero “torcere”, “distorcere”, “ritorcere”) della stessa tecnica. Si tratta di una «“ri-torsione” critica (“ironica”) del proprio oggetto, che nel *kairos* della *krisis* afferra la *chance* della salvezza. [...] la *Verwindung* salvifica è la dis-torsione e ri-torsione critica del pericolo su se stesso».³¹ Il nesso indissolubile tra pericolo e salvezza richiama la struttura della figura del *Tao*: «Il principio-modo bianco/positivo e il principio-modo nero/negativo non sono rigidamente contrapposti ma simbolicamente complementari, si inseriscono simbioticamente l’uno nell’altro pur mantenendo la propria peculiarità ontologica, che tuttavia si afferma solo nella relazione cinetica all’altro».³² La medesima dinamica ossimorica e simbiotica si ritrova all’interno delle singole parole, mediante il riferimento al loro senso greco originario. «Percorrere il “*tao* del linguaggio” significherà anzitutto meditare sul “linguaggio come *tao*”, cioè sulle parole, scoprendo al loro stesso interno la polarità-circolare co-esistenziale del loro senso originario».³³

²⁹ Il medesimo movimento repentino che permette il di raggiungere con un “salto” la «seconda costellazione» del pensiero (cfr. M. Heidegger, *Identità e differenza*, cit., p. 11), risulta necessario per concepire la compossibilità della “filosofia negativa” e della “filosofia positiva” (l’ordine della realtà) per Schelling. Egli chiama il possibile “ponte” fra le due filosofie, “estasi” (L. Pareyson, *Ontologia della libertà*, cit., p. 388), quando la ragione diviene “estatica”: «È questo il momento dello stupore, dal quale la ragione riesce a riaversi solo quando trova la forza di capovolgarsi» (ivi, p. 391).

³⁰ C. Lo Casto, *L’interpretazione heideggeriana di Platone attraverso Aristotele*, cit., p. 46.

³¹ G. Gurisatti, *Il Tao del linguaggio*, cit., p. 23.

³² Ivi, p. 25.

³³ *Ibidem*. La circolarità tra linguaggio ed essere è condivisa da Heidegger e Carl Schmitt (1888-1985). Quest’ultimo scrive il saggio “*Raum*” e “*Rom*”. *Sulla fonetica della parola “Raum”* (1951). Questo rappresenta un luogo privilegiato ove trovare la filosofia schmittiana del linguaggio e il suo fonocentrismo. L’obiettivo dell’autore è «disarticolare il significato della parola dall’essere umano che la pronuncia [...] l’essere non si realizza nel linguaggio, ma si lascia comprendere a partire da esso» (E. Sferrazza Papa, *Linguaggio originario e pensiero dello spazio in Carl Schmitt*, in «Rivista di filosofia», 2, 2018, p. 255). Schmitt scrive: «*Raum* (spazio) è una di quelle parole in cui una lingua dimostra di essere una lingua originaria. È una parola originaria della lingua

La ricerca del senso originario delle parole si collega alla *formale Anzeige*, l'“indicazione formale”: essa corrisponde al momento dell'incontro “originario” con i fenomeni; essa «proprio perché si astiene dal contenuto e si limita a indicare la forma della manifestatività, lascia aperta la strada alla pienezza qualitativa dell'esperienza vissuta».³⁴ Il “trauma” della ragione di fronte

originaria» (C. Schmitt, “*Raum*” e “*Rom*”. *Sulla fonetica della parola “Raum”* (1951), in *Stato, grande spazio, nomos*, a cura di G. Maschke, ed. it. a cura di G. Gurisatti, Adelphi, Milano, 2015³, p. 259). Nella parola *Raum* il dittongo formato da A e U descrive «un arco che unisce l'alfa e l'omega, l'inizio e la fine. Questo mondo delle vocali è circondato dai due elementi liquidi R e M, i quali producono una tensione interna ed esterna tra i due elementi. Circondano fluidamente il centro vocale così come, secondo le antiche credenze, l'oceano circondava la terraferma abitata dall'uomo. Tuttavia, R e M iniziano e concludono il *Raum* senza tracciare un confine marcato, incisivo. [...] *Raum* non è quindi un cerchio chiuso, e nemmeno una regione circoscritta, bensì un mondo [...] il nostro *Raum* è piuttosto un mondo pieno della tensione tra elementi diversi» (ivi, p. 262). «Il “concreto dato fonetico” mostra una tensione tra consonanti e vocali e permette così di accedere a quella tensione elementare che costituisce la realtà storica e materiale della dimensione spaziale. Le vocali, [...] rappresentano la dimensione tellurica, mentre le consonanti l'elemento marino che la bagna» (E. Sferrazza Papa, *Linguaggio originario e pensiero dello spazio in Carl Schmitt*, cit., p. 258). La parola *Raum* assume un'altra connotazione fonetica nelle altre lingue latine: essa è “spazio” in italiano, “*espacio*” in spagnolo, “*espace*” in francese. Questi termini derivano tutti dal latino *spatium*: questa per Schmitt è una parola composta in quanto la lettera “s” in “*s-patium*” «ha funzione di prefisso, e precisamente di un prefisso incisivo, marcato e separante. [...] Una S di questo tipo si aggiunge a *patium* (da intendersi forse nel significato di *patere*, “essere aperto, scoperto, esposto”) in modo specifico, operando una modifica e una definizione» (C. Schmitt, “*Raum*” e “*Rom*”, cit., p. 263). La parola “spazio”, inoltre, indica sempre “gli spazi”. Questa riflessione s'incontra con quella di Heidegger: egli, infatti, si propone di considerare il «“*logos*” come *tao*”» (G. Gurisatti, *Il Tao del linguaggio*, cit., p. 36). Il suo obiettivo è quello d'intendere il *Logos* come *ethos*: «Ogni atto logico-linguistico predicativo affonda le sue radici in un *ethos*-comportamento-modo di essere più originario in quanto pre-logico e pre-predicativo» (ivi, p. 38). Da tale ribilanciamento “eto-logico” scaturisce la *poiesis* umana, corrispondente all'autentica «arte dell'abitare» (ivi, p. 42).

³⁴ Nelle lezioni del 1920-21 che portano alla stesura dell'opera *Introduzione alla fenomenologia della religione* (M. Heidegger, *Fenomenologia della vita religiosa*, trad. it. di G. Gurisatti, a cura di M. Jung, T. Regehly, C. Strube, F. Volpi, Adelphi, Milano, 2003²), Heidegger descrive il procedimento della “formalizzazione”, che diversamente dalla “generalizzazione”, prescinde dal contenuto di un certo oggetto. La predicazione formale considera solo la datità della cosa, il suo darsi alla conoscenza o il verso-cui della relazione conoscitiva (F. Aronadio, *Physis e fatticità nella Einführung in die Metaphysik di Martin Heidegger*, in «La Cultura», XLVII, 1, 2009, p. 109).

all'essere esistente corrisponde alla "meraviglia" filosofica. L'"essenzializzazione"³⁵ della ragione conduce a un'intensificazione delle sue possibilità, capace di trasformare, heideggerianamente parlando, il *pericolo* iniziale in un trionfo.

2. Ironia della tecnica: il pensiero radicale

All'apice delle *performance* tecnologiche, siamo in balia dell'«illusione della finalità della tecnica come estensione dell'uomo e del suo potere, completamente in balia dell'illusione soggettiva della tecnica».³⁶ Secondo Baudrillard,³⁷ nel mondo simulato-virtuale, rimane

³⁵ Di fronte al puro esistente la ragione diventa "umile", il pensiero si ammutolisce. L'heideggeriana "indicazione formale" richiama il concetto mistico di "denudamento", inteso come "essenzializzazione" (L. Pareyson, *Ontologia della libertà*, cit., p. 396), utilizzato da Schelling per descrivere l'"estasi". Questa è da considerare come una «progressiva degradazione della conoscenza» (*ivi*, p. 393). Eppure, la "nudità" della ragione «lungi dall'essere un impoverimento o una sottrazione porta piuttosto al raggiungimento della purezza e dell'autenticità» (*ivi*, p. 395).

³⁶ J. Baudrillard, *Il delitto perfetto*, cit., p. 77.

³⁷ In questo secondo punto intendo mettere in luce l'affinità tra Heidegger e Baudrillard rispetto alla concezione "originaria" del mondo. Il primo descrive il mondo come *a-letheia*. Egli afferma: «Il mondo è il gioco di specchi ancora latente dell'insieme dei Quattro, cielo e terra, mortali e divini» (M. Heidegger, *Il pericolo*, cit., p. 71). Il nostro destino metafisico moderno corrisponde al "dono" "celante-salvante" dell'*alétheia*. L'uomo è l'essere "dignitoso" che può partecipare all'*Ereignis* (la "seconda costellazione" che mostra il co-appartenersi di uomo ed essere), solo mediante un "arretramento" del pensiero «verso la provenienza essenziale della metafisica stessa» (M. Heidegger, *Identità e differenza*, cit., p. 13). Baudrillard sostiene l'esistenza di un luogo reale "originario", in cui è possibile ritornare: si tratta del "mondo-come-illusione" (G. Gurisatti, *Scacco alla realtà*, cit., p. 221). I caratteri del mondo sono quelli della segretezza, dell'enigmaticità, dell'opacità, dell'umbratilità: questi ricordano la dinamica della *Un-verborgenheit*, la "dis-velatezza" del mondo come *a-letheia*, descritta da Heidegger. Il movimento "ri-velativo" della *physis* è quello della «s-chiusura, dis-chiudimento – della simultanea apertura-e-chiusura, manifestazione-e-ritrazione, darsi-e-sottrarsi, luce-e-oscurità, illuminazione-e-nascondimento» (*ibidem*). Allo stesso modo, per l'autore francese, l'illusione oggettiva del mondo è un "enigma". L'illusione è ciò che si oppone alla "simulazione" del mondo, facendo in modo che il "delitto" di questa sia "imperfetto": «L'illusione è comunque indistruttibile. Il mondo quale è [...] si sottrae perpetuamente all'investigazione del senso» (J. Baudrillard, *Il delitto perfetto*, cit., p. 23). Per Heidegger, la concezione dell'"im-posizione" della tecnica come l'"appello" che chiama l'uomo ad "abitare" il mondo, permette di non soccombere alla volontà di dominio e sfruttamento di tutto l'essente. Per Heidegger nel pensiero deve avvenire una "svolta" tale da approfondire ed accettare il *Ge-Stell*, e dunque l'"im-posizione" stessa (M. Heidegger, *La questione della tecnica*, cit., p. 14) attraverso il movimento della *Verwindung*. «L'essenza della tecnica è superata (*verwunden*) nella sua verità ancora velata. Questo superare è simile a ciò che accade quando in ambito umano si supera un dolore»; «il superamento (*Verwindung*) di un destino dell'essere – qui e ora il superamento dell'impianto – avviene ogni volta in base

l'impressione irresistibile che qualcosa ci sfugga, dato che la "realtà" si confonde con il virtuale, e viceversa. La virtualità è senza confini, oltrepassa le leggi della fisica e della metafisica: «È la logica del sistema che, trascinandolo al di là di sé stesso, ne altera le determinazioni. Le cose sono giunte a uno stadio parodico e al tempo stesso parossistico».³⁸

Ogni metafisica è spazzata via da questo capovolgimento di situazione in cui il soggetto non è più il padrone della rappresentazione [...], ma l'operatore dell'ironia oggettiva del mondo. È l'oggetto ormai che rifrange il soggetto e gli impone la sua presenza e la sua forma aleatoria, la sua discontinuità, la sua frammentazione, la sua stereofonia, la sua istantaneità artificiale, È la potenza dell'oggetto a farsi largo attraverso l'artificio stesso che gli abbiamo imposto. Vi è qui come una rivincita: l'oggetto diventa un attrattore strano.³⁹

L'ipotesi di una ironia "trascendentale" della tecnica è possibile. Baudrillard sceglie una forma di pensiero eccentrica rispetto al reale: il suo è "pensiero radicale", «l'illusione materiale, immanente a questo mondo cosiddetto "reale"».⁴⁰ Il pensiero radicale non è mai deprimente e si discosta da ogni forma di irresponsabilità, disperazione e nichilismo. La strategia per rispondere all'iperrealtà è calarsi all'interno della stessa realtà iperreale, con l'obiettivo di ri-torcere su sé stessa la simulazione, ironicamente. Baudrillard pensa a una radicalizzazione estrema della "frattalità", per combattere con le stesse "armi" della simulazione. Egli scrive:

all'avvento di un altro destino» (M. Heidegger, *La svolta*, cit., p. 99). Heidegger intende la vera "s-coperta" del mondo come *a-letheia*. Riferendosi alla tecnica del XX e, più specificamente del XXI secolo, Baudrillard afferma che il pensiero, mediante la scrittura, è in grado di «sfidare la pseudorealtà dell'iperrealtà mettendone a nudo tutta l'oscenità» (G. Gurisatti, *Scacco alla realtà*, cit., p. 243). La tecnica possiede in sé un'«ironia "trascendentale"» (J. Baudrillard, *Il delitto perfetto*, cit., p. 80), che emerge grazie alla riflessione sul reale. Questo "pensiero radicale" (*ivi*, p. 101) mira a spingere all'estremo la «commutabilità neutralizzante e indifferente della simulazione fino al limite in cui essa si ritrasforma in reversibilità, riacquista cioè quel valore positivamente duale, ambivalente, simbolico che è caratteristico dell'illusione» (G. Gurisatti, *Scacco alla realtà*, cit., p. 242).

³⁸ J. Baudrillard, *Il delitto perfetto*, cit., p. 77.

³⁹ *Ivi*, pp. 79-80.

⁴⁰ *Ivi*, p. 101.

L'unica strategia è catastrofica, e nient'affatto dialettica. Bisogna spingere le cose al limite, dove del tutto naturalmente esse si capovolgono e si sfasciano [...] poiché al culmine della coerenza si è più vicini all'abisso di rivolgimento [...] bisogna andare più lontano del sistema della simulazione [...]. Fare della logica propria del sistema l'arma assoluta. Contro un sistema iperrealista, l'unica strategia è patafisica [...] cioè una fantascienza del rivolgersi del sistema contro se stesso, all'estremo limite della simulazione.⁴¹

Baudrillard afferma: «L'ironia è l'unica forma spirituale del mondo moderno».⁴² Il mondo non è “risolvibile” né decifrabile una volta per tutte, oggettivamente, scientificamente, tecnicamente. «La regola assoluta del pensiero è quella di rendere il mondo quale ci è stato dato – inintelligibile -e, se possibile, un po' più inintelligibile».⁴³

Per l'autore: «L'intelligenza non è nient'altro che questo presentimento dell'illusione universale».⁴⁴ Differenziandosi da Nietzsche,⁴⁵ Baudrillard sostiene l'esistenza di un piano “altro” dell'essere: il mondo dell'illusione. Si tratta di un luogo reale, “originario”, che si trova «prima, sotto, dietro e oltre il piano della simulazione»,⁴⁶ e in cui è possibile ritornare.

⁴¹ J. Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte*, cit., pp. 14-15.

⁴² J. Baudrillard, *Il delitto perfetto*, cit., p. 79.

⁴³ *Ivi*, p. 110.

⁴⁴ *Ivi*, p. 10.

⁴⁵ Per Nietzsche esiste un unico piano dell'esistenza: quello «derealizzato di un'apparenza che si pone al di là dell'essenza e dell'apparenza» (G. Gurisatti, *Scacco alla realtà*, cit., p. 221). L'apparenza è al tempo stesso «“Derealizzante” in quanto distrugge la realtà e il suo principio. “Derealizzata” perché rinuncia ad applicare a se stessa il vecchio principio di realtà e azzarda il balzo verso una nuova dimensione di realtà-dell'apparenza, in cui quest'ultima fa riferimento soltanto a se stessa» (*ivi*, p. 16). Nei *Frammenti postumi* (1884-1885), l'autore afferma che l'uomo “post-metafisico”, l'*Übermensch* “post-moderno”, capisce come tutto sia “maschera” e non ha paura di agire nel “carnevale” dell'apparenza. La maschera “liberata” dal suo stesso significato è quella “dionisiaca”, che presuppone una «pluralità di io» (*ivi*, p. 31). Questa dimensione “proteiforme” e molteplice dell'uomo deve essere messa al servizio di una «liberazione dionisiaca ultrastoica della maschera stessa, dove cioè la maschera non è più un'apparenza reale a tutela di un'essenza reale (si potrebbe dire: fondata), ma una nuova costellazione, dentro e fuori, di apparenze derealizzate e derealizzanti» (*ivi*, p. 33). Baudrillard, diversamente, colloca l'“illusione” su un piano “altro” rispetto a quello della simulazione, (dell'apparenza). «Per Baudrillard l'illusione – diversamente che per Nietzsche – si pone su un piano (ontologico) “più fondamentale” sia del reale banalmente inteso, sia della simulazione che ne costituisce la distruzione. A questa radice vera-illusoria del mondo, sottostante la simulazione, va sempre tutta la sua più fervida “nostalgia”» (G. Gurisatti, *Scacco alla realtà*, cit., p. 221).

⁴⁶ *Ivi*, p. 220.

Il mondo è dunque un'illusione radicale. È un'ipotesi come un'altra. Un'ipotesi comunque insopportabile. E per scongiurarla, bisogna realizzare il mondo, dargli uno statuto della realtà, farlo esistere e significare a ogni costo, togliergli ogni carattere segreto, arbitrario, accidentale, scacciare da esso le apparenze ed estrarne il senso, toglierlo a ogni predestinazione per restituirlo al suo scopo e alla sua massima efficacia [...]. La simulazione è precisamente questa gigantesca impresa di disillusione – letteralmente: di messa a morte dell'illusione del mondo a beneficio di un mondo assolutamente reale.⁴⁷

Il mondo della simulazione è colpevole del delitto “ontologico” più irredimibile, quello di averci privato dell'illusione del mondo. «In Baudrillard, all'ontologia negativa della simulazione (derealizzazione) corrisponde una ontologia positiva dell'illusione (realtà)». ⁴⁸ I caratteri del “mondo-come-illusione” sono:

la mobilità, la reversibilità, l'ambivalenza, la duplicità, l'enigmaticità, l'indeterminatezza, l'opacità, l'umbratilità, la segretezza: sempre il mondo si-dà-e-si-sottrae, si mostra-per-scompare, si illumina-per ricadere nell'ombra – è, nella sua essenza, gioco infinitamente reversibile di luce-e-ombra, sposalizio di opposti, polarità simbolica di contrasti irriducibili – presenza-e-assenza, trasparenza-e-opacità, identità-e-alterità, in-differenza.⁴⁹

Il mondo è quindi costitutivamente “segreto”, insensato, “imperfetto”. Nonostante la perfezione del mondo virtuale, l'illusione del mondo si “s-vela” anche attraverso le tracce di imperfezione tipicamente umane, con i virus, i germi, gli errori che costituiscono la “firma” dell'uomo nel mondo artificiale. La nozione baudrillardiana di illusione richiama quella di *a-letheia*⁵⁰ di Heidegger. Tra il concetto di “illusione e quello di “seduzione” corre, secondo

⁴⁷ J. Baudrillard, *Il delitto perfetto*, cit., p. 21.

⁴⁸ G. Gurisatti, *Scacco alla realtà*, cit., p. 220.

⁴⁹ *Ivi*, p. 221.

⁵⁰ L'*a-letheia* per Heidegger è la verità originaria dell'essere, la *Un-verborgenheit*, la dis-velatezza. «La dinamica ri-velativa (*ent-bergend*) dell'*aletheia* è quella – in ciò simile alla *physis* come s-chiusura, dis-chiudimento – della simultanea apertura-e-chiusura, manifestazione-e-ritrazione, darsi-e-sottrarsi, luce-e-oscurità, illuminazione-e-nascondimento» (*ibidem*). Heidegger scrive: «L'illuminazione in cui l'ente si mantiene è parimenti un nascondimento [...]. Il luogo aperto nel mezzo dell'ente, l'illuminazione, non è mai uno scenario immobile [...]. Il non-essere-nascosto (die *Unverborgenheit* = la dis-velatezza, l'*a-letheia*) non è un suo stato abituale, ma un

Baudrillard, una profonda affinità ontologica: “seducente” è, infatti, ciò che “dis-vela”, che è “*a-lethes*”, direbbe Heidegger.⁵¹ La lotta seducente tra *Welt* ed *Erde* è quella dell’*aletheia*: «Si può parlare di un carattere originariamente erotico-seducente dell’*aletheia* dis-velantesi: l’*aletheuein* è lo *strip tease* dell’essere».⁵² La seduzione, come l’illusione che si oppone alla simulazione, si differenzia completamente dalla “pornografia” intesa come mondo totalmente illuminato e sovraesposto, ove tutto è eccessivo e *kitsch*. L’espressione francese *se dérobe* significa “si sottrae”, e con un gioco di parole fonetico significa altresì “si toglie il vestito” (il termine francese antico *rober* equivale a *piller*, *dépouiller* ovvero “spogliare”).

La derealizzazione totale per Baudrillard è irrealizzabile poiché manca il «cadavere del mondo, cioè dell’illusione. [...] Senza *corpus delicti* non c’è delitto che possa essere dimostrato».⁵³ Il delitto della simulazione nei confronti dell’illusione è perciò imperfetto. Lo statuto originario del mondo si nasconde perpetuamente alla razionalità logica; Baudrillard ipotizza addirittura che la tecnica rappresenti un’estrema “astuzia” del “mondo-come-illusione”, sicuro della propria autenticità e originarietà. L’illusione è oggettiva, data l’impossibilità di una “verità” oggettiva nel mondo virale-simulato, ove «soggetto e l’oggetto non sono più distinti».⁵⁴

Il *real time* “istantaneo” si rivela un tempo falso, virtuale. Ne *Il patto di lucidità o l’intelligenza del Male*, Baudrillard scrive che la realtà “integrale” è un’utopia in quanto nulla e nessuno è mai veramente presente a se stesso. Nessuna cosa coesiste con un’altra in tempo reale. Le cose che ci circondano

evento» (M. Heidegger, *L’origine dell’opera d’arte*, trad. it. di P. Chiodi, in Id., *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, Firenze, 1968, p. 39).

⁵¹ Nell’opera d’arte avviene per Heidegger una “lotta” amorosa, tra *Welt* (il Mondo che è apertura, illuminazione, erezione, fondazione), ed *Erde* (la Terra che è *physis*, abisso, chiusura, oscurità, nascondimento, protezione, autonomia). Quello descritto è un rapporto polare-circolare, come il simbolo del *Tao*. «Mondo e Terra sono essenzialmente diversi l’un dall’altro e tuttavia mai separati. [...] Riposando sulla Terra, il Mondo aspira a dominarla. [...] la Terra in quanto coprente-custodite, tende ad assorbire e a risolvere in sé il Mondo. Il contrapporsi di Mondo e Terra è una lotta» (*ivi*, p. 34).

⁵² G. Gurisatti, *Scacco alla realtà*, cit., p. 226.

⁵³ *Ivi*, p. 240.

⁵⁴ J. Baudrillard, *Il delitto perfetto*, cit., p. 60.

non sono mai veramente presenti le une alle altre, né “reali” l’una per l’altra. Il fatto di questa distanza irrimediabile e di questa simultaneità impossibile, il fatto che, quando percepisco questa stella, essa forse è già scomparsa – relazione che può essere estesa, fatte le debite proporzioni, a qualsiasi oggetto fisico o essere vivente –, tutto ciò è il fondamento insuperabile, la definizione per così dire materiale dell’illusione.⁵⁵

Il pensiero radicale scommette sull’illusione radicale del mondo. Il pensiero stesso costituisce una singolarità, sempre “altra” rispetto alla realtà del mondo fisico. Il “tempo del pensiero è: psicologico, appassionato, quello del giudizio, della volontà, del desiderio e della creatività. Per Baudrillard «il tempo differenziale dell’illusione non soccombe affatto al tempo indifferente della simulazione, ma lo contrasta in quanto altro tempo, tempo dell’Alterità».⁵⁶

Il tempo dell’illusione sarebbe tempo reale in senso proprio: opaco, differenziale, discontinuo, ritardato, sospeso, sfasato, distanziato – tempo enigmatico e segreto – tempo imperfetto e carente, che è sempre in debito di tempo – tempo diacronico della *suspense*, della presenza/assenza e dello s-comparire. Proprio questo carattere *a-lethes*, ovvero luminoso-umbratile-illusorio del tempo, il suo statuto radicalmente eventuale come darsi-e-sottrarsi di tempo, ne costituirebbe la vera, immaginaria realtà.⁵⁷

Il linguaggio è “illusorio” nel suo stesso movimento, poiché esso è quell’“apparenza” che nella sua materialità decostruisce ciò che significa. Questa illusorietà linguistica permette di sfuggire all’irradiazione perpetua del “senso”, e costituisce la funzione “poetica” del linguaggio. Questa risulta impossibile nei linguaggi virtuali o numerici, nei quali l’equivalenza è totale: «questi linguaggi non sono un linguaggio, così come l’immagine di sintesi non è un’immagine».⁵⁸ Ciò spiega perché, per Baudrillard, la lingua è sempre “felice”: «Anche quando designa un mondo senza illusione e senza speranza. Sarebbe addirittura questa la definizione di un pensiero radicale: una forma felice e un’intelligenza senza speranza».⁵⁹ La scrittura è l’“atto totale”, il *medium* con il quale è possibile sfidare l’iperrealtà; «il pensiero deve sfidare la pseudorealtà

⁵⁵ *Ivi*, p. 58.

⁵⁶ G. Gurisatti, *Scacco alla realtà*, cit., p. 240.

⁵⁷ *Ivi*, p. 231.

⁵⁸ J. Baudrillard, *Il delitto perfetto*, cit., p. 59.

⁵⁹ *Ivi*, p. 108.

del'iperrealtà mettendone a nudo tutta l'oscenità».⁶⁰ La "battaglia" del pensiero diventa una "strategia fatale", consistente nello «spingere all'estremo tale commutabilità neutralizzante e indifferente della simulazione fino al limite in cui essa si ritrasforma in reversibilità, riacquista cioè quel valore positivamente duale, ambivalente, simbolico che è caratteristico dell'illusione».⁶¹ Baudrillard pensa a una scrittura "poetica", "ironica", "felice" nel senso libertario della "Patafisica" jarryana.⁶² «La Patafisica è la scienza immaginaria del nostro mondo, la scienza immaginaria dell'eccesso, degli effetti eccessivi, parodistici, parossistici, in particolare dell'eccesso di vuoto e d'insignificanza».⁶³ Il testo *Il delitto perfetto* è un *experimentum linguae*;⁶⁴ Baudrillard pratica un "pensiero-oggetto", inintelligibile, riconducibile allo strano "Odradek"⁶⁵ di Kafka.

⁶⁰ G. Gurisatti, *Scacco alla realtà*, cit., p. 243.

⁶¹ *Ivi*, p. 242.

⁶² La patafisica è la logica dell'assurdo, una parodia della metafisica. Etimologicamente, il termine "patafisica" deriva dal greco antico "*Epi meta ta fisica*" ovvero ciò che viene dopo la fisica (la metafisica). Il creatore di questa "scienza" è Alfred Jarry (1873-1907), drammaturgo, scrittore e poeta francese. La sua commedia più famosa è quella di *Ubu re* del 1896, considerata una pietra miliare del teatro dell'assurdo. Si tratta di una satira grottesca sul potere, la stupidità e la violenza: il padre Ubu uccide il re Venceslao impadronendosi del trono; uccide poi i nobili e chi l'ha appoggiato. Nel testo non esistono valori: questo si apre con il termine «*Merdra*» (A. Jarry, *Ubu Re*, trad. it. di A. Rauch, Gallucci, Roma, 2017, p. 12); quando i soldati devono giurare con valore di uccidere il re Venceslao, il personaggio di Madre Ubu farà da "prete". Il consiglio di Madre Ubu a Padre Ubu, (Atto secondo, Scena sesta), è: «Se non fai distribuire un po' di carne e d'oro, sarai spodestato in capo a due ore»; Padre Ubu risponde: «Carne, allora! Oro, no! Macellate tre cavalli vecchi, andranno benissimo per quei gaglioffi» (*ivi*, pp. 37-38).

⁶³ J. Baudrillard, *Il delitto perfetto*, cit., p. 75.

⁶⁴ G. Piana, *Postfazione: Baudrillard e il partito preso dell'illusione*, in J. Baudrillard, *Il delitto perfetto*, cit., p. 168. Il pensiero di Baudrillard è senza referenza e senza reale, così diventa «il suo stesso oggetto» (*ibidem*).

⁶⁵ Non si può trovare un senso alla parola "Odradek" eppure questo essere esiste. «Alla prima appare come un rocchetto piatto, a forma di stella, e infatti sembra anche rivestito di filo; si capisce che non potrebbe trattarsi se non di vecchi fili strappati, tutti a nodi e ingarbugliati, d'ogni specie e colore. Ma non è soltanto un rocchetto; dal centro della stella sporge una piccola stanghetta trasversale, e su questa stanghetta da una parte e di uno dei raggi della stella dall'altra, il tutto può star su, ritto come su due gambe. [...] L'insieme appare privo di senso, ma, nel suo genere, completo. D'altra parte è difficile poter dire di più, perché Odradek è mobilissimo ed è impossibile acchiapparlo» (F. Kafka, *Il cruccio del padre di famiglia* in *Il messaggio dell'imperatore: racconti*, versione di A. Rho, Adelphi, Milano, 1994⁹, p. 127). Odradek è da trattare come un bambino anche per la sua piccolezza; esso «suona all'incirca come lo scrociare di foglie cadute» (*ivi*, p. 128), e pare fatto di legno. L'autore scrive che non avendo mai avuto uno scopo, Odradek non morirà e gli sopravviverà. Le cose sono enigmi viventi per Kafka, come

La libertà del gesto auspicata dall'autore è tipica dei graffiti newyorkesi, che si diffondono nella città, a partire dalla primavera del 1972. Si tratta di "significanti vuoti" che fanno irruzione nella sfera dei "segni pieni" della città, del "codice" della simulazione. È con la "differenza" che «bisogna attaccare – smantellare la rete dei codici, delle differenze codificate mediante la differenza assoluta, non-codificabile, sulla quale il sistema viene a cozzare e a disfarsi». ⁶⁶

Nell'epoca dell'"estasi del valore", l'oggetto, con una sorta di "rivincita", acquista una «qualità fatale» ⁶⁷ capace di oltrepassare il mero valore economico, di scambio. Con riferimento al mercato della pittura, l'autore scrive: «La speculazione insensata sulle opere d'arte è una parodia del mercato, una derisione in sé del valore mercantile; [...] ci si ritrova in un campo che non è assolutamente più quello del valore, ma quello del fantasma del valore assoluto, nell'estasi del valore». ⁶⁸ Come la moda, anche l'opera d'arte deve mirare a un'"ironia superiore", la stessa auspicata da Baudelaire per l'opera d'arte: la merce è ironica perché non significa più niente (come i *gadgets*), e diviene «ultra-merce». ⁶⁹ Per Baudelaire, come per Baudrillard la soluzione moderna è potenziare ciò che c'è di nuovo e inatteso nelle merce. L'opera d'arte deve: «Prendere i caratteri di *shock*, di stranezza, di sorpresa, d'inquietudine, di liquidità, così come di autodistruzione, d'istantaneità e d'irrealtà, che sono quelli della merce. [...] tocca all'opera d'arte feticizzare questa nullità». ⁷⁰ S-coprire la "nullità" originaria significa far riemergere l'illusione del mondo. L'oggetto d'arte «deve annientarsi come oggetto familiare e diventare mostruosamente straniero». ⁷¹ Baudrillard parla di "pensiero-oggetto", e di "avvenimento-oggetto", quando quest'ultimo eccede la propria forma e diviene "puro".

per Baudrillard. Questo afferma: «È l'oggetto ormai che rifrange il soggetto e gli impone la sua presenza e la sua forma aleatoria, la sua discontinuità, la sua frammentazione, la sua stereofonia, la sua istantaneità artificiale. È la potenza dell'oggetto a farsi largo attraverso l'artificio stesso che gli abbiamo imposto. Vi è qui come una rivincita: l'oggetto diventa un attrattore strano» (J. Baudrillard, *Il delitto perfetto*, cit., p. 80).

⁶⁶ J. Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte*, cit., p. 95.

⁶⁷ J. Baudrillard, *La sparizione dell'arte*, cit., p. 16.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ *Ivi*, p. 17.

⁷⁰ *Ivi*, p. 18.

⁷¹ *Ibidem*.

L'arte rappresenta «la soluzione attraverso il suo stesso gesto. Sfida il mondo eccedendolo, lo risolve superandolo, inglobandolo, esorcizzandolo».⁷² Essa costituisce, quindi, il luogo privilegiato ove poter sperimentare la verità del mondo.

3. *L'esperienza della verità nell'opera d'arte*

Il disvelamento della verità costituisce, per Heidegger, un “evento”. Per poter esperire tale “s-velamento”, il pensiero rappresentativo della metafisica deve effettuare un “passo indietro”, e trasformarsi in “pensiero rammemorante” (*Andenken*). Tale cambiamento equivale ad un “corrispondere” dell'uomo all'essenza del mondo, e permette l'“avvento” dell'essere nella sua presenza. «Grazie al passo indietro lasciamo libera la cosa del pensiero – l'essere come differenza – in uno stare di fronte, il quale può di per sé rimanere assolutamente privo di oggetto».⁷³ La nuova “postura” del pensiero permette la “disvelatezza” del normalmente nascosto; «il disvelamento (*Entbergung*) del nascosto nella disvelatezza, però, è la presenza stessa di ciò che è presente. Noi lo chiamiamo l'essere dell'essente».⁷⁴ Il pensiero è ora in grado di “raccolgersi” nella memoria, considerando ciò che «ci dà da pensare».⁷⁵ L'uomo “rammemorante”, “aperto” all'essere, lascia avvenire questo nella sua essenziale presenza, e pensa l'oggetto come una “cosa”. Essa si riferisce alla dimensione della libertà “originaria” ed è affidata all'uomo, in quanto necessita dell'apertura del pensiero all'essere. Scrive Heidegger: «Quando pensiamo la cosa in quanto cosa preserviamo l'essenza della cosa entro l'ambito in base al quale essa essenzialmente è. Coseggiare è avvicinare il mondo. Avvicinare è l'essenza della vicinanza. Nella misura in cui preserviamo la cosa in quanto cosa, abitiamo la vicinanza».⁷⁶ L'autore si riferisce alla “vicinanza” fra mortali e la dimensione “e-sistenziale”, l'“illusione” per Baudrillard, nella quale è possibile ritornare. Questa dimensione “altra” si esprime nell'“autonomia”, o “alterità”, della “brocca” descritta da Heidegger nella conferenza *La cosa*. L'oggetto è capace di “riunire” (il termine tedesco *thing* indica la “riunione” che dà permanenza) la “semplicità” dell'insieme dei “Quattro”⁷⁷ (la terra e il cielo, i divini e i mortali).

⁷² *Ivi*, p. 25.

⁷³ M. Heidegger, *Identità e differenza*, cit., p. 83.

⁷⁴ M. Heidegger, *Logos*, in Id., *Saggi e discorsi*, cit., p. 145.

⁷⁵ M. Heidegger, *Che cosa significa pensare?*, in Id., *Saggi e discorsi*, cit., p. 87.

⁷⁶ M. Heidegger, *La cosa*, in Id., *Conferenze di Brema e Friburgo*, cit., p. 39.

⁷⁷ Attraverso il “vuoto accogliente” della brocca, nell'essenza di questa, permangono la terra e il cielo. Nel “dono” di ciò che è versato sono presenti sia la terra e il cielo sia i divini e i mortali. «Prevenendo tutto ciò che è presente,

Nella Grecia antica il λόγος (“discorso”) significa «“portare dinnanzi”, “portare alla luce raccogliendo”». ⁷⁸ La testimonianza più antica di questo senso del discorso si trova nel Primo libro dell’*Odissea*⁷⁹ di Omero: ciò che “viene tratto fuori”, improvvisamente, è l’“attraente” (*das Entzückende*), ciò che “seduce”. Il *méthodos* delle origini indica un “avvicinamento” adeguato a ciò che è presente-seducente; la moderna concezione del “metodo” (utilizzata da studiosi come Galileo Galilei, e dal filosofo Cartesio in avanti) coincide, invece, con la procedura, il controllo, e il calcolo. In *Verità e metodo*, Hans Georg Gadamer introduce il particolare concetto di “coscienza estetica”,

la cui operazione tipica consiste nel mettere in opera un processo astraente definito differenziazione estetica. Per coscienza estetica si intende la capacità di astrarre gli elementi tipicamente estetici di un’opera. [...] Ciò significa che quella che chiamiamo opera d’arte è frutto di un’attività de-contestualizzante poiché si prescinde da tutto ciò in cui un’opera d’arte si radica.⁸⁰

All’inizio del destino dell’Occidente, in Grecia, le opere d’arte non vengono fruite esteticamente; l’arte non è un settore della produzione culturale. L’arte è τέχνη, un disvelamento “produttore”. Ne *L’origine dell’opera d’arte*, scrive: «La τέχνη come comprensione greca del sapere è un produrre (*vollbringen*) nella misura in cui trae fuori dell’esser-nascosto nel non-esser-nascosto del suo apparire l’essere-presente come tale».⁸¹ Per preservare la “sensazione” di “apertura” all’essere della “cosa”, è bene garantire ad essa un «campo libero in cui essa possa manifestare immediatamente il suo carattere di cosa. A tale fine dev’essere eliminata ogni sorta di concezione e di asserzione che possa frapporsi fra noi e la cosa. Solo a questo patto possiamo

essi sono congiunti in un unico “insieme dei Quattro” (*das Geviert*)» (*Ivi*, p. 29). La “quadratura” è l’unità dell’insieme dei “Quattro”; essa è un “gioco di specchi” del “circolo” (*Ring*) dei Quattro, facente avvenire il mondo in quanto mondo, nella sua semplicità.

⁷⁸ M. Heidegger, *Quinta conferenza*, in *Conferenze di Brema e Friburgo*, cit., pp. 201-202.

⁷⁹ Heidegger si riferisce al verso 56 del Libro I: la parola λόγος compare solo in questo passo, al plurale come «discorsi soavi e seducenti» (*ivi*, p. 202).

⁸⁰ M. Mirto, *L’opera d’arte come epifania della verità dell’ente in Hans Georg Gadamer*, in «Ars Brevis», XIII, 19, 2013, p. 35.

⁸¹ M. Heidegger, *L’origine dell’opera d’arte*, cit., p. 44.

abbandonarci alla presenza trasparente della cosa». ⁸² Il concetto di “differenziazione estetica”, descritto da Gadamer, è “ri-evocato” in questo passaggio. L’arte rappresenta per Heidegger l’ambito più affine alla tecnica, in accordo con il pensiero delle origini. Ciò assegna all’autore il titolo di filosofo più “orientale” ⁸³ dei filosofi occidentali; egli scommette sul polo “bianco-positivo” delle *techne*. «L’arte, nella sua affinità/distinzione dalla tecnica, può proporsi come contromovimento meditativo interno alla tecnica stessa»; ⁸⁴ l’arte, in quanto *techne* e *poiesis*, è «una meditazione “valorosa, pia, pronta e docile” sul darsi dell’essere». ⁸⁵ Tale considerazione dell’arte è la stessa accolta dall’uomo con “coscienza estetica”.

L’arte si trova all’interno dell’opera d’arte stessa: «Il problema dell’origine dell’opera d’arte assume la forma di problema dell’essenza dell’arte». ⁸⁶ Per rintracciare l’essenza dell’arte, l’uomo deve avvicinarsi, secondo il “metodo” dei greci antichi, all’opera concreta. Questa è la “forma” custodente la verità-*aletheia*. ⁸⁷ Ne *L’origine dell’opera d’arte*, Heidegger riporta l’esempio del dipinto *Un paio di scarpe* di Vincent Van Gogh, del 1886 (Figura 2). Nella vicinanza, l’uomo può “s-coprire” una dimensione “altra” che ci “parla”: «Il quadro di Van Gogh è l’aprimo di ciò che il mezzo, il paio di scarpe, è in verità. Questo ente si presenta nel non-nascondimento del suo essere. [...] Nell’opera d’arte la verità dell’ente si è posta in opera. “Porre” significa qui: portare a stare». ⁸⁸ L’“esser-opera” dell’opera è la maniera nella quale la verità si “storicizza”. Dal semplice *factum est* del dipinto, scaturisce il *Dass*, (il “che”), e dunque lo *Stoß* (l’“urto”) dell’opera d’arte.

L’arte è un “enigma”: alla cosa fabbricata, l’opera riunisce “qualcos’altro”. «Allegoria e simbolo costituiscono il campo entro cui si muove, già da tempo, la caratterizzazione dell’opera d’arte». ⁸⁹

⁸² *Ivi*, p. 11.

⁸³ Heidegger ha evidenziato il legame tra il pensiero dei greci e dei tedeschi (G. Gurisatti, *Il Tao del linguaggio*, cit., p. 21).

⁸⁴ *Ivi*, p. 44.

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ M. Heidegger, *L’origine dell’opera d’arte*, cit., p. 4.

⁸⁷ L’*a-letheia* non è riferita a nessun momento storico privilegiato; essa è lo “spazio anonimo” entro cui l’essere si dispiega ed emerge (J. D. Caputo, *Demythologizing Heidegger: Aletheia and the History of Being*, in «The Review of Metaphysics», XLI, 3, 1988, pp. 519-546).

⁸⁸ M. Heidegger, *L’origine dell’opera d’arte*, cit., p. 21.

⁸⁹ *Ivi*, p. 6.

Quando per esempio Cézanne fa apparire ripetutamente la *Montagna St. Victoire* nei suoi quadri, e la montagna come montagna è presente in modo sempre più semplice e poderoso, ciò non dipende soltanto, e non in primo luogo, dal fatto che egli padroneggi in modo vieppiù deciso la tecnica pittorica, bensì dal fatto che il “motivo” muove, cioè parla, in maniera sempre più semplice, e l’artista è capace di udire il suo appello in maniera via via più pura. [...] Ogni arte, non soltanto la poesia, si muove entro l’ambito nella cui forma il linguaggio parla.⁹⁰

Il termine greco *symbolleîn* significa “collegare, mettere insieme”: il simbolo istituisce un “legame” non rappresentabile in un’immagine, un contenuto “segreto”, non visibile superficialmente.⁹¹ L’opera d’arte «ha una natura diagrammatica»,⁹² essa in quanto simbolo rimanda ad “altro”, a qualcosa che è assente. Questa “incompletezza” costituisce il momento “negativo” dell’immagine:

⁹⁰ M. Heidegger, *Quarta conferenza*, in Id., *Conferenze di Brema e Friburgo*, cit., p. 177. Il riferimento all’opera di Paul Cézanne, *Mont Sainte-Victoire* è visibile nella Figura 3.

⁹¹ Nel saggio *l’Interpretazione dei sogni* (1899), Freud paragona il lavoro onirico a un’operazione di “traduzione” del contenuto latente in una lingua geroglifica. Tale “traduzione” è il processo che scaturisce dall’“urto” dell’opera d’arte. René Magritte dipinge, nel 1929, *La trahison des images* o *Ceci n’est pas une pipe*” (Figura 4): il dipinto raffigura una pipa, e la scritta, sul basso, “*Ceci n’est pas une pipe*” afferma che quella rappresentata non è un oggetto reale. L’opera di Magritte rimanda al sogno, definito da Freud “indovinello a figure”. La scrittura non è la rappresentazione di un oggetto: esiste una frattura radicale fra le parole e le cose, come sottolinea M. Foucault nel libro *This Is Not a Pipe* (1973). Il termine indicale “*ceci*” ha un riferimento “mobile”; la scrittura non ha mai un carattere mimetico). Il primo livello del “tradimento” nel quadro di Magritte è quello dell’immagine rispetto alla realtà (come ci dice la scritta); il secondo “tradimento” è quello del linguaggio che inganna nel suo riferimento (ciò rimanda alla funzione “poetica” del linguaggio di Baudrillard, descritta ne *Il delitto perfetto*). Il titolo stesso del quadro *La trahison des images* può essere inteso in due modi diversi, a seconda di come si intenda il genitivo: se inteso come soggetto ci dice che le immagini tradiscono; il senso oggettivo del genitivo rimanda al tradimento dell’immagine stessa. «Si tradisce l’immagine quando la sia contamina con altro, quando la si strappa alla chiusura della sua relazione mimetica con la cosa rappresentata» (G. Chiurazzi, *Interpretazione, immagine e scrittura. Sull’essenza diagrammatica dell’opera d’arte*, in «Estetica. studi e ricerche», XIV, 1, 2024, pp. 80-81). La scritta, in basso al dipinto, è portatrice di quel tratto differenziale-segreto che l’immagine non riesce a rappresentare.

⁹² *Ivi*, p. 77.

Interpretare significa introdurre una negazione – un “non” –, ovvero una distanza, all’interno di ciò che appare come positivo, all’interno stesso dell’apparenza, cioè dell’immagine. Interpretare, come decostruire, secondo una frase di Paul de Man citata da Derrida, è inserire o intravedere una crepa, una fessura – un taglio, come un tratto di scrittura – all’interno di totalità che si pretendono monadiche, compiute, positive.⁹³

L’ “interpretazione” richiesta dall’opera equivale al carattere “poietico”⁹⁴ dell’arte. Questa, essendo “meditazione”, è investita, come il pensiero, del compito di “oltrepassare” l’oblio nichilistico dell’essere, adottando uno “sguardo” nuovo. Nella sua essenza ontologica, l’arte è una «meditazione eto-poietica (una *poiesis* formatrice di *ethos*, una *cura sui est*-etica) sulla etopoieticità dell’essere stesso».⁹⁵ Il “fare” dell’essere e il “fare” dell’uomo-artista si fondono (ritorna nuovamente l’immagine del *Tao*): solo se «il porre-produrre (la *thesis-poiesis*) dell’artigiano/artista si apre al porre-produrre (la *thesis-poiesis*) dell’essere stesso, si ha – ontologicamente parlando – vera “opera”».⁹⁶ In accordo con il pensiero orientale, Heidegger vuole far emergere il polo “accogliente-ricettivo”⁹⁷ dell’arte. Il soggettivismo moderno è invece colpevole di equivocare il concetto di “creatività”, intendendola come mera azione geniale di un “soggetto sovrano”, ma il *poiein* non possiede solo il polo fabbricativo, tecnico, “im-posto” dalla metafisica moderna.

La filosofia che adotta la meditazione artistica “est-etica”,⁹⁸ costituisce la “cura”, “poietica”, contro la dilagante “estetizzazione” del mondo. Il filosofo è capace di vedere l’ “essenziale” che caratterizza il mondo.

Sguardo per l’essenziale significa non farsi assorbire dall’ente nella sua molteplicità e multitevolezza, ma rivolgere la propria attenzione al principio unitario (“*einfach*”, semplice) che rende possibile il darsi della presenza dell’ente.

⁹³ *Ivi*, p. 81.

⁹⁴ Il termine *poiesis* deriva dal greco *poiein* ovvero «“fare, produrre, creare, compiere”, anche “far accadere, far sorgere”, e “scrivere, comporre in versi, immaginare in poesia”» (G. Gurisatti, *Il Tao del linguaggio*, cit., p. 32).

⁹⁵ *Ivi*, p. 22.

⁹⁶ *Ivi*, p. 31.

⁹⁷ *Ivi*, p. 33.

⁹⁸ La meditazione è una «dinamica polare-circolare attivo/passivo in cui l’*ethos* accogliente dell’artista-artigiano sfocia in *aisthesis* creativa, e, viceversa, l’*aisthesis* produttiva sfocia in *ethos* attingente» (*ivi*, p. 32).

La filosofia è il modo fondamentale in cui l'uomo soggiorna nell'apertura dell'ente nella sua interezza; quindi è il modo fondamentale in cui l'uomo è nel mondo. Solo a partire dalla "filosofia" come "cura dell'essere" (cura della svelatezza) i greci hanno potuto fare esperienza della bellezza, dello splendore delle cose, e darvi forma nell'arte.⁹⁹

L'opera d'arte possiede quell'"ampiezza", quella ricchezza, tale da "esporre un mondo",¹⁰⁰ mostrandolo nella sua essenza. L'opera è la sintesi della lotta fra *Welt* ed *Erde*:

L'esser-opera dell'opera consiste nella realizzazione della lotta fra Mondo e Terra. Poiché la lotta giunge al culmine nella semplicità di ciò che è intimo, per questo, nel corso della lotta, ha luogo l'unità dell'opera. La realizzazione della lotta è il raccoglimento, costantemente oltrepassantesi, del movimento dell'opera. È perciò nell'intimità della lotta che trova la sua essenza anche la calma dell'opera riposante in sé stessa.¹⁰¹

La "sensazione" di calma sintetica e pacifica dell'opera si ritrova nella pittura di Paul Klee. L'opera dell'artista tedesco-svizzero "rapisce" Heidegger:¹⁰² in essa l'intimo legame tra l'essere e l'uomo è esperibile. L'uomo diviene "attore" nel suo porsi di fronte all'opera. Quella di Klee è un'arte "più originaria", non più metafisica. Essa occupa una posizione "intermedia" fra l'arte oggettuale (passata), e quella inoggettuale (odierna, come quella surrealista, e astratta). Nei suoi appunti su Klee, Heidegger parla di una «"conversione dell'arte"» e di una "conversione

⁹⁹ F. Cattaneo, *Sulle più remote montagne. Pensare e poetare in Heidegger*, in «Estetica. studi e ricerche», XII, 1, 2022, p. 81

¹⁰⁰ M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, cit., p. 29.

¹⁰¹ L'opera è fatta dal Mondo come dalla Terra. L'opera d'arte mantiene aperta l'"apertura" del Mondo, mentre la Terra la custodisce e rappresenta il suo carattere più immediato. (*Ivi*, pp. 34-35).

¹⁰² Heidegger visita la galleria di Ernst Beyeler a Basilea nel 1959. L'opera di Klee (1879-1940) è importante per Heidegger: egli, infatti, esperisce l'"apertura" del proprio cammino di pensiero pensando a un "fulmine". Klee dipinge nel 1923 l'opera *Vor dem Blitz* ("Prima del fulmine"), (Figura 5). Facendo riferimento ad Eraclito, Heidegger afferma: «La folgore, con moto repentino e d'un sol colpo, posa-dinnanzi tutto ciò che è presente nella luce della sua presenza» (M. Heidegger, *Logos*, cit., p. 152). Allo stesso modo, i poeti, in un "lampo" fanno esperienza del Mondo in modo originario: l'*Ereignis* mostra l'"apertura" del mondo come "evento" (I. Schüßler, *Il linguaggio come "fondo disponibile" (Bestand) e come "evento-appropriazione" (Ereignis) secondo Martin Heidegger*, in «Heidegger Studies», XXII, 2006, pp. 71-92).

dell'opera»;¹⁰³ queste espressioni rimandano al “porsi in opera” della verità nell'arte, processo che egli espone ne *L'origine dell'opera d'arte*. Heidegger riprende l'espressione kleeana dell'arte “pre-immaginale”,¹⁰⁴ e la approfondisce affermando che essa è «“metter-si-in-opera della verità dell'essente”, l'arte “pre”- crea storia, è fondatrice di storia».¹⁰⁵ Secondo Heidegger il “pre-immaginale”, visibile, deve essere oltrepassato perché scaturisce dalla visione occidentale dell'arte (orientata alla ricerca della verità dell'essente). L'arte deve essere visibile come l'enigma che essa è, riuscendo a rendere visibile l’“invisibile”, l’“arché-immaginale” per Klee. Heidegger afferma: «Gli oggetti non devono sparire, bensì retrocedere come tali in un mondeggiare che è da pensare a partire dall'*Ereignis*».¹⁰⁶

L'atto del “vedere” implica anche il “sentire” e il “percepire”: la “visione” dell'opera oscilla sempre tra mondo sensibile e quello trascendente, in una “genesì” “in-finita”, come concorda Klee. Heidegger intende trovare lo “sguardo” appropriato per “porsi” di fronte all'opera d'arte: il vero filosofo non si accontenta di “immagini” finite, che egli chiama “creazioni”, che presentano l'ente nel suo aspetto. Le opere di Klee sono nominate dall'autore “posizionamenti”: in esse si realizza un reciproco “guardar-si” tra opera e spettatore. Il rapporto tra questi ultimi è indicato da Heidegger con il simbolo delle “freccie sovrapposte” (orizzontalmente o parallelamente, che indicano direzioni opposte). Il rapporto di reciprocità tra opera e “attore” -spettatore richiama il concetto di *Ereignis*, il solo che permette di «“Intravedere – la visione” (*Erblicken – den Anblick*)».¹⁰⁷ Proprio come le “cose”, affidate all'uomo e alla sua dignità, anche le opere di Klee necessitano della presenza umana:

¹⁰³ S. Dillkofer, *Heidegger su Klee*, in «Iride», XXIV, 2, 2011, p. 418.

¹⁰⁴ Il testo utile per approfondire il pensiero di Heidegger sull'arte, in relazione all'opera di Klee è corrisponde a quello de *Gli appunti postumi di Heidegger su Klee*, pubblicati in forma originale da Günter Seubold dopo il 1956. (La traduzione italiana compare con il titolo: *Paul Klee. Preistoria del visibile*, a cura di C. Fontana, Silvana editoriale, Milano, 1996). Qui è riportata la frase di Klee, pronunciata in occasione del discorso a Jena del 1924, *Sull'arte moderna*: «Dal pre-immaginale all'arché-immaginale»: “pre-immaginale” è riferito alle cose visibili, «afferra pertanto ciò che è sia prima dell'immagine, sia davanti all'immagine (il “pre” coglie quindi la dimensione temporale e spaziale)» (*ivi*, pp. 419-420). L' “arché-immaginale” coglie le forze nascoste che danno forma alle cose visibili. «Klee assegna ora all'arte il compito – non più la riproduzione del visibile – bensì di rendere visibile proprio questo “arché-immaginale”, l'invisibile che finora non è stato considerato» (*ivi*, pp. 420-421).

¹⁰⁵ *Ivi*, p. 420.

¹⁰⁶ *Ivi*, p. 422.

¹⁰⁷ L'*Ereignis* è “intravisione” (*Erblickung*) dell'essere. Questa fa emergere un contenuto di senso esclusivamente riconducibile a tale esperienza: la “visione” (*An-Blick*). Essa è reciproca tra opera e spettatore (*ivi*, p. 423).

Esse non si esauriscono, poiché sono ricche di possibilità di lettura che devono essere attualizzate, di volta in volta e sempre di nuovo, dallo spettatore. Non c'è un unico ed evidente contenuto di senso, bensì più potenziali di senso, che sono indirizzati fin dall'inizio a uno spettatore "leggente", interpretante da cui devono essere attualizzati di volta in volta, vengono insieme, si posizionano insieme (*Zu-sammen-stände*). Si tratta quindi di un accadere (ex-pro-durre) per il quale la temporalità è costitutiva.¹⁰⁸

L'*ethos* che scaturisce da un'arte "est-etica" corrisponde alla messa in opera di un'arte dell'"abitare" il mondo. L' "abitare", inteso da Heidegger è un «soggiornare presso le cose»,¹⁰⁹ ed aver cura di esse. Nelle cose riemerge la "Quadratura" riunente, celata nelle apparenze, se e solo se esse vengono lasciate essere nella loro presenza di cose; questo implica l'adozione dello "sguardo" nuovo inteso da Heidegger. Questo "abitare" essenziale e custodente è un "costruire",¹¹⁰ possibile esclusivamente per l'uomo che sa "abitare" il mondo. Heidegger afferma: «Esser uomo significa: essere sulla terra come mortale; e cioè: abitare».¹¹¹

L'uomo si trova, sulla terra, in un "frammezzo" (la *Dimension* dell'uomo), ed il suo unico modo per avvicinarsi all'essenza autentica della vita è "guardare in alto", poiché questo sguardo «supera la distanza che sta fra noi e il cielo».¹¹² «L'uomo parla soltanto nella misura in cui corrisponde al linguaggio»:¹¹³ il "discorso" dell'essere-uomo è un colloquio poetico con l'essere. «Poetare è l'autentico far abitare. [...] Poetare, in quanto far abitare, è un costruire».¹¹⁴ L'esperienza autentica dell'arte, così come la *Dichtung* (la poesia), che è il *Sagen* (il "dire essenziale" poetico) possono condurci alla vera "s-coperta" del mondo.

¹⁰⁸ *Ivi*, pp. 423-424.

¹⁰⁹ M. Heidegger, *Costruire abitare pensare*, cit., p. 101.

¹¹⁰ Il "costruire" deriva dal termine tedesco *buan* che significa "abitare". L'abitare propriamente detto *bauen* contiene in sé due modi dell'abitare: *bauen* derivante dal latino colere, ovvero coltivare; e *bauen* inteso come erigere costruzioni (*ivi*, p. 98).

¹¹¹ *Ivi*, p. 97.

¹¹² M. Heidegger, "...Poeticamente abita l'uomo...", in Id., *Saggi e discorsi*, cit., p. 130.

¹¹³ M. Heidegger, *Quinta conferenza*, cit., p. 211.

¹¹⁴ M. Heidegger, "...Poeticamente abita l'uomo...", cit., p. 126.

4. L'ologramma-Warhol: la tecnica come illusione radicale

Andy Warhol¹¹⁵ è stato capace di riattingere l'*a-letheia* dal mondo. Egli applica la “strategia fatale” di Baudrillard, poiché “dis-torce” il mondo della simulazione attraverso il puro gesto creativo.

Warhol non appartiene a nessuna avanguardia;¹¹⁶ il suo impegno è una sfida nei confronti della stessa nozione di arte e di estetica, occidentalmente, “metafisicamente” intese. Nel 2018 un'indagine stabilisce che è Warhol l'artista moderno americano più importante.¹¹⁷ Tuttavia,

¹¹⁵ Il celebre artista americano, nato a Pittsburgh nel 1928, e deceduto a New York nel 1987, viene citato spesso da Baudrillard. Da sottolineare è una certa ambivalenza del filosofo rispetto alla figura di Warhol. Nei saggi *La società dei consumi* (1974) e *Lo scambio simbolico e la morte* (1976), Baudrillard evidenzia principalmente il lato consumistico della Pop art e di Warhol. Ne *La sparizione dell'arte* (1988) e *Il delitto perfetto* (1996), invece, Andy Warhol è presentato e lodato come “eroe” dell'arte moderna. In questo punto 4., mi concentro sulla seconda considerazione dell'artista. La prima “critica”, evidenziata nei primi due saggi di Baudrillard, è utile a descrivere il mondo della simulazione, in cui compare la *Pop art*, ma essa si limita all' “inquadratura” del mondo. Il termine “zoom” che compare nel titolo di questo secondo capitolo, risponde alla volontà di “mettere a fuoco”, ovvero indagare cosa si cela al di sotto della superficie simulatoria-virale del mondo tecnico. Utilizzando il concetto heideggeriano di *Verwindung*, con un “salto” del pensiero, possiamo accorgerci del “mondo-come-illusione”, che può riemergere ed esistere proprio grazie alla *Pop art*. Andy Warhol è il maggior rappresentante di questo movimento artistico, nato a partire dalla metà degli anni Cinquanta. La serigrafia è la sua tecnica più utilizzata (su grosse tele riproduce più volte la stessa immagine alternandone i colori). I suoi soggetti derivano dal mondo del cinema (le *star* come Marilyn Monroe, Michael Jackson, Elvis Presley, per citarne alcuni), e del consumo di massa (si pensi ai grandi marchi pubblicitari- commerciali come la *Coca-Cola*). Warhol lavora in diverse *Factory* a New York, ove si occupa anche di film sperimentali.

¹¹⁶ La “trasmutazione feticistica” dell'oggetto separa Warhol da artisti d'avanguardia come Marcel Duchamp, e il movimento Dada (risalente al primo dopoguerra), o i surrealisti. Questi si sono impegnati a decostruire la rappresentazione, rientrando nell'ambito dell'utopia critica. Riferendosi alle opere di Warhol, Baudrillard afferma: «Ogni negatività non farebbe altro che alterare l'immagine come fenomeno estremo, ossia l'indifferenza radicale delle immagini nei confronti del mondo. È questo il segreto dell'immagine, della sua radicalità superficiale e della sua innocenza materiale» (J. Baudrillard, *Il delitto perfetto*, cit., p. 87).

¹¹⁷ Le classifiche critiche fanno riferimento alle riproduzioni delle opere nei libri di testo o in altre rassegne di storia dell'arte. Se fino al 1980 il primo in classifica è Jackson Pollock; l'indagine del 2018 dimostra che l'artista americano più importante è proprio Warhol (D. W. Galenson, *Revising the canon: how Andy Warhol became the most important American modern artist*, in «Journal of Cultural Economics», XLIX, 3, 2024, p. 381). L'influenza artistica di Warhol è ammirevole e vasta: si pensi ad artisti come Robert Rauschenberg (viene introdotto da Warhol alla serigrafia); Chuck Close, e Edward Ruscha. Warhol diventa il riferimento principale, negli anni Ottanta, di artisti come Jean- Michel Basquiat, Jeff Koons, Keith Haring. Quest'ultimo scrive nel suo diario: egli ha

egli non appartiene alla storia dell'arte ma al "mondo", originariamente inteso, dunque al "mondo-come-illusione", approfondito da Baudrillard. L'"illusione" è «il principio più egualitario, più democratico che vi sia: ognuno è uguale davanti al mondo come illusione, mentre non lo siamo affatto davanti al mondo come Verità e Realtà, in cui si generano tutte le disuguaglianze. [...] È la democrazia universale della rappresentazione».¹¹⁸ Warhol si concentra su immagini visibili da chiunque, per esempio quelle all'interno dei grandi *supermarket*, onnipresenti, come quelle pubblicitarie. In una delle sue prime interviste dichiara: «"Non credo che l'arte debba essere solo per pochi eletti, credo che debba essere per la massa degli americani"».¹¹⁹ Nonostante l'utilizzo warholiano di oggetti "pubblici", banali, nei suoi dipinti, la sua opera è fortemente riconoscibile. La scelta di soggetti "mediali" risponde a un'esigenza filosofica, come concorda Baudrillard: con Warhol riemerge l'"illusione". La naturale ricerca dell'"altro", che si cela oltre la superficie "meccanica" dei dipinti, si può accostare con la volontà di auto-analisi, a partire dall'approfondimento dei propri desideri. L' "ottimismo" di Warhol equivale perciò a una vera e propria "etica".¹²⁰ *Star* del cinema, lattine di zuppa, dollari, e sedie elettriche: l'artista sostituisce il "divino" con il quotidiano.¹²¹ Le sue immagini frontali e isolate dal contesto, prive di profondità narrativa, ricordano l'iconografia cristiana. Le opere appaiono "devozionali", venerando il "banale". L'iconografia tradizionale è utilizzata da

«reinventato l'idea che la vita dell'artista sia l'arte stessa. Ha sfidato l'intera nozione di definizione "sacra" dell'arte. Ha sfumato i confini tra arte e vita a tal punto da renderli praticamente indistinguibili» (*ivi*, p. 389). Inoltre, Warhol diviene modello anche per artisti come Damien Hirst, Haruki Murakami, Ai Weiwei, Maurizio Cattelan. Il cantante David Bowie, da sempre affascinato dalla capacità di "cambiare" di Warhol, pubblicherà il singolo *Changes* nel suo album-tributo intitolato *Andy Warhol* (*ivi*, p. 392).

¹¹⁸ J. Baudrillard, *Il delitto perfetto*, cit., pp. 88-89.

¹¹⁹ D. W. Galenson, *Revising the canon*, cit., p. 395.

¹²⁰ Il termine viene utilizzato nell'articolo di S. Leung, *...And There I Am: Andy Warhol and the Ethics of Identification*, «Art Journal», LXII, 1, 2003, pp. 4-5). Non sono dello stesso parere: lo storico dell'arte Benjamin Buchloh (accusa Warhol di contaminare la pittura modernista con la "volgarità" del quotidiano); lo storico Rainer Crone pensa che l'opera di Warhol sia un esempio di "realismo documentario" che smaschera la società dei consumi attraverso la riproduzione meccanica e la spersonalizzazione. (P. Mattick, *The Andy Warhol of Philosophy and the Philosophy of Andy Warhol*, in «Critical Inquiry», XXIV, 4, 1998).

¹²¹ J. Dyer, *The Metaphysics of the Mundane: Understanding Andy Warhol's Serial Imagery*, in «Artibus et Historiae», XXV, 49, 2004, pp. 33-47.

Warhol in modo “ironico”, “patafisico” direbbe Baudrillard: egli riesce nell’impresa, apparentemente impossibile, di rendere degno di uno “sguardo” “sacro” figure quotidiane, derivate dai *media* (Figura 6).

Warhol, dall’interno della simulazione, dà forza enigmatica alla banalità quotidiana. Come affermato da Heidegger ne *L’origine dell’opera d’arte*, anche nella *pop art* di Warhol ritorna la concezione della “visione” dell’arte come enigma. Il suo gesto è perciò simbolico e “poietico”: «L’enigma è quello di un oggetto che si offre in una trasparenza totale». ¹²² La “cosa” ¹²³ rappresentata acquista una “qualità fatale”, “altra”, sconosciuta. L’atto artistico di Warhol è una «*mise en abîme* frattale del nulla – nulla in sé, del mondo, dell’artista stesso». ¹²⁴ Nel *Il delitto perfetto*, Baudrillard definisce l’atteggiamento di Warhol “snobismo”: ¹²⁵ la visione dell’opera provoca uno *Stoß*, ¹²⁶ che annienta simultaneamente l’artista e l’atto creatore. L’artista fa della “sparizione” dell’arte, nell’epoca dell’“estetizzazione” totale, l’oggetto della propria rivoluzione artistica. Quella del pittore statunitense è una «pratica ultramediatica», ¹²⁷ praticata con e attraverso i *media*.

Il “nulla” al cuore dell’immagine è l’“evento” fondamentale dell’arte, come afferma Baudrillard ne *Il complotto dell’arte* (1997). L’immanenza dell’immagine, nella sua pura semplicità e “assolutezza”, comporta una “sensazione” di trascendenza, per l’uomo posto di fronte all’opera, nella vita quotidiana, sfruttando la tecnica. Warhol svela «l’illusione pura della tecnica – la tecnica come illusione radicale – assai superiore a quella della pittura». ¹²⁸ L’immagine

¹²² J. Baudrillard, *Il delitto perfetto*, cit., p. 81.

¹²³ M. Heidegger, *L’origine dell’opera d’arte*, cit., p. 5.

¹²⁴ G. Gurisatti, *Scacco alla realtà*, cit., p. 307.

¹²⁵ J. Baudrillard, *Il delitto perfetto*, cit., p. 83.

¹²⁶ L’espressione è utilizzata da Heidegger per esprimere l’“urto”, lo choc provocato da un’opera d’arte, che «per il solo fatto di essere, nel suo *Wesen*, impone a tutto ciò che è banale» (G. Gurisatti, *Scacco alla realtà*, cit., pp. 273-274). Heidegger descrive lo *Stoß* ne *L’origine dell’opera d’arte*. L’intenzione di Warhol richiama quella di Heidegger, descritta nella medesima opera: le “scarpe” dipinte da Van Gogh sono “cose” che devono essere lasciate libere nella loro essenza. Anche Warhol intende “isolare” la realtà, egli afferma: «La quotidianità è la differenza nella ripetizione. Isolando la sedia sulla tela le si toglie tutta la quotidianità e, allo stesso tempo, si toglie alla tela tutto il carattere di oggetto quotidiano» (J. Baudrillard, *La società dei consumi*, cit., p. 132).

¹²⁷ J. Baudrillard, *La sparizione dell’arte*, cit., p. 14.

¹²⁸ J. Baudrillard, *Il delitto perfetto*, cit., p. 82.

“sintetica”, tecnologica, condivide con la raffigurazione pittorica l’irrelevanza rispetto all’effettiva esistenza “reale” dell’oggetto rappresentato.¹²⁹ La preminenza della tecnica sulla pittura, sostenuta da Warhol come da Baudrillard, si deve allo statuto “simulatorio”¹³⁰ dell’immagine digitale, e all’inquietante “autonomia” della realtà virtuale, irreferenziale. «“Vorrei essere una macchina”»,¹³¹ dice Andy Warhol, essere un “ologramma”. Egli realizza il suo desiderio, “confondendo” anche la sua persona nelle opere a cui dà vita:

Si può moltiplicare un’immagine di Warhol all’infinito, ma non si può approfondirla nei dettagli. Che io sappia, non vi sono dettagli ingranditi di un’opera di Warhol. È per il fatto che ciascuna funziona già come un ologramma, in cui non vi è differenza tra i dettagli e l’insieme, e in cui lo sguardo si estende in un oggetto senza sostanza, fino a confondersi con la sua presenza virtuale. Warhol stesso non è altro che una specie di ologramma.¹³²

Quella dell’artista è una macchina “felice”, e non assillata dalla velocità e dalla perfezione meccanica. Egli adotta un punto di vista gioioso, colorato ed ironico, riuscendo a dare “scacco matto” alla simulazione inautentica. Per Baudrillard, Warhol rappresenta l’“eroe” (o l’“anti-eroe”) dell’arte moderna, che si è spinto

il più lontano possibile nelle vie rituali della sparizione dell’arte, di ogni sentimentalità dell’arte, spinge più lontano il rituale della trasparenza negativa dell’arte e della sua indifferenza radicale alla propria autenticità.

¹²⁹ L’immagine pittorica «ha un’origine “mimetica” (da *mimesis*, imitazione). Si tratta tuttavia di una mimesi-non-imitativa, non riproduttiva [...] ma meta-morfica, espressiva e ricreativa da parte del soggetto che dipinge» (G. Gurisatti, *Il delitto perfetto*, cit., p. 334). Il dipinto ha uno statuto “iconico” (il termine deriva da *eikon*, immagine): esso non costituisce pertanto una prova inoppugnabile che qualcosa “c’è” o “c’è stato” in uno specifico *hic et nunc*. L’immagine digitale ha un’origine “virtuale” (dal latino *virtus*, inteso come “potenzialità”). L’immagine si riferisce pertanto a una «realtà “altra”, potenziale, simulata, iper- o ultra-realtà, in quanto si tratta di un’immagine essenzialmente discontinua rispetto alla realtà» (*ivi*, p. 336). La virtualità si basa sullo stacco, sul salto, rispetto al mondo fisico reale; «l’immagine digitale è discontinua-possibile (numerica, immateriale, virtuale)» (*ivi*, p. 337).

¹³⁰ Il termine deriva dal latino *simulare* e significa “imitare”, “riprodurre”, ma anche “fingere”, “ingannare”, “mentire”. La componente temporale “*simul*” evoca la contemporaneità, l’equivalenza, l’autonomia del *simulacrum* (“fantasma”, “apparenza”) che non ha più bisogno della realtà fuori di sé (*ibidem*)

¹³¹ J. Baudrillard, *La società dei consumi*, cit., p. 132.

¹³² J. Baudrillard, *Il delitto perfetto*, cit., p. 84.

L'eroe moderno non è più quello del sublime dell'arte, è quello dell'ironia oggettiva del mondo della merce, che l'arte incarna attraverso l'ironia oggettiva della propria sparizione.¹³³

La “lacuna del pensiero”, o *nunc stans*, non necessita di una localizzazione né di una temporalità definita. Lo stesso vale per l’“attimo” dell’arte, quando l’uomo è propriamente “Egli”,¹³⁴ l’*Augenblick*¹³⁵ che vive e si esprime, sperimentando l’infinita “virtualità” che è. Nell’arte *pop* «il solo spazio è quello della tela, quello della giustapposizione dei differenti elementi-segni e della loro relazione».¹³⁶ L’unica temporalità valida nell’arte è quella della lettura del “simbolo” che essa è, il tempo della percezione dell’oggetto-come-differenza, visibile sulla superficie illuminata.

¹³³ J. Baudrillard, *La sparizione dell’arte*, cit., p. 20.

¹³⁴ H. Arendt fa riferimento alla parabola di Kafka *Egli*, in *Confessioni e Diari*, e afferma: «A mio avviso, questa parabola descrive la percezione temporale dell’io che pensa» (H. Arendt, *La vita della mente*, cit., p. 297).

¹³⁵ *Ivi*, p. 298. Il termine designa l’“Attimo”, utilizzato da Nietzsche ne *La visione e l’enigma*, nell’opera *Così parlò Zarathustra* (1883-1884). Per Heidegger l’uomo è egli stesso l’“attimo”, e questo è il contenuto della dottrina nietzscheana dell’“Eterno Ritorno”. Egli afferma: «“L’eternità è nell’Adesso”» (*Ivi*, p. 299).

¹³⁶ J. Baudrillard, *La società dei consumi*, cit., p. 134.

Capitolo III

SCATTO: IL “PUNCTUM” DELLA FOTOGRAFIA E LA DE-COSTRUZIONE DELLA MIMESIS

Il nuovo è un modo sia di vedere che di fare.¹

1. *La fotografia come strategia fatale*

Baudrillard vede nella fotografia analogica il *medium* capace di far riemergere l'illusione celata del mondo.

Attraverso la tecnicità, il nostro mondo si rivela radicalmente non obiettivo. È l'obiettivo fotografico, paradossalmente, a rivelare l'inoggettività del mondo – quel qualcosa che non sarà risolto né dall'analisi, né dalla somiglianza. [...] Di conseguenza, anche la visione della tecnica risulta trasformata: diventa il luogo di un duplice gioco, come specchio che ingrandisce l'illusione e le forme.²

¹ L'affermazione si trova in un foglio dattiloscritto del pittore e fotografo Man Ray (1890-1975), risalente al 4 luglio 1956 (M. Ray, *Alla ricerca di nuovi modi di espressione mediante la fotografia*, trad. it. di M. Vitta, in Id., *Sulla fotografia*, a cura di Janus, trad. it. di M. Vitta, Abscondita, Milano, 2006, p. 93).

«La fotografia è il nostro esorcismo»,³ afferma Baudrillard, ciò che permette l'imporsi del mondo in quanto mondo. La fotografia si rivela una “strategia fatale”:⁴ essa fa in modo che il “delitto”⁵ operato dalla simulazione resti “imperfetto”, mostrando l'evidenza del “mondo-come-illusione”: essa è «un'altra realtà più sottile, che avvolge la prima con il segno della sparizione».⁶ La fotografia analogica lascia sempre delle “tracce” di questa “altra” realtà, ed esse sono essenziali in quanto sono «l'unico modo che l'Altro ha di esistere».⁷

La fotografia non è un'immagine in tempo reale. Conserva il momento del negativo, la *suspense* del negativo. Questo leggero scarto temporale permette all'immagine di esistere in quanto tale, come illusione differente dal mondo reale. Questo leggero scarto le conferisce il fascino discreto di una vita anteriore, cosa che non hanno le immagini digitali o video, che si svolgono in tempo reale. Nelle immagini di sintesi, il reale è già scomparso. E per questo motivo, esse non sono più immagini propriamente dette.⁸

³ J. Baudrillard, *È l'oggetto che vi pensa*, cit., p. 5.

⁴ La strategia è definita da Baudrillard “fatale”, in quanto al culmine della simulazione, nell' «estasi del valore», l'oggetto stesso acquista una qualità “fatale”: il suo valore è “nullo” e sfugge all'alienazione reale ed economica, attraverso il suo stesso statuto di merce (J. Baudrillard, *La sparizione dell'arte*, cit., p. 16). La “fatalità” si collega al distacco ironico della “patafisica”, per la quale è lo stesso processo della simulazione, in quanto estremo, ad essere “ironico”, esso «tende *motu proprio* al parossismo» (G. Gurisatti, *Scacco alla realtà*, cit., p. 244), e si ribalta naturalmente nell'illusione.

⁵ Baudrillard intende lo “sterminio” dell'«illusione vitale, l'illusione radicale del mondo», operato dalla simulazione nella realtà “iperreale” (J. Baudrillard, *Il delitto perfetto*, cit., p. 3).

⁶ J. Baudrillard, *È l'oggetto che vi pensa*, cit., p. 7.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ivi*, p. 10. Per Baudrillard l'immagine digitale, algoritmica, «non ha più alcun valore di testimonianza e rappresentazione», e non può quindi essere una “strategia fatale” come la fotografia analogica. L'immagine virtuale è irreferenziale, e ciò per Baudrillard significa la “morte” della fotografia stessa come medium della testimonianza (G. Gurisatti, *Scacco alla realtà*, cit., p. 248).

Dal punto di vista ontologico, la fotografia è un’“immagine chimica”;⁹ come afferma Roland Barthes, il “referente fotografico”,¹⁰ cioè l’oggetto immortalato, è necessariamente reale. Egli scrive: «Il nome del noema della Fotografia sarà quindi: “È stato”».¹¹ Il referente e l’immagine sono legati da una relazione d’identità, “analogica”, visto che non avviene nessuna trasformazione o distacco tra rappresentante e rappresentato. La fotografia ha uno statuto “indicale”,¹² in quanto essa è la traccia del rappresentato.

«La magia della fotografia sta nel fatto che tutta l’opera la fa l’oggetto»:¹³ esso vuole essere fotografato per rivelare il proprio significato nascosto. Scrive Baudrillard: «L’intensità dell’immagine è commisurata al suo disconoscimento del reale, all’invenzione di un’altra scena».¹⁴ Per Baudrillard l’immagine costituisce un «enigma insolubile»,¹⁵ capace di far emergere l’oggetto come «attrattore insolito»,¹⁶ che si sottrae al commento e all’interpretazione.¹⁷

⁹ La parola “foto-grafia” deriva dal greco *phos, photos*, “luce”, e *graphie* “scrittura”: essa è propriamente una «scrittura-della-luce, nel senso soggettivo del genitivo» (G. Gurisatti, *Il delitto perfetto*, cit., p. 335). «In latino “fotografia” potrebbe dirsi: “*imago lucis opera expressa*”; ossia: immagine rivelata, “tirata fuori”, “allestita”, “spremuta” (come il succo d’un limone) dall’azione della luce» (R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, trad. it. di R. Guidieri, Einaudi, Torino, 2003, p. 82). La fotografia analogica è un’immagine “chimica” poiché: «la luce, illuminando l’oggetto, lascia un’impronta diretta (una “bruciatura” o “marchiatura”) su una pellicola coperta di sali-grani di alogenuro d’argento, con un immediato effetto fisico-causale di impressione, che avviene in termini di continuità materiale (a livello molecolare) tra due mezzi fisici» (G. Gurisatti, *Il delitto perfetto*, cit., p. 335).

¹⁰ R. Barthes, *La camera chiara*, cit., p. 77.

¹¹ *Ivi*, p. 78.

¹² Il termine deriva dal latino *index* ovvero “indizio”, “segno rivelatore”, “testimonianza”. «Mentre l’icona è sempre opzionale, selettiva, metamorfica, l’indice presuppone una necessità, identità e stabilità tra referente e segno» (G. Gurisatti, *Il delitto perfetto*, cit., p. 335).

¹³ J. Baudrillard, *È l’oggetto che vi pensa*, cit., p. 16.

¹⁴ *Ivi*, p. 6.

¹⁵ *Ivi*, p. 7.

¹⁶ *Ivi*, p. 8.

¹⁷ L’oggetto, a differenza del soggetto umano, non passa attraverso lo «stadio dello specchio», e «non deve fare i conti con la propria immagine, con la propria identità o con la propria somiglianza». Per questo motivo è l’oggetto stesso a dire: «“*I shall be your mirror!*” “Sarò il vostro specchio!”» (*ivi*, pp. 8-9).

Grazie alla fotografia, e più generalmente all'arte, l'uomo può percepire «l'infinita differenza»,¹⁸ del mondo, e può comprendere che questa è una forma di "immortalità" a noi concessa. «L'arte comincia quando l'uomo contempla, cioè quando l'uomo è cosciente; quando rinuncia all'azione e al desiderio».¹⁹ La contemplazione, o "meditazione"²⁰ come direbbe Heidegger, è una "passività", in quanto negazione dell'atto e del soggetto, per giungere alla piena conoscenza di entrambi.

La pittura – e in genere l'arte – sembra avere questo compito: di dimostrare la spiritualità degli oggetti, o meglio l'affinità fra loro e la nostra particolarità. Sembra quasi che, quando riusciamo a conoscere la nostra particolarità, siamo riusciti a conoscere la particolarità di tutte le cose. [...] Questa è effettivamente la produttività dell'Io. [...] Questa necessità dell'Io si chiama fantasia, creazione fantastica, ed è la sua espressione.²¹

Per raggiungere tale stato "produttivo" dell'Io, per Baudrillard, l'operatore deve «impedirsi mentalmente di respirare e non pensare a nulla, affinché la superficie mentale sia vergine come la pellicola. Non credersi più un individuo rappresentativo, ma un oggetto che opera nel proprio ciclo, senza curarsi della messa in scena».²² L'autore paragona questa condizione creativa al gioco: in entrambi i casi, la volontà è quella di «superare la propria immagine»,²³ essere «in

¹⁸ A. Emo, *Frammenti sull'arte*, in «Estetica. studi e ricerche», IX, 2, 2019, p. 612.

¹⁹ *Ivi*, p. 605. L'affermazione del filosofo richiama la necessità heideggeriana del "coseggiare" per «avvicinare il mondo»: «Quando pensiamo la cosa in quanto cosa preserviamo l'essenza della cosa entro l'ambito in base al quale essa essenzialmente è» (M. Heidegger, *La cosa*, cit., p. 39).

²⁰ Heidegger, nella conferenza *La cosa*, parla del «passo indietro dal pensiero esclusivamente rappresentativo, cioè esplicativo, al pensiero rammemorante» (*ibidem*). La "cosa", infatti, «nella sua modestia, si sottrae al pensiero nel modo più ostinato» (M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, cit., p. 17). Solo tale "svolta" del pensiero dell'uomo può permettergli di esperire l'essenza della verità «nel senso della svelatezza dell'essere» (M. Heidegger, *Il pericolo*, cit., p. 81). L'opera d'arte è una delle maniere in cui la verità appare, si "storicizza": «Una delle maniere in cui la verità appare è l'esser opera dell'opera» (M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, cit., p. 40). L'opera stessa produce lo *Stoß*, lo choc ontologico che solo permette la reale riflessione dell'uomo sull'«etopoieticità dell'essere stesso»; in questo senso l'arte si rivela una «meditazione eto-poietica» (G. Gurisatti, *Il Tao del linguaggio*, cit., p. 22).

²¹ A. Emo, *Frammenti sull'arte*, cit., p. 598.

²² J. Baudrillard, *È l'oggetto che vi pensa*, cit., p. 9.

²³ *Ibidem*.

balia di una sorta di fatalità felice. [...] Così si crea il vuoto in sé e intorno a sé, grazie a una sorta di reclusione iniziatica».²⁴ Per Heidegger è necessario che l'opera d'arte si sottragga alla semplice "estetività";²⁵ allo stesso modo Baudrillard deplora l'«estetizzazione della fotografia»,²⁶ e più in generale dell'arte. Il fotografo, come il filosofo, deve lasciarsi travolgere dalla meraviglia del mondo, essere al servizio di esso, e cedere dinnanzi all'«eccentricità magica del particolare».²⁷

Il silenzio è una delle qualità più preziose della fotografia: essa riesce ad «entrare in sintonia con il silenzio dell'oggetto strappandolo al "contesto rumoroso" del mondo iper-reale».²⁸ L'attività fotografica, «in piena confusione urbana, ricrea l'equivalente del deserto, un isolamento

²⁴ *Ibidem*. Questa esperienza di profondo "dialogo" con l'oggetto, descritta da Baudrillard, richiama la necessità, espressa da Heidegger, dell'arte di essere una «meditazione su *Iki* e *Koto*, ovvero sul "puro rapimento della quiete che chiama" (*Iki*) e sull'evento (*Koto*) attimale, kairologico, di tale rapimento appellante della quiete» (G. Gurisatti, *Il Tao del linguaggio*, cit., p. 46). Heidegger conoscerà, durante gli anni Venti in Europa, il filosofo, poeta e scrittore giapponese Kuki Shūzo (1888-1941). L'autore tedesco lo citerà in *Da un colloquio nell'ascolto del linguaggio*, (trad. it. di A. Caracciolo e M. Caracciolo Perotti, in Id., *In cammino verso il Linguaggio*, a cura di A. Caracciolo, Mursia, Milano, pp. 83-125), a proposito del termine *iki*. Ne *La struttura dell'iki* (1930), Kuki Shūzo afferma che il plurisignificato del termine «non sarà mai comprensibile per un non-giapponese». Il termine indica un'eleganza umbratile, seduttiva, affidata a «dettagli quasi cifrati, indirizzati soprattutto agli osservatori più raffinati». Kuki si serve della parola *chic* per tradurre tale idea di eleganza ma senza che questa possa essere descritta dall'autore ma solo mostrata con vari esempi «di ciò che è *iki* e ciò che non lo è» (L. Ricca, *Kuki Shuzo con Montale e Morandi. Un contributo allo studio del limite della rappresentazione*, in «Estetica. studi e ricerche», XIII, 3, 2023, p. 654). Il termine risulta indefinibile, può solo "darsi" attraverso particolari "indici" *iki*, aventi «un potere di "significazione" che precede ed eccede il significato e il segno stesso (cioè la sfera linguistica)» (*ivi*, pp. 654-655).

²⁵ L'«estetività» intende l'opera «principalmente come prodotto sensibile, grazioso, piacevole di una creatività e abilità tecnica dell'artista». Si tratta dell'idea estetica europeo-occidentale dell'arte come *Darstellung*, "rappresentazione" (G. Gurisatti, *Il Tao del linguaggio*, cit., pp. 46-47).

²⁶ Ai giorni nostri «l'estetizzazione del mondo è totale» (J. Baudrillard, *La sparizione dell'arte*, cit., p. 28); «è l'arte a divorare la fotografia anziché il contrario» (J. Baudrillard, *È l'oggetto che vi pensa*, cit., p. 14). L'autore non condivide la visione della fotografia come una delle belle arti, nell'alveo della cultura, visibile nei festival, nelle gallerie, nei musei, nelle mostre e nelle immagini pubblicitarie.

²⁷ Baudrillard parla di «vertigine del dettaglio infinito dell'oggetto» (*ivi*, p. 6); l'oggetto deve essere "immobilizzato" dallo sguardo: «la fotografia è quel che più ci avvicina alla mosca, al suo occhio sfaccettato e al suo volo a linea spezzata» (*ivi*, p. 8).

²⁸ G. Gurisatti, *Scacco alla realtà*, cit., p. 246.

fenomenico. È la sola maniera di percorrere le città in silenzio, di attraversare il mondo in silenzio». ²⁹ La fotografia è un'attività "pensosa", ³⁰ e permette di "tendere l'orecchio" a ciò che è "sacro". ³¹ Per Baudrillard: «La fotografia rende conto dello stato del mondo in nostra assenza. L'obiettivo esplora questa assenza»: ³² per questo motivo si fotografano meglio «coloro per i quali l'altro non esiste o non esiste più – i primitivi, i miserabili, gli oggetti. Solo l'inumano è fotogenico». ³³ L'autore consiglia di far diventare gli esseri umani, e in generale i soggetti non fotogenici, "oggetti", «diventare altri – cioè di prenderli per quello che sono». ³⁴ Per Barthes: «La soggettività assoluta si raggiunge solo in uno stato, in uno sforzo di silenzio (chiudere gli occhi, è far parlare l'immagine nel silenzio) [...] non dire niente, chiudere gli occhi, lasciare che il particolare risalga da solo alla coscienza affettiva». ³⁵ La fotografia, per Baudrillard, è un'attività "solitaria", "gioiosa", ed "empatica": «fotografare significa entrare in sintonia con il *pathos* dell'oggetto». ³⁶ La fotografia è il *medium* che solo guarda lo spettatore «dritto negli occhi»: ³⁷ Baudrillard definisce la fotografia un'attività "puntuale", che si svolge faccia-a-faccia con l'oggetto che rappresenta. La fotografia è

²⁹ J. Baudrillard, *È l'oggetto che vi pensa*, cit., p. 11

³⁰ R. Barthes, *La camera chiara*, cit., p. 39.

³¹ «Il sacro è un fenomeno del silenzio». Questo acuisce l'attenzione nei confronti del mondo: «Cézanne vede nel fare silenzio il compito stesso del pittore. La montagna Saint-Victoire gli appare come uno svettante massiccio di silenzio al quale egli deve obbedire. Cézanne fa silenzio ritirandosi e diventando nessuno. Diventa una persona che sta in ascolto» (B.-C. Han, *Le non cose*, cit., p. 83).

³² J. Baudrillard, *È l'oggetto che vi pensa*, cit., p. 11.

³³ *Ibidem*. I soggetti fotogenici incarnano «l'illusione oggettiva e la disillusione soggettiva del mondo» (*ibidem*). Esseri umani o volti sono difficili da fotografare a causa della loro eccessiva "psicologia" ed introspezione. «Per gli oggetti, i selvaggi, gli animali, i primitivi, l'alterità è certa, la singolarità è sicura»: essi godono di una «familiarità organica con il loro corpo e con tutti gli altri». Essi sono liberi dalla "rappresentazione" e conservano tutta la loro presenza, il loro fascino dinnanzi all'obiettivo. Questa libertà è molto ardua da trovare per il soggetto: «questo è forse il prezzo della sua intelligenza o il segno della sua stoltezza» (*ivi*, p. 12).

³⁴ Il fotografo H. Cartier Bresson (1908-2004) afferma: «Bisogna cogliere le persone nella loro relazione con se stesse, cioè nel loro silenzio» (*ibidem*).

³⁵ R. Barthes, *La camera chiara*, cit., p. 56.

³⁶ G. Gurisatti, *Scacco alla realtà*, cit., p. 246. Per Barthes la "sensazione" che certe fotografie ci trasmettono, equivale al sentimento della «Pietà» (R. Barthes, *La camera chiara*, cit., p. 116).

³⁷ *Ivi*, p. 111.

il Particolare assoluto, la Contingenza suprema [...] in breve, la *Tyche*, l'Occasione, l'Incontro, il Reale, nella sua espressione infaticabile. Per designare la realtà, il buddhismo dice *sunya*, il vuoto; ma meglio ancora dice: *tathata*, il fatto di essere tale, di essere così, di essere quello, in sanscrito *tat* vuol dire quello, e fa pensare al gesto del bambino che indica qualcosa col dito e dice: *Ta, Da, Ça!* Una fotografia si trova sempre all'estremità di quel gesto.³⁸

Tramite l'atteggiamento di "posa", il soggetto "scivola" nell' "illusione", trasformandosi in immagine: il referente diviene uno *Spectrum*".³⁹ La persona scompare come soggetto univoco: «davanti all'obiettivo, io sono contemporaneamente: quello che io credo di essere, quello che vorrei si creda io sia, quello che il fotografo crede io sia, e quello di cui egli si serve per far mostra della sua arte».⁴⁰ La "spettralità" stessa è «vita postuma o complementare»,⁴¹ che travalica i confini spazio-temporali, per divenire il possibile "sempre presente". La vera immobilità, scrive Baudrillard, non è quella di un corpo statico, ma è quella «dell' "istantaneità" fotografica, dietro la quale circola sempre l'idea del movimento – ma solo l'idea – dal momento che l'immagine è lì per tenere a bada il movimento, senza farlo mai vedere».⁴²

In una fotografia, come sottolinea Barthes, co-esistono due elementi: lo *studium* e il *punctum*. Il primo corrisponde all'interessamento per il referente fotografico, «tutto il contesto di significato e di referenti»;⁴³ esso riguarda «quell'ampio campo di informazioni che registriamo osservando una fotografia».⁴⁴ Esso «è il vastissimo campo del desiderio noncurante, dell'interesse diverso, del gusto incoerente: mi piace/non mi piace, *I like/I don't*».⁴⁵ Lo *studium*, sempre codificato, dà vita alla "fotografia unaria", quella che

³⁸ *Ivi*, p. 6

³⁹ *Ivi*, p. 11. Barthes, giustificando il termine "spettro", sottolinea come l'intenzione che tendenzialmente utilizziamo nel riferirci alla fotografia è quella della "morte" (*ivi*, p. 17). L'autore specifica, inoltre, che una fotografia può essere l'oggetto di tre intenzioni: "fare" (da parte dell' "Operator", il fotografo), "subire" (si tratta della "passività" dello "Spectrum"), "guardare", da parte dello "Spectator", ovvero il pubblico (*ivi*, p. 11).

⁴⁰ *Ivi*, p. 15.

⁴¹ G. Agamben, *La mente sgombra. Profanazioni, Nudità, Il fuoco e il racconto*, Einaudi, Torino, 2023, p. 120.

⁴² J. Baudrillard, *È l'oggetto che vi pensa*, cit., pp. 10-11.

⁴³ *Ivi*, p. 14.

⁴⁴ B.-C. Han, *Le non cose*, cit., p. 62.

⁴⁵ R. Barthes, *La camera chiara*, cit., p. 29.

trasforma enfaticamente la “realtà” senza sdoppiarla, senza farla vacillare (l’enfasi è una forza di coesione): nessun duale, nessun complemento, nessuna interferenza. [...] La Fotografia unaria ha tutto per essere banale. [...] Le foto di *reportage* sono molto spesso delle fotografie unarie. [...] Un’altra foto unaria è la foto pornografica [...] È una foto sempre ingenua, senza secondi fini e senza calcolo.⁴⁶

Lo *studium* manca d’intensità, «la percezione alla sua base è estensiva, additiva e cumulativa. Lo *studium* è una lettura. Gli manca qualsiasi magia».⁴⁷ Oggi la digitalizzazione, mediante la perenne disponibilità di immagini virtuali e “inconsistenti”, assolutizza lo *studium*. Il secondo elemento della fotografia infrange il precedente, “trafiggendo” lo *Spectator* come una freccia o un «lampo che fluttua».⁴⁸ «Il *punctum* di una fotografia è quella fatalità che, in essa, mi punge (ma anche mi ferisce, mi ghermisce)».⁴⁹ Esso è il “particolare”, il «nulla nel cuore dell’immagine»,⁵⁰ l’oggetto parziale, capace di attrarre e sedurre. Si pensi alla compresenza di due elementi eterogenei,⁵¹ come le suore e i soldati nello scatto di Koen Wessing, *Nicaragua*, del 1978 (Figura 7). Il secondo elemento fotografico, per Han, è propriamente la “non cosa”.⁵² La co-

⁴⁶ Ivi, p. 42.

⁴⁷ B.-C. Han, *Le non cose*, cit., p. 63.

⁴⁸ R. Barthes, *La camera chiara*, cit., p. 55. L’immagine che l’autore associa al *punctum* richiama quella del *logos*, per Heidegger: «La folgore, con moto repentino e d’un sol colpo, posa-dinnanzi tutto ciò che è presente nella luce della sua presenza». Il fulmine rappresenta la “svolta” del pensiero che “s-copre” il mondo come *a-letheia* (M. Heidegger, *Logos*, cit., p. 152).

⁴⁹ R. Barthes, *La camera chiara*, cit., p. 28.

⁵⁰ J. Baudrillard, *È l’oggetto che vi pensa*, cit., p. 14. Le immagini “iniziatrici”, seriali, di Warhol fanno riemergere l’illusione del mondo, riproducendo anch’esse il “nulla” nel cuore dell’immagine, servendosi della tecnica. Ecco perché quello di Warhol, come scrive Baudrillard, si può definire “snobismo macchinale” (J. Baudrillard, *Il delitto perfetto*, cit., p. 83).

⁵¹ M. Fried, *Barthes’s Punctum*, in «Critical Inquiry», XXXI, 3, 2005, p. 541. La capacità di cogliere il *punctum* è la conseguenza di una “perdita di sé”: «Là dove l’Io s’indebolisce, diventa ricettivo dinanzi al muto linguaggio delle cose. L’esperienza della presenza presuppone un’esposizione, una vulnerabilità. [...] La ferita è l’apertura, l’orecchio teso all’Altro» (B.-C. Han, *Le non cose*, cit., p. 62). L’“arretramento” dell’Io, evidenziato da Han, si ritrova anche nelle affermazioni del critico d’arte M. Fried, il quale scrive: «Solo le scene e gli eventi che sfuggono all’attenzione cosciente del soggetto nel presente possono essere recuperati in futuro e quindi, secondo Proust, essere realmente vissuti per la prima volta» (M. Fried, *Barthes’s Punctum*, cit., p. 558).

⁵² B.-C. Han, *Le non cose*, cit., p. 65. Il *punctum* si sposa dunque con il “geno-strato” dell’opera d’arte: esso corrisponde a quel “luogo”, o momento misterioso, che «dota l’opera d’arte di un’aura da non cosa, in quanto essa

esistenza di *studium* e *punctum*, in uno scatto, fa da eco alla co-presenza del mondo della simulazione e dell'illusione, descritti da Baudrillard. «Il *punctum* è quindi una specie di sottile fuoricampo, come se l'immagine proiettasse il desiderio al di là di ciò che essa dà a vedere»:⁵³ esso corrisponde, infatti, al sorgere dell'"illusione" oggettiva del mondo, che si sottrae sempre all'investigazione del senso. Spesso, il *punctum* non viene colto immediatamente ma mediante un "errore di identificazione",⁵⁴ che fa riflettere sull'immagine.

Per quanto folgorante sia, il *punctum* ha, più o meno virtualmente, una forza di espansione. [...] Una fotografia di Kertész (1921) ritrae un violinista tzigano, cieco, guidato da un bambino; ora, ciò che io vedo, attraverso questo "occhio che pensa" e che mi fa aggiungere qualcosa alla foto, è la strada in terra battuta; la conformazione di quella strada terrosa mi dà la certezza d'essere in Europa centrale; io colgo il referente (qui, veramente, la fotografia supera se stessa: non è forse questa la sola prova della sua arte? Annullarsi come *medium*, non essere più un segno, bensì la cosa stessa?).⁵⁵

Il principio delle foto è lo «*shock* fotografico»,⁵⁶ ovvero la rivelazione di ciò che è "nascondito", di ciò di cui lo *Spectator* non è consapevole, ma "è stato". Per Baudrillard la fotografia è

rifiuta qualsiasi attribuzione di senso». Questo livello dell'opera si differenzia dal "feno-strato", rivolto alla rappresentazione e alla comunicazione di informazioni (*ivi*, p. 70).

⁵³ R. Barthes, *La camera chiara*, cit., p. 60. La presenza dinamica di un "campo cieco" distingue altresì una foto "erotica" (in cui vi è il *punctum*), dallo scatto "pornografico", sovraesposto ed eccessivo, che resta superficiale, piatto. Barthes riporta nel suo testo tale distinzione: essa si accorda con la differenza tra il mondo della simulazione, ("ponografico"), e quello dell'illusione ("erotico", della "seduzione"), elaborata da Baudrillard. «Tanto l'illusione è essenzialmente erotica, tanto la simulazione è essenzialmente pornografica. Tanto la logica dell'erotismo è quella della dis-velatezza, del non-nascondimento e dell'immaginazione (seduzione), tanto la logica della pornografia è quella della ultra-visibilità, della iperesposizione» (G. Gurisatti, *Scacco alla realtà*, cit., pp. 227-228).

⁵⁴ M. Olin, *Touching Photographs: Roland Barthes's "Mistaken" Identification*, «Representations», LXXX, 1, 2002, p. 107.

⁵⁵ R. Barthes, *La camera chiara*, cit., p. 47. La fotografia di André Kertész è intitolata *Wandering Violinist*, e risale al 1921 (Figura 8).

⁵⁶ *Ivi*, p. 33.

«simile alla dimensione del *trompe l'oeil*»:⁵⁷ questo, come la fotografia, «conserva qualcosa dello statuto magico dell'immagine, quindi dell'illusione radicale del mondo».⁵⁸

La “vera fotografia totale”, come scrive Barthes, «crea l'inconcepibile confusione tra realtà (“Ciò che è stato”) e verità (“È esattamente questo!”); essa diventa al tempo stesso constativa ed esclamativa”.⁵⁹ La fotografia, dunque, è il “più prezioso”: pur essendo un “nulla” di oggetto, falsa a livello della percezione (ciò che mostra “non è qui”), essa è vera a livello del tempo, poiché lo scatto mostra ciò che effettivamente “è stato”. Quella della fotografia è una «“verità folle”»: ⁶⁰ tramite il suo elemento segreto, il *punctum*, essa è garante dell'essere, di tutto di ciò che è *a-lethes*. Come afferma Baudrillard, l'operazione fotografica è la «scrittura automatica dell'evidenza del mondo, che tale non è». ⁶¹ Per questo motivo, una fotografia può dirsi “savia” ⁶² se lascia che il suo realismo sia sempre “relativo”, consapevole cioè, dell’“intrattabilità” e dell’irriducibilità del mondo. «Sta a noi sfuggire alla nostra rappresentazione e diventare noi stessi il vettore immorale dell'immagine. Sta a noi ridiventare oggetti, e ridiventare altri in un rapporto di seduzione con il mondo».⁶³

2. *Lo shock dell'ombra nelle fotografie di László Moholy-Nagy e Man Ray*

«È nelle sue ombre, nei suoi scatti errati, nei suoi accidenti e nei suoi *lapses* che la fotografia si svela e meglio si lascia analizzare». ⁶⁴ L'umbratilità è una delle caratteristiche proprie del

⁵⁷ J. Baudrillard, *È l'oggetto che vi pensa*, cit., pp. 14-15.

⁵⁸ *Ivi*, p. 15.

⁵⁹ R. Barthes, *La camera chiara*, cit., p. 112.

⁶⁰ *Ivi*, p. 115.

⁶¹ J. Baudrillard, *È l'oggetto che vi pensa*, cit., p. 15.

⁶² R. Barthes, *La camera chiara*, cit., p. 119. Per Barthes, la fotografia è “pazza” se pretende che il suo realismo sia assoluto, calcolabile, definibile, scambiabile. Il pensiero richiama quello di Baudrillard, per il quale «l'illusione oggettiva è l'impossibilità di una verità oggettiva» (J. Baudrillard, *Il delitto perfetto*, cit., p. 60). Per l'autore il delitto della simulazione nei confronti dell'illusione è sempre “imperfetto” poiché il mondo «si sottrae perpetuamente all'investigazione del senso» (*ivi*, p. 23). Lo sguardo “pazzo”, incapace di guardare il mondo nella sua semplicità ed autenticità, è quello dell’«estasi fotografica» (R. Barthes, *La camera chiara*, cit., p. 119), nell’epoca “simulatoria” dell’«estasi del valore” (J. Baudrillard, *La sparizione dell'arte*, cit., p. 16). Lo stesso Baudrillard afferma: «Ciò che deploro è l'estetizzazione della fotografia» (J. Baudrillard, *È l'oggetto che vi pensa*, cit., p. 14).

⁶³ *Ivi*, p. 16.

⁶⁴ C. Chéroux, *La fotografia per difetto. Introduzione*, in *L'errore fotografico. Una breve storia*, trad. it., di R. Censi, Einaudi, 2009², p. 6.

“mondo-come-illusione”, descritto da Baudrillard: l’illusione è in perenne movimento, infatti il mondo quale è «si sottrae perpetuamente all’investigazione del senso».⁶⁵ «Il mondo si-dà-e-si-sottrae, si mostra-per scomparire, si illumina-per ricadere nell’ombra – è, nella sua essenza, gioco infinitamente reversibile di luce-e-ombra, sposalizio di opposti, polarità simbolica di contrasti irriducibili».⁶⁶ I “segni d’imperfezione”⁶⁷ del reale costituiscono la “firma” umana nei confronti del mondo artificiale, virtuale, integrale. L’errore fotografico può essere utilizzato come strumento cognitivo, capace di valorizzare l’immaginazione e la creatività, testimonianze dell’essenza dell’uomo. In fotografia, infatti, «l’apparecchio può incepparsi, il fotografo fallire e il soggetto deludere».⁶⁸

A partire dagli anni Venti del Novecento, le avanguardie artistiche “scavalcano” il tradizionale riferimento referenziale alla *mimesis*.⁶⁹ Il significato dell’ombra nell’arte cambia: come si vede nei quadri di Giorgio De Chirico, Pablo Picasso e Marcel Duchamp, la “zona buia” diviene il soggetto stesso dell’opera. L’ombra, divenuta un’autentica proposizione estetica, rappresenta sia il segno di rivendicazione del fotografo, che l’esibizione della tecnica utilizzata. Quella di László Moholy-Nagy⁷⁰ è una fotografia “sperimentale”, che supera ogni convenzione

⁶⁵ J. Baudrillard, *Il delitto perfetto*, cit., p. 23.

⁶⁶ G. Gurisatti, *Scacco alla realtà*, cit., p. 221. Il perenne movimento o “danza” dell’illusione richiama la dinamica del “disvelamento”, descritta da Heidegger. Per l’autore, infatti, la verità originaria è *a-letheia*. Il perenne movimento della *physis* si manifesta come «s-chiusura, dis-chiudimento – della simulatnea apertura-e-chiusura, manifestazione-e-ritrazione, darsi-e-sottrarsi, luce-e-oscurità, illuminazione-e-nascondimento» (*ibidem*).

⁶⁷ Per Baudrillard il “delitto” messo in atto dalla simulazione nei confronti dell’“illusione” del mondo è “imperfetto”. Nonostante la “perfezione” macchinica, l’uomo lascia «ovunque tracce – virus, lapsus, germi e catastrofi» nel cuore del mondo tecnico e digitale (J. Baudrillard, *Il delitto perfetto*, cit., p. 46).

⁶⁸ C. Chéroux, *L’errore fotografico*, cit., p. 19.

⁶⁹ Il termine deriva dal greco *mímēsis*, derivante da *miméomai*, “imitare”. La parola significa dunque alla rappresentazione realistica della realtà. Il libro di Werner Gräff, pubblicato nel 1929, intitolato *Es kommt der neue Fotograf!* (“Ecco il nuovo Fotografo!”) ha il pregio di rendere nota la “nuova visione” della fotografia d’avanguardia, che non accetta più le restrizioni contenute nei tradizionali manuali fotografici. «*Flou*, oscillazioni, *décadage*, deformazioni, ostruzioni, sovrapposizioni, riflessi, ecc., senza dimenticare ovviamente qualche ombra portata, distesa sulla superficie delle immagini. [...] Questi motivi non sono più considerati errori, al contrario, sono presentati come le più audaci proposte della nuova fotografia» (*ivi*, p. 61).

⁷⁰ László Moholy-Nagy (1895-1946) è stato un pittore e un fotografo ungherese, naturalizzato statunitense. Egli è l’ideatore del *fotogramma* (si tratta del metodo per il quale gli oggetti vengono posizionati su carta sensibile e posti sotto una fonte di luce; la carta “impressionata” viene in seguito sviluppata come una normale fotografia). Egli diventa esponente del Bauhaus, insegnando, su invito dell’amico Walter Gropius, nella stessa scuola. I suoi

tradizionale, incentrata sulle fecondità dell'errore fotografico. Il *medium* stesso, il procedimento tecnico, nasconde, per l'autore, delle «virtualità inattese». ⁷¹ Le “scoperte” che la fotografia, in quanto mezzo tecnico, può mostrare sono veri e propri effetti “magici” creati dagli oggetti, grazie all'ombra e all'errore (Figura 9). Baudrillard afferma: «L'identificazione del mondo è inutile»: ⁷² ciò dimostra la presenza costante e celata dell'illusione oggettiva del mondo. L'autore riscopre il luogo della “realtà originaria” attraverso la sua «patafisica della fotografia», ⁷³ utilizzando la tecnica. Moholy-Nagy ha compreso

che la ricchezza della fotografia si trova nel suo stesso materiale. [...] E ha soprattutto compreso che una delle chiavi che permettono di accedere alla ricchezza di questo materiale è la sua stessa fragilità. Poiché ciascun inconveniente del medium è un segnale di riconoscimento che, una volta amplificato e decodificato, permette la decifrazione di ciò che Moholy-Nagy chiama “leggi più intime del materiale”. ⁷⁴

Egli include volontariamente la propria ombra nello scatto, dimostrando la pari importanza dell'autore e della tecnica in fotografia. L'ombra è, al pari della luce, una componente essenziale del processo di produzione dell'immagine: egli

ci ricorda che la fotografia è anche skiografia: “ombrografia” o anche “melanografia” secondo la bella espressione di Raoul Hausmann. “La luce e l'ombra. La luce produce ombra [...] Scrivere con la luce? La luce brucia lo strato sensibile, è il buio. [...] Le ombre non ci dicono il significato, esse rendono l'immagine di una Cosa, che non resta Cosa, che evoca altro dalla Cosa. [...]

fotogrammi saranno utilizzati anche in ambito pubblicitario, e visibili sulle riviste e nei libri di tutta Europa. Moholy-Nagy creerà anche alcuni cortometraggi sperimentali. Nel 1935 il fotografo si sposta a Londra, per sfuggire alla minaccia nazista. Egli fonderà la sua School of Design a Chicago (oggi Institute of Design). Otterrà la cittadinanza americana nel 1946, pochi mesi prima della morte.

⁷¹ *Ivi*, p. 63.

⁷² J. Baudrillard, *Il delitto perfetto*, cit., p. 10. Lo “sguardo” sperimentale di Moholy-Nagy fa da eco alla “distanza” vitale di cui parla l'autore francese, quella che costituisce la nostra protezione rispetto a una possibile «promiscuità integrale» con il sistema dell'iperrealtà (*ivi*, p. 58). Siamo protetti dalla simulazione integrale dal «non-senso che assume lo statuto dell'illusione poetica» (*ivi*, p. 63).

⁷³ G. Gurisatti, *Scacco alla realtà*, cit., p. 245.

⁷⁴ C. Chéroux, *L'errore fotografico*, cit., p. 63.

È la disintegrazione causata dalla luce, che parla con le ombre, che modifica la Cosa in un'immagine de-significativa. È grazie alla melanografia che apprendo il carattere segreto dei segni che non significano più ciò che la Cosa intende significare”.⁷⁵

Ciò che viene immortalato nello scatto è dunque un «enigma insolubile»,⁷⁶ che permette all'“Altro” di esistere (Figura 10). Le ombre, molto spesso, rappresentano il *punctum*⁷⁷ dell'immagine, e sono il «luogo privilegiato di un'esplorazione del *medium*». ⁷⁸

⁷⁵ *Ivi*, p. 66. L'artista Raoul Hausmann (1886-1971) citato da Chéroux rappresenta una delle figure chiave del periodo *Dada* berlinese, e docente presso la *Bauhaus*. “*Mélanographie*” è il titolo di una sua opera fotografica del 1931, in bianco e nero. L'affermazione dell'artista riguardo alla “cosa”, capace di evocare l'“altro” da sé, richiama il pensiero di Heidegger. Nella conferenza *La cosa*, l'autore descrive la brocca come qualcosa di “vicino” e “autonomo”: «In quanto recipiente la brocca è qualcosa che sta in sé. Lo stare in sé caratterizza la brocca come qualcosa di autonomo» (M. Heidegger, *La cosa*, cit., p. 21). Egli afferma che tutte le opere d'arte sono “cose”: «stando nella vicinanza dell'opera, ci siamo trovati improvvisamente in una dimensione diversa da quella in cui comunemente siamo». Tramite l'opera l'uomo può accedere alla verità (M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, cit., p. 21), poiché «l'opera mantiene aperta l'apertura del Mondo» (*ivi*, p. 30). Questa riflessione si collega a sua volta al pensiero di Baudrillard: come Moholy-Nagy, egli utilizza la tecnica fotografica per ricercare quell'«altra realtà più sottile», ovvero quella dell'illusione del mondo (J. Baudrillard, *È l'oggetto che vi pensa*, cit., p. 7).

⁷⁶ *Ibidem*. Proprio in quanto “strategia fatale”, per Baudrillard, la fotografia ha il compito di preservare il “momento della scomparsa” dell'oggetto, riconsegnandolo alla sua «alterità radicale» (J. Baudrillard, *Il delitto perfetto*, cit., p. 92).

⁷⁷ R. Barthes, *La camera chiara*, cit., p. 28.

⁷⁸ C. Chéroux, *L'errore fotografico*, cit., p. 68. Il critico statunitense Clement Greenberg afferma che la fotografia moderna è la prima che riflette sul *medium* stesso; Jean-François Lyotard (1924-1998), filosofo francese esponente del “post-strutturalismo”, utilizza il termine psicoanalitico “anamnesi” per descrivere il nuovo approccio della fotografia moderna. Artisti come Cézanne, Picasso, Kandinskij, Klee, Duchamp attuano una «“perlaborazione” nel senso della *Durcharbeitung* freudiana, effettuata dalla modernità sul suo stesso senso» (*ivi*, p. 70). Il termine “perlaborazione” viene introdotto da Freud nel 1914 per indicare il lento e ripetitivo processo psichico (*Durcharbeitung* significa appunto “lavorio” interiore, la rielaborazione che trasforma il ricordo in cambiamento psichico) attraverso il quale il paziente fa proprie le interpretazioni dell'analista, superando le resistenze inconsce. Moholy-Nagy è stato uno dei primi «a corrodere questo lavoro del “super-io” del *medium* e a posare le basi teoriche di questa perlaborazione fotografica» (*ibidem*). Il lavoro fotografico di Ugo Mulas (1928-1973) prosegue la via inaugurata da Moholy-Nagy: l'opera di Mulas *Verifiche* (1968- 1972) è un'analisi della stessa operazione fotografica. L'artista intende individuare gli elementi costitutivi della fotografia stessa e il loro valore in sé. La prima “verifica” è intitolata *Omaggio a Niépce*, (l'inventore della pellicola: la superficie sensibile diventa la protagonista della fotografia); la seconda “verifica” è intitolata *L'operazione fotografica. Autoritratto per Lee Friedlander* (Figura

La fotografia sperimentale, infatti, varia i parametri del dispositivo fotografico, come avviene in un *software*.⁷⁹ Gli scatti di Moholy-Nagy dimostrano che gli errori in fotografia, spesso, costituiscono delle variazioni volontarie degli stessi parametri della “macchina”, e sono le testimonianze della scelta creativa dell’artista.

La volontà di sperimentare affascina anche i surrealisti, sedotti dalla potenza del riflesso: si pensi agli scatti delle vetrine parigine ad opera di Eugène Atget. I riflessi, come l’ombra, hanno il potere di far riemergere l’illusione del mondo, turbando la percezione ordinaria della realtà. Nel *kairos* dell’“istantaneità fotografica”,⁸⁰ il mondo interno, riflessivo, umano si “con-fonde” con quello esterno, della città moderna. Baudrillard direbbe che il «tempo vissuto, tempo psicologico di affetti e passioni, tempo soggettivo del giudizio e della volontà, tempo erotico-desiderante dell’immaginazione»,⁸¹ si “scontra” con il *real time* simulatorio della simulazione.

Il “montaggio”⁸² naturale, che emerge grazie ai riflessi, permette di comparare due oggetti, mettendoli bruscamente uno di fronte all’altro, sovrani nella loro autonomia. Tali *collage* reali

11). Con la “verifica” della didascalia, Mulas omaggia Man Ray (questo viene fotografato mentre indica un riquadro architettonico che simula una cornice su una parete, mentre pronuncia la battuta “*ça, c’est mon dernier tableau*”); la “fine delle verifiche” è rappresentata da un vetro spezzato, ovvero un gesto di rottura con ciò che precede: questo indica il motivo della dedica a Duchamp (Figura 12).

⁷⁹ Il software *Adobe Photoshop* è costituito da una serie di indici (nitidezza, intensità, contrasto ecc..) che si possono variare per modificare l’estetica dell’immagine. Allo stesso modo, il *medium* fotografico è un insieme di indici variabili (corrispondenti al tempo di posa, alla profondità di campo, alla messa a fuoco, ecc..). La fotografia di Moholy-Nagy scaturisce dallo studio della variazione dei parametri del dispositivo fotografico, così da osservare le conseguenze estetiche delle varie operazioni o “esperienze” (*ivi*, p. 73).

⁸⁰ J. Baudrillard, *È l’oggetto che vi pensa*, cit., p. 10.

⁸¹ G. Gurisatti, *Scacco alla realtà*, cit., p. 240.

⁸² Il “montaggio” è evidente attraverso i riflessi delle vetrine nelle città, nei *collage* di immagini e/o parole, e più semplicemente nel montaggio cinematografico stesso. Tale brusco accostamento di elementi diversi richiama la teoria del filosofo Guy Debord (1931-1994) del *détournement* (corrispondente, a sua volta, alla teoria benjaminiana dell’allegoria e del montaggio allegorico). Questo è il metodo utilizzato dagli aderenti all’Internazionale Situazionista nel 1957: si tratta di un movimento filosofico-sociologico e artistico, d’inizio Novecento, caratterizzato dall’*esprit bohémien*, elogio dell’ozio e della marginalità, pauperismo, rabbia e disgusto rispetto allo stile di vita «“*métro-boulot-dodo*” della Parigi del *boom* e dei primi *grands ensembles* edilizi della banlieue» (*ivi*, p. 167). Il *détournement* entra in costellazione con il *collage* dadaista/surrealista: i situazionisti prendono elementi diversi per creare accostamenti nuovi, basandosi anche sulle scoperte della poesia moderna, e la struttura analogica dell’immagine (secondo cui tra due elementi eterogenei può stabilirsi sempre un rapporto). Debord utilizza nelle sue opere la “letterarizzazione dell’immagine” (*ivi*, p. 178), dimostrando che l’immagine interagisce con la

sono «belli come l'incontro, su un pezzo di vetro, di due mondi che stanno l'uno davanti all'altro: il fuori e il dentro. Belli perché sorgono spontaneamente durante le deambulazioni surrealiste. Veri e propri incontri fortuiti [...] associano alla poetica del collage quella dell'*objet trouvé*».⁸³

Cambiamenti imprevisi del soggetto, macchie, solarizzazioni, *flou* e riflessi forniscono delle occasioni d'“invenzione” per il “caso dell'obiettivo”.⁸⁴ I “casi fortunati”, scaturiti dall'errore, riflettono la *serendipity*:⁸⁵ Il termine descrive «la probabilità di vedere i propri errori trasformati in un successo o di trovare qualcosa senza averla effettivamente cercata».⁸⁶ Lo stesso

scrittura, e che l'intellettuale stesso può produrre immagini nuove, come un “montatore” e produttore. Si pensi all'opera i *Commentari* (1988) come a una palestra del *détournement*; ai libri-*collage* realizzati insieme al pittore Asger Jorn (come *Fin de Copenhague*, del 1957, e *Mémoires*, del 1959). *Panegirico* è un lavoro autobiografico (1989 e 1990): il primo tomo pubblicato è un *puzzle* contenente frammenti di testo, citazioni, ricordi. Il secondo volume è un album che riporta testimonianze scritturali e iconografiche, ove le citazioni dai più vari autori cari a Debord (come Novalis, Fourier, Tucidide, Machiavelli ecc..) sono la didascalia di «un assemblaggio “cinematografico” di foto raffiguranti l'autore e il suo *entourage*, scorci di Parigi, ma anche piante topografiche della città e altre carte geografiche, frammenti di opere di Debord [...], e poi manoscritti, scritte murali, graffiti, cartelloni, insegne, fumetti, il suo gioco da tavolo preferito» (*ivi*, pp. 164-165).

⁸³ C. Chéroux, *L'errore fotografico*, cit., p. 85. La possibilità degli incontri “fortuiti” quotidiani fa da eco alla radicalità antisurrealista (i segni distintivi dei surrealisti sono l'inconscio, l'ebbrezza, l'immaginazione) dei situazionisti. Essi radicalizzano il «positivo superamento dell'arte nella prassi di vita», realizzando l'unione tra vita e arte (G. Gurisatti, *Scacco alla realtà*, cit., p. 174).

⁸⁴ C. Chéroux, *L'errore fotografico*, cit., p. 85. In questa espressione riecheggia il pensiero di Baudrillard: egli afferma che fotografando è possibile accorgersi della «delicatezza patafisica del mondo». Ciascun dettaglio, visibile nel quotidiano, di un oggetto può creare “vertigine”; ogni particolare possiede un'«eccentricità magica» (J. Baudrillard, *È l'oggetto che vi pensa*, cit., pp. 5-6).

⁸⁵ Il nome deriva da Serendippo, un'isola della mitologia araba, nell'Oceano Indiano; «per quanti errori, goffaggini e abbagli commettessero i tre principî di Serendippo, questi finivano sistematicamente per volgersi a loro vantaggio» (C. Chéroux, *L'errore fotografico*, cit., p. 87). L'inglese Horace Walpole conia il termine *serendipity* nel 1754, a partire dal nome dell'isola e della sua leggendaria fortuna. Un elenco di scoperte in ambito scientifico si devono all'“effetto di *serendipity*”: si pensi all'elettromagnetismo, e ai raggi X. La *serendipity* descrive «la probabilità di vedere i propri errori trasformati in un successo o di trovare qualcosa senza averla effettivamente cercata» (*ibidem*). Lo stesso entusiasmo creativo accompagna Baudrillard, che afferma: «La gioia di fotografare è un'allegria oggettiva» (J. Baudrillard, *È l'oggetto che vi pensa*, cit., p. 5).

⁸⁶ C. Chéroux, *L'errore fotografico*, cit., p. 87.

entusiasmo creativo accompagna Baudrillard, secondo cui «La gioia di fotografare è un'allegria oggettiva»,⁸⁷ che rivela la «delicatezza patafisica del mondo».⁸⁸

Il pittore e fotografo Man Ray⁸⁹ si dichiara “*fautographe*”:⁹⁰ come Moholy-Nagy, non segue l'ortodossia fotografica. Egli approfitta degli “incidenti” fotografici, e dunque dell’“effetto di

⁸⁷ J. Baudrillard, *È l'oggetto che vi pensa*, cit., p. 5.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ Man Ray (Emmanuel Radnitzsky) nasce a Philadelphia nel 1890 da genitori russi di origine ebraica, trasferiti in America a fine Ottocento; morirà nel 1975 a Parigi. Pittore, scrittore, fotografo, regista: egli è stato uno “spirito libero” alla continua ricerca di liberazione: egli si libera della sua famiglia, del suo vero nome, delle sue origini ebraiche, dalle radici bielorusse e ucraine. Ray si libera dell'America, trasferendosi a Parigi e qui tenta di oltrepassare il dadaismo (nel 1921 è uno dei primi firmatari del manifesto *Dada s'élève tout*, pubblicato a Parigi), e del surrealismo. (Janus, *Postfazione*, in M. Ray, *Sulla fotografia*, p.159). Ray diventerà un fotografo professionista a Parigi, lavorando negli *atelier* di moda, come quello di Paul Poiret, e per riviste come *Vogue*. Grazie alla fotografia stabilisce amicizie con la maggior parte degli artisti e dei più illustri personaggi dei primi decenni del Novecento come Tristan Tzara, Paul Éluard, André Breton, Max Ernst, Salvador Dalí, Pablo Picasso, Marcel Duchamp.

⁹⁰ C. Chéroux, *L'errore fotografico*, cit., p. 88. Il termine francese *faute* significa “errore”. In un'intervista a Man Ray del 1960 compare per la prima volta il termine “*fautographie*” (*ivi*, p. 91). Grazie a un “caso” fortuito, Ray scopre la “solarizzazione” (anche se il fenomeno è utilizzato già dalla metà dell'Ottocento), e il “fotogramma” (anche questo conosciuto fin dall'Ottocento), da lui chiamato “*rayogramma*”. Per realizzare lo scatto egli posa arbitrariamente sulla carta fotografica degli oggetti, lasciando alla luce il potere di deformarli. Le prime riproduzioni di tali “ombre-oggetti” sono pubblicate nel 1923, nell'edizione *Les Champs Délicieux*. Lo spirito “ironico” e giocoso di Ray, amante dei giochi di parole (come nel caso della sua “*fautographie*”) è evidente anche nel titolo di un suo film *Emak Bakia* (antica espressione basca che significa “non seccarmi”), del 1926: «Il film ha in realtà due definizioni, date entrambe da Man Ray: la prima, all'inizio del film, è cinepoema, e l'altra, data verso la fine, è stravaganza. I due termini, evidentemente, possono coesistere tra loro. [...] *Emak Bakia* è anche il titolo di un oggetto dadaista del 1926» (M. Ray, *Emak Bakia*, in Id., *Sulla fotografia*, cit., pp. 17-18).

serendipity”,⁹¹ per realizzare autentici “*rayogrammi*”,⁹² (Figura 13), ovvero delle «fotografie senza macchina fotografica».⁹³ Ray dimostra di voler “fondere” pittura e fotografia,

⁹¹ Dalla metà degli anni Sessanta, sarà il fotografo francese Bernard Plossu ad inventare, proseguendo la via di Ray, stratagemmi per provocare la *serendipity*. Egli utilizza delle macchine fotografiche di basso livello (del tipo usa e getta) per ottenere, commettendo più errori possibili, delle autentiche “scoperte visive”. Un altro metodo utilizzato è la scelta di tempi e luoghi fotografici, sconsigliati dai manuali fotografici (come la fotografia tra il crepuscolo e la notte, in condizione di illuminazione insufficienti, o da un veicolo in movimento). Le foto raccolte nel volume *Le voyage mexicain*, del 1979, hanno, infatti, la caratteristica di essere “mosse”, scattate in movimento da autobus, treni, camionette su strade sterrate. L’ “errore” fotografico tradizionale ha la capacità di rimandare a significati “altri”. Gli scatti del suo *Voyage vers l’Italie* (2004) privilegiano il “cattivo tempo”: il buio meteorologico restituisce all’immagine la poesia dell’ombra tipica del surrealismo, che apre alla più ampia riflessione sulla vita umana, in perenne confronto con il vuoto e il silenzio. L’importanza del silenzio nell’immagine sottolinea il legame con la riflessione di Baudrillard, secondo cui la fotografia è un’attività “silenziosa”, che «rende conto dello stato del mondo in nostra assenza» (J. Baudrillard, *È l’oggetto che vi pensa*, cit., p. 11). «Il fermo immagine è un fermo mondo. [...] Silenzio dell’immagine, che non necessita (o non dovrebbe necessitare) di alcun commento. Ma anche silenzio dell’oggetto, che essa sottrae al contesto ingombrante e assordante del mondo reale» (ivi, pp. 10-11). Secondo Barthes il silenzio è ciò che permette l’emergere della qualità “fatale” della foto, ovvero il *punctum* (R. Barthes, *La camera chiara*, cit., p. 28). Clement Chéroux afferma che l’ “erranza” è la forma radicale di *serendipity*. «Errare in fotografia è insomma essere disposti ad accogliere gli incidenti come piccoli miracoli laici, delle vere e proprie epifanie fotografiche» (C. Chéroux, *L’errore fotografico*, cit., p. 97). Nel suo significato corrente “erranza” indica “deambulare a caso”; l’etimologia ci ricorda che il termine significa anche «mettersi in condizioni di commettere un errore» (ibidem). Ciò richiama la pratica della *dérive* messa in pratica dai situazionisti, come esempio di superamento dell’arte nella prassi. Come illustra la tavola di Debord *The Naked City* (1957), la *dérive* «è un vero e proprio lasciarsi andare ludico e ozioso alla deriva della città, fuori dai tracciati prestabiliti dalle logiche del lavoro e della funzione, alla ricerca di una nuova esperienza dello spazio urbano, allo stesso tempo spaesante, liberatoria e ricostruttiva» (G. Gurisatti, *Scacco alla realtà*, cit., p. 168).

⁹² Man Ray definisce il *rayograph* in occasione dell’*Exposition Internationale du Surréalisme* presso la *Galerie des Beaux-Arts* di Parigi, nel 1938. In questo stesso evento Paul Éluard e André Breton pubblicano il *Dictionnaire abrégé du Surréalisme*, contenente due definizioni di Ray, quelle di *Rayogramma* e di *Estetica*. Il principio su cui si basa il *rayogramma* è il seguente: «Si posano al buio, a piacere, sopra un foglio di carta sensibile, gli oggetti più diversi, e si proietta sul tutto un raggio luminoso. [...] Quando si sviluppa la carta così trattata, il *rayogramma* compare in forma di sagoma bianca secondo tinte che sfumano con una delicatezza mai vista» (M. Ray, *Rayogramma*, in Id., *Sulla fotografia*, cit., p. 42). Per creare i suoi *rayogrammi*, Ray scrive: «Prendevo tutti gli oggetti che mi capitavano sottomano: la chiave della camera d’albergo, un fazzoletto, delle matite, un pennello, una candela, un pezzo di spago. [...] Bastava posarli sulla carta e poi esporli per pochi secondi alla luce, come con i negativi» (M. Ray, “*Autoritratto*”, in Id., *Sulla fotografia*, cit., 129).

⁹³ C. Chéroux, *L’errore fotografico*, cit., p. 92.

affermando: «Il mio interesse per la fotografia nasce dal fatto che essa aggiunge, in una maniera nuova, luce e chimica alla tavolozza del pittore».⁹⁴ A differenza di Moholy-Nagy, mette in discussione l’“onnipotenza” dell’autore: questi diviene un’ombra, resa quasi irriconoscibile. È l’oggetto ad essere l’unico protagonista dell’immagine.⁹⁵ Il pieno “potere” dell’oggetto è lo stesso che descrive Baudrillard: «Poiché è l’oggetto a vederci, è l’oggetto a sognarci. [...]

⁹⁴ M. Ray, *Il piacere delle immagini*, in Id., *Sulla fotografia*, cit., p. 68. Per Ray non c’è contraddizione tra fotografia e pittura: utilizza l’apparecchio fotografico come il pennello, ovvero come uno strumento al servizio della mente. Ray afferma che è la pittura stessa che l’ha condotto alla fotografia. Sulla rivista *Arts*, nel 1952, afferma: «Io cerco e ho sempre cercato la fusione tra pittura e fotografia. Si completano a vicenda, il conflitto tra loro per me non esiste» (M. Ray, “*Self made*” ...*Man*, in Id., *Sulla fotografia*, cit., p. 91). In occasione di un’esposizione dedicata alla fotografia, tenutasi presso la galleria Il Fauno di Torino, nel 1974 (che passerà alla *Iolas Gallery* di New York, e poi alla *Galerie Alexander Iolas* di Parigi nello stesso anno), Ray scrive: «Dipingo quello che non può essere fotografato. Fotografo quello che non voglio dipingere. Dipingo l’invisibile. Fotografo il visibile» (M. Ray, *Dipingo quello che non può essere fotografato*, in Id., *Sulla fotografia*, cit., p. 117). Giorgio Morandi (1890-1964) è stato un pittore ed un incisore, capace di “portare fuori”, dal loro contesto funzionale, gli oggetti di uso quotidiano (come bottiglie, vasi, caffettiere), per essere analizzati nella loro essenza. A proposito della sua opera, lo storico dell’arte e critico, Cesare Brandi parla di “formulazione d’immagine” (intesa a “riassorbire nel colore e nella luce tutte le relazioni spaziali”), in cui “la luce incorporata al colore produce la forma figurativa dell’oggetto”» (L. Ricca, *Kuki Shuzo con Montale e Morandi*, cit., pp. 664-665). La “formulazione d’immagine” ricorda il procedimento di creazione del “*rayogramma*”, che fonde l’ombra dell’oggetto con la luce. Ancora, la “formulazione d’immagine” si lega alla necessità, espressa da Heidegger, di garantire alla cosa «un campo libero in cui essa possa manifestare immediatamente il suo carattere di cosa. [...] Solo a questo patto possiamo abbandonarci alla presenza trasparente della cosa»; solo così è possibile divenire consci dell’“autonomia” della cosa, dell’opera (M. Heidegger, *L’origine dell’opera d’arte*, cit., p. 11).

⁹⁵ Ray afferma: «“Quel che conta è solo l’oggetto che attrae la mia attenzione e l’idea che me ne formo. [...] Uso la macchina fotografica o il pennello, indifferentemente, a seconda che l’una o l’altra risponda meglio ai miei intenti. [...] Non voglio regole – solo il “piacere” e la “libertà” hanno per me importanza”» (M. Ray, “*Self made*” ...*Man*, cit., p. 91). L’atteggiamento messo in opera da Ray (di “annullamento” in quanto autore-operatore, al servizio dell’oggetto) è quello auspicato da Baudrillard. Ray afferma che fotografo «è un meraviglioso esploratore degli aspetti che la nostra retina non registra mai» (M. Ray, *Apparenze ingannevoli*, in Id., *Sulla fotografia*, cit., p. 15). Ciò fa da eco alla consapevolezza dell’esistenza dell’illusione del mondo; il fotografo, l’artista, presagisce con la sua “intelligenza” «l’illusione universale» (J. Baudrillard, *Il delitto perfetto*, cit., p. 10). Questa riflessione può essere ricondotta al pensiero di Heidegger: la “ricerca” “meditativa” dell’operatore equivale all’atteggiamento della *Verwindung*, (M. Heidegger, *La svolta*, cit., p. 99), dunque di “approfondimento-accettazione”, e “ri-torsione”, dell’essere, per essere in grado di percepire il mondo come *a-letheia*, “disvelamento.

La magia della fotografia sta nel fatto che tutta l'opera la fa l'oggetto». ⁹⁶ L'errore nell'arte permette di assistere e “vedere” l'illusione reale del mondo: le immagini “errate” non rappresentano nulla di reale, ma il «nulla nel cuore dell'immagine», ⁹⁷ nell'immanenza. Per utilizzare il lessico di Barthes, potremmo dire che l'errore è uno strumento cognitivo in quanto mostra, nel *kairós* della “visione” dell'opera, il *punctum* nella vita quotidiana stessa, stimolando la nostra meraviglia.

«“Culturalmente”, la fotografia resta legata alla *mimesis*». ⁹⁸ Se si presenta a qualcuno una fotografia nera e senza margini «per la maggior parte delle persone interpellate, non si tratterà di una fotografia, ma di un semplice pezzo di carta nero». ⁹⁹ È la fotografia stessa, dunque, a poter essere “compromessa” a causa della sua essenza. ¹⁰⁰ Le avanguardie artistiche hanno però inaugurato una produttiva “de-costruzione” della *mimesis*, dimostrando che la realtà è “intrattabile”, indefinibile. I fotografi László Moholy-Nagy e Man Ray hanno messo al primo posto la “creatività” ¹⁰¹, intesa come produttività autenticamente umana. L'opera rivoluzionaria operata dalle avanguardie riecheggia nei pensieri di Heidegger e Baudrillard a proposito del “mistero” del mondo: l'“irrisolvibilità” del reale, per entrambi gli autori, è una “certezza” che si evince proprio a partire dall'opera d'arte. ¹⁰²

⁹⁶ J. Baudrillard, *È l'oggetto che vi pensa*, cit., p. 16.

⁹⁷ *Ivi*, p. 14.

⁹⁸ C. Chéroux, *L'errore fotografico*, cit., p. 136.

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ Barthes afferma che quella della fotografia è una “verità folle”, «una nuova forma di allucinazione». La fotografia è un “nulla” di oggetto, «falsa a livello della percezione, vera a livello del tempo» (R. Barthes, *La camera chiara*, cit., p. 115). Percepriamo la fotografia come “reale” a causa della “sensazione” che ci provoca, della “ferita” (*punctum*) che essa provoca.

¹⁰¹ La “creatività” stessa risulta indefinibile: essa è interdisciplinare. A proposito di tale “intrattabilità” del termine, nel saggio *La trama lucente. Che cosa è la creatività, perché ci appartiene, come funziona*, del 2010, A.M. Testa scrive che “spiegare” la creatività appare insensato, impossibile «come descrivere un odore. Profumo di rose rosse. Di limone fresco. Di borotalco. Di bosco dopo la pioggia» (S. Bartezzaghi, *What's new? Ambiguità del nuovo e semiotica della creatività*, in «Versus», XLV, 2, 2016, p. 310).

¹⁰² Per Heidegger la meditazione essenziale sull'essere, e sulla tecnica, appartiene all'ambito dell'arte (M. Heidegger, *La questione della tecnica*, cit., p. 27). Con il nostro pensiero (*logos*) possiamo percepire la verità (l'*a-letheia*) “disvelata” del mondo (M. Heidegger, *Seconda conferenza*, cit., p. 142), che ci “sta di fronte”, attraverso le “cose” (M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, cit., p. 11). «Nell'opera ha luogo questa apertura, cioè lo svelamento, cioè la verità dell'ente» (*ivi*, p. 25); la verità si “storicizza” nell'opera d'arte (*ivi*, p. 40). Per Baudrillard il mondo

3. “Look at my face: my name is Might Have Been; I am also called No More, Too Late, Farewell”:¹⁰³ l’arte “interattiva” per un’etica dell’immagine

La tecnologia digitale, oltrepassando ogni tipologia di vincolo materiale, potenzia l’immaginazione e la creatività soggettive: «All’atto pratico, la digitografia altro non sarebbe che una cromografia ipertecnologica».¹⁰⁴ La digitalità offre continuamente la possibilità di documentare, testimoniando direttamente, *hic et nunc*, il mondo. L’immagine digitale enfatizza lo statuto “analogico-indicale” della fotografia analogica: «La digitografia altro non sarebbe che una fotografia ipertecnologica».¹⁰⁵ La rivoluzione digitale consente di utilizzare l’immagine virtuale «secondo la sua essenza numerica (“digitografica-virtuale-simulatoria”)»,¹⁰⁶ per

produrre qualcosa di assente rappresentandolo con tutte le caratteristiche della presenza, una iper-datità simulata. [...] Una tale immagine sarebbe al tempo stesso ultra-pittorica (ultra-iconica) e ultra-fotografica (ultra-indicale), in base al “noema” di essere un’immagine senza-oggetto affatto indistinguibile da un’immagine con-oggetto: così perfettamente virtuale da apparire perfettamente reale.¹⁰⁷

La “digitografia” è una «realtà virtuale ipertecnologica»,¹⁰⁸ che porta con sé la possibilità, per tutti, di creare “irrealtà iperreali”; quelle virtuali sono “iper-fotografie”.¹⁰⁹

dell’illusione è il mondo reale, della verità originaria. L’oggetto e la sua immagine costituiscono un “enigma” che non è possibile “risolvere”. Attraverso l’«evento puro dell’immagine», il mondo emerge come «evidenza insolubile» (J. Baudrillard, *È l’oggetto che vi pensa*, cit., p. 9). La fotografia “patafisica” e “radicale”, descritta dall’autore, vuole essere una «scrittura automatica del mondo, che tale non è» (*ivi*, p. 15).

¹⁰³ Uno dei ragazzi di cui Marcel Proust era innamorato, Edgar Auber, gli regala il proprio ritratto. Questa è la dedica riportata sul verso della fotografia: «“Guarda il mio volto: il mio nome è Avrebbe Potuto Essere; mi chiamo anche Non Più, Troppo Tardi, Addio”». Tale è l’esigenza di ogni fotografia, coglie «il reale che è sempre in atto di perdersi per renderlo nuovamente possibile» (G. Agamben, *La mente sgombra*, cit., pp. 21-22)

¹⁰⁴ G. Gurisatti, *Il delitto perfetto*, cit., p. 342.

¹⁰⁵ *Ivi*, p. 343.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ *Ivi*, pp. 343-344.

¹⁰⁸ *Ibidem*

¹⁰⁹ *Ivi*, p. 345. Bisogna ricordare tutto il disappunto di Baudrillard nei confronti dell’immagine digitale, in quanto questa non ha più «alcun valore di testimonianza e rappresentazione, nemmeno di una morte e di una scomparsa, quindi non può avere più alcuna funzione antisimulatoria. Con la morte del referente, è la fotografia stessa che

Data la “viralità” delle immagini digitali, necessitiamo di un “etica dell’immagine”, intesa come «capacità di autogoverno etico del singolo soggetto-in-rete: consapevolezza, responsabilità, rispetto, correttezza, controllo, distacco, dialettica, critica».¹¹⁰ Questa eticità è auspicabile «nella biosfera (la vita nella comunità virtuale), nella mediasfera (la vita nella connessione mediatica), e nell’iconosfera (la vita nell’ambiente delle immagini)».¹¹¹ Per la realizzazione di questo comportamento del soggetto “nella rete”, dovrebbero essere praticate un’ipotesi “pedagogica”,¹¹² e una “estetologica”.¹¹³ La prima dovrebbe mirare ad adottare un’«etica dello sguardo intesa come antidoto alla dittatura dell’immagine»;¹¹⁴ la seconda ipotesi scommette

muore» (G. Gurisatti, *Scacco alla realtà*, cit., p. 248).

¹¹⁰ G. Gurisatti, *Il delitto perfetto*, cit., p. 347.

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² Si tratta di costruire un’«educazione “ontologica” all’essenza e alla tecnica dell’immagine» (così da saper rispondere alla domanda “che cos’è l’immagine?”); un’«educazione “fenomenologica” alle forme dell’immagine», per riconoscere “come si mostra” un’immagine; un’«educazione “ermeneutica” alla verità storica dell’immagine», (per comprendere il “senso” della rappresentazione); un’«educazione “estetica” all’immagine e alla sua vita»; un’«educazione “etica” all’immagine e alla nostra vita con essa», per adottare un comportamento “corretto” di fronte all’immagine (*ivi*, p. 348).

¹¹³ *Ibidem*.

¹¹⁴ Tale “etica visiva” mira a sviluppare «capacità di decodificazione, decostruzione, interpretazione critico-dialettica dell’immagine da un punto di vista sia cognitivo sia emozionale» (*ibidem*). Il filosofo Han si esprime rispetto alla “dittatura” dell’immagine: l’uomo attuale, e con buone probabilità quello del futuro, non è più *l’homo faber*, ma *l’homo ludens*, un “giocatore”. «L’uomo senza mani del futuro ricorre solo alle dita. Sceglie invece di agire»; l’essere umano «si avvicina a quel *phono sapiens* che traffica con le dita sullo *smartphone*» (B.-C. Han, *Le non cose*, cit., p. 13). La necessità di una nuova “pedagogia” dell’immagine si rivela ancora più urgente se si riflette sulle riflessioni baudrillardiane, attualissime ai giorni nostri. Egli afferma, riferendosi al secolo scorso, che quella inaugurata dalla “simulazione” è «un’equivalenza totale» (J. Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte*, cit., p. 22): tale “indifferenza” è lo stesso atteggiamento che ci accompagna quotidianamente nella visione delle immagini, in particolare quelle digitali (si pensi a quelle pubblicate sui *social network*). Il “codice” dell’“iperrealtà” induce alla percezione di una «cinepresa virtuale» nella testa (J. Baudrillard, *Il delitto perfetto*, cit., p. 32). Si crea, mediante i prodotti digitali, una “omologazione” di soggetti e contenuti: «Qualsiasi oggetto, individuo o situazione è oggi un *ready-made* virtuale, nella misura in cui di essi si può dire quanto Duchamp dice in fondo del portabottiglie: esiste, l’ho incontrato» (*ivi*, p. 34). Un esempio di arte digitale utilizzata in modo “performativo” è quella di David LaChapelle, fotografo e regista statunitense. Andy Warhol sarà il primo ad offrirgli un incarico professionale per la rivista *Interview*, fondata dallo stesso Warhol. Il fotografo “costruisce” delle immagini digitali. Egli adotta uno stile surreale, “patafisico”, caratterizzato da colori accesi, fluo, e atmosfere oniriche, (molte raffigurazioni sono rielaborazioni di icone religiose – si pensi all’opera “*After The Deluge: Cathedral*”, 2007), per criticare il

sulla precedente “pedagogia” per riuscire a “costruire” “poieticamente” l’immagine digitale e “tecno-artistica”. Questa seconda ipotesi scommette sull’immagine *in primis*, sulla sua comunicabilità, dunque sulla sua “socialità”, estremizzata dalla tecnologia che rende ogni immagine potenzialmente “virale”. Quello digitale è infatti il nuovo *habitat* naturale dell’immagine. «Lo spazio dell’immagine avvolge ora tutta la vita sociale».¹¹⁵ La visione, nella nostra società, è importante quanto il linguaggio nella creazione delle relazioni sociali.¹¹⁶ L’immagine tende sempre più ad assumere uno “statuto soggettivo”;¹¹⁷ essa si configura come *Bild*,¹¹⁸ e la sua dimensione raffigurativa s’inscrive entro una «robusta struttura morfologica».¹¹⁹ Il *Bild* «si presenta come il luogo in cui la soggettività del soggetto e l’oggettività del mondo si intersecano.

“sogno americano”.

¹¹⁵ O. Breidbach, F. Vercellone, *Pensare per immagini. Tra scienza e arte*, Mondadori, Milano, 2010, p. 67.

¹¹⁶ Il passaggio dal primato del linguaggio a quello dell’immagine nella comprensione della realtà è definito dall’*iconic turn* (“svolta iconica”). Il concetto, anche chiamato *pictorial turn*, viene coniato negli anni Novanta del Novecento dallo studioso Gottfried Boehm. Un altro rappresentante di tale “svolta” è W.J. Thomas Mitchell, lo studioso che inaugurerà i *visual studies*. «Siamo, secondo Mitchell, oltre l’epoca nella quale l’immagine viene sottoposta al dominio tirannico dell’arte» (*ivi*, pp. 66-67). Il teorico dei *media* Hans Belting (1935-2023) prenderà le distanze dal primato dell’immagine artistica, per sviluppare una «considerazione antropologica delle immagini articolata attraverso la triade immagine, *medium*, corpo. Il *medium* costituisce per così dire il supporto dell’immagine, il “mezzo” attraverso cui essa accade. L’immagine ha, per l’appunto, una dimensione di evento» (*ivi*, p. 70). È interessante notare come questo nuovo approccio nei confronti dell’immagine artistica richiami il pensiero di Heidegger: «Stando nella vicinanza dell’opera, ci siamo trovati improvvisamente in una dimensione diversa da quella in cui comunemente siamo». Riferendosi all’opera di Van Gogh, *Un paio di scarpe*, afferma: «Il quadro di Van Gogh è l’aprimiento di ciò che il mezzo, il paio di scarpe, è in verità» (M. Heidegger, *L’origine dell’opera d’arte*, cit., p. 21). Intendere la “visione” di un’immagine come un “evento” richiama l’«apertura del Mondo» nell’opera d’arte, espressa da Heidegger (*ivi*, p. 30).

¹¹⁷ O. Breidbach, F. Vercellone, *Pensare per immagini*, cit., p. 68.

¹¹⁸ Il termine tedesco *Bild* deriva da *bilden* ovvero “fare, dare forma”; con i prefissi opportuni indica anche “raffigurare” e “immaginare”. Il termine si riferisce a una «visualizzazione attiva» (U. Perone, *Il dar forma dell’immagine*, in A. Fabris, U. Perone, *Pensare per immagini. Tra scienza e arte di Olaf Breidbach e Federico Vercellone*, in «Iride», XXVI, 2, 2013, p. 422).

¹¹⁹ La concezione “morfologica” dell’immagine accoglie in sé l’idea, proposta da Olaf Breidbach e Federico Vercellone, di «pensare per immagini» (O. Breidbach, F. Vercellone, *Pensare per immagini*, cit., p. 5). Il progetto morfologico originario appartiene a Goethe: egli è convinto che la conoscenza passi attraverso l’intuizione, e la possibilità di poter pensare attraverso le forme della natura. La *Gestalt* (ovvero la “forma”, la “configurazione”) è «il modo in cui si palesa il procedere proprio della natura (*ivi*, p. 8); la natura è un sistema che «affidandosi alla visione, volge verso la soggettività. La soggettività è, da questo punto di vista, il luogo in cui la natura organizza

[...] Lo stesso statuto formale dell'immagine va oltre il proprio contenuto materiale. La trascendenza è inscritta nel cuore dell'immanenza». ¹²⁰

Il nostro è un "pensiero vivente", ¹²¹ che si articola nel suo stesso farsi: «Vedere significa, in questo quadro, "produrre" la soglia dell'esperienza. Nel vedere è implicito un pre-vedere», ¹²² che determinerà le visioni successive. Il tessuto "olistico" ed interdisciplinare delle relazioni, create e stimulate a partire dal rapporto con l'immagine, determina una vera e propria "realtà virtuale", ¹²³ nel cuore della virtualità.

L'arte tecnologica può avere effetti "performativi", eticamente auto-riflessivi: l'uomo in rete può contemporaneamente essere: un "creatore" (che produce, si esprime e gode attraverso la rete); un "testimone" (che si documenta, s'informa attraverso la rete); un "diffusore" (che scambia e condivide dati, immagini, notizie *online*). L'uomo consapevole di essere-in-rete può divenire anche un "*de-costruttore*" di immagini (capace di rielaborare, comporre, "montarle"), per essere in grado di «creare prodotti intermediali capaci di attivare una comprensione critico-dialettica delle immagini, una interazione consapevole con esse e una condivisione responsabile di esse». ¹²⁴ La "tecno-arte" digitale può lavorare a «dis-anestetizzare l'anestetizzazione e a ri-eticizzare l'an-eticizzazione della mediasfera, della biosfera e dell'iconosfera dall'interno e con gli strumenti della mediasfera, della biosfera e dell'iconosfera stessa». ¹²⁵ Tutte le immagini

se stessa» (*ivi*, p. 14). La morfologia conduce a mettere da parte la frattura tra soggetto e oggetto, e fa proprie le strutture conoscitive tipiche dell'analogia «che tendono a fondare movimenti di espansione successiva, simili ai cerchi d'acqua quando viene colpita da un sasso» (*ivi*, p. 20). «La struttura della conoscenza morfologica costituisce un analogo dell'amore», rinviando allo "sprofondamento" nell'altro, proprio dell'identificazione amorosa (*ivi*, p. 107). Gli autori sottolineano che il tramonto della tradizione morfologica coincide con il nichilismo; la "percezione" s'interrompe con la «domanda sulla provenienza» heideggeriana (*ivi*, p. 23).

¹²⁰ U. Perone, *Il dar forma dell'immagine*, cit., p. 422. L'affermazione circa la presenza di una "trascendenza" immanente, nel mondo della tecnica, fa da eco alla "s-coperta" della «tecnica come illusione radicale» sperimentata da Warhol, e riportata da Baudrillard (J. Baudrillard, *Il delitto perfetto*, cit., p. 82).

¹²¹ O. Breidbach, F. Vercellone, *Pensare per immagini*, cit., p. 21.

¹²² *Ivi*, p. 75. Gli autori affermano, inoltre: «Nel vedere emerge una "pre-veggenza" del mondo» (*ivi*, p. 133).

¹²³ *Ivi*, p. 81.

¹²⁴ G. Gurisatti, *Il delitto perfetto*, cit., p. 349.

¹²⁵ In quanto "de-costruttore", l'uomo può creare un'immagine iper-tecnologica che sia un "*pharmakon*" capace di sviluppare, e non atrofizzare, i neuroni della critica (*ibidem*). Secondo Baudrillard, la simulazione può e deve essere combattuta, dall'interno, tramite una radicalizzazione parossistica delle forme stesse dell'iperrealtà. Egli afferma: «Bisogna essere più iperreali del reale, più virtuali della realtà virtuale» (J. Baudrillard, *Il delitto perfetto*,

sono «dispositivi culturali della visione»,¹²⁶ attraverso le quali l'individuo approda a un'esperienza, facendo a sua volta, esperienza di sé e della sua cultura. Come sottolineano Olaf Breidbach e Federico Vercellone: «Non è tanto il prodotto che interessa, ma il configurarsi di un processo della visione»;¹²⁷ le “forme” scaturite dall'immagine rinviano a un ambito “prediscorsivo”.¹²⁸

cit., p. 71). Per l'autore bisogna «fare della logica propria del sistema l'arma assoluta», “patafisicamente” (J. Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte*, cit., p. 14). Baudrillard pensa alla scrittura come all' “atto totale” (G. Gurisatti, *Scacco alla realtà*, cit., p. 243), capace di dare lo “scacco matto” alla simulazione simulatoria. La sua “cogitografia” (G. Gurisatti, *Il delitto perfetto*, cit., p. 351) possiede dunque una funzione “curativa”: per questo essa può avere il suo *pendant* nella “digitografia patafisica” (*ibidem*) nella “tecno-arte”, umanamente “costruita”. Con il riferimento all' “ipotesi pedagogica” della visione (*ivi*, p. 348), precedentemente descritta, l'arte digitale può concepirsi come un luogo “inclusivo”, ove è possibile sperimentare un'«estetica visionaria la cui finalità è insegnare a vedere» (K. Rossi, *Cinefilosofia. Un ripensamento dell'estetica a partire da Deleuze*, in «Iride», XX, 2, 2007, p. 315).

¹²⁶ O. Breidbach, F. Vercellone, *Pensare per immagini*, cit., p. 28.

¹²⁷ *Ivi*, p. 93.

¹²⁸ Il pensiero di Breidbach e Vercellone sulla semanticità “prediscorsiva” dell'immagine richiama la riflessione di Heidegger. Egli intende passare dalla considerazione del *logos* come “parola” al *logos* come *ethos*: «Ogni atto logico-linguistico predicativo affonda le sue radici in un *ethos*-comportamento-modo di essere più originario in quanto pre-logico e pre-predicativo» (G. Gurisatti, *Il Tao del linguaggio*, cit., p. 38). L'autore attua tale “balzo” dal *legein* (il modo discorsivo di dire e parlare) alla *praxis* (modo prediscorsivo di essere e fare) a partire dalla parola stessa. Il termine *logos* coincide con l'“esperienza” dell'*alétheia* (*ivi*, p. 40). Secondo Breidbach e Vercellone, l'“immagine-come-processo” esplicita la «lingua delle immagini che non necessita di quella delle parole per essere intesa» (O. Breidbach, F. Vercellone, *Pensare per immagini*, cit., p. 103). Nell'arte, compresa quella digitale, si «apre uno spazio di riconoscimento e di appartenenza comune» (C. Cantillo, *Forme, colori e suoni del pensiero: una proposta di didattica integrata*, in «Bollettino della società filosofica italiana», III, 2, 2019, p. 87), che evidenzia l'eticità stessa dell'arte. Non esiste essere umano che non “percepisca” l'arte; attraverso l'opera si crea, per lo spettatore, un effetto di “risonanza” (*ibidem*). Man Ray afferma: «La natura non crea opere d'arte. Siamo noi, con la facoltà di interpretazione propria della mente umana, che vediamo l'arte» (M. Ray, *La fotografia può essere arte*, in Id., *Sulla fotografia*, cit., p. 119). Il colore stesso, nell'opera, per Vasilij Vasil'evič Kandinskij, (1866-1944), può suscitare un “effetto psichico” dovuto alla “vibrazione spirituale”, attraverso la quale il colore raggiunge l'anima. Per esempio, il colore giallo è dotato di un movimento radiante, che lo fa avanzare verso lo spettatore, oltre il piano in cui è fisicamente, crea un effetto di immersione. A proposito dell'opera-composizione scenica *Il suono giallo*, del 1912, Kandinsky afferma che si tratta della riproduzione di una “visione interiore” (C. Cantillo, *Forme, colori e suoni del pensiero*, cit., p. 87). L'opera è “anti-rappresentativa”; la composizione non ha una trama ma è un susseguirsi di immagini, luci, cori, movimento astratti, senza parole.

Vercellone sostiene che le immagini sono dotate oggi, più che in passato, di un'«identità operativa»:¹²⁹ con le nuove tecnologie, le immagini acquistano, infatti, una specifica autonomia, e possono auto-generarsi. La loro presenza si trasforma in una dimensione capace di andare “oltre” l'immediata realtà, oltre i propri confini. L'immagine attuale possiede un intrinseco carattere “relazionale”, capace di esorcizzare una definizione e una fine definitiva.¹³⁰ La “referenza” è la relazione minima dell'immagine: «È immagine *di*... Anche questo conferma che è proprio la costitutiva trascendenza dell'immagine la condizione della sua riconoscibilità e dunque di quello che potrebbe definirsi il suo statuto ontologico».¹³¹ Una qualsiasi immagine può essere:

cosa, intuizione, rappresentazione, modello, spazio sociale, dispositivo, processo e forma. [...] La morfologia che mette in opera e riflette questo sistema di relazioni si configura a sua volta come un sistema largamente indeterminato, aperto: costituito da un insieme di individuazioni che verificano *in itinere* il loro legame e che, dunque, non hanno garantito il loro processo nell'ambito di una struttura previa. [...] Si tratta di un *work in progress* che si compie performativamente.¹³²

¹²⁹ O. Breidbach, F. Vercellone, *Pensare per immagini*, cit., p. 2.

¹³⁰ Il carattere “relazionale” dell'immagine, “metamorfico”, e “proteiforme” è un modo in cui l'“illusione” del mondo si rende visibile nel reale. Per Baudrillard il mondo si sottrae continuamente all'investigazione del senso; egli scrive: «L'identificazione del mondo è inutile» (J. Baudrillard, *Il delitto perfetto*, cit., p. 10). «L'illusione oggettiva è l'impossibilità di una verità oggettiva» (*ivi*, p. 60). Breidbach e Vercellone affermano: «La totalità è sempre di là da venire. Vanno trovate complesse interferenze di azioni reciproche che rinviino a effetti parziali. [...] Quello che viene a crearsi è così un sistema di oscillazioni che integra il locale al globale senza che ci sia dato un punto di vista superiore in grado di saldare a priori i due piani» (O. Breidbach, F. Vercellone, *Pensare per immagini*, cit., p. 111).

¹³¹ *Ivi*, p. 106.

¹³² A. Fabris, *Ontologia, fenomenologia ed etica delle immagini*, in A. Fabris, U. Perone, *Pensare per immagini*, cit., p. 418. L'immagine è una «modalità dell'autocoscienza», essa ci costituisce, divenendo “matrice” (O. Breidbach, F. Vercellone, *Pensare per immagini*, cit., p. 115). La “performatività” dell'immagine, collegandosi alla psicologia, richiama quindi anche l'indeterminatezza e la “virtualità” propria dell'essere umano. Il sociologo e filosofo Gabriel Tarde (1843-1904) afferma: «Esistere significa differire» (G. Tarde, *Monadologia e sociologia*, trad. it. di F. Domenicali, Ombre corte, Verona, 2013, p. 84). Per l'autore, a livello individuale, l'“evoluzione” è «un'attualizzazione del virtuale» che ogni essere contiene in sé (M. Lazzarato, *Postfazione: Gabriel Tarde. Un vitalismo politico*, in G. Tarde, *Monadologia e sociologia*, cit., p. 154).

Il modello seguito dall'immagine è quello di una "rete", sempre in espansione. Le immagini che ci circondano, o che possiamo creare, ad esempio mediante una fotografia, sono dispositivi "vivi" necessari «per porre e lasciarsi porre nuove domande».¹³³

¹³³ O. Breidbach, F. Vercellone, *Pensare per immagini*, cit., p. 132.

Capitolo IV

POST-PRODUZIONE: L'HUMANITAS DELL' "ULTRA-UOMO" E L' "APERTURA" DELL'OPERA D'ARTE

È questa stessa "sensazione dell'intelligenza" come idillio cosmico attinto nell'immaginazione l'unico modo per vita di naufragare in piedi, spettatori del proprio naufragio alla macchina dell'anima, nel ricordo che prende il cuore di un'appartenenza anteriore a ogni separazione.¹

1. La filosofia "ultra-metafisica": la "formatività" umana dell'"Esser-Ci"

L'essere-rappresentativo del pensiero è la «*conditio sine qua non* dell'accesso all'Aperto, che può essere praticato solo in virtù di una ritorsione (*Verwindung*) dell'essere-rappresentativo in e su sé stesso».² La dimensione alla quale il pensiero può pervenire è un luogo "altro", quello

¹ E. Mazzarella, *Perché i poeti. La parola necessaria*, Neri Pozza, Vicenza, 2020, pp. 104-105. L'autore afferma che nella poesia di Giacomo Leopardi, come testimoniano le pagine dello *Zibaldone*, del 1820, la "sensazione dell'intelligenza" è «l'irrimediabile autopercezione materialistica» (*ivi*, p. 103). Questa è coscienza della propria mortalità individuale, e, contemporaneamente, ciò tramite cui l'"io lirico" può concepire l'infinito, «averne nozione sentita» (*ivi*, p. 104). Leopardi è l'interprete più profondo del nichilismo, possibilità perenne dell'esperienza umana. Come nella sua poesia, anche nel pensiero di Heidegger il *nihil* del nichilismo «oscilla tra il niente oggettivistico e il Nulla religioso» (A. Caracciolo, *Presentazione*, in M. Heidegger, *In cammino verso il Linguaggio*, cit., p. 9). La percezione dell'"infinito" è quindi percepibile grazie all'opera d'arte. Al termine del capitolo precedente ho approfondito il concetto di "morfologia dell'immagine", studiato dai filosofi Breidbach e Vercellone. Le immagini sono sempre rivolte "oltre" i loro confini: la "morfologia" dell'immagine è da intendere come un «sistema largamente indeterminato, "aperto", un sistema di autodeterminazioni che verificano *in itinere* il loro legame e che non sono dunque garantite da una sistematica fornita in precedenza» (O. Breidbach, F. Vercellone, *Pensare per immagini*, cit., p. 112). Le immagini sono "visualizzazioni" (*ivi*, p. 97) e la "visione" di queste si configura come "produzione" di un'esperienza. Essa è un "processo di visione", rivolto verso l'alterità, che può includere ogni tipo di oggetto o ente. In questa prima parte del capitolo tratterò della "formatività" autenticamente umana, descritta da Heidegger. Tale "condotta" necessita di un rinnovato "sguardo" e atteggiamento dell'uomo, il quale reca in sé la possibilità di divenire "ultra" o "oltre uomo". La sua "formatività" è l'unica via che può condurci verso l'Essere, l'"Aperto", l'"infinito", il "possibile"; essa è il solo pensiero in grado di garantire un rinnovato e autentico rapporto con l'"Altro".

² G. Gurisatti, *Wozu Tiere? Il Mondo, l'Aperto, L'Essere tra Rilke e Heidegger*, in «Scenari», 9, 2018, p. 20. L'"Aperto" (*das Offene*) è l'Essere, che differisce dal "Chiuso" della *Vorstellung* (la "rappresentazione"). *Das Offene*

della “verità” dell’Essere. Per Heidegger solo l’uomo può accedere a tale dimensione che oltrepassa il mondo “antropo-logocentrico”: egli possiede, infatti, la struttura dell’“in-quanto”,³

è ciò che “avviene” grazie al «superamento (*Verwindung*) di un destino dell’essere – qui e ora il superamento dell’impianto» (M. Heidegger, *La svolta*, cit., p. 99), così da pervenire ad un altro destino, all’interno del *Wesensraum*, lo “spazio essenziale” dell’uomo. Questo “oltrepassamento” del destino metafisico è impossibile per l’animale: questo è, infatti, «povero di mondo» (M. Heidegger, *Concetti fondamentali della metafisica. Mondo – finitezza – solitudine*, trad. it. di P. Coriando, a cura di F.-W. von Herrmann, ed. it. a cura di C. Angelino, il Melangolo, Genova, 1992, pp. 241-242) che è assorbito e “stordito” nel suo ambiente vitale. L’animale «non è in grado di porsi di fronte a esso rappresentandolo e oggettivandolo in quanto “mondo”» (G. Gurisatti, *Wozu Tiere?*, cit., p. 21). Heidegger specifica, inoltre, che i “mortalì” sono coloro che possono «esperire la morte come morte. L’animale non lo può. Ma anche il parlare è precluso all’animale» (M. Heidegger, *L’essenza del linguaggio*, in *In cammino verso il linguaggio*, cit., p. 169). L’animale «vede “gli alberi” che lo circondano, ma non la “foresta” che gli sta di fronte in quanto foresta, né tantomeno vede la “differenza ontologica”, ovvero la complementarità differenziale tra alberi-e-foresta, ente-e-essere» (G. Gurisatti, *Est-etica ontologica. L’uomo, l’arte, l’essere in Martin Heidegger*, Morcelliana, Brescia, 2020, p. 65). L’accettazione dell’Essere è impossibile anche per l’uomo che resta esclusivamente legato alla mera sfera della rappresentazione tecnico-strumentale del mondo (l’uomo razionale metafisico è concepito come *zoon logon echon*, “animale dotato di logos”).

³ Il termine si riferisce alla possibilità di concepire l’ente “in quanto tale”, cosicché la relazione con esso si configura come la libertà della “cosa” di essere lasciata venire incontro nella sua semplicità. Dobbiamo garantire alla “cosa” «un campo libero in cui essa possa manifestare immediatamente il suo carattere di cosa. A tal fine dev’essere eliminata ogni sorta di concezione e di asserzione che possa frapporsi fra noi e la cosa. Solo a questo patto possiamo abbandonarci alla presenza trasparente della cosa» (M. Heidegger, *L’origine dell’opera d’arte*, cit., p. 11). Questa “svolta” del pensiero consente il passaggio dalla *Vorstellung* (il “porre di fronte”, la “rappresentazione”) alla *Darstellung* (il “lasciar venire alla presenza”, “lasciar venire incontro”). L’ “in quanto” «come *logos* predicativo deve subire un superamento, una conversione e una ritorzione in “in quanto” come *ethos* ante-predicativo (un *ethos* pre-discorsivo che non solo ontologicamente precede il *logos* discorsivo, ma ne è anche la condizione necessaria di attuazione)» (G. Gurisatti, *Est/etica ontologica*, cit., p. 74). La *Verwindung* della stessa struttura dell’“in quanto” è un “tornare indietro”, risalendo con un “salto” (*Absprung*) fino all’origine, all’Essere (*ivi*, p. 75). Nel corso che Heidegger tiene a Friburgo nel 1929-30, *Concetti fondamentali della metafisica*, afferma: l’“in quanto” «è un momento strutturale della struttura proposizionale nel senso della proposizione assertoria semplice. [...] La proposizione è vera perché contiene una manifestatività della cosa. [...] L’ “in quanto” appartiene alla manifestatività e, insieme con questa, ha la sua sede comune nella forma che definiamo asserzione semplice – “a è b”» (M. Heidegger, *Concetti fondamentali della metafisica*, cit., p. 368). Heidegger sottolinea che l’asserzione (λόγος), anche se “disvelante” e “dischiudente”, asserisce a ciò che è già manifesto e non foma essa stessa la manifestatività dell’ente. Questa manifestatività è “pre-predicativa”, una «verità pre-logica» (*ivi*, p. 436), che dà fondamento alla possibilità dell’esser-vero e dell’esser-falso del λόγος. L’ “è” dell’ente si riferisce a «tutta la sua molteplicità e determinazione relativa, si rivela sempre e soltanto come espressione di ciò che l’ente è, di come è,

un privilegio che gli consente di essere un “formatore di mondo”.⁴ L’uomo è anzitutto un «*Da-sein* est/etico»: ⁵ la sua struttura dell’“in quanto” (*Als-Struktur*) è «una struttura ontologica del modo di essere, di atteggiarsi e di agire etico-poietico dell’Esserci, che sta a fondamento di ogni altro possibile esercizio strumentale-funzionale del *logos* (come ragione, ratio, linguaggio, *verbum*, asserzione, giudizio, proposizione, enunciato, ecc.)». ⁶ Per Heidegger l’essenza autentica

e di se è» (*ibidem*).

⁴ *Ivi*, p. 437. Heidegger afferma: «La questione intorno alla formazione di mondo è la questione intorno all’uomo che noi stessi siamo, e dunque la questione intorno a noi stessi» (*ivi*, p. 359). Questa possibilità, nell’uomo, è connessa con il suo possedere la struttura dell’“in quanto”. Grazie allo “stato d’animo” della “noia profonda”, ovvero «l’esser-lasciati-vuoti e l’esser-tenuti-in-sospeso nella forma concreta e specifica della nostra noia, l’esser-incantati-incatenati e l’esser-tratti-dentro all’attimo» (*ivi*, p. 362), l’“Esser-Ci” si manifesta in noi. «Lo stato d’animo rende manifesto l’ente nella sua totalità, e noi a noi stessi in quanto situati nel mezzo del medesimo» (*ivi*, pp. 361-362).

⁵ G. Gurisatti, *Est/etica ontologica*, cit., p. 76.

⁶ *Ibidem*. «Il *logos apophantikos* (la funzione logico-predicativa del giudizio, dell’asserzione, della proposizione, ecc.) presuppone come suo fondamento essenziale la facoltà est/etica antepredicativa della “struttura- ‘in-quanto’”, che ha una diretta relazione con l’essere» (*ivi*, p. 77). L’ “in quanto” è ciò che permette di considerare il “*logos* come *tao*”, come *ethos*: «Ogni atto logico-linguistico predicativo affonda le sue radici in un *ethos*-comportamento-modo di essere più originario in quanto pre-logico e pre-predicativo, consistente nella facoltà umana del *logos* come “riferirsi all’ente in quanto tale”» (G. Gurisatti, *Il Tao del linguaggio*, cit., p. 38).

dell'uomo è essere il "pastore" dell'essere,⁷ «la cui dignità consiste nell'esser chiamato dall'essere stesso a custodia della sua verità».⁸ Il suo comportamento poietico e "dignitoso" può, rinunciando a ogni residuo soggettivistico, condurre all'autentica "formatività poietica", "estetica". Egli deve pertanto

esser-aperto per l'ente come esso è, esser-aperto che sorregge mediante il λόγος, porta con sé in quanto tale la possibilità della vincolabilità mostrante attraverso l'ente. L'esser-aperto per...è per sua natura, il libero porger-si, che si lascia vincolare a ciò che è dato come ente. La vincolante possibilità di accordo con l'ente, questo riferirsi ad esso nel condursi-in-questo-o-in-quest'altro-modo, caratterizza in generale ogni facoltà e condotta a differenza di capacità e comportamento.⁹

⁷ Il "pastore" è il "custode", la "guida"; il nome deriva dal verbo "pascere" ovvero "nutrire", "pascolare", "allevare" e "far crescere" (G. Gurisatti, *L'animale che dunque non sono. Filosofia pratica e pratica della filosofia come est-etica dell'esistenza*, Mimesis, Milano-Udine, 2016, p. 201) Il "pastore" si differenzia dal "padrone" dell'ente (M. Heidegger, *Lettera sull' "umanismo"*, cit., p. 73), l'uomo della metafisica. Essere il "pastore" dell'essere significa «prendersi eto-poieticamente cura del mondo e degli enti del mondo in quanto tali, per lasciare e far-sì che essi siano gli enti che sono» (G. Gurisatti, *L'animale che dunque non sono*, cit., p. 202). L'uomo è, a questo livello, consapevole della "differenza ontologica" tra essere ed ente: ne deriva una "condotta poietica attiva" mirante ad "agire-verso" l'ente, tenendo responsabilmente conto della sua "alterità", prendendosene cura. Quello del "pastore" è un *ethos*-comportamento: questi rinuncia a «inserire l'ente-animale nell'ambito di una *praxis* e *poiesis* soggettiva, purtuttavia (diversamente dall'uomo comune e del tecnocrate) se ne sente responsabile e custode, lo rispetta e lo salvaguarda, prova per esso benevolenza», lo tratta con giustizia, riconoscendogli il diritto alla vita. Questa formatività "artigianale" implica «un abitare est-etico con l'animale e accanto all'animale». Il pastore privilegia, tuttavia, ancora, l'"ente-animale" rispetto all' "essere-animale": egli «non si apre totalmente al Totalmente Altro nella sua Alterità» (*ivi*, p. 204). La figura del "pastore" richiama quella del "guardiaboschi", che Heidegger descrive in *Sentieri interrotti* (1950): essi «percorrono i sentieri del bosco preoccupati della sua custodia» (P. Chiodi, *Presentazione*, in M. Heidegger, *Sentieri interrotti*, cit., p. X).

⁸ M. Heidegger, *Lettera sull' "umanismo"*, cit., p. 73.

⁹ M. Heidegger, *Concetti fondamentali della metafisica*, cit., pp. 437-438. La manifestatività "pre-predicativa" «deve essere essa stessa un accadimento tale che in esso accada un lasciar-si vincolare determinato. È questo il rapporto preliminare con ciò che dà la norma all'asserire mostrante: l'ente come è. [...] La condotta dell'asserire deve essere in sé già un ammettere ciò che può essere normativo per l'asserire stesso. Un tale ammettere e porsi al di sotto di un qualcosa di vincolante, è a sua volta possibile solamente dove è libertà» (*ivi*, p. 438). Il fondamento dell'"adeguatezza" è il carattere dell'"esser-aperto": il "porger-si" incontro all'ente vincolante. Questa "condotta" per Heidegger è libertà in senso originario, un "rapporto fondamentale" (*ibidem*). A questo primo momento (il portarsi-incontro dell'esser-vincolante), seguono l'"integrazione" e lo "scoprimento dell'essere dell'ente" (*ivi*, p.

L'uomo "accogliente" supera la struttura "in-quanto" e mira a cogliere, ed accogliere, la «differenza stessa in-quanto tale, nella sua magica enigmaticità come "accadimento fondamentale" del mondo».¹⁰ Si tratta di "umanismo" in senso estremo: quello «che pensa l'umanità dell'uomo a partire dalla vicinanza all'essere, ma nello stesso tempo è l'umanismo in cui in gioco non è l'uomo ma, l'essenza storica dell'uomo nella sua provenienza dalla verità dell'essere».¹¹ In questo umanismo è "in gioco" «la stessa "essenza storica dell'uomo", è in gioco – finalmente – l'e-sistenza dell'uomo, la sua essenza e il suo esserci storico-modale».¹² Questo

446): questi momenti caratterizzano l'"accadimento fondamentale" dell'"esser-ci" stesso, nel quale accade la "formazione del mondo". I tre momenti si "con-apparetenono" (*ivi*, p. 452). Heidegger afferma: «Dobbiamo afferrare concettualmente l'intrinseca unità di questo accadimento, per procurarci solo così la possibilità di gettare uno sguardo nella costituzione fondamentale dell'esser-ci» (*ibidem*). L'ente è circondato dalla sua "totalità": essa può avvenire nella forma dell'«essere assorbiti nell'ente, sia nella forma del diretto stare-di-fronte, concorrere, venir-respinti, venir-lasciati-vuoti, esser-tenuti-in-sospeso, esser-colmati o sorretti» (*ivi*, p. 453). Tale è la "differenza ontologica" dell'essere dell'ente, e la sua "universalità" (*ivi*, p. 458). Ogni "oggettualità" chiarisce ogni "esser-vincolante" dello "star-di-fronte" (*ivi*, p. 463). Riferendosi al quadro di Van Gogh, ne *L'origine dell'opera d'arte*, Heidegger afferma: «Stando nella vicinanza dell'opera, ci siamo trovati improvvisamente in una dimensione diversa da quella in cui comunemente siamo. L'opera d'arte ci ha fatto conoscere che cosa le scarpe sono in verità. [...] Il quadro di Van Gogh è l'aprimiento di ciò che il mezzo, il paio di scarpe, è in verità. Questo ente si presenta nel non-nascondimento» (M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, cit., p. 21). Nell'opera d'arte la "verità" si "storicizza": «L'opera mantiene aperta l'apertura del Mondo» (*ivi*, p. 30).

¹⁰ G. Gurisatti, *L'animale che dunque non sono*, cit., p. 205. Per Baudrillard la fotografia analogica è il medium capace di far riemergere «l'eccentricità magica del particolare» dell'oggetto, facendo quindi riemergere il mondo dell'"illusione", «un'altra realtà più sottile», che avvolge il mondo (J. Baudrillard, *È l'oggetto che vi pensa*, cit., pp. 6-7).

¹¹ M. Heidegger, *Lettera sull' "umanismo"*, cit., p. 74.

¹² F. Mora, *Martin Heidegger. La provincia dell'uomo. Critica della civiltà e crisi dell'umanismo (1927-1946)*, Mimesis, Milano, 2011, p. 408. Per Heidegger, quindi, se vuole riacquistare il suo "senso" originario, l'uomo deve abbandonare l'umanismo metafisico, tecnico e "artificiale" che lo definisce come un «animale superiore dotato di ragione [...] per riappropriarsi della dimensione destinale – la sua propria destinazione – che è *Geschichte* e *Geschick*, rendendolo nella sua essenza esistenza storica» (*ivi*, p. 411).

manismo “radicale” è il livello che riconduce l’uomo al suo essere completamente “Esser-Ci”,¹³ e dunque ad essere autenticamente “formatore di mondo”.¹⁴

L’uomo attua una “condotta” “est-etica”, aprendosi alla “totalità” del mondo. Heidegger afferma: «Dov’è la manifestatività dell’ente in quanto tale, la relazione con questo ha necessariamente il carattere dell’entravi-in-relazione nel senso di lasciar-essere e non-essere ciò che viene incontro».¹⁵ L’artista, il poeta, il filosofo, il santo, il saggio sono gli “uomini superiori”¹⁶ che giungono, perciò, a una «percezione “oggettiva” (onto-eterocentrica) del mondo, cioè “libera”

¹³ Questo uomo “accogliente” è il solo ad avere accesso all’ «Evento del Totalmente Altro», quindi all’accadere della “prevalenza” del mondo (G. Gurisatti, *L’animale che dunque non sono*, cit., p. 200). Il “passo ulteriore” dell’uomo “desto”, est-etico, può essere compiuto solo in virtù di una trasformazione dell’“Esserci” stesso: «La soggettività, qui, non è strategica, funzionale, utilitaristica, strumentale, pragmatica, bensì “creativamente accogliente” nei confronti del darsi dell’alterità del Mondo, un’apertura gratuita che lo fa e lascia-essere in quanto Mondo» (G. Gurisatti, *L’uomo che dunque sono. Appunti esplorativi tra umanismo, post-umanismo e ultra-umanismo*, in «Logoi ph – Journal of Philosophy», 12, 2018, p. 21). Il “Ci” del termine “Esser-Ci” indica la «chiarità dell’essere, il finito che rivendica la propria centralità in una concezione dell’essere che ha il proprio centro dovunque e in nessun luogo» (A. Marini, *La politica di Heidegger*, in M. Heidegger, *Ormai solo un Dio ci può salvare*, cit., p. 41).

¹⁴ L’Esser-Ci “forma” il mondo ovvero: «1. lo produce; 2. dà un’immagine, una visione di esso, lo rappresenta; 3. lo costituisce, è ciò che lo circonda, che lo abbraccia» (M. Heidegger, *Concetti fondamentali della metafisica*, cit., p. 365). Il λόγος stesso è dunque una “condotta” possibile per l’uomo, che testimonia la presenza dell’essere all’interno dell’uomo stesso.

¹⁵ *Ivi*, p. 350. Questa relazione con l’ente è da chiamare “condotta”: «ogni condotta è possibile solamente nel ritegno, nella ritenzione, e l’atteggiamento esiste soltanto dove un ente ha il carattere del se-stesso, o, come diciamo, della persona» (*ibidem*). L’autore sottolinea come vi siano determinate “specie” dell’ente, differenti fra loro; esso ci è manifesto, dunque, in modo molteplice: «natura materiale, senza-vita, vivente, storia, opera dell’uomo, cultura». Eppure, l’ente intorno a noi «è manifesto in modo uniforme, appunto come sussistente in senso lato [...] e la presenza di noi stessi accanto e in mezzo a tutto ciò» (*ivi*, pp. 351-352). La condotta rispetto all’ente è “sradicata”, attiva, ed efficace, non definita da nessun “rapporto fondamentale” dell’uomo con l’ente stesso. Il “porger-si” dell’uomo di fronte alla verità dell’ente richiama l’esperienza dell’“esposizione” di questo all’“im-posizione” della tecnica, il *Ge-Stell*. Heidegger chiama questa “la postura” (M. Heidegger, *Ormai solo un Dio ci può salvare*, cit., p. 150). Il termine significa che l’uomo è «impostato, impegnato e provocato da una potenza che diviene palese nell’essenziare della tecnica». Questa esperienza, (di “imposizione” da parte di qualcosa che egli stesso non è e non domina), dimostra che «l’uomo è usato dall’essere. In ciò che costituisce il più proprio della tecnica moderna si cela nientemeno che la possibilità di esperire l’esser-usato (*Gebrauchtsein*) e l’esser-pronto (*Bereitsein*) per queste nuove possibilità» (*ibidem*).

¹⁶ G. Gurisatti, *L’uomo che dunque sono*, cit., p. 20.

(per quanto possibile) dai vincoli antropo-egocentrici della volontà “soggettiva”». ¹⁷ L’“Ultra-umano” ¹⁸ è l’uomo che «radicalizza la propria *humanitas* ritorcendola su se stessa e aprendosi all’Altro». ¹⁹ Questo “altro uomo” possiede un’essenza dettata da una «nuova ecologia, da una condizione di povertà e di semplicità (*Lichtung*)». ²⁰ L’uomo stesso è una «modalità di

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ G. Gurisatti, *Wozu Tiere?*, cit., p. 25. L’artista è l’uomo “est-etico” che decide di rispondere all’appello proveniente dal destino dell’essere. Il poeta si trova in mezzo a due estremi: il “mercante” (ovvero l’uomo comune indaffarato nel calcolare, valutare e scambiare oggetti-merci), e l’“Angelo”, un «essere che è già sicuro nel tutto dell’ente» (*ivi*, p. 33). L’ “Angelo”, che il poeta Rainer Maria Rilke (1875-1926) descrive nelle *Elegie* di Duino (1923) costituisce, infatti, «un rango privilegiato nel dominio complessivo dell’ente» (M. Heidegger, *Perché i poeti?*, in *Sentieri interrotti*, cit., p. 289): egli è, a differenza dell’uomo, sottratto all’ “oscillazione” e al “pericolo” (*ivi*, p. 290). Il poeta, l’uomo est-etico, «pur “errando” ancora dentro il pericolo, tuttavia lo vede in quanto tale, vede l’abisso in quanto abisso, e per questo può preoccuparsene e prendersene cura, tramite la cura e la trasformazione del proprio Sé. [...] Il “poeta” è un a soggettività est-etica, anzi eto-logica» (G. Gurisatti, *Wozu Tiere?*, cit., p. 34). Con la sua parola, il suo “canto”, egli “abita” il mondo e può «soggiornare presso le cose» (M. Heidegger, *Costruire abitare pensare*, cit., p. 101). I poeti «arrischiano l’essere stesso e si arrischiano nella regione dell’essere (cioè nel linguaggio) essi sono i dicenti. [...] I più arrischianti sono veramente quelli che sono solo se sono anche i più dicenti. [...] I più arrischianti volgono la non-salvezza, la sventura dell’esser-senza-protezione, nella salvezza dell’esserci mondiale» (M. Heidegger, *Perché i poeti?*, cit., p. 292).

¹⁹ G. Gurisatti, *L’uomo che dunque sono*, cit., p. 8.

²⁰ F. Mora, *Introduzione* in *Martin Heidegger. La provincia dell’uomo*, cit., p. 18. Heidegger specifica che la differenza dell’uomo, rispetto all’animale, non è “di grado”: l’“essere povero” dell’“ultra-uomo” è «non uno stato, bensì un comportamento, un agire che non può essere paragonato alla prassi e al *negotium* mondano; [...] L’essere-povero, dunque, non ha nulla a che fare con un grado specifico di una scala gerarchica di valori, ma è una decisione che è immediatamente -cioè pre-teoreticamente – comportamento, esistenza concreta» (*ivi*, p. 51). “Essere-povero” è “fare a meno” (*Entbehren*): questo «significa, allora, la possibilità di un *come* differente dell’esistere». «Solo se si scopre il senso dell’esistenza come povertà allora l’esserci ritrova la sua dimensione di chiarezza e di libertà» (*ivi*, p. 52), nella cornice del destino storico (*Geschick*). Per Heidegger il “se-Stesso autentico”, che si ritrova nella “povertà” può nascere solo e in quanto «modificazione esistenziale del Si in quanto esistenziale essenziale. [...] Rivolgersi verso una tale modalità d’essere dell’uomo, assolutamente altra, significa orientarsi verso un’altra accessibilità, verso il superamento dell’oltre-uomo, dell’*Übermensch*» (*ivi*, p. 76). L’ “uomo futuro” è il “pastore dell’essere” colui che «ha il compito di tenere aperta la radura; è questa la “cura” dell’altro uomo, la prassi autentica, che è destinazione e compito» (*ivi*, p. 92).

comportamento, meglio una specifica condotta che assolve un compito, un *come* che evidenzia il carattere ateoretico della sua esperienza effettiva di vita, alternativo e altro rispetto alla nozione di agire pratico».²¹

La “formatività” dell’uomo, così com’è intesa da Heidegger, può essere definita “ultra-umanistica”, essendo “ontocentrica” ed “eterocentrica”. Questa «da un lato si pone oltre (*ultra*: “al di là, di là da”) l’umanismo antropo-ego-logocentrico, ma dall’altro lato, aprendosi all’essere, al mondo e all’alterità, si presenta come tanto più radicalmente (*ultra*: “tanto più, a maggior ragione”) umano».²² Il compito di una filosofia “ultra-metafisica” è quello di

destare l’uomo all’accogliente meraviglia del mondo e del Totalmente Altro, la quale a sua volta dà luogo a un agire, una condotta, un *ethos*, che, da un lato, penetra formativamente nella totalità (del mondo e dell’Altro) che sempre ci compenetra e ci domina, dall’altro, e simultaneamente, si lascia compenetrare e dominare formativamente da questa stessa totalità. [...] La filosofia lavora, per Heidegger, alla preparazione dell’accoglienza dell’Evento, del grande passo indietro (o in avanti) dal *logos*-Identico al mondo-Altro, concepito come manifestatività dell’ente in quanto tale nella sua totalità.²³

Il “passo essenziale” è una «totale trasposizione di sé nel puro accadere del differire, nel puro accoglimento dell’essere dell’ente differente, nella pura Alterità, un passo – di per sé totalmente antiantropologocentrico – che ha il carattere del pro-getto».²⁴ L’autentico “pro-getto” “ontoeterocentrico”.²⁵ Esso corrisponde all’Evento,²⁶ che “pro-duce” l’autentico *thaumazein*

²¹ *Ivi*, p. 44.

²² G. Gurisatti, *L’uomo che dunque sono*, cit., pp. 7-8. La posizione “ultraumanista” spezza il circolo vizioso tra «zoocentrismo antropomorfo dell’animale e antropocentrismo zoomorfo dell’uomo, eccede il paradigma comune della “soggettività” (intelligente e desiderante) bio-centrica, tattico-strategica, utilitaria e strumentale» (*ivi*, p. 22).

²³ G. Gurisatti, *L’animale che dunque non sono*, cit., p. 201.

²⁴ *Ivi*, p. 205.

²⁵ G. Gurisatti, *L’uomo che dunque sono*, cit., p. 22. Per Heidegger: «Progetto è progetto di mondo. Il mondo prevale in e per un lasciar-prevalere che ha il carattere del progettare» (M. Heidegger, *Concetti fondamentali della metafisica*, cit., p. 464).

²⁶ Si tratta di un’“apertura totale” «accogliente, disvelante e possibilizzante nei confronti del dis-velarsi (*a-letheuein*) del mondo (della sua verità in quanto *a-letheia*) nella sua differenza dall’uomo» (G. Gurisatti, *L’animale che dunque non sono*, cit., p. 206). La prevalenza dell’“Altro”, in quanto pura “differenza ontologica”, può

metafisico nell'uomo. Il progetto «scopre l'essere dell'ente»,²⁷ ciò che “libera” in quanto “scopre” la dimensione del “possibile”. L'uomo «*trasposto* nel possibile, deve costantemente esser-in attesa del reale. E soltanto perché è così in attesa e trasposto, può provare orrore. E soltanto dov'è la perigliosità del provare orrore, è la beatitudine della meraviglia – quell'insonne rapimento estatico che è il soffio vitale di ogni filosofare». ²⁸

Il “pro-getto” è un impegno dell'uomo “est-etico” verso il mondo ma anche verso sé stesso: ciò gli permette di essere «autopoietico, autoetopoietico, vale a dire eticamente e poieticamente

condurre alla messa in atto della rinuncia consapevole, da parte dell'uomo “accogliente”, di ogni suo possibile “dominio nichilistico” sull’“alterità”. Si può pertanto parlare, in riferimento all'ente-animale, di un «vegetarianesimo ontologico» se l'uomo decide di non uccidere e quindi non cibarsi degli animali. Questo “vegetarianesimo” «radicalizza su base ontologica l'intima connessione est-etica tra la contemplazione dell'Essere-Altro dell'animale e la compassione per esso, dove poiesi dell'Altro e poiesi del sé, cura dell'Altro e cura di sé fanno “vegetarianamente” tutt'uno» (*ivi*, p. 210).

²⁷ M. Heidegger, *Concetti fondamentali della metafisica*, cit., p. 467. Per Heidegger il “progetto” è l’“accadimento” «che fa scaturire l'esser-vincolante in quanto tale, in quanto questo accadimento presuppone sempre un render-possibile» (*ivi*, p. 465). Ogni possibilità porta con sé il suo “limite”; eppure, l'accadimento “unico” del progetto è «estendibile in una totalità, la tiene dinanzi» (*ivi*, p. 466). Heidegger afferma: «Il progetto e il progettare sono in sé liberanti verso possibili vincoli, e vincolanti-estendenti nel senso del tener-dinanzi una totalità all'interno della quale si può realizzare questo o quell'altro reale in quanto reale del possibile progettato» (*ibidem*). Proprio questo “estendere liberante-vincolante” nel progetto mostra in sé il carattere dell’“aprirsi” dell’“ultra-uomo”. L’“aprirsi per il render-possibile” è il progetto stesso; il “progettare” è “disvelare” questo “render-possibile”. Questo “progettare” è «l'autentico accadimento di quella differenza di essere ed ente. Il progetto è l'irruzione in questo “tra” della differenza» (*ibidem*).

²⁸ *Ivi*, p. 468. L'uomo “storico”, “finito”, è un “passaggio” in quanto «essenza fondamentale dell'accadere», “gettato” dall’ “Esserci” continuamente nelle “possibilità” del reale. Il suo “esser-in attesa” del reale è dunque connesso alla capacità di provare “stati d'animo”, rendendosi conto del “pericolo” in quanto pericolo. Questa “attenzione” necessaria è quella che permette all'uomo di considerare il *Ge-Stell* nella sua essenza, come “Essere”. Per Heidegger: «La tecnica è un modo del disvelamento» (M. Heidegger, *La questione della tecnica*, cit., p. 9); la sua “im-posizione” è un “invio” del destino, “*Ge-Schick*” (*ivi*, p. 18). Dunque «Il pericolo stesso, se è in quanto pericolo è ciò che salva. [...] Il pericolo è l'epoca dell'essere che è essenzialmente in quanto impianto» (M. Heidegger, *La svolta*, cit., p. 102).

formatore e plasmatore del proprio stesso “*ethos*”, ovvero della sua condotta e del suo carattere». ²⁹ L’ “autoetopoiesi” è un’ “*ars poetica* di sé”. ³⁰ In questo modo l’uomo plasma la sua esistenza, e le sue esperienze, “est-eticamente”.

Il luogo privilegiato per accedere alla “verità” del mondo, e “sperimentare” questa “forma” di *ethos*, è l’opera d’arte, provocante lo *Stoß*. ³¹ «L’arte è il luogo per eccellenza della realizzazione non antropocentrica della “struttura ‘in-quanto’”, che apre l’accesso est/etico all’essere dell’ente». ³² In ciò consiste l’essenziale “poeticità” (*Dichtung*) dell’arte stessa. La “bellezza” ontologica è la «rivelazione aleturgica della cosa in virtù dell’opera»: ³³ nell’opera d’arte

la conoscibilità dell’idea della cosa non è una *Vor-Stellung*, cioè un soggettivo rap-presentare come “porre-di-fronte-a-sé come presente” – come avviene nella scienza e nel sapere comune – bensì una *Dar-Stellung*, cioè un oggettivo rap-presentare come “fare-lasciar-venire da sé alla presenza” quell’essere che da sé si manifesta, appare, nella spontanea *Erscheinung* del mondo. ³⁴

²⁹ G. Gurisatti, *L’animale che dunque non sono*, cit., p. 212. L’esserci dell’uomo forma (*poiein*) il suo Sé (*ethos*) in quanto: lo produce; lo rappresenta con un’immagine o “visione”; «lo plasma e lo governa, nei rapporti con il mondo [...] e con gli altri» (*ivi*, p. 213).

³⁰ *Ivi*, p. 215. Questa “autoetopoiesi” forma il Sé e lo lascia essere nella sua *aletheia*, «avendo cura poetica del suo modo di disvelarsi, accogliendolo non ai fini dell’agire, ma per dare all’*ethos* stesso una “bella” forma aleturgica, un bello “stile” di condotta». La vita stessa dell’uomo diviene un’ “opera d’arte”; l’uomo è perciò il “pastore” di se stesso, e solo essendolo egli può accedere alla sua propria “verità ontologica” (*ibidem*). Solo se è «“ricco-di-Sé” il *Dasein* può essere “ricco-di-mondo”; solo se è *selbst-bildend* (autopoietico) può essere *welt-bildend* (eteropoietico): la *Selbstbildung* (la formazione di sé, la cura di sé), e la *Weltbildung* (la formazione di mondo, la cura del mondo) fanno tutt’uno». (G. Gurisatti, *Est/etica ontologica*, cit., p. 83).

³¹ Si tratta dell’ “urto”, “choc” che permette di vedere l’ente in quanto tale (*ivi*, p. 168).

³² *Ivi*, p. 169.

³³ *Ibidem*. La struttura “in-quanto” dell’artista, espressa nell’opera, si sottrae all’utilizzabilità e strumentalità antropocentrica, poiché l’opera è “cosa” semplice e libera. L’opera mostra l’autonomia oggettiva della cosa e si mostra in quanto «cosa oggettivamente autonoma» (*ivi*, p. 170). Per Heidegger «Tutte le opere hanno questo carattere di cosa» (M. Heidegger, *L’origine dell’opera d’arte*, cit., p. 5), e dunque permettono l’accesso alla “verità”. Baudrillard affermerà che l’oggetto in sé ha il puro potere: «La magia della fotografia sta nel fatto che tutta l’opera la fa l’oggetto» (J. Baudrillard, *È l’oggetto che vi pensa*, cit., p. 16). La fotografia permette di “vedere” il mondo nella sua “oggettualità”: fotografarlo significa «farlo emergere come attrattore insolito e fissare questa attrazione insolita in una immagine» (*ivi*, p. 8).

³⁴ G. Gurisatti, *Est/etica ontologica*, cit., p. 172.

Questa dimensione “rivelativa” dell’arte permette sia all’artista che agli spettatori di «svincolarsi, ancorché per pochi istanti, dalla pressione del loro essere-viventi, e di abitare nella vicinanza sia della cosa che dell’opera, fuori da ogni antropocentrismo ma anche da ogni biocentrismo, con un esito ontocentrico sia estetico che etico». ³⁵ «L’opera d’arte è l’origine di un processo non solo formativo, ma anche performativo, cioè fondamentalmente “etico”, nella misura in cui, strappandoci all’abituale con il suo *Stoß*, ci invita a trasformare i nostri rapporti comuni con il mondo». ³⁶ La *Gelassenheit* contemplativa di Heidegger è da intendere come la “suprema attività”, l’autentica *humanitas*, che esprime «la maggior forza della *Besonnenheit* ultraumanistica dell’uomo est/etico». ³⁷

³⁵ *Ivi*, p. 170. Gli artisti appartengono essenzialmente “all’essere-opera dell’opera”; questi e l’opera esistono solo nella misura in cui c’è “arte”. Heidegger afferma, infatti: «L’arte si trova nell’opera d’arte» (M. Heidegger, *L’origine dell’opera d’arte*, cit., p. 4). L’arte si dà «solo nella misura in cui la *physis* dell’ente, cioè il suo “essere”, chiama a sé la *techne-poiesis* dell’uomo, trovandovi adeguata corrispondenza» (G. Gurisatti, *Est/etica ontologica*, cit., pp. 180-181). Vale dunque la seguente sequenza onto-eterocentrica, discendente fino all’uomo: “essere→ente→arte→opera→artista” (*ivi*, p. 181).

³⁶ *Ivi*, p. 182. Per Breidbach e Vercellone “vedere” significa «“produrre” la soglia dell’esperienza. Nel vedere è implicito un pre-vedere» (O. Breidbach, F. Vercellone, *Pensare per immagini*, cit., p. 75). Per questi autori lo “spazio” dell’immagine è lo “spazio” del soggetto: essi si interessano al “processo della visione” in grado di “vedere” la “realtà virtuale” dell’opera stessa (*ivi*, p. 81). Le immagini sono “visualizzazioni” «dotate di una natura attiva, produttiva. Esse fanno emergere qualcosa che prima di loro non c’era. Esse “sono” e non rappresentano qualcosa che prende forma come visione» (*ivi*, p. 97).

³⁷ G. Gurisatti, *Est/etica ontologica*, cit., p. 182. La “forza” del pensiero è ribadita da Heidegger nell’*Intervista a “Der Spiegel”* (1966), in cui egli afferma: «Pensare non è inattività, ma è di per se stesso e in sé quell’agire che sta nel dialogo (*Zwiesprache*) con il comando universale (*Weltgeschick*)» (M. Heidegger, *Ormai solo un Dio ci può salvare*, cit., pp. 157-158). Di fronte alla “cosa” il pensiero non può essere né rinchiuso in una configurazione definitiva né definita. Eppure, è proprio in questa “attesa”, questa “infinità”, o “virtualità” che sta la “grandezza” del pensiero stesso, e quindi la nostra speranza in quanto possibili uomini “est-etici”.

L'arte è infatti una «meditazione sull'origine, sull'essere dell'ente e sulla verità dell'essere».³⁸ La *Dichtung* è *Stiftung*, l'"instaurazione"³⁹ della "verità" dell'Essere che concede all'arte di essere, a sua volta, "messa-in-opera-della-verità".⁴⁰

Per Heidegger: «Il Linguaggio fa dell'uomo quell'essere vivente che egli è in quanto uomo».⁴¹ La poesia è essenzialmente affine al pensiero dell'essere: la "prossimità" che avvicina l'uno all'altro è *Sage*, il "Dire originario".⁴² La «prossimità vicinante»⁴³ è *Nahnis*,⁴⁴ l'"esperienza pensante" alla quale può accedere l'uomo est-etico. La "parola" è l'Essere stesso: il termine *Λόγος* indica sia il "dire" che l'"essere", nel senso manifestativo dell'«esser presente

³⁸ G. Gurisatti, *Est/etica ontologica*, cit., p. 281. Per Heidegger tale "meditazione" sull'origine e "originaria" è possibile solo a partire dall'Essere, che si "dis-vela" in quanto "*Dichtung*", "poeticità" dell'opera. Questa comporterà l'essenziale *poiesis* soggettiva dell'artista (*ivi*, p. 181). Heidegger afferma: «Nell'ambito del pensiero non vi sono enunciati autoritativi. L'unica normatività del pensiero proviene dalla cosa stessa del pensare» (M. Heidegger, *Ormai solo un Dio ci può salvare*, cit., p. 166). Nell'*Intervista a "Der Spiegel"* Heidegger afferma: «La filosofia non potrà produrre nessuna immediata modificazione dello stato attuale del mondo. E questo non vale soltanto per la filosofia, ma anche per tutto ciò che è mera intrapresa umana. [...] Ci resta, come unica possibilità, quella di preparare (*Vorbereiten*) nel pensare e nel poetare, una disponibilità (*Bereitschaft*) all'apparizione del Dio» (*ivi*, p. 149).

³⁹ "Instaurare" «ha un triplice significato: "donare, fondare, iniziare"» (E. Mazzarella, *Perché i poeti*, cit., p. 112).

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ M. Heidegger, *Il linguaggio*, in *In cammino verso il Linguaggio*, cit., p. 27. La parola è «la soglia in cui l'essere dell'io fa il suo ingresso nel mondo e si pone in cammino verso "Io sono", che lo porta al mondo» (E. Mazzarella, *Perché i poeti*, cit., p. 111).

⁴² M. Heidegger, *L'essenza del linguaggio*, cit., p. 157. «Dire, *sagan*, significa mostrare: far apparire, dischiudere illuminando-celando, nel senso di: porgere ciò che chiamiamo mondo. Questo porgere il mondo, che è insieme un illuminare e celare o velare, è la vivente essenza del dire» (*ibidem*).

⁴³ *Ivi*, p. 166. «Ogni meditante pensare è un poetare, ogni poetare è un pensare. Pensiero e poesia si coappartengono grazie a quel dire, che già ha votato se stesso al Non-detto, perché è il pensiero come atto di ringraziamento» (M. Heidegger, *Il cammino verso il linguaggio*, in *In cammino verso il Linguaggio*, cit., p. 211).

⁴⁴ La *Nahnis*, dimora nella quiete dell'"identità": l'«*idem et unum* che tiene uniti nella loro essenza spazio e tempo può chiamarsi lo spazio del gioco temporale». Spazio e tempo in quanto parametri utilizzati dal pensiero rappresentativo non sono origine né misura della "prossimità vicinante". Nell'esperienza pensante si verifica l'"identità": il tempo "temporalizza" (*Zeitigen*), ovvero porta a "dischiudersi", il «con-temporaneo (*das Gleich-Zeitige*), ciò che ad uno stesso unico modo in esso si dischiude». Il "con-temporaneo" del tempo è triplice, è dato da: «l'essere stato, l'essere presente, l'imminente, cioè quello che ci attende venendoci incontro e che normalmente si dice futuro». Il "con-temporaneo" si riferisce anche allo spazio: questo «disloca località e luoghi, li costituisce come tali, ne concede l'accesso» (M. Heidegger, *L'essenza del linguaggio*, cit., p. 168).

di quanto è presente».⁴⁵ Heidegger afferma: «Noi non solamente parliamo il linguaggio, ma parliamo dal linguaggio».⁴⁶ *Die Sage* (il “Dire originario”) è parola “pura” in quanto è *die Zeige*,⁴⁷ cioè un “mostrare”. L’*Ereignis*⁴⁸ è l’evento essenziale della “donazione” e della “rivelazione”; esso permette all’uomo di “parlare” autenticamente. Il linguaggio è «il recinto (*tem-plum*), cioè la casa dell’essere».⁴⁹ La parola poetica, dell’uomo “est-etico” è «un appello alla presenza, chiama a essere»;⁵⁰ per mezzo della lingua il mondo si enuncia, si presenta e «ottiene

⁴⁵ M. Heidegger, *La parola*, in *In cammino verso il Linguaggio*, cit., p. 186. Del “linguaggio”, quindi dell’Essere, non si può dire “*ist*”, “*è*” ma esso “*c’è*” e si dà, “*geben*”, come disvelamento. «“Leggere”, e quindi “tradurre”, per Heidegger significa introdursi, “tradursi” in un mondo linguistico (e quindi in una dimensione dell’essere autodisvelantesi nel linguaggio) del tutto nuova e disabituale» (P. Chiodi, *Presentazione* in M. Heidegger, *Sentieri interrotti*, cit., p. VIII). Heidegger utilizza per questo, nella sua opera, l’immagine degli *Holzwege*: essi sono «sentieri che incominciano al limitare di un bosco e che, man mano che si inoltrano nel fitto, vanno sempre più perdendosi, fino a scomparire del tutto. [...] Ogni sentiero, in quanto cammino della ricerca umana è, ad un tempo, via e sviamento, avanzamento e smarrimento» (*ivi*, pp. IX-X). Questi sentieri, “*Wege*” s’interrompono “in tronco”, essi sono quindi “interrotti”. Nel terzo dei *Sonetti a Orfeo* di Rilke dice: «“Il canto è l’esserci (*Dasein*)”. [...] Il termine “esserci” è usato qui nel senso tradizionale di “esser-presente” ed equivale ad “essere”» (M. Heidegger, *Perché i poeti?*, cit., p. 293)

⁴⁶ M. Heidegger, *Il cammino verso il linguaggio*, cit., p. 200. L’autore afferma inoltre: «Il linguaggio è così il linguaggio dell’essere come le nuvole sono le nuvole del cielo» (M. Heidegger, *Lettera sull’ “umanismo”*, cit., pp. 103-104).

⁴⁷ M. Heidegger, *Il cammino verso il linguaggio*, cit., p. 199.

⁴⁸ *Ivi*, p. 203. L’autore specifica: il termine *Eignen* si riferisce a ciò che è presente e assente nella “cosa”, così che essa «presente e assente si rivela nella sua vera identità e resta se stessa» (*ibidem*). L’*Ereignen* «fa essere il libero spazio della radura luminosa, alla quale accedendo ciò che è presente può permanere come tale, e dalla quale sfuggendo ciò che è assente può essere tale, senza cessare di essere» (*ibidem*). Il termine *Ereignendes* si riferisce a «ciò che fa pervenire nel proprio, ciò che rivela e serba le cose nella loro identità vera» (*ibidem*). L’Essere è già legato a tale “avvento” (*Ankunft*): «L’essere è come destino del pensiero» (M. Heidegger, *Lettera sull’ “umanismo”*, cit., p. 102).

⁴⁹ M. Heidegger, *Perché i poeti?*, cit., p. 287.

⁵⁰ E. Mazzarella, *Perché i poeti*, cit., p. 116. «Parlare è, per se stesso, un ascoltare» (M. Heidegger, *Il cammino verso il linguaggio*, cit., p. 199), l’ascolto autentico dell’Essere. Questo “porsi” dell’uomo è la “preparazione” per una “condotta” “autoetopoietica”, quella tipica del “pastore”: «Il pensiero che pensa l’essere ha già da sempre superato *theoria* e prassi metafisicamente intese; questo pensare è il fare autentico “che supera ogni prassi”, è un “portare a compimento, privo di successi”. In ciò consiste la povertà e dunque l’essenza dell’uomo, la sua superiorità rispetto a qualsiasi sapere dell’agire (*phronesis*) e del produrre (*techne*)» (F. Mora, *Martin Heidegger. La provincia dell’uomo*, cit., p. 416).

giustizia».⁵¹ I pensatori e i poeti sono i «custodi est/etici della casa dell'essere».⁵² Per Heidegger Hölderlin rappresenta «il poeta del poeta»⁵³ in quanto la sua poesia «è poeticamente determinata e destinata a poetare espressamente l'essenza stessa della poesia».⁵⁴ Il linguaggio, per il poeta, è *Gespräch*, “colloquio”⁵⁵ con l'Essere. La poesia, come quella di Hölderlin, appartiene alla

⁵¹ M. Mazzarella, *Perché i poeti*, cit., p. 132.

⁵² G. Gurisatti, *Est/etica ontologica*, cit., p. 340. «Il loro vegliare è il portare a compimento la manifestatività dell'essere» (M. Heidegger, *Lettera sull' "umanismo"*, cit., p. 31).

⁵³ M. Heidegger, *L'essenza della poesia di Hölderlin*, in Id., *La poesia di Hölderlin*, a cura di L. Amoroso, Adelphi, Milano, 1988, p. 42. La “vicinanza” dell'autore con Hölderlin viene testimoniata dall'affermazione circa l'«interna affinità della lingua tedesca con la lingua dei Greci e col loro pensiero» (M. Heidegger, *Ormai solo un Dio ci può salvare*, cit., p. 163). La lingua tedesca è in grado di comprendere il mondo «nella sua provenienza essenziale». Per l'autore il “rovesciamento” (*Umkehr*) del pensiero (e del mondo) può avvenire solo mediante la “riappropriazione” della lingua europea (*ivi*, p. 162). Egli, infatti, afferma: «Il pensiero viene modificato solo da quel pensiero che ha la stessa provenienza e la stessa destinazione» (*ibidem*).

⁵⁴ M. Heidegger, *L'essenza della poesia di Hölderlin*, cit., p. 42. Il poetare, per Hölderlin, è l'occupazione “più innocente” di tutte, come afferma in una lettera indirizzata alla madre, del gennaio 1799. Il poetare è perciò come il “gioco”, che «liberamente inventa il suo mondo d'immagini e resta assorto nel regno di quanto immaginato». Essendo un “mero discorrere”, la poesia «è come un sogno, non certo una realtà, è un gioco fatto di parole, non un'azione seria» (*ivi*, p. 43). Al contempo, il linguaggio è il «“il più pericoloso dei beni”» (*ivi*, p. 44): solo la “parola” «crea la possibilità di un pericolo. Pericolo è la minaccia dell'essere da parte dell'ente. Ma è soltanto in forza del linguaggio che l'uomo può trovarsi esposto alla manifestazione di qualcosa che, in quanto ente, lo angustia e lo infiamma nel suo esserci. [...] È soltanto il linguaggio che crea il luogo manifesto dell'erramento e della minaccia dell'essere e, così, la possibilità della perdita dell'essere, insomma: il pericolo» (*ivi*, p. 45). L'essere umano possiede il linguaggio come uno strumento per “intendersi” ma questa non è la sua essenza autentica. «Il linguaggio è un bene in un senso più originario. Esso dà il benessere, cioè la garanzia che l'uomo possa essere in quanto storico» (*ivi*, p. 46). Se l'uomo è colui che, testimoniando il proprio “Esser-Ci”, risponde all' “appello supremo” dell'Essere, il linguaggio è ciò che solo gli concede di «stare in mezzo all'apertura dell'ente» (*ibidem*), vivendo nel *Ge-Schick*.

⁵⁵ Heidegger distingue un aspetto esteriore del linguaggio, inteso come *Bestand*, un “fondo” «di parole e regole per la loro connessione» (*ivi*, p. 47). La possibilità di discorrere è “cooriginaria” all'ascolto dell'essere: noi stessi «siamo un colloquio, e questo vuol dire: possiamo ascoltarci l'un l'altro» (*ibidem*). Nella parola essenziale è manifesta quell' “unità”, fondamento dell'unione fra gli uomini: «il colloquio, con la unità, sorregge il nostro esserci». Essa nel *kairos* del linguaggio porta l'uomo «in un riferimento saldo e installato su un fondamento» (*ibidem*). Heidegger afferma: «La poesia è il fondamento che regge la storia» (*ivi*, p. 51). L'ascolto “comunitario” reso possibile dal linguaggio, e quindi dall'Essere, è tipico dell'«esperienza protocristiana della vita», che Heidegger descrive nel corso del semestre invernale (1920-1921), intitolato *Introduzione alla fenomenologia della religione* (F. Mora, *Martin Heidegger. La provincia dell'uomo*, cit., p. 36). Heidegger intravede in queste prime

dimensione del “frammezzo” (*Zwischen*), lo “spazio” (*Ort*) del “tra” che unisce «l’uomo e il popolo nel colloquio con l’Essere».⁵⁶ La sua poesia è situata in un tempo “di privazione”,⁵⁷ rivolto verso il futuro. Ma il linguaggio, in quanto espressione dell’Essere, è “possibilità”; quindi, «espressione in una molteplicità di sensi».⁵⁸ Il linguaggio «si rivela una molteplicità di elementi e di rapporti»⁵⁹ che rappresentano l’“inesprimibile”.

“comunità” l’esempio di «esperienza effettiva della vita»; l’uomo descritto dall’autore vive la “storicità”, quindi il proprio destino, come «“vitalità immediata”, come effettività e temporalità kairologica» (*ivi*, pp. 37-38). L’uomo “divenuto”, che ha mutato la sua essenza, è in grado di cogliere la “temporalità autentica”, *Temporalität* (*ivi*, p. 40). Il suo “vivere effettivo” «si dà come decidersi per», ed è comportamento non individuale ma rivolto all’intera comunità (*ivi*, p. 41).

⁵⁶ F. Mora, *Martin Heidegger. La provincia dell’uomo*, cit., p. 287. Questa “posizione” del poeta è “tragica” in quanto vivere nel “framezzo” (*Zwischen*) è vivere “fuori”: il suo è «compito e sacrificio, solitudine e inattualità, vertigine dell’abisso (*Abgrund*) e randagismo, è il tempo della privazione» (*ibidem*). Tale è il tempo della “povertà”. Ma per Heidegger la “povertà” del “pastore” è la sola “condotta” in grado di far accedere l’“ultra uomo” alla dimensione essenziale.

⁵⁷ La poesia di Hölderlin “aspetta il Dio” (M. Heidegger, *Ormai solo un Dio ci può salvare*, cit., p. 160). Heidegger riporta in *Sentieri interrotti* la domanda che si pone Hölderlin nell’elegia *Pane e vino*: «...e perché i poeti (*wozu Dichter*) nel tempo della povertà?» (M. Heidegger, *Perché i poeti?*, cit., p. 247). Il “tempo della povertà” è quello seguito al sacrificio di Cristo e la sua scomparsa. «La mancanza di Dio significa che non c’è più nessun Dio che raccolga in sé, visibilmente e chiaramente, gli uomini e le cose, ordinando in questo raccoglimento la storia universale e il soggiorno degli uomini in essa. [...] Non solo gli Dei e Dio sono fuggiti, ma si è spento lo splendore di Dio nella storia universale. Il tempo della notte del mondo è il tempo della povertà perché diviene sempre più povero. È già diventato tanto povero da non poter riconoscere la mancanza di Dio come mancanza» (*ibidem*). Viene meno, dunque, ogni “fondamento”: pur vivendo nell’“abisso”, “*Abgrund*”, il poeta scopre delle “tracce” del “Sacro” (*ivi*, p. 250). Per questo, per Heidegger, i “più arrischiati” sono i poeti che vivono nel tempo della “povertà”. «Hölderlin è il precursore dei poeti nel tempo della povertà» (*ivi*, p. 296). Il tempo è “di privazione” «perché esso si trova in una doppia mancanza e in un doppio non: nel “non più” degli dèi fuggiti e nel “non ancora” del dio che viene» (M. Heidegger, *L’essenza della poesia di Hölderlin*, cit., p. 57). Per Heidegger «l’essenza della poesia che Hölderlin fonda è storica in misura somma, perché anticipa un tempo storico. Ma quest’essenza, in quanto storica, è l’unica essenza essenziale» (*ibidem*). Il poeta è perciò il “rappresentante” del popolo, che consegue la “verità” per esso (*ibidem*).

⁵⁸ M. Heidegger, *Il linguaggio*, cit., p. 33. La dinamica perenne del linguaggio si contrappone alla “formalizzazione”, «la possibilità che il dire sia fatto oggetto di calcolo e strumentalizzato», che sia lo “scopo”, la “norma” (M. Heidegger, *Il cammino verso il linguaggio*, cit., p. 208). «Il “linguaggio naturale” è il linguaggio non formalizzabile», attinge la propria natura dal Dire originario (*ibidem*).

⁵⁹ *Ivi*, p. 197. Breidbach e Vercellone parlano di una “logica dell’immagine” «che rinvia da ciò che è già stato catturato nello sguardo a quanto questo sguardo invita ulteriormente a catturare come qualcosa di nuovo» (O.

Anche l'architettura, come la poesia, permette l'emergere della "formatività" dell'"oltre uomo". Il tempio greco, per Heidegger, è il corrispettivo estetico diretto di questo *ethos*, di questa "forma-di-vita"⁶⁰ che permette di "abitare" (*Bauen*)⁶¹ "poeticamente" il mondo.

Il tempio non s'impone sulla terra ma *rivela* la roccia, la pietra, la luce, il cielo, l'aria, ecc., di un determinato paesaggio – in esso la "materia" non scompare nella pura fabbricazione tecnica dell'usabilità, ma viene fatta emergere nell'aperto del suo essere. [...] Anche l'architettura, quindi, è "Poesia" in senso pregnante, in quanto, a suo modo, nomina il luogo ed è un "progetto di illuminazione" di esso.⁶²

Breidbach, F. Vercellone, *Pensare per immagini*, cit., p. 121). Le immagini hanno una particolare "comunicabilità", sono "linguistiche", infatti, se guardate, danno vita a «un sistema di riferimenti che muove dal presentimento di..., per estendersi entro una catena sostanzialmente performativa, che cresce su se stessa e che rinvia a configurazioni ulteriori. Qui qualcosa finalmente affiora, si rende visibile, e modifica lo schema del (mio) mondo» (*ibidem*).

⁶⁰ G. Agamben, *La mente sgombra*, cit., p. 298. L'autore descrive una "forma-di-vita" "poetica", quella che «nella propria opera, contempla la propria potenza di fare e di non fare e trova pace in essa». Un "vivente" può essere definito solo dalla sua "inoperosità", «dal modo in cui, mantenendosi, in un'opera, in relazione con una pura potenza, si costituisce come forma-di-vita, in cui in questione non sono più né la vita né l'opera, ma la felicità. La forma-di-vita è il punto in cui il lavoro a un'opera e il lavoro su di sé coincidono perfettamente» (*ibidem*). L'"ultra-uomo" descritto da Heidegger può adottare un "progetto" di vita che è una «condotta autoetopoietica» (G. Gurisatti, *L'animale che dunque non sono*, cit., pp. 212-213), "trascendendo" se stesso, pervenendo a un'esistenza "est-etica". Per Agamben gli artisti (pittore, poeta, pensatore) sono "viventi anonimi" che praticano l'arte, che si mantengono «in relazione con una potenza» (G. Agamben, *La mente sgombra*, cit., p. 298).

⁶¹ Heidegger afferma: «Il tratto fondamentale dell'abitare è questo aver cura (*schonen*)» (M. Heidegger, *Costruire abitare pensare*, cit., p. 99). "Abitare" è il «soggiornare presso le cose» (*ivi*, p. 101), ed in quanto custodente della "verità" è un "costruire". Solo l'uomo che "abita" il mondo in questo senso essenziale può "e-sistere" "est-eticamente", "poeticamente". La soggettività "ultra-umanistica", "poietico-poetica", è tale perché «abita poeticamente la "casa-dimora" dell'essere» (G. Gurisatti, *Est/etica ontologica*, cit., p. 93), "lasciandolo-facendolo" essere l'ente che è nella sua "totalità".

⁶² *Ivi*, pp. 344-345. Heidegger scrive: «Il tempio, in quanto opera, dispone e raccoglie intorno a sé l'unità di quelle vie e di quei rapporti di nascita e morte, infelicità e fortuna, vittoria e sconfitta sopravvivenza e rovina delineano la forma e il corso dell'essere umano nel suo destino (*Geschick*)» (M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, cit., p. 27). «Stando lì eretto, il tempio conferisce alle cose il loro aspetto e agli uomini la visione di se stessi» (*ivi*, p. 28).

Questa forma architettonica eccelsa da un lato «fonda un “mondo” storico»,⁶³ dall’altro lato fa essere la terra locale la *physis* sulla quale l’uomo “est-etico” può autenticamente “essere”. La descrizione heideggeriana del tempio fa da eco all’“architettura organica” promossa dal celebre architetto statunitense Frank Lloyd Wright.⁶⁴ Egli pensa alla vita stessa appartenga un’“estetica organica”,⁶⁵ che «stabilisce nobili rapporti tra l’uomo ed il suo ambiente».⁶⁶

⁶³ G. Gurisatti, *Est/etica ontologica*, cit., p. 344. «Il tempio racchiude la statua del Dio ed in questo racchiudimento protettivo fa sì che, attraverso il colonnato, essa risplenda nella sacra regione. In virtù del tempio, Dio è presente nel tempio» (M. Heidegger, *L’origine dell’opera d’arte*, cit., p. 27).

⁶⁴ Frank Lloyd Wright (1867-1959) è stato l’ideatore della *Fallingwater House* (Casa sulla cascata o Casa Kaufmann) (Figura 14) e il Solomon R. Guggenheim Museum. “Organica” è una branca dell’architettura moderna (Wright è il principale esponente), che mira a promuovere l’armonia tra uomo e natura, nell’equilibrio tra ambiente costruito e naturale. Questo viene promosso e attuato attraverso l’integrazione dei vari elementi artificiali e antropocentrici (come gli arredi), con quelli naturali: uniti diventano un “organismo” o “spazio architettonico”.

⁶⁵ Il termine “organico” indica «dove la parte verso la parte è come la parte è come la parte verso il tutto» (F. L. Wright, *La città vivente*, trad. it. di E. Labò, Edizioni di Comunità, Torino, 2000, pp. 135-136). In architettura, il termine «corrisponde a un concetto di vita intrinseca e di intrinseca costruzione naturale: ambedue i concetti considerati in una struttura comune in quanto nativi» (*ivi*, p. 139).

⁶⁶ Il “sentimento” di questa “estetica naturale” «farebbe dell’uomo un elemento benefico, integrale, potente del complesso della vita umana. L’Etica, l’Arte e la Religione sopravvivono nelle civiltà solo in quanto parti di questo senso estetico. [...] Ignorare questa verità è non capire l’anima dell’uomo, consegnarlo alla scienza ignaro del suo vero significato e rimanere ciechi al suo destino» (*ivi*, p. 6). Per Wright solo «coltivando una sana estetica» si potrà godere della reale «Democrazia dell’uomo», essente «la fede dell’uomo in se stesso in quanto Se stesso» (*ivi*, p. 7). L’autore si denuncia il “basso mercantilismo” dell’“era meccanica” negli Stati Uniti; egli parla di “spreco di energia” e si scaglia contro l’“eccesso di artificiosità» (*ivi*, p. 89). Ciò richiama l’ammonimento heideggeriano circa l’interpretazione meramente strumentale del *Ge-Stell*. Heidegger afferma che nella metafisica «L’ordinare è in sé universale. [...] L’ordinare si è già raccolto in sé in vista della totale assicurazione della risorsa sussistente dell’ordinabilità di tutto ciò che è presente inteso come risorsa» (M. Heidegger, *L’impianto*, cit., p. 54). Il *Ge-Stell* inteso come “accumulo” di risorse, considera l’uomo come “pezzo di riserva” (*ivi*, p. 60), “ordinabile”. La volontà di dominio dell’uomo della tecnica strumentale «fa violenza alla terra» (M. Heidegger, *Oltrepassamento della metafisica*, cit., p. 64). Contrariamente a tutto questo, l’architettura “organica” è “intrinseca” alla natura: essa cerca di «servire l’uomo piuttosto che diventare una forza che tenta di dominarlo» (F. L. Wright, *La città vivente*, cit., p. 94). Questo modo di “costruire” permette di “coltivare” uno «“spazio interiore” come una realtà invece del tetto e dei muri: significa costruire dall’interno al di fuori, invece che il contrario» (*ibidem*). Wright afferma: «L’architettura e lo spazio saranno congiuntamente visti come paesaggio, come accadeva per la migliore architettura antica, e diventeranno reciprocamente più essenziali». L’affermazione fa da eco a quella che Heidegger scrive ne *L’origine dell’opera d’arte* a proposito del “tempio greco”.

Questa architettura “essenziale” «conosce i valori architettonici solo in quanto valori umani, valori coerenti non solo con la Natura, ma con l’umanità come natura, altrimenti non avrebbero valore!».⁶⁷

La *poiesis* architettonica dell’“oltre uomo” dimostra che la neutralità di uno *spatium* tecnico può trasformarsi in un autentico luogo simbolico, espressione della più radicale *humanitas*.⁶⁸ Essenziale, per Heidegger, è che «l’essenza dell’uomo sia esperita in modo più iniziale»,⁶⁹ attraverso una meditazione pensante né solo all’uomo né alla sola sua “natura” ma «in modo ancora più iniziale, alla dimensione in cui l’essenza dell’uomo, determinata dall’essere stesso, è di casa»,⁷⁰ in vista di un autentico “essere-nel-mondo”.⁷¹

L’uomo non è mai anzitutto uomo, al di qua del mondo, come “soggetto”, sia questo inteso come un “io” o come un “noi”. Inoltre egli non è mai solo un soggetto che contemporaneamente si riferisce sempre anche a oggetti, cosicché la sua essenza starebbe nella relazione soggetto-oggetto. Piuttosto, nella sua essenza l’uomo è innanzitutto e-sistente nell’apertura dell’essere, la quale apre nella radura quel “tra” (*Zwischen*) entro il quale può “essere” una “relazione” tra soggetto e oggetto.⁷²

⁶⁷ *Ivi*, p. 100. Wright afferma: «“Tutti i bei valori architettonici sono valori umani, oppure non hanno valore”. I valori architettonici umani sono sempre datori di vita, dalla vita non prendono mai nulla» (*ivi*, p. 104).

⁶⁸ Il termine non equivale all’*humanitas* del primo umanismo romano, che considera l’*homo humanus* come l’*animal rationale* (questa determinazione è per Heidegger influenzata dalla metafisica). Per l’autore, infatti, «La metafisica pensa l’uomo a partire dall’*animalitas*, e non pensa in direzione della sua *humanitas*» (M. Heidegger, *Lettera sull’ “umanismo”*, cit., p. 46). L’*humanitas* intesa dall’autore si riferisce all’autentico saper “abitare”, l’“essere-nel-mondo” (*ivi*, p. 95) dell’uomo. Solo l’“ultra-uomo” “e-siste” nella “radura” (*Lichtung*) dell’Essere, e la sua *humanitas* deve essere posta «al servizio della verità dell’essere» (*ivi*, p. 88).

⁶⁹ Scrive Heidegger: «L’“*humanum*” richiama la parola *humanitas*, l’essenza dell’uomo»; nel termine “umanismo”, “ismo” «allude al fatto che l’essenza dell’uomo dovrebbe essere presa come essenziale» (*ivi*, p. 77). «Restituire senso alla parola “umanismo” significa per Heidegger riandare all’essenza dell’*humanum* e dell’*humanitas*, e “rideterminare il senso della parola” necessita di ripensare in modo originario l’uomo stesso e la sua essenza come destino» (F. Mora, *Introduzione in Martin Heidegger. La provincia dell’uomo*, cit., p. 411).

⁷⁰ M. Heidegger, *Lettera sull’ “umanismo”*, cit., p. 78.

⁷¹ *Ivi*, p. 84.

⁷² *Ibidem*.

La filosofia è l'«agire creativo ed essenziale dell'esser-ci umano».⁷³ Il “fare” dell’“Esser-Ci” è libero, aperto al “possibile”. Per Heidegger la filosofia «ha senso solamente in quanto fare umano».⁷⁴ Possiamo e dobbiamo assumerci il “compito” che destinato al nostro pensiero, per divenire esseri umani “venturi”.⁷⁵ Per l'autore, gli uomini “nuovi” sono in grado di prendersi “cura” dell’Essere e vivono nella verità, in quanto “domandano”. Questo domandare determina l’*Un-Ruhe*, l’“inquietudine”, sintomo di «una “apertura” e “custodia” dell’*Ereignis*, l’evento dell’Essere».⁷⁶

2. L’ “apertura” della poetica: Jean Baudrillard, Umberto Eco e Julia Kristeva

Quella del linguaggio⁷⁷ è una «funzione poetica»: ⁷⁸ esso, infatti, è caratterizzato da un’ “irriducibilità” che gli è propria, e che fa riemergere il mondo “altro”, dell’ “illusione”, nella realtà. Questa funzione «permette di sfuggire all’irradiazione perpetua del senso»,⁷⁹ nel tempo della

⁷³ Heidegger afferma che la filosofia «è nello stato d’animo fondamentale della melanconia», si tratta di uno stato d’animo fondamentale delimitante «il carattere di contenuto dell’interrogare filosofico» (M. Heidegger, *Concetti fondamentali della metafisica*, cit., p. 239).

⁷⁴ *Ivi*, p. 29

⁷⁵ F. Mora, *Martin Heidegger. La provincia dell’uomo*, cit., p. 456. Essi sono “stranieri”, totalmente estranei, rispetto all’uomo metafisico. Eppure, essi appartengono alla medesima “comunità” dell’*animal rationale*, e non sono, quindi, creature “post-umane”. I “Venturi” sanno che la nostra epoca è quella del “tramonto” (*Untergang*), e che questo è il “cammino” (*Gang*), una “tacita preparazione”, che conduce all’ “inizio”. «I “Venturi” sono coloro che trovano il loro fondamento nell’uomo-che-tramonta». L’ “altro uomo” è colui che diviene egli stesso il “suolo” (*Boden*) per la venuta dei “Venturi”, con il suo pensiero interrogante (*ivi*, p. 457).

⁷⁶ Per Heidegger «Domandare significa attendere [...] l’essere chiamati dall’Essere» (*ibidem*).

⁷⁷ In questa seconda parte del capitolo, approfondisco il concetto di “possibilità” insito nell’opera d’arte, come nel linguaggio, emerso, precedentemente, con Heidegger. I pensieri di Baudrillard, Eco e Kristeva arriveranno a considerare l’opera d’arte stessa (Baudrillard e Kristeva si concentrano principalmente sull’ “irriducibilità” del linguaggio poetico) come “aperta”, necessitante, a sua volta, di un fruitore “modello”, critico e coscienzioso, attento al suo essere il “possibile”.

⁷⁸ La “funzione poetica”, descritta da Baudrillard, «non esiste più nei linguaggi virtuali o numerici, nei quali l’equivalenza è totale, l’interazione ben regolata come nei circuiti chiusi di domanda-risposta. [...] Questi linguaggi non sono un linguaggio, così come l’immagine di sintesi non è un’immagine» (J. Baudrillard, *Il delitto perfetto*, cit., p. 59).

⁷⁹ *Ibidem*. Baudrillard afferma: «Non possiamo cogliere contemporaneamente la genesi e la singolarità dell’evento, l’apparenza delle cose e il loro senso. [...] Ciò non è mistico, ma dipende da una strategia attiva del mondo nei nostri confronti – strategia di assenza e di spossessamento, la quale fa sì che, col gioco stesso delle apparenze, le cose si allontanino sempre più dal loro senso» (*ivi*, p. 62).

“simulazione”. Il “non-senso” del mondo «assume lo statuto dell’illusione poetica».⁸⁰ Il medium attraverso cui possiamo percepire tale stato di “dinamicità” del mondo è la scrittura. L’obiettivo di questa è «di alterare il suo oggetto, di sedurlo, di farlo scomparire ai propri occhi. Essa mira a una risoluzione totale».⁸¹ Il linguaggio è uno “stratagemma” “ambiguo” in quanto: «pur essendo un vettore di senso, esso è al tempo stesso un superconduttore dell’illusione e del non senso. Il linguaggio non è che il complice involontario della comunicazione – con la sua forma, si affida all’immaginazione spirituale e materiale dei suoni e del ritmo, alla dispersione del senso nell’evento della lingua».⁸²

Baudrillard afferma che nel linguaggio esiste «il modello d’uno scambio simbolico, qualcosa come il nocciolo di un’anti-economia politica, luogo di sterminazione del valore e della legge: il linguaggio poetico».⁸³ L’operazione “poetica” inaugura la dimensione dell’«illimitatezza, della produzione senza limiti del materiale significante».⁸⁴ Il simbolico non concepisce però

⁸⁰ *Ivi*, p. 63.

⁸¹ *Ivi*, p. 105. Per Baudrillard «l’operazione fotografica è una specie di scrittura riflessa, di scrittura automatica dell’evidenza del mondo, che tale non è» (J. Baudrillard, *È l’oggetto che vi pensa*, cit., p. 15).

⁸² J. Baudrillard, *Il delitto perfetto*, cit., p. 109. Il “pensiero radicale” scommette su questa “alterità” del linguaggio, il suo pensiero «è estraneo a ogni risoluzione del mondo nel senso di una realtà oggettiva e della sua decifrazione. Esso non decifra. Anagramma, disperde i concetti e le idee, e con le sue concatenazioni reversibili spiega non solo il senso, ma anche l’illusione fondamentale del senso» (*ibidem*).

⁸³ J. Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte*, cit., p. 208. La ricerca del 1906-1909 del linguista e semiologo svizzero Ferdinand de Saussure (1857-1913) sugli “anagrammi” dimostra tale campo dell’“antidiscorsività”. Un anagramma è il procedimento con il quale si rimescolano le lettere di una parola o frase per formarne una nuova. Essi, per Baudrillard, corrispondono alla «forma d’una operazione simbolica del linguaggio, vale a dire non d’una operazione strutturale di rappresentazione mediante segni, ma, proprio all’inverso, di decostruzione del segno e della rappresentazione» (*ibidem*). Saussure individua la “legge dell’accoppiamento” nel verso poetico, e la “legge della parola-tema” nella composizione di questo. L’accoppiamento delle sillabe, evidenziato dalla prima legge, è l’«annullamento ciclico dei termini a due a due, sterminazione mediante il ciclo del raddoppiamento. “Le vocali si accoppiano sempre esattamente, e devono sempre dare come resto zero” (Saussure)» (*ivi*, p. 212). La seconda legge, dell’“anatema” che corre sotto il testo, dimostra che «il nome-tema si diffrange attraverso il testo. [...] Il corpus originale è disperso in “oggetti parziali”». Per Saussure «il buon poema è quello di cui non resta nulla, in cui tutto il materiale fonico messo in gioco è consumato» (*ivi*, p. 213).

⁸⁴ L’ “equivalenza” e l’ “accumulazione” definiscono la dimensione “economica” della produzione illimitata. Le caratteristiche “tradizionali” del linguaggio, l’equivalenza significante/significato e la linearità del significante, conducono esse stesse al campo della “discorsività illimitata” (*ivi*, p. 214). Si può parlare propriamente di “libertà” del discorso, una «materia prima che si riprodurrebbe magicamente via via che se ne usa» (*ivi*, p. 215).

questa “infinità” della lingua come uno “scambio” di equivalenze e proliferazioni di termini, ma come una “limitazione” preziosa. Il significante «si raddoppia e ritorna su se stesso per abolirsi [...] Si tratta di una rivoluzione. Ciò che il poetico compie microscopicamente su un valore/fonema, qualsiasi rivoluzione sociale lo compie su interi settori del codice del valore».⁸⁵ Il “godimento” del testo poetico è “infinito” poiché esso non può essere “decifrato” una volta per tutte. Baudrillard scrive: «È questa vertigine della risoluzione perfetta, che lascia perfettamente vuoto il posto del significato, del referente, a costituire l’intensità del poetico»,⁸⁶ della sua “apertura” infinita.

Per Umberto Eco⁸⁷ un’opera può definirsi “aperta” (la nozione esclude il rilievo assiologico) se, realizzando la massima “ambiguità”, dipende dall’intervento attivo del consumatore, senza cessare di essere un’“opera”.⁸⁸ Questa “definizione” è un “modello ipotetico”,⁸⁹ una «tendenza operativa»,⁹⁰ che «sarà riscontrabile in modi diversi, incorporata in molteplici contesti ideologici, realizzata in modo più o meno esplicito; tanto che per renderla esplicita è stato necessario

⁸⁵ *Ivi*, p. 218. La “fine” dell’analisi poetica è la «volatilizzazione del suo oggetto e dei suoi stessi concetti – o ancora è l’atto del soggetto che, lungi dal cercare di dominare il suo oggetto, accetta di essere analizzato a sua volta, movimento grazie al quale si disfano irrimediabilmente le rispettive posizioni dell’uno e dell’altro. È soltanto a partire da questo momento che il soggetto e l’oggetto si scambiano, mentre nella loro rispettiva positività (nella scienza, per esempio) non fanno che edificarsi e fronteggiarsi indefinitivamente» (*ivi*, pp. 218-219). Per Baudrillard «il poetico è la restituzione dello scambio simbolico al centro stesso delle parole». Ecco che «la rivoluzione è ovunque s’instaura uno scambio che spezza la finalità dei modelli, la mediazione del codice e il ciclo consecutivo del valore». Il “potere” si trova, perciò, nella parola stessa, in ciò che in essa «non è stato consumato», ovvero nel suo “residuo” (*ivi*, p. 219).

⁸⁶ Per Baudrillard il “godimento” di un testo «è proporzionale al *détour*, al ritardo, alla perdita dell’enunciato, al tempo perduto per ritrovarlo» (*ivi*, p. 223).

⁸⁷ Umberto Eco (1932-2016) è stato un semiologo, scrittore, traduttore e filosofo italiano. In occasione del XII Congresso Internazionale di Filosofia del 1958, Eco presenterà una comunicazione intitolata *Il problema dell’opera aperta*. Questo intervento getterà le basi teoriche per il suo testo del 1962, *Opera aperta*.

⁸⁸ L’opera è «un oggetto dotato di proprietà strutturali definite» (U. Eco, *Introduzione alla II edizione*, in *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, a cura di R. Fedriga, La nave di Teseo, Milano, 2023, p. LVIII) che permettono e coordinano le interpretazioni e il cambiare delle prospettive che l’oggetto suscita

⁸⁹ Eco sottolinea che questo “modello” deve poter essere “manovrato”; esso è «un procedimento artigianale e operatorio» applicabile a opere diverse a livello dell’ideologia, delle materie impiegate, del genere artistico, dell’appello rivolto al consumatore (*ivi*, p. LXII).

⁹⁰ *Ibidem*. Questa definizione altrettanto “aperta” dell’opera è coerente con il concetto di “visualizzazione” di Breidbach e Vercellone a proposito dell’immagine. Questa non è «qualcosa di già definito in sé»; l’opera permette

irrigidirla in una astrazione». ⁹¹ Un pensiero “aperto” sposa la visione heideggeriana di un «universo fondato sulla possibilità». ⁹² Le proposte di autonomia interpretativa sono stimoli di libertà, che invitano alla responsabilità. Eco afferma:

Le opere diventano l’invito a una libertà che, esercitata a livello della fruizione estetica, non potrà che svilupparsi anche sul piano dei comportamenti quotidiani, delle decisioni intellettuali, dei rapporti sociali. [...] Un’arte che dia allo spettatore la persuasione di un universo in cui egli non è succubo ma responsabile – perché nessun ordine acquisito può garantirgli la soluzione definitiva, ma egli deve procedere con soluzioni ipotetiche e rivedibili, in una continua negazione del già acquisito e in una istituzione di nuove proposte – ha un valore positivo che supera il campo dell’esperienza estetica pura (che poi esiste solo a livello teorico, ma di fatto si complica sempre di una serie di risposte pratiche e di decisioni conseguenti). ⁹³

l’emergere, nel soggetto, di un «orizzonte di attesa, determinato dallo sguardo sulla totalità» (O. Breidbach, F. Vercellone, *Pensare per immagini*, cit., p. 100). Le immagini sono “modelli dinamici” (*ivi*, p. 82); lo “sguardo” del soggetto è un’attività essenziale, i due autori affermano: «Lo spazio dell’immagine diviene lo spazio del soggetto» (*ivi*, p. 76). Per i due autori, la “totalità” non è mai raggiunta una volta per tutte: per questo motivo affermano che la “morfologia” di un’immagine è da intendere come «un sistema largamente indeterminato, “aperto”, un sistema costituito da un insieme di autodeterminazioni che verificano in itinere il loro legame e che non sono garantite da una sistematica fornita in precedenza» (*ivi*, p. 112).

⁹¹ U. Eco, *Introduzione alla II edizione*, cit., p. LXII.

⁹² U. Eco, *Introduzione alla I edizione*, in *Opera aperta*, cit., p. XLIII. Il “possibile” definisce altresì lo stesso valore “estetico” che «si realizza secondo leggi di organizzazione interne alle forme ed è perciò “autonomo”» (*ivi*, p. XLVI). L’Essere stesso è il “possibile” e ciò è evidente L’uomo “ultra-estetico” è un “formatore di mondo”, protagonista del proprio «“progetto” est/etico (ontocentrico)» (G. Gurisatti, *Est/etica ontologica*, cit., p. 85), in cui l’uomo si pone di fronte all’ente “in quanto” ente nella sua “totalità”. La “formatività” umana è «pura apertura accogliente nei confronti del disvelarsi dell’essere dell’ente» (G. Gurisatti, *L’animale che dunque non sono*, cit., p. 200). Solo questo “altro uomo” può avere l’accesso «all’Evento del Totalmente Altro» (*ibidem*). Questa “apertura” del pensiero è quella “svolta” che permette di “vedere” l’“illusione” del mondo, descritta da Baudrillard. Il fotografo Moholy-Nagy utilizzerà l’ombra per “mettere in luce” tale lato “altro” del mondo; per Man Ray la “serendipity” è un modo per “s-coprire” il reale, per «sollevare per un istante il velo che ne offusca l’apparenza» (C. Chéroux, *L’errore fotografico*, cit., p. 95).

⁹³ U. Eco, *Introduzione alla I edizione*, cit., pp. XLVIII-XLIX.

Come per Heidegger, anche per Eco il vero contenuto dell'arte è il rapporto dell'uomo con il mondo, che si esplicita come "modo di formare".⁹⁴ La "poetica" in quanto «programma operativo che volta a volta l'artista si propone»⁹⁵ è il "progetto di formazione" dell'opera. Questa è la "forma":

un tutto organico che nasce dalla fusione di diversi livelli di esperienza precedente (idee, emozioni, disposizioni a operare, materie, moduli d'organizzazione, temi, argomenti, stili prefissati e atti d'invenzione). Una forma è un'opera riuscita, il punto di arrivo di una produzione e il punto di partenza di una consumazione che – articolandosi – torna a dar vita sempre e di nuovo, da prospettive diverse, alla forma iniziale.⁹⁶

Il modello dell'opera aperta riproduce la "struttura"⁹⁷ di un "rapporto fruitivo": con la sua "interpretazione", il fruitore "forma" l'opera. Eco sottolinea come l'"apertura" sia visibile nella

⁹⁴ *Ivi*, p. LV. Per Heidegger «l'esser-ci nell'uomo è formatore di mondo» (M. Heidegger, *Concetti fondamentali della metafisica*, cit., p. 365). L'uomo "accogliente" riesce ad "abbracciare" il mondo in un'immagine. Per l'autore l'arte si trova all'interno dell'opera ed «Esser opera significa esporre un mondo» (M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, cit., p. 29). Anche per Breidbach e Vercellone «nella loro compiutezza morfologica le immagini sono sempre rivolte oltre sé, oltre il proprio perimetro e i propri confini» (O. Breidbach, F. Vercellone, *Pensare per immagini*, cit., p. 105), sono "aperte" e la loro propria relazione minima è quella della "referenza" (*ivi*, p. 106).

⁹⁵ U. Eco, *Introduzione alla II edizione*, cit., p. LX.

⁹⁶ *Ivi*, p. LXIV.

⁹⁷ "Struttura" è sinonimo di "forma" in quanto «sistema di relazioni, relazioni tra i suoi diversi livelli». Il termine "struttura" mette in luce l'analizzabilità di un oggetto, «il suo poter essere scomposto in relazioni, in modo da poter isolare tra queste il tipo di rapporto fruitivo esemplificato nel modello astratto di un'opera aperta» (*ivi*, p. LXIV). La "struttura" evidenzia ciò che l'opera ha in comune con altri oggetti/opere, ciò che viene messo in luce dal "modello". Questo descrive «un gruppo di opere in quanto poste in una determinata relazione fruitiva coi loro ricettori» (*ivi*, p. LXV). Eco riporta l'esempio di alcune composizioni contrassegnate da una caratteristica comune ovvero l'«autonomia esecutiva concessa all'interprete, il quale non è soltanto libero di intendere secondo la propria sensibilità le indicazioni del compositore (come avviene per la musica tradizionale), ma deve addirittura intervenire sulla forma della composizione» (U. Eco, *Opera aperta*, cit., p. 3). Egli cita l'opera *Klavierstück XI* del compositore tedesco Karlheinz Stockhausen (1928-2007): nell'opera «l'autore propone all'esecutore, su un grande foglio, una serie di gruppi tra i quali l'esecutore sceglierà, prima, quello da cui cominciare. [...] La libertà dell'interprete si basa sulla struttura "combinatoria" del pezzo, "montando" autonomamente la successione delle frasi musicali» (*ibidem*). Nella *Sequenza per flauto solo* di Luciano Berio (1925-2003) l'esecutore deciderà autonomamente la durata di ciascuna nota. Il compositore Henri Pousseur (1929-2009) dà vita a un'opera "aperta" con

forma barocca:⁹⁸ nei dipinti «le parti appaiono tutte dotate di uguale valore e autorità, e il tutto aspira a dilatarsi all'infinito, non trovando limite né freno in alcuna regola ideale del mondo, ma partecipando a una generale aspirazione alla scoperta e al contatto sempre rinnovato con la realtà».⁹⁹ Una forma “relazionale”, “aperta”, ispira anche le opere del “simbolismo”¹⁰⁰ del secondo Ottocento. Nella letteratura contemporanea i romanzi di Franz Kafka¹⁰¹ sono opere

Scambi (il fruitore stesso “collabora” a “costruire” l’opera). Le opere non si considerano “finite” (da “rivivere”) ma “aperte” perché «vengono portate a termine dall’interprete nello stesso momento in cui le fruisce esteticamente» (*ivi*, p. 5). Esempi di “opere aperte” sono anche l’architettura di Frank Lloyd Wright; la fisica di Albert Einstein; le opere di Marcel Duchamp.

⁹⁸ Il periodo Barocco si manifesta in Italia a partire dalla fine del XVI secolo e durerà, in tutta Europa, fino alla metà del XVIII secolo. Questo movimento interesserà l’intero mondo dell’arte, della letteratura, della musica, e della scienza. La “spettacolarità” e la “dinamicità” sono elementi chiave del barocco. Al contrario delle forme rinascimentali, le “masse plastiche” «inducono l’osservatore a spostarsi continuamente per vedere l’opera sotto aspetti sempre nuovi, come se essa fosse in continua mutazione». Tale dinamismo delle forme è da intendere come «l’avvento di una nuova consapevolezza scientifica: il sostituirsi del visivo con il tattile, il prevalere cioè dell’aspetto soggettivo, lo spostare l’attenzione dall’essere all’apparenza degli oggetti» (*ivi*, p. 26). Il “centro” della composizione, nell’opera, viene abbandonato, così come la necessità di un punto di vista “privilegiato” dell’osservazione.

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ Il simbolismo è un movimento culturale affermatosi, in Europa e in America, nel corso degli ultimi decenni del XIX secolo. Questo si esprime in letteratura (grazie ai riferimenti classici, emerge la figura del “poeta-veggente”) nelle arti figurative e nella musica (si pensi alle suggestioni che possono scaturire dalle composizioni di Richard Wagner). Si pensi ai poeti Paul Verlaine (1844-1896) e Stéphane Mallarmé (1842-1898) e alla loro “poetica della suggestione” con la quale «l’opera si pone intenzionalmente aperta alla libera reazione del fruitore. L’opera che “suggerisce” si realizza ogni volta carica degli apporti emotivi e immaginativi dell’interprete» (*ivi*, p. 15). Scrive Eco: «Certi progetti mallarmeani sulla scomponibilità polidimensionale del libro (che da blocco unitario dovrebbe scindersi in piani ribaltabili e generanti nuove profondità attraverso la scomposizione in blocchi minori altrettanto mobili e scomponibili) richiamano alla mente l’universo delle nuove geometrie non euclidee» (*ivi*, pp. 26-27).

¹⁰¹ Nei suoi romanzi, «processo, castello, attesa, condanna, malattia, metamorfosi, tortura non sono situazioni da intendersi nel loro significato letterale immediato. [...] L’opera rimane inesauribile e aperta in quanto “ambigua”, poiché a un mondo ordinato secondo leggi universalmente riconosciute si è sostituito un mondo fondato sull’ambiguità, sia nel senso negativo di una mancanza di centri di orientamento, sia nel senso positivo di una continua rivedibilità dei valori e delle certezze» (*ivi*, p. 16). Un altro esempio letterario di opera “aperta” è quella dello scrittore, poeta e drammaturgo irlandese James Joyce (1882-1941): in *Ulysses* (1922) l’autore intende dare «una immagine di una precisa condizione esistenziale e ontologica del mondo contemporaneo» (*ibidem*).

“aperte” per eccellenza. La “recitazione epica”¹⁰² di Bertolt Brecht induce lo spettatore a elaborare delle considerazioni critiche e coscienziuse su quello che vede: l’opera è, in questo senso, “aperta” come è “aperto” un dibattito. L’ “apertura” si fa strumento di una “pedagogia rivoluzionaria”.¹⁰³ Queste poetiche “illimitate” si possono comprendere quando l’uomo, artista e/o fruitore, si concepisce «aperto a un rinnovamento continuo dei propri schemi di vita e conoscenza, produttivamente impegnato in un progresso delle proprie facoltà e dei propri orizzonti». ¹⁰⁴ Infatti, come afferma Eco, la “dinamicità” di un’opera consiste proprio nel suo «rendersi disponibile a varie integrazioni, concreti complementi produttivi, incanalandoli a priori nel gioco di una vitalità strutturale che l’opera possiede anche se non è finita, e appare valida anche in vista di esiti diversi e molteplici». ¹⁰⁵ La poetica dell’ “opera in movimento”¹⁰⁶ instaura un nuovo rapporto tra artista e pubblico, tra «contemplazione e uso dell’opera

¹⁰² Bertolt Brecht (1898-1956) è stato un drammaturgo, poeta, regista teatrale, scrittore tedesco. Egli fonda il “teatro epico” agli inizi del Novecento. L’ “epicizzazione” del teatro è il “decentramento” della drammatizzazione dall’evento scenico alla partecipazione attiva dello spettatore. I suoi drammi possono considerarsi “ambigui” in quanto rimandano alla «stessa concreta ambiguità dell’esistenza sociale come urto di problemi irrisolti ai quali occorre trovare una soluzione» (*ivi*, p. 19). Si pensi all’opera teatrale *Vita di Galileo*.

¹⁰³ *Ibidem*. Il ruolo attivo, partecipativo, del soggetto può richiamare la possibile *Bildung* “est-etica” che il soggetto può sviluppare nella Rete: l’ “ipotesi pedagogica” è, infatti, una pedagogia dello “sguardo” e del comportamento, mirante «a sviluppare la capacità di decodificazione, decostruzione, interpretazione critico-dialettica dell’immagine da un punto di vista sia cognitivo che emozionale» nel soggetto (G. Gurisatti, *Il delitto perfetto*, cit., p. 348). L’ipotesi “estetologica” è la speranza che tale “etica dello sguardo” possa avere effetti sull’immagine stessa, “tecno-artisticamente” costruita. «L’arte tecnologica e digitale potrebbe avere effetti “performativi” eticamente autoriflessivi, cioè capaci di indurre comportamenti est-etici da parte sia dei produttori che dei fruitori» (*ibidem*).

¹⁰⁴ U. Eco, *Opera aperta*, cit., p. 32.

¹⁰⁵ *Ivi*, p. 36.

¹⁰⁶ *Ivi*, p. 20. Si pensi alla composizione di Pousseur, *Scambi*, in cui il fruitore “collabora” a fare l’opera. La nuova facoltà di Architettura dell’università di Caracas è definita «“la scuola da reinventare ogni giorno”: le aule di questa scuola sono costituite da pannelli mobili in modo che professori e allievi, a seconda del problema architettonico e urbanistico in esame, si costruiscano un ambiente di studio acconcio modificando di continuo la struttura interna dell’edificio» (*ivi*, p. 21). Si pensi, inoltre, alla pittura di Bruno Munari (1907-1998), ideatore di una “pittura in movimento”: «proiettando mediante una comune lanterna magica un collage di elementi plastici [...], e facendo passare i raggi luminosi attraverso una lente polaroid, la figura proiettata comincia a cangiare gradatamente i propri colori passando attraverso tutta la gamma dell’iride» (*ibidem*). Tale procedimento ricorda quello che Man Ray utilizza per ottenere i suoi “rayographs” (M. Ray, *Da “Autoritratto”*, cit., p. 129).

d'arte»,¹⁰⁷ vissuto nel *kairos* dell'esperienza della "totalità",¹⁰⁸ provocato dall'arte. L'arte contemporanea persegue un "progetto comunicativo" la cui "apertura" consiste in un «accrescimento di informazione».¹⁰⁹ Per l'autore si perviene ad un "risultato estetico" quando l'interprete, dopo essersi immerso nel "gioco" delle relazioni "formali" dell'opera stessa, «ritorna continuamente all'oggetto per trovare in esso le ragioni della suggestione».¹¹⁰ A questo punto egli può godere della "qualità estetica"¹¹¹ dell'opera. Il fruitore è infatti conscio di trovarsi

¹⁰⁷ U. Eco, *Opera aperta*, cit., p. 40.

¹⁰⁸ L'esperienza della "totalità" è quella del «momento estetico come momento "aperto" della conoscenza» (*ivi*, p. 47).

¹⁰⁹ *Ivi*, p. 74. La "teoria dell'informazione", a livello matematico, ci parla della differenza radicale tra "significato" (esso si stabilisce in proporzione all'ordine e alla convenzionalità), e "informazione" (essa aumenta quanto più una struttura diventa "improbabile", "ambigua", "imprevedibile" e "disordinata") (*ivi*, p. 158). Come afferma Eco: «In certe condizioni di comunicazione va perseguito il significato, l'ordine, l'ovvietà: è il caso della comunicazione a uso pratico, dalla lettera al simbolo visivo di segnalazione stradale, che mirano a essere compresi univocamente senza possibilità di fraintendimenti e interpretazioni personali. In altri casi invece è da perseguirsi il valore informazione, la ricchezza non ridotta dei significati possibili. È questo il caso della comunicazione artistica e dell'effetto estetico» (*ibidem*). L'arte contemporanea persegue come valore primario la volontà di "rottura" «delle leggi di probabilità che reggono il discorso comune mettendone in crisi i presupposti» (*ibidem*). Eco paragona un piccolo minuetto di Bach (1685-1750), (*Notenbüchlein für Anna Magdalena*: esso è aderente a una convenzione probabilistica e a una certa ridondanza per la chiarezza del messaggio musicale), a una composizione seriale di Anton Webern (1883-1945). In quest'ultima «una serie di suoni si presenta come una costellazione in cui non esistono direzioni privilegiate, inviti univoci all'orecchio» (*ivi*, p. 161). Quando i suoni si trovano fusi all'interno di un "gruppo", l'informazione aumenterà considerevolmente. Il "suono bianco" è «la somma indifferenziata di tutte le frequenze», che, come scrive Eco, non "informa" più, poiché il nostro orecchio non riesce più a "scegliere": «c'è dunque una soglia oltre alla quale la ricchezza di informazione si fa "rumore"» (*ivi*, p. 162). L'ambiguità assoluta nell'arte necessita in alcuni casi di un "segnale" che chiarisca l'intenzione dell'autore. Come in un quadro di Jackson Pollock (1912-1956): nonostante il gioco personale delle relazioni instaurabili sulla tela, lo spettatore è "accompagnato" dall'autore grazie al suo "gesto" che "orienta" e riconduce alle intenzioni dell'autore. In questo caso "gesto" e "segno" dell'autore si "fondono" (*ivi*, p. 174).

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ Come afferma Eco: «Il libero gioco delle associazioni, una volta che è riconosciuto come originato dalla disposizione dei segni, entra a far parte di quei contenuti che l'opera presenta fusi nella sua unità», dunque l'opera è considerata e "vista" come "aperta" (*ibidem*). La possibilità di «convogliare nel complesso dei segni la maggior parte di integrazioni personali compatibili con le intenzioni dell'autore» (*ibidem*) è il valore perseguito dall'opera "aperta". Le forme classiche implicano questo valore come "condizione necessaria" dell'interpretazione: nella

di fronte a «una intenzione formativa»,¹¹² essente una fonte di conoscenza più ricca del mondo, oltre che di sé e dell'autore.

L' "apertura", descritta da Eco, «è garanzia di un tipo di fruizione particolarmente ricca e sorprendente che la nostra civiltà va perseguendo come un valore tra i più preziosi, perché tutti i dati della nostra cultura ci inducono a concepire, sentire e quindi *vedere* il mondo secondo la categoria della possibilità».¹¹³ In quanto viventi nell'era digitale siamo esseri "possibili", immersi nell'immensità infinita della Rete, "aperta" per essenza. Questa, infatti,

non incarna un semplice archivio di registrazione bensì stabilisce in modo relativamente *autonomo*, ma nondimeno normativo, una serie di pratiche d'uso e di rappresentazioni attraverso le quali la memoria collettiva da essa custodita è resa disponibile agli utenti. Per questo il web non è un semplice deposito di informazioni, ma un dispositivo metamemorale di enorme portata che, in quanto tale, richiama la dinamica non conclusa dell'opera aperta.¹¹⁴

Gli stessi dati degli utenti non sono semplicemente registrati con lo scopo di essere archiviati *online* ma essi stessi definiranno il "rapporto fruttivo opera-consumatore":¹¹⁵ scegliamo, ognuno in base alle proprie necessità e preferenze, "cosa" vedere sul web, senza seguire delle direzioni prestabilite. Questa mancanza di "omogeneità" (a livello di contenuti, atteggiamenti

pittura classica, come quella rinascimentale, si distingue tra "significato iconografico" e "significato estetico totale". Il primo è legato alla convenzione, è un "elemento di ridondanza": «un uomo barbuto che tiene vicino a sé un fanciullo, e al cui fianco appare un capro è – nell'iconografia medievale - Abramo». La ridondanza degli elementi chiarisce il messaggio dell'autore, incidendo sull' "informazione estetica" totale (*ivi*, p. 175).

¹¹² *Ivi*, p. 176.

¹¹³ *Ibidem*.

¹¹⁴ *Ibidem*. L' infinita "apertura" e "indefinitezza" del mondo virtuale è visibile altresì dalla tendenza di questo a "ibridare" forme e contenuti, sia «interventi umani e azioni degli agenti artificiali» (R. Fedriga, *Postfazione. Modi di formare e impegno: attualità di Opera aperta*, in *Opera aperta*, cit., p. 353).

¹¹⁵ *Ivi*, p. 354. Per Eco l'enciclopedia è lo strumento in grado di far scaturire un'analisi critica rispetto ai modi di produzione, conservazione e diffusione della conoscenza. «Il web potrebbe permettere di trovare un nesso tra l'apertura e un'altra immagine elaborata da Eco nello sviluppo semiotico del pensiero, quella dell'enciclopedia semiotica – e in particolare della cosiddetta "enciclopedia massimale". Essa costituisce il deposito illimitato di tutte le espressioni, i prodotti culturali e gli *habitus* che le culture hanno elaborato nel corso della storia dell'umanità per significare, rappresentare e interpretare la realtà» (*ibidem*). Questa "enciclopedia semiotica" è priva di una forma definitiva, essa è "virtuale" per essenza, "aperta".

degli utenti, procedure ecc.) dimostra l'impossibilità di una "conclusione definitiva" rispetto al rapporto "uomo-web" e di una definizione ultima sul nostro mondo, in continuo "mutamento-aggiornamento". Tuttavia, Eco sottolinea che il processo di "mutua relazione" tra l'opera e il fruitore non può dirsi del tutto "aperto" «se le procedure decisionali dei filtri automatici e degli algoritmi delle piattaforme sono opache e il funzionamento di queste ultime è fondamentalmente ignoto a chi, utilizzandola, si fa esecutore e interprete dell'opera-web».¹¹⁶ Proprio questo tipo di mancanza di trasparenza deve essere lo stimolo capace di risvegliare nell'uomo la volontà di "parlare", per "essere-nel-mondo",¹¹⁷ come direbbe Heidegger.

Negli scritti seguenti a *Opera aperta*, Eco si concentrerà principalmente sull' "opera-testo". Sceglie non di parlare semplicemente del piacere che può dare un testo ma del «perché il testo può dare piacere».¹¹⁸ Il lettore è il "principio attivo" nell'interpretazione di un'opera, e soprattutto fa parte del «quadro generativo del testo stesso».¹¹⁹ L' *intentio operis*¹²⁰ è, infatti, l' "intenzione del testo" stesso, dalla quale scaturisce il senso dell'opera, e che non è riconducibile all' *intentio auctoris*, precedente il testo. Per Eco, dunque, il testo è «un universo aperto in cui l'interprete può scoprire infinite interconnessioni. Il linguaggio non è in grado di afferrare un significato unico e pre-esistente».¹²¹ La plurisignificatività di un'opera si rivela

¹¹⁶ *Ivi*, p. 363. Questa consapevolezza smaschera «l'idea che la completa assenza di regole formali possa essere in qualsiasi modo una garanzia di progresso delle conoscenze» (*ibidem*).

¹¹⁷ M. Heidegger, *Lettera sull' "umanismo"*, cit., p. 84.

¹¹⁸ U. Eco, *Introduzione*, in *Letor in fabula*, Bompiani, Milano, 1994², p. 11.

¹¹⁹ L'interpretazione del lettore è perciò un'attività "cooperativa" (con il testo stesso) mirante all'interpretazione di un'opera (*ivi*, p. 7).

¹²⁰ S. Collini, *Introduzione*, in U. Eco, *Interpretazione e sovrainterpretazione. Un dibattito con Richard Rorty, Jonatham Culler e Christine Brooke-Rose*, trad. it di S. Cavicchioli, a cura di S. Collini, Bompiani, Milano, 2004³, p. 15. Eco si discosta dalla teoria dell'interpretazione *reader-oriented*, celebrata da coloro che considerano come unica interpretazione valida quella che mira all'intenzione originale dell'autore. Tra l'intenzione dell'autore e quella dell'interprete esiste l' "intenzione del testo" (U. Eco, *Interpretazione e sovrainterpretazione*, cit., p. 35).

¹²¹ *Ivi*, p. 50. Il linguaggio riflette dunque l' "inadeguatezza" del pensiero nel trovare un significato trascendentale. Eco afferma: «Vero Lettore è chi capisce che il segreto di un testo è il suo stesso vuoto» (*ibidem*). L' "irriducibilità" insita del testo richiama il pensiero di Heidegger: «Il linguaggio della poesia è dunque espressione in una molteplicità di sensi» (M. Heidegger, *Il linguaggio*, cit., p. 33). Il linguaggio è *die Sage*, il "Dire originario", in quanto *die Zeige*, "Mostrare": esso mostra ciò che esso stesso è, ovvero l'Essere. «L' *Ereignis* raccoglie le linee del Dire originario e le sviluppa nella compagine del molteplice mostrare» (M. Heidegger, *Il cammino verso il linguaggio*, cit., p. 203).

ancora più urgente nell'universo virtuale, «un universo dominato dalla logica della somiglianza (e della simpatia universale)»¹²²: l'interprete ha quindi «il diritto e il dovere di sospettare che ciò che si credeva il significato di un segno è di fatto il segno di un significato ulteriore».¹²³ L'*intentio operis* non viene esibita dalla superficie testuale, «si deve decidere di “vederla”».¹²⁴ Questo dimostra che il testo stesso è un «congegno atto a produrre il suo Lettore Modello».¹²⁵ Questo, prima immagina un “autore modello” che coincida con l’“intenzione del testo”, e non con l'autore empirico. La strategia di questo lettore è guardare il testo come un “insieme coerente”,¹²⁶ così potrà verificare l'*intentio operis*.

Il testo è un artificio “sintattico-semantico-pragmatico” la cui interpretazione prevista per il lettore fa parte del “progetto generativo” dell'opera stessa. Eco postula, teoricamente, una serie di “passi cooperativi”¹²⁷ del lettore, dai più semplici ai più complessi. Il vero lettore sarà in

¹²² U. Eco, *Interpretazione e sovrainterpretazione*, cit., p. 59.

¹²³ *Ibidem*.

¹²⁴ *Ivi*, p. 77.

¹²⁵ *Ivi*, p. 78. Eco afferma: «Il testo è un oggetto costruito dall'interpretazione nel corso dello sforzo circolare di convalidare se stesso sulla base di ciò che costruisce come proprio risultato». «Riconoscere l'*intentio operis* significa riconoscere una strategia semiotica» (*ibidem*). Infatti, Eco scrive: «Non c'è enunciato che, per essere semanticamente attualizzato in tutte le sue possibilità di significazione, non richieda un co-testo» (U. Eco, *Lector in fabula*, cit., p. 19). Per Eco il *Ground* è il termine che rappresenta tutti i “fatti” noti che ruotano intorno all'oggetto.

¹²⁶ Eco afferma che tale idea è antica e risale ad Agostino (*De doctrina christiana*): «qualsiasi interpretazione data di una certa porzione di un testo può essere accettata solo se è confermata da un'altra porzione dello stesso testo, e in caso contrario deve essere respinta. In questo senso, la coerenza testuale interna controlla gli altrimenti incontrollabili impulsi del lettore» (U. Eco, *Interpretazione e sovrainterpretazione*, cit., p. 79). Per Eco un testo è, infatti, un oggetto complesso, intessuto di “non-detto”: questo termine «significa non manifestato in superficie, a livello di espressione: ma è appunto questo non-detto che deve venir attualizzato a livello di attualizzazione del contenuto. E a questo proposito un testo, più decisamente che ogni altro messaggio, richiede movimenti cooperativi attivi e coscienti da parte del lettore». Il lettore attua delle operazioni “estensionali” di immaginazione (U. Eco, *Lector in fabula*, cit., p. 51).

¹²⁷ *Ivi*, p. 77. Premesso che il “Modello Q”, per l'autore, è la “competenza enciclopedica” del lettore ovvero il sistema di codici e sottocodici che egli utilizza, Eco elenca tali “passi cooperativi”: ad un sottolivello, il lettore utilizza il suo “dizionario di base” per individuare le proprietà semantiche elementari delle espressioni, così da «tentare amalgami provvisori, se non altro a livello sintattico. [...] Funzionano a questo sublivello i postulati di significato minimali, ovvero le leggi di implicazione», ad esempio la parola “principessa” implicita l'essere una “donna”, “vivente” e “umana”. Seguono le selezioni “contestuali e circostanziali”: ecco che l'espressione “verbo”

grado di valutare, “criticare”,¹²⁸ il testo, riconoscendo il possibile “valore estetico” di esso e alla sua “utilizzazione” a fini documentari.

Per Julia Kristeva l’“incertezza intellettuale” che la “visione” dell’opera crea favorisce l’insorgere di un’«inquietante estraneità».¹²⁹ Questa “sensazione” si afferma quando i confini

rimanda non alla categoria grammaticale ma alla “seconda persona della santissima Trinità” in contesti teologici. L’ “ipercodifica retorica e stilistica” permette al lettore di riconoscere nell’espressione “c’era una volta” una categoria che non si riferisce a un’epoca storica reale (*ivi*, p. 78). I *frames*, utilizzati anche nelle recenti ricerche dell’Intelligenza artificiale, sono “rappresentazioni” del “mondo” che permettono di attuare atti cognitivi base: il *frame* “supermarket” «comporterà la nozione di un posto dove la gente entra per comprare mercanzie di diverso tipo, prendendole direttamente senza la mediazione di commessi e pagando poi alla cassa». Il *frame* è una “sceneggiatura”, «un testo virtuale o una storia condensata» (*ivi*, p. 80). Ad un livello ulteriore, il lettore opera delle «Inferenze da sceneggiature intertestuali», stabilendo delle proprie sceneggiature (*ivi*, p. 81).

¹²⁸ Eco elenca i vari modi della critica: «si dà critica filologica, critica estetica, critica sociologica e critica psicoanalitica, critica che esprime giudizi di valore e critica che mette in luce il percorso di una scrittura. E altre ancora». Solo la critica «che racconta e mette a frutto le modalità di cooperazione testuale» è strettamente legata ai processi di cooperazione del lettore, in quanto contribuisce a realizzarla (*ivi*, p. 183).

¹²⁹ J. Kristeva, *Stranieri a se stessi*, trad. it. di A. Serra, Feltrinelli, Milano, 1990, p. 169. L’autrice è nata nel 1941, ed è una linguista, psicanalista, filosofa e scrittrice di origine bulgara. Kristeva è nota per aver teorizzato il concetto di “intertestualità”. Ha collaborato con autori come Foucault, Barthes, e Derrida. Costruirà una relazione tra la semiologia e l’analisi psicanalitica, come testimonia questo testo. Freud parla di *Unheimliche*, il «crollo delle difese coscienti, a partire dai conflitti che l’io prova di fronte a un altro – lo “strano” – con il quale mantiene un legame conflittuale» (*ibidem*). Nel testo di Freud *Das Unheimliche* (1919), l’autore si concentra sullo studio semantico dell’aggettivo tedesco *heimlich* e del suo antonimo *unheimlich* dimostra che «un senso negativo vicino all’antonimo è già connesso al termine positivo *heimlich*, “familiare”, (questo significa anche “segreto”, “nasco-sto”, “tenebroso”, “celato”). Nel termine *heimlich*, il familiare e l’“intimo” si invertono nel loro contrario, giungendo al senso opposto di “inquietante estraneità”, contenuto in *unheimlich*» (*ivi*, p. 166). Secondo la psicoanalisi, l’“inquietante estraneità” è un caso di angoscia in cui elemento “perturbante”, angoscioso, deriva da qualcosa di rimosso, e “familiare”. Spesso l’*Unheimliche*, il “perturbante”, è però «l’accesso all’antica patria (*Heimat*) dell’uomo, al luogo in cui ognuno ha dimorato un tempo e che è anzi la sua prima dimora» (*ivi*, p. 169). Baudrillard specifica: «Il poetico e lo psicoanalitico non si confondono»; quella di Freud è una teoria “economica” e “funzionale” del godimento (egli non si cura del “piacere poetico” o di una finalità di ciò che descrive, come Saussure). Eppure, la «riutilizzazione del medesimo materiale» (si intende il “sovrappiù” di energie psichiche del *Witz*, il “motto di spirito”) ricorda la legge dell’“accoppiamento” di Saussure (J. Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte*, cit., p. 239). Baudrillard osserva: «La psicoanalisi ha fatto spostare la relazione significante/significato, e in un senso vicino al poetico. Il significante, invece di manifestare il significato in sua presenza, è in relazione inversa con esso: lo significa nella sua assenza, nella sua rimozione, secondo una negatività che non appare mai nell’economia linguistica» (*ivi*, p. 241). Eppure, con il significante psicoanalitico non siamo ancora, come nel

fra immaginazione e realtà si sfumano e si perdono. Questa particolare “estraneità” «preserva quella parte del disagio che conduce l’io, al di là dell’angoscia, alla depersonalizzazione».¹³⁰ Avviene, così, una “destrutturazione” dell’io che può configurarsi come una vera e propria “apertura” verso il nuovo. Come nota Baudrillard, il pensiero di Kristeva è “radicale” in quanto afferma che le parole stesse non sono che «assemblaggi di atomi significanti, fonici e scritturali (grafici), che volano di parola in parola, creando così dei rapporti impreveduti, inconsci tra gli elementi del discorso: e questa messa in relazione degli elementi significanti costituisce una infrastruttura significativa della *langue*».¹³¹ La “realtà materiale” del segno «si sgretola a vantaggio dell’immaginazione».¹³²

poetico, “fuori”, né “al di là” del valore: l’“oggetto-feticcio” freudiano non è “poetico” in quanto in esso il significante «è fissato, cristallizzato da un valore nascosto per sempre, allucinato per sempre, come realtà perduta. [...] Nel poetico (nel simbolico) il significato si disfà assolutamente». Il poetico «non tace nulla, e nulla ritorna ad assillarlo» (*ivi*, p. 243). C’è del “poetico” nel *Witz* quando avviene il “cortocircuito” (*Kurzschluss*) nel soggetto, quando egli si perde in quanto “separato” dal reale. Egli afferma: «Il godimento è l’emorragia del valore, la disgregazione del codice, del logos repressivo» (*ivi*, p. 245).

¹³⁰ J. Kristeva, *Stranieri a se stessi*, cit., p. 171. Anche per Breidbach e Vercellone «Il pensiero, in realtà, diviene libero soltanto quando trasgredisce le direttive, quando esce dai binari consueti» (O. Breidbach, F. Vercellone, *Pensare per immagini*, cit., p. 137). Grazie all’ “intuizione” che un’immagine suscita, giunge a noi «qualcosa di davvero nuovo che tuttavia non ci è estraneo» (*ibidem*): sta a noi mettere in “forma” il nostro pensiero rivolto verso il “possibile”.

¹³¹ J. Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte*, cit., p. 233. Esiste quindi una «metafisica della seconda articolazione, quella dell’effetto di significazione infrastrutturale, legata al gioco delle unità distintive, degli elementi minimali del discorso». Questi si combinano in termini di “concatenazione” e “probabilità” (*ibidem*). La problematica del segno non si è certo esaurita; essa ha permesso «di studiare le strutture linguistiche indipendentemente dai loro referenti e di scoprire relazioni significative all’interno dei complessi semiotici» (J. Kristeva, *Simeiotiki: ricerche per una semanalisi*, trad. it. di P. Ricci, Feltrinelli, Milano, 1978, p. 45). I sistemi semiotici “normativi” (quelli concepiti dalla società moderna occidentale europea, come il discorso scientifico, la letteratura rappresentativa, il linguaggio della comunicazione cosciente e corrente) «interferiscono con altre pratiche semiotiche non normative» (*ivi*, p. 46). Le pratiche semiotiche non normative non seguono la tradizione “dicotomica”; esse riattivano quando discorsi marginali, passivi, «impongono le loro strutture ai sistemi esplicativi» (*ivi*, p. 47). Autori come Mallarmé e Jarry adottano «una scrittura consapevole di costruire una nuova semantica» (*ibidem*).

¹³² Kristeva afferma: «Ci troviamo così di fronte all’ “onnipotenza del pensiero” che, per costituirsi, invalida tanto l’arbitrario dei segni quanto l’autonomia della realtà» (*ibidem*). Il suo pensiero richiama quello di Baudrillard, secondo cui il mondo «si sottrae perpetuamente all’investigazione del senso» (J. Baudrillard, *Il delitto perfetto*, cit., p. 23). L’illusione “oggettiva” «è l’impossibilità di una verità oggettiva» (*ivi*, p. 60). Per l’autore il senso che

Il metodo “assiomatico” del linguaggio è quello che sfugge al postulato dell’“intelligibilità del segno”: esso, infatti, «colloca l’inintelligibile nelle articolazioni e non nei risultati».¹³³ Lo scopo di questo approccio è studiare il funzionamento dell’oggetto nel senso dell’«interfluenza” soggetto-oggetto».¹³⁴ La comunicazione del soggetto, ridotta alla coppia “enunciato-enunciazione”, «tende a sopprimere ogni aspetto trasformativo produttivo».¹³⁵ Kristeva sceglie di scrivere la parola “semiotica” “tra virgolette”, perché essa non prende come punto di partenza il segno linguistico o logico. Questa studierà

ogni produttività come testo elaborato nella lingua e perciò non potrà fare a meno del modello fonetico-comunicativo del segno, del senso e della struttura (della linguistica); ma tale produttività testuale si situa, rispetto alla linearità simbolica, all’esterno, in un *fuori* che prende in carico il segno, gli restituisce le sue manchevolezze (la dimensione spaziale e la totalità), quindi lo distrugge (giacché sono queste manchevolezze che lo fondano), e lo sostituisce con un’altra unità di base.¹³⁶

“ci sfugge” è una “strategia” attiva del mondo nei nostri confronti. L’ “illusione poetica” (*ivi*, p. 63) è il “non-senso” che ci protegge dalla “soluzione finale” della simulazione, l’“*acting-out*”, il “*total achievement*” (*ivi*, p. 43); la funzione “poetica” del linguaggio fa in modo che il delitto della simulazione nei confronti dell’illusione, vitale, del mondo non sia “perfetto”.

¹³³ J. Kristeva, *Simeiotiki*, cit., p. 48. Un’“assiomatizzazione” teorica è perciò un approccio scientifico a-simbolico “aperto”, capace di studiare le differenti pratiche semiotiche come «sistemi di relazioni, senza preoccuparsi della problematica del segno» (*ibidem*). Ciò è coerente con la concezione dell’opera “aperta” di Eco: «In fondo la forma è esteticamente valida nella misura in cui può essere vista e compresa secondo molteplici prospettive, manifestando una ricchezza di aspetti e di risonanze senza mai cessare di essere se stessa» (U. Eco, *Opera aperta*, cit., p. 7).

¹³⁴ J. Kristeva, *Simeiotiki*, cit., p. 48.

¹³⁵ *Ibidem*. Il segno, nella comunicazione, «riconde istanze differenziate (oggetto-soggetto, da una parte; soggetto-interlocutore, dall’altra) a un insieme (a una “unità” che si presenta come enunciato-messaggio), sostituendo alle pratiche un senso, e alle differenze una somiglianza. Il senso è associativo – serve da raccordo tra soggetto e oggetto come tra soggetto e interlocutore. Per Kristeva «La comunicazione sociale occulta la produzione e lo spazio e sostituisce loro un prodotto secondario e rassicurante»: si tratta del segno-senso, che «prende la forma di un valore o di una retorica» (*ibidem*). «La società fonetica è necessariamente la società del senso e della rappresentazione» (*ivi*, p. 62). «Il sistema del senso è un “fare parlato” che instaura due miti: la coerenza (della parola linguistica, del segno linguistico) e la funzionalità (introdotta dalla retorica come garanzia del “reale”). [...] L’*homo faber* può parlare soltanto con la maschera dell’*homo significans*» (*ibidem*).

¹³⁶ *Ivi*, p. 68.

La lingua, nella sua “totalità” è sia un “segno” (tende a ricostruire l’oggetto a cui si riferisce), sia una “variabile” dal punto di vista della pratica del testo semiologico, cioè «una notazione vuota di tipo numerologico (o assiomatico), la quale significa solo nella misura in cui si combina con altre per ricostituire lo spazio translinguistico».¹³⁷ Kristeva richiama il pensiero di Eco, affermando che il “testo”, nella sua totalità, è un

funzionamento translinguistico. Nella lingua, il testo pensa la lingua, ne ridistribuisce l’ordine, mettendo in relazione la superficie di una parola comunicativa, tesa all’informazione diretta, con lo spazio di altri tipi di enunciati anteriori o sincronici. Più che un *corpus* è una funzione *transenunciativa*, che è possibile analizzare attraverso la lingua con categorie mutate direttamente dalla logica.¹³⁸

Kristeva afferma: «Si potrebbero studiare come testo tutti i cosiddetti sistemi retorici: le arti, la letteratura, l’inconscio. Visti come testi, essi acquistano la loro autonomia in rapporto alla comunicazione fonetica e rivelano la loro produttività trasformatrice».¹³⁹ L’autrice suggerisce dunque la necessità di una collaborazione tra la semiotica generale e la teoria della “produzione”, con l’aiuto dell’analisi dell’inconscio: lo studio della “gestualità”¹⁴⁰ potrebbe essere il “terreno” adatto ove coltivare questo approccio “dialogante” fra discipline.

¹³⁷ Questa “variabile” linguistica è “dipendente” perché è determinata da altrettante variabili indipendenti che essa stessa collega: essa è una “funzione”. «Si dovrà parlare di una translinguistica costruita non su delle unità in relazione fra loro, ma su delle operazioni sopra-segmentali» (*ibidem*).

¹³⁸ *Ivi*, p. 69. L’opera “aperta”, descritta da Eco, è chiamata “tendenza operativa” (U. Eco, *Introduzione alla II edizione*, cit., p. LXII). Il “modello” dell’opera “aperta” riproduce la «struttura di un rapporto fruitivo» (*ivi*, p. LXV) per il destinatario. Anche per Kristeva, il testo riporta l’“infinita potenzialità” di cui dispone, nella lingua. Il suo rapporto con questa è di «ridistribuzione, cioè un rapporto distruttivo-costruttivo» (J. Kristeva, *Simeiotiki*, cit., p. 69).

¹³⁹ *Ibidem*. Kristeva afferma che l’“anaforicità” è la funzione di base del testo semiotico: essa mette in luce la comunanza di elementi presenti in tutte le culture. L’ “intervallo” è il “vuoto” o “salto” presente nei testi; la “negatività” è l’“annullamento” dei termini. Il testo “anaforico” è «una possibilità costante di aberrazione, d’incoerenza, di lacerazione e quindi di creazione di altri testi semiotici» (*ivi*, p. 87).

¹⁴⁰ Kristeva scrive: «Il gesto è l’esempio stesso di una incessante produzione di morte. Nel suo campo, l’individuo non può costituirsi; il gesto è un modo impersonale, in quanto è un tipo di produttività senza produzione; è spaziale, ma esce dal “circuito” e della “superficie” (giacché questa è la zona topologica della comunicazione) e richiede una formalizzazione nuova di tipo spaziale» (*ibidem*). Una «scienza del gesto, nella prospettiva di una semiotica

L'analisi poetica si trova oggi all'incrocio tra il linguaggio, (come pratica reale del pensiero), e lo "spazio", «il volume in cui la significazione si articola mediante una congiunzione di differenze».¹⁴¹ Riferendoci a un testo, e più generalmente a un'opera, è necessario parlare di "intertestualità": «ogni testo si costruisce come mosaico di citazioni, ogni testo è assorbimento e trasformazione di un altro testo. [...] Il linguaggio poetico si legge per lo meno come "doppio"».¹⁴² La parola "spazializzata" funziona su tre dimensioni: il soggetto, il destinatario e il contesto. Per questo motivo, il linguaggio poetico non deve essere considerato, come afferma la scienza linguistica, un «"sotto-codice del codice totale"»;¹⁴³ esso è un processo "dinamico" senza definizioni, attraverso il quale i segni cambiano o si caricano di significato. Nel linguaggio poetico si realizza, praticamente, la "totalità", intesa come "infinito", a partire dalla "possibilità" del soggetto.

Il linguaggio poetico possiede quindi una sua propria "complementarità" in quanto esso stesso è l'unione dell'"ordine"¹⁴⁴ linguistico (del discorso ordinario), e della distruzione di

generale, non deve necessariamente conformarsi ai modelli linguistici ma deve attraversarli, ampliarli, cominciando con il considerare il "senso" come indicazione e il "segno" come "anafora"» (*ibidem*). L'approccio della gestualità è irriducibile alla comunicazione significativa.

¹⁴¹ *Ivi*, p. 120. Kristeva descrive una «concezione spaziale del funzionamento poetico del linguaggio». Studiare lo «statuto della parola significa studiare le articolazioni di questa parola (in quanto complesso semico) con le altre parole della frase, e ritrovare le stesse funzioni (relazioni) al livello delle articolazioni di sequenze più grandi» (*ibidem*). Lo statuto della parola si definisce "orizzontalmente" (la parola del testo «appartiene contemporaneamente al soggetto della scrittura e al destinatario»), e "verticalmente" («la parola nel testo è orientata verso il corpus letterario anteriore o sincronico»). Nell'universo discorsivo del libro le due dimensioni (l'asse orizzontale del soggetto-destinatario, e verticale del testo-contesto) coincideranno, rivelando che la parola (il testo) è un «incrocio di parole (di testi) in cui si legge almeno un'altra parola (testo)» (*ivi*, p. 121).

¹⁴² *Ibidem*.

¹⁴³ *Ivi*, p. 147. L'autrice afferma: «Il linguaggio poetico non è un codice che comprende gli altri codici, ma una classe A che ha la stessa funzione dell'infinito del codice linguistico, e tutti gli "altri linguaggi" (il linguaggio "usuale", i "meta-linguaggi", ecc.) sono quozienti di A su delle estensioni più ristrette (limitate, per esempio, dalle regole della costruzione soggetto-predicato, che sono alla base della logica formale)». Kristeva afferma che potremmo trovare nel linguaggio poetico «tutte le figure combinatorie che l'algebra ha formalizzato in un sistema di segno artificiali e che non sono esteriorizzate a livello della manifestazione del linguaggio ordinario» (*ibidem*).

¹⁴⁴ Questo termine sostituisce quello di "legge": in questo modo, il linguaggio è considerato come un "organismo" (e non un meccanismo amministrato da principi determinati), «le cui parti complementari sono interdipendenti e prendono successivamente il sopravvento nelle differenti condizioni d'uso, senza tuttavia svincolarsi dalle particolarità dovute alla loro appartenenza al codice totale» (*ibidem*).

questo (specifica del testo poetico). Per chi scrive, il linguaggio è un’“infinità potenziale”;¹⁴⁵ un libro, a sua volta, è leggibile «soltanto in un’apertura possibile verso l’infinità».¹⁴⁶ Il significato poetico ingloba il “concreto” e il “generale”: questa specifica “ambiguità” delle parole è evidente nel rapporto di tale significato con un oggetto: «il significato poetico rinvia e allo stesso tempo non rinvia a un referente».¹⁴⁷ Intorno al linguaggio poetico si crea uno “spazio intertestuale”, in cui emerge il “geno-testo”.¹⁴⁸ Questo è il

significante infinito che non può “essere” un “ciò” giacché non è un singolare; lo si designerà meglio come “i significanti” plurali e differenziati all’infinito, rispetto ai quali il significante qui presente, il significante della formula-presente-del soggetto-detto non è che un limite, una località, una ac-cidenza. [...] Il geno-testo è così non l’altra scena, ma l’insieme delle altre scene. [...] Soltanto questa pluralità infinita eccede la dicotomia presente -“altro” in cui traspare il trascendentale.¹⁴⁹

¹⁴⁵ «Descrivere il funzionamento significante del linguaggio poetico equivale a descrivere il meccanismo delle congiunzioni in un’infinità potenziale» (*ivi*, p. 148). L’autrice ricorda come per gli antichi greci il verbo “leggere” significa anche «“racogliere”, “cogliere”, “spiare”, “riconoscere le tracce”, “prendere”, “rubare”. “Leggere” denota dunque una partecipazione aggressiva, un’attiva appropriazione dell’altro. “Scrivere” sarà il “leggere” divenuto produzione» (*ibidem*). È necessario, come insegna Heidegger, effettuare un “balzo” «eto-logico dal *logos* all’*ethos*, dal *legein* alla *praxis* – dal modo discorsivo di dire e parlare al modo prediscorsivo di essere e fare» (G. Gurisatti, *Il Tao del linguaggio*, cit., p. 39). Questo significa considerare il «*logos* come *tao*» (*ivi*, p. 36), visto che è possibile effettuare la *Verwindung* all’interno della stessa parola *logos*. Questo è *aletheia*, espressione dell’Essere stesso.

¹⁴⁶ J. Kristeva, *Simeiotiki*, cit., pp. 148-149.

¹⁴⁷ «In un primo movimento, il linguaggio poetico sembra designare ciò che è, quello cioè che la parola (la logica) designa come esistente [...]; ma tutti questi significati, che “pretendono” di rinviare a precisi referenti, nello stesso momento integrano termini che la parola (la logica) designa come non-esistenti: per esempio, i qualificativi animati per gli oggetti non-animati», ad esempio “mobili voluttuosi” (*ibidem*).

¹⁴⁸ *Ivi*, p. 230. Il “geno-testo” è un “funzionamento significante” che anche se ha luogo nella lingua, non è riducibile al discorso manifestato nella comunicazione normale. Esso genera non una “frase” (soggetto-predicato) ma un “significante”. Il “geno-testo” richiama il concetto di *punctum* di Barthes, la “fatalità” “disturbante” che può emergere in una fotografia (R. Barthes, *La camera chiara*, cit., p. 28). Han chiama “geno-strato” il livello “misterioso” che dota l’opera d’arte di «un’aura da *non cosa*, in quanto esso rifiuta qualsiasi attribuzione di senso. La *non cosa* impressiona poiché non informa. È il ventre, il misterioso cortile interno, il “sottile fuori-campo” dell’opera d’arte, il suo inconscio» (B.-C. Han, *Le non cose*, cit., p. 70).

¹⁴⁹ J. Kristeva, *Simeiotiki*, cit., p. 231. Il “geno-testo” è “extra-soggettivo” ed “extra-temporale”: «Alla superficie del feno-testo il geno-testo aggiunge il volume. Alla funzione comunicativa del feno-testo il geno-testo oppone la

Kristeva ha elaborato una «teoria materialistica del significante»:¹⁵⁰ le parole sono il reale stesso, e non sono riducibili a un oggetto finito e definito. Per comprendere tale affermazione occorre effettuare un “capovolgimento” del pensiero: sono le “cose” stesse ad essere «una metafora della continua dissoluzione del valore, dello scambio simbolico del mondo».¹⁵¹ Nella produzione artistica il soggetto ha l’opportunità di divenire “altro”

produzione di significazione» (*ibidem*). La distinzione “geno-testo” e “feno-testo” porta allo sdoppiamento costante del funzionamento significante. Ogni enunciato linguistico si trova su due piani: «quello del fenomeno linguistico (la struttura) connesso al segno [...]; quello della produzione significante (la germinazione) che non può essere sussunto dal segno, ma si organizza mediante l’applicazione di differenze di carattere numerico» (*ivi*, p. 232). In ogni “prodotto significante” appare quindi un “doppio fondo”: «una “lingua” (produzione significante) nella lingua (comunicativa), il testo». Per Kristeva «Il testo si presenta quindi come un corpo risuonante dai molteplici registri, e ciascuno dei suoi elementi acquista una pluridimensionalità che, rinviando a lingue e discorsi assenti o presenti, gli conferisce valore geroglifico. La generazione è fenomenica tanto quanto il fenomeno è germinato» (*ibidem*). La “formula” è l’aspetto sotto il quale il testo si presenta in apparenza, ma essa è anche la “molla” della “germinazione” dello stesso (*ivi*, p. 233). La “con-vivenza” del “feno-testo” e del “geno-testo” può richiamare la presenza “reale” della simulazione e dell’illusione, descritte da Baudrillard. Ciò è dimostrato dal linguaggio, che diviene «complice involontario della comunicazione»: «pur essendo un vettore di senso, esso è al tempo stesso un superconduttore dell’illusione e del non senso» (J. Baudrillard, *Il delitto perfetto*, cit., p. 109). Se per Kristeva la “spinta” che deve portarci verso una ricerca approfondita dei significati occulti nel linguaggio è la “formula” comunicativa, per Baudrillard è la tecnica stessa a svelare il suo essere pura “illusione”. Le opere di Warhol si situano nel “cuore” della simulazione, giocando con essa, esse mostrano «la tecnica come illusione radicale» (*ivi*, p. 82).

¹⁵⁰ «Il linguaggio fa vedere l’inconscio, non perché lo esprima, ma perché è della stessa struttura, perché si articola e parla allo stesso modo» (J. Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte*, cit., p. 253). Baudrillard scrive il “poetico” «mira a distruggere il linguaggio stesso come cosa» (*ivi*, p. 252). L’autore riporta come nell’interpretazione del sogno, delle nevrosi «si vede profilarsi una teoria “materialistica” del linguaggio. [...] L’inconscio tratta le parole come delle cose» (*ivi*, p. 250). Tuttavia, è falso dire che quando le parole «escono dalla rappresentazione, quando perdono la ragione del segno» diventano delle “cose” “reali” (*ivi*, p. 251). Baudrillard sottolinea come i processi simbolici («reversibilità, dispersione anagrammatica, riassorbimento senza residuo») non devono, perciò, confondersi con i “processi primari”, psicoanalitici (spostamento, condensazione, rimozione): i primi si oppongono ai secondi, anche se entrambi si discostano al discorso logico, di senso (*ivi*, p. 254). Per l’autore è falsa anche un’«economia positiva della metafora», capace di “riconciliare” la “cosa” e la parola avente, per mezzo della metafora, “materialità”.

¹⁵¹ Per Baudrillard le parole sono piuttosto delle «antisostanze, delle antimaterie» (*ivi*, p. 253). Il soggetto che pratica il linguaggio poetico, si “dissolve” e diviene un «soggetto *zerologico*, un non-soggetto» che assume un pensiero che si annulla, felicemente (*ibidem*).

da sé, trasformandosi, mediante il pensiero, in pura illusione. Heidegger afferma che l’“altro pensiero”¹⁵² è quello “provvisorio” che tenta di avvicinarsi all’ “inesprimibile”: esso è indefinibile, e proprio per questo esso rappresenta il “possibile” progresso.

¹⁵² M. Heidegger, *Ormai solo un Dio ci può salvare*, cit., p. 153.

CONCLUSIONE

Il percorso intrapreso nel presente lavoro ha il fine di dimostrare come un'opera d'arte costituisca la porta d'accesso per un livello più originario della realtà. L'opera può rappresentare sempre l'origine di un percorso poietico-formativo, quindi etico. Nel mondo ove l'"estetizzazione" è totale una salvezza etica si rivela possibile. Essa necessita di un pensiero estremamente umano che si esplicita in uno sguardo sensibile, accogliente, aperto alla totalità del mondo.

Heidegger denuncia gli esiti estremi, totali, del dominio nichilistico della tecnica del secondo dopoguerra. Baudrillard descrive il mondo *cool*, affermatosi a partire dalla seconda metà del Novecento e che diventerà, a partire dagli anni Duemila, il mondo in "Alta Definizione" come lo conosciamo oggi. Dobbiamo proteggerci dalla possibilità dell'"*Acting out*", della "Grande Virtualità" di cui parla Baudrillard, esito possibile ed ultimo della tecnica: ogni domanda diviene superflua e ciò che avrà valore sarà esclusivamente la *performace* totale.

Eppure, nessun destino apocalittico è già scritto: Heidegger dimostra, grazie al confronto con l'originario mondo greco, che la *techne* è arte, un "dis-velamento" produttore. L'uomo ha il compito di cogliere nel mondo della metafisica, attraversando con il suo pensiero la zona dell'"erranza", la *chance* per aprirsi all'essenza della tecnica. Intelligenza, per Baudrillard, è il presentimento della presenza dell'originario "mondo-come-illusione". La tecnica possiede una costitutiva "ironia trascendentale" che permette alla stessa "simulazione" di capovolgersi in "illusione", grazie al puro gesto creativo. A partire dal "nulla" seriale, Andy Warhol rappresenta, nelle sue opere, l'evento fondamentale dell'arte, dimostrando la possibilità, per il fruitore, di indirizzare lo sguardo "oltre" la superficie illuminata, mediatica.

L'irriducibilità infinita di tutto ciò che è "possibile" è ciò che condividiamo con il mondo. La fotografia analogica si dimostra una "strategia fatale" nei confronti della neutralità artificiale e a-patica del reale. Uno scatto non è mai un oggetto immobile e definitivo, ma contiene un'"alterità" e ad essa rimanda chi lo guarda. Le opere di László Moholy-Nagy e Man Ray mostrano "virtualità" inattese. La stessa "possibilità" creativa, etica, appartiene all'immagine digitale. L'accesso all'infinità dell'opera-ente è possibile per un uomo libero, che pratica una condotta formativa e "aperta" nei confronti del reale. Divenire filosofi significa non accontentarsi mai della superficie visibile e apparente, ma desiderare di cogliere e approfondire l'essenza di ciò che è di fronte a noi.

Umberto Eco e Julia Kristeva affermano che un'opera non deve essere mai considerata "finita" ma essa è un infinito *work in progress*, dipendente dall'interpretazione "aperta" e creativa dell'osservatore. L'opera è, perciò, uno stimolo alla più autentica libertà umana, quella di espressione, testimonianza della vita umana.

Il mio stile di scrittura è da sempre caratterizzato da collegamenti creativi e relazioni interdisciplinari: per questo, ho scelto di concepire la tesi come un'opera "aperta", composta da immagini e autori diversi che si riuniscono in un grande dialogo. Le "forme", sempre nuove, che scaturiscono da un'opera rappresentano un'ancora di salvezza in un'epoca in cui si deve vivere velocemente, in cui non sembra più esserci il tempo per un pensiero interrogante, autenticamente filosofico. Il nostro mondo ha bisogno di filosofi: la filosofia è la libertà del pensiero, che può diventare agire creativo, illimitato, autenticamente produttivo. La "dinamicità" propria di un'immagine può divenire, inoltre, la metafora di un'etica del rinnovamento, potenzialmente illimitato, a cui deve essere disposto l'uomo che vuole "abitare" il mondo "liquido", contemporaneo.

La necessità di approfondire il tema della "visione" è di estrema attualità: si pensi alle preoccupazioni educative e sanitarie derivanti da un uso eccessivo, pervasivo, della digitalità, specialmente per i più giovani. In Italia, dal 2025, una circolare del Ministero dell'Istruzione e del Merito dispone il divieto, per gli studenti del secondo ciclo di istruzione, di utilizzo del telefono cellulare durante lo svolgimento dell'attività didattica. In Australia vige il divieto dell'uso dei *social media* per i minorenni. Abbiamo bisogno di sviluppare, fin dai primi anni di vita, un'etica dello sguardo, che insegni non sempre e solo a "calcolare" ma a "contemplare" la "verità" vitale del mondo. Questa etica dipenderà da un'efficace pedagogia dell'immagine: l'obiettivo è imparare a "vedere" secondo la categoria del "possibile". Ciò avrà importanti conseguenze positive sul nostro modo di rapportarci alle immagini che ci circondano: facendo un "passo indietro" rispetto ad esse, saremo capaci di critica e ci sentiremo degni protagonisti del mondo in cui viviamo. Diventeremo autenticamente "altri", responsabili e "co-appartenenti" all' "Altro", nel *kairós* della visione.

Ho deciso di trasferirmi a Padova per dedicare questi anni del percorso di studio alla mia passione filosofica. Questa si manifesta come una "scintilla": ogni volta che si accende mi permette di accedere a una dimensione di autenticità e "pienezza" emotiva. Mi fa sentire insostituibile, nel mio pensiero. M'iscriverei nuovamente al corso di Laurea in Scienze Filosofiche perché questa scelta mi permette, adesso, di essere libera, e "aperta" al nuovo.

Questa “libera sicurezza” mi accompagnerà nel mio futuro lavorativo, permettendomi di essere pronta ad affrontare ogni “possibile” *challenge*

BIBLIOGRAFIA

Opere di Martin Heidegger citate e di riferimento (in ordine cronologico):

Concetti fondamentali della metafisica. Mondo – finitezza – solitudine, 1929-1930, trad. it. di P. Coriando, a cura di F.-W. von Herrmann, ed. it. a cura di C. Angelino, il Melangolo, Genova, 1992.

L'origine dell'opera d'arte, 1935-1936, trad. it. di P. Chiodi, in Id., *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, Firenze, 1968, pp. 3-69.

L'essenza della poesia di Hölderlin, 1936, in Id., *La poesia di Hölderlin*, a cura di L. Amoroso, Adelphi, Milano, 1988, pp. 41-58.

Oltrepassamento della metafisica, 1936-1946, trad. it. di G. Vattimo, in Id., *Saggi e discorsi*, a cura di G. Vattimo, Mursia, Milano, 2023, pp. 45-65.

Aletheia (Eraclito, frammento 16), 1943, in Id., *Saggi e discorsi*, cit., pp. 176-192.

Lettera sull' "umanismo", 1946, a cura di F. Volpi, Adelphi, Milano, 1995.

Perché i poeti?, 1946, in Id., *Sentieri interrotti*, cit., pp. 247-297.

La cosa, 1949, trad. it. di G. Gurisatti, in Id., *Conferenze di Brema e Friburgo*, a cura di P. Jaeger, ed. it. a cura di F. Volpi, Adelphi, Milano, 2002, pp. 21-40.

L'impianto, 1949, in Id., *Conferenze di Brema e Friburgo*, cit., pp. 44-70.

Il pericolo, 1949, in Id., *Conferenze di Brema e Friburgo*, cit., pp. 71-95.

La svolta, 1949, in Id., *Conferenze di Brema e Friburgo*, cit., pp. 97-108.

L'indicazione, 1950, in Id., *Conferenze di Brema e Friburgo*, cit., pp. 19-20.

Il linguaggio, 1950, trad. it. di A. Caracciolo e M. Caracciolo Perotti, in Id., *In cammino verso il Linguaggio*, a cura di A. Caracciolo, Mursia, Milano, 2019, pp. 27-44.

Costruire abitare pensare, 1951, in Id., *Saggi e discorsi*, cit., pp. 96-108.

"...Poeticamente abita l'uomo...", 1951, in Id., *Saggi e discorsi*, cit., pp. 125-138.

Logos, (Eraclito, Frammento 50), 1951, in Id., *Saggi e discorsi*, cit., pp. 141-157.

Che cosa significa pensare?, 1952, in Id., *Saggi e discorsi*, cit., pp. 85-95.

La questione della tecnica, 1953, in Id., *Saggi e discorsi*, a cura di G. Vattimo, Mursia, Milano, 2023, pp. 5-27.

Scienza e meditazione, 1953, in Id., *Saggi e discorsi*, cit., pp. 28-44.

Chi è lo Zarathustra di Nietzsche?, 1953, in Id., *Saggi e discorsi*, cit., pp. 66-82.

Da un colloquio nell'ascolto del Linguaggio, 1953-1954, in Id., *In cammino verso il Linguaggio*, cit., pp. 83-124.

Principi del pensiero – Seconda conferenza e riepilogo della prima conferenza, 1957, in Id., *Conferenze di Brema e Friburgo*, cit., pp. 128-148.

Terza conferenza. Il principio di identità, 1957, in Id., *Conferenze di Brema e Friburgo*, cit., pp. 149-165.

Quarta conferenza, 1957, in Id., *Conferenze di Brema e Friburgo*, cit., pp. 167-192.

Quinta conferenza, 1957, in Id., *Conferenze di Brema e Friburgo*, cit., pp. 193-219.

Identità e differenza, 1957, a cura di G. Gurisatti, Adelphi, Milano, 2009.

L'essenza del linguaggio, 1957-1958, in Id., *In cammino verso il Linguaggio*, cit., pp. 127-171.

La parola, 1958, in Id., *In cammino verso il Linguaggio*, cit., pp. 173-187.

Il cammino verso il linguaggio 1959, in Id., *In cammino verso il Linguaggio*, cit., pp. 189-213.

Ormai solo un Dio ci può salvare. Intervista con lo "Spiegel", 1976, a cura di A. Marini, Guanda, Milano, 2023.

Opere di Jean Baudrillard citate e di riferimento (in ordine cronologico):

La società dei consumi. I suoi miti e le sue strutture, 1974, trad. it. di G. Gozzi e P. Stefani, il Mulino, Bologna, 2010.

Lo scambio simbolico e la morte, 1976, trad. it. di G. Mancuso, Feltrinelli, Milano, 2022.

La sparizione dell'arte, 1988, a cura di E. Grazioli, Abscondita, Milano, 2025.

Il delitto perfetto. La televisione ha ucciso la realtà?, 1995, trad. it. di G. Piana, Raffaello Cortina, Milano, 1996.

È l'oggetto che vi pensa, 1998, trad. it. di Y. Melaouah, Pagine d'Arte, Verona, 2003.

Saggi e studi su Heidegger citati e di riferimento (in ordine alfabetico):

ARONADIO, F. *Physis e fatticità nella Einführung in die Metaphysik di Martin Heidegger*, in «La Cultura», XLVII, 1, 2009, pp. 91-109.

CAPUTO, J. D. *Demythologizing Heidegger: Aletheia and the History of Being*, in «The Review of Metaphysics», XLI, 3, 1988, pp. 519-546.

- CARACCILO, A. *Presentazione*, in M. Heidegger, *In cammino verso il Linguaggio*, cit., pp. 5-23.
- CATTANEO, F. *Sulle più remote montagne. Pensare e poetare in Heidegger*, in «Estetica. studi e ricerche», XII, 1, 2022, pp. 67-87.
- CHIODI, P. *Presentazione*, 1968, in M. Heidegger *Sentieri interrotti*, cit., pp. V-XI.
- DILLKOFER, S. *Heidegger su Klee*, in «Iride», XXIV, 2, 2011, pp. 411-425.
- GURISATTI, G. *L'animale che dunque non sono. Filosofia pratica e pratica della filosofia come est-etica dell'esistenza*, Mimesis, Milano-Udine, 2016.
- L'uomo che dunque sono. Appunti esplorativi tra umanismo, post-umanismo e ultra-umanismo*, in «Logoi ph – Journal of Philosophy», IV, 12, 2018, pp. 6-24.
- Il Tao del linguaggio. Tecnica, arte e meditazione in Martin Heidegger*, in «Studi di estetica», XLVI, 10, 2018, pp. 21-49.
- Wozu Tiere? Il Mondo, l'Aperto, l'Essere tra Rilke e Heidegger*, in «Scenari», I, 9, 2018, pp. 13-37.
- Est/etica ontologica. L'uomo, l'arte, l'essere in Martin Heidegger*, Morcelliana, Brescia, 2020.
- Sein-lassen. Sull'ontocentrismo dell'arte tra Heidegger e Schopenhauer*, in «Estetica. studi e ricerche», XII, 1, 2022, pp. 47-65.
- KLEMME, H. F. *Umanità e autoconservazione. Kant o Heidegger?*, in «Rivista di filosofia», CXV, 1, 2024, pp. 63-81.
- LO CASTO, C. *L'interpretazione heideggeriana di Platone attraverso Aristotele*, in «Bollettino della società filosofica italiana», IV, 1, 2020, pp. 41-54.
- MARINI, A. *La politica di Heidegger*, in M. Heidegger, *Ormai solo un Dio ci può salvare*, cit., pp. 9-109.
- MORA, F. *Martin Heidegger. La provincia dell'uomo. Critica della civiltà e crisi dell'umanismo (1927-1946)*, Mimesis, Milano, 2011.
- SAVARINO, L. *La fine della filosofia e la passione del pensiero. Hannah Arendt e Martin Heidegger*, in «Filosofia politica», XVI, 3, 2002, pp. 491-502.
- SCHÜßLER, I. *Le langage comme «fonds disponible» (Bestand) et comme «événement-appropriement» (Ereignis) selon Martin Heidegger*, in «Heidegger Studies», XXII, 1, 2006, pp. 71-92.

SOMMER, C. *The perfection of Gestell and the Last God. Heidegger's Criticism of Techno-Nihilism*, in C. Di Martino (a cura di), *Heidegger and Contemporary Philosophy: Technology, Living, Society & Science*, Springer, Milano, 2021, pp. 23-33.

Saggi e studi su Baudrillard citati e di riferimento (in ordine alfabetico):

GURISATTI, G. *Scacco alla realtà. Dialettica ed Estetica della derealizzazione mediatica*, Quodlibet Studio, Macerata, 2012.

Il delitto perfetto. Strategie dell'immagine tra analogico e digitale, in «Scenari», I, 10, 2019, pp. 330-351.

LIU, X. *Materialism as a fatal strategy: Jean Baudrillard's critical path of modernity*, in «Educational Philosophy and Theory», LIV, 11, 2022, pp. 1811-1819.

PIANA, G. *Postfazione. Baudrillard e il partito preso dell'illusione*, 1996, in J. Baudrillard, *Il delitto perfetto*, cit., pp. 157-168.

Altre opere citate e di riferimento (in ordine cronologico):

J. W. GOETHE *Poesie epigrammatiche*, 1815, trad. it. di M. T. Giannelli, in Id., *Tutte le poesie*, vol I, ed. it. di R. Fertonani, con collab. di E. Ganni, Mondadori, Milano, 1989, pp. 864-901.

G. TARDE *Monadologia e sociologia*, 1895, trad. it. di F. Domenicali, Ombre corte, Verona, 2013.

A. JARRY *Ubu Re*, 1896, trad. it. di A. Rauch, Gallucci, Roma, 2017.

M. RAY *Apparenze ingannevoli*, 1926, trad. it. di M. Vitta, in Id., *Sulla fotografia*, a cura di Janus, Abscondita, Milano, 2006, pp. 14-16.

Emak Bakia, 1927, in Id., *Sulla fotografia*, cit., pp. 17-19.

Il piacere delle immagini, 1943, in Id., *Sulla fotografia*, cit., pp. 64-69.

M. HORKHEIMER

& T. W. ADORNO *Dialettica dell'Illuminismo*, 1944, trad. it. di R. Solmi, Einaudi, Torino, 2010.

- C. SCHMITT *“Raum” e “Rom”. Sulla fonetica della parola “Raum”, 1951, in Id., Stato, grande spazio, nomos, a cura di G. Maschke, ed. it. a cura di G. Gurisatti, Adelphi, Milano, 2015, pp. 259-265.*
- G. ANDERS *L’uomo è antiquato, vol. I: Considerazioni sull’anima nell’epoca della seconda rivoluzione industriale, 1956, trad. it. di L. Dallapiccola, Bollati Boringhieri, Torino, 2007.*
- M. RAY *“Self made”...Man, 1952, in Id., Sulla fotografia, cit., pp. 91.*
Alla ricerca di nuovi modi di espressione mediante la fotografia, 1956, in Id., Sulla fotografia, cit., pp. 92-93.
- F. L. WRIGHT *La città vivente, 1958, trad. it. di E. Labò, Edizioni di Comunità, Torino, 2000.*
- U. ECO *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee, 1962, a cura di R. Fedriga, La nave di Teseo, Milano, 2023.*
- M. RAY *Il rayogramma, 1963, in Id., Sulla fotografia, cit., pp. 99-102.*
Da “Autoritratto”, 1963, in Id., Sulla fotografia, cit., pp. 125-156.
Dipingo quello che non può essere fotografato, 1974, in Id., Sulla fotografia, cit., p. 117.
- J. KRISTEVA *Simeiotiki: ricerche per una semanalisi, 1969, trad. it. di P. Ricci, Feltrinelli, Milano, 1978.*
- H. ARENDT *La vita della mente, 1978, trad. it. di G. Zanetti, a cura di A. Dal Lago, il Mulino, Bologna, 2009.*
- U. ECO *Lector in fabula, 1979, Bompiani, Milano, 1994.*
- F. KAFKA *Il cruccio del padre di famiglia, in Il messaggio dell’imperatore: racconti, 1981, vers. di A. Rho, Adelphi, Milano, 1994, pp. 127-128.*
- J. KRISTEVA *Stranieri a se stessi, 1988, trad. it. di A. Serra, Feltrinelli, Milano, 1990.*
- U. ECO *Interpretazione e sovrainterpretazione. Un dibattito con Richard Rorty, Jonathan Culler e Christine Brooke-Rose, 1992, trad. it. di S. Cavicchioli, a cura di S. Collini, Bompiani, Milano, 2004.*
- L. PAREYSON *Ontologia della libertà. Il male e la sofferenza, Einaudi, Torino, 1995.*
- R. BARTHES *La camera chiara. Nota sulla fotografia, trad. it. di R. Guidieri, Einaudi, Torino, 2003.*

B.-C. HAN *Le non cose. Come abbiamo smesso di vivere il reale*, 2021, trad. it. di S. Aglan Buttazzi, Einaudi, Torino, 2022.

Altri saggi e studi citati e di riferimento (in ordine alfabetico):

AGAMBEN, G. *La mente sgombra. Profanazioni Nudità Il fuoco e il racconto*, Einaudi, Torino, 2023.

AZZOLINI, G. *Irrappresentabile e post-egemonico. Note sul potere della globalizzazione*, in «Politica & Società», III, 1, 2014, pp. 77-95.

BARTEZZAGHI, S. *What's new? Ambiguità del nuovo e semiotica della creatività*, in «Versus», XLV, 2, 2016, pp. 309-322.

BREIDBACH, O. &

VERCELLONE, F. *Pensare per immagini. Tra scienza e arte*, Mondadori, Torino, 2010.

CANTILLO, C. *Forme, colori e suoni del pensiero: una proposta di didattica integrata*, in «Bollettino della società filosofica italiana», III, 2, 2019, pp. 81-88.

CHÉROUX, C. *L'errore fotografico. Una breve storia*, 2003, trad. it. di R. Censi, Einaudi, Torino, 2009.

CHIURAZZI, G. *Interpretazione, immagine e scrittura. Sull'essenza diagrammatica dell'opera d'arte*, in «Estetica. studi e ricerche», XIV, 1, 2024, pp. 69-81.

COLLINI, S. *Introduzione*, in U. Eco, *Interpretazione e sovrainterpretazione*, cit., pp. 7-30.

DYER, J. *The Metaphysics of the Mundane: Understanding Andy Warhol's Serial Imagery*, in «Artibus et Historia», XXV, 49, 2004, pp. 33-47.

EMO, A. *Frammenti sull'arte*, in «Estetica. studi e ricerche», IX, 2, 2019, pp. 591-613.

FABRIS, A. *Ontologia, fenomenologia ed etica delle immagini*, in A. Fabris & U. Perone, *Pensare per immagini. Tra scienza e arte di Olaf Breidbach e Federico Vercellone*, in «Iride», XXVI, 2, 2013, pp. 415-419.

FEDRIGA, R. *Postfazione. Modi di formare e impegno: attualità di Opera aperta*, 2023, in U. Eco, *Opera aperta*, cit., pp. 325-363.

FRIED, M. *Barthes's Punctum*, in «Critical Inquiry», XXXI, 3, 2005, pp. 539-574.

- GALENSON, D. W. *Revising the canon: how Andy Warhol became the most important American modern artist*, in «Journal of Cultural Economics», XLIX, 3, 2024, pp. 381-406.
- GALLI, C. *Introduzione*, 2010, in M. Horkheimer & T. Adorno, *Dialettica dell'Illuminismo*, cit., pp. VII-XLIII.
- JANUS
- GIANOGLIO
- R. *Postfazione*, 2006, in M. Ray, *Sulla fotografia*, cit., pp. 159-163.
- LAZZARATO, M. *Postfazione. Gabriel Tarde. Un vitalismo politico*, 2013, in G. Tarde, *Monadologia e sociologia*, cit., pp. 116-166.
- LEUNG, S. *...And There I Am: Andy Warhol and the Ethics of Identification*, in «Art Journal», LXII, 1, 2003, pp. 4-5.
- MATTICK, P. *The Andy Warhol of Philosophy and the Philosophy of Andy Warhol*, in «Critical Inquiry», XXIV, 4, 1998, pp. 965-987.
- MAZZARELLA, E. *Perché i poeti. La parola necessaria*, Neri Pozza, Vicenza, 2020.
- MIRTO, M. *L'opera d'arte come epifania della verità nell'ente in Hans Georg Gadamer*, in «Ars Brevis», XIII, 19, 2013, pp. 351-377.
- OLIN, M. *Touching Photographs: Roland Barthes's "Mistaken" Identification*, in «Representations», LXXX, 1, 2002, pp. 99-118.
- PERONE, U. *Il dar forma dell'immagine*, in A. Fabris & U. Perone, *Pensare per immagini*, cit., 2013, pp. 419-423.
- RICCA, L. *Kuki Shūzō con Montale e Morandi. Un contributo allo studio del limite della rappresentazione*, in «Estetica. studi e ricerche», XIII, 3, 2023, pp. 651-665.
- ROSSI, K. *Cinefilosofia. Un ripensamento dell'estetica a partire da Deleuze*, in «Iride», XX, 2, 2007, pp. 309-317.
- SFERRAZZA
- PAPA, E. *Linguaggio originario e pensiero dello spazio in Carl Schmitt*, in «Rivista di filosofia», CIX, 2, 2018, pp. 245-264.
- VERCELLONE, F. *Bellezza e/o Novecento?*, in «Nuova informazione bibliografica», VII, 1, 2010, pp. 35-51.

APPENDICE ICONOGRAFICA

Figura 1: Andy Warhol, <i>Campbell's Soup Cans</i>	137
Figura 2: Vincent van Gogh, <i>Un paio di scarpe</i>	137
Figura 3: Paul Cézanne, <i>Mont Sainte-Victoire</i>	138
Figura 4: René Magritte, <i>La trahison des images (Ceci n'est pas une pipe)</i>	138
Figura 5: Paul Klee, <i>Vor dem Blitz</i>	139
Figura 6: Andy Warhol, <i>Green Coca-Cola Bottle</i>	139
Figura 7: Koen Wessing, <i>Nicaragua</i>	140
Figura 8: André Kertész, <i>Wandering Violinist, Abony</i>	140
Figura 9: László Moholy-Nagy, <i>Ascona o La Sarraz</i>	141
Figura 10: László Moholy-Nagy, <i>Puppen</i>	141
Figura 11: Ugo Mulas, <i>L'operazione fotografica. Autoritratto per Lee Friedlander</i>	142
Figura 12: Ugo Mulas, <i>Fine delle verifiche. Per Marcel Duchamp</i>	142
Figura 13: Man Ray, <i>Rayogramme</i>	143
Figura 14: Frank Lloyd Wright, <i>Fallingwater House o Casa Kaufmann</i>	143



Figura 1: Andy Warhol, *Campbell's Soup Cans*, 1962 - Museum of Modern Art, New York



Figura 2: Vincent van Gogh, *Un paio di scarpe*, 1886 - Van Gogh Museum, Amsterdam



Figura 3: Paul Cézanne, *Mont Sainte-Victoire*, 1905-1906 - Museo Puškin, Mosca



Figura 4: René Magritte, *La trahison des images* (*Ceci n'est pas une pipe*), 1929 - Los Angeles County Museum of Art (LACMA)

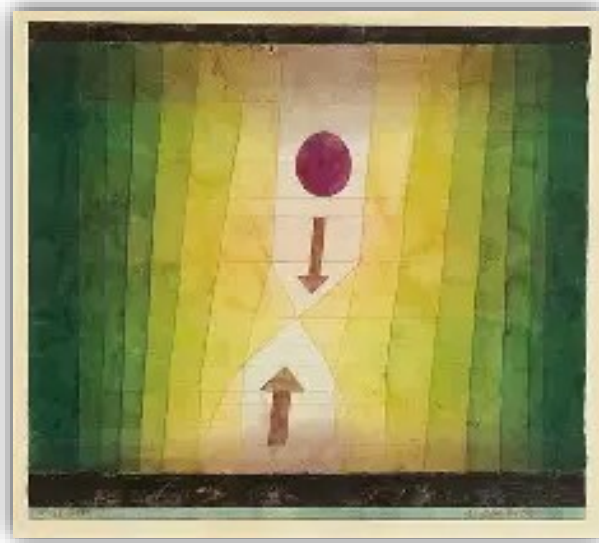


Figura 5: Paul Klee, *Vor dem Blitz*, 1923 - Fondation Beyeler, Riehen, Svizzera



Figura 6: Andy Warhol, *Green Coca-Cola Bottle*, 1962 - Whitney Museum of American Art, New York City



Figura 7: Koen Wessing, *Nicaragua*, 1978 - Stedelijk Museum, Amsterdam



Figura 8: André Kertész, *Wandering Violinist, Abony*, 19 July, 1921 - Jean Paul Getty Museum, Los Angeles



Figura 9: László Moholy-Nagy, *Ascona o La Sarraz*, 1926-1928 - MA-g The Museum of Avant-garde, Milano



Figura 10: László Moholy-Nagy, *Puppen*, 1926-1927 - Jean Paul Getty Museum, Los Angeles



Figura 11: Ugo Mulas, *L'operazione fotografica. Autoritratto per Lee Friedlander*, 1971 - Archivio Ugo Mulas, Milano



Figura 12: Ugo Mulas, *Fine delle verifiche. Per Marcel Duchamp*, 1970 - Archivio Ugo Mulas, Milano



Figura 13: Man Ray, *Rayogramme*, 1923 – Centre Pompidou, Parigi



Figura 14: Frank Lloyd Wright, *Fallingwater House* o *Casa Kaufmann*, 1935, Pennsylvania