

Publicazione degli atti del convegno OSCOM *“La comunicazione dei beni culturali nel mondo delle nuove tecnologie. Strategie di gioco e media”* con il contributo del consiglio di amministrazione dell’Università Federico II

CLEMENTINA GILY

TÉCHNE

Teorie dell'immagine

SCRIPTAWEB

PROPRIETÀ LETTERARIA RISERVATA

Copyright© 2007 by CIVIS s.n.c/ScriptaWeb – Napoli

E' vietata la riproduzione di questo libro o parte di esso con qualsiasi mezzo tecnico.

Finito di stampare nel marzo 2007
presso 2G Grandi Grafiche - Via Sedile di Porto, 74 - Napoli
per conto di CIVIS s.n.c. - Via F. Caracciolo, 10 - Napoli

TÉCHNE

Teorie dell'immagine

INTRODUZIONE

PARTE PRIMA. GIORDANO BRUNO

CAPITOLO PRIMO – “GIORDANO NELLA CHIAVE E NELLE OMBRE”	1
1. <i>La chiave metafisica: il Teatro della Causa Infinita</i>	1
2. <i>La chiave logica: l'ombra e la luce nella memoria</i>	14
3. <i>L'arte della memoria e la sua pratica</i>	18
CAPITOLO SECONDO – COMPORRE IMMAGINI/GIORDANO BRUNO	29
1. <i>Il Bruno di Schelling e il mistero del due</i>	29
2. <i>Bruno versus Ramo</i>	35
3. <i>Disegnare la Chiave nello Specchio</i>	43
CAPITOLO TERZO – IL GIOCO DELLE FACOLTÀ Immanuel KANT nel bicentenario della morte – 12 febbraio 1804	53

PARTE SECONDA L'IMMAGINE E IL TESTO PLURICODIFICATO APPUNTI PER LA DIDATTICA

CAPITOLO PRIMO – LOGICA DELL'IMMAGINE.....	75
1. <i>I segni</i>	80
2. <i>Il senso eccedente che s-termina</i>	84
3. <i>La sostituzione che presenta</i>	92
4. <i>Il pensare simbolico, una mimetiké téchne</i>	96
5. <i>Un'enciclopedia senza Diderot</i>	100
6. <i>Il disegno</i>	103
CAPITOLO SECONDO – NATURA DELLE IMMAGINI.....	111
1. <i>Physis</i>	111
2. <i>I miti come forma simbolica</i>	112
3. <i>Semasiologia</i>	117
4. <i>Fantasma dal Pathos</i>	121
CAPITOLO TERZO - GRAMMATICA, SINTASSI E FIGURA DELL'IMMAGINARIO.....	131
1. <i>Fermo immagine e mappe</i>	131
2. <i>Il disegno della conoscenza estetica</i>	135
3. <i>L'immaginario</i>	138

CAPITOLO QUARTO – LA FORMAZIONE ESTETICA.....	145
1. <i>L'educazione dell'uomo, attraverso la bellezza</i>	145
2. <i>Specchi</i>	148
3. <i>Migrazione</i>	155
4. <i>Testi pluricodificati per la comunicazione dei beni culturali</i>	158
5. <i>Il modello di percorso parte da un'idea, nel modello del museo narrante</i>	165
CONCLUSIONE – IL PENSIERO FIGURALE.....	171

La verità non è venuta al mondo
nuda, ma è venuta in simboli e
immagini. Esso non la riceverà
in altra maniera
(Vangelo di Filippo 67)

Introduzione

Il punto di partenza di questo libro è la frase di Aby Warburg a Toni Cassirer, scritta il 6 marzo 1929, che bisogna considerare “Giordano Bruno come un uomo che pensa per immagini”. È una rapida sintesi dei discorsi fatti con Ernst Cassirer, a proposito della figurazione dello *Spaccio della Bestia Trionfante*. Warburg vi vedeva quel che aveva colto nella *Primavera* di Botticelli: “la lotta tra l'*eidolon* mostruoso e l'idea degli dei” la “lotta per la trasformazione. Difatti, le divinità astrali combattono se stesse sotto le vesti di falsi demoni” (lettera del 24 febbraio 1924). Bruno, dice Cassirer, vi descrive la ragione che lotta per affermarsi e fonda nella Fortezza garante della Legge, *virtus* contro Fortuna: una ragione che si appella al tutto che rispecchia.

L'*eroico furore* è un'espressione che affascina Warburg. A poche ore dalla morte cerca la risposta alla domanda se si possa dire estetica la logica di Bruno, quando in lui c'è chiara “la condanna etica di ciò che è estetico” p. 24: se estetico è teoria più che arte, e la filosofia di Bruno è una grande celebrazione dell'atto pensante. La risposta di Warburg è la definizione di *estetica energetica*; prima, aveva detto *espressione figurata*. Entrambe definizioni suggestive, che denotano l'interesse profondo.

E davvero Giordano Bruno è un uomo che pensa per immagini. Il suo cosmo di figure, in parole ed immagini, costruisce una filosofia che è difficile non definire estetica. Il dubbio di Warburg è dovuto ad un equivoco che è nel termine. La teoria di Bruno è una metafisica intera, quindi è anche etica; come in Gentile, l'Atto non sopporta distinzioni assolute e quindi si concilia con la definizione di estetica. Solo una definizione dell'estetica distinta dalla logica e dall'etica crea il dubbio, e il dialogante, Cassirer è un neokantiano, e nel dialogo con lui Warburg cerca la chiarezza

delle sue intuizioni *selvagge*. La definizione conseguita reca implicita questa convinzione diversa con efficacia.

Oggi la riflessione sulle immagini è il regno del Chaos, in cui il pensare per immagini di Giordano Bruno è sorprendentemente chiarificatore. Non è un sistema, ma una visione sistematica in cui le migrazioni verso la chiarezza sono portate dall'aspirazione alla luce. Il sapere è inteso come cammino in cui ciascuno è coinvolto personalmente, con tutto il sé presente, nella disposizione alla fatica del pensare; di esso dà un esempio mirabile, che è bello fare e rifare con lui, accompagnandolo nella migrazione.

Dopo Giordano Bruno le riflessioni sull'immagine sono diventate tanto più intricate di quanto siano già sempre state. Gombrich scrisse che non riteneva possibile stendere una teoria dell'immagine. La frase vogliamo leggere all'inverso, come un incoraggiamento a dire quel che si può per chiarire quel che si deve. Nella società moderna la confusione impera su un concetto troppo usato, crocevia di troppe competenze che a volte zittiscono la filosofia, che non ama il rumore.

Ricordare con colloqui mirati visioni come ad esempio quella di Giordano Bruno, sembra una via fruttuosa per ricordare ombre e luci da proporre allo studio dei giovani.

Da A. Warburg E. Cassirer, *Il mondo di ieri*, Aragno, Torino 2003; nell'*Introduzione* di Maurizio Ghelardi sono le citazioni indicate con la pagina, tolte da A. Warburg, *Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg*, hrsg.v. K. Michels u. Ch. Schoell-Glass, Berlin 2001.

PARTE PRIMA

**GIORDANO BRUNO
IMMANUEL KANT**

Capitolo Primo

*“Giordano nella chiave e nelle ombre”*¹

1. La chiave metafisica: il Teatro della Causa Infinita

*'Nella chiave e nelle ombre'*²: questo è il vessillo con cui Giordano Bruno si descrive, dice in breve l'invenzione somma del suo pensiero, un monogramma con cui si iscrive tra gli uomini *preclari*, che simboleggiano concetti essenziali. Nell'elenco dei vessilli sono figure semplici e archetipi complessi, azioni, insegne, astanti e circostanze. I termini sono pensati per essere sistemati come figure nelle ruote ordinatrici dell'arte della memoria, il metodo adatto al conoscere umbratile dell'uomo, fatto di luci e di ombre, che compie una conquista faticosa.

Ricordare, saper ricordare, sapersi servire di quel che abbiamo appreso nel nuovo conoscere, è il compito dell'arte della memoria che Bruno insegnava, quello che gli attrasse l'attenzione di Enrico III al principio, di Mocenigo, alla fine. È una sintesi di tradizioni diverse allora ben presenti a chiunque s'interessasse di retorica e pratica oratoria. Bruno ne dà una forma rinnovata, che cita i punti chiave del metodo e del costrutto: era uomo di ragione potente ma critica, mai contenta del risultato; non ignorava il proprio valo-

¹ È la relazione, sinora inedita, al convegno del gennaio 2000 *La nova filosofia di Giordano Bruno*, Università di Napoli Federico II, Suor Orsola Benincasa, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, - modificata in relazione al testo. Per una esposizione del pensiero di Bruno, rimandiamo al volume di Michele Ciliberto, *Giordano Bruno*, Laterza, Bari 1990.

² Giordano Bruno, *L'arte della memoria*, a cura di M. Maddamma, Milano, Mimesis 1996, p. 159.

re, era orgoglioso del suo pensiero, come dimostrò nell'ostinarsi nella verità sino alla morte. Se ne meravigliarono in molti, un pensatore privo di dogmi³, antesignano della religione naturale⁴, pareva dovesse preferire l'abiura alla morte⁵.

L'originalità di Bruno si segnala nella macchina del sapere che disegna per andare su per le ombre, basandosi sulle convinzioni comuni, sui pensieri tradizionali, anche moderni, e sulla propria rielaborazione sincretica, in un pensiero rivoluzionario. Ma sta anche, dice il vessillo, nella chiave luminosa, che è la premessa di ogni scienza⁶, la fede di poter capire, la convinzione che la mente se sa tenersi al metodo può vedere schiudersi l'armonia di fondo, la coerenza nell'intero. Grazie al contributo di tutti i sapienti che hanno contribuito a pensare il Tutto, troppo difficile per *una* coerenza – tranne che per la divina.

Colui che si disse *Il Fastidito*, *l'Accademico di nulla Accademia*, aveva l'orgoglio di frequentare letture diverse, anche proibite, senza dimenticare la tradizione, in un protostoricismo che odia gli specialismi che oscurano il *multiversum*⁷. Crede che limitare l'orizzonte impedisca di capire. La maschera frequente del *Pedante*, il personaggio burlesco che spesso vivacizza le sue scene, impersona, in realtà, il tragico scacco del pensiero e della vita di Bruno, la chiusura degli am-

³ Cfr. *Giordano Bruno. Immagini 1660-1725*, a cura di S. Bassi, , prefazione di M. Ciliberto, Napoli, Procaccini, 1996.

⁴ Vedi l'entusiasmo di Toland negli anni 1709-1710, *ivi*, pp. 91-107.

⁵ Molti si chiesero perché non avesse abiurato, *ivi*, passim. Vi sono anche tesi fantastoriche su questo, dovute alla politica attiva e tuttora poco chiara di Bruno.

⁶ E' la metafisica della scienza, come disse Ugo Spirito (*Inizio di una nuova era*, Firenze 1954), un autore per altro tanto sensibile a Bruno da parlare, come lui, di onnicentrismo.

⁷ Ernst Bloch, *Filosofia del Rinascimento*, Il Mulino, Bologna 1981, p.178.

bienti accademici, sociali e religiosi alla libertà di pensiero da lui praticata; e se ne accorse nel secondo dei dialoghi morali, quando meditò sulla figura dell'asino. Più che un vero storicismo questo atteggiamento è l'accettazione delle tendenza sincretica⁸ che in Pico della Mirandola ha il suo campione, la convinzione della concordia nella verità di tesi diverse. Vi si manifesta il fastidio verso la cultura fatta di asserzioni che non si lasciano sconcertare né correggere; Bruno fu pensatore europeo anche nel senso che girò ovunque per trovare ambienti diversi, sperando ogni volta nel successo; esule perenne, tentò il consenso sino al fatale ultimo ritorno in Italia, per la speranza suscitata dalla nuova Curia romana; aprì spazi di conciliazione nel processo, affermando la sua religiosità e fede. Ma restò fedele alla libertà del pensiero non accettando di contraddire l'essenziale del suo credo⁹; non si limitò nell'*hortus clausus* in cui lo avrebbe rinchiuso l'abiura: chi pensa, dà valore al pensiero.

Per Bruno la memoria non è solo ricordo, è anche pensiero nuovo; anche la retorica attribuiva questa caratteristica all'*inventio*, il cui primo momento è la topica, la ricognizione dei *loci communes* che prepara la nuova orazione andando tra i ricordi delle altre. Per costruirne il metodo ripensa al percorso combinatorio di Raimondo Lullo (Leibniz gli

⁸ cfr. Augusto Guzzo (a cura di), *Giordano Bruno*, Garzanti, Milano 1944.

⁹ Solo due proposizioni causarono la sua condanna, P. Giustiani, *Bellarmino e Bruno*, in Id., C. Matarazzo, M. Miele, D. Sorrentino, *Giordano Bruno Oltre il mito e le opposte passioni*, Napoli, BTN 2002, p. 292. Nel volume oltre ai citati vi sono articoli di B. Forte, G. Cottier, G. Matino, G. Castello, P. Miccoli, G. Limone, P. Mussò - V. Ascieri, L. Spruit, S. Ricci.

rimproverò questa *mania*¹⁰⁾ costruito con ruote concentriche che girando ispirano combinazioni casuali, e introducono nel conoscere il caso, rivelatorio e profetico. Quel che non è parola, logica, causa, può generare una sorpresa che avvia una riflessione nuova; la componente irrazionale che la scienza moderna riconosce alla probabilità.

Difatti, se nell'elenco di uomini *preclari* non c'è Aristotele, c'è Lullo, *Raimondo*, *nelle nove lettere*, il pregio suo è di introdurre un elemento così vago sapendone il limite. Perciò è lucida l'espressione, come quella *'nella chiave e nelle ombre'*, che è l'autodefinizione dell'originalità e va presa come punto di partenza.

Perciò, va premessa alle opere mnemoniche, che sono le sue prime edite (la *Clavis Magna*, perduta¹¹, ed il *De umbris idearum*) le idee madri della *nova filosofia*, la *clavis universalis*¹².

*

Bruno fonda, con il Rinascimento, nell'unità dell'Anima del mondo¹³, che è fiducia nella coerenza¹⁴ nella coscienza

¹⁰ Leibniz lo scrive nel 1710, v. *Giordano Bruno. Immagini 1660-1725*, cit., p. 93.

¹¹ Giordano Bruno, *Clavis Magna*, a cura di C. D'Antonio, Effegi, Roma 1997, è il titolo dato all'opera tradita come *De Imaginum Compositione*, che si propone come l'opera perduta.

¹² Cfr. Paolo Rossi, *Clavis universalis*, Milano Napoli 1960, Il Mulino Bologna 1983. cfr. anche *La costruzione delle immagini*, Castelli, Padova 1958.

¹³ Cfr. Eugenio Garin, *L'Umanesimo Italiano*, Laterza, Bari 1965.

¹⁴ Cfr. Aldo Trione, *L'ostinata armonia*. Bruno può per molti versanti essere considerato per la visione estetica del conoscere, Gio. Bernardo del *Candelaio*, va ricordato, è pittore, perché il filosofo ed il pittore tesse colori e le forme in figure. Vedi anche le pp. 11 – 20 – 22 – 28 – 35 della *Cena delle Ceneri*, in Bruno, *Dialoghi Italiani*, Firenze: sono esempi che si potrebbero moltiplicare.

della disarmonia, senza non si costruisce scienza¹⁵. Speciale in Bruno è l'intreccio di lucidità e mistero nella comunione universale di tutto in tutto¹⁶, una nuova ontologia e dialettica che bene accolsero i posteri di due secoli più tardi, Schelling ed Hegel, quando la filosofia penserà il mistero con la dialettica¹⁷ e il ragionare di miti, simboli e metafore¹⁸. L'armonia dissonante è il fascino di una conoscenza senza estasi che sa il valore del silenzio nella sua *solertissima inquisizione*¹⁹, sa vedere la comunicazione universale nelle ombre dei linguaggi che traversano il mondo²⁰, dove i Mercuri inviati dagli dei hanno arduo cammino.

La linea ideale dei dialoghi composti a Londra nel 1584 è percorribile in rapida sequenza perché rapida fu la loro composizione, dovuta alla volontà di conquistare con un

¹⁵ Eugenio Garin considerò una vanificazione dello sforzo umano l'impossibilità di uscire dall'ombra del conoscere, ma apprezza l'esaltazione dell'operosità, in *Medioevo e Rinascimento*, Laterza, Roma Bari 1984, p. 184.

¹⁶ Michele Ciliberto, *Giordano Bruno*, cit., p. 35

¹⁷ R. Franchini, *Le origini della dialettica*, Gianni, Napoli 1966, cfr. il cap. *Cusano e Bruno scopritori dell'infinito*.

¹⁸ "Il *simbolo* resta intermedio tra l'universale e il particolare: nel *simbolo* il particolare (il *fenomeno*) diviene corpo, 'veicolo' dell'universale (l'*idea*), animato da questa e, quindi, qualcosa di più del particolare, perché è il particolare *trasfigurato*", Gabriele De Rosa p. 75. Cfr. C. Vasoli, *Umanesimo e simbologia nei primi scritti lulliani e mnemotecnica del Bruno*, in *Umanesimo e simbolismo*, CEDAM, Padova 1958..

¹⁹ "Il Nolano[...] ha disciolto l'animo umano e la cognizione, che era rinchiusa ne l'artissimo carcere de l'aria turbulento... cossi al cospetto d'ogni senso e raggione, co' la chiave di solertissima inquisizione aperti que' chiostri de la verità, che da noi aprir si posseano, nudata la ricoperta e velata natura, ha donati gli occhi alle talpe" Giordano Bruno, *La Cena delle ceneri*, in *Dialoghi italiani*, a cura di G. Gentile, III ed. a cura di G. Aquilecchia, Sansoni, Firenze 1985 (1958), vol. I, p. 32. Qui è l'immagine del nocchiero.

²⁰ Michele Ciliberto, *Giordano Bruno*, cit. p. 35.

discorso filato il pubblico londinese, scritti in italiano invece che, come fece di solito, in latino proprio perché la Corte Inglese di Elisabetta parlava l'italiano come lingua colta. Tentava una comunicazione efficace con una sorta di grande romanzo filosofico, sceneggiato in un teatro di singolare vivacità²¹. Bruno sceglie un particolare modello di comunicazione: ciò dimostra la sua comprensione dei diversi moduli del linguaggio.

E' il romanzo - o il teatro²² - della Causa immanente che, come nocchiero alla nave, comunica movimento al Mondo, allo stesso modo in cui la *pinea*, la scassa dell'albero maestro, trasmette energia dalle vele allo scafo. Si conosce l'operato del nocchiero guardando il movimento della nave; la Causa, pertanto, si conosce osservando l'animazione universale.

L'incipit è la visione astronomica: Bruno insegnava lo Sfero, la geografia astronomica di Copernico, una novità che interessava molti; l'azione parte nella *Cena delle Ceneri* dalla richiesta di chiarimenti, rivolta spesso a Bruno²³. Copernico è la via d'uscita insieme da Tolomeo e da Aristotele²⁴, consente di ripensare l'astronomia. Ma a Bruno non basta, visto che la sua cosmologia invece va verso l'infinito - Teofilo afferma il pensiero del Nolano, come Bruno chiama se

²¹ P. Sabbatino, *Giordano Bruno e la "mutazione del Rinascimento"*, Olschki, Firenze 1993.

²² G. Camillo, *L'idea del teatro*, Sellerio, Palermo 1991.

²³ *La Cena delle Ceneri*, in Giordano Bruno, *Dialoghi italiani*, cit. vol. 1.

²⁴ Le tesi astronomiche Bruno ripropose per il mondo accademico in *Centus et viginti articoli de natura et mundo adversus Peripateticos* a Parigi nel 1586 (cfr. E. Canone, *Giordano Bruno. Gli anni napoletani e la 'peregrinatio' europea*, Cassino 1992); nel *Camoeracensis Acrotismus* a Basilea nel 1588 (cfr. Miguel A. Granada, *El debate cosmologico en 1588. Bruno, Brahe, Rothmann, Ursus, Rödin*, Bibliopolis, Napoli 1996). Tanti destinatari, tanti linguaggi.

stesso, una filosofia della natura più che teoria astronomica: perché l'astronomo non può sorpassare quel che vede e prova, non ascolta la coerenza come fa il filosofo²⁵. La centrale idea d'infinito è l'uscita dal vecchio pensiero²⁶; ma è costruita sull'antico atomismo – che non a caso Popper cita nella *Logica della scoperta scientifica* come esempio di come nascano teorie scientifiche da fantasie analogiche.

Non appena posto, il concetto dell'infinito compie la sua opera rivoluzionaria e vanifica il costruito aristotelico nel fulcro, mette in crisi il concetto di causa, base del cosmo concluso e ordinato. Il *De la Causa Principio et Uno*, depura la causa della quadripartizione aristotelica, che vuole farne un metodo di scienza esatta: queste quattro cause (formale sostanziale efficiente finale) impediscono alla filosofia della natura di disegnare il nesso della comunicazione; fanno prevalere la logica dell'intelletto sulla ragione (Bruno scrive *raggione*, dandone un'impressione più forte). La Causa unica, principio di tutte le cause, non coincide con il cosmo e non vi si esaurisce: ma non ne è aliena, è il nocchiero alla

²⁵ Copernico, “più studioso de la matematica che de la natura, non ha possuto profundar e penetrar sin tanto che potesse a fatto toglier via le radici de inconvenienti e vani principii, onde perfettamente sciogliesse tutte le contrarie difficoltà e venesse a liberar e sé ed altri da tante vane inquisizioni e fermar la contemplazione ne le cose costante e certe”, *De la Causa, Principio et Uno*, in *Dialoghi italiani*, cit. p.28. “Il Nolano per caggionar effetti al tutto contrarii, ha disciolto l'animo umano e la cognizione, che era rinchiusa ne l'artissimo carcere de l'aria turbulento... cossi al cospetto d'ogni senso e raggione, co' la chiave di solertissima inquisizione aperti que' chiostri de la verità, che da noi aprir si posseano, nudata la ricoperta e velata natura, ha donati gli occhi alle talpe”, ivi, p. 32.

²⁶ Conoscemo che non è ch'un cielo, un'eterna reggione immensa, dove questi magnifici lumi serbano le proprie distanze... Questi fiammeggianti corpi son que' ambasciatori, che annunziano l'eccellenza de la gloria e maestà de Dio” ivi, p.34.

nave, immagine celeberrima – una proposizione su cui non volle cedere, al processo.

Il nocchiero non è la nave, ma non si distingue dai suoi movimenti, e inoltre vi è coinvolto. L'immagine stessa della *pinea*, attributo di Bacco - Dioniso, usata dal chirurgo di Filippo il Bello per indicare la centralità della dislocazione dell'energia organica, pone la Causa del mondo nel cosmo, in ogni piccolezza. Tutto è uno e molteplice, anima dinamica dell'universo e centro immobile. Questo suo causare non determinando fa oltretutto superare, in teoria, le problematiche della predestinazione – è il tempo delle Riforme e delle lotte di religione. Giordano descrive il filosofo naturale sulla scorta del “giudiciosissimo Telesio cosentino”²⁷, che descrive il problema dell'uomo *iuxta propria principia*: “Cossì siamo promossi a scuoprire l'infinito effetto dell'infinita causa, il vero e vivo vestigio de l'infinito vigore; ed abbiamo dottrina di non cercar la divinità rimossa da noi, se l'abbiamo appresso, anzi di dentro, più che noi medesimi siamo dentro a noi...

Se non togliete quel che v'è da presso come torrete quel che v'è lontano...

Lasciate l'ombre ed abbracciate il vero; Non cangiate il presente col futuro”²⁸.

Pensare nel presente, pensare il vicino pensando oltre. Bisogna intendere la trascendenza, nella *nova filosofia*, non come una sorta di esaurimento della Causa nel processo; come se una volta creato il mondo e compiuto il ruolo, dovesse passare alla funzione di Giudice e Garante: la Causa è Immanenza che non lascia il mondo ma vi permane, per indicare l'essenziale nel superfluo. Questo essenziale è l'Idea: Bruno confessa d'esser divenuto platonico (forse

²⁷ Ivi, p. 261.

²⁸ Ivi, p. 34.

miglior si deve dire plotiniano, per i concetti di *ascensus e descensus*), pur avendo tratto molto da Epicuro (l'atomo, idea della monade²⁹). Lo spiega nel XXV concetto delle *Ombre delle idee*: cosmo e dei d'Epicuro sono in quanto sono, di conseguenza la morale non è l'attività, ma l'atarassia, il lasciar essere. La filosofia naturale invece pensa la Causa perché crede nell'azione costruttiva e creatrice, l'anima ha un valore che s'intende nell'intero – si ricordi che l'altro attributo di Dioniso è lo specchio dell'introspezione.

L'anima del mondo è “la divinità, che è come l'anima de l'anima, la quale è tutta in tutto”³⁰, una e istantanea, monade³¹. Solo se s'intende come continuo nell'Universo “non facci più discrezione l'etere interposto tra sì gran corpi ... sì che gli contrari e gli diversi mobili concorreno nella costituzione di un continuo immobile, nel quale gli contrari concorrono alla costituzion d'uno, ed appartengono ad uno ordine, e finalmente sono uno”³²: “questo infinito ed immenso è uno animale”³³, animato dal desio di conservare se stesso.

Capire tutto ciò si può in modi diversi; le scienze indagano, i sensi indicano, “per argumentazione e discorso, nell'intelletto come principio, nella mente in forma viva: nell'oggetto è come in uno specchio”³⁴, la ragione vi coglie l'unità,

²⁹ I suoi corpuscoli sono piuttosto materiali, affini al terriccio, adatti alla scienza moderna più degli atomi, che derivavano dalla visione parmenidea dell'essere (Cfr. V.E.Alfieri, *Atomos Idea*, e Guido Calogero, *Logica antica*). Lo dice Felice TOCCO, *Le opere inedite di Giordano Bruno, Memoria letta all'Accademia di Scienze Morali e Politiche della Società Reale di Napoli*, Napoli 1891, pp.VIII-268.

³⁰ *Infinito Universo e mondi*, in *Dialoghi Italiani*, cit., vol. I, p. 391.

³¹ Ivi, p. 414.

³² Ivi, p. 416.

³³ Ivi, p. 431.

³⁴ Ivi, , p. 370.

un nesso logico tra eventi non logici. “Questa è quella filosofia che apre i sensi, contenta il spirito, magnifica l'intelletto e riduce l'uomo alla vera beatitudine... lo libera dalla sollecita cura di piaceri e cieco sentimento di dolori, lo fa godere dell'esser presente e non più temere che sperare del futuro, perché la provvidenza, o fato o sorte, che dispone della vicissitudine del nostro essere particolare, non vuole né permette che più sappiamo dell'uno che ignoriamo dell'altro”³⁵. “Per l'infinito campo, per la perpetua mutazione, tutta la sustanza persevera medesima ed una... (in essa) aremo la via vera alla vera moralità”³⁶. L'Atto non è compiuto *ab eterno*, come attività infinita: non ha mai compimento, si incrementa nel mondo, l'uomo vi collabora con l'infinita opera dell'infinito Atto: è il vero *Infinito, Universo e Mondi*, oggetto del terzo dialogo.

*

Delineare la nuova morale è la collaborazione del cosmo-uomo all'atto infinito. Per primo, bisogna spacciare via le anticaglie dell'antico, gli dei tramontati: *Lo Spaccio della Bestia trionfante* celebra il trapasso dalle antiche virtù alle nuove, dalle antiche superstizioni, ad una sorta di religione naturale, Toland diffondeva il libro di Bruno anche dopo la sua morte da eretico. Vi si narra di Giove che si libera della sua corte di Dei-bestie, soggetti a passioni ferine, e va in cerca nuovi compagni divini, scegliendo i valori del tempo nuovo.

Sofia, la sapienza terrestre racconta la storia a Saulino, in un dialogo che riprende lo stesso Luciano di Samosata pregiato da Erasmo³⁷: la virtù individuale vi è meno centra-

³⁵ Ivi, p. 360.

³⁶ Ivi, p. 359.

³⁷ L'importanza di Erasmo (cfr. Ciliberto, *op. cit.*, p.11 e sgg.) va rilevata specie nel tema della follia, del furore complemento dell'intelligenza,

le che per l'antico, la vita associata è il nuovo ideale mondano³⁸, in cui domina la libertà e l'odio al servo arbitrio: ciò concilia la coscienza civile e l'etica sociale³⁹ nell'esaltazione dell'umana laboriosità intenta a fini mondani garantiti dalla giustizia. Se il mondo non fosse giusto, Dio non sarebbe Dio. La bestia da spacciare è l'ignoranza⁴⁰ per costruire l'uomo nuovo nella Fortezza, l'oculata per-severanza nel proprio intento.

L'anagramma del racconto è un linguaggio privo di sintassi, che snocciola una catena di eventi senza proporzione, tutti altrettanto importanti per l'ordine del cosmo, che sembra caso per la grande quantità dei particolari da tenere nel conto: questa è la differenza della Sofia terrena dalla Sapienza Divina. Comunicare solo quel che si può sapere, l'incomunicabile si può solo corteggiare nel mistero, perché sveli gli arcani dell'arte della memoria. Sofia terrena e

cfr. E. Grassi, *La filosofia dell'Umanesimo*, Tempi moderni, Napoli 1988, pp. 145-162.

³⁸ Vedi per questo nesso Fulvio Papi (a cura di), *Giordano Bruno. Infinità della natura e significato della civiltà*, Firenze 1996 (71). Bertrando Spaventa colse quest'armonia profonda come precorrimento dell'idealistico spirito assoluto.

³⁹ "Ricorda che in ogni attività umana devono esservi tre elementi: anzitutto le singole imprese devono venir meditate con saggezza prima d'essere realizzate; in secondo luogo devono esser compiute per tempo e con prontezza; in terzo luogo ciò ch'è stato mediato e compiuto dev'esser serbato e difeso con coraggio" Giordano Bruno, *Il Sigillo dei sigilli. I diagrammi ermetici*, a cura di Ubaldo Nicola, Mimesis, Milano 1995.

⁴⁰ A. Corsano, *Arte e natura nella speculazione pedagogica del Bruno*, in *Medioevo e Rinascimento* con prefazione di C. Antoni, Firenze 1955, nota che l'arte che si iscrive nella natura è la vera pedagogia dell'uomo nuovo. Vedi di Corsano anche *Il pensiero di Bruno nel suo significato storico*, Sansoni, Firenze 1948.

Sapienza divina entrambe comunicano a loro modo, nell'ombra e nella luce, la forza del pensiero.

Mentre si chiude la speranza di Bruno, col procedere dell'anno in Inghilterra, con le nuove chiusure accademiche e politiche, Bruno riflette sulla figura del sapiente, del Pedante, del Sapere Costituito: la sua pazienza, la sua costanza ne fanno il simbolo stesso dell'operosità, della sagacia della mano che districa. Ma l'asino dovrebbe stare nella stalla, per indicare la sua distanza da Dio. Invece, incede per il mondo, fa virtù di stolidità e dogmatismo, è la bestia della sapienza: la *Cabbala del Cavallo Pegaseo e dell'Asino Cillenico* lo definisce come colui che non fa "differenza tra gli cardi e le lattuche"⁴¹, è solo un asino sapiente che sa molte cose, l'ignoranza lo dice cillenico, nato nei pressi del monte dove nacque Mercurio, il dio beffardo; Aristotele è l'anima che rivive nell'asino e racconta la sua storia, in cui si vede come la sua ricerca non sia quella del vero sapere ma del vero potere che la sapienza esercita⁴².

La chiusura del *romanzo* risente del tempo. I sapienti di Oxford gli sono contro come quelli di Zurigo, è franta la congiuntura favorevole in cui aveva sperato, Bruno scioglie il canto del cigno. Gli *Eroici furori* terminano la sceneggiatura della mente che ha sforzato il linguaggio e la scena per tentare la comunicazione. Chi sa la differenza tra cardi e lattughe, non è la virtù analitica che sa la differenza, è il gusto di esperire: furore di Eros, non di Mercurio. Riso divino e non umano. L'intelletto non basta, è la meraviglia e la passione teoretica che schiude il mondo all'uomo; Bruno

⁴¹ *Dialoghi Italiani*, cit., vol. II, p.867

⁴² Il destino di Bruno così profondo nella comunicazione e così sfortunato nel comunicare, è rimasto nell'immagine della storia, su cui vedi il ns. *L'immagine di Bruno*, in A. Cerbo ed., *Pensiero e immagini II*, Dante e Descartes, Napoli 2003.

risente il fremito del lucreziano culto di Venere che si fonde all'amato soffrendone.

L'eroico furore "non è un raptamento sotto le leggi d'un fato indegno, con gli lacci de ferine affezioni; ma un impeto razionale, che siegue l'apprension intellettuale del buono e del bello, che conosce, a cui vorrebbe conformandosi parimente piacere; di sorte che della nobiltà e luce di quello viene ad accendersi ed investirsi de qualitate e condizione, per cui appaia illustre e degno. Doviene un dio dal contatto intellettuale di quel nume oggetto; e d'altro non ha pensiero, che de cose divine, e mostrasi insensibile e impassibile in quelle cose, che comunemente massime senteno, e da le quali più vegnon altri tormentati; niente teme, e per amor della divinitate spreggia gli altri piaceri, e non fa pensiero alcuno de la vita"⁴³.

L'amore del furioso si oppone alla cecità di chi era sì bello da chiamarsi Lucifero, che non seppe trovare in sé lo spirito, ed è demone. La perenne costanza nel seguire il nuovo è eroico furore, sprone a collaborare con Dio, con il Valore Eterno. Non vuole dire la Parola Ultima: vuole solo risolvere qui ed ora un tema, con la pazienza dello studio: un compito umano di civiltà⁴⁴.

Atteone che da cacciatore diviene preda⁴⁵, che perde se stesso per contemplare il divino, è il modello del sapere umano. Rassegnandosi al cosmo ed alla sua mutevolezza, al divenire universale, l'uomo si india, apprende il Valore. Dalla sua piccolezza e cecità umbratile indovina la luce. La

⁴³ Sono le parole di Tansillo poeta, in principio del dialogo terzo della prima parte degli Eroi furori, in *Dialoghi italiani cit.*, vol. II, pp. 987-8.

⁴⁴ Badaloni *Dall'antropologia naturale all'etica eroica e civile*, p. 105.

⁴⁵ V. Masullo, *Metafisica*, Mondadori, Milano 1980, p. 46.

sua comprensione volta al tutto, gli rende grato il sacrificio. L'armonia del tutto pretende attenzione e venerazione.

L'uomo, chiamato alla nuova etica eroica, non ignora le lamentazioni di Ermete sul male del mondo, l'enigma si scioglie parzialmente. La chiave è una metafisica in realtà comprensibile davvero solo a Dio, nella ragione distesa: per il XXV concetto delle *Ombre* solo Dio cerca in sé, direttamente, le idee. L'uomo le coglie dal suo luogo di parte⁴⁶, dalle ombre. Alla comunicazione universale dell'amore risponde il limite dell'intelligenza. Ma le ombre sono fedeli all'originale, Sofia terrena e divina non sono incongrue, l'una vale per sé, l'altra si comunica all'uomo nel rumore. Non resta che leggere in modi diversi,

2. *La chiave logica: l'ombra e la luce nella memoria*

La rispondenza armonica tipicamente rinascimentale, la comunicazione ontologica di tutto in tutto, fa da sfondo alla comunicazione logica, alla relazione tra chi parla e chi ascolta che trasmette e fa comprendere il messaggio: ma solo lo spirito di Laplace potrebbe capire questa complessità - e lo spirito di Laplace è una parafrasi di Dio, come ricorda Merleau Ponty. La Sofia terrena non può perciò comunicare il Vero nella sua limpidezza, deve adoperare metodi: l'esempio della difficoltà insensata di agire altrimenti è nel suo incontro con la Sofia celeste, nello *Spaccio*, dove Mercurio riferisce l'ordine cosmico datogli da Giove; consiste di comandi sui pidocchi che devono cadere giù, di capelli che devono restare nei denti del pettine, di morti e rabbuffi - senza differenza tra cardi e lattughe, l'elenco co-

⁴⁶ Donde la vicinanza a Spinoza segnalata subito dai commentatori, ad es. M.V. de Lacroze nel 1711, in *Giordano Bruno, Immagini 1600-1725*, cit., p. 114.

si lungo non ha il pregio delle nove lettere, il vanto di Raimondo Lullo. Se vogliamo esser capiti, dobbiamo dir poco e bene.

La chiave, quindi, resta un mistero che non si dipana, per la limitazione della mente umana. Bruno non si rassegna alla dotta ignoranza, e costruisce la macchina della memoria. L'uomo, se accetta la sua limitazione e studia la parte selezionata con lo sguardo alla coerenza generale, come dirà Spinoza, può passare dalle ombre alla luce, avere opinioni e confermarle con scienza⁴⁷. Di nuovo, si sente la formazione epicurea di Bruno, l'*epilogismòs* di Epicuro descrive bene la difficoltà di questo cammino lento e difficile, in cui occorre sceverare con pazienza, usare il vaglio della critica, fino a dire Vero, in una filosofia *materialista* fondata sulla sensazione, il vortice degli atomi⁴⁸. La lentezza del procedere è descritta in un papiro bruciato dal Vesuvio, conservato dagli scavi di Pompei: “non è infatti possibile, penso, che ogni opinione conduca subito a questo atto di riflessione, ma basta, ammesso solo si possenga la capacità di compierlo, scegliere, quando il momento propizio lo permetta, uno di questi atti di riflessione che sia genuino, e così, sulla base di questo, servirsi degli indizi e delle somiglianze...”⁴⁹ per intendere. Pazienza e riguardo occorrono per non sciupare l'impressione, per raccogliere le tracce e serbarle, anche prima d'intendere. Il metodo corregge la

⁴⁷ “Anche se tu riconosci il tempo pitagorico, il più difficile ed insensato tra tutti (poiché tramite esso le cose sono cancellate dall'oblio), non respingerai pure il tempo di Simonide (la mnemotecnica), grazie al quale si ricerca, s'impura e si trova ogni cosa, ciò che è dimenticato torna a rischiararsi e ciò ch'è stato troncato di nuovo germoglia” Bruno, *Il Sigillo dei sigilli*, cit., p. 12.

⁴⁸ È solo un esempio: l'*epilogismòs* non è il procedimento per intendere atomi e vuoto. Anche qui il sapere non ha una sola strada d'accesso.

⁴⁹ Epicuro, *Opere*, a cura di G. Arrighetti, Einaudi, Torino 1973, 31, 17.

fallacia dei sensi: in Epicuro l'*epilogismòs*, in Bruno l'arte della memoria.

La Sofia terrena, seduta all'ombra del suo Signore, come l'ancella che Bruno descrive nella prima pagina de *Le ombre delle idee*, accetta il mistero e cerca una risposta comprensibile, nei limiti in cui sarà data. Atteone indica una morale, Sofia una logica; c'è linea di coerenza, non d'azione. L'uomo vorrebbe sapere tutto, ma non è concesso. Bisogna agire senza fretta, nel supplizio tantalico, attendendo il momento propizio per costruire una parola adeguata, per confutare una opinione, per precisare una memoria; il pensiero meta discorsivo segue strade nell'ombra, aspettando la luce. Perciò lega analisi e sintesi tra elementi, disegna il metodo, percorre razionalità e non razionalità dei processi culturali. Il conoscere si confonderebbe, se non fosse che per la fiducia che le ombre sono fedeli all'originale⁵⁰. Agisce con Fortezza, persegue lo scopo accettando gli spunti⁵¹. L'esempio è nella mano del pittore⁵² che ricostruisce il

⁵⁰ *Clavis Magna*, a cura di Claudio D'Antonio, Di Renzo, Roma 1997 sez. I, cap. 1-2.

⁵¹ Qui non si è toccata la questione delle fonti di Bruno, ma certo la componente ermetica (cfr. Frances Yates, *La tradizione ermetica*, Laterza, Bari 1981 - 69, London 1964 -) è importante nel suo pensiero, come la magia, specie nell'*Arte della memoria*. Un terreno in cui più che logica dialettica c'è l'affermazione semplice della *coincidentia*. Ma il collocare l'affermazione della magia e dell'unità simpatetica del mondo all'interno di una metodologia complessa in cui essa nemmeno predomina se non a volte per il contenuto, come è in Bruno, va interpretata come una definizione logica dell'impostazione bruniana, che resta nell'ambito della filosofia pur dando spazio inusitato alla magia. Dopo aver illustrato gli elementi filosofici del suo ragionare dice ad es. nella *Clavis Magna*: "Voglio tuttavia ricordare una cosa, che i pianeti sembrano ricercare aspetti simili nelle cose soggette alla loro influenza, che vanno trattate secondo la teoria e la pratica dei Maghi" p.62. Nella ma-

puzzle della forma fisica: la *nova filosofia* dell'infinito con la sua armonia avvalora l'arte della memoria come metodo della verità, macchina che segue un'altra lettura del reale, nella concordia delle due Sofie.

La memoria va conosciuta e praticata. Quella naturale è 'di cose', cioè di immagini impresse, quella artificiale, è 'di parole'⁵³ - anche questa è forte, specie se la si sa ricondurre alle immagini. Le immagini si mescolano, ripropongono contenuti da interpretare diversamente. Le parole non hanno la stessa virtù, impongono i loro equivoci, ma danno la linea delle connessioni del sapere. Non è un fatuo gioco enigmistico ma la costruzione di un metodo congruo: Bruno ha esplorato i di giochi di parole, di luoghi, di immagini, li ha abbandonati per la ridondanza, mala infinità⁵⁴; a questo metodo della Sofia terrena, l'infinito nuoce.

Perché il gioco funzioni occorre che i simboli siano di numero limitato. Le ruote non sono dadi. L'arte-scienza non annoda contiguità casuali come ha invece la memoria fantastica, la *madeleine* che riporta a Combray... bisogna tracciare una mappa possibile con simboli fatti per determinare itinerari. Bruno critica persino i geroglifici egizi, troppi per la funzionalità d'esercizio - come diceva già la retorica *Ad Erennium*.

Limitare il numero offre il principio generativo: ma ridurre il possibile a trenta simboli, siano pure moltiplicabili, evidentemente sgomenta. Bruno vi dedica con l'opera della vita.

gia, come nel misticismo (Ciliberto, *Giordano Bruno*, cit., p. 116) comunque non è da ricercare il perno della filosofia di Bruno.

⁵² Cfr. A. Montano, *La mente e la mano*, La Città del Sole, Napoli 2000.

⁵³ G. Bruno, *L'arte della memoria*, cit., p. 132.

⁵⁴ G. Bruno, *Clavis Magna*, cit., p. 70.

3. *L'arte della memoria e la sua pratica*

Il senso è di costruire un minimo moltiplicabile e componibile; come il numero e le lettere, che riescono a rappresentare tutto: però servono le d'immagini (perché i numeri, “sono astratti... non sono in grado di sollecitare o stimolare la fantasia”⁵⁵) in cui salvare quell'idea di ordine che caratterizza i concetti dell'engrafia. Perché le immagini “recano in sé qualcosa di ammirevole, di terribile, di gaio, di triste, da amico, da nemico”⁵⁶; costruite in sostrati semimatematici, possono essere astratte in connessione ordinata. Le immagini sono per la vista, ch'è facoltà divina che coglie il lontano e ritiene la memoria naturale; possono rappresentare in modo ammirevole azioni, relazioni, ogni cosa; le icone sono contrassegni per risvegliare la memoria e indicare luoghi. Devono avvicinarsi a numeri per l'astrazione e l'ordine: “la disamina è dunque in qualche modo un numero, con il quale il pensiero s'accosta a suo modo alle specie conservate, distinguendole secondo la propria capacità, distaccandole, riunendole, applicandole, scambiandole, dando ad esse una forma, ordinandole, e (infine) riferendole all'unità da scegliere”⁵⁷. Seguono la suggestione ermetica dell'arte della memoria, che forma le immagini come codice e ricordo⁵⁸.

La diversità dal numero matematico sta nel fatto che anche le immagini – schemi si riferiscono ad una misura interna, che è anche ordine di presentazione, frequenza, propor-

⁵⁵ G. Bruno, *Il Canto di Circe*, in *Le Ombre delle idee. Il canto di Circe. Il Sigillo dei Sigilli*, a cura di N. Tirinnanzi, introduzione di M. Ciliberto, Rizzoli, Milano 1997, p. 301.

⁵⁶ G. Bruno, *L'arte della memoria*, cit., p. 105.

⁵⁷ *Ivi*, p.115.

⁵⁸ *Picatrix*, a cura di P. Rossi, Firenze, Mimesis, 1999.

zione, ma è soprattutto “una certa ragione incondizionata”. Per coglierla ci vuole una risalita lenta dal senso comune ai meccanismi che fanno di alcune le più adatte per la compilazione. Come i numeri, i sigilli e gli altri memorabili non superano la concretezza dei loro componenti: l'universale fantastico che li descrive si mantiene discreto, fatto di parti, discontinuo come il cosmo. In fondo “sigillo” è parola scelta proprio per la sua certa qual equivocità: se indica il marchio, il simbolo chiuso; dall'altro è affine all'avverbio *singillatim*, che invece indica proprio la discrezione del continuo, le cose prese una ad una: così può essere da un lato immagine, unità, dall'altro vessillo, insegna che richiama altro.

I segni semimatematici sono immagini essenziali, simboli inchiodati, sigilli su cera molle: possono valere per tutto, senso comune, sensazione, visione, studio del mondo, della letteratura, dell'uomo. “Tutti i sensi [...] si riconducono a un centro unico, dal quale avanzano per ornare il più vicino atrio della fantasia con quelle forme che in ultimo si introducono nella camera della memoria attraverso il triclinio della facoltà cogitativa”⁵⁹, cogliendo il messaggio che è nelle cose. I sensi servono “ad accusare, ad indicare e testimoniare in parte”⁶⁰. La massima astrazione dalla massima concretezza, senza soluzione di continuità: decani dello Zodiaco, immagini degli dei, figure delle Metamorfosi, uomini preclari, sono strumenti della comunicazione che avviano la memoria ad inventare.

L'arte enumera dodici indumenti che nella percezione guidano alla caccia dei sigilli, per giungere alla parola nuda che raccoglie le connessioni mantenendo il contatto con il mol-

⁵⁹ G. Bruno, *Il Sigillo dei sigilli, I diagrammi ermetici*, cit., p. 15, p. 23.

⁶⁰ G. Bruno, *De l'Infinito, Universo e mondi*, in G. Bruno, *Dialoghi italiani*, cit., vol. 1., p.370

teplice del senso “con lo stesso ordine dei numeri, concepire un ordine della cosa percepita”⁶¹. Le fasi successive del conoscere vanno dal senso comune alla facoltà fantastica, da questa alla cogitativa e alla memorativa e l'ordine è necessario. Senza passare dal senso comune non si accede alla memoria. L'immagine presente al senso comune, viene introdotta nell'arte della memoria trasformata dalla fantasia, che immagina i percorsi della ragione. La memorizzazione è un archivio mobile ed organico, che non conserva tutto, l'intero, come fa la reminiscenza⁶²; conserva piuttosto l'intenzione dell'idea, l'ombra rivelatrice - che è poi quella che sa superare le tenebre. L'intenzione, snella, si dispone nell'archivio insieme ad altre, per articolare i luoghi dell'immaginazione prestandosi a nuove combinazioni.

*

Il percorso metodico potenzia la memoria artificiale con le immagini della memoria naturale: l'allegoria comprende digressioni infinite, aperte alla competenza enciclopedica del lettore, come dice Umberto Eco dell'opera aperta.

L'immagine di Giove, Venere, Giunone, il cavallo di S. Martino e quello di S. Giorgio⁶³ sono nell'immaginario collettivo come narrazione orale, che si riscrive di continuo, metro che è musica di parole sempre diverse. Interessano chi ascolta e si fanno memorizzare con la storia che li lega: l'affettività e la comprensibilità dell'immagine agiscono sul suo saper diventare un automatismo, una memoria che si presenta facilmente⁶⁴.

Come le pitture mostrano l'ordine nel manufatto, così “con l'ordine il chaos fisico viene composto nel bello spet-

⁶¹ G. Bruno, *L'arte della memoria*, cit., p. 115.

⁶² Differenza esplicita nella *Clavis magna*, cit.

⁶³ *L'Arte della memoria*, cit., p. 120.

⁶⁴ *Ivi*, aggiunti VI e VII.

tacolo del mondo”⁶⁵. Dal disordine, l'ordine. Dalle immagini degli dei ai concetti, alle leggi di natura, la composizione delle immagini è sempre la stessa⁶⁶. Le immagini sensibili, anzi, sono emule della natura - nella catena che va dagli spettri ai sigilli⁶⁷, quest'ultimo comprende i quattro elementi della natura di Empedocle, luce colore figura e forma⁶⁸. Pittore era Gio. Bernardo del Candelaio. Sono davvero tante in Bruno le similitudini pittoriche. Perché il disegno si costruisce sia quando si interpreta la realtà che quando la si dipinge, l'ordine e il disordine equilibrano l'immagine con metodo.

“La bellezza è il desiderio del divino, che è bene in quanto atto. E' un quadruplici cerchio che ha per centro la Bontà Mente Anima Natura Materia. La Mente è immota e stabile, l'anima del mondo ed ogni anima è mossa, se non per vicinanza all'unità che la Mente pensa. Il resto è ombra che pur sempre da Dio viene”. “L'amore è la magia dell'unire che costruisce ogni cosa”⁶⁹.

Come nella pittura, direbbe Cézanne, quel che conta è il punto di vista da cui tutto compare nella coerenza. Nel deserto della concentrazione c'è luce e tradimento, le tracce sono molte, tanti, ben nove, gli elementi dello scrutinium, dall'intenzione preliminare al giudizio. Quel che si cerca va trovato con il bastone con cui si smuovono le

⁶⁵ *Il sigillo dei sigilli*, in *Le Ombre delle idee. Il canto di Circe. Il Sigillo dei Sigilli*, cit., p. 434.

⁶⁶ La bellezza è “nella connessione delle varie parti, e la bellezza è proprio nella varietà del tutto” *Le ombre delle idee*, in *L'arte della memoria*, cit., p. 44.

⁶⁷ Sono “spettri esemplari vestigi indizi / segni note caratteri sigilli”, *L'arte della memoria*, cit., p. 115.

⁶⁸ *Il Sigillo di Sigilli*, cit., p. 408.

⁶⁹ Marsilio Ficino, *Sopra lo amore*, SE, Milano 1998, II, II il primo brano, III, I, il secondo.

ghiande, alla ricerca della castagna, nel mucchio⁷⁰ - come il vaglio di Epicuro⁷¹ - perché si capisca come disporre la scrittura interna che possa diventare un'architettura discorsiva. Il mucchio, il quadro pieno di cose, avvicinano quel che non è necessariamente connesso, fa propinqui elementi slegati⁷²: costruisce la superficie: e questa, la superficie, è l'ultima parola dell'Arte della memoria⁷³, certo non per caso. Vi si dice che la geografia dell'immaginazione deve cercare i loci, i topici nelle pratiche della memoria più varie ma facendo caso all'intero, al contesto, alle superfici dove le cose sono ed hanno il loro senso. Che a volte, se astratte in modo erroneo, perdono l'equilibrio.

Gran parte delle opere sulla memoria Bruno dedica, perciò, alla costruzione d'immagini efficaci ed ai luoghi della loro concatenazione, che sono le figure dell'astrologia e della magia, a tutti note, oppure figurazioni, schemi di triangoli, rettangoli, quadrati e cerchi (nulla a caso), atri e cubili di architetture fantastiche, lettere su ruote inchiodate. Descritta la geografia di territori e case, Bruno dice con soddisfazione: "abbiamo così illustrato le regole dei ricettacoli ricavate da quanto già divulgato e custodito nel tempo di Mnemosine. Una facoltà psichica tiene racchiusi in un seno interno i simulacri sensibili che la vista estrasse chiaramente dalle cose stesse con una figura immutabile"⁷⁴.

La vista estrasse chiaramente. Non perché la logica della concatenazione sia chiara, visto che la scelta deve avere carattere arbitrario, se vuole coinvolgere qualunque lettore interessandolo, arbitrario nel senso che si deve navigare nei

⁷⁰ *L'arte della memoria*, cit., p. 115.

⁷¹ Epicuro, *Epistola a Pitocle*, nelle *Opere* cit..

⁷² *L'arte della memoria*, cit., p.11.

⁷³ *Ivi*, p.146.

⁷⁴ *Clavis Magna*, cit. p. 114.

terreni del senso comune; nemmeno chiaro è come il bastone possa smuovere le ghiande e trovare la castagna. Eppure la vista estrasse chiaramente perché è chiaro il risultato, la luce che si è accesa al momento propizio della inventio non lascia dubbi, è evidente, è una parola nuda: infatti Bruno dice spesso “dovrebbe”, “deve” “deve essere”: perché conosce il metodo, sa che quando l'inventio ha successo, anche se non si volesse, il frutto s'impone.

Dice anche: la natura “da ogni parte grida e descrive”⁷⁵, dà direttive certe a chi sa guardare, a chi volge lo sguardo al principio che organizza generi e specie e numeri. La luce compare come un dardo che inchioda. Ma si accende quando vuole, il magazzino delle immagini si appresta con pazienza, si ordina con accortezza. Ma poi si deve praticare e aspettare il risultato: lo scienziato incornicia il risultato, ma solo quando si presenta. Compare l'immagine che significa l'idea solo dopo il processo che passa in rassegna l'orma, ombra, nota, carattere, segno, sigillo, indizio, figura, similitudine, proporzione.

Il processo ha per fine di conseguire l'immagine efficace, il lontano, colto dalla vista nella proporzione giusta, adatta alla conoscenza che è anche fantasia ed eros. Ma la geografia dice bene che il camminare è invece pedissequo e attento, minuzioso e regolato nei tempi, così da poter attendere la rivelazione, perché questo è quel che si attende, compaia. Il tutto è la coerenza certa, che la chiave ha rivelato: ma come si inquadra in questo l'assurdità di tante cose presenti? Se si scrivono in una mappa di concetti una serie di punti fermi, che si sono colti come interessanti, e si guardano e si riguardano, compaiono i punti di vista diversi. Bruno disegna ad esempio interni di chiese, luoghi di cui si riconoscono i percorsi obbligati, e vi mette segni costruiti

⁷⁵ Ivi, p. 57.

nell'arte della memoria; il praticante dovrà ricordare prima di tutto i segni, vederli nella successione, connetterli con cammini prefigurati; se non tutto è chiaro, bisogna ricominciare il percorso o cambiare qualche elemento poco funzionale. Anche sulle ruote che girano, ogni praticante può disporre quel che crede, può cambiare significato ai segni. Anzi, la pratica esperta sempre costruisce la propria geografia della memoria. Ma chi apprende invece ricorda e impara servendosi dell'ordine che il sapiente ha costruito. Una processione tra le edicole della Via Crucis fatta con coscienza e memoria attiva.

La geografia della memoria dice con chiarezza che la conoscenza è una pratica, è un'azione, un esercizio. Non c'è scienza se si memorizza senza saper riconnettere a modo proprio, senza avere una reazione critica a quel che si ascolta. L'arte della memoria è una teoria ma soprattutto un esercizio spirituale, una messa in forma della mente.

*

Favorisce la memoria il metodo? Ermes al principio delle *Ombre delle idee* espone il dubbio di ognuno: se tutta questa memorizzazione di centocinquanta per cinque elementi situati in atri, cubili e ruote inchiodate, non sia molto più difficile che esercitarsi altrimenti; forse lo stesso Mocenigo in ciò concepì la sua funesta delusione. Ermes dice che esercitare la memoria è praticarla, inserirsi nel gioco delle ruote è apprenderne le ricchezze: la pratica forense si è fatta strumento conoscitivo per il metodo, per la struttura articolata dei luoghi, per il sigillo del segno. Ma resta un metodo arcano, come dice Bruno nel *Cantus Circaeus*⁷⁶ perché l'architettura non è casuale, come non lo è la geografia com'era nell'arte della memoria classica.

⁷⁶ *Le ombre delle idee...*, cit., p. 305.

L'armonia della chiave ha mostrato Dio fuori delle estasi mistiche, nelle trasformazioni del mondo di cui è nocchiero; la sua voce parla chiaramente nella natura, nel mondo delle parole, delle storie, del senso comune. Il discorso per simboli di Bruno non tende all'oscuro e all'esoterico, il senso non è la melanconia ma l'eros. I percorsi della memoria usano convergenze misteriose per capire: la vera magia è l'animazione universale e la trasformazione dei corpi, l'infinito. La macchina, l'artificio, ne è parte: "non c'è alcun ente artificiale che abbia il suo fondamento fuori della natura"⁷⁷. Le ruote sono il contesto per perfezionare capacità naturali: uno dei metodi possibili e il più perfetto perché stringe chiave e ombre in una sinfonia armonica. "L'universo continuo (si intende) come un continuo, nel quale non faccia più discrezione l'etere interposto tra sì gran corpi ... sì che gli contrari e gli diversi mobili concorrono nella costituzione di un continuo immobile, nel quale gli contrari concorrono alla costituzione d'uno, ed appartengono ad uno ordine, e finalmente sono uno". "Questo infinito ed immenso è uno animale"⁷⁸. L'indagine di tanta complessità è dialettica e mnemonica, segue vie opposte e connesse, speculari.

*

Nella capacità d'intendere il mondo nella chiave e nelle ombre, nella conoscenza cioè di quel che è proprio dell'uomo nell'unico modo possibile, senza negare la chiave che l'uomo tiene nella mano, ma procedendo con metodo ed artificio: qui sta il senso del pensiero di Bruno. L'equilibrio è nella misura, commensurabile ed incommensurabile si delimitano indicando le possibilità della luce, che quando è tutto illumina, ma non ci appartiene. Sinché l'uomo non è

⁷⁷ *Il Sigillo dei sigilli*, ivi, p. 402.

⁷⁸ *De l'Infinito universo e mondi*, in *Dialoghi italiani*, cit., vol. I, p. 416, 431.

Dio, deve percorrere l'esercizio eroico della parzialità, disponendosi all'attesa della verità, che immancabilmente giunge, se il metodo è adeguato.

L'arte della memoria è un'enciclopedia, anticipo di pensiero moderno, ma composta di immagini, in figura e in parole, per il loro valore comunicativo interno ed esterno: anticipo di pensiero contemporaneo. La dialettica dello specchio squadra universi differenti, che si conoscono con metodi differenti, ma mirabilmente coesi, echi diversi della coerenza cosmica. Gli atomi immaginifici, che conservano il carattere della discrezione, nei luoghi architettonici dell'esercizio del conoscere, descrivono con fantasia e lucidità un modello di conoscenza su cui vale la pena di riflettere, soprattutto nel contemporaneo, dove l'attività dello spirito, l'immagine ed il mito sono per tanta parte protagonisti della filosofia e delle scienze umane. Come il modello multiplo dell'intelligenza che impone metodi diversi per conoscere.

Si può parlare in Bruno di una concezione dell'immagine capace di molti spunti di riflessione. Ma il suo pregio non è tanto in questo, quanto nell'ottica, rigorosa e sistematica, un modello di razionalità che non esclude l'irrazionale ma non vi si perde.

La comunicazione universale, ontologica e logica⁷⁹, linguistica ed estetica, tiene presenti il carattere affettivo - erotico del conoscere, dove la scelta del pensare per immagini consente un salto teorico centrale. Che concilia nell'ottica dell'estetica l'armonia dell'arte ed il pensare compilativo e

⁷⁹ "la forma prima... informa il tutto, è in tutto: e perché la si stende, comunica la perfezione del tutto alle parti: e perché la dipende e non ha operazione da per sé, viene a comunicar la operazione del tutto nelle parti; similmente il nome e l'essere" *De la causa Principio e Uno*, ivi, p. 248.

tecnico. Fantastica e Scienza collaborano in una quasi matematica combinatoria che compie il percorso dell'ideazione⁸⁰. La fantasia è alla base della scienza, del numerare pecore e scatole, del numerare individui diversi in una unica categoria. Il numero non ostacola l'armonia e collabora alla musica. Perché si dovrebbe vedere una opposizione tra l'analogico e il digitale?

⁸⁰ “Per l'infinito campo, per la perpetua mutazione, tutta la sostanza persevera medesima ed una” “aremo la via vera alla vera moralità” *De l'Infinito*, ivi, p.359.

Capitolo Secondo

Comporre immagini/Giordano Bruno⁸¹

1. Il Bruno di Schelling e il mistero del due

Abbiamo usato il termine *dialettica*, parlando di Bruno, legittimamente, è un termine antico: ma certo pensando al suggerimento di Schelling, uno dei padri della dialettica idealistica dell'Ottocento, che scrisse su di lui un dialogo, erano gli stessi primi anni di Hegel. Schelling amava Spinoza, come tanti romantici, ma scelse Bruno per parlare di filosofia della natura, per evitare il suo spirito geometrico, come d'altronde voleva evitare, come altri nel periodo, lo spirito aritmetico di Leibniz. La filosofia della natura di Bruno grazie all'impronta neoplatonica si sviluppa nella continuità, in modo suggestivo per un romantico immerso in un'epoca di sorprendenti scoperte scientifiche. È il carattere di questa dialettica che rende speciale Bruno, per la diversità anche da quel che si sviluppando, nel suo evitare di togliere nell'unità l'identità dei particolari. Una differenza essenziale, se si vuole continuare ad apprendere.

Bruno è protagonista di un dialogo del 1802⁸², in cui si mette a fuoco questa diversità, che è quella dell'immagine e della sua figura riflessa nello specchio - chiaramente identiche quanto chiaramente impossibili all'incontro.

⁸¹ Rielaborazione della relazione al convegno AISE di Estetica, Napoli 2001; pubblicata in A.Cerbo ed., *Pensiero e Immagini*, Dante e Descartes 2001.

⁸²F.W.J. Schelling, *Bruno o del principio divino e naturale delle cose. Un dialogo*, a cura di E.Guglielminetti, ESI, 1994 (1802).

Si noti, oltre il detto di Schelling, che si tratta di un chiaro suggerimento plotiniano. Nella V Enneade Plotino dice l'immagine riflesso di Dio nell'uomo. È meglio dargli la parola, per il senso di questo *riflesso*, visti i comuni fraintesi sul platonismo⁸³:

V, 1, 7 “Per essere chiari, noi riteniamo che l'Intelligenza sia un'immagine dell'Uno” che lo contempla “di sua iniziativa, definisce il proprio essere, grazie alla potenza che gli viene dall'Uno”.

V, 2, 1 “L'Uno infatti è perfetto.... Il suo star fisso rivolto a se stesso ha generato l'Essere; il suo guardare all'Uno ha generato l'Intelligenza... Per l'analogia che ha con l'Uno, l'Intelligenza genera allo stesso modo: riversando fuori la sua grande forza – anche questa un'immagine dell'Uno... l'attività dell'anima in tal modo si genera, mentre l'Intelligenza resta immobile”.

Come uno specchio animato di vita, lo specchio fantastico di Lewis Carroll, l'intelligenza - erotica se di sua iniziativa guarda e intende – sta rivolta all'Uno e ne coglie l'immagine come una consistenza diversa da sé, ammirabile; grazie all'aver visto l'Uno senza ignorarne la diversità, cioè amandolo, riflettendolo per quel che è, sa anche di esistere essa stessa, come un che di diverso dall'Uno. Comprende che solo affermandosi Uno, l'essere è quella Mera-viglia di Luce: il sole, A-pollon, è ciò che sta in sé, senza il Tutto. E intende allora l'Intelligenza il modo in cui si genera, riversando la propria forza senza annullare l'immobilità:

⁸³ Varrebbe anche la pena di parlare di Platone, con cui Plotino si identificava, come li identificava Bruno. IN tempi che al massimo hanno definizioni protostoriche, intuizioni non connesse ad una teoria della storia, il pensatore di una scuola, come Plotino della platonica, che oggi stagliamo come individualità filosofica, sviluppa la teoria senza fare distinguo. Ritiene di precisare il cammino verso la verità – come oggi lo scienziato.

è la stessa immagine che figura la Fortezza, la virtù al centro dello *Spaccio della bestia trionfante*.

Bruno secondo Schelling disegna una dialettica interessante, della differenza perfetta che non annulla i contrari. Contrarietà e contraddittorietà insieme, grazie al medio dell'immagine, che si individua come un terzo consistente ed adatto ad una funzione di pensare, più che di giudicare. Non si può "pensare una unità più perfetta di quella tra l'oggetto e la sua immagine, quantunque sia assolutamente impossibile che essi si riuniscano mai in un terzo... essi saranno necessariamente e ovunque insieme proprio per questo fatto e per questo motivo, che non sono insieme da nessuna parte. Infatti, ciò ch'è contrario assolutamente e infinitamente, può anche essere unito solo infinitamente. Ciò che però è unito infinitamente, non può dividersi in nulla e mai; ciò che dunque non è diviso mai e in nulla ed è assolutamente congiunto, è proprio perciò assolutamente contrario"⁸⁴.

Si delinea una logica dialettica di ritmo binario⁸⁵, assoluta e renitente alla conciliazione come al trascendimento del finito - solo nell'infinito è il luogo ove questi contrari mostrano la loro unità, dove convergono le rette parallele. Paradossale e suggestivo, il rapporto finito infinito così non ha mediazione ma rimando, la Ragione non vi può compiere il suo percorso logico di sintesi, il mistero si suggerisce ma non si chiarisce: è quello che Bruno chiama *il mistero del due*, come metodo di coordinare la diversità e mettere in moto l'analogia come un'altra strada per la ragione, senza dominare il percorso con la propria logica ma praticando

⁸⁴ *Ivi*, p.107.

⁸⁵ Lo dice L. Pareyson nell'*Introduzione* a F.W.J. Schelling, *Scritti sulla filosofia, la religione, la libertà*, Mursia, 1974.

l'ascolto⁸⁶: il gioco dei rimandi senza superamento indaga la differenza senza trascenderla.

Schelling indica l'originalità di questa dialettica nel superare i rapporti dei contrari così come si sono posti nella tradizione a partire da Platone. Il rapporto dei contrari è stato pensato nella tradizione in modo diversi: come 1. diversità 2. contrarietà (ragione - intuitus) 3. contraddittorietà (intelletto). Il personaggio Bruno critica tutti e tre: perché 1. la diversità rende frammentaria l'unità offuscandola; 2. la contrarietà e 3. la contraddittorietà esprimono una differenza relativa, in quanto ha valore solo se s'intende in un terzo, cioè nell'elemento di sintesi di cui si cerca la verità - l'unione o lo zero, in cui con opposte modalità essi scompaiono. In modo diverso a seconda del tipo di opposizione, ma scompaiono sempre le differenze, nel caso della contrarietà reale diventando un terzo (luce - tenebra - realtà di luce e tenebra); nel caso della contraddittorietà annullando l'altro nell'*aut aut*, se è vero l'uno è falso l'altro.

La differenza che interessa, che dà il senso di un rapporto tra uno e molteplice che non lo abolisca, deve essere assoluta, pensata per sé, non deve avere conciliazione che per l'intelletto divino, e soprattutto deve far capire la verità. Come fa *il mistero del due*, lo specchio.

La dimensione dell'unità dei contrari così intesa determina una dialettica tutta speciale, condotta in una dimensione estetica, che rende protagonista l'immagine nel suo non superabile rimando ad altro. Non si può superare né coi misticismi né cogli empirismi, né con le sintesi - la si può solo leggere, alla ricerca dell'eco della coincidenza originaria nel singolare e nel riflesso. Vi si accende la chiaroveg-

⁸⁶ G. Bruno, *La Cena delle ceneri*, in *Dialoghi italiani*, cit., p. 22.

genza, il soffuso ricordo delle cose, la “fervida interiorità della comunità”⁸⁷.

Il gioco dello specchio, al confine tra i due mondi di luce e di vetro, illumina il dettaglio di una oralità profonda che si risveglia: come in una cattedrale gotica, nell'architettura della luce e nei ritmi dei colori poco distintamente si scrive l'armonia del cosmo. La lingua di parole ed immagini dice un luogo dove l'egoità è solo “traccia della sapienza originaria: perché l'uomo può cercarla e trovarla, attraverso una coscienza simile e uno sforzo di reminiscenza”⁸⁸: una con-scienza “scienza comune, scienza simile, conoscenza accompagnatrice”⁸⁹. Un sapere che ci accompagna ma che non ha asserzioni.

L'immagine crea un doppio singolare ed universale, un cristallo, qualcosa che è realtà e virtualità, fuori tempo, indecomponibile⁹⁰ atomo di ordine e disordine. “Le monadi che sono le opere d'arte conducono all'universale mediante il loro principio di particolarizzazione”⁹¹, sono l'esempio guida da tenere a mente per capire queste riflessioni sull'immagine, in quanto sono la stessa forma di una verità senza disincanto: come nella magia della scena teatrale, dove finzione e verità s'intrecciano e fanno capire le tempeste dell'animo. Comunicare è disegnare un'immagine nel doppio che senza alterare il percorso apre alla comprensione:

⁸⁷ F.W.J. Schelling, *Clara ovvero sulla connessione della natura con il mondo degli spiriti*, Guerini 1987, p. 120.

⁸⁸ F. W. J. Schelling, *Conferenze di Erlangen*, in *Scritti* cit.

⁸⁹ L. Pareyson, cit., p. 28.

⁹⁰ Indecomponibile è l'intuizione che Schelling ritrova in Bruno, indecomponibile è l'atomo monade che Deleuze pregia in Lucrezio, in *Appendice*, in *Logica del senso*, Feltrinelli, 1979): da conservare, da descrivere in immagini non *superabili* con l'*Aufheben*.

⁹¹ G.Deleuze - C.Parnet, *Conversazioni*, cit., p. 10.

in una conoscenza d'ombre e luci, di prospettiva, di allusioni, una logica forse dialettica, sicuramente estetica. E' il gioco dello specchio.

La *comunicazione universale* consiglia invece di una dialettica di concetti e giudizi una strada dinamica, una dialettica estetica che conosce la fantasia⁹²: l'immagine che 'più si avvicina all'univocità' e non la sostituisce; lo specchio tiene insieme idea (metafisica) e orma ombra (fisica) nota carattere segno sigillo indizio figura similitudine proporzione immagine (logica). Tutte queste in sé indicano il conseguimento di un'immagine, un'unificazione, un paragone unitario; ma l'operazione logica è nuova e *sui generis*, tutta da definire nel campo della conoscenza⁹³. La si può determinare pensando ad altri settori del sapere, dove invece questi metodi sono stati osservati e messi a punto, mostrando l'efficacia dei risultati possibili.

L'universalità in questa unità è un'eco, coincidenza singolare nel riflesso, l'intuito d'ordine in armonie nascoste, spiega la sensazione indefinibile di armonia che descrivono i pitagorici nella *musica delle sfere*: "non è dunque un assurdo, che io, parte integrante dell'anima del mondo, senta come un'eco di ciò che suona altrove"⁹⁴.

⁹² "Questo è quanto Aristotele riporta sia stato precedentemente espresso dagli antichi, e viene capito solo da pochi neoterici: "il nostro intendere (cioè le operazioni del nostro intelletto) o è fantasia o non si dà senza fantasia" solo la mente "non deve divagare fuori dello specchio" Bruno, *Clavis Magna*, cit., p.52.

⁹³ Ivi, p.59-60.

⁹⁴ G. Bruno, *De Magia Et Theses De Magia*, in Felice Tocco, *Le opere inedite di Giordano Bruno*, Memoria letta all'Accademia di Scienze Morali e Politiche della Società Reale di Napoli, Napoli 1891, pp.VIII-268, p.113.

La luce⁹⁵, sostanza primigenia per il Mosé della *Bibbia* e per il Mercurio del *Pimander*, illumina lo specchio, grembo fecondo, *spirito interno* delle impressioni: “codesta potenza è la creatrice della immagini”, il senso dei sensi. Proceede come la vista, guarda la *specie immaginabile* in differenze e somiglianze – è la *facoltà fantastica*⁹⁶ che reperisce nessi: Bruno cita Silesio, “durante la veglia chi insegna è l'uomo ma mentre egli sogna Dio stesso lo rende partecipe di sé”⁹⁷. Il dettaglio divino illumina il confine tra i mondi della luce e del vetro, e mostra l'infinito. Nel particolare non si scrive tutto, ma la sua rivelazione è infinita. La verità si rilascia nel tempo, ogni volta che si percorre ancora l'immagine.

Una dialettica di ritmo binario⁹⁸, non triadico, resiste alla conciliazione, il dettaglio rimanda al tutto, al trascendimento immanente, l'immagine si supera e non si supera mai, la logica dell'infinito non è ferma. La dialettica non sublima il negativo ma è il Proteo⁹⁹ dell'*ascensus e descensus* – il percorso generato dal *mistero del due*.

2. Bruno versus Ramo

Con Pietro Ramo, innovatore della logica, che aveva insegnato a Parigi anni prima di Bruno sostenendo anche lui

⁹⁵ Bruno dedica l'opera *Alla gloria del grande 'Architetto dell'Universo' 'E la luce brillò nelle tenebre ma le tenebre non l'accolsero'* *Giov.I.,5*

⁹⁶ La storia della facoltà in Bruno e nella tradizione descrive G. De Rosa, *Il concetto di immaginazione nel pensiero di Giordano Bruno*, La Città del Sole, Napoli 1997.

⁹⁷ *Clavis magna*, cit., pp. 72-75.

⁹⁸ Lo dice Pareyson nell'*Introduzione* a F.W..J. Schelling, *Scritti sulla filosofia, la religione, la libertà*, Mursia, 1974.

⁹⁹ L'immagine di Proteo è in *De Vinculis in genere, in Opere magiche*, cit, p. 415.

una critica alla logica aristotelica fondata in un recupero della retorica e nello studio delle opere classiche, Bruno pensò in polemica esplicita. Concetti e giudizi continuano a prevalere nella sua innovazione, la retorica vi è modalità di *inventio* e *dispositivo* che percorre ancora e sempre parole, invece che le immagini del mito e della commedia. Meglio cercare le corrispondenze dove sono e procedere attraverso *vincoli*, cercare nella scala continua degli esseri non categorie e rigore ma le vie della connessione con cui si costruisce l'Unità.

Disegnare la chiave nello specchio, il compito dell'arte della memoria, fonda nella natura umbratile del conoscere umano. Se pensiamo la vera conoscenza come chiarezza di tutto in tutto, definiamo il sapere divino; la conoscenza umana dipende dalla luce, da quanto emerge nella penombra della confusione. Vi sono condizioni adatte a creare una parziale dissoluzione dell'ombra, diradandola per far trapelare i raggi di sole. Il metodo insegna come fare: l'ombra nella quiete tende a dissolversi, diversamente che nella fretta di giudicare. Il silenzio evapora la fretta e la confusione, fa trovare il punto dove aumenta la proporzione di luce.

L'indagine del mistero chiede di sedersi quieti all'ombra della Verità e ascoltare i frammenti del discorso: a volte la chiarezza viene da una memoria distante, un misterioso suggerimento di somiglianza – Giordano parla perciò di *vincoli*, il termine più vago. È un momento dell'arte che lentamente rende organico il cammino. Fare una macchina di questo procedere della memoria che possiamo riscontrare, che non inventiamo noi, è il tentativo di Giordano Bruno.

Andare per *vincoli* è procedere senza fretta, non giudicare e categorizzare, indagare con sistema le somiglianze casuali, cercando come limitare il caso e configurare un metodo.

Scrivere segni significanti e studiare il modo migliore per connetterli scrive l'azione da compiere nei diversi livelli della pratica della memoria – che è un'arte, e quindi ha bisogno della pratica del percorso come di un momento fondante, non meno dell'idea.

La macchina costruisce chi è sapiente abbastanza da saper fare una trascrizione quasi - numerica dell'armonia intuita. Non si infrange il mistero, in cui solo trapela il riflesso della chiave di coerenza, il metodo non insegna verità determinate, è la mappa dell'indagine: la chiave adatta ciascuno ricerca soltanto da sé perché è un qui ed ora; la chiave che apre tutte le porte, è, semplicemente, falsa.

Tra i vincoli, il secondo riguarda voce e canto. Qui l'armonia nasce dalla “conformità di numero a numero, di misura a misura, di momento a momento: da ciò quei ritmi e quei canti di cui si dice che racchiudono efficacia grandissima”: le cantilene, le preghiere¹⁰⁰. La numerazione non è quella stessa della logica dell'infinito. Siamo nel mondo della fantasia regolata dello spirito interno, dal numero al ritmo ed alla poesia, metafore e metodi modulati da orizzonti filosofici e magici argomentano la corrispondenza, l'unità dispari del *parimpari* pitagorico¹⁰¹. Che è vero ed idea; ma non ignora la calma dello spirito, che dirada l'ombra, è frutto di armonia e di un processo di rasserenamento, come quello ben conosciuto da chi alleva i bambini con filastrocche e nenie sempre uguali. Anche questo va considerato nella conoscenza, che cammina su binari che con-

¹⁰⁰ *De Magia*, cit., p. 85. L'ordine qui citato rispecchia l'edizione di Felice Tocco: diverso l'ordine della recente pubblicazione curata da M. Ci-liberto, G. Bruno, *Opere magiche*, Adelphi, Milano 2000.

¹⁰¹ G. Bruno, *De monade*, in Felice TOCCO, *Le opere latine di Giordano Bruno esposte e confrontate con le italiane*, Firenze 1889.

ducono dal noto all'ignoto se sono sicuri e inducono fiducia.

Visto in questo quadro complesso, il *numero* indica un condensato di materia in ordine, un'unità moltiplicabile di mondi infiniti, massimo e minimo insieme, non un'astrazione ma un limite che salva della mala infinità - i Peripatetici risolvevano invece negando il minimo e l'infinità della dialettica, ma è una chiave falsa¹⁰². Bisogna pensare invece questi numeri come centri infiniti, in un onnicentrismo di punti nello spazio innumerabile¹⁰³, dove quel che è numerabile è una metafora dell'ordine. "Un certo criterio combinatorio" da un lato e dall'altro "certi chiari principi metafisici, fisici e razionali"¹⁰⁴ guidano il cammino come stelle. Anche la teoria bruniana del triplice minimo, aritmetico, geometrico, materiale, ha al centro la monade o sostanza semplice, che "è ai corpi quello che le lettere e gli accenti sono alle parole, e quello che è il tratto o punto alle lettere stesse"¹⁰⁵.

E' questa una prima precisazione di quel che s'intende. Cogliere il numero come un principio d'ordine più che una definizione, fa rientrare in campo le componenti della mente, anche affettive come l'interesse, che completano il procedere logocentrico equilibrando la visione.

Il quarto vincolo, poi, osserva la "funzione della fantasia, accogliere le immagini trasmesse dai sensi e registrarle e combinarle e dividerle; la qual funzione si esplica in due modi: primo modo, ad arbitrio e scelta di colui che immagina, come fanno poeti e pittori e coloro che compongono

¹⁰² G. Bruno, *De minimo*, pp. 417.

¹⁰³ G. Bruno, *De immenso et innumerabilis*, cit.

¹⁰⁴ *Il Sigillo dei Sigilli*, cit., p. 55.

¹⁰⁵ Ivi, p.138

favole e in genere chiunque combina immagini secondo un criterio; altro modo, al di fuori di ogni arbitrio e scelta, il che avviene ancora in due modi: o per azione di una causa che esercita scelta volontaria, o per una causa che agisce dall'esterno, e questa a sua volta duplice: o mediata, come nel caso di un uomo che induca turbamenti per mezzo di voci o visioni fantasmatiche, attraverso udito o vista; o immediata, quando si tratta di influenza spirituale o razionale o di demone che agisca sulla fantasia durante il sonno o anche durante la veglia, agitando le immagini interne in modo tale che sembri di percepire qualcosa mediata dalla sensibilità esterna”¹⁰⁶.

Il medico e il mago sono attenti “al lavoro della fantasia; poiché è questo lavoro che fa da porta e da ingresso principale alle azioni e alle passioni e a tutti gli stati d'animo che han luogo nell'essere animato; e su questo tipo di legame si basa il legame di una più profonda potenza, che è la cogitativa”¹⁰⁷.

Non è fantasia solo quella dell'arte, quindi: il quinto vincolo prosegue il ragionamento guardando la potenza cogitativa che incatena immagini nella fede e fermezza, persuasione e fiducia. “Altrove si è detto che la potenza fantastica è come un pittore cioè uno che crea infinite immagini, combinando insieme in maniera molteplice le cose viste e udite. Invece la fantasia, che è regolata dalla guida della ragione, può essere facilmente riconosciuta da come viene espressa, infatti alla superficie del concetto dimostra sempre l'ordine e il collegamento perfetto delle parti”. Vi è una fantasia che non è creazione libera, dove si può trasformare in Sibilla

¹⁰⁶ Ivi, p. 95.

¹⁰⁷ Ivi, p. 101.

una vergine sedotta: “una moneta di questo tipo non è spendibile nel regno della filosofia”¹⁰⁸.

Nel pensare, ha il suo luogo una fantasia metodica, avviata al razionale dall'eros. Essa pensa le categorie, ma non se ne possono contare dieci o dodici: occorre l'*inveniendi viam* di Lullo, una “inventiva di generi e specie per le definizioni, inventiva di predicati per i giudizi, inventiva di termini medi per le dimostrazioni”¹⁰⁹. L'*inventio* retorica è il modello di queste unità in progresso, che non perdono rigore per non essere numerabili.

Il secondo chiarimento è sulla funzione della fantasia nel pensare, che riesce nel metodo a contribuire di suo a cogliere gli assi categoriali del pensiero, e lo fa a suo modo, cioè senza fermarli nella progressione. Senza lasciar prevalere il bisogno d'ordine d'una didattica.

Compie questo ragionamento rigoroso il medico ed il mago. La magia è nome demoniaco per il filosofo moderno; ma il contemporaneo vede in questo approfondimento anche l'interesse al pensiero analogico, oggi molto studiato, che in quella temperie culturale è indagato con metodo proprio da studi di magia, anche per quelle direzioni di pensiero *irrazionale* che sono estetica ed immagini. Bruno però fa una attenta ricognizione del campo, proprio perché sa la facilità della confusione.

“Assumiamo la magia in tre modi: divina, fisica e matematica. La magia del primo e del secondo tipo è necessariamente del genere delle cose buone, anzi ottime, quella del terzo tipo è buona o malvagia, a seconda che i maghi l'utilizzino bene o male”: la terza, matematica, è quella che è

¹⁰⁸ *Clavis Magna*, cit., p. 114., p.122.

¹⁰⁹ G. Bruno, *Lampas triginta statuarum*, 1591, in Felice Tocco, *Le opere inedite di Giordano Bruno*, cit., p. 13.

poi bianca o nera; scientifica la si dice perché viene asserita e praticata come le scienze sulla base di presupposti (postulati) e fini, e tendere quindi a volgere a scopi l'efficacia delle scoperte. Il terzo tipo di magia perciò cammina su equivoci in vista del potere: “a partire da somiglianza e affinità con (altre) la magia matematica rinvia alla geometria per le figure e i caratteri, alla musica per gli incanti, all'aritmetica per i numeri e i calcoli, all'astronomia per i tempi e i moti, all'ottica per i fascini dello sguardo, e in generale a tutti i generi della matematica, perché o media fra l'operazione divina e quella naturale, o partecipa di entrambe”: e dunque “dai caratteri elencati è evidente comunque come non ci è una magia divina, una magia fisica e un altro tipo di magia, distinta da queste”¹¹⁰. Una posizione teoricamente chiara, che esclude la confusione; va detto soprattutto se si pensa a tanti testi anche bruniani, soprattutto astrologici, dove l'analisi si addentra nella nebbia fitta.

La magia non si divide insomma in un bene e un male, una parte alta ed una parte bassa. È che tutte le sue verità possono essere stravolte dalla contraffazione *matematica*, cioè economica, utilitarista, in magia nera. Ad essa importa poco il pregio di cogliere i nessi impalpabili che l'arte disegna: persino le loro immagini, dice nel *De Imaginum* non sono “adeguate ai nostri disegni”¹¹¹.

Il terzo chiarimento è che il metodo non deve fare ricorso alle logiche tradizionali, ma cercarne di nuove laddove si presentano, che bisogna poi esplorare con attenzione e con limiti critici solidi.

¹¹⁰ Bruno *De magia, De Vinculis in genere*, a cura di A. Biondi, Biblioteca dell'Immagine, Pordenone 1986, pp. 11-12.

¹¹¹ *Clavis Magna*, p.177. Quindi, sono avventurose le tesi che sopravvalutano questa importanza, come quelle di R. La Porta, *Il ritorno della Grande Madre*, Il Saggiatore, Milano 1997.

Alla logica dell'infinito la dialettica risponde con una diversità forte ed articolata, che segue il fascino e lo comprende come fantasia, la grande esclusa dalle logiche, la fantasia robusta che è originalità di pensiero. Conta sempre la trasparenza, ma si deve strutturare quel che oggi diremmo un metapensiero, la lingua *nova* che superi la frattura posta dall'invenzione alfabetica di Theut¹¹² che annullò nei geroglifici la “lingua universale”: “in assenza di un comune idioma, gli uomini di una stirpe non hanno conversazione e rapporto con uomini d'altra stirpe, se non per gesti, così anche non vi può essere partecipare contatto tra noi e una determinata categoria di esseri divini, se non per definiti segni, sigilli, figure, caratteri, gesti e altre cerimonie. E senza voci e scritture di questa specie difficilmente un mago potrebbe ottenere qualche risultato”¹¹³. Bisogna creare questa lingua d'immagini – segni, che sappia dominare la confusione in una logica.

Bruno contro Ramo, è la figura dell'immagine che oltrepassa il segno linguistico del logocentrismo, con l'arte della memoria, ermetismo, magia, cabala, arte. Purificando l'immagine in segno.

“L'artefice lega con l'arte: poiché l'arte è la bellezza dell'artefice”, ma il filosofo usa la sua fantasia speciale per cogliere l'unità solo perché ha il fondamento coerente nella chiave: “colui che deve legare, deve possedere una teoria universale delle cose”¹¹⁴.

¹¹² Ivi, p. 29.

¹¹³ Ivi, p. 31.

¹¹⁴ Bruno, *De magia De Vinculis in genere*, cit., pp. 111, 113.

3. Disegnare la Chiave nello Specchio

L'arte della memoria costruisce la macchina che congela la confusione e perfeziona il silenzio. Bisogna partire dalla memoria di Averroè, non di Aristotele, cioè anche sensitiva e fantastica, non solo intellettuale; Bruno corregge Averroè negli elementi della memoria, non più quattro, due esterni e due interni (senso ed ordine) – ma nove, tutti interni, anche il senso, tutti attivi e passivi. Il conoscere sensibile così non opera su qualcosa di esterno, le differenze individuali mostrano che l'ombra non è per tutti la stessa. L'arte della memoria esplora le ombre visibili, il pensiero comune così com'è descritto dalla retorica e dall'arte, le riflessioni della cabala, della filosofia, della magia. E' una fondazione *pratica* del conoscere, come poi farà Fiche, molto diversa dall'idealistica in quanto qui la logica non s'identifica con l'ontologia; ne deriva un'apertura di analisi che non si concentra, come in Fichte, sul problema dell'*Anstoss*, la resistenza incomprensibile.

Bisogna ripetere il percorso del silenzio, ripetere la movenza plotiniana dell'*aphele panta*, dell'astrazione dal tutto: *Apollon*, il sole, è ciò ch'è senza il tutto (Enneadi V, 3, 2). Nel silenzio delle passioni e delle aspirazioni e fretta, che affettano la persona, "l'Anima si occupa di quelle che potremmo chiamare impronte... successivi riconoscimenti, armonizzando alle impronte"; seguire la luce è andare su per le tracce.

Sono certo sfumati i confini del cammino, perché diversi sono i metodi per l'ascolto del mistero, "per conseguire dunque un'arte perfetta e compiuta, bisogna che tu ti unisca all'anima del mondo e viva unito con essa che, piena di principi razionali, per naturale fecondità venera un mondo pieno di simili principi. E questi principi (come anche Plo-

tino comprese) plasmano e dan la forma a tutte le cose nei loro semi, come se fossero piccoli mondi” da intendersi nella forma dell’essere, nella luce infinita: “a noi certamente è concesso di giungere dalle immagini e dalle ombre dei corpi – che sono oscuri elementi sensibili – tramite gli elementi matematici – che Platone considera oscuri intelligibili – alle idee, che lo stesso considera chiari intelligibili, così come anche la loro chiarezza si imprime nella nostra ragione tramite gli strumenti della matematica”¹¹⁵.

Le opere sulla memoria di Bruno sono dedite alla costruzione di queste immagini ed alla loro concatenazione¹¹⁶. Una variazione che articola una vera e propria lingua sostiene così il conoscere, coniugando senso comune e soggettività. Il *Cantus Circaeus* sottolinea la ragione del “metodo arcano”¹¹⁷ nell’aver ogni passo una propria ragion d’essere. Siano esse figure, concetti, nomi sottesi, metafore, figure fantastiche¹¹⁸, “le immagini non sono meno collegate ai segni di quanto i segni non siano annessi alle immagini”¹¹⁹. Capire l’idea nell’ombra è coglierne intima proporzione e pregnanza. L’immagine colpisce in somiglianza e differenza, tracce implicite e connessioni. È una esibizione integrale, misurata, connotata e denotata, ma anche dotata

¹¹⁵ Ivi, pp. 42, 47, 43

¹¹⁶ Anche nel linguaggio in parole occorre una precisazione del vocabolario per intendere, cfr. *Summa Terminorum Metaphysicorum*, in Felice Tocco, *Le opere latine di Giordano Bruno esposte e confrontate con le italiane*, cit., pp. 417, p. 125.

¹¹⁷ G. Bruno, *Le ombre delle idee, Il canto di Circe, Il sigillo dei sigilli*, a cura di N. Tirinnanzi, intr. M. Ciliberto, Rizzoli, Milano 1997, p. 305.

¹¹⁸ Semplice raffigurare le immagini che riguardano il sensibile, con esemplari, il non sensibile qualitativo si rende con segni e note. Perciò che invece non è proprio rappresentabile occorre una iscrizione, ivi. p. 331, ad es. gli uomini preclari.

¹¹⁹ *L’arte della memoria*, cit., p. 83.

del senso dell'intero. Indagarla è approfondire quel che indica e che “da ogni parte grida e descrive”¹²⁰.

E' creazione di figure, prendendola dal mito, dalla scrittura di immagini, dalla geometria, dai simboli¹²¹, perfezionandola in segni che restano nella memoria come lapidi, ricevendo successivamente le orme del tempo e sfavilla nel ricordo di tutte le tracce. Sembra di sentire una voce moderna, quando si dice l'arte creazione di un palinsesto nel ‘*surimpressionisme*’ di “oggetti simultaneamente percepiti”, cui la fantasticheria della ricomposizione in altro, dona moltiplicazione di tempo nella memoria, nel palcoscenico dell'immaginario, tanto più chiaro del vivere. Si chiedeva Proust: “che cos'è il cervello umano se non un immenso palinsesto naturale?”, ed in esso solo “il palinsesto della memoria è indistruttibile”, attraverso immagini ed emozioni lascia trasparire un fluire unitario che ne costituisce il ritmo interno, l'unità che lega le differenze: è la magia dello stile, che disegna uno schermo, in esso “tutte le cose vi si dipingono, ma per riflesso, senza che la sostanza omogenea ne sia alterata”¹²².

Comunicare, con parole e immagini, è collocarsi in questo palinsesto della comunicazione dove l'uomo intersoggettivamente gioca nella confusione della luce alla creazione dei linguaggi. Bruno è autore di linguaggi diversi, dal teatro al saggio, a seconda dei modelli espressivi adeguati: scrive in

¹²⁰ *Clavis Magna*, a cura di Claudio D'Antonio, Di Renzo, Roma 1997, p. 57

¹²¹ U. Nicola, (*I diagrammi ermetici*, in G. Bruno, *Il Sigillo dei Sigilli*, Mimesis, Milano 1995, p. 80) argomenta la creazione dei diagrammi come sostegno dell'attività visionaria, per memorizzare e ritrovare, con figure che agiscono come il mandala, la capacità della mente, che rifiuta droghe, di memorizzare per memorizzare nuove combinazioni.

¹²² M. Proust. E' un passo del *Contre Sainte-Beuve*, citato da G. Genette, in *Proust palinsesto*, in *Figure 1*, Einaudi, 1988, p. 39.

italiano a Londra per farsi capire da un certo pubblico di corte; poi riscrive le conclusioni ad uso delle accademie. Usa i sistemi di comunicazione che ha visto nella storia. Nell'ombra cognitiva di un popolo fanciullo, occorre usare metafore per comunicare la verità come fece la Bibbia, dicendo che il Sole gira intorno alla Terra – non è mentire, anzi “è cosa da stolto ed ignorante più tosto riferir le cose secondo verità che secondo l'occasione e comodità”. Occorre usare il linguaggio come comunicazione efficace, ma non si deve “prendere per metafora quel che non è stato detto per metafora e per il contrario prendere per vero quello che è stato detto per similitudine”¹²³. Concorda con Gorgia, che sia ignorante chi non sa scegliere il linguaggio adatto. Perciò i linguaggi sono molti non solo nel senso della Torre di Babele, ma anche nelle funzioni di comprensibilità, a volte linguistiche a volte logiche. Il linguaggio che si serve delle immagini pone una lingua universale, metterlo a punto è dotarsi di uno strumento adeguato anche all'innovazione, come strumento di memoria e conoscenza.

I percorsi non mancano a volte di essere sorprendenti: valga per tutte l'osservazione di Spampanato – non la più impaziente, secondo cui Bruno “si affatica a scoprire quali sieno gli elementi primi del pensiero e come si combinino... perché è convinto che una simile cognizione vale a formare giudizi e sillogismi, alla stessa guisa che la conoscenza della tavola pitagorica dà la chiave dei calcoli”¹²⁴. Il *sensu evanescente* non s'intende, però, altrimenti. L'ombra è la resistenza di noi a noi stessi, le memorie male assemblate

¹²³ G. Bruno, *Dialoghi italiani*, cit., pp. 122-124.

¹²⁴ V. Spampanato, *Vita di Giordano Bruno*, Gela, Roma 1988, p.323. Sulle impazienze delle letture di Bruno, cfr. il ns. *L'immagine di Bruno*, cit.

in penombra. Le ruote di Raimondo Lullo¹²⁵ e la loro logica aperta al caso consentono a Bruno di entrare in una logica di immagini e parole metaforiche ed allegoriche¹²⁶ che si determinano fuori di una logica binaria analitica o di una triadica dialettica, verso ogni tipo di combinazione¹²⁷ guardandosi dall'eccesso di elementi¹²⁸. Per creare *parole nude*¹²⁹, che raccolgono connessioni mantenendo il contatto con il molteplice del senso. Ma “ciò ch'è stato fuso insieme da questi principi gemelli (percezione e rappresentazione) non può essere né compreso né immaginato senza il locus”¹³⁰. I ‘luoghi comuni come sedi’ sono elementi architettonici di una città noetica, un *magazzino* dove *compilare*¹³¹ i simboli, rendendoli agibili ad un percorso di memorizzazione e di approfondimento. Si elaborano atrii che evocano la struttura a tutti nota di una chiesa, per disporvi concetti, azioni, collegamenti. I sigilli sono le guide del movimento attraverso le immagini, rappresentazioni simboliche delle architetture possibili e della vita che accolgono, capaci come i Sigilli dell'Apocalisse di indicare la possibilità di passare dalla metafora alla ragione, costruendo una morfologia dei percorsi¹³². Sigillo, non è fatto d'introspezione, ma un “trasporto”, per cui non tramite gli occhi, ma tramite una certa facoltà senza nome dell'animo, che è collocata nel

¹²⁵ *Le Animadversiones circa lampadam lullianam* “mostrano come il Bruno avesse un preciso concetto del fine propostosi dal Lullo, quello cioè di costruire un congegno non mnemonico ma logico” Felice Tocco, *Le opere inedite di Giordano Bruno*, cit., p. 1.

¹²⁶ *L'arte della Memoria*, cit., p. 132.

¹²⁷ *Clavis magna*, cit., p. 70.

¹²⁸ *Arte della Memoria*, cit., p. 136 e nota *Clavis magna*, cit., p. 70.

¹²⁹ Ivi, p. 115.

¹³⁰ *Clavis magna*, cit., p. 77.

¹³¹ Ivi, cit., p. 74 e 52.

¹³² D'antonio richiama Propp, op. cit., p. 45.

genere dell'intenzione o della tensione verso qualcosa, vede anche ciò che è nascosto e quasi posto in disparte”¹³³.

Luoghi e segni sono atti a muoversi o no, a fungere come sostanza o attributi, a cambiare a seconda dell'azione. Le immagini, in figura e in parole¹³⁴, “non sono meno collegate ai segni di quanto i segni non siano annessi alle immagini”¹³⁵: è una *pittura intrinseca*¹³⁶ che consente loro vita, possiedono una collocazione non casuale. La macchina non funziona a caso, il caso è solo la complessità.

Negli elementi irrazionali riconosciuti si dimostra anche di più la fede nella ragione, che vuole muoversi nelle ombre più dense con operosità: l'esercizio del metodo rende esperto il filosofo con la forza del metodo, dovuto al fatto che il sapere umano non è limpido.

La costruzione delle immagini è concentrazione della luce, il loro moto è il cammino nelle geografie del sapere. Tutto può essere concentrato: una filosofia in un vessillo, *Nella chiave e nelle ombre*¹³⁷ è il vessillo di Bruno nell'elenco degli inventori. Quello di Filolao è *nell'armonia madre delle cose*. Quello di Epicuro *nella libertà dell'animo*. Dizioni raffinate, di estrema complicazione. La rilevanza di Epicuro nel cosmo di Bruno non sottolinea le cose più evidenti, il piacere, l'atomo, la medicina dello spirito, ma la libertà d'animo, in un cosmo dove la forma è l'incastarsi meccanico degli atomi, anche quelli dell'atomo: : ma il clinamen., questa invenzione assurda, dice chiaro lo spirito – l'uomo può op-

¹³³ *Sigillo.*, cit., , p.18.

¹³⁴ Semplice raffigurare le immagini che riguardano il sensibile, con esemplari, il non sensibile qualitativo si rende con segni e note. Perciò che invece non è proprio rappresentabile occorre una iscrizione, ivi. p. 331, ad es. gli uomini preclari.

¹³⁵ *L'arte della memoria*, cit., p. 83.

¹³⁶ Ivi, p. 84.

¹³⁷ Ivi, p. 159.

porsi la motto di Sileno e godere l'armonia del cosmo, se vuole.

È una profonda riflessione nucleare, un senso profondo in una immagine facile, è il percorso della parola nuda, il culmine del procedimento, i vessilli sono nella pratica seconda dell'arte della memoria: ma si vede chiaro, partendo dall'alto, il metodo per il reperimento delle immagini, il caso delle combinazioni, è un gioco di segni logicamente ordinati, un archivio ben organizzato. La pratica seconda non combina solo lettere e sillabe verso nuovi enigmistici consorzi, che parte da corpi di pensiero, resi elementari dalla configurazione in vessillo. Le immagini nuove sono la conquista di un orizzonte di pensiero, oltre che di lingua, che diventa teoria nell'innovazione del linguaggio. E' la virtù dell'esercizio e della padronanza della scienza, dell'attività e dell'operosità, che non si disgiunge dalla base del senso comune e della mentalità collettiva cui l'importanza dell'immagine si conforma. In una dialettica stavolta non dell'infinito ma della comunicazione, l'ombra svela la virtù della sensazione nell'immagine.

Nell'enciclopedia di parole ed immagini apprestata dall'arte della memoria si colgono gli aspetti comunicativi essenziali che caratterizzano il sapere del senso comune. La dialettica dello specchio nella sua configurazione di opposizione assoluta consente la squadratura di universi differenti, metodicamente organizzati, che si conoscono attraverso teorie di giochi, che non divengono estetizzazioni – sempre pericolosamente inclinate al misticismo della parte: perché i giochi non sono in contrasto, sono il luogo del finito tentare di superare l'ombra. Occorre mantenere l'equilibrio e non confondere lo specchio con la verità, non idolatrare l'immagine ma considerarla mobile, in un perenne emendamento di sé, lo specchio determina ma non esaurisce. “Tutti i sensi... si riconducono a un centro unico, dal quale

avanzano per ornare il più vicino atrio della fantasia con quelle forme che in ultimo si introducono nella camera della memoria attraverso il triclinio della facoltà cogitativa”¹³⁸, cogliendo il messaggio che è nelle cose. I sensi servono “ad accusare, ad indicare e testificare in parte”¹³⁹. La massima astrazione dalla massima concretezza senza soluzione di continuità.

L'intenzione razionale affidata ad *Idee* che si possano ricercare nella *venatio* attraverso le ombre, indica che l'eroico furore non è il solo modo per porsi in ascolto della verità, l'ombra impone la macchina della conoscenza, l'arte della memoria, che cerca di rendere avveduto il percorso del cieco. Ma la logica dell'infinito e quella della comunicazione non configurano trascendenze e geometrie ma saperi dialettici, intimamente legati alla contraddizione ed alla misura. Nella compresenza, in una ricerca armonica.

La questione dell'intelligenza artificiale non è sconcerto dell'umanesimo, se l'uomo è macchina come organismo, è macchina come memoria, ma da organismo e memoria ricava la sua creatività. Caratteristiche originali e rare sono l'eros segnalato come l'origine della verità e l'importanza dell'ascolto come base della scienza. La dialettica di Bruno, come notò Schelling, effettivamente disegna una dialettica particolare, che merita ricordo anche oltre la dialettica idealistica, perché ne corregge il panlogismo. Riconosce il mistero, reagisce con l'elaborazione di una macchina che non ha istruzioni fisse ma si inserisce nei problemi individuali e storici collegandoli a risposte non dogmatiche, da discutere in un nuovo percorso della memoria. Perché il grande senso della filosofia di Giordano Bruno, la libertà di pensare e la celebrazione dell'attività della mente, qui nella logica dia-

¹³⁸ Ivi, p. 355.

¹³⁹ *Infinito Universo e mondi*, in *Dialoghi Italiani*, cit., p.370

lettica e mnemonica afferma il meglio di sé, il conoscere come esercizio spirituale da compiere in un cammino che non ha fine. Che è il modo circolare delle ruote, verso un emendamento sempre migliore del metodo e della dottrina. Ottenuto con *concetti* che sono immagini, cioè che mantengono la loro componente integrale, il loro fondarsi nell'interesse, nella curiosità, nella vivacità della passione di sapere. Ma che conservano anche il loro aspetto complesso, lasciano campo al simbolo, segno che bruno predilige perché da un lato vuol dire marchio, dall'altro trae dall'affinità a *singillatim*, l'avverbio che indica discrezione, il senso della singolarità. E' la *nova filosofia*, una "promessa profetica rivolta all'umanità del terzo millennio"¹⁴⁰.

¹⁴⁰ Lo dice D'Antonio, op. cit., p. 9.

Capitolo Terzo

Il gioco delle facoltà

Immanuel KANT nel bicentenario della morte - 12 febbraio 1804

Di Clementina Gily

L'occasione delle ricorrenze consente di fare il punto sulle ultime emozioni suscitate dai classici, sulla sollecitazione delle novità editoriali. Difficile rileggere senza misurare la distanza dal passato, senza cogliere parole prima oscurate dall'emozione di altre scoperte¹⁴¹. *La Critica del Giudizio* di Immanuel Kant è opera tanto letta ed apprezzata che sembra strano riprovare l'emozione della novità, ma è tipico dei classici dare risposte *ante litteram* ad una problematica che al lettore si è presentata molto più avanti, lasciando nella nebbia parole illuminanti. Le ultime letture¹⁴² hanno così posizionato il riflettore dell'attenzione esattamente sul tema che dà titolo a questo scritto.

Il movimento del giudizio riflettente si situa nel libero gioco dell'immaginazione tra intelletto e ragione. La critica della facoltà del giudizio, terza dopo la critica dell'intelletto (ragion pura) e della ragione (ragion pratica), indaga il sentimento di piacere e dispiacere e lo fonda nel principio a

¹⁴¹ In occasione del bicentenario ho proposto agli studenti del 2004 (esame di Estetica dell'Università di Napoli, Cultura ed amministrazione dei Beni Culturali ed Ambientali) I. Kant, *La terza critica, Passi scelti*, a cura di G.M. Pagano, Graus, Napoli 2003. Ne sono venute le presenti considerazioni.

¹⁴² I. Kant, *Critica della facoltà di giudizio*, a cura di E. Garroni e H. Hohenegger, Einaudi, Torino 1999. Molti spunti ho tratto da E. Garroni, *L'arte e l'altro dall'arte*, Laterza, Bari 2003.

priori della conformità a scopi, della finalità. Vi si tratta la natura *come se* fosse arte, luogo di una tecnica consapevole, in una conoscenza difforme dall'intelletto, ma non meno suggestiva.

Kant affronta il tema del gusto già prima del periodo critico, ha numerosi referenti e corrispondenti con cui ragionare, si pensi a Shaftesbury, a Burke, a Rousseau, a Herz, a Reinhold¹⁴³. Hume, in specie, aveva dedicato al gusto osservazioni da considerare:

“si vede che, pur entro la varietà e i capricci del gusto, vi sono certi principi generali di approvazione o di biasimo la cui influenza può da uno sguardo attento essere notata in tutte le operazioni dello spirito. Partendo dalla struttura originale della fabbrica interiore si può calcolare che certe particolari forme o qualità piaceranno, e che altre dispiaceranno; e se il loro effetto mancherà in qualche caso particolare, ciò deriva da qualche evidente imperfezione o imperfezione dell'organo”¹⁴⁴.

L'accenno ai principi generali ed alla struttura della fabbrica interiore, il pensare ad un qualche difetto della facoltà del gusto per spiegare una discordanza, indicano che “i principi generali del gusto sono uniformi alla natura umana”¹⁴⁵. Non è ancora la fondazione di Kant, ma le dà impulso.

*

La terza critica nasce dal mancato accordo delle facoltà, riempie un vuoto nel sistema, che in lui non è architettonica, ma pensare secondo coerenza. La riflessione sul gusto

¹⁴³ Cfr. L. Scaravelli, *Scritti kantiani*, la Nuova Italia 1973; Cfr. G. Morpurgo Tagliabue – *Introduzione*, I. Kant, *Osservazioni sul sentimento del bello e del sublime*, Milano 1989.

¹⁴⁴ D. Hume, *La regola del gusto*, a cura di G. Preti, Laterza, Bari 1967, p. 34.

¹⁴⁵ Ivi, p. 46.

non è accessoria, realizza l'intenzione di comporre una *critica del gusto* (come disse in una lettera a Reinhold) che si rapporta ai *limiti della sensibilità e della ragione* (1771, ad Herz). Per affrontare la domanda sull'essere il luogo è la logica (di cui la critica è parte), non la metafisica¹⁴⁶. Cassirer sottolinea in ciò la svolta di Kant, rispetto al problema che fu di Socrate e Platone (definizione), di Aristotele (sillogismo), di Plotino (gradualità), consistente nel correlare logicamente biologia, teleologia, estetica, definendo la forma nel suo rapporto con i fenomeni.

La soluzione di Kant è critica, volta all'individuazione di un principio a priori che fondi il giudizio, analizzato nella sua funzione e nei suoi limiti¹⁴⁷. Orientando la soluzione al sistema, nel *Mittelglied*, il termine medio¹⁴⁸ tra intelletto e ragione, consistente nel gioco (spazio libero tra costrizioni) capace di articolare la coesistenza nella coerenza: della visione sistematica, noi 'siamo bisognosi'¹⁴⁹, è la necessità del pensiero. La facoltà del piacere dispiacere, così elabora il giudizio riflettente che ha come principio a priori la conformità a scopi: non determina come l'intelletto, non postula la coerenza come la ragione. Si pone fra le due, operando con l'inferenza logica, l'analogia e non l'induzione¹⁵⁰;

¹⁴⁶ Cfr. E. Cassirer, *Vita e dottrina di Kant*, tr. it., Firenze 1977.

¹⁴⁷ Il termine era già di Meier, scolaro di Baumgarten, autore del manuale su cui Kant fa le sue lezioni di logica; Kant gli dà senso particolare, togliendolo alla soggettività che ha in una visione realistica o metafisica, Ivi.

¹⁴⁸ In un brano della lettera ad Herz citata da L. Anceschi, *Considerazioni sulla prima introduzione alla Critica del giudizio di Kant*, introduzione a I. Kant, *Prima Introduzione alla critica del Giudizio*, Laterza, Bari 1969, p. 15.

¹⁴⁹ Ivi, p. 37-38. Cfr. D. Drivet, *La nozione di mondo negli scritti precritici kantiani (1747-1764)*, (pp. 55-108), in "Filosofia" (terza serie, XLVIII (1997), fasc. I, pp. 180).

¹⁵⁰ I. Kant, *Logica*, a cura di L. Amoroso, Laterza, Bari 1984, p. 29.

dai legami costruisce la visione del mondo in una sorta di chiusura operativa¹⁵¹, una sistemazione di grande valore logico/storico, che non è una tradizionale metafisica, ma è tutta una filosofia. Il giudizio riflettente così fa consistere la verità nella conquista della forma, nella costituzione di una immagine, in un processo di controframmentazione degli elementi.

La *cognitio sensitiva perfecta* di Baumgarten¹⁵² era primo momento del conoscere, perfetto ma superato dalla logica, e tale permane nella *Ragion pura*. Nella configurazione del giudizio fonda invece che nello spazio tempo nella finalità, la differenza chiarisce non il senso non è proto positivista, ma è simile alla figurazione dell'accordo dei rapporti ad esempio di Diderot¹⁵³. Il conoscere riflettente resta indeterminante, cioè non scientifico¹⁵⁴, la finalità estetica e teleologica non si afferma come verità; ma fonda un sapere integrale, capace di verticalità¹⁵⁵, perché fonda nella perfezione dell'intuizione, nel suo essere *semplice*. Si guardi alla Logica del 1800, che nel ribadire il carattere peculiare del giudizio riflettente, ne dice la possibile perfezione, diversa dall'intelletto, che consiste nel registrare l'armonia "della conoscenza del soggetto... la bellezza"¹⁵⁶, che coglie in modo indistinto ma non oscuro: lo può definire '*semplice*'¹⁵⁷, vale a dire ricco dell'intera presenza. Non un dominio

¹⁵¹ Cfr. H. Maturana F. Varela, *L'albero della conoscenza*, tr. it., Garzanti Milano 1992; Id, *Autoconoscenza e realtà*, tr. it., Cortina, Milano 1994.

¹⁵² Baumgarten, *Estetica*

¹⁵³ D. Diderot, *Le Réve de d'Alembert*, C. Duflo ed., Flammarion, Paris 2002, p. 84.

¹⁵⁴ I. Kant, *Logica*, cit. p. 126.

¹⁵⁵ M. Merleau Ponty, *Fenomenologia della percezione*, tr. it. Il Saggiatore, Milano 1972, p. 117.

¹⁵⁶ Ivi, pp. 30-1.

¹⁵⁷ Ivi, p. 29.

scientifico, non un territorio di conoscenza: piuttosto, un campo di presenza, una semplice ed integrale completezza che circonda ogni distinzione¹⁵⁸.

La *comprehensio aesthetica* della terza critica perciò non tende alla dottrina, ma alla capacità di lasciar parlare il nesso che istituisce la forma, a connettere i particolari non in concetti ma in misure¹⁵⁹. Già il *come se* è una proporzione: tali sono sfumature e contrasti, simboli e metafore, le analogie del conoscere estetico. Il progresso sulla prima critica e sulla sua Estetica, è evidente, ed è perfezionamento teoretico: nell'individuale di un singolo giudizio, si coglie il fondamento universale¹⁶⁰. Contenuto e forma sono nella forma del loro *semplice* compimento, il bello piace nella *semplice* contemplazione, come totalità. Il modo del giudizio non concerne la realtà effettuale, ma la rappresentazione disinteressata¹⁶¹.

La totalità si presenta come finalità cercando similitudini, esempi, famiglie di concetti¹⁶².

“Quella condizione possiamo dirla ‘estetica’, quasi nello stesso senso in cui Kant introduce un principio di finalità soggettivo ed estetico quale principio che rende possibile la conoscenza empirica oggettiva” come “dimensione primaria dell’essere sensibilmente coscienti”; è “la possibilità che da un’immagine interna (percepita e prodotta) si possa via via passare attraverso una primaria configurazione di ‘famiglie’ e, quando è possibile, di ‘classi’, in funzione di pertinentizzazioni e di estensioni analogiche, a schemi imma-

¹⁵⁸ Cfr. E. Garroni, *L'arte e l'altro dall'arte*, cit., capitolo I.

¹⁵⁹ I. Kant, *La terza critica, Passi scelti*, cit., p. 92.

¹⁶⁰ E. Cassirer, op. cit.

¹⁶¹ Ivi.

¹⁶² E. Garroni, *L'arte e l'altro dall'arte*, cit.: comprensione è una famiglia di significati in cui l'unità di senso resta indicibile ma soggetta “a qualche esplicitazione circolare” p. 119

ginativi di concetti empirici e di concetti in genere, per esempio i concetti delle teorie fisiche e della stessa filosofia (...) in vista di una conoscenza e in generale di una comprensione. Perciò preferiamo chiamarla ‘condizione estetico - immaginativa’¹⁶³.

Un trapasso di qualità che chiarisce l’esperienza *possibile* in “una comprensione pura”¹⁶⁴, completa di mappa e di monogramma¹⁶⁵.

La finalità è l’idea della concordia del molteplice, in cui peraltro credono tutte le scienze, se tendono a definire leggi della natura¹⁶⁶. Ma nella *Critica del Giudizio* essa si chiarisce diversa da un postulato, com’è nelle scienze: è un *terzo molteplice*, la “tessitura generale ed identica” che fonda i primi due molteplici, dell’intelletto e della ragione, perché ne è la “comprensione in un’unica intuizione”, in modo analogo allo schematismo della ragione pura ed al suo tentativo di trovare un termine medio capace di spiegare l’atto del pensare¹⁶⁷. Nella terza critica lo schematismo assume un aspetto che supera la rigidità della prima critica¹⁶⁸ e riluce nel suo pieno valore¹⁶⁹, molto attuale: disegna la forma della possibilità intuita, della proporzione immaginata. Il primato dell’intelletto viene scavalcato dall’immagine *interna*, che coglie i significati possibili in un esempio, contiene la complessità simbolica e riflette l’ineffabile.

¹⁶³ E. Garroni, *L’arte e l’altro dall’arte*, cit., pp. 126-7.

¹⁶⁴ E. Garroni, *L’arte e l’altro dall’arte*, cit., p. 123- 4.

¹⁶⁵ Che è uno schizzo razionale dei principi, Cfr. Jacques Derrida, *Del diritto alla filosofia*, Abramo, Catanzaro 1999.

¹⁶⁶ Cfr. I. Kant, *Fondamenti della metafisica dei costumi*, a cura di Delbos.

¹⁶⁷ L. Scaravelli, *Scritti kantiani*, la Nuova Italia 1973, pp. 355 , 380.

¹⁶⁸ I. Kant, *Critica della ragion pura*, Laterza, Bari 1971, pp. 163-170.

¹⁶⁹ Cfr. E. Garroni, *L’arte e l’altro dall’arte*, cit., cap. II - Immagine interna, figura – segno e lo schematismo kantiano

*

Lo schema dell'immaginazione si muove senza concetto, mentre in sé è mediazione di concetti: è uno degli ossimori della terza critica, come quello del senso comune, principio ed effetto del gioco delle facoltà¹⁷⁰. La via del paradosso palesa la modalità della formazione dell'immagine, l'ossimoro non è aporia, ma indicazione di metodo. Laddove non si possa determinare un concetto senza infrangerlo, non essendovene scienza, la comprensione si affida alla metafora, ad un campo di presenza contraddittorio, ad una conquista della forma che non tradisce il senso in concetti. Nel libero gioco delle facoltà, conoscenza e volontà si incontrano nella totalità di un ossimoro, di cui è forma l'immagine, simbolo ma anche schema, determinazione e mistero, coerenza e sberleffo. L'antinomia, tipica delle critiche, ricompare qui per svelarsi: quella del giudizio teleologico oppone il mondo secondo necessità a quello secondo caso, un dilemma duro a morire¹⁷¹. Ma è forse possibile giungere mai ad una conclusione?

Non è un *aut aut*, suggerisce Kant, ma un *et et*; un suggerimento biunivoco. Il conoscere estetico non dissolve l'antinomia ma la intende come immagine del mistero con le sue pause, verità che indica e non afferma, in una dialettica diadica. Non è quella triadica, dell'Idealismo, nato da tanti altri spunti kantiani, ma quella diadica che oltre l'idealismo accetteranno autori come Merleau Ponty e Bachelard¹⁷²: la potenza dei contraddittori nel disvelamento

¹⁷⁰ Ivi.

¹⁷¹ J. Monod, *La necessità e il caso*,

¹⁷² M. Merleau Ponty, *Visibile ed invisibile*, tr. it. Bompiani, Milano 1999, p. 110; G. Bachelard, *La filosofia del non*, tr. it. Armando, Roma 1998, p. 143.

del diverso¹⁷³. La dicotimicità del contrasto rimbalza tra positivi, ne mostra la ricchezza senza esclusioni. Nella complementarità dei termini dell'antinomia Kant mostra il pensiero come esercizio spirituale, procedere metodico, cammino iniziatico; dà voce all'altro volto del linguaggio, che è da un lato appartenenza di una cultura, dall'altro apertura a linguaggi presenti passati e futuri. La parola stessa è immagine, mappa svelata dalla filologia, reticolo di passaggi che, dalla simbolica all'allegorica, tessono la metaforica della memoria, nell'indeterminatezza, sempre evitata, sempre conservata dai discorsi¹⁷⁴. La parola è specchio, retta parallela al reale che mai l'incontrerà, mentre gli è identica¹⁷⁵, il conoscere è un gioco di rimbalzi. Nella dialettica diadica non s'assorbe il reale nel razionale, l'immagine esercita la libertà di conoscere schematizzando secondo la legalità del *come se*, supposizione non vincolante. La costruzione cerca la chiarezza non determinata della *semplicità* perduta.

Siamo qui oltre il *come se*, analogo ma mai concetto: il giudizio indaga una sfera metasensitiva che fonda in un principio a priori, e delinea l'estetica come conoscenza integrale.

*

L'estetica, la comprensione estetica, è la capacità delle immagini del mondo, legate da intima necessità, in una supposta finalità; si compie nel libero gioco delle facoltà che riflette la luce tagliata dal giudizio determinante in un altro senso. Non asserisce, ma non nega la ragione pura; né la-

¹⁷³Cfr. R. Franchini, *Le origini della dialettica*, Giannini, Napoli 1967.

¹⁷⁴ Cfr. E. Garroni, *L'arte e l'altro dall'arte*, cit., cap. III, cfr. *L'indeterminatezza semantica, una questione liminare*.

¹⁷⁵ F.W.J. Schelling, *Bruno o del principio divino e naturale delle cose*, ESI, Napoli 1994, cfr. il ns. *Giordano Bruno nella chiave e nelle ombre*, in P. Sabatino, A. Cerbo, *Le Muse e la 'nova' filosofia di Giordano Bruno*, La Città del Sole, Napoli 2002.

scia le conquiste della seconda *Critica*. Kant critica, distingue, demarca¹⁷⁶, non pone gradi del sapere, ma diverse pensabilità. Nella impostazione secondo la totalità che fonda nel principio a priori della conformità a scopi, il giudizio fa dialogare intelletto e ragione, necessità e libertà, verso quel conoscere secondo libertà manifesto nel gusto. È lo spazio dove gli asserti sono dissociati dal principio di realtà, come al teatro¹⁷⁷. Non si lasciano le categorie, piuttosto si crea una cornice di scena per esaminare lo *Spiele*, il gioco, la rappresentazione¹⁷⁸. Allora la natura, che è in sé soggetta a giudizi di causa effetto che la legano ad essere conseguente e spiegabile, razionale, si ritrova ad agire come fosse arte: “la bellezza è la finalità delle forme nel fenomeno” che si articolano come giudizio estetico e teleologico¹⁷⁹.

Perciò nella novità vi sono elementi di continuità, come l'uso ipotetico della Ragione Pura, come l'inferenza analogica, come la libertà. Il concetto di materia della prima critica può essere conservato senza contraddizione: “se la materia fosse cosa in sé, essa si distinguerebbe in tutto e per tutto, come essere composto, dall'anima, essere semplice. Ma essa è un semplice fenomeno esterno, il cui sostrato non viene conosciuto per alcun predicato si possa addurre ... posso ben ammettere che sia semplice, quantunque, nel modo in cui esso modifica i nostri sensi, produce in noi

¹⁷⁶ Un atteggiamento che distingue spesso chi è stato influenzato molto da Kant, al di là delle sue opere concrete: è il caso della dottrina della demarcazione di K.R.Popper e della filosofia della distinzione di B. Croce, Cfr. C. Gily, *Croce e Popper*, in “Riscontri”, X, 1988, 1-2.

¹⁷⁷ Hume trae spesso spunti da Cervantes e Shakespeare: il *Globe* è ben presente a chi si occupa d'estetica nel moderno.

¹⁷⁸ F. Schiller, *Callia o della Bellezza. Lettere sull'educazione estetica dell'uomo*, tr. it., Armando, Roma 1971.

¹⁷⁹ I. Kant, *Prima Introduzione...*, cit., p. 136.

l'intuizione dell'esteso e quindi del composto". Una materia semplice! Potrebbe adire a facoltà riconosciute solo alle anime – ne deriverebbe l'estensione possibile a forme elementari di vita, animali, piante, di elementari capacità di pensare e volere.

*

Il gusto giudica nella facoltà di sentire piacere e dispiacere, si muove tra gradevole, bello, sublime, buono, in una complessità che è confusione. *Bello*, perciò precisa la critica, va considerato quel che piace senza interesse, senza concetto, ed è oggetto di un piacere necessario. È libero da elementi personali e cogenti:

“se semplicemente gli piace, non deve chiamarlo bello... se egli dà per bello qualcosa, allora attribuisce agli altri il medesimo compiacimento: giudica non semplicemente per sé, ma per ciascuno, e parla quindi della bellezza come se fosse proprietà delle cose... e biasima (gli altri) se giudicano altrimenti”¹⁸⁰.

Il *piacere* Kant chiama *Lust*, piacere, oppure *Wohlgefallen*, traduce Garroni *compiacimento*. La doppia denominazione echeggia quella classica, sul tema, di Epicuro che distingueva *Xarà* dall' *Edoné*, intendendo cose diverse, piacere catastematico e cinetico: del pari, però, il piacere cui fa riferimento il filosofo è l'armonia, la terra come casa, *oixòs*, dove è la gioia dell'essere. Se il *Lust* può scivolare dal Gusto nel gradevole, il *Wohlgefallen* coglie la forma, problema e soluzione, si compiace del mirabile presentarsi della coerenza nella sua rotondità. Vede la bellezza come proprietà delle cose in un senso raffinato, simile più alla Gioia che al riso.

¹⁸⁰ E. Garroni, *La Critica del Giudizio*, cit., p. 48. Dove si parafrasa quel che ne diceva Hume.

Questo sentimento è la facoltà del giudizio riflettente, che pensando la conformità a fini consegue l'immagine: "noi intendiamo con la parola sensazione una rappresentazione oggettiva dei sensi... sentimento ciò che deve restare sempre semplicemente soggettivo"¹⁸¹. Ma soggettivo non è relativo ma universale, è un ragionamento abduttivo, un pensiero che segue le tracce¹⁸²: l'unico giudizio che l'uomo adopera per vivere ed orientarsi nel mondo. In Kant il modello di questo ragionamento è rigoroso, il giudizio riflettente opera in modo trascendentale: il suo nome evoca lo specchio e la sua magia rivelatrice. Il matematico che dice bella la soluzione di un teorema¹⁸³ non si riferisce all'arte, ma all'*oixòs*, alla compiutezza che si rivela all'uomo, che l'intende. E' lo spazio del pensare, prima dell'affermare: come sulla scena il doppio educa tramite la scissione, così il simbolo e l'immagine gli regalano uno specchio in cui rimirare l'ordine del cosmo. La comprensione della riuscita del gioco delle facoltà è estetica, come il metodo. Consiste in un gioco di misure e di messe in prova di frammenti, sino alla comparsa dell'immagine del mondo.

*

La verità del giudizio riflettente sta nel suo nascere dal superamento della soggettività nel senso comune, che afferma quel che intende come caratteri oggettivi della cosa. Il senso comune del gusto non è la *doxa*, oggetto della socio-

¹⁸¹ Ivi, p. 42.

¹⁸² T. Sebeock, *Il gioco del fantasticare*, tr. it., Spirali, Milano 1984. Molto significativamente, anche Epicuro vede l'epiloghismo guidato da indizi, in Epicuro, *Opere*, a cura di G. Arrighetti, Einaudi, Torino 1972, DLR 31. 20-21, il libro 28 del Peri Fyseoòs.

¹⁸³ Trione, *L'ostinata armonia*, Laterza, Roma Bari, 1991, p. 44.

logia¹⁸⁴. Il *sensu comune* di cui parla l'estetica è quadrato di idee, immagine con cui si misura il pensare. L'estetica è perciò intera filosofia, territorio di analogie che comunicano i sensi delle cose. È anche il percorso della stima, della critica d'arte, del mercato, dove si rapportano arte e critica. Senso comune e bello sono in rapporto intrinseco, come in Hume:

“Un giudice delle arti più belle è una cosa molto rara anche nelle epoche di maggiore civiltà. Soltanto un forte buon senso, unito ad un sentimento squisito accresciuto dalla pratica, perfezionato dall'abitudine ai confronti e liberato da tutti i pregiudizi, può conferire ai critici questa preziosa qualità, e la sentenza concorde di questi, ovunque si trovino, è la vera regola del gusto e della bellezza. Ma dove si possono trovare critici di tal fatta?...Può essere spesso oggetto di disputa, e suscettibile di grandi discussioni e ricerche, se una determinata persona sia o no dotata di buon senso e di immaginazione squisita e libera da pregiudizi: ma tutto il genere umano concorda nel giudicare preziosa e degna di stima una tale qualità. Quando si presentano simili dubbi, non si deve far altro che quello che si fa in altre questioni che sono oggetto di disputa e sottoposte al giudizio dell'intelletto: si devono portare gli argomenti che l'immaginazione suggerisce, riconoscere una regola vera e decisiva per l'esistenza di una data cosa, cioè l'esistenza reale e il dato di fatto, ed usare indulgenza verso coloro che dissentono nel modo di ricorrere a questa regola”¹⁸⁵.

¹⁸⁴ G. Tarde (*L'opinion et la foule*, Alkan, Paris 1910), S. Moscovici, (S. M., R.M. Farr, *Rappresentazioni sociali*, Il Mulino, Bologna 1989) le cercano nelle conversazioni di ogni giorno.

¹⁸⁵ D. Hume, *La regola del gusto*, cit p. 44.

La critica matura la *squisitezza* del gusto, altrimenti irraggiungibile, è una questione di esercizio.

“Il maggiore o minore godimento per quelle bellezze evidenti che colpiscono i nostri sensi dipende totalmente dalla maggior o minor sensibilità del temperamento; ma, per quanto riguarda le scienze e le arti liberali, il buon gusto è, in buona misura, la stessa cosa del buon senso, o almeno dipende da quest’ultimo tanto da esserne inseparabile. Per giudicare giustamente di una composizione del genio, bisogna adottare tanti punti di vista, mettere a raffronto tanti casi particolari, e si richiede una tale conoscenza della natura umana che, se non si possiede la ragione più sana, non si potrà mai esercitare su tali cose una critica sia pure mediocre”¹⁸⁶.

Il legame al *wit* è pertanto implicito. Non è la *doxa* perché è tutte le opinioni, la totalità di infinite sfumature, legame intrinseco del raccogliere l’umano, frequentazione di giudizi singoli che si approssimano all’universale. Giudizi riflettenti, in tutti i sensi del termine.

L’arte perciò è comunicazione. Nasce per “comunicare il proprio sentimento ad ogni altro, dunque come mezzo per comunicare quello che la naturale predisposizione di ognuno esige”. Ha un elevato valore formativo che si esercita nel gioco del rimescolamento delle carte alla ricerca del nesso. Ogni gioco è sempre e solo esercizio del nuovo, dell’ignoto, di quel che vale la pena rimescolare: quando lo si frequenta senza più carattere di novità, è professione, o intrattenimento. L’esclusione della comunicazione dall’estetica nasce da una visione limitata della comunica-

¹⁸⁶ D. Hume, *La squisitezza del gusto e della passione*, in Id., *La regola del gusto*, cit, pp. 55.

zione, cosa più facile oggi, che la scienza della comunicazione pare spesso ignorarne la teoria.

Mentre ne è parte integrante ed intrinseca: è il rapporto intrinseco della critica con l'arte, la comunicazione, anche come ricezione, si costruisce nelle correzioni del gusto; ancor più nel genio, se il libero "gioco agevole di entrambe le facoltà dell'anima ravvivate da una piacevole armonizzazione" è comunicato in modo universale¹⁸⁷, si presenta, cioè, come piacere condiviso.

L'arte si guarda a partire da una prospettiva, da una frontalità di fronte alle cose:

"tutto quello che ci si può aspettare è che si pronunci in generale sulla bellezza o bruttezza dell'insieme, e anche questo giudizio una persona non pratica non lo potrà emettere che con molta esitazione e con molte riserve. Ma lasciate che essa acquisti esperienza in quegli oggetti, e il suo giudizio diventerà più esatto e fine: non solo essa percepirà le bellezze e i difetti di ciascuna parte, ma rileverà le specifiche note distintive di ciascuna parte ed assegnerà loro, di conseguenza, lode o biasimo. Attraverso tutta quanta la rassegna degli oggetti l'assisterà un sentimento chiaro e distinto, ed essa discernerà il vario grado e il genere di approvazione e disapprovazione che ogni parte è, per natura, atta a produrre... In una parola, la stessa capacità e la stessa destrezza che, mediante la pratica, si acquista anche, nello stesso modo, nel giudicarne"¹⁸⁸.

L'immagine, in figura ed in parole, risulta alla specularità dell'artista che vuole e intende la forma tra silenzio e parole, rivelazione e consenso. La conquista della forma parte dalla danza delle facoltà. Volere e sapere vi giocano un

¹⁸⁷ E. Garroni, *Critica del giudizio*, cit. p.53-4.

¹⁸⁸ Ivi, pp. 38-9.

percorso libero, quello del sapere propriamente umano, che si appropria del cosmo a suo modo, nell'arco delle possibilità e del futuro, con destrezza.

*

Il sentimento estetico trasforma l'impotenza di non poter determinare la natura in facoltà positiva; ciò è ancor più evidente nel sublime, dove la pena diviene piacere. Il bello annoda la catena di giudizi singolari all'armonia, il sublime si perde nel sentimento globale. Il gusto non solo tratta di forme belle, ma anche del respiro del tutto, dove si tocca con mano ciò che eccede l'umana comprensione, lo smisurato, l'impassibile mistero; la piccolezza dell'uomo è allora necessità di obbedire al senso approfondendo il senso estetico. Qui la comprensione non è misura, perché il gioco dell'immaginazione con l'Intelletto, è divenuto gioco con la Ragione.

Quante volte si vorrebbe non cambiare opinione, ma la traccia insiste sull'innegabile, l'originale: il sublime *matematico* svela la "grandezza che è uguale solo a sé stessa"¹⁸⁹, l'originalità unica di quel cui si deve dare nome: il suo sentimento è il rispetto. Il sublime *dinamico* mostra l'azione infinita, dopo il conoscere smisurato. L'infinitamente potente ammaestra come il naufragio con spettatore¹⁹⁰, sentire l'abisso rivela l'essenziale, oltre il superfluo: ne deriva l'"essere superiori alla natura... senza provare timore"¹⁹¹. Vi si afferma la necessaria autonomia del giudizio. La grandezza originale e l'autosufficienza del giudizio sono i carat-

¹⁸⁹ Ivi, p. 86.

¹⁹⁰ Colui che osserva il naufragio già in Lucrezio vi impara ad essere sufficiente a se stesso, pur senza minare la propria umanità, conservando la virtù dell'amicizia – il suo essere relato. Cfr. H. Blumenberg, *Naufragio con spettatore*

¹⁹¹ Ivi, p. 100.

teri che il sublime indica essenziali nella considerazione dell'arte, dopo l'armonia del bello. Insegnano al giudizio riflettente la costituzione dell'immagine fuori delle mode, mostrano come non tutto nell'arte sia dominato, sobrio, composto.

Ciò che si rivela nel giudizio di gusto fonda, perciò, nella fede dell'artista nel bello, nella convinzione dell'originalità di una idea, nella perseveranza nel seguire tracce ineluttabili e nel coraggio della scelta, tra teoria e pratica. Una fede soggettiva, che nel territorio del Gusto mostra un carattere che sembra nuovo: ma già nella prima critica, invece, la fede ha un posto importante.

“La credenza e la validità soggettiva del giudizio in rapporto con la convinzione ... ha i tre gradi seguenti: opinione fede e scienza ... Nell'uso trascendentale della ragione l'opinione certo è troppo poco, ma la scienza troppo”. La fede, scelta, cioè critica, caratterizza il giudizio. Nella pratica è “credenza teoricamente insufficiente (che) può essere detta fede (abilità, moralità): scommessa”; “nei giudizi meramente teoretici c'è un analogo del pratico ... la fede dottrinale ... Fede si riferisce alla guida che un'idea mi dà ... La fede dottrinale e morale danno certezze ma non saperi”¹⁹².

Il disegno della coerenza sistematica deriva dalla fede come certezza che guida il sapere, pur senza poterlo onnideterminare. Il libero gioco delle facoltà nella conoscenza estetica del giudizio riflettente, nel suo formare combinazioni di caleidoscopi, disegna un sapere oltre la scienza conforme al tutto. Evita gli ostacoli della scienza, pur non avendo il suo *sapere*, perché si muove nel mistero lasciandosene sostenere, come la colomba nell'aria, senza reputarla ostacolo. I-

¹⁹² I. Kant, *Critica della ragion pura*, Laterza, Bari 1971 pp. 623-5.

neffabile vuol dire questo: che il tutto esige comprensione, non un concetto.

“Spirito in senso estetico significa il principio vivificante”¹⁹³ capace di mettere in gioco le facoltà. “Questo principio non è altro che la capacità di raffigurare le idee estetiche; per idea estetica però intendo quel prodotto della fantasia che stimola a pensare molto, senza che un qualsiasi pensiero determinato, cioè concetto, possa esserle adeguato e che quindi nessuna lingua possa esprimerla pienamente e renderla comprensibile”. Il “Genio è l’originalità esemplare di un soggetto nel libero uso delle sue capacità conoscitive. Il gusto poi conferisce a ciò la misura, critica interna costitutiva della forma”¹⁹⁴.

L’immagine media le facoltà in libero gioco, e interseca forme che insegnano a pensare in modo integrale. Il conoscere estetico apre possibilità di conoscenza, assumendo il primato della ragione pratica di pensare in libertà e nel senso dell’armonia, in un piacere che è gioia.

Costruzione personale e libera, originale, nuovo pensiero sotto la specie dell’arte, fantasia che non è mai fantastiche-
ria, costituzione di sé stessa, delle genti, della storia.

*

Del gioco sembra sia stato detto tutto, che sia un argomento abusato. Nel nuovo millennio il gioco circonda gli uomini diffondendo una tipica mancanza di orientamento, le sue regole, consunte dalla globalizzazione, rendono l’aura decadente. La società del tempo libero dilata attività perditempo, movimentismi da sorriso. Il rapporto virtuale reale Baudrillard da tempo denuncia distorto, nel mondo dello sciopero degli eventi e delle comunicazioni di massa.

¹⁹³ I. Kant, *La terza critica, Passi scelti*, cit. p. 107.

¹⁹⁴ Ivi, p. 109.

L'ottica del gioco, dello spazio libero permea ogni cosa, sparge su tutto una polvere corrosiva.

Ma siamo sicuri che *questo* sia il gioco? Cioè lo spazio originale che apre al contatto con il nuovo consentendo l'orientamento? Esso necessita della novità come dell'aria, non si allontana affatto dalla realtà, richiede il massimo impegno... Il concetto del gioco è obnubilato dai fraintesi che lo considerano cosa da bambini, oppure spazio di intrattenimento.

Dopo aver trattato altrove autori che danno del concetto un'idea adeguata alla sua notevole complessità, in una fenomenologia della capacità creativa dell'uomo, questa rilettura del pensiero di Kant offre ora un nuovo medaglione¹⁹⁵. L'essenziale ottica kantiana fonda in un principio a priori la capacità di mettere in gioco il conoscere ed il fare, è già in questo trovano spiegazione l'autotelicità tipica del gioco, quella finalità solo a sé stesso così intensamente perseguita in ogni gioco, ed il piacere indistricabilmente connesso all'attività ludica.

Rileggendo alla luce del chiarimento il concetto del gioco, risultano in luce diversa e rigorosa le caratteristiche emerse dalla fenomenologia. Ad esempio la demarcazione del gioco dalla realtà si presenta come il momento essenziale della distinzione e della conquista della possibilità di leggi autonome (Piaget). L'allontanamento dal reale che non tende alla trascendenza ma al gusto libero (Hesse), al sapere personale e verticale (Merleau Ponty) risulta dalle caratteristiche del conoscere estetico. Che la sua postazione tra cono-

¹⁹⁵ Cfr. *In-lusio. Il gioco come educazione estetica*, Graus, Napoli 2002. Vi si traccia una teoria del gioco in dieci immagini in parola e in figura, che rispondono (nell'ordine) ai nomi di Huizinga, Piaget, Sebeock, Caillois, Merleau Ponty; e poi Fink, Hesse, Marcuse, Rodari, Bruno.

scere e fare (la messa in prova) sia essenziale al suo essere liberazione dalla fissità (Marcuse) e combinazione di saperi attraverso le immagini della memoria (Bruno), al seguito di indizi (Sebeock), segue la traiettoria metodologica rigorosa, come la tendenza all'armonia ed al disarmonico come rivelazione metacognitiva (Fink). L'esplicazione in modi sempre diversi che attuano l'eterno moto di Ulisse alla ricerca del nuovo (Caillois), la capacità del gioco di legarsi al senso comune e creare la vita associata (Huizinga) risultano del pari poste in un ordine mirabile. In Kant si accentua meno che in tutti gli altri autori quel che nel gioco è la parte più evidente, la fantasia, che si tenta sempre di distinguere dalla fantasticheria (Rodari, Zolla).

Ma, invece, nel costrutto rigoroso, nella sistematicità, nell'ordine settecentesco e teutonico in lui proverbiale, si deve riconoscere l'impronta della fantasia più ardita. Se fantasia è appunto la capacità di cogliere nuovi nessi per riflettere l'ordine delle cose, che tante volte sventa le nostre capacità di comprensione e di determinazione, che va fissata in immagini. La coerenza ed il rigore non celano la profonda fantasia teorica che si svela specie nella terza critica, che aggiunge la caratteristica della *semplicità* a quelle già rivelate. L'immagine che svela e connette, che crea uno spazio di esercizio della misura, fonda nella complessità, cioè in quella mancata distinzione ma chiarezza totale che è il campo di presenza. In esso tutto si gioca in modo semplice, consentendo nessi improbabili, aprendo le direzioni della creazione, dell'idea luminosa che fornisce al costrutto l'equilibrio del gioco di domani.

PARTE SECONDA

**L'IMMAGINE E IL TESTO
PLURICODIFICATO**

**APPUNTI PER
LA DIDATTICA**

Capitolo Primo

Logica dell'immagine

L'importanza delle immagini nel mondo d'oggi si è moltiplicata, l'era della riproducibilità tecnica¹⁹⁶ ha prodotto numerosa congerie di significati del termine e di teorie, come ha moltiplicato a dismisura il patrimonio di ogni singolo privato immaginario. Un vero *cataclisma*¹⁹⁷.

Recentemente Umberto Eco, coscienza sempre vigile, ha scritto un romanzo illustrato, *La misteriosa fiamma della regina Loana*. L'immagine non è vi più, come nella letteratura popolare, la scrittura ideale di una scena che supera la fredda parola con la vivida presenza. La storia dello smemorato che ritrova le tracce di sé nelle immagini della gioventù, riscoperte in soffitta, dà alle icone la sostanza stessa della costituzione dell'identità personale, nel tempo di fiaba in cui un bambino fantastica e costruisce il proprio labirinto di connessioni, la sua cattedrale. Dal Novecento essa si affida ad una sfolgorante ed eccessiva enciclopedia, artificiale e perfetta, di immagini *tattili*, si dice poco realisticamente, per dire che circondano e coinvolgono per intero i sensi¹⁹⁸. In esse, cambia il modo di conoscere, da analitico ad

¹⁹⁶ Cfr. W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, tr. it. Einaudi 1972 (1966).

¹⁹⁷ R. Debray *Vita e morte dell'immagine*, tr. it. Il Castoro, 1999 (1992I), pp. 217-243.

¹⁹⁸ E' *l'era elettrica*: cfr. M. Mc Luhan, *Gli strumenti del comunicare*, tr. it. Milano 1999 (1964). D. De Kerkhove cita in *Brainframes*, tr. it. Baskerville 1993, in un esperimento fatto per argomentare la *tattilità*, cospargendo il corpo di elettrodi ha registrato le reazioni corporali diffuse in uno spettatore, cambiando il genere dei filmati.

analogico, complicando i codici tanto delle scritture quanto delle decodifiche.

Il mondo, prima delle comunicazioni di massa, affidava le fiabe alle parole, dove già la codifica è ampia, si estende a vari livelli di lettura; a seconda della competenza del lettore Esopo e Andersen svelano significati diversi che s'intendono progressivamente. Nelle figure dei media i codici si moltiplicano e complicano, tante sono le arti e tecnologie che le compongono. Sono testi pluricodificati, un irrinunciabile arricchimento d'esperienza; ma anche un salto culturale che impone il problema dell'alfabetizzazione.

Abbiamo l'abitudine di illustrare i testi dedicati all'infanzia o al *loisir*, o quelli che chiedono icone dimostrative, perché la loro bellezza si accompagna all'idea che siano semplici e non richiedano commenti, la lingua muta supera la babele delle lingue. Invece, l'intersecarsi dei codici può rendere davvero illeggibile un simbolo, senza dire che l'immagine tecnologica ha il problema di essere costruita, e non sempre viene costruita per dare un'informazione chiara. La storia mostra che il progetto commerciale o politico è dominante nelle industrie dei media, caratterizza l'informazione, la complessità pluricodificata della *lingua* delle immagini viene usata per influenzare la lettura con opportune divergenze, anche nei telegiornali – è la cosiddetta *spettacolarizzazione*. Specialmente nell'*alive* della diretta televisiva, che imita la situazione di realtà per *familiarizzare*, vera chiave del successo dei media di rete, la demarcazione tra realtà e interpretazione è labile: McLuhan parlava della trasformazione della realtà in fantascienza¹⁹⁹. Un processo democraticamente pericoloso, se la guida del processo non

¹⁹⁹ M. McLuhan, cit., p. 45. Per le decodifiche aberranti come problemi dei testi cfr. U. Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano 1983 (1979).

viene resa responsabile degli effetti e controllata nel suo percorso.

Il problema non è solo estetico, quindi, è di formazione, nell'ambito della società democratica, la capacità critica di leggere questi testi va educata in ogni cittadino: la loro scrittura complessa genera la complessità della lettura. Decodificare testi pluricodificati comporta abilità non facili, la naturale *felicità* dell'immagine merita di essere esaminata nel suo essere esempio ed analogia²⁰⁰, se si vuole evitare che divenga un difetto di senso critico, convince senza analisi servendosi di binari ben collaudati. Per il cittadino del terzo millennio occorre una scuola che ovvi all' "anestetizzazione percettiva, l'inaridimento creativo, il prosciugamento della coscienza"²⁰¹ educando attraverso i beni culturali che visti nel loro insieme comprendono ambienti di apprendimento che sono territori, architetture e istituzioni d'arte, culture popolari e tradizioni e usi presenti, per arginare con la multidimensionalità dell'immagine la *teocrazia tecnologica*, il culto della scienza, unico dogma presente persino nella televisione²⁰².

Il problema propriamente estetico, in questo campo, è mostrare il pericolo dell' uso incondizionato e sregolato di una lingua complessa, muta ma tutt'altro che universale, se con ciò s'intende *univoca* e *semplice*, argomentando la qualità di questa conoscenza altra che migra attraverso le immagini. Con le modalità di una migrazione, un cammino pericoloso e spaesante, pieno di rischio e di avventura. L'immagine, si dice, è un *geroglifico*: ma anche la lingua egi-

²⁰⁰ E. Garroni, *Immagine, Linguaggio, Figura*, Laterza 2005, p. 63.

²⁰¹ C. Laneve, *Introduzione*, in C. Laneve, D. Nardelli, R. Pagano, L. Perla, *Pedagogia e didattica dei beni culturali*, La Scuola, Brescia 2000; nel testo vari saggi articolano una didattica ben orientata.

²⁰² N. Postman, *Technopoly*, tr. it. Bollati Boringhieri, Torino 1993.

zia è comprensibile, dopo la decodifica di Champollion, mentre le immagini iconiche a volte restano misteriose nella loro assoluta evidenza. Studiare un'immagine di pietra può svelare piani di lettura insospettabili, una volta individuati i livelli resta il grande mistero di non averli vista prima. Leggere un quadro può portare anni di studio, ha mostrato Warburg, perché diversamente da un testo non si riassume, non si isola dal contesto senza togliere. Il suo discorso scritto ed argomentato segue la logica del *tatto*, nel senso che si diceva, cioè del *tutto*, del coinvolgimento integrale. L'immagine che cattura l'interesse è un tratto di vita, non è altra come la parola, è esperienza personale e palpabile, è una superficie dove si cercano ragioni, come nel vissuto. È più difficile che il senso critico insorga contro l'immagine.

La vastità del tema si giova del limitare la trattazione con l'attenzione al testo pluricodificato in cui consiste l'immagine, che ha bisogno di una doppia considerazione, didattica ed estetica. Sono già presenti forti modalità d'educazione di settore²⁰³, che vanno però fondate nella qualificazione della conoscenza cui si dedicano: è questo il compito dell'estetica, che studia il rapporto di questa conoscenza con le altre, sulla base di teorie filosofiche e di critica d'arte per precisare le strutture categoriali che la letteratura critica ha bene evidenziato, nelle direzioni tradizionali e tecnologiche. Ma la realtà di queste tesi è troppo ampia per riuscire chiara, adatta a fondare una teoria dell'immagine che sostenga un problema specifico come quello della lettura e scrittura del testo pluricodificato, per

²⁰³ Cfr. i saggi di L.Perla e R.Pagano in C. Laneve, *op.cit.* D.- R.Katz ed. *Trattato di psicologia*, tr. it. Bollati Boringhieri, Torino 1960. R. Arhneim, *Arte e percezione visiva*. tr. it. Feltrinelli, Milano 1962 (1954), pp. 129-163.

costruire la formazione adeguata, formando i formatori in modo efficace. La delimitazione del problema è il guadagno della ragione pedagogica²⁰⁴ rispetto alle altre, cioè di una ragione che – come l'artistica – non pone tra la teoria e la pratica uno iato che apra lo spazio alle direzioni d'infinito della ricerca pura, inadatte a sostenere l'azione. Ma che ha il suo proprio nell'etica della responsabilità²⁰⁵.

Come si scrive e come si legge un testo pluricodificato è il limite / misura del presente discorso: approfondire anche solo l'*immagine tempo e movimento* di Deleuze²⁰⁶, che è solo una parte del problema dell'immagine, è difficile in uno dei corsi universitari dei nostri tempi. La lezione di Bruno insegna, invece, che solo affrontando con metodo integrale il labirinto dell'immagine si vedono sgorgare *parole nude* che trasformano l'infinito in potenza di espressione – invece che confusione – si sistemano i frammenti in pensiero nuovo e creativo. Porre domande precise e dare risposte congrue, può dare misura alla ricognizione estetica di questo modello di formazione.

Ogni testo è, in diverso modo, pluricodificato, lo dimostra il suo essere soggetto ad ermeneutica. Col termine s'intende invece un testo specifico, quello composto con una pluralità di codici non dominabili da una sola competenza, come è del multimediale, che si essenzia di immagini. La tecnica della fotografia, del suono, del colore, delle

²⁰⁴ G. Acone, *La paideia introvabile*, La scuola, Brescia 2003, *Introduzione*.

²⁰⁵ Cfr. H. Jonas, *Il principio responsabilità*, tr. it. Einaudi, Torino 1990.

²⁰⁶ G. Deleuze G., *Cinema 1 L'immagine-movimento*, tr. it. di J.P. Manganaro, Ubulibri, Milano 1993 (1983) e *Cinema 2 L'immagine-tempo*, tr. it. di L. Rampello, Ubulibri, Milano 1997 (1985) E' una parte cui non dedichiamo spazio, richiedendo un cammino a sé. I risultati della ricerca OSCOM sui media sono in C.Gily ed., *Frammenti di mondo* (Editoriale Scientifica, Napoli 1999) e Id. *Il diritto al gioco*, Salerno 2000, G. Annunziata, *Il diritto al gioco intelligente*, Graus Napoli 2002.

luci... consentono la scrittura di *testi* solo ad un lavoro di team²⁰⁷; la lettura, del pari, abbisogna di una formazione alla mente complessa²⁰⁸, che si eserciti non solo della specializzazione dei saperi ma della loro deframmentazione in immagine. La logica del *tatto* o del *tutto*, il pensare estetico, è lo spazio della riflessione che da sempre la tradizione ha dedicato all'immagine in approfondimenti di letteratura e di retorica più che di teoria del conoscere. Ma da Giambattista Vico in poi si riconosce oggetto della speculazione filosofica ed estetica, è un cammino già maturo e meritevole di molti approfondimenti. A ciò abbiamo voluto fare cenno con i saggi della prima parte: perché solo nella tecnologia il programma più recente legge il più vecchio ma non ne è letto: nella mente, se la visione moderna retroagisce sull'antico leggendo tecnologicamente persino i resti fossili, la tradizione non è meno efficace a dare lettura del presente.

1. I segni

Per la semiotica l'immagine è un segno, come la parola, e può essere un indice-indizio, una icona o un simbolo. Per capire la logica del testo pluricodificato, occorre partire dagli elementi della scrittura, invece che dalla percezione – per non escludere immagini come metafora, mito, allegoria e via - che invece per Pierce sono la tipologia delle icone, fondata su *somiglianza* e *parallelismo*²⁰⁹.

²⁰⁷ E' la logica del teatro, cfr. B. Laurel, *Computers as theatre*, Routledge, London 1993, p. 152.

²⁰⁸ Cfr. Morin E., *Introduzione al pensiero complesso*, tr. it. Sperling e Kupper, Milano 1993 (1990)

²⁰⁹ Ch.S.Pierce, *Semiotica 1931-58*, tr. it. M.A.Bonfantini, L.Grassi, R.Grazia.Torino 1980, pp. 156 e 159.

Riportiamo la sintetica definizione di Umberto Eco²¹⁰:

Indici: segno che ha connessione fisica con l'oggetto che indica, così come avviene a un dito puntato su un oggetto, alla banderuola segnamento, al fumo come sintomo del fuoco, ai pronomi dimostrativi, ai nomi propri e comuni.

Icone: segno che rimanda al suo oggetto in virtù di una somiglianza, di sue proprietà intrinseche che corrispondono alle proprietà dell'oggetto. Morris precisa che il segno è iconico se possiede le proprietà del denotato, foto, disegni, diagrammi, formule logiche, immagini mentali.

Simboli: segno arbitrario, il cui rapporto con l'oggetto è definito da una legge, come il segno linguistico. Goethe ne dice "Il simbolismo trasforma l'esperienza in idea e l'idea in immagine, in modo che l'idea contenuta nell'immagine rimanga sempre infinitamente attiva e irraggiungibile e per quanto espressa in tutte le lingue, rimanga inesprimibile"²¹¹.

L'icona una somiglianza, l'indice un rapporto esistenziale, il simbolo un rapporto convenzionale. Le icone si presentano come i segni più palesi, anche se non ci sono icone assolute; ma invece - si vede già nell'elenco - sottendono la difficoltà del disegno su cui si costruiscono, rappresentano in pieno il problema estetico della mimesi, che consiste nella coscienza mimetica attiva in chi compone un testo, contraddetta dall'infinito variare delle icone della rappresentazione nei popoli e nelle storie.

L'indice complica la presenza, è già una interpretazione, vede la *rappresentazione* come una traccia che va capita, un indizio di qualcosa di non evidente: richiede quel che Pierce chiama ragionamento *abduittivo*, tipico dell'indagine poli-

²¹⁰ Anche autore del *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Torino 1975.

²¹¹ U. Eco, *Segno*, in Enciclopedia filosofica ISEDI 1974, 3.

ziesca, che fa risalire alla causa da molti e casuali elementi che potrebbero esserle connessi.

Contro questa natura aperta della traccia, consequenziale, il simbolo tende a chiudersi su di sé in una presenza altra che sfavilla in un senso proprio, è una nuova presenza di natura arbitraria, storica, frutto di un ragionamento o di un caso esemplare, è comprensibile solo nella decodifica; costruito per comunicare un senso, come uno dei simboli matematici o meglio *semimatematici* di Giordano Bruno, tende a costituire una lingua muta, è la prima ricerca della lingua universale che superi Babele. Una tendenza frequente, se non costante, in modi diversi, nell'arte.

I testi pluricodificati usano tutte le modalità dei segni, mescolati nel *linguaggio* secondo proprie sintassi, spesso confondendoli a bella posta, come fa la lingua ordinaria rispetto alle analisi della lingua, per ottenere effetti retorici, i colori del discorso. Non li usa come la logica nella successione ma nella sovrapposizione, quindi rende la mescolanza intrinseca ai segni. Il simbolo può essere, e in genere è, una icona codificata con una sovrimpressionazione, come dice anche Pierce, come spesso nella lingua dei codici segreti. Nelle immagini dei media, come nota in modo interessante Martine Joly, la confusione di realtà si acuisce perché i segni sono icone/indici²¹², che incrementano le decodifiche aberranti²¹³: sono inoltre, dice Roland Barthes²¹⁴, i veri *miti d'oggi*, quindi i simboli dell'immaginario collettivo, dove le

²¹² M. Joly, *Introduzione all'analisi dell'immagine*, tr. it. Lindau, Torino 1994, pp. 19-20.

²¹³ Cfr. U. Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano 1983 (1979). Sono tre immaginazioni del segno, R. Barthes, *L'immaginazione del segno*, in *Saggi critici* tr. it. Einaudi, Torino 1966 (1963).

²¹⁴ Cfr. R. Barthes, *Miti d'oggi*, tr. it., Einaudi 1974 (1957).

star, le immagini della celebrità si caricano dei valori della narrazione della storia presente. Dunque, qui basta approfondire la complessità di ogni immagine prendendo ad oggetto solo il simbolo, che non a caso è il punto di partenza delle analisi iconologiche.

Un'altra definizione che vale la pena di considerare per qualificare i segni dei testi pluricodificati è quella di Roland Barthes, semiologo dell'immagine, che distingue tre diversi sensi

Denotato – quel che si indica, il significato²¹⁵

Connotato – i molti sensi additi che caratterizzano ed individuano un oggetto al di là della sua funzione

Ottuso – quel che compare come evento nell'immagine al di là della volontà dell'autore, che si presenta e che può essere spiegato solo a partire dall'effetto²¹⁶.

Questa precisazione aiuta a notare come ai sensi dell'immagine tradizionale la tecnologia abbia aggiunto la necessità di considerare un terzo aspetto, peraltro sempre presente, in quanto è la consistenza propria dell'opera come evento della forma. È il punto dove si genera la necessità di una specifica *retorica icono plastica*, radicalmente innovativa nei suoi criteri di considerazione dei segni, che parlano in modo dominante di tessitura, colore e figura, che nel modo connetterle valuta la differenza, ad esempio, tra vignetta silhouette e caricatura²¹⁷ dove risalta la differenza della connessione che slarga l'armonia talvolta deforman-

²¹⁵ R. Casati, *L'immagine*, La Nuova Italia, Firenze 1991: ricorda che Gombrich sostituisce il termine con il *vedere come*, invece che *vedere in*.

²¹⁶ Cfr. R. Barthes, *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, tr. it., Einaudi, Torino 1985. Cfr. Barthes R., *Retorique de l'image*, in "Communications", 4, 1964.

²¹⁷ Groupe µ, *Traité du signe visuel. Pour une réthoriques de l'image*, Seuil, Paris 1992 ; Tessitura ecc. pp. 331-340, vignetta ecc. pp. 304-325; la definizione di *retorica icono plastica* è a p. 345.

dola, ma seguendo un ordine preciso. Come dice Swift, l'immaginazione è l'arte di vedere cose invisibili, nell'ambito descritto del visibile. Il nuovo mondo dell'immagine riopera sul tradizionale facendo emergere categorialità proprie ed interessanti.

Nel progresso della tecnologia si potenzia sino al salto di qualità questa specifica natura dell'immagine, per la struttura non artigianale della tecnica che impedisce gli interventi progressivi che ne limitavano l'effetto correggendolo in corso d'opera. Così il senso ottuso diventa predominante, chiama l'autore a diventare il primo lettore della sua opera se vuole capirla nel contesto dell'espressione. Ciò chiarisce anche in che senso la critica d'arte sia prima di tutto parte del lavoro dell'arte, se si guarda non alla critica del critico ma a quella che l'artista opera in tutti i momenti successivi al primo abbozzo²¹⁸.

2. *Il senso eccedente che s-termina*

Il simbolo è un'immagine del mondo centrata in un sentimento di significato *eccedente*, diceva Claude Lévi-Strauss, un significato che con la meraviglia e il *vincolo* riesce a cementare parti secondo ordini rinvenibili ma non razionali²¹⁹, a volte costanti, costruendo una lingua che non ha valore arbitrario²²⁰. Hegel dice che non si scambiano i valori

²¹⁸ G. De Ruggiero, *Arte e critica*, in "L'arduo" 1920.

²¹⁹ K. Jung, *Tipi psicologici*, tr. it., *Opere*, Boringhieri, Torino 1969-93 (1921) vol. VI, pp. 483-4.

²²⁰ "Il simbolo non ha la stessa indifferenza del segno circa l'espressione del significato" C. Sini, *op. cit.*, p. 160.

del leone e della pecora, infatti li riportano *qua talis* sfragistica e astrologia²²¹.

Il *linguaggio* dei simboli, la lingua muta ed *universale*: diciamo *lingua*, ma molte sono le controversie sulla natura linguistica della *lingua muta*, si lamenta la mancanza di un vocabolario e una sintassi. Dewey nettamente afferma che quel che è espresso costituisce in ciò stesso un linguaggio: “poiché gli oggetti dell’arte sono espressi, essi sono un linguaggio”²²².

La lingua dei simboli connette insieme elementi che non stanno nel rapporto intrinseco di soggetto e predicato né in quello di fluidi elementi delle parole come le lettere dell’alfabeto e di quel che se ne forma. Il nesso accoglie i frammenti in una figura superiore, che ne *configura* gli aspetti in modo sistematico, secondo il metodo della moltiplicazione dei piani della lettura. Occorre trasferirsi più in alto o più in basso per leggere il testo integrale, in quanto i segni sono intatti e combinati. Chi legge il simbolo trova l’unione, il senso, solo con una circumnavigazione, che lo obbliga ad intervenire nel percorso perché la scelta dei piani di lettura è libera. Diversamente dalla scrittura, i piani non sono nascosti alla vista, non sono un lavoro ermeneutico che si aggiunge al testo: fa parte di esso, rendendo scivoloso il segno. Perciò riescono a trapassare facilmente le culture.

Il simbolo è una unità frammentata: nel carro allegorico mostrato in esempio, si può partire dai segni zodiacali che sono sulle ruote, ma anche dal senso comune al tutto, il decano di un carro allegorico, una figura che sfila nei car-

²²¹ Le immagini siffatte sono scritte da Giordano Bruno nelle sue opere.

²²² J. Dewey, *Arte come esperienza*, tr. it. 1951 (1932), p. 128.

nevali delle città alludendo all'ironia della storia, che indica con la presenza di incastonature diverse, di somiglianza e di contrasto, quanti sensi sono nelle cose di comune esperienza.

Il nome *simbolo* indica le due parti di una moneta divisa, per l'agnizione dei detentori: la parte ha acquistato una differenza interna, che la rende, simultaneamente, differenza ed identità con se stessa²²³. Afferma qualcosa che non è la verità e che quindi ha il suo valore nell'ambito di una comunità di parlanti.

Ogni immagine dice di essere un segno, una *parola*; e dice insieme di non essere una parola chiara; scrive frammenti nel disegno per complicare la lettura. E' così un'indicazione ambigua, in sé affetta da un istinto migratorio, in ricerca perenne di una forma, che per definizione non sarà ultima, se è cosa dell'uomo e del suo tempo segnato dalla morte non solo dell'uomo, ma delle civiltà, del pensiero, dice, insomma, di essere storia.

L'uomo che vuole fermare la verità preferisce il logocentrismo. Chi preferisce sottolineare la mutevolezza dell'uomo per non lasciare la configurazione del presente, preferisce l'immagine. In questo è il suo valore specifico, che la fa scegliere se si pregia l'analogico sul digitale, la visione sulla specializzazione. In essa si scrive con maggiore chiarezza di tante parole il valore sociale della comunicazione – e la necessità di deframmentare per capire; il *sensu*, il connettivo che dà ragione delle cose, non risiede altrove che nella comunità dei parlanti, dove si ritraduce e ricalibra di continuo, non trascende verso l'eterno; ed esercita la capacità di capire il senso di quel che si dice.

²²³ C. Sini, *op. cit.*, p. 165

“Il simbolo produce una fuga di senso che va molto lontano dal codice...creando un senso adiacente”²²⁴. *S-termina*²²⁵ i termini, dice Galimberti, li trasforma da concetti in funzioni. Filone di Alessadria disse il simbolo una *migrazione di concetti*, un andare ramingo, cioè, portando in sé la memoria d’altro. Ed è proprio questo sterminare eccedente che configura il presente dell’immagine come la possibilità di una lettura a molti piani, dove tutto ridiventa probabile e genera la necessità di ripetere²²⁶.

La chiave di lettura che passa di piano in piano rimanda dal testo al *pre-testo*, favorendo il senso critico: prima che il testo fosse, non era l’unica possibilità presente, spostandosi di piano compare nella figura il novero su cui la storia e caso hanno operato la scelta. Ed è questo che consente l’*implosione* del nuovo. Andando e riandando nel ritmo organico del vivere, non si presenta solo quel che si mostra, il *prima* innesca il meccanismo dell’immaginario, il procedere demonizzato dalla storia come scienza dei “*se...allora*”. “L’esegesi...simbolica è come il ritorno e la ripetizione della stessa onda sulla stessa riva, dove però ogni volta tutto il senso si rinnova e si arricchisce riassumendosi in una esperienza”²²⁷.

Il simbolo esplicitamente non è mimetico nel suo intento, crea il segno come verità che si nasconde²²⁸ e mostra come l’immagine sia l’autentico contravveleno all’apoteosi della scienza – il dogma del contemporaneo, il *Separator*. Questo suo evidente carattere e le conseguenze che ne derivano lo

²²⁴ U. Galimberti, *Il gioco delle opinioni*, Feltrinelli, Milano 1989, p. 42.

²²⁵ U. Galimberti, *La terra senza il male*, Feltrinelli, Milano 2000 (1984), p. 199 e sgg.

²²⁶ B. Moroncini, *La lingua muta*, Filema, Napoli 2000, p. 187.

²²⁷ U. Galimberti, *Il gioco delle opinioni*, cit., p.59.

²²⁸ Ibidem.

rende l'antonomasia dei segni. Pertanto del simbolo molte teorie dell'immagine sottovalutano la grammatica del discorso. Mentre il suo carattere dominante dichiara di essere lo stesso confine con il mistero che non si pretende di chiarire. Lo si esprime con valori metasegnici che rimandano e restano aperti e indefiniti. Il suo significato è un'eccedenza il cui senso è nello s-terminare, quindi nell'infinito.

Utilizzando convenientemente questa dote intrinseca dell'immagine, si può fare molto per utilizzarla proprio per la sua ambiguità che colpisce la memoria riunendo in un solo segno la dimensione affettiva con la logica, influenzando attraverso l'interesse. Il marchio può limitare le decodifiche aberranti, ma nel suo procedere invece suscita convinzioni. L'esempio migliore è la pubblicità, dove si ripete il processo del dire e non dire, di suggerire eccedendo e oltrepassando, catturando, in un ritmo di comprensione.

Citiamo un esempio che non rende onore alla qualità artistica di tante immagini pubblicitarie, per il rigore con cui è scritta. La scienza della comunicazione usa con sapienza l'universo dei rimandi utilizzando le analisi di mercato, quindi conosce il pubblico e lo colpisce con metodo – lo scopo commerciale qui è dichiarato, ed è peggio ancora quando non lo è. Il dialogo col lettore lo individua, col colore scarta subito, se vuole vendere un camper, quelli che non gradiscono le sensazioni forti, i sapori netti e incontaminati - il verde, il bollo rosso selezionano il possibile acquirente; che è anche uno che deve sognare, pensa il pubblicitario che scrive, avventura e natura madre. Ecco il camper che sembra nascere in un parto da Madre Natura.

La costruzione diretta ad un fine che non è l'espressione, mostra la pericolosità della lingua dell'immagine, quando sia un testo tendenzioso, costruito secondo norme di composizione, dettate dalla scienza della comunicazione

visiva, che fonda nella psicologia dell'immagine. Le affermazioni che vi si possono trovare confermano quelle già dette, tanto che solo per evitare confusione è meglio porle – visto che la loro ottica è scientifica, piuttosto che filosofica.

Perché guardare alla forma come già fa la morfologia di Goethe²²⁹, come un percepire pensare, porta che anche guardandola come pura visibilità²³⁰, e meglio come Gestalt²³¹ - teorie diverse ma concordanti nella definizione di una specificità della comunicazione visiva - la considerazione della forma segna un percorso integrale, consente interpretazioni che non possono analizzare, senza far riferimento all'intero²³². Tanto che la forma si presenta come visione da definire in analogia col vivente²³³. Il pensare non si può pensare altrimenti che come la stessa organizzazione della visione²³⁴. Perché se è vero che l'architettura, ad esempio, fa presto a comprendere come sia possibile con la prospettiva di una scalinata o di un portico significare il senso di un edificio, definire l'enfasi del sacro, nella pittura è invece un percorso tardo. Nel tempo necessario alla costruzione, si mostra la lentezza con cui le modalità della vi-

²²⁹ A. Appiano, *Comunicazione visiva*, UTET, Torino 1993, p. 10.

²³⁰ K. Fiedler, *L'attività artistica. Tre saggi di estetica e teoria della pura visibilità*, tr. it. Neri Pozza 1963 (1887).

²³¹ K. Koffka, *Principi di psicologia della forma*, tr. it. Bollati Boringhieri 1970 (1935): "il tutto è più della somma delle parti" p. 190 M. Wertheimer e W. Köhler sono con Koffka i principali rappresentanti della tendenza.

²³² G. Kanisza, *Grammatica del vedere*, tr. it. Il Mulino, Bologna 1980. G. Kanisza P. Legrenzi ed., *Psicologia della Gestalt e psicologia cognitivista*, tr. it. Il Mulino, Bologna 1978.

²³³ G. Kubler, *La forma del tempo*, tr. it., Einaudi 1976 (1972).

²³⁴ V. Kandinskij *Lo spirituale dell'arte*, tr. it. Studio Editoriale, Milano 1989 (1912), considerazioni che influenzano gli artisti del Bauhaus.

sione si rendono coscienti e scrivibili in modo definito. Le figure si scrivono a lungo con modalità diverse dalla prospettiva, che tende a rendere la visione bioculare: la sovrapposizione, la convergenza, la collocazione, la luce, le ombre, i colori, di volta in volta sembrano rispondere meglio alle esigenze della significazione. Il lento approfondimento della coscienza iconica mostra “il passaggio... dal campo retinico al mondo visivo”, disegnando “situazioni di equilibrio, compensazione visiva, stabilità, effetto dinamico, marchio... spostamento, fenomeni d’illusione... di sbilanciamento o di totale assorbimento o sparizione fenomenica... (che) in realtà non esistono” ma che caratterizzano il mondo della visione.

La coscienza della visione è graduale, e solo nel suo compimento si può dire matura la costruzione del mondo del visibile con caratteri che lo qualificano in modo composto. Nel paragone tra le immagini egizie della Psicostasia, del Libro dei Morti di Torino, atica pagina dai classici caratteri di figure tagliate di profilo e dalle grandezze relative alla loro importanza sociale, una scrittura visivamente alterata dal contenuto; alla città ideale costruita nel modello di Leon Battista Alberti da Luciano Laurana²³⁵, nitide prospettive di architettura ideale costruita con rigore compositivo: passa lo spazio della *costituzione del mondo visivo*. Ma, insieme, si svela con chiarezza essere l’una e l’altra una modalità simbolica di scrittura. Non c’è una *rappresentazione reale* ma un’elaborazione con coscienze diverse: è una scelta di composizione che può essere abbandonata, come dimostra gran parte della pittura posteriore al Rinascimento e specialmente l’astratta.

²³⁵ A. Appiano, *op. cit.*, p 49, pp. 22-31.

L'immagine si svela un nodo di *inferenze logiche*²³⁶ in cui la figura e lo sfondo dialogano costituendo l'identità di un'opera. Fu proprio la psicologia della Gestalt ad influenzare, ad esempio, Escher²³⁷, le cui opere anamorfosiche, anfibologiche e metamorfosiche mostrano come i confini tra la figura e lo sfondo subiscano una evoluzione interna che ne annulla la consistenza fissa, collaborando ad una visione in cui tutto va guardato secondo la logica dell'intero che si fa scienza della parte solo in modo speciale. Come nel canone della totalità del colore di Paul Klee o nelle immagini sintetiche l'apparente perdita di figuratività non indica l'inesistenza della rappresentazione, se persino nella geometria dei frattali di B.B. Mandelbrot si rappresenta nelle curve e nell'amorfo una *omotetia* interna²³⁸.

Il mondo della comunicazione visiva in altro modo dice che l'immagine è una figura complessa cui occorre educare, perché l'apparente semplicità nasconde sensi da approfondire. L'attenzione alla visione si educa progressivamente, tenendo presente il tutto ma seguendo dei *patterns* guida, linee d'ordine interne capaci di guidare alle diverse caratteristiche. Il senso aptico (tatto), cinestetico, prossemico sono necessari a definire la percezione visiva per capire la visione con la giusta lettura psicologica²³⁹. Senza abbandonare il contesto, la centralità in cui vanno colte, si segue la *vicinanza*, la *somiglianza*, la *chiusura*, la *continuità di direzione* (destino comune), la *pregnanza* (una buona forma, dotata di

²³⁶ R. Arnheim, *Il pensiero visivo*, tr. it., Einaudi, Torino 1984 (1982).

²³⁷ A. Appiano, *op. cit.*, p. 115

²³⁸ Ivi, p. 151; le immagini sintetiche sono nel cap. VIII; p. 182 la definizione dei frattali.

²³⁹ Ivi, cap. II. C. Per l'argomento cfr. Lewin, *Principi di psicologia topologica*, tr. it. Firenze 1961.

coerenza strutturale dei patterns di espressione), l'*esperienza* (la storia).

Si disegna una lettura dell'immagine dove la connessione dei punti nella *texture* lascia emergere elementi diversi²⁴⁰, che rendono esperti della resa delle figure e dei colori. Essi convergono nell'affermazione che dai particolari risulta il tutto perché il pensiero e la visione collaborano senza soluzione di continuità. Per capire un significato bisogna approfondire la linea e il suo valore.

E' una meditazione sul senso dell'infinito come *illusione ottica* da dominare perché non impedisca di vedere l'orizzonte²⁴¹. La siepe chiude fuori il costante rischio d'entropia che l'immagine porta con sé, di depistare con l'eccesso di significato che fa collassare la significazione²⁴². La figura è allora infinita apertura regolata, così che la provvisoria chiusura lascia il pensiero capace di figurarsi infiniti spazi di là da quello.

3. *La sostituzione che presenta*

Gombrich definisce l'immagine "un nesso di rapporti (che) diventa parte di un ordine stabilito" nella forma prodotta dalla forza ordinatrice dell'immaginario²⁴³: si istituisce così la presenza. Non è solo nell'espressione d'arte, è già della percezione, dove si connettono elementi nella contiguità – l'uccellino riconosce la madre in un cartone su cui è dise-

²⁴⁰ Cfr. Munari B., *Design e comunicazione visiva*, Laterza, Bari 1998 (1968)

²⁴¹ G. Leopardi, *Dell'immagine*, L. Tassoni ed., CNSL, Recanati 1977, pp. 115-117.

²⁴² U. Eco, *Apertura informazione comunicazione*, in *Opera aperta*, Bompiani, Milano 1962.

²⁴³ Come un manico di scopa diventa un cavallo, dice E. H. Gombrich in *A cavallo di un manico di scopa*, tr. it., Einaudi, Torino 1971 (1963).

gnata la stessa macchia rossa che ha lei sul petto²⁴⁴. L'immagine non è una copia sbiadita, come pensava Hume, che invece giustamente diceva che indica la nostra convinzione di saper riconoscere qualcosa. In un identikit risaliamo su per i particolari, in una foto riconosciamo subito.

La forza ordinatrice dell'immaginario non è logica logocentrica, analitica: non parte dai particolari (come lettere in sillabe) chi pensa per immagini. Nel testo pluricodificato compare la possibilità di un pensare che supera il modello di segni riuniti in un testo, secondo l'ordine intrinseco al pensare alfabetico – è l'analogico, la via dell'estetica indicata dalla letteratura e dalla comunicazione di massa come *oralità*, la visione del *tutto – tatto*, che manca di una chiave rigida prefissata; la pagina si legge secondo un ordine dato, nell'immagine si parte da un punto che il lettore sceglie, tra i suggerimenti dati, la molteplicità loro e delle opere e dei sensi impone di uscire dalla volontà di dominio del testo, secondo il metodo dell'arte e dell'estetica. Si mette in opera un diverso *brainframe*, un'altra mente, non analitica, che parte dal tutto e dall'analogia²⁴⁵.

Il modo con cui la *forza dell'immaginario* connette, è il senso dell'immagine. Non c'è copia in nessun testo d'immagine, l'arte non è più mimetica della scrittura. Nemmeno nella iperdeterminazione fotografica c'è la riproduzione, se già la cornice ha un valore non inferiore alla stilizzazione delle figure, l'oggetto è tale nel riflettore dell'attenzione, che la

²⁴⁴ Cfr. J.J.Gibson, *Pictures, Perspective and Perception*, in "Daedalus" 1960. pp. 216-227.

²⁴⁵ De Kerkhove, *Brainframes*, cit. Per l'oralità cfr. W. Ong, *Oralità e scrittura*, tr. it. Il Mulino, Bologna 1986; E. Havelock, *La musa impara a scrivere*, tr. it. Laterza, Bari 1981.

cambia anche solo nel metterla con altre in un rapporto di significazione.

Ed ecco la *sostituzione presentificante* di cui parla Gombrich: nella figura si costruisce una forma evento, un accadimento che non copia ma è: si presenta una nuova esperienza, che al pari delle esperienze si propone al rivivere, nuovo effimero che diventa durezza persistente, nuova materia, nuova attività dell'immaginario. Nel *mondo del quadro*, l'immagine raduna in una sola esperienza un modo di pensare i particolari, costruisce uno spazio tempo che si offre all'esperienza che vi si vuole immergere e passeggiare, si presenta come realtà da un punto di vista che la ripresenta. La forma dell'arte è quel mondo in cui camminando si misurano dimensioni che non paiono subito nella loro entità. Superficie che consente il deambulare dall'autore, al tempo, allo sguardo, alla collana, all'espressione. Dalle *Caverne di Lescaux* alla *Monna Vanna* di Rossetti, alla fotografia:

l'immagine sostituisce con senso *dettagliato* la vita di odori e tatto – due sensi poco presenti nei musei ma così importanti nell'esperienza concreta dell'arte – caratteristici dell'immersione del vissuto che è lo spazio proprio di ogni immagine ²⁴⁶. È il cronotopo, come dicono gli scienziati del cosmo della relatività. Un mondo, cioè, scritto con proprie leggi in una storia tutta sua, una delle storie.

L'oggetto ritratto, come d'altra parte l'oggetto d'uso, porta con sé questa mescolanza di complessità, fatto di sentieri interrotti e di strade verso l'orizzonte, restituite alla libertà del passeggiatore solitario, che è quello che sa interrogare il paesaggio e il silenzio.

²⁴⁶ R. Casati, *L'immagine*, La Nuova Italia, Firenze 1991, p. 66.

Ma la sostituzione presentificante è anche qualcosa che accade, che non è voluto. È la scoperta di Benjamin nei *passages* di Parigi²⁴⁷, di Maffesoli nei centri commerciali²⁴⁸ - quel che costituisce il senso nuovo di quel che abbiamo davanti spesso non è un ordine rigido e causale ma al contrario proprio il casuale accostamento di due negozi, due mondi di oggetti - storia, che ci portano a fantasticare del processo che è alle spalle di quel che vediamo, per iniziare la risalita dalla cosa al processo che la crea. La liberazione donata dall'immagine è di fare evadere dallo scopo dell'oggetto, potenziandone non il valore d'uso ma il puro valore estetico.

Ci colloca nel tempo dove l'utile si allontana: è quel che si scopre nei *passages*²⁴⁹. Come la memoria di Proust compare tra due *nomi*, due immagini, così il *mondo della vetrina* passa dal sogno di Baudelaire visto da Benjamin, tutta malinconia brillante che accende somiglianze inusitate e guida emozioni; fino al Centro Commerciale di Maffesoli, dove l'uomo comune vive l'intreccio misterioso della merce. La vita presente e reale si mostra in dettaglio nella vetrina, esibendovi la serialità e la logica prossemica e il legame al mercato -come guida del tempo perduto, guida della memoria involontaria alla comprensione²⁵⁰. Il centro commerciale con la logica alienata della cultura di massa nasconde nel banale consumo e consumismo il tratto distintivo dell'epoca della merce comunicativa - che ha

²⁴⁷ W. Benjamin, *Parigi capitale del XIX secolo*, tr. it. Einaudi, Torino 1986

²⁴⁸ M. Maffesoli, *La contemplazione del mondo*, tr. it. Costa&Nolan, Genova 1996 pp. 101 e sgg.

²⁴⁹ E. Grassi, *Potenza dell'immagine*, IISF - Guerini e ass., Milano 1989.

²⁵⁰ Moroncini B., *La lingua muta*, Filema, Napoli 2000, p. 216.

la sua immagine in Warhol – e ancora una volta l'arte sa dire in immagine l'aria del tempo²⁵¹.

Le immagini tutte al di là delle loro differenze specifiche hanno, quindi, il carattere chiaro nel simbolo, d'essere un segno dell'anima²⁵². Cioè una sostituzione connessa che prende il posto del Chaos; un che di logico, di casuale: una nuova realtà. È una presenza che è anche intervento sulla presenza, è un contrassegno nella memoria e un segno che deborda da sé. Non basta la decodifica, occorre una interpretazione simbolica.

4. *Il pensare simbolico, una mimetiké tèchne*

Quel che si scrive nelle opere d'arte si scrive simbolicamente, dice Panofsky, teorizzatore dell'iconologia. L'indagine del significato guida il passeggio che l'iconologia compie nell'opera, partendo da un primo passo fattuale ed espressivo che identifica il contenuto in una descrizione pre-iconografica che si fa di esperienza e di storia dello stile. Si segue la via tracciata dal *riconoscimento*²⁵³, quel che secondo Dewey accomuna arte ed estetica in un solo processo che genera l'universalità dell'arte, la lettura che dà al lavoro artistico ed estetico la sua qualifica. È una via fatta di pietre cui occorre ridare il loro senso, in un processo non semplice, in un approfondimento paziente per il carattere tutto speciale dei segni dell'arte. Già nella fase pre-iconografica solo in parte il significato dell'immagine viene da quel che l'artista vuol dire, la ricerca del particolare viene fatta ascoltando i simboli del senso comune e scegliendo

²⁵¹ Cfr. M. Perniola, *La società dei simulacri*, Cappelli, Bologna 1983; Id. *L'arte e la sua ombra*, Einaudi, Torino 2000.

²⁵² C. Sini, *I segni dell'anima*, Laterza 1989, p. 35.

²⁵³ J. Dewey, *op. cit.*, pp. 64-5.

do col vaglio quello più adatto alla significazione, in quel ch'è di qua dall'espressione personale e parla nel mondo della cultura²⁵⁴. Il significato intrinseco delle opere, il principio unificante della forma del visibile, prodotto di *riconoscimento* e di linguaggio, è presente subito alla coscienza dell'artista, ma lo si può analizzare nell'iconologia solo nel processo dell'interpretazione, che dopo la prima fase passa all'analisi iconografica compiuta del soggetto secondario o convenzionale, identificando la storia ed i personaggi trattati; tiene conto delle *invenzioni*, dicevano gli antichi teorici dell'arte, cioè i tipi contenuti nei luoghi comuni, le astrazioni (simboli), le allegorie (personificazioni) – che sono tutte codifiche significative di ulteriori approfondimenti, come tutte le citazioni.

Solo dopo tutto ciò compare l'analisi iconologica, l'interpretazione che passa alla storia del tempo, dell'autore, del dipinto, della sintesi ideale e culturale presente nell'opera. E' un lavoro lento che richiede dedizione e attenzione a non saltare i passaggi necessari.

A questo punto, e solo a questo punto, viene la fase dell'abbandono all'opera, ch'è invece la prima tendenza di tutti non appena si viene conquistati da un'emozione estetica. Solo qui vale il rapporto empatico in modo integrale: “solo chi si abbandona semplicemente e interamente all'oggetto della sua percezione, può dire di esperirlo ‘estheticamente’ cogliendone l'*intentio* - ma nel caso dell'opera d'arte questa può essere del tutto sopraffatta dall'interesse per la forma”. Il che si può solo se quel moto empatico viene all'inizio frenato e sottoposto alle dure leggi dell'approfondimento e della pazienza. Analizzare la forza è “assoggetta(re) i suoi materiali a un'analisi archeologica razionale... (che) costituisce quello che è il suo materiale mediante un processo in-

²⁵⁴ E. Panofsky, cit. pp. 33 e sgg.

tuitivo estetico di ri-creazione, che comprende la percezione e la valutazione della qualità, esattamente come la persona comune quando guarda un quadro o ascolta una sinfonia”²⁵⁵. E’ questo processo che mostra la complessità della scrittura che l’arte riuscita nasconde nell’eleganza di un’esperienza estetica.

L’arte esprime una mimesi anche quando esce del tutto dal figurativo, come nel caso di Delaunay. Quando Matisse disse che la fotografia ha finalmente liberato l’artista dal disegno, non ha certo pensato di non figurare *un’esperienza*.

Ma il metodo sin qui descritto poco si adatta a leggere questi modelli di figurazione, dove il momento simbolico non si presta ad analisi archeologiche. Simboli e non solo simboli, precisa Gombrich, direttore dell’Istituto Warburg in Inghilterra. La generalizzazione del simbolo deve lasciare spazio alla varietà delle immagini ed alla psicologia della percezione²⁵⁶, per valutare nel giusto modo la maniera e la semplice presentazione. L’erudizione, la complessità di un percorso di un sapere estetico vede critica d’arte e cultura collaborare, si vive nell’arte “l’amore reciproco della pittura e della retorica”, diceva Enea Silvio Piccolomini²⁵⁷. Vanno valutati i significati come gli elementi altrettanto caratterizzanti per intendere, la rappresentazione, l’emblematica, la decorazione, l’illustrazione – che s’intendono nella visibilità più che nella simbolica. La considerazione estetica vive nell’emozione il successo della forma, che sa assumere il ruolo di parola “viva”, “convincente”. “L’inatteso, l’inusuale”, vanno colti entro i limiti dati dall’ “ecologia dell’immagine, il suo senso storico” : è una valutazione integrale. Eccedere il senso storico ed esagerare l’originalità

²⁵⁵ E. Panofsky, *Il significato nelle arti visive*, Einaudi 1962 (1955), p. 15.

²⁵⁶ E. H. Gombrich, *op. cit.*, p. 134..

²⁵⁷ Ivi, p. 162.

significa rischiare l'incomprensione., come spesso accade nell'arte; "se si fa qualcosa di completamente diverso, questo risulta incomprensibile", è la "logica della situazione": l'arte comunica esteticamente se sta nell' "equilibrio fra tradizione e cambiamento"²⁵⁸.

La "rappresentazione della connessione necessaria (...) si lascia alle spalle il mondo immediato delle impressioni sensibili, sembra ritrarsi completamente da esso". Il simbolo, allora, va inteso in modo generale, va colto come lo "strumento in virtù del quale si costituisce questo stesso contenuto e in virtù del quale esso acquista la sua compiuta determinatezza"²⁵⁹. Da esso nasce il concetto e la categoria, va inteso come una *funzione* della conoscenza, e così si capisce l'importanza capitale che ha per la conoscenza.

La semplice identificazione del simbolo con un oggetto – marchio che abbia in sé una codifica ben impressa, impedisce di cogliere l'importanza della forma simbolica, che si riconosce proprio nel simbolo – parola, diceva Humboldt²⁶⁰. Il significato prende forma in una totalità che non è una somma, ma una connessione pensata sistematicamente nell'intero, nell'interrelazione di forme. L'oggetto d'arte è oltre lo spazio tempo ed è presenza che si è costituita grazie all'azione di una forza di conoscenza del tutto speciale, che si chiama forma simbolica ed è una funzione del conoscere diversa da altre funzioni logiche.

Il simbolo, quindi, è elemento della conoscenza in generale. Non va considerato solo per precisare alcuni luoghi dell'arte o della storia: è una modalità del conoscere, è pensiero simbolico, "la sintesi che è data nel simbolo offre

²⁵⁸ D. Eribon E.H. Gombrich, *cit.*, pp. 134, 84, 62, 60, 72, 153, 84.

²⁵⁹ E. Cassirer, *Filosofia delle forme simboliche*, tr. it. La Nuova Italia, Firenze 1961 (1923) voll IV, vol. I p. 19-20.

²⁶⁰ Ivi, p. 28, p. 64.

sempre perciò, oltre al mero sguardo retrospettivo, anche una nuova visione prospettica”, come nel mito che spiega la radice della civiltà²⁶¹.

Non si tratta di tornare ad una visione mitologica ormai sorpassata dal pensiero: ma di “comprenderle e renderle coscienti nel loro fondamentale principio creativo”. Il pensiero mitico vive oggi come sempre la sua funzione nell’ambito della conoscenza, che può essere identificata nei tratti “tipici dell’attività formatrice stessa”, capace di pensare la “filosofia della civiltà”²⁶².

Dal simbolo al pensare simbolico prende forma un modo diverso di pensare il mondo della conoscenza, in cui la modalità fantastica si svela e si qualifica nella sua capacità come conoscere creativo dal nesso irrealizzante, non scientifico, con leggi proprie.

Studiare l’arte, compiere i passi delle analisi iconologiche, non vuol dire solo acquisire coscienza della bellezza e imparare la storia dell’arte in modo squisito: è molto di più, è studiare la formazione delle immagini come prodotto del pensiero simbolico è compiere l’analisi della mente creativa.

Una direzione che mostra tutta l’essenzialità del percorso dell’educazione all’immagine nell’ambito della formazione, che va ben oltre una competenza specifica valida per certe professionalità.

5. *Un’enciclopedia senza Diderot*

Ciò non passa per una semplificazione del problema, le fasi dell’approfondimento sono da piantonare severamente in

²⁶¹ P. Valery, *All’inizio era la favola. Scritti sul mito*, tr. it. Guerini e associati, Genova 1988 (1957).

²⁶² E. Cassirer, *Filosofia delle forme simboliche*, cit., pp. 53 – 59.

tutte le forme dell'educazione all'immagine. Perciò è utile considerare anche il settore della formazione dei vocabolari, in rapido incremento anche per le novità tecnologiche che offrono strumenti nuovi alla ricerca, che creano correlazioni tra opere, difficili a cogliere senza la costruzione di testi appositi per la connessione.

C'è il problema della lingua delle immagini, che non ha un vocabolario, la quantità dei termini è numerosa e non può avere la linearità alfabetica. Catalogare miti e figure è un lavoro improbo in cui non c'è indice che riesca a tenere in ordine la materia. La mancanza di vocabolario può non essere un problema logico, ma è un problema pratico di orientarsi nella complessità, essenziale al professionista come all'amatore: ormai sono editi diversi dizionari di simboli e figure. Né mancano metodi volti a costruire omogeneità all'interno della analisi delle immagini, esemplifichiamo con quella di Gerveraux²⁶³ per delineare il metodo, che avvia un catalogo interessante per l'analisi multimediale²⁶⁴, come aveva proposto a suo tempo Diderot. Le griglie d'interpretazione aiutano a costruire l'indispensabile dimensione comune di lettura dei testi d'arte, così da consentire la collaborazione di diversi specialisti ad ampio raggio, creando una base comune che potenzia gli strumenti d'analisi.

La griglia ha il pregio di costruire il campo di attenzione in cui valutare i particolari in un giudizio aperto a nuove

²⁶³ E. Gerveraux, *Voir, comprendre, analyser les images*, La découverte, Paris 2000 Anche per Gerveraux essa tende a soverchiare le nostre capacità di ricezione e di analisi.

²⁶⁴ Cfr. l'interessante modello di Cesare Ripa in L. Bordoni - A. Colagrossi - C. Seccaroni - R. Varoli Piazza, *L'iconologia di Cesare Ripa: una base di dati iconografica multimediale*, in A. Gisolfi ed., *Sistemi multimediali intelligenti. Beni culturali e formazione, Atti del Convegno SMI 96 - Ravello*, Centro Universitario europeo per i beni culturali, Lancusi, 1996.

combinazioni; la griglia d'interpretazione non è un'indagine categoriale, ha il vantaggio di poter proporre in continua evoluzione.

Nel modello una prima fase comprende la

- Descrizione dei metodi d'esame - misura - analisi – datazione – materiali
- Descrizione dell'analisi stilistica - colori - stima delle superfici - del volume - dell'organizzazione iconica
- Descrizione della tematica - rapporto testo immagine – elementi - simboli.

Una seconda fase approfondisce i contesti precisando di ogni opera la

- situazione storica
- chi
- quando
- per chi
- con quali stili
- con quali tecniche
- diffusione
- impatto culturale
- qualità dello spettatore
- ragione delle scelte.

Come fu efficace per la scienza della comunicazione il paradigma di Lasswell, che portando a metodo una serie di sparse osservazioni consentì la costituzione di orizzonti problematici, così queste indicazioni sono la base culturale per gli esperti delle immagini d'arte come elementi di un vocabolario.

Anche in questo caso, solo dopo la schedatura già completa che s'individua con le prime griglie, seguono quelle dell'interpretazione, suggerite da un modello, che supera la

fase del collegamento esterno e va alla qualifica formulando ipotesi a partire

- dai segni
- dalle teorie
- dai significati successivi
- dalle valutazioni personali
- da letture presentificanti.

Griglie siffatte elaborate progressivamente facilitano la costituzione dei paradigmi di interpretazione, in quanto sono metodiche e capaci di ordine in un panorama in cui i processi tendono all'organizzazione culturale di una materia complessa.

Ma si tratta pur sempre di un'enciclopedia senza Diderot, di grande valore pragmatico ma pensate senza una mente ordinatrice; queste enciclopedie non possono dare corpo ad un Illuminismo ma consentire la scienza dei beni culturali: e non è poco.

Per capire come si scrive, e quindi come si legge, un testo scritto in immagini, occorre far caso, in modo precipuo, al disegno.

6. *Il disegno*

Beni culturali è una definizione moderna, il Rinascimento diceva invece le *arti del disegno* perché è la parte centrale dell'immagine, tanto che ve ne sono alcune che quasi vi si riducono: nell'immagine di Gioacchino da Fiore tanto il drago dalle sette teste quanto il suo cromatismo non hanno senso, senza l'escatologia di fondo e il suo carattere rivoluzionario. È la mappa di una idea.

Idea è il titolo di un libro giovanile di Panofsky, allora all'Istituto Warburg, pubblicato nelle edizioni della Biblio-

teca, dove con lui lavoravano Warburg, Gombrich e Cassirer, oltre a tanti altri. Il titolo indica chiara la volontà di Panofsky di riflettere su cosa voglia dire mimesi nell'immagine, e lo precisa dalle prime pagine. Nel comporre l'artista ha sempre il senso di voler dire qualcosa, l'idea dell'opera lo guida nella scelta dei canoni: ma poi, la realtà di ogni scrittura è l'adattamento tecnico e tecnologico progressivo che rende leggibile il testo e comunica non con l'idea ma con parole e colori, le sue armonie. L'idea ne è però la proporzione: Panofsky parte da Platone riletto in quel tempo da Cassirer²⁶⁵, che era tornato sulla movenza di inguaribile duplicità segnata nella storia delle arti da Platone, che ha così forte il culto del bello, che pone l'arte mimetica fuori della sua *Repubblica*: una movenza che ha molto influenzato la storia procrastinando lo sviluppo dell'estetica come logica.

Cassirer era tornato sui termini platonici *eidos eidolon*, idea immagine, dove la traslitterazione apre uno spiraglio per intendere meglio Platone, che vuole affermare una direzione integrale molto più che iperurania. Costante in lui e nel suo modo d'intendere è soprattutto il rifiuto dell'analisi di parti come oggetto fermo, nel processo del pensiero: il vero va cercato con "il complesso delle forze riunite assieme", come disse Goethe. L'idea s'intende come l'immagine non dalla somma delle parti. La teoria platonica parla di mimesi per indicare questa indicibile unità – che porta nella logica a rifiutare l'ipostatizzazione di un solo principio,

²⁶⁵ Lo cita nella prima nota all'Introduzione, E. Panofsky, *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, tr. it.. Bollati Boringhieri 2006 (1924); il saggio di Cassirer, *Eidos Eidolon. Il problema del bello e dell'arte nei dialoghi di Platone*, conferenza alla biblioteca Warburg nel 1923 pubblicata nella stessa collana del testo di Panofsky, è oggi in appendice a A. Warburg – E. Cassirer, *Il mondo di ieri, Lettere*, Firenze, Aragno, Torino 2003.

come i filosofi che l'avevano preceduto. Platone delinea la logica come dialettica che tutti i momenti lascia ed annoda con ritmo unitario; e l'Opera resta in dialoghi che si riaprono. Nella *mimesi* l'intero si smembra e si ricompone, pieno dei suoi odori e colori, una malia da cui non ci si libera senza uno stacco verso *i ricami del cielo*, che si svelano il pregio dell'unità, del capire, non del trascendere. Artista e sofista sono rifiutati non per la mimesi, ma per una mimesi che non si sottrae alla malia e resta in una soggettività mobile, mentre il filosofo si propone un paradigma originario, che non si raccoglie a caso nel molteplice, ma ne è piuttosto la misura che media tra forma e immagine.

Il discorso di Diotima nel *Simposio* è l'ascesa al bello come purezza, che sottrae al mescolamento quel che vale. Quando la filosofia non sa dire, il mito *verosimile* soccorre con una fantasia cogitativa. Nel mito si "nasconde un determinato contenuto concettuale: esso è infatti l'unico linguaggio in cui il mondo del divenire può essere espresso concettualmente"²⁶⁶. L'idea di Platone, quindi, non è condanna dell'arte come mimesi ma indicazione di una via; lo ha ben capito la scuola platonica, sviluppando importanti concetti di arte. L'idea è nella logica come nel bello, sapersi distaccare dalla riproduzione integrale, iniziare un processo in cui solo tenendo ferma la misura si conclude. La maieutica solo così è quel processo che nell'apparenza sa trovare l'equilibrio di un'armonia nascosta.

Panofsky parte da questo suggerimento nello scrivere *Idea* affermando subito il valore attuale della *mimetiché tèchne*. Senza, l'immagine dell'arte accentua il soggettivismo e la tecnica, che non sono la misura; se si guarda allo sviluppo della storia del concetto si trova la forma vivente (Plotino), l'imitazione immediata (Cennini), il disegno: successive in-

²⁶⁶ Dirà nella *Filosofia delle forme simboliche*, cit. vol. II, p. 5.

terpretazioni che sempre meglio manifestano il senso corretto in cui va intesa l'*idea*, restituendogli l'equilibrio platonico che non sta nelle singole affermazioni. La dotano di una espressione più efficace, come *disegno*, di giusta *forma*, perché anche la parola ha la sua forma, che è la capacità di riflettere accortamente un equilibrio concettuale. Se *idea* una volta aveva un valore semantico adeguato a quel che si voleva dire, dopo due millenni di riflessioni platoniche si deve dire che lo ha perso.

Il *disegno*, nelle teorie degli artisti che lo meditano dal Medio Evo ai Manieristi – quelli considerati qui da Panofsky, che raccomanda di osservare l'opera nel contesto dei successivi sviluppi - mostra la sua funzione di *abbozzo*²⁶⁷ sotteso, che esprime l'equilibrio dell'opera. Non è una sostituzione né una copia: nessuna arte vuol fare questo. Si tende, invece, ad idealizzare quel che si è colto o quel che si vuole dire a tutti quelli che lo ignorano, dare memoria per chi non c'è, inseguire un'emozione in uno sguardo. Si dà assetto al modello perché lo dica, dando un *eidolon* ad un *eidos*.

Una tendenza divenuta cosciente nel farsi della storia. Cicerone pratica l'arte oratoria, dove è più facile, rispetto alle arti plastiche, notare come la creazione nasca quando l'idea si muove nel contesto intrinseco dell'artista e vi diventa "sublime prototipo di bellezza" che a volte vuole migliorare la natura, ma sempre tende ad una rappresentazione immanente del rapporto materia forma²⁶⁸, cercando *ad similitudinem*, dice S.Tommaso, configurando una *quasi idea*²⁶⁹. Ma è nel periodo successivo che le definizioni raggiungono

²⁶⁷ Panofsky, *Idea*, cit., p. 41.

²⁶⁸ Un movimento fluido tra Platone ed Aristotele di cui va sottolineata la proficuità, tipico dell'elettismo, la filosofia più interessante per l'estetica.

²⁶⁹ Ivi, p. 23 e 96.

un livello di chiarezza soddisfacente, che anticipa aspetti contemporanei come nella definizione di Lomazzo della figura serpentina²⁷⁰ che tanto affascinava Warburg, una sorta di frattale rigorosamente fissato nelle proporzioni, che non negano *l'idea interiore*.

La definisce Zuccari, senza escludere dall'armonia la legge del numero, un *disegno interno* che caratterizza persino il ritratto: è esso a mettere in moto la percezione, dando principio alla creazione. “Disegno non è materia, non è corpo, non è accidente di sostanza alcuna, ma è forma, idea, ordine, regola o oggetto dell'intelletto in cui sono espresse le cose intese...il Disegno interno in generale è *un'idea e forma nell'intelletto* rappresentante espressamente e distintamente la cosa intesa... l'uomo in se stesso forma vari disegni secondo che sono distinte le cose da lui intese, e però il suo disegno è accidente; oltre il che ha l'origine sua bassa, cioè dai sensi”²⁷¹. Né poteva giudicare diversamente un artista, che sa la natura dell'arte, e sa che nel muoversi tra le materie la ricerca si motiva altrove.

Facendo un salto temporale, giova ricordare la critica di Gombrich a “Ruskin (quando) afferma che se si vuol disegnare si deve dimenticare ciò che si conosce per poter semplicemente guardare. Io affermo che non è possibile dimenticare”: e richiama le *petites sensations* di Cezanne, per ricordare come in chi disegna l'immagine non possa intendersi come un segreto della mente; occorre lasciar trapelare quel che vi era inavvertito, maturando una chiave di lettura che è osservazione - il tattile, il globale ed inscindibile²⁷², in cui è una “riserva infinita di eternità contro il tempo” dice-

²⁷⁰ Ivi, p. 48.

²⁷¹ Le parole di Zuccari sono citate nel corpo note di Panofsky *Idea*, cit. pp. 123-125, che rendono il testo prezioso.

²⁷² D. Eribon E. H Gombrich, *op. cit.*, p. 80.

va Bachelard, che annulla la tragicità del mondo a vantaggio di un punto di vista.

Giova ricordarla per portare avanti il nostro ragionare, perché nell'affermazione di Ruskin c'è del vero, come in quella di Gombrich. Ruskin si riferisce alla *disattenzione programmata* dello Zen: non posso esprimere una qualità se devo ricordare ogni tecnica ed ogni gesto; divento abile quando dimentico la sequenza dei gesti necessari e penso solo di fare una cosa, camminare ad esempio, andare lì. Se dovessi far caso a tutto quel che occorre, non sarei capace. Altrettanto accade all'arte, quando è matura, solo si esprime, a volte torna al motivo banausico della difficoltà del comporre, ma per spostarla sempre in avanti.

Ciò riporta il tema della mimesi e dell'arte alla naturale sua semplicità, all'essere esperienza vissuta, l'arte è parte del vivere comune, che deve portare aria fresca anche nel museo. J. Dewey, individua il senso della mimesi proprio in questo: la mimesi non vuole dire che l'arte consista in una imitazione, in una dicotomia soggetto oggetto, in una problematica della creazione – temi posteriori alla nascita dell'idea dell'arte come mimesi. Invece mimesi è porre l'arte nella vita, come quel naturale legame che è la conoscenza che cerca la forma migliore della propria espressione, che interpreta e vuole determinare questa lettura del mondo in un costrutto, che è *un'esperienza*, cioè qualcosa di capitale, che si avverte come un tutto organico da significare, un punto fermo e chiuso, che posso dire. “L'estetico nei riguardi dell'esperienza non (è) un intruso ... un lusso... una idealità” è una parte normale del processo della civiltà e della cultura che appartiene all'artista come ad ogni uomo che cerca di definire *un'esperienza*. Un carattere definito pur senza asserzioni dogmatiche, una conquista che si offre a chi la voglia capire con una forma capace di comunicare l'idea di fondo, il disegno seguito nel costruire

l'immagine. Perciò, “la vera istruzione è attraverso l'arte”²⁷³, che consente il dialogo e il rivivere le esperienze nella mediazione di un'opera che non si pone in una esposizione lontana ed astratta. Nell'immagine rifluisce la vita nella sua interezza, questo vuol dire mimesi; col suo corpo di tecniche e di idee, la configurazione dell'opera insegna come si dà forma all'esistenza, comprendendo la propria stessa vita. Una idea nella forma di un'opera, un'esperienza da rivivere.

²⁷³ J. Dewey, *Arte come esperienza*, cit., p. 58.

Capitolo Secondo

Natura delle immagini

1. *Physis*

Nel mito della creazione del *Timeo* platonico, compare l'orbe con tutto il creato, l'Essere Vivente immagine dell'Essere: Plotino dirà con somma finezza dell'intelligenza immagine di Dio - l'Amore suppone uno sguardo pieno di passione – la natura se esiste per sé non può essere immagine – occorre la coscienza del mirabile in cui ci si profonda.

La logica delle immagini è presa nel contrasto. Viene dalla stessa intima problematica estetica il continuo farsi problema che definisce le categorie del pensare tra il mondo e l'intelligenza, l'opera e l'artista, un alternarsi di affermazioni e negazioni che tentano la misura. Ma la nuova forma, quando è presente è un'esperienza come tutte e più di tutte: dà da pensare, l'uomo non teme la presunzione a pensare di rifarla e di capirla; un'esperienza che esiste con tutto il resto, *Physis*. Un'esistenza con cui ci confrontiamo, sia un mito o la pianta di una città.

L'uso del termine *natura* semplifica con la sua chiarezza²⁷⁴, togliere termini dal significato invecchiato vale quando vale; quando il senso resta, meglio, come diceva Scaravelli nella *critica del Capire*, tradurre, se la consistenza si mantiene nelle parole che la sostituiscono ed ottenebrano. Il termine peraltro *natura* non risente più della dicotomia fuorviante

²⁷⁴ Cfr. *Physis*, in "Filosofia", 1986, 1, che iniziò la collaborazione con Augusto Guzzo.

soggetto oggetto che lo fece passare di moda in filosofia, per il senso comune il virtuale è parte integrante della vita quotidiana, è giunto il tempo dell'*esperienza assoluta* di Mach, che realizza la profezia di Novalis “Un giorno non vi sarà più natura. Essa si sarà trasformata a poco alla volta in un mondo spirituale...la natura deve diventare arte e l'arte una seconda natura”²⁷⁵. In questo mondo, il termine natura continua ad avere la sua funzione logica, mentre l'ontologica è fuori campo.

Indagare la *natura delle immagini* vuol dire uscire dalla logica e confrontarsi coi corpi reali delle immagini, le storie vedere che essa concretizza e scrive. Chiarito il procedere simbolico come forma del conoscere e qualche aspetto della lingua, questa impostazione consente ora di affrontare il problema del perché questa forma sia, quale sia la sua motivazione, chiara nella storia, partendo dalla concretezza fenomenica delle immagini. Perché ci si esprime con immagini, visto che ogni discorso ha dimostrato la maggiore confusione delle immagini rispetto alle parole?

Un problema ontologico nel senso moderno, cioè di giustificazione dell'esperienzaLa storia, i corpi strutturati, ampi e dettagliati sono, in cui si entra con passione e poi non si vedono più e strade nella differenza. Mentre anche qui, come per il resto, vi sono teorie chiare.

2. I miti come forma simbolica

Centrale nel corpo concreto delle immagini è il mito, che della natura cerca la spiegazione fantastica. Il discorso co-

²⁷⁵ Novalis, *Frammenti*, tr. it. G. Prezzolini, Carabba, Lanciano 1922, p. 65.

mincia con Vico²⁷⁶, prendiamo spunto dall'allegoria disegnata nella Dipintura premessa alla Scienza Nuova.

Giambattista Vico ha fondato il moderno *sapere* del mito, la conoscenza nasce fantasticamente aprendo la via alla ragione: il Raggio Divino illumina il cuore, non la testa; di lì, si riverbera sulla lettura del libro arcano e si diffonde sugli oggetti del vivere e dell'operare. È così che la luce si riverbera sul protagonismo degli oggetti.

Oggi nell'epoca della ragione e della postmoderna fine delle grandi narrazioni, il mito vive nei media, nel mito minimo che sostiene la ricerca, perché è inevitabile il disegno di unità comprensibili che orientino, anche senza asserzioni dogmatiche. La teoria dei miti oggi si compie retorica, nell'antropologia, nella filosofia, nella letteratura, nell'arte, e sempre insegna che la sua grande ricchezza sta nel suo non essere esclusivo, Giove e Venere e Apollo, il mito di Ginevra e di Robespierre vivono ciascuno il suo senso. Il mito è una conoscenza estetica, un'immagine compiuta.

L'immagine allegorica tracciata da Vico riceve luce e la dissemina. In questa accezione, il mito non è un archetipo arcaico, una sopravvivenza di culti ctonii, come viene detto da alcune direzioni dell'ermeneutica del mito che indulgono alla primitività, e della scienza - si pensi a Jung, Kerényi, Evola. Nella dipintura di Vico s'illustra la direzione dell'interpretazione come forma estetica di conoscenza, come disse Croce interprete di Vico. Non sopravvivenza antica ma nascita di un'alba nuova della speranza, del senso futuro che si annida nel presente e indica il senso possibile delle cose, la linea dell'azione. Nell'immagine l'*abduzione* connette tracce e costruisce la storia - da corroborare per-

²⁷⁶ Cfr. il ns. *Il mito in Enzo Paci*, dove si parla di *Ingens sylva*, l'opera che Paci dedicò a Vico, in e ora in www.giornalewolf.it 2006-7.

ché divenga scienza. Il mistero e la luce sono il lievito, “un fermentante *Non*”²⁷⁷.

Non c'è primitivismo in questo *archetipo*, che non viene dal passato ma dal gioco delle combinazioni tra frammenti che compaiono nel sogno del giorno, che è “funzione utopica... l'ontologia del non-ancora”²⁷⁸. Vico sceglie l'immagine allegorica e non la simbolica²⁷⁹; la spiega in ben ventidue pagine: non è quel che si dice un'immagine parlante. E' una scelta consapevole: il simbolo e la sua costruzione è del sapere ermetico, Vico ne era sapiente. L'allegoria sceglie la razionalità didattica della similitudine, la pone al principio di un discorso lungo e difficile come quello della *Scienza Nuova*, sta come una sorta di *matrice*, lo schema che alcune scienze come l'archeologia usano per misurare i valori da porre in relazione secondo regole.

Il simbolo, invece, è un marchio di senso e più facilmente scivola verso l'irrazionale, l'intuito, il fascino: ragionando di mitologie, di irrazionale razionalità, abusarne è una mina che può far deragliare verso zone paludose.

“Thomas Mann nota nel suo diario che gli ebrei hanno un più forte senso della verità perché non possiedono miti... (perché) il *movimento* di allora in Germania era un *vero e proprio voltolarsi dell'animo tedesco nella melma mitologica* ... quasi nello stesso momento in cui scrive sul *falso e radico carattere di ritorno di questa fiera*, l'autore della tetralogia del *Giuseppe* sta scrivendo l'epos monumentale del ritorno dell'identico, sta attuando senza averlo ancora compreso, un programma che nel 1941 definisce sotto la rubrica *mito più psicologia*: ‘bi-

²⁷⁷ E. Bloch, *Il principio speranza*, tr. it. Garzanti, Milano 1994 (1953-1959), voll. 3, pp. 359-60.

²⁷⁸ Ivi, p. 15-7

²⁷⁹ Maggiore importanza dell'allegoria sul simbolo è ad esempio in Gadamer, Betti e Pareyson.

sogna togliere il mito al fascismo intellettuale e trasformarlo sul piano umano”²⁸⁰. La mitologia presenta una serie di problematiche che non vanno ignorate: considerarla dal punto di vista della conoscenza non significa rifiutarne un necessario carattere di crescita che evita che si possano trascinare forme primitive senza opportune riflessioni; tanto più che il senso comune non ha in proposito l’argine di un paradigma logico riconosciuto: a meno di entrare nella lingua delle immagini. Come nell’allegoria, il mito acquista funzioni diverse attraverso lo spostamento di piani, in cui il commento razionale dell’esercizio che si compie sull’immagine porta chiarezza e capacità di sviluppo interno, alla logica in cui si elabora la leggibilità del mondo ²⁸¹. Una metodologia completa, che evita i rischi, se viene rispettata.

L’allegoria scrive il senso complesso nel disegno, argomentando una idea che rende protagonista come guida, figura, discussione, nella fantasia solida di un ragionare.

Allegorie, simboli, icone, immagini in figura ed in parole sono le strade diverse della scrittura per immagini, da analizzare nella differenza dall’estetica dell’immagine. È una conoscenza non lineare, che con Morin si può chiamare ricorsiva. Il modo di questo corso e ricorso cambia col tipo d’immagine, ma ha la costanza di costruire un ambiente di conoscenza. Ideale che si ritrova in tante mappe di città come un disegno di vita, come l’Etoile di Parigi o Palmajona Marche o il Decumano, sino alla città di Sant’Elia. Diversa configurazione ma non lo schema con cui il dise-

²⁸⁰ H. Blumenberg, *Elaborazione del mito*, tr. it. Il Mulino, Bologna, 1991 (1979), p. 288.

²⁸¹ H. Blumenberg, *La leggibilità del mondo. Il libro come metafora della natura*, tr. it. Il Mulino, Bologna 1984, p. 85.

gno architettonico sottende la vita. Costruendo un ambiente, come la narrazione costruisce la mente.

Cassirer ritiene Vico centrale nel percorso della *Filosofia delle forme simboliche*: ha avviato la considerazione moderna del mito, eccentrica rispetto al passato perché ne riconosce infatti la natura di conoscenza fantastica e attiva²⁸². Schelling, l'altro cui Cassirer dedica, mi pare, le parole più attente, nella *Filosofia della mitologia* qualifica il mito come non allegorico ma tautegorico: che, cioè, produce formazioni autonome che articolano il senso di un problema: “possiede una sua particolare necessità (..) una particolare specie di realtà” in cui molto più del significato ha valore “l'intensità con cui questo contenuto viene creduto esistente e reale”; la sua forza interna non è solo ragione, perciò il mito muove la storia e la coscienza. In una lunga catena di figure e tesi, Cassirer teorizza il mito come forma simbolica ricca di un altro pensiero, Ragione (è un neokantiano) che attraversa la propria storia creando il proprio credo. La sua ricchezza è nel fatto che Dio vi “si genera per gradi” e non diventa mai assoluto, nemmeno nel senso delle scienze. Perché se lo si considera per quel che è, il mito è una considerazione *sui generis* del problema dell'essenza, dell'unità di senso, che diventa una “norma immanente” ragionare sulla quale consente di comprendere la mentalità storica²⁸³. Compagno nelle narrazioni le “forme generalissime” che mostrano l'unità della coscienza che le pensa, come una

²⁸² R. Cantoni ne *Il pensiero dei primitivi*, Il Saggiatore 1964 (1941), non solo parla ampiamente dei miti ma probabilmente cita tutti (è un'iperbole) quelli che può essere interessante approfondire, descrivendone molti. Il rimando basti, dare il dettaglio sarebbe un altro libro, la citazione esplicita è solo dei più noti al pubblico.

²⁸³ E. Cassirer, *Filosofia delle forme simboliche*, cit., vol. II, pp. 5-20.

sorta di psicologia collettiva che si può indagare dalla consistenza dei suoi sogni, le forme pure vi compaiono non attraverso la ricognizione trascendentale della ragione che guarda a sé. ma nella loro nascita graduale in “un'unità di visione, un'unità intuitiva”. Essa è la base del pensiero discorsivo da “un atto di passione e di volontà” che il sacro protegge nella sua necessità di silenzio²⁸⁴. Su di esso si compie il lavoro della filosofia come critica del mito, che non dovrebbe giungere a rinnegare l'origine perenne.

In questa forma di conoscenza in cui compaiono sia l'emotività che l'immaginario, sta il pensiero di Cassirer, che delucida l'essere il mito una forma simbolica, una forma di conoscenza, che come la ragion pura, la ragion pratica e il giudizio vanno sottoposte a critica per conoscere la mente. Un aspetto cui collabora a suo modo anche Jung, con la sua teoria degli archetipi che si ripeterebbero in costante trasformazione nell'immaginario generando aspetti inspiegabili, altrimenti, nelle psicosi²⁸⁵. La tesi è distante, si vedrà. ma l'ottica di guardare all'evolversi della mente studiando i miti in quanto la influenzano o la manifestano, delinea un percorso nella mente, è comune.

Le osservazioni sul mito chiariscono questa ottica, un esempio da mettere a prova come mappa di quel che interessa approfondire. È l'attenzione alla storia della mente e non ai miti, altrimenti sarebbe come se si guardasse il disegno senza i particolari che lo formano.

3. *Semasiologia*

²⁸⁴ Ivi, pp. 90-102.

²⁸⁵ G. Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, tr. it., Dedalo, Bari 1972 (1960), critica gli *ingrammi* di Jung, perché disegnati in una costanza statica che non descrive affatto il movimento che si cerca nel mito, pp. 37-50.

L'osservazione antropologica dei miti si dedica alla descrizione a volte senza criteri di valutazione trascendentale: la ricchezza di questi studi fa emergere forme categoriali, come il *cotto* di Levy Strauss, e le teorie. L'esempio teorico prendiamo da Gilbert Durand, per via della sua definizione metodica.

Durand nelle immagini del mito descrive una scienza autonoma, di consistenza antropologica e mitica, la *semasiologia*, che deriva da Bachelard come la sua polemica con la opposta psicologia, di Jung, di Freud, di Adler. Non si può spiegare il simbolo che con se stesso. Farne una pulsione, sia archètipo o piacere o potenza, è far risalire l'immagine poetica a un contesto diverso: per lo psicanalista l'immagine va tradotta "in un linguaggio diverso dal logos poetico. Mai come in questo caso, si può a buon diritto affermare: traduttore, traditore". Il simbolo come non è la sua apparenza, così non è la sua trasposizione in altro. Ha la forza dell'immagine che vi si sottende, "più viva di ogni disegno", che descrive un "movimento senza materia"²⁸⁶.

L'identità e l'evento del simbolo, con il suo legamento interpretante, mostra ciò che si indaga solo nell'indicibile. "La realtà nel suo fondo primordiale originario, simbolica... si manifesta nella indifferenza originaria dell'immagine" che è il "punto di partenza del costituirsi stesso dell'esteriorità psichica, non è *prodotto* dell'interiorità psichica"²⁸⁷. L'indagine corretta è tutt'altra, si costituisce nell'antropologia dell'immaginario.

Consiste di una "inchiesta pragmatica che non bisognerebbe confondere col metodo analogico. L'analogia procede riconoscendo una similitudine tra rapporti differenti quan-

²⁸⁶ Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 23, p. 30

²⁸⁷ C. Sini, *op. cit.*, pp. 192-3.

to ai loro termini, mentre la convergenza ritrova costellazioni d'immagini, simili termine a termine, in regioni differenti di pensiero. La convergenza è una omologia piuttosto che fonologia... equivalenza morfologica... piuttosto che funzionale.... (Musicalmente non è) una fuga (ma...) una variazione sul tema”²⁸⁸. Per evitare la *fuga*, si segue la guida dell'isomorfismo semantico, che riveli “una concezione simbolica dell'immaginazione, cioè una concezione che postula la semasiologia delle immagini, il fatto che esse non sono dei segni ma contengono materialmente il loro senso”²⁸⁹.

Durand chiama *schema* questa “generalizzazione dinamica e affettiva dell'immagine”, fattività e non-sostantività dell'immaginario che “congiunge, non più come voleva Kant, l'immagine e il concetto, ma i gesti inconsci e sensoriomotori, le dominanti riflesse e le rappresentazioni. Sono questi schemi che formano lo scheletro dinamico, il canovaccio funzionale dell'immaginazione”.

La semasiologia indaga tutto questo mondo fluido, in cui l'analisi della mente mitica segue i *sogni del giorno*, come dice Bachelard, per indagare la mente. È una analisi dell'immagine diversa da tutte le altre perché parte dalle immagini mitiche; non basta la “semiologia” visto che oltre ai segni si bada alla connessione dei segni, occorre una “semantica speciale, che cioè possiede più di un senso artificialmente dato, ma detiene un essenziale e spontaneo potere di risonanza”. Se “il pensiero non ha altro contenuto che l'ordine delle immagini. Se la libertà non si risolve in una catena infranta rappresenta tuttavia la libertà, è il simbolo – cioè un ‘ormone’ del senso – della libertà”²⁹⁰. Non è

²⁸⁸ G. Durand, *op. cit.*, pp. 33-34.

²⁸⁹ Ivi, pp. 48-49.

²⁹⁰ Ivi, p. 22.

nemmeno una semantica, come si vede, è una considerazione estetica, che vede la possibilità del metodo solo nella connessione dei miti, antichi e moderni, archetipi, giochi, racconti; farli scomparire in una parola che definisce significa non approfondire il metodo con cui si costruiscono le immagini dell'uomo cosciente.

La semasiologia indaga le immagini nella loro complessità analizzando il corpo immane dei miti e cercando lo schema in un'attività non semplicemente analogica ma isomorfica, morfologica, funzionale, che eviti la *fuga* per seguire le variazioni sul tema. È un'indicazione di una ricchezza unica, che conosce insieme il valore della misura (evitare la *fuga*, tra le armonie) modulando variazioni, nella ricerca di isomorfismi che rivelino le abitudini dell'immaginario, il suo modo di camminare costruendo i suoi mondi.

Lo studio dell'immagine mito esce dalla polemica con gli psicanalisti, con una solida direzione dell'indagine sul sé nel confronto con la natura delle figure, con la storia dei miti nella loro corposità: ha il pregio di non perdersi, anche se nel corpo delle storie è più facile perderle che trovarle, essendo costituita di un labirinto di racconti, una vera trappola.

Si delineano nei tratti della semasiologia indicazioni concrete valide per la scrittura e lettura dei testi in immagini, tratte dall'insistito confronto con tutte le variazioni sul tema che le immagini contengono: sono sempre gli stessi miti, nelle pitture, sempre le stesse fiabe, nei tanti racconti citati da Propp. L'immaginario costruisce con giri concentrici, andando sempre per le stesse strade e mettendo di quando in quando una variazione; le *fughe* sono più adatte ad altre forme di ragione. La costruzione è largamente immobile su se stessa, si sposta con un graduale deviare e concretare, in cui sono proprio le incrostazioni che rivelano il lento progresso che trasforma lentamente un elemento di

sfondo in protagonista. L'immagine è una conoscenza lenta, fatta di melodia e di assaporamento.

4. *Fantasmî dal Pathos*

Aby Warburg ha posto con molta chiarezza e determinazione l'attenzione sul simbolo, iniziando a costruire la sua *Working Library*, la *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*, una Biblioteca ed Istituto di cultura che accomunò uomini eccellenti come i citati Panofsky, Gombrich e Cassirer. La biblioteca è essa stessa l'immagine del senso dell'opera, volta com'è alla "decostruzione delle frontiere disciplinari", perché si costruisce in modo iperstestuale, si ordina ed incrementa non in senso enciclopedico ma per temi. Vi sono settori non attinenti, se non si intende il dettaglio: che è la guida di Warburg, Cassirer alla sua morte indicava nella frase di Goethe su divino dettaglio, la guida che aveva portato Warburg alle scoperte delle *tensioni energetiche* e del *punto segreto dello stile*²⁹¹.

Come nel discorso di Durand, c'è nell'attenzione al simbolo lo stesso atteggiamento di voler definire la natura dell'immagine attraverso una psicologia storica²⁹²; nel *Diario* ne definiva il carattere nella "comprensione della infinità in movimento attraverso una limitazione immaginaria, dove la facoltà del ricordo del creatore funziona attraverso il patrimonio ereditario di valori espressivi conati dalla tradizione. Tale facoltà del ricordo funziona in senso obbiettivo come un organo personale grazie ad una scelta rivolta ad

²⁹¹ A. Warburg – E. Cassirer, *Il mondo di ieri*, *Lettere*, cit., Appendice I, 114-6.

²⁹² Lettera di Warburg del 6.4.29, Ivi, p. 98.

una amplificazione significativa”²⁹³. E’ perciò il giusto oggetto di una osservazione che torna sul dettaglio e se ne lascia ammaliare. Ed è su questa fascinazione che va messo l’accento, Warburg la esprime in modo eccezionale.

È il parere di Didi-Huberman autore di libro particolare²⁹⁴ sull’*iconologo selvaggio*, che critica nei protagonisti dell’iconologia un eccesso di razionalizzazione del vulcano disegnato da Warburg, per cui pur conservando il culto per la sua figura non ne hanno salvato il valore, mantenendo il carattere selvaggio e geniale delle grandi categorie interpretative da lui coltivate sino alla follia esplicita. La passione dell’interpretazione lo porta ad una dimensione oltremondana dove analizza i segni dell’anima nel farsi corpo e *sapere plastico*²⁹⁵: diminuirne l’intensità è “un po’ come se si descrivesse un Laocoonte privato dei gesti, della lotta e del serpente”²⁹⁶ – il Laocoonte, con i suoi infiniti analoghi, è una delle immagini che più tornano in Warburg.

Il Laocoonte preda dei serpenti ha il viso d’uomo d’un modello, è un marmo finemente lavorato, è un’opera da analizzare. Ma anche nell’anima: dipinta dall’artista che s’è interrogato ed ha cercato, per scrivere per il lettore la sua curiosità, un viso e i gesti per dirlo. Sentimenti scritti ad ogni colpo di martello hanno modificato l’intuizione prima, nella ricerca della bellezza: proprio questo si comunica al lettore, che viene coinvolto nella stessa esperienza.

Un linguaggio ed un mito: circondarsi di tali eccezionali uomini e libri, ragionare su Giordano Bruno, indica in

²⁹³ M. Ghelardi, *Introduzione*, *Ivi*, p. 28, riporta questa ed altre citazioni dal *Tagebuch*.

²⁹⁴ G. Didi-Huberman, *L’immagine insepolta*, tr. it. Bollati Boringhieri, Torino 2006.

²⁹⁵ *Ivi*, p. 150.

²⁹⁶ *Ivi*, p. 169.

Warburg la ricerca di quella razionalità che poi i suoi allievi hanno esaltato, anche a danno della sua passione: definire la *Pathosformel*, formula del *pathos*, come fa Panofsky²⁹⁷, è una caduta di tono che non dà quel che si ritrova solo in Warburg: la razionalizzazione, perdendo l'anima selvaggia, ottunde la capacità visionaria. Però, è Warburg a cercare Cassirer per meglio capire come “linguaggio e mito seguono direzioni opposte, nelle immagini mitiche si condensa una impressione pregnante particolare, mentre nel *medium* della lingua i casi particolari sono generalizzati in casi esemplari all'interno di un tutto strutturato”²⁹⁸. Le lettere che i due autori si scambiano lo dicono chiaro. Didi-Huberman con la sua critica indica che c'è un limite nel termine *Idea*, che Warburg precisa.

Se lascia la ricerca ad un cammino inconcluso che si riapre, è la comprensione del metodo che non *risolve* i problemi ma insegna a ricominciare. È l'arte del pescatore di perle, che rituffandosi s'immerge in una ricerca che non ha tempo, da cui emergono categorie.

Nel tempo di Nietzsche, altro genio perso dietro il misterioso presente vivere dell'antico, dietro una perdita cui non si riesce a dar nome, Warburg interroga le espressioni non solo dell'arte, di malati ed animali in una collezione di foto per illustrare il volto del sentimento, sulla scia di Darwin che trovava insoddisfacenti le immagini dell'arte perché l'espressività dei volti vi resta scarsa.

Warburg la fa emergere invece proprio in queste immagini, nelle forme soprattutto del Rinascimento. La *Primavera* di Botticelli nell'impostazione esemplifica la mappa ideale di ogni dipinto, dove tante e quante diverse interpretazioni sono un suggerimento per variazioni e fughe.

²⁹⁷ E. Panofsky, *op. cit.*, p. 252 e sgg.

²⁹⁸ Ivi, M. Ghelardi, *Introduzione*, p. 31.

Non si può indicare un protagonista necessario, il lettore può camminare da destra a sinistra o viceversa, i gruppi si avvicinano con le loro storie. Vi sono elementi che rimandano a Vasari, a Marsilio Ficino, all'ermetismo, e a tutta la tradizione. Un intero quadro della cultura vi può essere letto: ma si può anche partire dalle movenze leggere delle Grazie, dall'ondeggiare dei loro veli, che con lo spirare di Zefiro disegnano un'armonia magica. Warburg proprio su questo muoversi lieve dei veli centra la sua attenzione, come il modello espressivo che meglio indica la diversa natura delle figure mitiche nel loro mostrare vesti composte o danzanti o succinte: le vesti ferme di Venere ne sottolineano il ruolo centrale – il movimento delle figure si scrive nel velo più che nel volto.

In altra occasione, Warburg insiste sulla Maddalena di Bertoldo di Giovanni: nella sua movenza è l'atteggiarsi della *Ninfa*, la figura di tutte le figure, nella raffigurazione antica delle Menadi: la scelta dello stile adatto in una storia ideale tanto lontana è il disegno scritto della passione. Solo un'interpretazione lunga ne ricostruisce il portamento di Furia, analoga nell'estasi e nel dolore, che dice l'espropriazione del sé al sé che il gesto e l'aggrovigliarsi delle vesti nel movimento inconsulto rivelano. Sembra di sentire il brusio dei discorsi sollevati da Charcot intorno alle isteriche, l'attenzione per la follia che s'interroga anche sul suo proprio potere rivelativo.

Tutto questo gorgo si può scrivere solo nelle immagini del libro muto. Provare i sentimenti nella loro pienezza è la via per scegliere i modelli di espressione, i segni adatti; lasciandosi guidare dal ritmo organico dell'immedesimazione sino ad un gesto musicale che esplode con fragore o sottigliezza, recando una fragranza. Occorre cultura e silenzio per ascoltare questa sinfonia. L'immagine è una partitura poli-

fonica che si costruisce come esperienza nostra, la possiamo rileggere altrimenti, all'infinito.

Le due categorie principali di Warburg sono il *Nachleben* e la *Pathosformel*²⁹⁹: Il *Nachleben* abbiamo tradotto fantasma - vuol dire *sopravvivenza*; ma Warburg parlava di *parole delle fate* che insistono nell'incanto del mondo - raccontano miti antichi, figure scomparse, le cui tracce sono scritte ovunque e sono, per chi ci bada, un rumore assordante. Il *Nachleben* introduce alla metapsicologia del tempo, è il *sintomo* cui dare corpo per veder comparire il tempo dell'arte. Che svela unica l'anima che si muove nel gesto e tra le foglie, il cambiamento muta e trasforma, ma far caso agli elfi ricorda l'antico gioco del capire, se capire è anche immedesimazione e ri-vivere. Nella dolcezza di un colore cercato con insistenza è scritto un invito a leggere il significato che si è pensato tanto da riuscire a scriverlo in una forma.

Leggerlo vuol dire capire perché si è scelta la ricchezza del colore e la sontuosità delle figure, come si è legata l'attenzione ai tratti del volto e dello sfondo. Tutta questa ricchezza ci precipita e ci porta a restare immersi tutto il tempo che serve a far sprigionare l'aura nel dettaglio. Gli incantati lettori conquistano lo spazio del silenzio; non sono spinti a giudicare e polemizzare ma a cullarsi nelle correnti della creazione, per rendersi ragione delle scelte. E' la formazione della curiosità di chiedere spiegazioni e accendere desideri.

Perciò, si dice mentre si cela, la verità non si dà nuda. Il segreto vero è di accendere il desiderio personale ad un percorso di conoscenza, se non c'è profondità, non c'è salvezza dall'ignoranza e dalla banalità. Ma la curiosità, l'interesse, non s'impone, occorre guadagnarlo sollecitando. La creazione personale nasce qui, non dal ripetere

²⁹⁹ G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta*, cit. passim.

all'infinito cose insegnate, in una parafrasi che non sa superare il tempo storico. E' il difetto delle Accademie, della verità che si perde nel tempo per difetto di vita. La sopravvivenza dell'antico è il fantasma che parla alla fantasia e sa mostrare la passione, l'eros del conoscere, agendo sullo spiraglio per accendere un fuoco nel sonno della coscienza. Perciò nell'immagine ci sono cose dette, altre lasciate: è chi legge che deve completare ascoltando.

La vera mimesi che insegue l'artista è quella di scrivere, con le tecniche a disposizione, la propria stessa curiosità, per formare altri a condividere la sua meravigliosa emozione. Il *Nachleben*, la vita che torna, scritta nel mito e nella pietra, fa incontrare fuori del tempo con chi scolpì il Laocoonte. Senza tavolini a tre piedi né tripodi da Sibilla vaticinante –il mistero trova il luogo del suo culto che si indaga conoscendo. Ma il mistero si dice mentre si nasconde.

Nell'immagine dell'arte emerge anche l'altra grande categoria in Warburg più presente: la *Pathosformel*, che è la metapsicologia del gesto, che impone l'uscita dalla narcosi con la tragedia e la follia: un'esperienza personale e comune, rivelatoria, un'affezione divinatoria. La follia è anche passione, l'autocontrollo è la civilizzazione benefica e auspicabile, ma l'uomo è sempre anima di lupo o di totem che lo spinge con la sua carica empatica: l'arte racconta questa forza originaria e creatrice in un particolare ragionare sul quale è potenza catartica. Il Laocoonte è il mistero del serpente, il garbuglio infernale che inchioda alla terra, perdita di vita e speranza nella tragedia del profeta inascoltato. Sul suo volto è il dolore della dignità dell'uomo che sa la condanna ingiusta nello spasimo di una ribellione inutile. Il mostro che avvolge e soffoca è l'ineluttabile destino dell'umano, chi legge s'inchioda alla comprensione di un destino possibile, su cui ragionare. La *Pathosformel* più che una *parola delle fate* è un ingorgo di passione scritto in un *dinamogramma* intento

al linguaggio dei gesti. Per coglierli occorre far caso agli spostamenti, agli anacronismi, ai contrattempi, per individuare i sintomi di questo movimento energetico che è l'immagine, silenzio dell'incanto e orrore del sublime che impediscono di superare la visione.

Il *dinamogramma* è una parola che richiama subito l'altro strano termine usato per autodescriversi da Warburg quando si definì *sismografo*³⁰⁰. Il moto tellurico che attraversa la mente e le figure sconvolge gli scisti, intere regioni di pietre mutano posizione. Non c'è denominazione possibile, solo registrazioni musicali o quasi musicali, come quelle degli strumenti di rilevazione, possono dire quel che accade. E per leggere questa scrittura occorre ondeggiare con lo sguardo invece che trovare parole.

Come si connettono allora i concetti, quale logica può procedere in avanti? Il dubbio profondo spiega il cammino di Warburg verso quegli uomini della ragione, per trovare una linea di chiarezza. Ma il suo suggerimento è essenziale non meno di quei costrutti.

Il suo suggerimento è scritto nelle tavole del montaggio³⁰¹. Alla loro costruzione si dedicò negli ultimi anni, accostando opere d'arte in una composizione di varie suggestioni. Sempre aveva cercato le immagini dovunque, seguendo gli spunti che di volta in volta portavano altrove. Ora nelle tavole il suo metodo prende forma visiva, e rappresenta il paradigma di questo continuo immergersi e rituffarsi³⁰², visto che nella stessa tavola sono presenti diversi specchi d'acqua da ri-provare.

³⁰⁰ Ivi, p. 337.

³⁰¹ Ivi, p. 447.

³⁰² Ivi, pp. 467, 470.

Il metodo proposto da queste composizioni è quello del salto, l'autentico metodo della memoria³⁰³, che, ugualmente vincolando all'opera e sposta l'orecchio di chi legge all'estasi del rivivere, svela il metodo meglio di tante parole. L'elaborata arte della memoria di Giordano Bruno è davvero difficile da capire ed imitare; qui si presenta invece il metodo che pensa per immagini con tutta la ricchezza dei due secoli già trascorsi. Nel metodo si pone il caso come l'analisi della memoria, ma si rende il percorso duttile, non ci sono più le muraglie aristoteliche da abbattere, il pensiero romantico ha portato a compimento quell'idea di sviluppo e d'infinito che Giordano Bruno sbazzava con tanta fatica. Ed alle ruote della memoria, non riducibili a forma semplice, si sostituiscono le tavole di montaggio che sono invece un metodo compiuto e ripetibile. È del metodo efficace essere adatto a proporzioni diverse, a consentire vie semplici e complesse per lo stesso effetto.

Prende corpo una metodologia a fianco alla teoria ed in conseguenza diretta di essa – il cui funzionamento corretto è nell'interazione dell'estetica e dell'arte. La sua finalità si svela nell'indicare un cammino nella creazione, l'accostamento illustra il potere dell'immaginario e consente di non praticare solo la lettura, in un processo che è testo e contesto, atto non meno che teoria. Solo nell'unione si resta nel senso, come diceva anche Bruno, il contesto non è il senso, ma la fondazione è il senso del contesto, nel gioco delle parti sempre scambiate è la ricostruzione del agonismo sommo, del gioco del Titano, che si combatte nell'arte e nel sapere tutto, e che è lo sforzo di capire: nella perenne tensione tra simbolo, allegoria, concetto, immagine. Ma la razionalizzazione è consentita, soltanto se prima

³⁰³ Ivi, p. 432.

di tutto la si lascia esistere e consistere nel contesto dell'opera.

Il demone di Socrate che non sa sottrarsi all'impulso di sapere grazie alla mediazione della forma disegna un percorso di silenzio in cui non si è soli, quel che si cerca di capire non va dotato di aspetto umano mentre è solo un fulmine. Il cammino che si percorre nell'opera è di ritrovare nel dialogo della forma la ragione della fantasia.

Il drago di Gioacchino da Fiore aveva colori di rivoluzione che possono legarla, in una tavola di montaggio, a tante immagini, ma non ai cromatismi che dicono la natura madre, la potenza della fantasia o la serenità del saggio nelle tempeste dello spirito. L'immagine domina il suo contenuto complesso grazie al senso che la mantiene unica, diventa didascalica se non sa scrivere il suo equilibrio. Il contesto non è il senso ma vi fonda. Grazie a questo, ha il pregio di interessare anche con argomenti noiosi: il simbolo universale della croce, una vera e propria *matrice incarnazione*³⁰⁴, presente in tante diverse culture, può essere disegnata sino a farne un intero breviario, come nella figura di Taddeo Gaddi che scrive un intero breviario completo di esempi edificanti intersecando la Croce con l'albero del sapere, una mappa che sostiene la memoria con vivacità. L'immagine dell'arte, che riesce al suo equilibrio formale, cura la noia ed insegna la curiosità e la creatività, senza banalizzare.

³⁰⁴ R. Debray, *Vita e morte dell'immagine*, tr. it. Il Castoro, 1999 (1992), p. 70.

Capitolo terzo

Grammatica, sintassi e figura dell'immaginario

1. Fermo immagine e mappe

E' opportuno fare un breve cenno qui agli approfondimenti della prima parte, che rientrano nella migrazione fra i frammenti che costruiscono la scrittura delle immagini. Il linguaggio delle immagini usa segni che si presentano, l'immagine non è che se stessa, come la mela di Magritte. Un punto di vista irrealizzante³⁰⁵ la fa libera eppure situata, la differenza la identifica e nullifica, la incatena col disegno al sogno dell'albero, alla sola possibilità. E, insieme, al groviglio dell'Eden, una semiosi illimitata³⁰⁶.

Ma chi voglia disegnarla, deve avere a che fare con le mele e cercare "un'organizzazione sintetica riferentesi direttamente"³⁰⁷ ad esse, per delineare l'eidetica dell'immagine. Giordano Bruno è una scelta eletta per guidare in questo cammino, lo dimostra la frase di Warburg e l'interesse di Cassirer – era un filosofo che pensa per immagini: entrambi citano lo *Spaccio della Bestia Trionfante*, il poema della religione naturale che tanto piacque a Toland: il perché è presto detto, le figure mitologiche degli dei, con tutta la loro composità teatrale, raccontano sulla scena la *nova filosofia*,

³⁰⁵ J. P. Sartre, *L'immagination*, tr. it. Milano 1962 (1936).

³⁰⁶ E' Pierce l'autore di questa famosa definizione, che mostra come di segno in segno l'interpretazione costruisce e possa costruire significati sempre più complessi. Eco però limita questa proliferazione estrema, indicando la presenza di un valore oltre il quale la cosa è travisata.

³⁰⁷ Durand, op. cit., p. 35.

mostrando come ogni figura indichi una logica e come questa logica sia storica, muti col mutare della coscienza comune la propria consistenza ferina in Musa. Una dimostrazione figurale del percorso delineato della logica e natura delle immagini: suggerito dalla necessità di chiarire successivamente i passaggi.

Ma nell'arte della memoria erano elementi costruttivi, più elementari delle moderne semiologia e semantica, mitologia, retorica e comunicazione dell'immagine: ma anche molto ben pensati nel nesso di fondo. Il che li rende interessanti per la domanda di fondo, su come scrivere questi testi con solido metodo senza affidarsi all'estro. L'immagine in figura ed in parole è un crocevia a costante rischio di entropia, Giordano Bruno mostra come costruire una mappa funzionale, che non solo educi la memoria ma anche la creatività.

Da un lato, occorre scrivere punti fermi, unità come *parole nude, sigilli, immagini di uomini preclari*, cioè punti semimatematici, monadi di senso compiuto: una capacità data dall'ascolto filologico più attento, in una ermeneutica *ante litteram* che si serve del sincretismo come di una lente per discutere con gli autori anche prima di una moderna concezione storica. Le fasi del silenzio e del rispetto del testo sono necessarie per comprendere sino in fondo l'armonia che sa descrivere in due parole Filolao e Lullo. Monadi di senso compiuto che non sono verità eterne ma si assestano come se lo fossero, grazie alla fede nella possibilità di conoscere. Si presentano come atomi ma si continua sempre a modificarli dove occorre: ogni esperto di arte della memoria è invitato a fare da sé i propri punti fermi. Che poi sinché sono restano ed entrano nel gioco della memoria.

Conviene mostrare qualche immagine di questo gioco, che si chiarifica vedendole. Vi sono il moto sinusoidale e le mappe psicologiche, schemi di moto e grafici mnemonici.

Le figure in parole divenute punti semimatematici simboleggiati da lettere. entrano invece negli schemi dell'arte, che sono costruiti come tavole da gioco - perché il loro senso è mostrare i vincoli, gli accostamenti casuali o di somiglianza che rivelano contatti ideali che si propongono all'attenzione che li vaglia.

Bruno sa bene che nelle immagini, come in quella seguente di Fracastoro che in principio utilizza, si scrive l'immagine del mondo, la mappa guida la *inveniendi via* di Raimondo Lullo fornendole la figura di un metodo consequenziale:

Il movimento non è il momento del silenzio, ma del caso e della confusione. La ruota lo riproduce ad arte, lo mette in sordina - assordante, com'è nel mondo, confonde Se i punti sono giusti e il movimento sensato, il metodo fruttuoso mostra la sua opera, aiuta a pensare dialogando con la tradizione e muovendola. Il segreto del metodo è in questa doppia via piena di incroci, la via del silenzio, la via della relazione: Bruno definì se stesso *Giordano, nella chiave e nelle ombre* perché è cosciente della lezione centrale del suo gioco enciclopedico.

Come sul pavimento del duomo di Siena è disegnato Ermete Trismegisto, così sui *pavimenti* che citiamo in esempio per capire il metodo si può camminare su vari percorsi: sono tre *atrii*, di Apollo, di Minerva e di Venere: guardandoli vicini mostrano che non sono figure a caso - è il metodo della sordina, guidare il disordine con elementi d'ordine: è chiara nella sequenza che nel disegno della tavola si può riconoscere la regalità luminosa di Apollo, la sapienza di Minerva e la rotondità di Venere.

Avendo posto nei giusti luoghi, come in una Via Crucis, i suggerimenti per la meditazione, le parole nude semimatematiche nate dal silenzio e dalla memoria, il gioco si svela metodo rigoroso quanto fantasioso, adatto ad una filosofia che voglia, come le scienze, insegnare un metodo di sapere

invece di fornire manuali e dogmi. In alcune immagini la rete delle connessioni possibili fa girare la testa: ma resta solo una piccola e in fondo chiarissima immagine, se paragonate alla Sapienza Divina, per cui nulla accade a caso. A fianco a queste ne compaiono altre in cui la ridda di collegamenti cerca l'ordine.

Sono percorsi sperimentali, si tentano anche vie diverse dalla geometria, le mappe si segnano di caratteri magici, o s'impostano in modo speciale.

Infine, mirabilmente, le mappe ragionano di categorie, che non vanno limitate nel numero di dieci, che col movimento interno legano ordini da mettere alla prova su schemi diversi, triangoli, cerchi, ruote concentriche scelti secondo sensi profondi³⁰⁸. In esse le categorie si presentano in triadi e si muovono cercando l'unione.

Quel che l'esempio di Bruno mostra, con la sua eccezionalità di pensatore, è che il metodo funziona tanto da consentirgli di raggiungere una logica di categorie in movimento, superando d'un balzo il suo tempo. Un risultato non comune, e che fosse tale pensava egli stesso: ma è chiaro anche che il metodo ha un pregio di chiarezza evidente che può valere come via per muoversi nel campo entropico dell'immagine diminuendo il rischio dell'estro, costruendo uno spazio per la prova dell'attenzione; il che compete al metodo di scrittura delle immagini.

Molte sono le tavole, perché sono storiche e non definitive, e perché si adattano al loro contenuto ed alla capacità del giocatore. Perciò usano le immagini della geometria ma anche altre più semplici di esperienza comune, che valgono

³⁰⁸ R. Arnheim, *Il potere del centro. Psicologia della composizione nelle arti visive*, tr. it. Einaudi. Torino, 1984 (1982), pp. 70 e sgg..

a capire il metodo³⁰⁹. Chi scrive immagini, dice Bruno, deve possedere il senso con cui le cose si vincolano, i particolari non possono ruotare a caso, il metodo costruisce una cinta di mura: ma per cogliere il segno inchiodato dal loro raggio di sole, come diceva Quasimodo, occorre la ricerca della verità.

Lo scrittore d'immagini si siede ed osserva, lascia sublimare la confusione: la verità estetica non insegna docilità ma spirito critico, che si esercita nel silenzio, nel coraggio, nella prova. Non è informazione ma formazione. Si diventa pittori adoperando il pennello e costruendo l'immagine. Bruno, il Gio' Bernardo del Candelaio, insegna a mettersi in gioco per capire, rischiando. Il metodo rigoroso evita l'avventura gratuita, lo studio profondissimo e la memoria creano una geometria di comprensione, la scienza delle connessioni, la memoria, il cammino metodico della scrittura.

2. *Il disegno della conoscenza estetica*

Il pregio di Kant è, invece, l'ordine sistematico: Bruno è un'eruzione vulcanica, bastano gli esempi fatti per vedere il rischio della sindrome di Stendhal, tanto per restare al linguaggio delle immagini. Bruno ha chiarito l'ordine ma non ha tenuto fermo il timone. Kant costruisce una sintassi meno fantasiosa e letteraria, un discorso filosofico e non in

³⁰⁹ Bruno si serve di immagini dei miti, di santi, dei tarocchi, di qualsiasi immagine nota; l'interesse che mostrano queste immagini vedi in O. Wirth, *I Tarocchi*, con pref. di R. Caillois, tr. it., Ed. Mediterranee, Roma 1997 (1924). Il romanzo di I. Calvino, *Il castello dei destini incrociati*, Torino, Einaudi 1973, mostra come la loro disposizione possa diventare un vero alfabetiere della composizione letteraria.

immagini e mostra il pregio dell'estetica rispetto alle poetiche.

Il ruolo dell'immaginazione nella terza critica³¹⁰ crea nello schema una mediazione convincente tra la *cognitio sensitiva perfecta* - l'estetica, appena definita così da Baumgarten - e la logica.

Il conoscere consolidato della scienza, col suo giudizio determinante, assertorio, trova una definizione ma lascia spazio, in una sfera distinta della ragione, alla neonata coscienza dell'altro conoscere, nel giudizio riflettente sul possibile, che si figura indimostrabili fini.

Il problema di come avvenga la mediazione ad opera dell'immaginazione, non si era dissolto nell'ambito del conoscere di modello scientifico newtoniano di Kant. Nel nuovo conoscere ciò diventa ricchezza; nel giudizio estetico e finalistico, riflettente e costruttivo, si delinea una conoscenza fondata nel *compiacimento*³¹¹, una coerenza armonica che non è scienza esatta, ma è conoscenza. "Un giudizio può essere definito estetico, cioè sensibile... nonostante il fatto che giudicare sia un'operazione dell'intelletto. ... Ogni giudizio determinante è logico... un giudizio meramente riflettente... accorda l'immaginazione... con l'intelletto... e percepisce una relazione delle due facoltà della conoscenza", osservando "l'armonico gioco d'immaginazione e intelletto"³¹². Prendiamo ad esempio questo *cherubino* del XIV secolo, in cui è scritto graziosamente un esercizio spirituale, alternando colori e parole: è appunto questo gioco, questo percorso congiunto che con-

³¹⁰ I. Kant, *Critica della facoltà di giudizio*, tr. it. E. Garroni - H. Hohegger, Einaudi, Torino 1999.

³¹¹ E. Garroni, *L'arte e l'altro dall'arte*, Laterza, Bari 2003.

³¹² I. Kant, *Prima introduzione alla critica del giudizio*, *Introduzione* di L. Anceschi, tr. it., Laterza, Bari 1969, pp. 100-102.

sente di entrare in questa pagina *muta* e prendere una lezione etica sulla natura umana. E' un insieme coerente, ma è una logica diversa.

Fondata non sull'asserzione ma sul *come se* di un ordine intuito ma non accertabile, una coerenza di fondo pensata in "analogia con un'arte" si delinea una possibilità di costruzione che diventa "facoltà di giudicare"³¹³. "Così anche la natura, riguardata in modo che si specifichi fondandosi su un tale principio, è considerata come *arte*"³¹⁴, può essere pensata in quel giusto modo unitario come non è scienza, ma che rivela connessioni ed analogie. L'unità è appunto l'immagine, il ruolo dell'immaginazione indaga questa conoscenza possibile, il suo criterio d'analisi la facoltà di piacere dispiacere, che si muove nel *gioco* tra la facoltà teoretica e la pratica. L'uso del termine *gioco* in Kant è molto moderno, perché non indica l'*alea* o lo svago ma al movimento che si crea nella leva nel fulcro (Roger Caillois), di quel che si muove libero nello spazio rigido – e crea il punto d'appoggio salvifico. Garantito proprio dalla sua relativa instabilità e movimento regolato.

Nel minimo di libertà consentita dall'ascolto, compare una congruità che è piacere, che si svela musica delle sfere: non è un piacere personale ma un *compiacimento*. Non si lega al sentimento del Bello, parola che il matematico riserva a serie di numeri ben combinate. Pensare per immagini si chiarisce nella visione kantiana nel legame con l'armonia, il conseguimento della forma, distinto con attenzione dal semplice individuale gusto.

Educare il gusto della bellezza è abituare a conoscere per interesse e serietà. Un gioco del conoscere che è un agonismo di grande livello, partita cosmica che accetta il lin-

³¹³ Ivi, pp. 70-72 ; p. 86.

³¹⁴ Ivi, p. 91.

guaggio del cosmo, che parla per immagini. Ma occorre metodo: basta osservare le opere dell'arte, come questa di Hyeronimus Bosh.

3. L'immaginario

Non basta l'armonia per pensare l'immaginario, Kant lo segnala nell'approfondimento del sublime. Lavorare sulle parole è il compito della poesia che ricerca un ordine necessario³¹⁵, una misura del disordine che sovrasta. La figura del simbolo dice questo, l'equilibrio è un'ontocoscopoiesi, la creazione di un universo che ha un suo tempo ed un suo spazio nell'opera. « Image est un mot – un mot lié à un phénomène qui est d'un autre ordre ; le seul équivalent de l'image demeure l'image elle-même »³¹⁶.

“Per conoscere la felicità delle immagini è più utile seguire la *rêverie* sonnambula, ascoltare il sonniloquio di un sognatore. L'immagine può essere studiata solo attraverso l'immagine, fantasticando e sognando le immagini così come si riuniscono nelle *rêveries*. E' un non senso pretendere di studiare oggettivamente l'immaginazione, dal momento che si riceve veramente l'immagine solo se la si ammira. Già confrontando un'immagine con un'altra si rischia di non partecipare alla sua individualità”³¹⁷. Più del sogno della notte della psicoanalisi – che “non ci appartiene”³¹⁸ - i sogni del giorno mostrano la gioia della fantasia. La riserva

³¹⁵ A. Trione, *L'ordine necessario*, Il Melangolo, Genova 2001.

³¹⁶ E. Gerveraux, *Voir, comprendre, analyser les images*, La découverte, Paris 2000 pp. 9-10.

³¹⁷ G. Bachelard, *La poetica della rêverie*, tr. it. Dedalo, Bari 1972, p. 61. La parola è lasciata così dal traduttore per lasciare la molteplicità dei sensi, tra fantasticherie, sogno, immaginazione fantastica.

³¹⁸ Ivi, p. 157.

della conoscenza luogo della *venatio* di Bruno mostra la ricchezza di questa caccia del pensiero originale nella contemporaneità, a conclusione della presa di coscienza. “Alla meraviglia si aggiunge in poesia la gioia di parlare. Bisogna cogliere questa gioia nella sua assoluta positività. L’immagine poetica, che appare come un nuovo modo di essere del linguaggio, non è per nulla paragonabile, secondo una metafora alla moda, a una valvola che si apre per liberare istinti repressi. L’immagine poetica illumina la coscienza con una luce così potente, che rende inutile la ricerca degli antecedenti inconsci”³¹⁹. Una *rimozione* che libera senza psicanalisi perché esalta la libertà³²⁰, senza egocentrismo né gioco insensato.

La strada dell’immagine costruita secondo letteratura ed arte, luogo privilegiato e metodicamente costruito per questo studio, ci si presenta nel suo essere la via regia del percorso. In essa è la regola, scritta con rigore, seguire la quale consente il percorso che tiene conto di tutti gli approfondimenti in una misura equilibrata.

“All’improvviso un’immagine si mette al centro del nostro essere immaginante. Ci trattiene, ci fissa. Ci infonde dell’essere. Il *cogito* è conquistato da un oggetto del mondo, un oggetto, che, da solo, rappresenta il mondo. Il particolare immaginato è una punta che penetra il sognatore, suscitando in lui una meditazione concreta. Il suo essere è di volta in volta essere dell’immagine e essere di adesione all’immagine che stupisce. L’immagine ci offre una illustrazione del nostro stupore. I registri sensibili si corrispondono. Si completano l’un l’altro. Veniamo a conoscenza, in una *rêverie* che sogna su un semplice oggetto, di una polivalenza del nostro essere sognante. Un fiore, un frutto, un

³¹⁹ Ivi, p. 9.

³²⁰ Ivi, pp. 224-5.

semplice oggetto familiare ci sollecitano perché li pensiamo, sogniamo vicino a loro, li aiutiamo a salire al rango di compagni dell'uomo. Senza i poeti non saremmo in grado di trovare i complementi diretti del nostro *cogito* da sognatore”³²¹.

Camminare nella poeticosfera³²², illimitata come la semiosi, conduce ad un *rêve* che è analisi progressiva e costruttiva, educazione sentimentale. “Immagini prese dappprincipio direttamente dall'uomo crescono poi da sole, fino al livello del proprio universo”³²³ e sorreggono un fantasticare che da sogno ad occhi aperti diventa vita mentale dotata di una propria consistenza che ascolta la “voce interiore. Essa ci porta il mormorio nascosto, è la voce della coscienza soprannaturale che ha sede in noi sul fondo inalienabile e perpetuo della nostra anima...Un veemente amore, una simpatia universale prende il cuore e vuol unirci all'anima che freme in ogni cosa”³²⁴.

È un istante verticale nel gioco delle corrispondenze: “il poeta allora è la guida naturale del metafisico che comprende tutte le potenze dei legami istantanei”³²⁵. Nell'arte si mostra il vocabolario dell'immaginazione, che non è alfabetico ma ha i suoi segni ed i suoi strumenti di composizione, li svela l'ultimo alchimista, come si definì Bachelard³²⁶. Nella solitudine si sogna il mondo, ci si rende e-

³²¹ Ivi, p. 166.

³²² Ivi, p. 33.

³²³ Ivi, p. 190.

³²⁴ Ivi, p. 110.

³²⁵ G. Bachelard, *Methaphysique et Poesie* in Messages 1939, 2, p.121.

³²⁶ G. Bachelard, *La poetica della rêverie*, cit., p. 20.

sperti della *philosophie du non*, della verità figlia della discussione³²⁷.

Il metodo di questo percorso è la “psicoanalisi della conoscenza oggettiva”³²⁸. Seguire cioè i sogni dell’uomo in “una zona meno profonda di quella in cui si sviluppano gli istinti primitivi; e proprio perché questa zona è intermedia ha un’azione determinante per il pensiero chiaro” che è più che volontà di capire. La conoscenza oggettiva supera il pragmatismo e narcisismo dell’arte, perché l’*unico* non ha spazio nell’arte, il genio si lega al mondo, e si esprime nel *diagramma poetico*: un nome chiaro, come *parola nuda* e *sigillo* dell’universalità melodica del pensare estetico³²⁹.

L’immagine di Balla sembra configurare la descrizione: “un *diagramma poetico* non è semplicemente un disegno: deve trovare il modo di integrare le esitazioni, le ambiguità che, da sole, possono liberarci dal realismo, permetterci di sognare... non si fa poesia all’interno di una unità: l’unico non ha proprietà poetiche... psichicamente, siamo creati dalla nostra fantasia... il diagramma poetico deve dunque suscitare una *scomposizione* delle forze, rompendo con l’ideale ingenuo, l’ideale egoista, della unità della composizione... l’immagine non diventa psichicamente attiva che attraverso le metafore che *scompongono*, non crea dello psichismo veramente nuovo se non nelle trasformazioni più spinte, nella regione della metafora delle metafore³³⁰. Si svela “l’essenza immaginifica metaforica di ogni visione o-

³²⁷ G. Bachelard, *L’intuizione dell’istante. La psicoanalisi del fuoco*, intr. J. Lesure, tr. it. Dedalo, Bari 1973.

³²⁸ Ivi, p. 136.

³²⁹ Cfr. T. Giani Gallino, *Il fascino dell’immaginario*, Living SEI, Torino 1987.

³³⁰ G. Bachelard, *L’intuizione dell’istante*, cit., pp. 234-5

riginaria unisce visione e *pathos*, contenuto e forma del discorso”³³¹

“Nel regno stesso della conoscenza, vi è una colpa originale, quella di avere un’origine; quella di mancare alla gloria di essere intemporale; quella di non svegliarsi da sé per restare se stessa, ma di attendere dal mondo oscuro una lezione di luce.

Che essa venga dalla sofferenza o dalla gioia, ogni uomo ha nella sua vita quest’ora di luce, l’ora in cui comprende improvvisamente il proprio messaggio, l’ora in cui la conoscenza, rischiarendo la passione, disocculca al tempo stesso le regole e la monotonia del Destino, il momento veramente sintetico in cui lo scacco decisivo, dando la coscienza dell’irrazionale, diviene allo stesso modo una riuscita del pensiero”³³².

Percorrere le parole poetiche è la ricerca prammatica che schiude la via dell’immaginario che “non rinvia che a se stesso... non esiste una chiave dei sogni, ma i sogni nel loro insieme e attraverso le loro strutture coerenti manifestano una realtà di cui si può discernere il senso globale... il senso della semasiologia in generale...(è) segno... passare dalla morfologia classificatrice delle strutture dell’immaginario, ad una fisiologia della funzione dell’immaginazione... abbozzare una filosofia dell’immaginario che potremmo chiamare come suggerisce Novalis una *fantastica trascendentale*”³³³, in cui il discepolo di Sais ritrova la sua dea.

Il canone della totalità del colore di Klee si presta anche alla narrazione di Novalis della parola che emerge dalla

³³¹ E. Grassi, *Potenza dell’immagine*, IISF - Guerini e ass., Milano 1989, p. 201.

³³² G. Bachelard, *L’intuizione dell’istante*, cit., pp. 39-40.

³³³ Ivi, pp. 381-2.

configurazione dell'immaginario, che è quella parte del pensiero figurale che studia la creatività ed il suo nascere. Novalis, definì il romanticismo la capacità di cogliere il mondo nel mistero e pregiò la fantasia, la Fantastica riasorbirà l'Estetica, luogo dell'infinito leopardiano che nel metodo dell'attenzione alla parola come immagine può indicare la via del pensare creativo.

La mappa delle migrazioni così evita seguendo questi accordi polifonici ed enciclopedicamente artigianali l'abisso della fantasticheria melanconica³³⁴ latente nel liberarsi dell'immaginario dai lacci della costrizione. Nella sua legge di evanescenze è la fuga invece della variazione, col pericolo della perdita nel nesso. Il modello di fondazione dell'immaginario nel disegno delle storie delle funzioni simboliche sa risalire alle enciclopedie semantiche che sono la coscienza della storia. Il percorso che nasce nell'*eufemizzazione*, il termine di Bachelard che indica il render minima col mito la tensione nella ricerca dell'infinito, attraverso il *gioco* del *come se* per il dominio dell'ignoto si svela una direzione di pensiero che articola la possibilità in una funzione di civilizzazione. Perciò il suo organo è la fantasia, la capacità creativa che si protende verso l'azione futura, che male si adatta al solipsismo della melanconia. La sua funzione evidenzia categorie inconsuete precisate ad esempio da Durand come il *malgrado*, il *contro*, l'*alternativa*, la *simultaneità*, e via dicendo. Perché esse non sono riconducibili ad un compito finito, sono la funzione simbolica che agisce in modi sempre nuovi, da ritrovare caso per caso.

L'immagine è il dinamismo organizzatore, che vede il fattore di omogeneità e lo sviluppa, come lo schema nel disegno. Se si può notare nell'adulto un "restringimento, una

³³⁴ E. Zolla, *Storia del Fantasticare*, Bompiani, Torino 1964

rimozione progressiva del senso delle metafore” è una perdita che viene sostituita da altre narrazioni di “questa grande semasiologia dell’immaginario... matrice originale a partire dalla quale ogni pensiero razionalizzante si dispiega”³³⁵. Perché la funzione dell’immaginario è insostituibile per l’uomo, è la possibilità di rendersi conto e di sperare di capire; quando la si blocca culturalmente in un mondo che vuole fare a meno di grandi narrazioni, si muove sinuosa nella cultura di massa. Piantonare la fantasia contro la fantasticheria è un compito centrale, perché solo la fantasia sa rispondere alla funzione di configurare il posto dell’uomo nel mondo, indicandogli prospettive d’azione. Ed è una prospettiva di conoscenza rigorosa, con proprie leggi.

“Una educazione estetica, totalmente umana, come una educazione fantastica sulla scala di tutti i fantasmi dell’umanità”³³⁶ può contribuire alla formazione dell’uomo in una grammatica e sintassi dell’immaginazione creatrice nella dinamica dell’immaginario.

³³⁵ Minkowski, citato da G. Durand, *op. cit.*, p. 23.

³³⁶ Ivi, p. 432.

Capitolo Quarto

La formazione estetica

1. L'educazione dell'uomo, attraverso la bellezza

Oggi, come sempre, il mistero dell'immagine affatica ed affascina: le teorie della complessità e della molteplicità delle intelligenze aprono la via a considerarla una risorsa della formazione – non della sola pedagogia, dell'educazione permanente, dell'*educazione dell'uomo*, come disse Schiller³³⁷. Superando la didattica delle arti, riconosciuta e configurata, nella formazione estetica “l'arte diventa l'organo incomparabile dell'istruzione”³³⁸.

Ma cosa significa formare³³⁹? Il lungo discorso fatto sin qui rimanda al senso giusto del termine *formazione*, che deriva dal termine *forma*; l'aspetto banale che vi è compreso consiste nell'istruzione, che si lega al modello cattedratico; che non rispecchia né l'autoformazione né il formare – che sono processi continui ed interattivi nella vita. La confusione con l'informazione si è accentuata in tempi recenti, sotto la spinta dei progressi tecnologici, motivo per cui Dewey torna d'attualità nella pedagogia³⁴⁰. Formazione è

³³⁷ Schiller F., *Callia o della Bellezza. Lettere sull'educazione estetica dell'uomo*, tr. it., Armando, Roma 1971.

³³⁸ J. Dewey, *Arte come esperienza*, cit. p. 66.

³³⁹ cfr. il ns. *Cosa significa formare*, in corso di stampa.

³⁴⁰ Cfr. Nando Filograsso, Roberto Travaglio, *Dewey e l'educazione della mente*, 2004 con contributi di M. Baldacci, F. Cambi, A. De Simone, F. Frabboni, F. Pinto Minerva, G. Spadafora, A. Visalberghi. Il costante bisogno di aggiornamento informativo rende necessario il *long-life learning*.

più che istruzione ed aggiornamento, è il processo dello spirito che *prende forma*, sborza il conoscere mitico e configura interpretazioni del mondo e categorie. In questo senso l'estetica è naturalmente ed intrinsecamente protagonista della formazione.

Dewey è molto chiaro nel delineare l'educazione estetica perché si pone una domanda chiara, che esprime citando Keats ed il suo *Beauty is truth, truth beauty*³⁴¹: un problema cui risponde Dewey con le ultime parole del testo, un'altra citazione, stavolta di Shelley: "solo l'arte può dire una verità indirettamente"³⁴². Queste affermazioni motivano la scelta per formare del linguaggio dell'arte, in quanto esplicano l'interesse, il sollecitare la curiosità, come la chiave per dare desiderio di sapere. La chiarezza di Dewey si deve alla sua natura di filosofo e di pedagogista insieme, cioè di un ricercatore che si pone nell'ottica della responsabilità verso le future generazioni³⁴³, nel rifiuto di un pensare del gusto senza misura – l'azione lo è intrinsecamente. Un'ottica interessante per l'estetica.

L'immagine sintetizza il mistero e l'emozione in una sintesi aperta, offre all'educazione l'alone magico di testi che interessano, ma che fondano nel *brainframe*³⁴⁴ analogico, dice De Kerkhove sulla scia di McLuhan³⁴⁵, un modo di con-

³⁴¹J. Dewey, *Arte come esperienza*, 1951 (1932), p. 43.

³⁴² Ivi, p. 408.

³⁴³ Cfr. H. Jonas, *Il principio responsabilità*, tr. it. Einaudi, Torino 1990.

³⁴⁴ D. De Kerkhove, *Brainframes*, cit. con il passaggio dal paradigma della scrittura a quello dell'oralità: quello della scrittura esercita ad ogni lettura le quattro caratteristiche del metodo cartesiano (evidenza analisi sintesi enumerazione) in ogni lettore dell'alfabeto greco vocalico; un'abitudine che esercita il paradigma scientifico.

³⁴⁵ M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, tr. it. Il Saggiatore, Milano 1964

nettere affine all'oralità, dice Walter Ong³⁴⁶ con Havelock³⁴⁷. La differenza di menti categoriali³⁴⁸ rimodula la formazione con l'immagine dell'arte che figura sintesi di ritmo e melodia, tradizione e creazione, costituendo una risorsa per la formazione ai beni culturali³⁴⁹ nella formazione ordinaria ed istituzionale.

Formare all'immagine richiede, inversamente al solito, di complicare un processo semplice, dissolvendo l'evidenza dell'analogia nella complessità. L'immediatezza dell'immagine riuscita è il problema della formazione estetica, la cui didattica è distogliersi dall'apparenza per fare spazio ai riflettori dell'attenzione ed al senso comune che mostrano la facilità dello scambio del vero con quel che si presenta. Un equivoco raro con le opere dell'arte non contemporanee e tecnologiche, facile nella cultura mediatica, una cultura sottile da osservare con tutta la diffidenza che proviene dalla sua coincidenza con industrie culturali³⁵⁰.

L'immagine figurale oggetto dell'educazione estetica rientra nella scuola, in spazi minimi; ma ormai la figura del *Curator of Education* si diffonde nei musei, ed essa considera tutti i possibili utenti della formazione. Su questi canali occorre costruire la formazione estetica professionale, capace di cogliere il problema teorico che l'estetica chiarisce come educazione del pensiero critico e della creatività che rende

³⁴⁶ W. Ong, *Oralità e scrittura*, , tr. it. Il Mulino, Bologna 1986

³⁴⁷ E. Havelock E., *La musa impara a scrivere*, tr. it. Laterza, Bari 1981

³⁴⁸ Intelletto e ragione, scienza e filosofia: i termini della dicotomia classica collaborano nel mondo della tecnologia nella costruzione di immagini, cfr. A. Gisolfi ed., *Sistemi multimediali intelligenti. Beni culturali e formazione*, Atti del Convegno SMI 96 – Ravello, Centro Universitario europeo per i beni culturali, Lancusi, 1996.

³⁴⁹ Cfr. C. Laneve, *op.cit.*

³⁵⁰ Cfr. F. Colombo, *La cultura sottile. Media e industria culturale in Italia dall'ottocento agli anni novanta*, Bompiani, Milano 1998.

attivo il percorso di cultura delle materie. Le prospettive pedagogiche e andrologiche di questo modello didattico sono vaste, perché l'efficacia dell'educazione all'immagine, realizzata in laboratori dove il metodo ludico dell'immersione nel cronotopo è il modello, offre spazi per tutti i processi di integrazione. Sia quelli che riguardano ogni cittadino, come la socializzazione, la legalità, la conversazione collaborativa; sia per quei cittadini che presentano problemi speciali di differenza, di genere, di razza, di religione; persino sono notevoli i risultati di questo modello non cattedratico di formazione nei confronti dei ritardi dell'apprendimento o del carattere, grazie al modello individualizzato e graduale in cui il lavoro può facilmente essere piegato alle esigenze diverse dei formandi.

2. *Specchi*

“Era infatti bellissimo, in quanto riproduceva l'immagine (*eikona*) del padre. Veramente, infatti, Dio si innamorò della propria forma (*tes idias morphès*), e le affidò tutte le sue creature”³⁵¹. Una lettura opposta a quella di Plotino, ma si conserva l'idea dell'incontro di Dio con l'uomo nell'immagine di uno specchio fedele, che lega l'immagine con l'amore che non soffoca.

Ma c'è anche un'altra immagine su cui riflettere: “*Tu non puoi guardare il mio volto, perché nessun uomo mi guarda e vive*. Si consideri: se lo si traduce in mito, ciò potrebbe essere stato detto solo del capo della Medusa. Tra la proibizione delle immagini in *Esodo XX*, 4 e la minaccia di morte in *Esodo XXI*, 20 c'è una intima coerenza del diniego, che si dilata

³⁵¹ *Corpus ermeticum* – tr. Nock e Festugière, I. Ramelli ed., Bompiani 2005 (1945), *Pimander* libro I, p. 81.

in una rinuncia alle storie.... L'invisibilità è una intollerabilità della visione"³⁵².

L'immagine dello specchio è una potenzialità ed un pericolo.

Lo specchio del videofonino per controllare il trucco, non è più un paradosso. Quale specchio ritrae l'uomo d'oggi, ad appena quindici anni di distanza dall'esordio di Internet? Quello della macchina da presa e della webcam è protagonista. Il mondo delle tecnologie è veloce, le immagini vertiginose.

Lo specchio della cinepresa cambia l'ottica del problema; l'immagine tempo più dell'immagine movimento mostra l'esplicita sintassi della lingua cinematografica, che si protrae nelle immagini sintetiche e nella *video art*. Nella nostra cultura, dice Deleuze, i *pensatori* sono i cineasti, che conoscono la logica delle nuove immagini, perché "una teoria del cinema non è sul cinema ma sui concetti che il cinema suscita"³⁵³. Pensare attraverso immagini non è più osservare un tessuto *sostanziale* di concetti – ma un tessuto diveniente, una materia già in movimento, come quella degli ileozoisti o di Democrito. Donde l'importanza di approfondire le poetiche delle nuove arti e costruire una nuova classicità, considerando gli autori guida per comprendere il nuovo mondo: non a caso Deleuze fonda in filosofi non al centro dei loro tempi come lo sono dei nostri, Pierce e Bergson.

Occorre aggiungere la valutazione socio politica e teorica della realtà delle comunicazioni di massa. A fianco di un percorso teorico di approfondimento sulle tecnologie occorrono considerazioni di media education e sul mondo dei media.

³⁵² H. Blumenberg, *Elaborazione del mito*, cit. p. 277.

³⁵³ G. Deleuze, *L'Immagine-tempo*, tr. it., p. 308.

Nel *dis-play*, nell'immagine che si esibisce ed appare, è scritto alla lettera il contrario del *play*³⁵⁴. Nell'immagine che si esibisce non c'è la messa in gioco, il rischio personale. È esso il connotato del reale, che si confonde nelle questioni di trucco legate al *dis-play*. L'immagine del protagonista che mima al parossismo il *normale* (la fenomenologia di Mike Buongiorno, disse una volta Umberto Eco) esibisce la normalità in esempio: un *dis-play* senza *play* - o, almeno, non c'è il gioco che interessa, l'agonismo del vincere i problemi dell'uomo; resta solo il gioco del narcisismo, della volontà di potenza.

Questi specchi deformanti rendono particolarmente urgente la messa a punto della strada dell'educazione all'immagine, abbandonando lo spontaneismo, in un intervento organico, preparato dalla teoria con una definizione determinata, in punti di vista precisi che condensino le regole del gioco che abbiamo visto svolgersi.

Allacciare frammenti è dare forma ad un senso, nella parola poetica "s'intende per avere forma" la realtà di *una esperienza*, ripetibile³⁵⁵, ferma su di sé: *una esperienza*, diceva Dewey. In essa, i particolari che costituiscono *una esperienza* perdono disorganicità e diventano qualità, un grado cui ci riferiamo con un punto fermo nella mente, un tutto complesso inchiodato ad un senso. Sembra impossibile che i frammenti siano organismo, ma Dewey ricorda che secondo James non esiste rapporto tanto complesso da non poter diventare oggetto di esperienza immediata; si potrebbe aggiungere in rinforzo quel che dice Gehlen, che l'uomo affronta sempre nuove sfide solo perché crea grazie

³⁵⁴ G.P.Stone, *American Sport: Play and Dis-Play*, in "Chicago Review" 9 (1955) n. 3, pp. 83-100.

³⁵⁵ G. Deleuze, *L'Immagine-tempo*, cit., p. 129 -131

all'*esonero*, meccanismi di abitudini di risparmio che si configurano come abilità immediate³⁵⁶. La complessità non impedisce la semplicità della forma - se si capisce cosa vuol dire semplice. *Una esperienza* è un tutto percettivo, che sa cambiare dimensioni senza perdere proporzione, è un *medio proporzionale*. Può manifestarsi nell'arte se ne segue i ritmi compositivi. Una esperienza è un racconto ed è lo stile, somiglianze che sono corrispondenze su cui ragionare partendo da questi *vincoli*.

Un esempio si può ricavare dall'immagine che mostra un tipo di somiglianza: la trilogia di Botticelli al Museo del Prado, fatta di racconti molto diversi, la Storia di Nastagio degli Onesti, La caccia infernale ed Il Banchetto nella foresta: ambientati in una struttura che ha forti analogie, mostra da un canto come piccoli spostamenti diano la possibilità di creare con i particolari dei contesti che se non sono accostati hanno la loro unità compositiva; accostati funzionano anche come illustrazione dell'equilibrio dell'autore in uno dei suoi stili.

Diverso tipo di somiglianza è dato dalla comunanza del soggetto, prendiamo ad esempio uno dei topoi più frequenti, Giuditta. Se si guarda il quadro che ne fa Botticelli, nella serena scena camminano le ninfe assassine, dolcezze senza crudeltà: ma l'una reca nella mano la sciabola, l'altra nella cesta la testa di Oloferne. Si compone, in una esperienza, il mito della donna che unisce le tre dee sanguinarie di Maometto (quelle dei Versetti Satanicici di Rushdie, per intendersi) e la Vergine e Madre - una sola figura.

³⁵⁶ A. Gehlen, *L'uomo*, tr. it. Feltrinelli, Milano 1990 (1940), pp. 200-15, con un esplicito richiamo a Dewey.

Unico mito di follia, di abbandono alla legge più forte che impone obbedienza, e reca alla serenità della nascita e alla vendetta lo stesso sorriso mesto, come nella Vergine dello stesso autore. Ben diversa, romanzesca e carica di romanzi, dissimile del tutto, l'identica storia di Giuditta raccontata da Artemisia Gentileschi. La somiglianza dello stile e della storia argomenta la sua differenza, chiama alla lettura personale di cos'è una esperienza.

Seguendo Dewey, si può indicare nell'immagine la modulazione di un ritmo compositivo che non si modifica quanto alla melodia, ma nelle proporzioni, operando variazioni piuttosto che fughe, come dice Durand. Come nella musica, conta la fluidità e la ripetizione – che però non distingue l'arte dall'estetica, quindi non individua il modo della scrittura del testo: la differenza, dice Dewey, è che l'arte si intrinseca all'espressione e la costituisce dall'interno: ha la *capacità dell'effetto*³⁵⁷, diventa ispirazione e presagio, speranza di interpretazione e interpretazione u--cronica e u-topica avvertita come un “riflesso attutito”³⁵⁸. Costituisce una esperienza nuova trasformando con l'emozione le relazioni in una nuova espressione che si fa *una esperienza* concentrando “i significati contenuti in modo debole e frammentario di altre esperienze”³⁵⁹. L'immagine vi diventa icona di senso, l'etereo vi è parte del vivente che organizza il disordine; come l'ordine viene dal *Chaos* per il Creatore del *Genesi*, che non crea dal Nulla³⁶⁰: l'arte è il “ripristinare consapevolmente e pertanto sul piano razionale l'unità di senso,

³⁵⁷ J. Dewey, *Arte come esperienza*, cit, p. 94.

³⁵⁸ Dewey cita Santayana, *ivi*, p. 211, che parla della connessione dei tempi come fosforo intorno al presente.

³⁵⁹ *Ivi*, p. 101.

³⁶⁰ *Ivi*, p. 79.

bisogno, impulso e azione caratteristica della creatura viva” è quella razionalità che può arrivare alla cosmogonia³⁶¹, ma che sempre cerca una *soluzione inerente*, ch’è insieme spontanea ed educata. “Quando la pazienza ha compiuto perfettamente il suo lavoro, una musa appropriata prende possesso dell’uomo che parla e canta come se qualche dio dettasse”³⁶² - di qui, l’impressione di immediatezza. Mentre è evidente la difficoltà della materia e dell’ordine che l’arte supera con la sapienza dell’effetto e l’intrinsecità, che “la forma è raggiunta ogni qualvolta è raggiunto un equilibrio stabile, anche se di movimento... l’ordine si sviluppa da sé... non può che essere oggetto di ammirazione”; vi è intelletto ma anche sentimento, simboli e materie - ma “la natura, assai prima di essere qualificata matematicamente... è amabile e odiosa, dolce e bisbetica, irritante e confortante”³⁶³.

L’estetico non ha la sapienza d’effetto dell’arte. La mancata identità non va calcata, perché si negherebbe l’elemento comune: cioè il riconoscimento, l’ “atto del vedere implica la cooperazione degli elementi motori anche se essi rimangono impliciti... di tutte le idee precostituite che possano servire a contemplare il nuovo quadro che si sta formando”. Dewey fa il paragone col cane che vede il padrone e lo riconosce. La forma l’arte non abbandona, cioè, per costruire una scienza con postulati analitici. “In ogni esperienza organica c’è una forma, poiché c’è una organizzazione dinamica.... Perché per completarlo occorre del tempo e vi è un accrescimento”. Come nella creazione artistica, così nell’esperienza estetica, c’è una digestione, “lo sperimentare, come il respirare, è un ritmo di dare e riceve-

³⁶¹ Ivi, pp. 32-9.

³⁶² Ivi, p. 88.

³⁶³ Ivi, p. 20 – 22.

re” che si compie nel tempo e si centra nell’espressione di impulsi facendo differenza tra autoespressione ed autoesibizione³⁶⁴. “Un’opera d’arte è una costruzione nel tempo non un’emissione istantanea”, è una interazione con il senso comune e quindi fonda nella comunicazione come nella tecnica, anche se non vi consiste³⁶⁵.

Perciò l’arte è una esperienza della vita di ogni giorno, e l’attenzione deve essere a non separarla, con un elitarismo che la escluda dal gusto. Gli esempi fatti con l’iconologia hanno dato un orizzonte di complessità di esempi difficili da imitare: eppure, proprio Warburg a 22 anni annotava il suo fastidio verso la storia dell’arte che col fare estetizzante ed elitario esclude dalla fruizione l’uomo comune, cui invece l’arte si destina naturalmente.

La fantasia non è una dote di pochi. Il pericolo della sua confusione con la fantasticheria è sempre in agguato: la differenza è tra l’idea costruttiva e l’illusione. Come diceva Novalis, è un peccato che non vi sia una “fantastica, come abbiamo una logica, allora l’arte d’inventare sarebbe trovata. Alla fantastica apparterebbe anche l’estetica, come la dottrina dell’intelletto appartiene alla logica”³⁶⁶: che sarebbe dunque non solo la parte logica e conoscitiva di questa mente, ma anche l’atto, la parte capace di individuare le forme di questo ragionare. L’indicazione più interessante che dà Novalis è la definizione di fantasia: “il potere di rendere plastiche le cose” – cioè di coglierle in movimento, nella loro analogia con una corrente musicale di armonie. Questa non è una virtù per pochi, né limitata a poche atti-

³⁶⁴ Ivi, pp. 64 – 71.

³⁶⁵ Ivi, p. 79.

³⁶⁶ Novalis (F. Von Hardenberg), *Frammenti*, a cura di G. Prezzolini, Carabba, Lanciano 1922, p. 105.

vità. Si tratta quindi di strutturare una formazione adeguata.

3. *Migrazione*

La migrazione suggerita in questa storia è una proposta di formazione estetica: affidare la sintesi ad un cammino da rifare, chi legge propone esperienze utili a ragionare. Accostandole, come nelle tavole di montaggio di Warburg. Una migrazione perché visitare terre non vuol dire *superarle*, ma attraversarle. L'esodo è motivato come l'approdo dal disegno che si segue.

Nel camminare conta essere in forma, la forza delle membra sostiene la fatica. Il conoscere è un esercizio di pensiero: la formazione estetica guida a capire che è un percorso personale di trasformazione del proprio pensiero che configura il problema.

Immagini in parola ed immagini in figura sono la grande palestra di esercizio, difficile ma appassionante, dove lo studio personale e curioso e la migrazione d'immagini inizia un fascinoso cammino di formazione che accende il desiderio di sapere. Intanto, insegna a leggere le immagini del mondo moderno, curando l'analfabetismo diffuso.

Se l'educazione è lo stimolo all'esercizio della mente, oltre che l'acquisizione di informazioni, l'uso delle immagini è il modo semplice - quanto poco usato - per conseguire lo scopo. "Ri-creazione intuitivo estetica e ricerca archeologica sono reciprocamente connesse in modo da formare... una *situazione organica*", " non avvengono successivamente, ma procedono intrecciate"³⁶⁷. La formazione estetica connette in un unico viaggio la bellezza ed il sapere, organiz-

³⁶⁷ Ivi, pp. 18-19.

zando metodicamente la migrazione anche solo seguendo una metafora – che non è un nuovo significato, ma una migrazione di lettere, un esodo che redime (P.B.Shelley, *Difesa della poesia*). Si è calati dentro un problema che diventa il nostro, per ordinare il chaos, con teoria e bellezza congiunte nella forma dell'immagine³⁶⁸. Molti anni fa Carlo Ludovico Ragghianti proponeva la formazione estetica come esercizi di lettura di opere, con la *museologia*³⁶⁹: una strada che riprende abitudine antiche, che il mondo della formazione tende a sottovalutare.

Lina Bolzoni racconta cosa era l'immagine per gli uomini di una volta, allora che era anche l'unica scrittura disponibile e non ne era possibile l'uso personale, come nell'epoca della riproducibilità tecnica. Oggi la bellezza è il panorama normale della vita - e se ne dimentica l'importanza. Porre un affresco di Buffalmacco nel cimitero di Pisa era invece apprezzato come dono, pubblico numeroso si recava a ripetere il cammino della lettura dell'immagine. Predicatori illustravano il senso, consistente in un trattato della buona morte (all'epoca, la letteratura di edificazione era il best-seller), alla tranquillità idillica di una scena campestre si oppone un gruppo di cavalieri che torna dalla caccia in ricchi abiti, sorpresi dal *memento mori*, disegnato nella figura di demoni alati e bare allineate.

La bellezza del dipinto supera la tristezza del tema, porta il lettore ad indugiare, a ripetere in mente il racconto ogni volta che visita il cimitero: lentamente coglierà i particolari del quadro, con varie riflessioni, non c'è un vero protagonista in una immagine, nemmeno in un ritratto, dove lo sfondo può fare da protagonista. La narrazione accompagna la fruizione dell'arte e suscitando un deambulare che si

³⁶⁸ U. Galimberti, *La terra senza male*, cit., p. 45.

³⁶⁹ C.L.Ragghianti, *Arte, fare e vedere*, Vallecchi, Firenze 1974.

immerge nel cronotopo dell'immagine ed evade dal tempo storico; trovando però consapevolezza ed approfondimento. L'opera così si inserisce profondamente nel tempo storico, generando una esperienza. Se cambiamo lo spazio della riflessione, cambia tutto tranne questo modello della migrazione meditabonda e personale che l'opera ispira.

Il simbolo nell'orizzonte del contemporaneo non dice allo stesso modo il medesimo, ma la sopravvivenza dell'antico diventa nuovo significato ambientandosi tra esperienze diverse, trasfigurandone i simboli. Lo specchio della somiglianza deforma se non si pone nella sua giusta angolatura e luce. L'immagine è lo specchio delle meraviglie che può trattenere la differenza e la realtà. E' la magia del non senso³⁷⁰, il riso dell'ironia e del senso critico che apre all'*implosione* del nuovo, alle nuove storie che conservano le vecchie³⁷¹.

La migrazione tra le immagini è la via maestra dell'educazione alla complessità, il contraltare allo specialismo ed al frammentarismo dell'informazione, che inducono passività – la verità della bellezza non dice completamente ed impone il moto. Il mondo della complessità richiede persone fantasiose per escogitare nuove strade. Non è la sola conoscenza del passato che educa la creatività, bisogna congiungerle la migrazione che insegna l'esplorazione del territorio e la necessità della mappa. Nella costruzione di immagini sta la metodologia vincente per educare la creatività; nella pratica di immagini tecnologiche il modo di rendere le nuove tecnologie non un mezzo tecnico ma una funzione di sviluppo nei nuovi saperi.

³⁷⁰ L. Carroll, *Logica fantastica*, Stampa alternativa, Milano 1994

³⁷¹ Cfr. il capitolo su Rodari in C.Gily, *In-lusio Il gioco come formazione estetica*, 2° ed., www.scriptaweb.it, 2005.

Roberto Maragliano ritiene la multimedialità metodo essenziale alla scuola d'oggi che può essere oggetto di scelte diverse: uno - serve come mezzo, si rischia l'innovazione tecnica e non tecnologica; due - si usa come linguaggio, il laboratorio si intrinseca al medium come interesse prioritario; tre - il preferibile, considera la "multimedialità come ambiente" di formazione: solo quest'ultimo vuole mantenere l'equilibrio tra i saperi e far convergere innovazione e tradizione³⁷². E' questo il modello del laboratorio dei testi pluricodificati, perché il problema dell'oggi è di mediare la conoscenza tradizionale e le nuove tecnologie.

Lo *specchio* d'oggi è il mondo delle comunicazioni di massa: i team di lavoro dei testi pluricodificati possono riunire in una sola metodologia molte competenze, in una didattica scolastica come nella formazione permanente. La migrazione parte da un testo e costruisce un percorso ipertestuale in un laboratorio complesso che può abbracciare anche tutte le materie di un istituto di formazione nel percorso unitario di una produzione: possono collaborare in un documentario come competenze autonome la storia, geografia, botanica, scienza del colore... una intera università, legata dalla storia dell'arte ad una immagine di bellezza.

4. Testi pluricodificati per la comunicazione dei beni culturali

La costruzione delle immagini non è certo qualcosa che si possa insegnare, se si pensa all'arte come sublimità del genio. Ma nelle botteghe d'arte educare la costruzione

³⁷² R. Maragliano, *La multimedialità come ambiente di formazione*, in Gisolfi A., *Sistemi multimediali intelligenti*, cit., pp. 33- 37

d'immagini è sempre stata normalità. Il laboratorio ha le sue motivazioni:

- approfondire la teoria è un modo per comprendere come l'educazione all'immagine sia una responsabilità della formazione in una società democratica e tecnologica, perché è un altro modo di conoscere
- lasciare analfabeti i cittadini vuol dire esporre la società al rischio di veder compromesso il libero pensiero ad opera di ristretti gruppi di potere che operano commercialmente nelle comunicazioni di massa
- l'educazione all'immagine è possibile ma richiede una strutturazione dell'educazione alla complessità nel modello del laboratorio
- che il modo più confacente per rispondere a tutte le parti del problema è servirsi dei media, che sono i mezzi del testo pluricodificato costruito nel laboratorio.

Costruire un modello dell'educazione ai media rende concreto il processo³⁷³. L'esempio si costruisce in un Corso Universitario di Beni Culturali in cui produrre testi pluricodificati, sintetici o filmati, per la comunicazione d'arte. Una metodologia d'esempio che facilmente cambia target e spazio d'attenzione. I testi si producono in una rete di competenze con diversi operatori, editori di prodotti multimediali e Soprintendenze.

La struttura del laboratorio richiede informazioni sulla logica di team, per superare le difficoltà relazionali ma soprattutto la barriera della separazione tra materie. Ciò per

³⁷³ Viene dettagliato e argomentato pedagogicamente in uno scritto in corso di stampa, dal titolo *Tecnologia umanistica*, dove si presenta il modello che l'OSCOM, Osservatorio di Comunicazione, Università Federico II di Napoli, ha messo a punto. Qui ne diamo linee guida.

compiere una scelta chiara sul senso del laboratorio multimediale nella formazione. Il testo pluricodificato va costruito sulla base della competenza della conoscenza per immagini. Le parti della teoria che si sono percorse rientrano al momento opportuno nel laboratorio, sostenendo la pratica con la coscienza della centralità logica che si attua nel percorso, che non è una tecnica ma una tecnologia dell'istruzione. Il laboratorio ha per insegna la Fantastica di Novalis, l'arte del comporre di cui fa parte l'estetica. La *ripetizione originale* costruisce una cartografia³⁷⁴ matrice di ogni immagine che si va a creare: l'ipertesto vi diventa tradizione e luogo di scambio di saperi. La sua magia si costruisce nell'elemento di partenza, la scelta si motiva in una lettura interessata, che giustifica la fatica.

Elementi di teoria:

1. L'immagine come parola nuda suggerisce di focalizzare come simboli i *punti*, scegliere oggetti precisi per costruire la bibliografia e l'approfondimento. Gli elementi individuati sono nodi e diagrammi per costruire non ancora il testo ma una *immagine sensazione*, nel senso di Berkeley, una chiara esemplificazione dettagliata - l'idea progetto. La collettività di autori ha nell'*Idea Disegno*, come in architettura, un processo di messa in comune degli scopi.
2. I *vincoli* argomentano la storia e natura dell'oggetto. Studiare la figura più adatta a sostenere cose fantastiche e capaci di dire l'oggetto del testo; si sostiene alle fantasticherie la solida base di fantasia, l'analisi del processo narrativo della storia resa congrua alla comunicazione. Questa fase si codifica nell'ipertesto che interseca i punti. L'ipertesto è

³⁷⁴ G. Steiner, *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione*, tr. it. Garzanti, Torino 2004 (1975) p. 50.

struttura della conoscenza i cui nodi e reti sono un concetto complesso costituito in rete semantica³⁷⁵ legati da *frames* (Brian Smith), *vincoli*, che potenziano la conoscenza (Minsky), di cui alcuni sono particolarmente importanti (*il nodo patriarca*, Quillian). Chi per primo ne ha parlato nel 1945, Bush, seguiva il modello della memoria naturale e fondava nell'associazione e connessione, pur servendosi di modelli computazionali. Sono i processi indagati nell'estetica delle immagini.

3. Le fasi della costruzione teorica seguono le vie della costruzione di analisi iconologiche (Panofsky) e di griglie di interpretazione (Gerveraux).
4. Il percorso ipertestuale costituisce le reti di connessione in ipotesi di conoscenza rappresentativa con il sapere reticolare. Esso si articola secondo gli schemi della memoria (Giordano Bruno) che consentono il movimento tra i punti secondo chiavi (nella letteratura dell'ipertesto c'è il paragone dell'Intelligenza Artificiale con le teorie di Barthes³⁷⁶, Foucault³⁷⁷ e Derrida, sottolineando come nell'ordine di questi processi siano necessari approfondimenti vari). L'ipertesto coniuga strade iconologiche e semantiche, costruendo lo story board, l'ossatura schematica del percorso che consente la scelta del medium ed il genere adatto al testo.

³⁷⁵ Cfr. Frixione M., *Le reti della memoria: ipertesti, reti semantiche e struttura della conoscenza*, in Gisolfi A., *Sistemi multimediali intelligenti*, cit.

³⁷⁶ Vi sono reti multiple che sono fatte oggetto di prensione anche senza comprensione, come nelle opere letterarie, Barthes R., *S/Z*, Paris, Seuil, tr. it. Einaudi, Torino 1973 (1970)

³⁷⁷ Foucault M., *L'archeologia del sapere*, tr. it. Rizzoli, Milano 1980.

5. Si costruisce un *ideogramma*, termine che riassume l'approfondimento sul simbolo. Husserl notava come la scrittura sia nata da un momento di economicità, per rendere rapidi i simboli degli ideogrammi³⁷⁸. Ad essi bisogna tornare per la traslitterazione mediatica, che si giova del sistema dei piani sovrapposti invece che sintetizzati. Nel cinema i piani diversi di sovrapposizione si traducono nel montaggio; le scritture non lineari, ideogrammatiche, che mantengano scritta la loro polifonia³⁷⁹, si presentano interessanti: si pensi al pregio della visione multipla dell'*haiku* in Ejzenstejn. Suggerisce come conseguire con il *massimo di laconicità*³⁸⁰ la forma giusta del testo pluricodificato. *Una combinazione finita di elementi*³⁸¹ che renda la prospettiva onirica dei sogni, come diceva Pasolini³⁸².
6. L'immaginario come luogo d'incontro di suggestioni multiple della fantasia insegna a gestire la creatività. Il contesto in cui il lavoro si compie, che ne fa un esercizio di studio, evita che debordi in *display*, in ricerca dell'effetto, legandosi ad un controllo di ricerca, e non ad una produzione commerciale. Ciò distingue la fantasia dalla fantasmagoria.

³⁷⁸ E. Husserl, *Semiotica. Sulla logica dei segni*, tr. C.Di Martino., Milano s.d., p. 71..

³⁷⁹ S. Ejzenstejn, *La forma cinematografica*, tr. it., Torino 1986 (1949), p. 71.

³⁸⁰ Ivi, p. 32.

³⁸¹ S. Ejzenstejn., *La natura non indifferente, 1945-7*, tr. it. P. Montani, Venezia 1981, p. 234..

³⁸² P.P. Pasolini, *Empirismo eretico*, Milano 1972, p. 172.

La costruzione del testo educa la capacità creativa del sogno e la prospettiva ermeneutica del testo dell'arte, costruisce nell'esercizio di scrittura di testi multimediali l'abitudine alla lettura dei testi commerciali. Il metodo della formazione estetica è specifico nel quadro dell'educazione alla complessità, inadatto alle didattiche in corso – che però si mantengono nella composizione con le loro caratteristiche, la composizione resta esterna ai saperi pur promuovendone il colloquio. Complessità è termine che si tende ad usare in modo generico, per la sua natura, la cui grandezza contiene l'approssimazione che fa nascere l'idea del caso. Ma la complessità è regolata da soglie che delineano il punto in cui si perde di razionalità³⁸³. Tenere presente questo aspetto porta a vincolare i singoli progetti con una struttura che renda stabile la soglia, calibrando misura e metodo con il progetto chiaro sui tempi, modi e motivazione della scrittura.

Il modello fatto in una istituzione di formazione non trascura l'utile incremento che può giungere da settori anche più aperti delle scuole agli esperimenti di educazione all'immagine. “L'azione educativa della società in senso globale costituisce un processo complesso”; deve fondare su agenzie sociali diverse³⁸⁴; l'operato delle libere associazioni come delle didattiche museali ha la sua importante dote di complemento di attività di questo genere, come settori a questo dedicate nell'ambito delle aziende di comunicazione. Ma il ruolo di raccordo, ricerca ed organizzazione del progetto deve trovare nelle istituzioni dedicate alla formazione, scuole ed università, per evitare il facile

³⁸³ G.O.Longo *Homo technologicus: tecnologia ed evoluzione*, in Gisolfi A., *Sistemi multimediali intelligenti*, cit. pp. 24-5.

³⁸⁴ C.Scurati, *Introduzione* in C. Laneve *Pedagogia e didattica dei beni culturali*, cit.

difetto dello *zapping percettivo*³⁸⁵. Il che è possibile solo con un'azione combinata che non si affidi a sperimentazioni causali nell'autonomia delle singole organizzazioni.

La potenzialità, raccordando le tante attività nel settore, di un progetto unitario nel campo, è la possibilità di dare corpo a quella educazione estetica che è capacità di *deambulare* fra le opere dei beni culturali: termine con cui s'intende ormai ogni forma d'arte anche popolare ed ogni specie di territorio come ambiente umano³⁸⁶. Una deambulazione ispirata al godimento come stimolo d'interesse, con un ruolo attico che consente di apprendere il testo in modo speciale³⁸⁷. L'educazione estetica in questo modo si estende a percorsi correlati dei beni culturali, come quelli legati al territorio ed al recupero delle identità locali ed artistiche oggetto della tutela dei Parchi territoriali e delle Comunità, cui lo strumento del testo pluricodificato può offrire vie di comunicazione nuove, impreziosite dal fatto di provenire da attività di ricerca e di studio. In tal modo, mentre si potenziano le competenze sulle ricchezze locali, si forma un modello di studioso capace di legarsi alla gestione dei beni culturali con risorse arricchite dall'esperienza.

Molte sono le strade che si possono seguire, dalle storie dell'arte alle storie delle immagini dei media. Si può commentare un quadro seguendo i criteri antichi dell'interpretazione delle immagini, che erano la circoscrizione, composizione, disposizione di luci ed ombre. O si può leggere un testo di immagini in parole con i sei metodi di Dionigi Tracio: 1. lettura ad alta voce secondo la proso-

³⁸⁵ C. Laneve, *Ivi*, cit., p. 136.

³⁸⁶ *Ibidem*. Molte sono nel testo le osservazioni utili a costruire la didattica dei beni culturali, nonché le precisazioni sul significato attuale ed antico del termine.

³⁸⁷ L. Pareyson *I problemi dell'estetica*, Milano 1966.

dia 2. spiegazione delle figure retoriche 3. spiegazione dei termini inconsueti 4. scoperta delle etimologie 5. spiegazione delle forme grammaticali 6. critica letteraria, apprezzamento critico. Parlare la lingua delle immagini è evitare di confondere autori e periodi.

Si possono affrontare i temi delle immagini dei media, o l'illustrazione per immagini nella sfragistica, araldica, fisiologica, e poi cartoline, carte, libri, segnalibri, grafica in genere. Studiare cosa sono le affiches, l'architettura, il design, gli arredi, ma anche le carte da parato, le immagini fotografiche, stampe, riviste, pubblicità e propaganda, timbri postali...

Si può approfondire l'analisi semiologica o iconologia su ogni oggetto d'arte, proseguendo nella costruzione del testo pluricodificato, che non sostituisce gli altri ma è un ulteriore criterio didattico per la formazione.

5. Il modello di percorso parte da un'idea, nel modello del museo narrante

La venere dorata – brani

“A Sud della Via dell'Abbondanza il concentrarsi degli scavi ha messo in luce il quartiere che si trova tra i Teatri a ponente la Palestra e gli Anfiteatri a oriente, tre lotti d'isolati di case articolate a scacchiera, in un quartiere urbanisticamente regolare, periferia con botteghe e taberne diradanti e poche case signorili più ville che case urbane, la Casa del Frutteto, la Casa di Venere, la Casa di Giulia Felice, dotata di un lussuoso giardino e un vasto frutteto. Giulia all'epoca del terremoto di 17 anni prima aveva mutato la casa in quartieri d'affitto, dotato di un bagno pubblico che vantava degno di Venere, lo dimostrava “una statuetta

marmorea di Afrodite colta come una damina incipriata del settecento nell'intimità dell'alcova, nell'atto di allacciarsi un sandalo" p. 55 – lo scrive nell'autunno del '59, quando i nuovi scavi stavano ampliando la parte conosciuta della città sepolta".³⁸⁸

“Del gusto che gli antichi ebbero di dipingere il marmo è testimonianza una statuetta di prima età imperiale, rinvenuta a Pompei nel gennaio del 1954 e raffigurante una Venere scolpita completamente nuda, ma “rivestita” per così dire con colore dorato con il quale le furono disegnati, a parte gli indumenti che le coprono le parti intime, anche il bracciale e la collana di cui è adorna. La dea ha un corpo slanciato che acquista un'ulteriore agilità dal suo movimento elicoidale dovuto al suo flettersi in avanti per allacciarsi un sandalo. Ella ha, infatti, alzato la gamba sinistra, aiutata in quell'operazione da un amorino accoccolato ai suoi piedi per sorreggere la solea e si sostiene nell'instabile movimento ad un Priapo, che ha perso il suo attributo. Per analogia di movimento essa ci ricorda un rilievo del tempio di Atena Nike innalzato sull'acropoli di Atene introno al 427 a.C. e costituisce comunque un'eco perduta di certe realizzazioni ellenistiche e neoattiche.”

Si costruisce così l'oggetto dell'interesse, cui si fa seguire qualche lettura possibile, anche molto angolata come la seguente.

La piccola Venere dorata porta una presenza gentile ad onorare il ritrovo commerciale, vanta l'istinto commerciale di Giulia Felice e le belle terme. S'appoggia ad un Priapo per allacciarsi il sandalo, mentre posa il piede su di un amorino, che l'aiuta nel gesto azzardato, ché non cada. Gesto che si può leggere come una figurazione scritta e complessa. Il Priapo cui la Venere Dorata s'appoggia è grande,

³⁸⁸ A. Maiuri, *Dall'Egeo al Tirreno*, L'Arte Tipografica 1962

ma non ne domina la figura. Ella gli si appoggia mentre si allaccia il sandalo ma non si regge sul suo equilibrio. Può farlo invece la sua stessa forza, specie se il davvero piccolo bimbo alato, l'amorino steso in terra, porge la mano a sorregge il piede levato. Ciò sostiene la Venere, in vesti succinte, a riprendere la sua persona e ricominciare ad effondere gentilezza: pare dica che l'eleganza può sostenere la normalità dell'esistere, in situazioni in cui alla cortesia risponde la sopraffazione - simboleggiata dal sesso ma non consistente in esso: il Priapo, non si sa bene se per l'azione del Vesuvio o per una esplicita volontà di chi al tempo dell'eruzione possedeva la statua, Giulia Felice, è privo del pene. Infatti non è quel che conta, maschile e femminile sono poli di un potere che irride il garbo, senza differenza di genere. Chi fa la parte del Priapo - uomo o donna - nella società è esattamente in questa posizione, come chi esercita il garbo e chi con amore sostiene lo sforzo di civilizzazione che il garbo si ostina a perseguire.

Una lettura angolata apre un discorso meglio di una indifferente, se lo scopo è di suscitare altre con chiave di lettura; le diverse scritture si integrano costruendo una parte degli speech di lettura, che sostituiscono nei laboratori l'interpretazione iconologica. Si costruisce poi il percorso pre -iconografico ed iconografico. La narrazione è quel che il laboratorio educa in modo specifico, informando sulle altre fasi e costituendo una rete in cui esercitare altre abilità. L'intreccio della rete è l'ipertesto della narrazione. Si scrive un copione di ricerca (presentazione articolata degli scritti dei membri del team) e un copione di script, linea guida del futuro testo di lettura. Alla valutazione del progetto segue la scelta del medium, approvata dal tutor del laboratorio; si completa lo script e story board (testo da

leggere e sequenze di immagini e testi) adeguandoli al medium.

Nel laboratorio non sempre si sceglie un filmato: ma in ogni laboratorio vi sono fasi di montaggio anche di esempio, per formare la metodologia di lettura e scrittura di testi pluricodificati, unitamente a informazioni sull'hard e soft utili al lavoro. Nei team si inseriranno i necessari esperti per completare il training dei partecipanti.

Nell'esempio del documentario sulla Casa di Giulia Felice si possono intervistare competenti e realizzare riprese a Pompei ed al Museo Nazionale di Napoli - le riprese sono precedute da notizie su inquadratura e fotografia. Prodotti e testi sono valutati e letti (può essere opportuno inserire competenze attoriali) e collegati in un prodotto targettizzato, sulla base di una differenziazione dei generi e media dei testi pluricodificati. Si ultima il lavoro e si realizza montaggio e postproduzione, voci di commento e musiche di sottofondo e didascalie.

Questo modello di produzione di un testo pluricodificato è completo, il che richiede spazi e tempi che possono essere abbreviati per realizzazioni parziali che egualmente educino alla lettura e scrittura di un testo pluricodificato. Nella possibilità di realizzare tutte le fasi, il prodotto può avere ambizioni che vanno oltre il prodotto amatoriale. Ma lo scopo del laboratorio è di rendere comune la costruzione di testi pluricodificati per alfabetizzare alle immagini: quindi questo risultato è accessorio.

Chi partecipa ai laboratori di scrittura ricava da regole elementari di montaggio e dalla scansione dei momenti successivi necessari la dimostrazione della loro solo apparente semplicità e l'esercizio della complessità reale e della facilità di alterazione delle immagini. Una lezione critica fonda-

mentale per il cittadino del terzo millennio, sia o meno destinato a diventare scrittore di testi dei media: egli comunque ne è un lettore

.

Conclusione – Il pensiero figurale

Diceva Pasolini che il linguaggio delle immagini è quello più naturale e più forte ³⁸⁹, che inizia ora e sempre la conoscenza: vero; com'è vero che l'immagine mediata solo *sembra* la stessa di sempre. L'immagine dei media, costruita, tagliata, subliminata, è scritta da un autore, che, contrariamente a quel che succede con un quadro, scompare nel prodotto. Dietro la macchina da presa c'è un professionista, la cui bravura restituisce la presenza *qua talis*. Accogliere queste immagini come presenza, rende fosforescente la memoria primaria, tra fantascienza e informazione, un veleno potenziale il cui antidoto è il processo di formazione. Un problema capitale per il quadro liberal democratico, dove l'immagine politica informa nel pieno della confusione dei piani, in modo guidato da industrie di esplicita natura commerciale.

Cos'è l'immagine nella politica? Se ne parla tanto che tutti pensano di saperlo. Ma abbiamo la risposta esauriente è una parola complicata come disegno: figura, schema e proporzione, scelta di particolari e loro connessione, sulla base di un'idea ricca ³⁹⁰. Nessuno sosterebbe che l'immagine del politico consista nel trucco o nell'elaborazione di una mimica facciale, che riguarda ogni

³⁸⁹ dice Gombrich “I miei ricordi, come sempre i ricordi più lontani, sono fissati in alcune istantanee: ricordo gli ultimi panini bianchi serviti a colazione, perché poco dopo il pane bianco fu proibito. Ricordo i manifesti che mettevano in guardia dagli attacchi con i gas, che mi terrorizzavano, e la notizia della ‘pace separata’ con l’Ucraina, annunciata da un professore esultante – era il 1917, credo. Ricordo anche, con un certo orrore, il rumore lontano dei cannoni”D. Eribon E. H. Gombrich, *Il linguaggio delle immagini*, Einaudi 1994, p. 11.

³⁹⁰ Dewey, *op. cit.*, p. 131.

persona. Ma poche volte si pensa, d'altronde, che l'immagine nella politica è chiara coerenza, parole e discorso in un disegno convincente dell'immagine di futuro³⁹¹. Lo si coglie per bene nel fenomeno del carisma: Gandhi, Madre Teresa, Che Guevara, ne godono non per la bellezza dei tratti del volto, ma per il loro saper credere fortemente in una idea coerente, cui danno nome. Nella visione politica l'immaginario mostra la sua potenza di fantasia.

C'è mistero nel fascino del carisma, fascino è parola della magia, ma ragionare sul modo in cui esso si costituisce lo dimostra mistero di colori su un disegno, appropriati. Un artificio come l'arte, che comunica sulla base su di un *ricoscimento*³⁹².

L'artificio, dice Dewey, è la base della comunicazione dell'arte; che non si basa su di un istinto ma su una scelta: persino il pianto di un bambino, si basa su un istinto irrazionale – ma diventa *espressione*, regolazione di attività in funzione di conseguenze, quando mira a essere sentito: e solo allora diventa linguaggio. Così l'espressione dell'arte non si basa su un'idea o un moto dell'anima, ma sul desiderio di farne una descrizione, attraverso un artificio.

Il *ricoscimento* che accomuna l'arte e l'estetica, diverse nella *capacità d'effetto*, è la caratteristica di un sapere figurale, che non costruisce una matematica e i suoi postulati per la scienza, ma si muove nella mimesi: anche se non tende a copiare la natura. Se c'è mimesi, c'è delle possibilità che sono implicite, del futuro che si può intravedere nel presente. L'immagine, in tutti i suoi aspetti, è una prospettiva di futuro o almeno di possibilità altra. Perciò definirla come speranza, come viene in mente pensando *per vincoli*

³⁹¹ Come diceva Bloch nell'*op. cit.*

³⁹² Dewey, *op. cit.*, p. 76

all'immagine del politico, dell'azione sociale, si svela una qualifica interessante.

L'immagine è un "laboratorio e allo stesso tempo una festa di possibilità"³⁹³. Una frase di Bloch sulla speranza di futuro che dice tutto dell'immagine, dov'è un presente che va al progetto nella dimensione del tempo u-cronico, utopico; passato e futuro sono i suoi *aloni*, nebbia di un mistero che non chiede sciamani: è il "coincidere di una disposizione specificamente geniale, cioè creatrice, con la disposizione di un'epoca a fornire il contenuto specifico, divenuto maturo per l'enunciato, la forma e l'esecuzione". Le sue categorie sono *fronte, novum, ultimum, essere secondo le possibilità dell'orizzonte*. Vi si disegna la "topografia del paesaggio" in cui il genio è "diligenza specifica"³⁹⁴ che schiara "il mistero del mondo nell'orizzonte del futuro da conquistare"³⁹⁵.

L'orizzonte della fede non si riduce all'etica³⁹⁶, dice Laneve nell'introdurre un testo dedicato all'educazione ai beni culturali già nella scuola, dando una serie di modelli utili per i diversi gradi dell'istruzione. Bloch lo dimostra: la fede nei valori della bellezza da opporre alla volgarizzazione culturale dei media, è un valido argomento per una battaglia che coinvolga tutti. Il percorso va discusso, ma il fine è chiaro. Diceva Panofsky commemorando Warburg *non torna indietro chi è legato ad una stella*, una frase di Leonardo.

Seguendo il discorso di Laneve, si può vedere quanto sia già pronto un orizzonte di collaborazione della formazione all'immagine, che coinvolga media e beni culturali in un percorso didattico di nuovo modello. Nella consapevolezza

³⁹³ E. Bloch, *Il principio speranza*, cit. p. 254..

³⁹⁴ Ivi, pp. 146-148

³⁹⁵ Ivi, p. 155.

³⁹⁶ C. Laneve, op. cit. *Introduzione*, p. 10

che l'arte è *esperienza*, che la vita di tutti ne è piena, ed è questo il senso della mimesi, l'arte è vita e la vita è arte³⁹⁷. Sono molte le direzioni nel settore, che un incremento dell'estetica può potenziare come teoria dell'immagine.

Il metodo principe per la formazione all'immagine è la didattica dell'arte, una delle cui forme è nei laboratori multimediali di scrittura di testi pluricodificati. Perché come dice Jean Cocteau "Il cinema sarà arte solo quando i mezzi per produrlo costeranno come una matita e un pezzo di carta"; e perché ha ragione Jacques Derrida³⁹⁸ solo un alto numero di alfabetizzati ai media, capaci di scrivere testi, *produttori di media* in quanto lettori e scrittori formati come tali, potranno esercitare il *diritto di supervisione* necessario per arginare il livellamento al basso della cultura dei media, la stessa preoccupazione di Popper quando chiedeva la *patente* per i comunicatori.

Nel laboratorio i metodi di studio possono essere organizzati in modo ludiforme, secondo il detto di Dewey adottato da Visalberghi, se non ludico (i media hanno logica ludica³⁹⁹): vi si praticherà una iconologia che persegua una dimensione di conoscenza, qualificandosi come *estetica razionale*: ma che resterà d'interesse e partecipazione, con l'arte del "ricorrere all'introspezione" per narrare⁴⁰⁰ con la *Fantastica*. Assumersi questo compito, da parte dell'estetica, è operare da ragione pedagogica e maieutica, equilibrata dal principio responsabilità.

³⁹⁷ Lo diceva Ugo Spirito, *La vita come arte*, Sansoni, Firenze 1937. Cfr. il ns. *Ugo Spirito e la razionalità di Dioniso*, Loffredo, Napoli 1987.

³⁹⁸ J. Derrida – B. Stiegler, *Ecografie della televisione*, tr. it. Cortina, Milano 1997 (1996), p. 36.

³⁹⁹ R. Silverstone, *televisione e vita quotidiana*, tr. it. Bologna, Il Mulino 2002.

⁴⁰⁰ E. H. Gombrich, *A cavallo...*, cit., p. 30.

La didattica dell'arte ha nell'estetica l'articolazione dell'orizzonte della complessità, in cui costruisce un modello efficace di educazione, che educa l'occhio al tutto con la teoria e la pratica dell'immagine: che non somma delle parti e si capisce nella somiglianza –la *Ninfa*, che è la *Maddalena* di Bertoldo di Giovanni che affascinava Warburg e la greca *Gradiwa* nello studio di Freud – due uomini, due menti - una somiglianza tornante che fa immergere nell'avventura dell'immagine. Per approfondire “l'estetica come arte dell'analogo della ragione”⁴⁰¹, e spiegare come il vincolo condensi presenza senza diminuirlo⁴⁰², come il punto sia legame tra silenzio e parole. Nei nodi e nelle connessioni si manifesta il *sapere plastico* (Warburg)⁴⁰³ logica distesa di categorie altre.

La ripetizione⁴⁰⁴ del conoscere è il metodo di questa logica inconclusa. La somiglianza insistente e rivelativa organizza il potere della fantasia intorno ai binari dell'immagine immemoriale⁴⁰⁵: che è la memoria involontaria protagonista del 900 nelle scienze e nelle arti, quella che il simbolo scrive con maggiore esattezza delle parole. Basta paragonare una scrittura delle letterature cosiddette di flusso e una immagine simbolica per rendersi conto di questa strana congruità del simbolo. La ripetizione, l'essere in forma peregrinando tra gli specchi d'acqua delle immersioni, rinforza la capacità di capire. Potrebbe essere forse il modo per

⁴⁰¹ M. Ferraris, *Estetica Razionale*, Milano 1999, p. 70. Il fine è una ICNOLOGIA (sic) “una teoria generale della grammatologia in cui si risolve l'ermeneutica” p. 461.

⁴⁰² Ivi, p. 463 e poi 545.

⁴⁰³ Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 150.

⁴⁰⁴ Cfr. Deleuze G., *Differenza e ripetizione*, tr. it., Cortina, Milano 1992

⁴⁰⁵ Cfr. Agamben G., *L'immagine immemoriale*, in *La potenza del pensiero*, Neri Pozza, Vicenza 2005

affrontare la malattia della memoria che in vari modi affligge il presente.

Il conoscere ricorsivo⁴⁰⁶, che allinea opere alla scelta e guida a tentare connessioni, è la via giusta per le didattiche dell'immagine, che argina la creatività anarchica in un approfondimento che potenzia la creatività con la sagace scelta dei metodi e la loro rigorosa applicazione.

Il laboratorio è un'arte, dove il momento teorico sostiene la pratica, senza perdere l'idea e corroborandola di metodo. Hermann Hesse nel *Gioco delle Perle di Vetro* dava la definizione di Maestro di Gioco delle Perle al capo sacro di una società dove i conflitti si risolvono nel gioco – utopia magnifica, scritta durante il nazismo – il Maestro ha competenze enciclopediche, è esperto nella musica, mette in gioco il suo sapere con regole precise. Coloro che nei laboratori si formano a diventare Maestri del gioco didattico d'arte, deve avere, se non proprio quello stile di chierico, almeno un'idea chiara dell'immagine e dell'importanza di formare questo conoscere così eccezionale, che educa alla creatività ma ha molti rischi. I tempi hanno bisogno di un pensiero creativo, in modo particolare, perché occorrerà molta fantasia e molto pensiero critico per vincere la sfida del presente.

L'estetica con l'approfondire la logica e la natura dell'immagine, la grammatica e la sintassi dell'immaginario in cui si assiste alla nascita delle categorie diverse, aiuta il processo nella costruzione di quel pensiero figurale che Lyotard vide come possibile narratività dell'oggi. Il mondo

⁴⁰⁶ E. Morin E., *Introduzione al pensiero complesso*, tr. it. Sperling e Kupfer, Milano 1993 (1990), p. 85, cfr. anche Id., *Il metodo ordine disordine organizzazione*, tr. it., Feltrinelli, Milano 1983 (1960), *I sette saperi necessari all'educazione del futuro*, tr. it. Cortina, 2001 (1999) *La testa ben fatta, Riforma dell'insegnamento e riforma del pensiero*, Cortina 1999.

attuale si caratterizza nel *loisir* e nel gioco pubblico (in cui vanno inclusi i media): tende a perdere l'equilibrio in una deriva incondizionata⁴⁰⁷. Il gioco intelligente dell'arte gli può restituire una fede sufficiente nei valori⁴⁰⁸ - come disse Plotino *educare alla bellezza è educare l'uomo in quanto tale*.

⁴⁰⁷ F. Lyotard, *Il dissidio*, tr.it. Feltrinelli, Milano 1985.

⁴⁰⁸ F. Lyotard, *L'entusiasmo* Guerini 1989.