

IN TERRA DI CIECHI IL MONOCOLO È RE

di **Antimo Cesaro**

Seconda Università degli Studi di Napoli

1. Spettrografie ermeneutiche

L'assunto da cui scaturiscono queste riflessioni è il seguente: la fruizione di un'opera d'arte e, più in generale, una qualsiasi *esperienza culturale* dovrebbe sollecitare il soggetto che la gode a superare la soglia della mera *rappresentazione* (traduzione fisico-sensoriale e/o meramente intellettuale di una realtà esterna percepita) inducendolo ad esplorare i sentieri dell'*immaginario*.

E ciò attraverso un processo che è sempre *creativo* e *poetico*, poiché ad esso concorrono intelletto, emozione, istinto e sentimento.

Una tela, una scultura, un antico codice, un bassorilievo o una cattedrale hanno una indiscutibile fisicità. Ciò che, tuttavia, può rendere universale ed eterna la loro dimensione materiale (che in quanto tale sarebbe locale, limitata e caduca) è il senso e il significato ulteriore cui essa rimanda, il messaggio che essa veicola, la possibilità interpretativa che consente: insomma, la dimensione intangibile che essa evoca.

In questa prospettiva, un percorso museale (o, perché no, la lettura di un classico o la visione di un film) dovrebbe sempre presentare al suo ospite una quantità di vie ambigue e liminari in cui *inventare* non significa semplicemente *trovare* qualcosa riposto *ordinatamente* nel suo luogo deputato, quanto, piuttosto, *scoprire* qualcosa di imprevisto e nascosto, o la relazione tra due o più cose, di cui non si sapeva ancora¹ in virtù di un'*ermeneutica in senso forte*².

¹ Cfr. U. Eco, *Dall'albero al labirinto. Studi storici sul segno e l'interpretazione*, Bompiani, Milano 2007, p. 44.

² Sui *vari livelli* dell'ermeneutica cfr. G. M. Chiodi, *Primo sguardo sull'ermeneutica*, in A. Cesaro (a cura di), *L'angelo e la fenice*, cit., pp. 87-120.

Solo un'ermeneutica (in senso forte) generativa dell'inaudito e dell'inedito, infatti, è pertinente ad un *approccio significativo* all'atto artistico, a sua volta, il più generativo e discontinuo, imprevedibile e rivoluzionario atto dell'esperienza umana³.

In questo modo, visitare un museo, luogo della materializzazione dell'immaginario delle culture, significa vivere un'esperienza di conoscenza unica. «Il museo, infatti, inteso come testimone della cultura e dell'arte, costituisce un luogo di apprendimento rilevante, oltre l'illustrabile e il definibile, lasciando spazio soltanto al personalmente commentabile»⁴. La sua visita, dovrebbe perciò, assumere, da un lato, la dimensione - meglio se lenta e solitaria⁵ - di un *viaggio culturale*⁶ (che, detto per inciso, in Italia è possibile compiere anche fuori della porta di casa guardando con occhi diversi gli splendidi centri storici delle nostre città d'arte), dall'altro, di un *percorso ermeneutico*⁷ che, irriducibile a qualsiasi schema ideologico preconetto e implicante, invece, la personale appropriazione e ri-elaborazione di un'esperienza culturale, dovrebbe generare orizzonti di senso e significato nel superamento di processi di standardizzazione e serialità.

Poco sopra abbiamo parlato di *viaggio culturale* e di *percorso ermeneutico*. Entrambi presuppongono un *rapporto* che si pone tra un *soggetto interpretante* e un *oggetto*

³ Per approfondimenti rinvio a N. Humphrey, *L'occhio della mente, ovvero perché gli animali non si guardano allo specchio*, Instarlibri, Milano 1992.

⁴ G. De Fino, *Arte, cultura e senso del viaggio. Apprendere competenze e riconoscere opportunità. Una testimonianza*, in U. Morelli (a cura di), *Management delle istituzioni dell'arte e della cultura*, Guerini, Milano 2002, p. 63.

⁵ «Guardare quadri è uno strano miscuglio di pubblico e privato. È una cosa pubblica ma non collettiva - come ad esempio può essere il teatro. Siamo felici quando andiamo a teatro e lo troviamo pieno, ma preferiamo che un museo sia, se non completamente vuoto, almeno non affollato. Perché se il luogo è pubblico, l'esperienza è privata; le altre persone non vi contribuiscono come accade, invece, al teatro o al cinema. Al museo non si fa parte di un pubblico o di una comunità. Può esser piacevole aver qualcuno con cui condividere la visione di un quadro e magari parlarne, ma nessuno vuole andare oltre: tanto è vero che quando l'esperienza della visione di un dipinto viene trasformata in un evento collettivo - come accade ad esempio al Rijksmuseum di Amsterdam, dove *La ronda di notte* di Rembrandt sta in una specie di auditorium - ho la sensazione che ci sia qualcosa di sbagliato (anche se potersi sedere è un bel vantaggio)», A. Bennet, *Una visita guidata*, Adelphi, Milano 2008, pp. 33-34.

⁶ Sulla metafora del *viaggio culturale* rinvio a C. Bonvecchio, *I viaggi dei filosofi. Percorsi iniziatici del sapere tra spazio e tempo*, Mimesis, Milano 2008.

*interpretando*⁸ (nel nostro caso fruitore ed opera d'arte) come possibilità e capacità di acquisire e/o attribuire senso e significato in forza di un nesso graduabile lungo uno spettro risultante dai diversi livelli di compenetrazione (*debole, medio, forte*) tra i due termini del rapporto.

Vorrei però sottolineare che la contestuale presenza di un soggetto (potenzialmente interpretante) e di un oggetto (potenzialmente interpretando) non garantiscono l'instaurarsi di un rapporto ermeneutico. L'orizzonte della pensabilità ermeneutica può, dunque, ampliarsi al tentativo di analizzare l'ipotesi della *incomunicabilità ermeneutica*.

È la stessa metafora scientifica dello spettro ottico o dello spettro sonoro a consolidare questa nostra prospettiva d'indagine.

Come si sa, lo *spettro visibile* è quella parte dello [spettro elettromagnetico](#) che cade tra il [rosso](#) e il [violetto](#) includendo tutti i colori percepibili dall'[occhio](#) umano. Lo *spettro sonoro* comprende, invece, l'insieme delle [frequenze](#) mediamente udibili da un [orecchio](#) umano.

E tuttavia esistono suoni e colori non visibili né udibili e perciò, pur oggettivamente presenti nello spazio fisico di un soggetto, incomprensibili e incomunicabili.

Ora, fuor di metafora, e in riferimento ai nostri assunti, ripensiamo al rapporto tra un fruitore (insensibile e/o ignorante) ed un'opera d'arte: si prospetta il caso della presenza di un oggetto potenzialmente ermeneutico senza soggetto (interpretante) o, se si vuole, il caso di un oggetto (interpretando) senza un soggetto (potenzialmente ermeneutico).

Sembrerebbe che una tale situazione esuli dal campo dell'ermeneutica; e tuttavia la contestuale presenza di soggetto e oggetto (condizione del rapporto ermeneutico) ci spinge a più acute osservazioni. Si va infatti delineando un caso specialissimo che potremmo definire dell'*oggetto ignorato* o del *soggetto indifferente*.

L'*oggetto ignorato* non può essere considerato una condizione assolutamente pre-ermeneutica, giacché un oggetto risulta "ignorato" solo da un soggetto (che, a seconda dei casi, non sa, non comprende, sottovaluta, trascura, misconosce, disattende ecc.).

⁷ Per un'introduzione di carattere generale alla *simbolica*, alla fertilità e alle potenzialità di questa prospettiva d'indagine per gli studi filosofico-politici rinvio a G. M. Chiodi, *Propedeutica alla simbolica politica*, Franco Angeli, Milano 2006.

Il *soggetto indifferente*, allo stesso modo, non può completamente ritenersi in una condizione pre-ermeneutica, perché si è “indifferente” sempre rispetto a qualcosa (*oggetto* del rapporto ermeneutico).

In realtà anche l’indifferenza dimostra una relazione, per quanto flebile essa sia, e, conseguentemente instaura un rapporto ermeneutico.

Si manifesta così la possibilità di ampliare lo spettro ermeneutico, già ordinato in grado *debole, medio e forte*, aggiungendo il livello dell’ermeneutica *debolissima* (fievole, indistinta)⁹, che sembra adeguata a definire la circostanza della *distanza irrimediabile* (una sorta di *vicinanza in assenza*) e/o della *coesistenza incomunicante* (una sorta di *simultaneità impossibile*) tra un soggetto e un oggetto, che, con specifico riferimento al rapporto fruitore/opera d’arte, determina il collassamento di ogni spazio critico, con effetti paradossali sul soggetto e sull’oggetto.

Quest’ultimo, «spogliato di ogni connotazione di senso o di valore, fuori dalle orbite, ossia liberatosi dall’orbita del soggetto, diviene un oggetto puro, superconduttore dell’illusione e del non senso»¹⁰.

In quest’ottica, la *Fontana* di Duchamp, insieme al *Questa non è una pipa* di Magritte, potrebbero porsi come opere emblematiche, in grado di compendiare in sé il diniego

⁸ Cfr. Giulio M. Chiodi, *Sullo spettro ermeneutico: oggetto ignorato o soggetto indifferente?*, in A. Cesaro (a cura di), *La dama e il liocorno*, cit., pp. 85-91.

⁹ Non escludo, inoltre, che - proprio in riferimento al godimento di un’esperienza estetica - possa anche essere approfondita l’ipotesi di un’ermeneutica *fortissima* (accecante, folgorante) che richiami alla mente la *Sindrome di Stendhal*, il profondo smarrimento - un misto di sconforto ed euforia - provato dallo scrittore francese all’uscita della basilica di santa Croce a Firenze.

In questo stato di “chiasmo” tra soggetto e oggetto, in cui un *soggetto ermeneutico* penetra a tal punto un *oggetto interpretando* fino a sentire di far corpo con esso, l’immagine diviene invalidante e perturbatrice, insieme, dell’attività discorsiva rigorosa e della capacità immaginativo-simbolica: un rapimento estatico, dunque, che, implicando un passaggio dal fenomenico al meta-empirico e il collassamento di ogni spazio critico, sfocia in una particolarissima [affezione psicosomatica](#).

[Stendhal](#), personalmente colpito dal fenomeno durante il suo *Grand tour* del 1817, ne diede una prima descrizione nel libro *Rome, Naples et Florence*: «Ero giunto a quel livello di emozione dove si incontrano le sensazioni celesti date dalle arti ed i sentimenti appassionati. Uscendo da [Santa Croce](#), ebbi un battito del cuore, la vita per me si era inaridita, camminavo temendo di cadere».

L’analisi di questo ulteriore possibile livello dello spettro ermeneutico non è argomento del presente studio. Mi limito pertanto a rinviare al libro della [psichiatra Graziella Magherini](#) (*La Sindrome di Stendhal*, Ponte alle Grazie, Firenze 1989³) che, nel 1979, ha proposto la prima formulazione scientifica della “sindrome” sottolineandone le vicende profonde della realtà psichica e la vitalità della sfera simbolica personale che animano le crisi emotive ad essa riconducibili.

surrealista dell'evidenza e il rifiuto moderno di un'apprensione mentale del mondo (espungendo ogni illusione poetica da una *realtà pura*, animata da oggetti che, ripiegandosi su se stessi, tagliano fuori ogni metafora possibile)¹¹.

Duchamp estetizza improvvisamente il campo della realtà quotidiana elevando un banale scolabottiglie a feticcio museale. E tuttavia, nella sua trasmutazione feticistica, nella demistificazione artistica dell'oggetto, la sua opera si pone ancora come avanguardia e utopia critica.

Sarà Warhol, invece, eliminando l'*immaginario* dall'*immagine* e facendo di questa un puro prodotto visivo, a distruggere definitivamente ogni *altrove possibile*.

«Le immagini di Warhol non sono banali perché sarebbero il riflesso di un mondo banale, ma perché risultano dall'assenza di ogni pretesa del soggetto di interpretarlo. Esse risultano dalla promozione dell'immagine alla raffigurazione pura, senza la benché minima trasfigurazione. Non vi è più trascendenza, ma un potenziamento del segno, il quale, perdendo ogni significato naturale, risplende nel vuoto di tutta la sua luce artificiale»¹².

L'immagine si pone, così, come "iniziatica" nel senso letterale del termine, un abbrivio cieco, tale, cioè da non iniziare a niente.

Contemporaneamente, Warhol assume le vesti del mistico e dell'antimistico assoluto, profeta di una rinnovata "volontà di potenza" fondata sulla meticolosa ricerca di inespressività e insignificanza, in un universo paradossalmente privo di denunce e di enunciati, in cui il niente si oppone al niente.

¹⁰ J. Baudrillard, *Il delitto perfetto*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1996, p. 80.

¹¹ «Una volta aggirata ogni trascendenza, le cose sono soltanto quelle che sono e, così come sono, non si sopportano. Hanno perduto ogni illusione e sono divenute immediatamente e totalmente reali, senz'ombra, senza commento. [...] Non potendo più essere giustificato in un altro, il mondo deve ora giustificarsi in questo, dandosi forza di realtà, purgandosi da qualsiasi illusione. Ma contemporaneamente, per l'effetto stesso di questo controtransfert, cresce la denegazione del reale in quanto tale», J. Baudrillard, *Il Patto di lucidità o l'intelligenza del Male*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2006, p. 20.

¹² J. Baudrillard, *Il delitto perfetto*, cit., p. 82.

Siamo alla catastrofe ermeneutica. Un *contemptus mundi (significantis)*¹³ nel quale si esclude, ovviamente, una valutazione specifica che porti alla conclusione che un oggetto meriti di essere ignorato; una relazione negata, cioè, sulla base di un'indifferenza voluta. Una tale situazione, infatti, ci farebbe immediatamente ricadere in una dimensione ermeneutica.

Il mondo che abbiamo cercato di descrivere è invece composto di oggetti privi di immaginario ed è popolato da soggetti senza immaginazione. In un habitat siffatto ciò che residua è l'immagine pura, riflesso del vuoto pneumatico dei vissuti.

«Come il famoso coltello senza lama a cui manca il manico. Mentre nel coltello reale il manico si oppone alla lama, nel coltello ideale è l'assenza di manico ad opporsi all'assenza di lama. È questa la perfezione del coltello, è questo anche l'universo di Warhol, in cui niente si oppone a niente. Che nessuno si opponga a nessuno è anche, nel suo stesso linguaggio, la perfezione dell'alterità, poiché è l'insignificanza a legare le cose tra loro, a legare le persone tra loro»¹⁴.

Il mondo intero, non solo scenico e mediale, ma anche politico e morale, si condanna, così, ad essere popolato da comparse incomunicanti (incomprensibili e incomunicabili), *individui qualunque che fluttuano insieme senza impegno*¹⁵, associatisi in forza di relazioni identitarie e di una capacità aggregativa fondata sull'astratto e sul formale, sulla signoria della materia e della tecnica, senza riferimenti a qualsiasi principio, a qualsiasi destinazione finale¹⁶.

¹³ Il riferimento è, ovviamente, al *De contemptu mundi* di Lotario Diacono. Nell'opera (anche nota col titolo *De miseria humanae conditionis*) il futuro papa Innocenzo III accompagna l'uomo dalla dolorosa nascita (libro primo, *De miserabili humanae conditionis progressu*) fino alla morte ed oltre (libro terzo, *De damnabili humanae conditionis egressu*) con un linguaggio eloquente ed acceso, inducendolo alla meditazione. Per approfondimenti rinvio a M. Maccarone, *Studi su Innocenzo III*, Herder, Roma 1972.

¹⁴ J. Baudrillard, *Il delitto perfetto*, cit., p. 87.

¹⁵ Cfr. P. Bellini, *Cyberfilosofia del potere. Immaginari, ideologie e conflitti della civiltà tecnologica*, Mimesis, Milano 2006, p. 98 e ss., e, per approfondimenti M. Maffesoli, *Il tempo delle tribù. Il declino dell'individualismo nelle società postmoderne*, Guerini, Milano 2004, nonché Id., *Del nomadismo. Per una sociologia dell'erranza*, Franco Angeli, Milano 2003.

¹⁶ C. Bonvecchio, *Europa degli eroi. Europa dei mercanti. Itinerari di ribellione*, Settimo Sigillo, Roma 2004, pp. 13-14.

Ciascuno corre sulla sua orbita, fluttuando lungo traiettorie che non si intersecano e sono senza meta.

Uno stormo in cui ciascuno, senza possibilità di distrarsi, vede solo coloro che vanno nella stessa direzione (e ciò riduce al minimo il rischio di incidente).

Uno stormo che segue una scia per istinto e che è pronto a cambiare immediatamente direzione secondo un vago *clinamen* provocato dalla deviazione causale di alcuni atomi nel corso della loro caduta nel vuoto¹⁷.

2. L'uomo e la gallina

Preciso subito che il binomio che funge da titolo non è il frutto di un superamento, attraverso un banale refuso di stampa, del famoso paradosso in merito alle questioni inerenti all'[origine della vita](#).

Non sappiamo, in realtà, se l'uovo sia nato prima della gallina (o viceversa). Sappiamo solo che nessuno dei due soggetti può esistere in assenza dell'altro. E questo basta ai fini del nostro discorso.

E tuttavia, non escludo che una tale questione, classico esempio di ragionamento circolare e inconcludente, possa, proprio in forza di queste sue caratteristiche peculiari, essere utilizzata, opportunamente enfatizzata, come nocciolo del discorso di un *talk-show* televisivo che, tra una storia strappalacrime e un alterco tra (pseudo)opinionisti, proponga una tale *vexata quaestio* al pubblico dei tele-utenti.

¹⁷ Lucrezio, nell'opera *Sulla natura delle cose* (II, 216-219), commentando la [filosofia](#) di [Epicuro](#), afferma che «gli atomi cadono in linea retta nel vuoto, in base al proprio peso: in certi momenti, essi deviano impercettibilmente la loro traiettoria, appena sufficiente perché si possa appunto parlare di modifica dell'equilibrio».

Questo eccezionale *fuorviamento* ci permette di accostare il *clinamen* epicureo alla [patafisica](#) di [Alfred Jarry](#), «la scienza delle soluzioni immaginarie e delle leggi che regolano le eccezioni» (cfr. A. Jarry, *Gestes & Opinions du Docteur Faustroll pataphysicien. Roman néo-scientifique*, libro II, *Elementi di Patafisica*, par. VIII) che si esprime con un linguaggio apparentemente [nonsense](#).

Negli intenti di Jarry, la patafisica era una maniera personale per spiegare l'infondabilità e l'insondabilità dell'esistenza e la sua infondabilità.

Fra i riferimenti (generici) alla patafisica nell'[arte](#) ricordiamo i primi dischi della band [new wave](#) dei [Pere Ubu](#) (il cui nome è ripreso dal personaggio dell'*Ubu Re* di Jarry) e parte dell'opera di [Marcel Duchamp](#) e di [Andy Warhol](#).

(Cfr. per ulteriori approfondimenti, J. Baudrillard, *Il Patto di lucidità o l'intelligenza del Male*, cit., p. 148 e ss.; E. Baj, *Patafisica: la scienza delle soluzioni immaginarie*, Bompiani, Milano 1982).

Non faccio poi fatica ad immaginare, in un tale contesto, l'intervento del sacerdote telegenico di turno che, ovviamente prospettando una soluzione di stampo [creazionista](#), potrebbe concludere, in una esegesi letterale del testo biblico, per la precedenza della gallina sull'uovo, sul duplice dotto presupposto della creazione degli uccelli (nel quinto giorno) e del silenzio della Bibbia sulle uova.

Non appaia dunque strano che il dilemma che si pone in queste pagine non è, dunque, tra l'uovo e la gallina ma, - provocatoriamente -, tra l'uomo e la gallina.

Ed è interessante riflettere sulle caratteristiche fisico-corporee della gallina: un corpo enorme sovrastato da una testa piccola, metafora di uno sperpero delle facoltà intellettive prodromico ad una mutazione (o di una manipolazione) genetica che avrà come conseguenza ultima l'atrofia del cervello umano. Le sua complessità, infatti (circa 1.500 grammi di tessuto composto da 100 miliardi di cellule, ognuna delle quali sviluppa in media 10 mila connessioni con le cellule vicine), risulta eccedente ogni utilizzazione e configge sia con i compiti specifici che la nostra specie è chiamata ad assolvere nell'immediato, sia con il suo orizzonte teleonomico.

Una specie cui basterebbe, in prospettiva, solo il *romboencefalo* e il *diencefalo*, che presiedono, rispettivamente, al controllo delle funzioni involontarie e delle sensazioni di fame, sete e desiderio sessuale. Con una rinuncia tacita alla *corteccia* (sede delle funzioni intellettive e del linguaggio) in cambio di una ipertrofia del nervo ottico, con un potenziamento dei circuiti percettivi a scapito delle funzioni attive e volontarie.

Ora, cosa impedisce di immaginare una gallina in visita ad un museo?

Anche la gallina vede ed osserva gli oggetti che le sono intorno.

E tuttavia, il solo pensiero di una gallina *deambulante* in un museo (o spettatore a teatro o matricola all'università) potrebbe ai più apparire a tal punto perturbante da porre in discussione lo stesso processo di ominazione, ingenerando una pericolosa confusione tra il mondo della *natura* e il mondo della *cultura* e richiamando immediatamente alla mente dell'*homo sapiens* il genere di cui esso è specie.

La superiorità dell'*homo sapiens* sugli altri animali è infatti conseguenza della elaborazione di una *capacità simbolica* che, superando le percezioni meramente sensoriali e le facoltà puramente razionali, lo introduce in un universo culturale che, oltre (e insieme a) la percezione sensibile e il linguaggio logico, si avvale anche del lessico del sentimento, dell'immaginazione e della *poiesis*¹⁸.

L'*animal sentiens et rationale* evolve, così, nell'*animal symbolicum*, capace di creare nuove realtà, inaudite, invisibili, immaginarie e immaginali.

Ma ciò presuppone il superamento della sfera del visibile, del mero vedere.

Ovviamente, non si vuole qui negare che la realtà si conosce (anche) vedendola. Ma, posto che nemmeno la natura può essere davvero conosciuta semplicemente guardandola, ciò vale a maggior ragione per il mondo della cultura e della realtà sociale, comprensibile ed esplorabile esclusivamente attraverso un conoscere per concetti astratti¹⁹.

E se la nascita del mondo della storia e della civiltà si fa coincidere con il passaggio dalla comunicazione orale alla parola scritta²⁰, occorre adeguatamente riflettere sul profondo significato che può assumere il fatto che i capisaldi culturali della civiltà mediterranea si facciano tradizionalmente risalire all'elaborazione poetica di Omero, il «cieco poeta di Chio» dell'*Inno ad Apollo*²¹, *colui che non vede*, e che, proprio per questo, è capace di creare, nella dimensione poetica, una realtà frutto di un'elaborazione interiore²².

¹⁸ Per approfondimenti cfr. E. Cassirer, *Saggio sull'uomo*, Longanesi, Milano 1948, p. 47 e ss.

¹⁹ A ciò si aggiunga che nell'era cibernetica nella quale siamo immersi, il conoscere (in senso forte) è ulteriormente complicato dall'irrompere nel visibile di realtà simulate e virtuali frutto della condensazione multimediale di parola, suono e immagini, cfr. G. Sartori, *Homo videns*, Laterza, Roma-Bari 2008, pp. 11-12.

²⁰ Per approfondimenti rinvio a E. Havelock, *Cultura orale e civiltà della scrittura*, Laterza, Roma-Bari 1973.

²¹ L'*Inno ad Apollo* è uno dei 33 *Inni omerici* che, elaborati in un arco temporale compreso tra il VII e il III secolo a.C., sono giunti a noi sotto il nome di Omero. Si tratta di un *inno cletico*, d'invocazione, che narra della nascita del dio *Apollo* da *Latona* e *Zeus*, dei suoi prodigi e della ricerca del luogo a lui sacro (*Delfi*). Sul retro della tavoletta su cui l'inno era inciso fu trovata la *sfragis* dell'autore recante la scritta: «il vecchio cieco che abita la rocciosa Io» (forse *Chio*, isola delle *Cicliadi*). Tale incisione è stata considerata la prova dell'esistenza di un poeta cieco di nome *Omero*.

²² Come dirà poi Vico, proprio in ciò si manifesta, a prescindere dalla realtà storica di Omero e facendo piuttosto riferimento all'idea e al genio omerico (capace di dare espressione ai sensi *perturbati e commossi* e alla *fantasia*), il *carattere* dei greci, gli uomini dell'età eroica. Cfr. *Scienza nuova*, III, 2 («...che quest'Omero

Ci può dunque essere un pensare (sublime) che prescinde dal vedere (ce lo testimonia Omero) ma, all'inverso un vedere (volgare) che prescinde dal pensare: la prima delle due facoltà è propria - a diversi livelli - dell'*homo sapiens, cogitans* e *symbolicus*, la seconda, invece, è caratteristica peculiare dell'*homo videns*, nel quale (vittima di una sorta di metamorfosi involutiva), il visibile prevale sull'intelligibile, il vedere si impone sul capire e la parola è assuefatta all'immagine²³.

Una mutazione²⁴, dunque, - *neo, trans* o *post* che dir si voglia - che investe la natura stessa dell'*homo sapiens* generando un nuovo tipo di *anthropos*. Il *partus masculus* della postmodernità che, avendo già abdicato ai poteri della memoria²⁵ e dotato di una soglia di attenzione sottilissima, è avvezzo solo a una sovrapposizione sensoriale di suoni, immagini e azioni, che riduce ulteriormente la propria capacità di elaborazione (per astrazione dalla realtà concreta e dalle esperienze vissute) con la conseguente rinuncia, per inattività, alla sfera del simbolico.

È la genesi dell'*homo videns* che, ipermetrope e ipocogitante, nell'ordito elementare sotteso ai suoi pensieri e nel *primitivismo cognitivo* che lo contraddistingue, è incapace di comprendere ciò che non è immediatamente visualizzabile.

Nel contempo, è inetto a comunicare le proprie esperienze avvalendosi di un linguaggio che, pur infarcito di parole ridondanti ed eccessive (ma prive di profondità prospettica), risulta, complessivamente, sempre più vuoto, essenziale, descrittivo, stentato, ridotto a gergo tecnico e funzionale²⁶.

Dunque, un *linguaggio integrale* che, depurato di ogni riferimento simbolico e nell'incapacità di dispiegare il senso figurato implicito nella significazione letterale (attraverso l'uso di *experimenta linguae* mutuati dalla comunicazione digitale), si riduce a

sia egli stato un'idea ovvero un carattere eroico d'uomini greci, in quanto essi narravano, cantando, le loro storie»).

²³ Cfr. G. Sartori, *Homo videns*, cit., Prefazione, p. XV.

²⁴ J. Baudrillard ha ammonito sulle infinite possibilità di ibridazione psichica tra l'umano e i nuovi media (*Della seduzione*, Cappelli, Bologna 1980, p. 168 e ss.).

²⁵ Per approfondimenti sull'argomento rinvio a F. Yates, *L'arte della memoria*, Einaudi, Torino 1972.

significare solo ciò che significa. Nell'impossibilità di distinguere tra *lettera* e *spirito*²⁷ si afferma, perciò, una *ermeneutica negativa generale*, che, proprio perché impossibilitata a richiamare un orizzonte di senso ulteriore, si pone come *reductio ad absurdum*. Si manifesta, così, un atteggiamento mentale diametralmente opposto a quello proprio di un contesto culturale (l'interpretazione medievale delle *Regulae* francescane e le polemiche pauperistiche che ne seguirono²⁸) in cui l'interprete, proprio per la sovrabbondanza polisemica di significati reperibili, era talvolta richiamato ad attenersi alla *semplicità* e alla *purezza* dell'oggetto sottoposto alla sua attività interpretativa, *sine glossa et commento*²⁹.

L'*homo videns* postmoderno è invece più un animale *senziente* che un animale *simbolico*. La dimensione multimediale (primo *strumento educativo* che precede, talvolta di anni, l'approccio alla lettura e alla scrittura), assurgendo al rango di *paideia* - spesso in funzione di supplenza rispetto alla famiglia e alla scuola -, ha infatti drasticamente ridotto la sua vivacità intellettuale e la sua capacità di un pensare astraente. Almeno in misura

²⁶ Cfr. G. Sartori, *La politica: logica e metodo in scienze sociali*, Sugarco, Milano 1979, pp. 13-22; Id., *Homo videns*, cit., pp. 21-23.

²⁷ P. Ricoeur, *Il conflitto delle interpretazioni*, Jaca Book, Milano 1999, p. 26.

²⁸ Sull'argomento cfr. G. Tarello, *Profili giuridici della povertà nel francescanesimo prima di Ockham*, in *Scritti in memoria di Antonio Falchi*, Annali della Facoltà di Giurisprudenza dell'Università di Genova, III, Milano 1964, pp. 338-448. Per la ricostruzione dell'atmosfera culturale scaturita dal problema del *pauperismo francescano*, si veda A. Tabarroni, *Paupertas Christi et apostolorum. L'ideale francescano in discussione*, Istituto Storico Italiano per il MedioEvo, Nuovi Studi Storici, Roma 1990; O. Capitani, *La concezione della povertà nel Medioevo*, Patron, Bologna 1983³; T. David Charles, *Ubertino da Casale and his Conception of «altissima paupertas»*, Centro studi sull'Alto Medioevo, Spoleto 1982; D. Burr, *Olivi e la povertà francescana. Le origini della controversia sull'usus pauper*, Biblioteca Franciscana, Milano 1992.

²⁹ Riassumo succintamente, attraverso le parole di Francesco, i termini della questione dell'*interpretazione negativa* nel contrasto tra la lettera e lo spirito della *Regola*.

La *Regola non bollata*, dettata nel 1221, si conclude con le seguenti parole: «Io, frate Francesco, fermamente comando e ordino che da queste cose, che sono state scritte in questa vita, nessuno tolga o aggiunga parola, né i frati abbiano un'altra regola». E il *Testamento* del 1223 conferma: «A tutti i miei frati chierici e laici, comando fermamente per obbedienza che non aggiungano spiegazioni alla *Regola* e a queste parole dicendo: Così si devono intendere; ma come il Signore mi ha dato di dire e di scrivere la *Regola* e queste parole con semplicità e purezza, così semplicemente e senza commento dovete comprenderle e santamente osservarle sino alla fine». Il *Testamento* appare, dunque, come un'interpretazione che Francesco ha voluto dare alla precedente *Regola* come esempio di "ermeneutica negativa" che, nell'immedesimazione della *spirito* nella *lettera* della *Regola*, manifestasse l'assoluto divieto di ogni interpretazione che, nella sovrabbondanza di significati, allontanasse la *semplicità* e la *purezza degli enunciati* dall'*intenzione* dell'autore. Sull'*interpretazione negativa* e la vicenda delle *Regulae* francescane rinvio a V. Frosini, *La lettera e lo spirito della legge*, Giuffrè, Milano 1995, pp. 75-79.

direttamente proporzionale al tasso di pigra passività con cui si lascia imprigionare dal profluvio di immagini, parole e suoni effimeri di una video-comunicazione che, facendo leva sulla strumentalizzazione ideologica dei discorsi, è destinata a convincere e a persuadere più che a fornire spiegazioni o indurre alla riflessione.

È il trionfo della *la narcosi mediatica*³⁰, generativa del virus della *stupidità*. Esso ha come sintomo una generica astenia mentale che induce chi ne è colpito, pur nell'incapacità a capire ciò che vede e ad organizzare un discorso secondo le regole della necessità logica, a manifestare, tuttavia, costantemente, il suo consenso³¹. E ciò sulla base di una comunicazione effimera o di una conversione ad una cultura di massa alla continua ricerca - per sua stessa natura - di neocatecumeni di una *nova religio* che, privilegiando modelli di vita *hypo-*, promette orizzonti di vita assai poco problematici.

Per questo motivo, lo *stupido* (assai più vicino all'*idiota* greco che al *folle* erasmiano), incline alla selvatichezza e privo di autogoverno, pur ai margini della vita pubblica (perché *minimamente soggettivato*, privo di autocoscienza e di metalinguaggio critico, incapace di comparare tra sé e gli altri e di sviluppare un'*intelligenza sociale*), è tuttavia *massimamente socializzato* «poiché si appiattisce completamente sui comportamenti più comuni e diffusi, aderendo senza residui allo standard propostogli come 'buono' e 'giusto' da una qualche forma di autorità; [...] e ciò gli consente di trovare senza sforzo la propria nicchia identitaria»³², integrandosi perfettamente *in società*, e, presuntuosamente sostituendo il *noi* all'*io*, contribuisce alla stupidità della massa in cui ambisce ad essere cooptato, inserendosi a buon diritto nel «ceto medio basso dello spirito e dell'anima»³³.

Ritorna, a mo' di prima e parziale conclusione di questa sezione del mio intervento, la provocatoria metafora dell'uomo e della gallina.

³⁰ Cfr. H. M. Enzensberger, *MediocrITÀ e follia. Un invito alla bontà*, in Id., *MediocrITÀ e follia. La banalità della cultura e l'indifferenza civile di una società opulenta*, Garzanti, Milano 1991, pp. 165-184; nonché P. Paolicchi, *Il fattore I. Per una teoria generale dell'imbecillità*, Felici Editore, Pisa 2007, pp. 35-37.

³¹ Cfr. sull'argomento O. Reboul, *Introduzione alla retorica*, Il Mulino, Bologna 2002.

³² Cfr. E. De Conciliis, *Pensami, stupido. La filosofia come terapia dell'idiozia*, Mimesis, Milano 2008, p. 45.

³³ Cfr. R. Musil, *Sulla stupidità*, tr. it. di A. Casalegno, Archinto, Milano 2001, p. 17.

Da un lato il bipede pennuto, da identificare con l'individuo-massa-insipiente, *ipocomprendivo* e *iperestensivo*, che, avendo rinunciato al lusso comparativo dell'intelligenza individuale, è dotato di un minimo di comprensione (di sé, degli altri, del mondo) e del massimo di estensione massiva che, amplificata dalle potenzialità del web (si pensi alla realtà virtuale di *second life* o *facebook*), trasforma il suo mortificante solipsismo in ansia e desiderio di visibilità, di consumo e di successo (seppur effimero - il *quarto d'ora di celebrità* di cui parla Warhol³⁴ -).

Dall'altro, il bipede implume³⁵, l'individuo-singolo-cogitante, *ipercomprensivo*, che, in preda ad una erasmiana *folia*, si interroga sul senso delle cose e si sforza di avere contezza di sé, degli altri e del mondo scegliendo di non omologarsi ai modelli di comportamento precari ed eterodiretti; ma, proprio per questo, è condannato ad essere un isolato socialmente, di natura *infraestensiva*. Reo di essere inadeguato alle logiche performative che cercano di determinarlo, è costretto non di rado a un dissenso tacito³⁶ e, dal punto di vista intellettuale, ad uno stile di vita consapevolmente anacoretico, «escluso da qualsiasi *audience*, sino al limite, estremo, dell'ostracismo da ogni ambito pubblico che non sia marginale o di nicchia»³⁷.

³⁴ Il famoso quarto d'ora di celebrità di cui parla Warhol non è altro che la facoltà di accedere all'estrema insignificanza del *feticcio*, che, espressione di un vuoto esistenziale e a-problematico, attrae irresistibilmente tutti i desideri (desiderio d'immagine e non esigenza estetica) delle *comparse* sulla scena del mondo, ansiose di appagare il loro desiderio di protagonismo nella democrazia universale della rappresentazione (cfr. J. Baudrillard, *Il Patto di lucidità o l'intelligenza del Male*, cit., p. 85 e ss).

³⁵ Richiamo qui la definizione di Boezio dell'uomo inteso come "bipede razionale": «Ipsium quoque hominem aliter *sensus*, aliter *imaginatio*, aliter *ratio*, aliter *intellegentia* contuetur. [...] *Haec* est enim quae conceptionis suae *universale* ita definit: *Homo est animal bipes rationale*» (*De consolatione philosophiae*, lib. V, prosa IV, 27 e 35). Il filosofo latino, infatti, completò (migliorandola) la definizione dell'uomo come "bipede implume" tradizionalmente attribuita a Platone (della quale, però, non c'è traccia nelle sue opere). Quest'ultima, infatti, consapevolmente ampia e generica, prestava il fianco alla facile ironia. Un'occasione che, sulla base di una testimonianza di Diogene Laerzio, pare non sia sfuggita al cinico Diogene: «Platone autem definiente, *Homo est animal bipes sine pennis*, quum placeret ista ejus definitio, nudatum pennis ac pluma gallum gallinaceum [Diogenes] in ejus inexit scholam, dicens, *Hic Platonis homo est. Unde adjectum est definitioni, latis unguibus*» (*De clarorum philosophorum vitis dogmatibus et apophthegmatibus*, lib. VI, cap. 2, 40).

³⁶ Sul forme del dissenso rinvio a G. M. Chiodi, *Tacito dissenso*, Giappichelli, Torino 1990. In particolare si vedano i capitoli I (*La filosofia di fronte all'oggettivazione della libertà politica*), II (*Utopia: il luogo ectopico del pensiero e del potere*) e V (*Sulla crisi del dissenso*).

³⁷ C. Bonvecchio, *Europa degli eroi. Europa dei mercanti. Itinerari di ribellione*, cit., p. 9

3. Il paese dei ciechi

Richiamo qui, brevemente, come metafora letteraria particolarmente attinente ai nostri assunti, il contenuto di un affascinante ed intenso racconto che Herbert George Wells³⁸ scrisse nel 1904, *The Country of the Blind*³⁹. In esso il romanziere inglese narra la storia di una guida andina, Nuñez, un montanaro della regione di Quito che, a seguito di una rovinosa caduta lungo una montagna della cordigliera, accidentalmente capita in una valle sperduta tra le più selvagge solitudini delle Ande ecuadoriane. È un luogo dall'aspetto bizzarro e straniante abitato da gente che, forse a causa di un'alterazione genetica, lungo l'arco di una quindicina di generazioni ha perduto la vista.

Una mutazione, dunque, avvenuta in modo lento e graduale, quasi senza che se ne fossero avvertite le conseguenze: è il mitico *Paese dei Ciechi*, una comunità rimasta isolata dal resto del mondo per trecento anni a seguito di un'eruzione vulcanica e di un terremoto. Una *separatizza* che, ovviamente, richiama anche la *distanza* tra la vista dello straniero e i sensi usati dai suoi ospiti che hanno sviluppato una diversa intelligenza

³⁸ Herbert George Wells (Bromley, Kent 1866 - Londra 1946), zoologo, biologo e scrittore, seppe fondere in splendide narrazioni fantasia e scienza. Di umili condizioni sociali, dopo aver intrapreso con scarsa fortuna vari mestieri, nel 1884 divenne assistente in una scuola secondaria e gli venne assegnata una borsa di studio presso la *Normal School of Science* in [South Kensington](#). Completati gli studi sotto la guida di [Thomas Henry Huxley](#), dopo una breve carriera dedicata al [giornalismo](#) e all'insegnamento universitario, fu costretto, a causa di un'emorragia polmonare, a un'attività completamente sedentaria.

Wells è considerato, insieme a [Verne](#), uno dei padri della *science fiction* e tuttavia le sue opere, sebbene debbano molto al tema scientifico e [fantastico](#), sono in realtà un solido strumento di analisi sociale e politica. In molte sue opere Wells utilizzò la scienza per esprimere le sue preoccupazioni riguardo al futuro della civiltà: dall'*Isola del dottor Moreau* (1896) all'*Uomo invisibile* (1897); da *I primi uomini sulla Luna* (1901), in cui ipotizzò una società organizzata sul modello del formicaio e governata secondo principi rigorosamente [utilitaristici](#), ad *Anticipazioni* (1901), in cui descrisse un futuro dominato dalle regole dell'[eugenetica](#), con un'*elite* di superuomini che regge le sorti del mondo secondo principi razionali e scientifici.

Nella *Guerra dei mondi* (1898), infine, Wells descrisse un'umanità impotente di fronte all'invasione della Terra da parte di alieni dotati di una tecnologia superiore ma poi rapidamente decimati da microorganismi contagiosi; da questo romanzo fu tratto un [dramma radiofonico omonimo](#) interpretato da [Orson Welles](#) come una [radiocronaca](#), talmente realistica e convincente, da gettare nel panico milioni di ascoltatori americani.

³⁹ H. G. Wells, *Nel Paese dei Ciechi*, trad. it. di F. Salvatorelli, Postfazione (*Sotto le stelle fredde*) di S. Modeo, Adelphi, Milano 2008. «Apparso per la prima volta nell'aprile 1904 su "Strand Magazine", *Nel Paese dei Ciechi* condensa molti temi della fantabiologia wellsiana, temi che Wells aveva già affrontato in diversi racconti o romanzi degli anni precedenti: l'alterazione dei meccanismi visivi nel *Singolare caso degli occhi di Davidson* (1895); l'incidenza dei germi (possibili cause della cecità del villaggio) nel *Bacillo rubato* (1895, prototipo di ogni terrorismo batteriologico) e nella *Guerra dei mondi* (1898, con gli alieni abbattuti da "agenti contagiosi"); mentre le anomalie genetico-evolutive (altra possibile causa della cecità) appaiono trattate a livello animale (i cani-pipistrelli di *All'osservatorio di Avu*, 1894) e specificamente umano (*L'isola del dottor Moreau*)», S. Modeo, *Sotto le stelle fredde*, Postfazione alla traduzione italiana sopra citata, p. 56.

cinestetica e sensomotoria, una diversa percezione dell'ambiente (con l'alternanza luminosa - giorno/notte - sostituita dalla successione termica - caldo/freddo -) e una diversa lettura dei rapporti interpersonali (con l'intonazione della voce al posto dell'espressione del viso).

È, in fondo, la rappresentazione di due modi diversi di rapportarsi al problema della conoscenza da cui scaturiscono due forme di umanità ormai separatesi, avendo ciascuna assunto il suo *punto di vista* tra due inconciliabili interpretazioni del mondo (non è a caso, infatti, che Wells ci ricorda, all'inizio del romanzo, che un tempo il *Paese dei Ciechi* - sebbene attraverso gole spaventevoli e gelidi passi - era aperto agli uomini).

In questo perturbante enclave i neonati sono ciechi, i giovani vedono molto confusamente e i vecchi brancolano in una oscurità che impregna i volti, le case e il paesaggio. Tuttavia, avendo acuito gli altri sensi, gli abitanti del paese vivono felici, isolati nel loro mondo, chiusi nelle loro strane casupole di pietra con la sola porta e senza finestre.

Oltre ad una possibile riflessione politica sull'utopia dell'autarchia, è interessante, ai fini del nostro discorso, valutare il significato metaforico ed allusivo della contrapposizione tra l'immaginazione di Nuñez, vedente dotato di una capacità artistico-poetica, e l'incomprensione dei ciechi, la cui immaginazione si nutre solo di ciò che portano loro orecchie e polpastrelli.

Inizialmente Nuñez credeva di poter sfruttare a suo vantaggio il deficit dei ciechi, ma questi ultimi, non ritenendo questa loro *peculiarità* una menomazione, non attribuivano alcun significato ai concetti di "cieco" o di "vista" («Nessuno ti ha detto che *in terra di ciechi il monocolo è re? Cos'è, ciechi?* Domandò il cieco distrattamente, girando la testa»⁴⁰).

⁴⁰ *Ivi*, p. 30. «“Che creatura curiosa, Correa” disse il cieco chiamato Pedro. “È ruvido come le rocce che l'hanno generato” disse Correa, esaminando il mento non rasato di Nuñez con una mano morbida e leggermente umida. “Forse si affinerà”. Nuñez si dimenava un poco sotto il loro esame, ma lo tenevano stretto. “Piano” ripeté. “Parla” disse il terzo cieco. “È certamente un uomo”. [...] “E sei venuto nel mondo?” domandò Pedro. “*Dal* mondo. Attraverso montagne e ghiacciai; da lassù, a mezza via per il sole...”. “Portiamolo dagli anziani” disse Pedro. [...] E Pedro andò avanti e prese Nuñez per mano per condurlo alle case. Nuñez ritrasse la mano. “Io vedo” disse. “Vedo?” disse Correa. “Sì, io vedo” disse Nuñez volgendosi a lui, e inciampò nel secchio di Pedro. “I suoi sensi sono ancora imperfetti” disse il terzo cieco. “Inciampa, e

Di conseguenza, mentre Nuñez si sforzava di spiegare cosa fosse il *vedere*⁴¹, per i suoi interlocutori, i suoi discorsi, i suoi atteggiamenti e il suo stesso modo di percepire la realtà risultavano *incomprensibili*, anzi, *disumani*, *primitivi* e *selvaggi*.

È questa la grande difficoltà con cui il protagonista del romanzo è costretto a confrontarsi, incapace di entrare pienamente in contatto con chi, *vedendo il mondo* attraverso l'olfatto, il gusto, l'udito e il tatto, considera un demente chi parla dei colori, degli uccelli o del cielo.

Insieme alla vista, è la stessa *immaginazione* dei ciechi ad essersi intorpidita: la *mutazione genetica* non aveva riguardato solo gli organi fisici, ma aveva coinvolto anche la mente incidendo sulla capacità di elaborazione di un pensiero astratto. Perciò, contrariamente alle aspettative, le sue doti e le sue facoltà, anziché suscitare reverenza e meraviglia, erano giudicate «incoerenti sensazioni di un essere neoformato», elucubrazioni di «un individuo idiota e incapace, al di sotto del livello umano accettabile»⁴².

Egli, vedente, che credeva di poter sopraffare tranquillamente i ciechi, era costretto, suo malgrado a sperimentare la falsità dell'antico proverbio («In terra di ciechi il monoclo è re») e a riflettere sulla sua nuova condizione esistenziale.

Dopo un tentativo di fuga e due notti e due giorni fuori le mura della valle dei Ciechi senza cibo né riparo, Nuñez si rassegna, deluso, a rientrare al villaggio tentando umilmente di inserirsi nella comunità dei non-vedenti, disponibile ad ascoltare il loro insegnamento e ad adeguarsi alla prodigiosa plasticità adattiva dei suoi ospiti.

«Alla fine si trascinò fino al muro del Paese dei Ciechi nell'intento di patteggiare. Si trascinò lungo il rivo, gridando, finché due ciechi uscirono dalla porta e gli parlarono. «Sono stato un pazzo», disse. [...] Gli domandarono se credeva ancora di poter *vedere*. «No» disse. «Era una follia. Questa parola non significa niente ...meno di niente!»⁴³.

dice parole senza senso. Conducilo per mano». «Come volete» disse Nuñez, e si lasciò guidare, ridendo», *ivi*, p. 24.

⁴¹ «La voce di un uomo d'età cominciò a interrogarlo, e Nuñez si trovò a tentar di spiegare il mondo grande da cui era caduto, e il cielo e le montagne e la vista e altrettali meraviglie a quegli anziani che sedevano al buio nel Paese dei Ciechi. Ed essi non credettero e non capirono nulla affatto di ciò che diceva, contrariamente alle sue aspettative; e nemmeno molte delle sue parole», *ivi*, p. 26.

⁴² *Ivi*, p. 26 e p. 41.

⁴³ *Ivi*, pp. 37-38.

Solo l'amore per una ragazza riesce a rompere la monotonia della vita della guida andina nell'atmosfera *grisaille* in cui si trova a vivere il suo nuovo *status* di cittadino del Paese dei Ciechi. È Medina-Saroté, le cui palpebre meno incavate del solito e ornate da grandi ciglia, destavano tra i ciechi stupore e ribrezzo.

Respinta e rifiutata dagli altri, la fanciulla diventa, invece, la passione di Nuñez: le descrive, ascoltato attentamente, il suo mondo, la terra dell'occhio e della visione.

Nuñez avrebbe voluto sposarla, ma il consiglio dei vecchi ciechi considera impossibile il matrimonio, a meno che egli si fosse lasciato accecare divenendo, così, un *uomo integrale*, purificato da ogni patologia fisica o caratteriale e, nel contempo, un *cittadino esemplare, rettificato*, ormai al riparo dalla perversa ossessione per la vista e immune dall'assurdo desiderio di vedere.

Assorto nel suo dilemma, Nuñez, per una settimana, fu combattuto tra l'amore e la perdita della vista. Infine, dopo aver visto un'ultima volta la ragazza, la visione del ghiaccio e della neve accesi dal sole gli ricordarono i sortilegi di colore prodotti dalle ali degli insetti. Fugò gli ultimi dubbi: «vide la loro infinita bellezza, e la sua immaginazione si librò di sopra, al di là, alle cose cui ora doveva rinunciare per sempre»⁴⁴.

Fuggì via arrampicandosi tra le rocce. «I suoi occhi scrutarono con più vivo interesse la cortina di montagne ... Girò gli occhi sul villaggio, poi si voltò del tutto e lo guardò a lungo. Pensò a Medina-Saroté, ed era diventata piccola e remota»⁴⁵.

Poi si distese su un prato e, meravigliandosi, notò, negli interstizi delle rocce vicine certi particolari intrisi di una delicata bellezza: un minuscolo lichene di un bel colore aranciato affiorava a un palmo dal suo viso, e, accanto, una vena di minerale verde richiamava la sua attenzione con lampi di sfaccettature cristalline.

«Nella gola c'erano ombre profonde, misteriose, di un blu cangiante in violetto, e il violetto in un'oscurità luminosa, e c'era, sopra, l'illimitata vastità del cielo»⁴⁶.

⁴⁴ *Ivi*, p. 46.

⁴⁵ *Ivi*, pp. 47-48.

⁴⁶ *Ibidem*.

4. Il museo didattico a sineddoche

Intervenendo ad un convegno promosso dalla Provincia di Bologna sul rapporto pubblico/museo (*Il museo parla al pubblico*) nel lontano 1989, Umberto Eco sottolineava il rischio che un museo, esponendo troppi oggetti in sequenza, rendesse di fatto fruibili non degli oggetti, ma delle mere sequenze, e, sottoponendo all'attenzione del visitatore una esuberante successione di capolavori, finiva col renderlo cieco sui significati delle opere⁴⁷. L'alternativa ideale che Eco proponeva era costituita dal *museo didattico a sineddoche*: «un museo incentrato su una sola opera, alla quale si giunge attraverso un percorso iniziatico in grado di fornire in vario modo tutte le informazioni necessarie per capire e gustare l'opera di riferimento»⁴⁸.

“Sineddoche” è un termine derivato dal verbo greco *synekdekhesthai* e che letteralmente significa *afferrare (ekdekhresthai) insieme (sýn)*.

Come si evince da un qualunque (buon) dizionario, si tratta di «una figura retorica di tipo semantico che consiste nel conferire ad una parola un significato più o meno esteso di quello che normalmente le è proprio, per esempio nominando la parte per indicare il tutto e viceversa; oppure scambiando il singolare con il plurale o la specie per il genere e viceversa»⁴⁹.

Sottolineo l'assonanza del vocabolo *sineddoche* col significato etimologico di *simbolo*, il *sýmbolon* greco derivato dal verbo *symballein*, *mettere (ballein) assieme (sýn)*. E ciò per evidenziare l'immediata ricaduta in termini di fertilità simbolica della proposta avanzata.

Un *museo opera-unica*, dunque, e, insieme, un'*opera-unica museo*, da realizzare attraverso l'allestimento di un percorso in grado di sollecitare la più alta sensibilità del fruitore chiamato ad esplorarlo. E ciò, innanzitutto, distinguendo tra *comunicazione* e

⁴⁷ «Si esce dal museo sapendo che c'erano molte cose da vedere ma senza avere visto tutte quelle cose, a volte senza averne vista veramente nessuna»; in questo modo «il museo uccide l'informazione con l'abbondanza di informazione», U. Eco, *Museo e comunicazione in Il Museo parla al pubblico 1989/1990*, atti del convegno promosso dalla Provincia di Bologna, ottobre 1989, Editoriale Test, Bologna 1990, pp. 25-32.

⁴⁸ A. Huber, *Il pubblico dell'arte: una risorsa da costruire*, in G. Carroli, C. Costa, D. Isaia (a cura di), *Incontro reale 3. Raffaello a Bolzano per capire la dama*, Tipografia Alto Adige, Bolzano 2005, pp. 64-65.

⁴⁹ Cfr., Sabatini-Coletti, *Dizionario della lingua italiana*, Rizzoli Larousse, Milano 2003, *sub voce* “sineddoche”.

didattica, tra *fascinazione e costruzione della comprensione*⁵⁰, tra relazioni risolutive e viscerali (che alimentano processi imitativi e si esercitano nel convincimento) e nessi espansivi, generativi, aperti (che si nutrono di condivisione e differenza⁵¹).

Si pensi agli Uffizi di Firenze riassunti nella *Primavera* di Botticelli (o nel *Tondo Doni* di Michelangelo), alla pinacoteca Brera di Milano sintetizzata dal *Compianto sul Cristo morto* del Mantegna (o ne *Il bacio* di Francesco Hayez), al museo di Capodimonte di Napoli sunteggiato nella *Parabola dei ciechi* di Pieter Bruegel il Vecchio (o nel *San Girolamo nello studio* di Colantonio del Fiore), alla straordinaria ricchezza della Galleria Borghese di Roma condensata nella *Deposizione Baglioni* di Raffaello (o dalla meravigliosa plasticità dell'*Apollo e Dafne* di Gianlorenzo Bernini).

L'idea, ad un tempo, dirompente, provocatoria ed utopica di Eco, forse non potrà mai trovare efficace applicazione nell'ambito di un museo, ma non è escluso che si possa prendere in seria considerazione per l'allestimento di una mostra che, per sua stessa natura, si pone come strumento di riflessione su un contesto determinato e settoriale (la produzione di un singolo artista o movimento, l'approfondimento di un tema specifico) finalizzato alla migliore comprensione delle opere in esposizione attraverso percorsi, ricostruzioni, filmati e pannelli capaci di favorire una adeguata contestualizzazione delle opere.

Si ricordi, come riflessione a margine, scontata per i più e tuttavia gravida di conseguenze per l'argomento qui trattato, che nessuna opera è stata pensata per un museo ma, strappata al suo contesto originario, è poi rifluita nello spazio fisico di una collezione creando, in un campo percettivo *inedito*, nuovi rapporti - per esempio - con lo sfondo e con la luce⁵².

⁵⁰ Su fascinazione e seduzione cfr. J. Baudrillard, *Della seduzione*, cit.; G. Girare, P. De Andrea, C. Palombo, L. Pertusati, *Espressioni del disagio, latenze e latitanze di realtà negli itinerari della ricerca sul soggetto della società di massa*, Tirrenia Stampatori, Torino 1992.

⁵¹ Sull'aspetto generativo della cultura si veda M. Perniola, *L'arte e la sua ombra*, Einaudi, Torino 2000, e Id., *Contro la comunicazione*, Einaudi, Torino 2004.

⁵² «La prima rivoluzione delle istituzioni destinate a conservare, esporre e diffondere le forme della cultura umana è iniziata in realtà [...] con l'invenzione dell'elettricità. Progressivamente, il contatto con le opere umane si è liberato dal limite della luce e dell'oscurità naturali, sostituite da un'illuminazione permanente,

Pensiamo, per un attimo, e a titolo puramente esemplificativo, alla *Nike di Samotracia* che si erge maestosa in cima allo scalone che collega la *Galerie d'Apollon* e il *Salon Carré* del Louvre, o alla *Madonna dei Palafrenieri* di Caravaggio nella Galleria Borghese di Roma (rimasta solo due giorni - 14/16 aprile 1606 - sull'altare della Basilica di San Pietro cui era destinata), o alla maestosa *Ancona di San Ludovico da Tolosa* oggi al Museo Capodimonte, un tempo nella splendida chiesa di San Lorenzo di Napoli.

E, ancora, fermiamoci un momento a riflettere sulle potenzialità e le conseguenze dell'acquisizione digitale delle immagini. Un processo «che pone fine all'era dell'immagine corporea (disegno) o dell'immagine meccanica (riproduzione fisico-chimica)»⁵³, e, liberando le opere dai limiti spazio-temporali, rende possibile una continua interazione tra soggetto e oggetto, testi e opere, e tra fruitori stessi. L'*imagerie* virtuale ed elettronica apre prospettive senza precedenti al godimento dell'arte. Cosa è destinata a divenire l'impresa museale nell'era dell'immagine computerizzata e della cyber-cultura?

Di fronte ai problemi che emergono dall'applicazione ai beni culturali delle nuove tecnologie informatiche, e consapevoli dei limiti intrinseci di ogni pretesa di contestualizzazione di un'opera, riprendiamo le nostre riflessioni su quella che in senso più consono e pertinente andrebbe intesa come "mostra d'arte".

Essa, se adeguatamente strutturata, dovrebbe ambire a realizzare un *ambiente di apprendimento generativo*⁵⁴ atto a favorire la costruzione della conoscenza (anziché riprodurla) attraverso argomentazioni e pratiche riflessive sollecitate da percorsi percettivo-visivi e cognitivo-emozionali *situati*, piuttosto che decontestualizzati e decontestualizzanti. Solo in questo modo si garantisce uno *spazio di azione* adeguato al fruitore-osservatore-attore offrendogli l'opportunità di costruire, condividere o disapprovare repertori di

omogenea, dominabile degli oggetti, che si sono visti lanciati in campi percettivi inediti», J.J. Wunenburger, *La vita delle immagini*, Mimesis Edizioni, Milano 2007, p. 264.

⁵³ *Ivi*, p. 267.

⁵⁴ Sull'argomento rinvio a L. Dozza, *Nelle "segrete stanze"*, in *Incontro reale 3. Raffaello a Bolzano per capire la dama*, cit. pp. 61-63.

significati «in un gioco dinamico interessato a riconoscere e a cogliere le forme di solidarietà profonda che legano soggetto e contesto»⁵⁵.

Ciò, però, almeno a due condizioni. Da un lato, il ricorso ad un approccio pedagogico “attivo” - una sorta di *pedagogia immaginale*⁵⁶ - che, fondato sulla consapevolezza che l’arte è la più densa manifestazione sensibile del mondo immaginario, rimetta in moto la polimorfia degli archetipi e la profondità degli orizzonti simbolici. Dall’altro, una rivalutazione della figura del visitatore, non più *tabula rasa* su cui poter imprimere nozioni erudite, ma attore dinamicamente coinvolto, che porta il proprio vissuto all’interno della visita generando, di volta in volta, un percorso nuovo e innovativo.

La visita di una mostra si trasforma, così, in *performance*, in esperienza vissuta in uno spazio relazionale di condivisione⁵⁷, in cui la “reazione” di fronte all’opera d’arte diviene uno strumento per apprendere, comprendere e comprendersi.

Una “mostra d’arte” così intesa ha perciò l’ambizione di porsi come *evento culturale* (e non come *grande evento*), come riflessione critica rispetto alle occasionali *sagre artistiche* che, fenomeno di sottocultura ed evento di comunicazione di massa, propongono l’ostensione a un pubblico da *fast food* di oggetti di grande richiamo mediatico riuniti occasionalmente in sedi precarie e stranianti⁵⁸. Il tutto non senza l’immancabile contorno, tra gli alti patrocini e i loghi degli sponsor, di *gadget* effimeri (ninnoli, pendagli, poster e paccottiglia varia) espressione di un *merchandising* volgare spesso volte oscillante tra il pacchiano e l’osceno⁵⁹.

⁵⁵ *Ivi*, p. 63.

⁵⁶ Cfr. J.J. Wunenburger, *La Bildung ou l’imagination dans l’education* in *Éducation et philosophie, Écrits en l’honneur d’O. Reboul*, PUF, Paris 1993, p. 59 e ss.

⁵⁷ Sulla visita guidata come processo di apprendimento interattivo rimando a M. Xanthoudaki, *La visita guidata nei musei: da monologo a metodologia di apprendimento*, in «Nuova Museologia», nr. 2, febbraio 2001.

⁵⁸ Cfr. G. De Marchis, *Il pittore, l’umanista e il cagnolino*, Einaudi, Torino 2002, un libro leggero e minuzioso in cui la critica alla «frenesia per le mostre d’arte» (pp. 4-5) si accompagna ad un avvincente ed appassionato esercizio di ermeneutica (in senso forte) di un’opera d’arte (la *Visione di Sant’Agostino* di Vettore Carpaccio).

⁵⁹ Cfr., per approfondimenti sull’argomento, F. Severino (a cura di), *Un marketing della cultura*, Franco Angeli, Milano 2005; E. Rullani, *Economia della conoscenza. Creatività e valore nel capitalismo delle reti*, Carocci, Roma 2004.

L'allargamento del consumo dell'arte nasconde, infatti, una voracità morbosa e superficiale, e la larghezza di diffusione di luoghi, avvenimenti e oggetti corrisponde, il più delle volte, ad una fruizione effimera e sensoriale che catapulta il visitatore in una *machine à sensation* all'interno della quale tutti sono in grado di *sentire* - come gli ospiti di Nuñez - ma, dimentichi, che «Dio abita nel dettaglio» - come diceva Flaubert -, solo pochissimi riescono veramente a *vedere* (sintetizzando armonicamente *lógos* e *tópos*).

Solo concentrando l'attenzione su un'opera, e ricavandone, come effetto collaterale (e si tratta di un *effetto collaterale* in senso stretto perché è qualcosa che avviene *a latere* e si vede con la coda dell'occhio) la fruizione della sua bellezza⁶⁰, cominciano ad affiorare in noi quelle tracce di significato capaci di garantire una *percezione simbolica* di un oggetto che, dilatando lo spettro della sua apprensione in un'attività ermeneutica amplificatrice, lo pone in una dimensione *immaginale*, ad un tempo *legata* e *slegata* alla sua esperienza sensibile e intelligibile.

Solo così, nel superamento di un approccio meramente analitico (che solitamente privilegia prospettive d'indagine unilaterali), l'opera si lascia decodificare integralmente: attraverso, cioè, un'esperienza ad un tempo estetica, intellettuale e poetica che riposa - insieme - su un legame e su una cesura, su una risonanza tra interiorità ed exteriorità che intersechi il piano soggettivo ed oggettivo⁶¹.

Appare dunque chiaro che per comprendere ed amare l'arte, la musica, la poesia bisogna conoscerle.

Noi, in realtà, *vediamo ciò che sappiamo* e, in una società come la nostra - eminentemente visiva - in cui, all'inverso, *sappiamo ciò che vediamo*, non desti meraviglia che «le opere d'arte restino circondate da un'aura quasi impenetrabile d'insidioso silenzio»⁶².

È opinione diffusa che un'ampia fascia sociale non disponga più, oggi, di un apparato cognitivo adatto e di un bagaglio culturale sufficiente per la decodificazione delle

⁶⁰ Cfr. A. Bennet, *Una visita guidata*, Adelphi, Milano 2008, pp. 17-18.

⁶¹ Per approfondimenti rinvio a G. Durand, *L'immaginazione simbolica*, Red Edizioni, Como 1999.

simbologie complesse proprie dell'arte (musicale, poetica o visiva). Né appare possibile (né utile, efficace o significativo) demandare alla scuola (o all'università) tutto l'onere di dare accesso a forme superiori di coscienza e sensibilità, perché essa ha da decenni optato per percorsi cognitivi semplificati, nell'intento più o meno riuscito di "preparare al lavoro" e di essere "professionalizzante".

Malgrado ciò, sopravvive in molti il desiderio di ampliare le proprie conoscenze congiungendo la sensazione di "provare un'emozione" con quella di "imparare qualcosa". In un museo, in una biblioteca, in un istituto culturale o di ricerca «natura e cultura non sono strumentalizzate da mire pragmatiche, ma sono liberamente disponibili per la meraviglia, la curiosità, la contemplazione, che permettono la scoperta e l'interiorizzazione dell'umanità attraverso le sue opere»⁶³. Al loro interno il pensiero viene coltivato secondo modalità non utilitaristiche, contro ogni tentativo di *complotto intellettuale* e in opposizione ad ogni *posizione proibizionista* che vorrebbe degradarlo a merce rara, vietata, inaccessibile.

In quest'ottica, tali luoghi si pongono spesso come unico presidio culturale presente su un territorio e unico spazio di praticabilità, fuori da circuiti istituzionali e burocratici, per un *cogitor* orientato alla libera ricerca (perseguita all'insegna della *gratuità*) che, indisponibile ad un agire per procura, è ancora capace di non cedere né alle lusinghe né all'arroganza di ogni pretesa autorità definitoria.

Sulla scorta delle riflessioni fin qui condotte si impongono due considerazioni (che, com'è facilmente intuibile, sono tra loro profondamente intrecciate).

Innanzitutto emerge - credo e spero distintamente - che la questione del management delle istituzioni artistiche, culturali e formative è solo in subordine un problema *tecnico* ed *economico*: essa è, innanzitutto, una questione *politica*.

E ciò non solo nel senso del *significato politico* che l'opera d'arte potenzialmente racchiude in sé (di propaganda ideologica che va ben oltre la finalità artistica e di

⁶² V. Sgarbi, *Davanti all'immagine*, Rizzoli, Milano 1989, p. 10.

⁶³ J.J. Wunenburger, *La vita delle immagini*, cit., p. 263.

promozione di processi di integrazione e disintegrazione nel campo sociale e politico nel manifestarsi di un vissuto identitario emozionalmente coinvolgente).

Bisogna, infatti, ampliare gli orizzonti di riflessione sul sapere, sulla conoscenza e sull'arte ad un livello più alto, che coinvolga la stessa praticabilità del metodo democratico.

Nell'unilateralità della comunicazione e nella dimensione effimera del sapere sulla quale si fonda il sistema di potere della *governamentalità consumistica*, l'ipotesi di una presunta libertà, di una determinazione libera e volontaria delle nostre azioni assurge al rango di *tabù indiscutibile*⁶⁴ difeso strenuamente dagli attacchi di ogni ipotesi negazionista.

In quest'ottica, però, considerato che l'aumento del tasso di stupidità è direttamente proporzionale alla svalutazione della cultura⁶⁵, quest'ultima si pone come unico argine immaginabile e possibile alla devoluzione delle intelligenze ai meccanismi degli apparati e alle strutture organizzative e di governo che «tendono a surrogare e deresponsabilizzare l'uomo, sostituendosi completamente a lui» rendendo «la vita individuale e collettiva sempre più simile ad un gigantesco meccanismo»⁶⁶. Una sottile e strisciante forma di assoggettamento fondata su processi di omologazione alle cui spalle non si scorge altro che il consumo e il mercato.

In secondo luogo appare auspicabile e necessario che i metodi e i risultati di gestione delle istituzioni che si occupano di arte e di cultura siano considerati in rapporto alla loro capacità di favorire o di ostacolare il godimento estetico e con esso, la divergenza, l'eccedenza, la discontinuità e l'instabilità necessarie per riflettere, pensare e pensarsi⁶⁷.

⁶⁴ «La forma attuale della schiavitù non è più quella, volontaria o involontaria, dell'assenza di libertà, è piuttosto quella di un eccesso di libertà, in cui l'uomo liberato ad ogni costo non sa più da cosa, né perché è libero, e neppure a quale identità votarsi [...]. In questo senso, l'immersione negli schermi, nelle reti e nelle tecniche del Virtuale, con le sue smisurate possibilità, ha fatto compiere un grande passo avanti alla liberazione, e contemporaneamente ha posto fine al problema della libertà», J. Baudrillard, *Il Patto di lucidità o l'intelligenza del Male*, cit., p. 46.

⁶⁵ Per ulteriori approfondimenti rinvio a J. Paul, *Elogio della stupidità*, Shakespeare & Company, Milano 1995.

⁶⁶ C. Bonvecchio, *Europa degli eroi. Europa dei mercanti. Itinerari di ribellione*, cit., pp. 67-68 e p. 70.

⁶⁷ L'evoluzione delle competenze nel management delle istituzioni culturali e artistiche può essere ricondotto, seguendo le riflessioni di Ludovica Dal Lago, a tre approcci:
- il primo, di carattere prevalentemente storico/artistico e burocratico/istituzionale, ha determinato competenze specialistiche, centrate soprattutto sulla conservazione e su una gestione dei beni settoriale e

Solo quest'ultima prospettiva sembra appropriata all'esigenza di un cambiamento radicale nell'espressione del management delle istituzioni culturali, per loro stessa natura libere (o destinate ad affrancarsi o ad essere redente) dal teorema dell'utilità, con i connessi corollari della razionalità, dell'economicità e della funzionalità, e a vincolarsi a una dimensione simbolica che sostituisca l'interrogativo «a che cosa serve» con la domanda «cosa significa» e «che senso ha».

Una domanda finalizzata all'analisi e al riconoscimento estetico, antropologico e culturale delle espressioni artistiche, a cui è sottesa una gestione in funzione educativa della cultura che, pur non dimenticando l'approccio economico e funzionale, sia però ancora in grado di tener conto della perimetrazione dei diversi campi, delle divergenti finalità e delle distinte (e non necessariamente alternative) esigenze.

Veicolare merci (prodotti o servizi) rivolte all'acquisto significa, infatti, rincorrere grandi risultati numerici facendo leva su tecniche e impulsi semplificati e avvalendosi di una comunicazione violenta, in grado di far presa nell'immediato e in cui vengono a coincidere consumo ed esaurimento del prodotto.

Diffondere cultura significa invece fare uso di beni soggetti al dono e allo scambio applicandosi ad un numero ristretto di fruitori e cercando di incidere nel vissuto delle persone recuperando un'attitudine contemplativa e orientata al discernimento⁶⁸,

parcellizzata, con il raggiungimento di risultati prevalentemente autoreferenziali e concernenti efficienze relative a tecniche e procedure;

- il secondo, più recente, è contrassegnato dal tentativo di ampliare le competenze per la gestione del settore attingendo a pratiche proprie del management e del marketing razionali. E ciò in conseguenza della cronica penuria di risorse economiche destinate alle istituzioni culturali (con ciò prospettando un utopico rapporto armonico fra identità culturale e valorizzazione e configurando una prospettiva funzionale tra cultura ed economia che si risolve molto spesso nella sterile sovrapposizione di metodi e tecniche ibridate e inefficaci);

- l'ultimo, piuttosto raro, «riguarda la ricerca delle condizioni per definire un percorso originale di sviluppo delle competenze per queste istituzioni con un'attenzione all'immaterialità, alla dimensione simbolica, alla soggettività e all'apprendimento» (cfr. L. Dal Lago, *Apprendimento e innovazione nelle competenze per la gestione delle istituzioni dell'arte e della cultura*, in U. Morelli (a cura di), *Management delle istituzioni dell'arte e della cultura*, Guerini e associati, Milano 2002, pp. 35 e 36).

⁶⁸ Sul confronto tra attitudine performativa e capacità contemplativa rinvio a P. Bellini, *Cyberfilosofia del potere*, cit., p. 130 e ss. «Il soggetto post-moderno è esposto a un eccesso di stimolazioni psichiche e sensoriali, che inevitabilmente conducono a una generale incapacità di provare emozioni profonde e durature, capaci di sopravvivere alle mode», *ivi*, p. 136; «La forma della tecnoemotività produce una sempre maggiore difficoltà di percezione del meraviglioso, di ciò che desta stupore, poiché l'abitudine a questa

alimentando la capacità di autodeterminazione e stimolando una riflessione critica sul presente nell'esercizio di una libertà di pensiero capace di evolvere in progetto, proposta, impegno⁶⁹.

Solo ciò consente un *pensare* eccedente l'*essere pensati* e una capacità di *agire* più di quanto *si è agiti*.

Dunque, un'attività di contrasto alla dilagante povertà dello spirito⁷⁰ che, prodotto e conseguenza della spettacolarizzazione televisiva di individualità mediocri⁷¹, è capace di trasformare l'ignoranza in merito, la volgarità in prerogativa, la stupidità in virtù civica.

Non escludo poi, che i protagonisti di un *reality* televisivo, una *varia umanità* che farebbe bella mostra di sé tra le *mirabilia* di una *wunderkammer* barocca o nella *Monstrorum historia* di Ulisse Aldrovandi⁷², assurti al rango di *personaggi artistici* e *opinion leader*, possano sfrontatamente aspirare ad un'adeguata rappresentanza politica, legittimati da un consenso che si avvale del circuito informativo-mediatico come sua pratica caricaturale.

Oggi, infatti, alla vitalità straordinaria della nostra *iconosfera* si associa, in un complessivo impoverimento psichico dei vissuti, un consumo passivo e senza precedenti di immagini prodotte, in serie, da tecnici dell'immaginifico. In un tale contesto, come già avvertiva profeticamente (a metà degli anni '60) André Leroi-Gourhan, non è infondato temere che una «minoranza sempre più ristretta elabori non solamente programmi di vita, politici, amministrativi, tecnici, ma anche le reazioni emotive, le evasioni epiche, l'immagine di una

ipertrofica stimolazione tecnologica rende il soggetto più duro e insensibile, più freddo e simile alle macchine», *ivi*, p. 137.

⁶⁹ Per approfondimenti sulla divergente prospettiva dell'eroe e del mercante rinvio a C. Bonvecchio, *Europa degli eroi. Europa dei mercanti. Itinerari di ribellione*, cit., p. 20.

⁷⁰ Cfr. D. Tarizzo, *Homo insipiens. La filosofia e la sfida dell'idiozia*, Franco Angeli, Milano 2004, p. 118.

⁷¹ Cfr. per approfondimenti rinvio a J. Baudrillard, *Il patto di lucidità o l'intelligenza del Male*, cit., pp. 35 e ss.

⁷² È qui richiamato il celebre testo di Ulisse Aldrovandi (*Monstrorum historia cum Paralipomenis historiae omnium animalium / Bartholomaeus Ambrosinus ... labore, et studio volumen composuit / Marcus Antonius Bernia in lucem edidit. Proprijs sumptibus ... cum indice copiosissimo. Bononiae. Typis Nicolai Tibaldini MDCXLII*) che, studioso delle diversità del mondo vivente, realizzò, a Bologna, nella seconda metà del Cinquecento, uno dei primi musei di storia naturale: il *teatro* o *microcosmo di natura*. Cfr., per approfondimenti, E. Caprotti (a cura di), *Mostri, draghi e serpenti nelle xilografie di Ulisse Aldrovandi e dei suoi contemporanei*, Mazzotta, Milano 1980; E. Crea (a cura di), *Hortus pictus. Dalla raccolta di Ulisse Aldrovandi*, Edizioni dell'Elefante, Roma 1993.

vita diventata totalmente rappresentativa, poiché alla vita sociale reale può sostituirsi una vita sociale totalmente figurata»⁷³.

Non desti meraviglia, perciò, se nel collassamento della differenza tra immagine e realtà, all'interno di un mondo pacificato artificialmente e popolato da uomini identici nel modo di vita e nei gusti, Arrigo peloso, Pietro matto e Amon nano, circondati da fauna esotica, così come immortalati dal pennello di Carracci⁷⁴, trovino immediato rifugio in una *classe politica* disposta a scambiare con la *società civile* solo una reciproca miseria esistenziale, «l'una offrendo la sua corruzione e i suoi scandali, l'altra le sue convulsioni artificiali e la sua inerzia autistica»⁷⁵.

⁷³ Cfr. A. Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, vol II, *La mémoire et le rythme*, A. Michel, Paris 1965, p. 203 e ss. ; Id., *Milieu et technique*, A. Michel, Paris 1945 (tr. it. *Il gesto e la parola. Tecnica e linguaggio. La memoria e i ritmi*, Einaudi, Torino 1977).

⁷⁴ Il riferimento è all'omonimo quadro (1598) di Agostino Carracci conservato al Museo di Capodimonte di Napoli che, insieme a la *Bambina barbata* (1594/95, Musée du Chateau di Blois) di Lavinia Fontana (il ritratto dal vero di Antonietta Gonsalus nato dalla collaborazione tra l'artista e Ulisse Aldrovandi), testimoniano il gusto barocco per la *teratologia*, ovvero lo studio delle mostruosità animali e vegetali. A partire dalla seconda metà del Cinquecento, infatti, le quadriere delle più importanti corti europee si arricchirono di dipinti di soggetti esotici e straordinari che, insieme a ritratti di curiosi personaggi (nani, uomini e donne barbati, bicefali o con raccapriccianti deformità), erano destinati a suscitare stupore e meraviglia attraverso l'ostensione di *mirabilia* mostruose o anomale. Un'esaltazione estetica della *bellezza della diversità* che, tranne i rari casi in cui appariva sostenuta da seri interessi umanistici, era per lo più alimentata dalla curiosità morbosa degli ambienti di corte che, impregnati del fascino di un'ambigua contaminazione parascientifica (tra superstizione, scienza, alchimia e magia), si esaltava nella celebrazione effimera di *scherzi di natura*, degradando la natura umana a mera curiosità naturalistica.

⁷⁵ J. Baudrillard, *Il Patto di lucidità o l'intelligenza del Male*, cit. 138. «L'illusione ingenua riguardo ai media è che tramite essi il potere politico manipoli o mistifichi le masse. L'ipotesi inversa è più sottile. Tramite i media sono le masse ad alterare definitivamente l'esercizio del potere (o di ciò che si crede tale). Laddove esso crede di manovrarle, le masse impongono la loro strategia clandestina di neutralizzazione e di destabilizzazione. Anche se le due ipotesi sono valide simultaneamente, si tratta in ogni caso della fine della Ragione mediale, della fine della Ragione politica», *ivi*, pp. 77-78.



Sesto San Giovanni (MI)
via Monfalcone, 17/19

© Metabasis.it, rivista semestrale di filosofia e comunicazione.
Autorizzazione del Tribunale di Varese n. 893 del 23/02/2006.
ISSN 1828-1567



Quest'opera è stata rilasciata sotto la licenza Creative Commons Attribuzione- NonCommerciale-NoOpereDerivate 2.5 Italy. Per leggere una copia della licenza visita il sito web <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/it/> o spedisci una lettera a Creative Commons, 559 Nathan Abbott Way, Stanford, California 94305, USA.