



UNIVERSITÀ DELLA
CALABRIA

UNIVERSITA' DELLA CALABRIA
Dipartimento di Scienze Politiche e Sociali

Dottorato di Ricerca in
Politica, Cultura e Sviluppo

CICLO
XXXVII

Linguaggio, immagini e vita. Fukushima come paradigma

Settore Scientifico Disciplinare M-FIL/05

Francesco
Raniolo
03.03.2025
12:17:39
GMT+01:00



Coordinatore: Ch.mo Prof. Francesco Raniolo
Firma _____

Supervisore/Tutor: Ch.mo Prof. (Felice Cimatti)
Firma _____

Dottorando: Dott./ssa (Alessandro Calefati)
Firma _____

Indice	2
Introduzione	3
Linguaggio	
1. L'immagine non è autonoma	20
2. Funzione simbolica e immaginaria: le mappature	36
3. Dal simbolico all'espressione (a partire da una poesia di Wagō Ryoichi)	53
Immagine	
4. L'immagine è autonoma	68
5. L'icona come <i>penultima</i> immagine (Fukushima e <i>Quadrato nero</i>)	84
6. Da Hiroshima a Fukushima, le falene	103
Vita	
7. L'immagine è x	117
8. La materia vibrante	134
9. Conclusione. Linee di fuga (Shiga Leiko)	149

Introduzione

Nel corso degli ultimi dieci anni in filosofia sta divenendo sempre più frequente pensare a un possibile superamento di quella che, nel corso del XX secolo, è stata definita “svolta linguistica”. Obiettivo di un tale superamento sarebbe l’accedere al reale così com’è, senza l’ingombrante mediazione del linguaggio. Il riferimento più diretto a un simile atteggiamento teorico è certamente la collettanea *The Speculative Turn*, nella cui introduzione i curatori, Levi Bryant, Nick Srnicek e Graham Harman, affermano:

È stato per molto tempo un luogo comune nella filosofia continentale concentrarsi sul discorso, sul testo, sulla cultura, sulla coscienza, sul potere, o sulle idee, come se queste cose costituissero la realtà. Tuttavia, nonostante l’ostentato anti-umanismo dei pensatori che si identificavano con queste tendenze, quello che essi ci offrono, non è certo una critica del posto dell’umanità nel mondo, ma piuttosto una critica limitata del soggetto cartesiano chiuso in sé stesso. L’umanità, infatti, resta al centro delle loro opere, facendo sì che in filosofia la realtà appaia solamente come il correlato del pensiero umano. In questa maniera, la fenomenologia, lo strutturalismo, il post-strutturalismo, la decostruzione e il postmodernismo, sono stati tutti perfetti esempi della tendenza antirealista della filosofia continentale. [...] Di fronte all’incombere della catastrofe ecologica e all’infiltrazione crescente della tecnologia nella vita quotidiana (compresi i nostri corpi) non è chiaro se la posizione antirealista sia in grado di affrontare simili sviluppi. Il pericolo è che la tradizione antirealista dominante nella filosofia continentale non solo abbia raggiunto un punto in cui i rendimenti da essa prodotti sono decrescenti, ma che adesso limiti attivamente le capacità della filosofia nel nostro tempo¹.

In questo senso, i partigiani dello *Speculative turn* sostengono una nuova condotta teorica in grado di rivolgersi, ancora una volta, alla «realtà in sé stessa», in contrasto «con il ripetitivo orientamento continentale al testo, al discorso, alle pratiche sociali e all’umana finitudine»² – in dissenso cioè con la fenomenologia, lo strutturalismo, il post-strutturalismo e il post-modernismo, cioè con tutte quelle tendenze che attivamente avevano prodotto o sostenuto la “svolta linguistica” del Novecento. Sebbene per Bryant, Srnicek e Harman «questa attività di “speculazione” potrebbe essere motivo di preoccupazione per alcuni lettori, perché potrebbe suggerire un ritorno alla filosofia precritica, con la sua fede, assai dogmatica, nei poteri della pura ragione»; essi ci tengono a precisare che:

¹ L. Bryant, N. Srnicek, G. Harman, *Toward a Speculative Philosophy*, in L. Bryant, N. Srnicek, G. Harman, edited by, *The Speculative Turn. Continental Materialism and Realism*, re.press, Melbourne 2011, pp. 1-18, pp. 2-3 [trad. mia].

² *Ivi*, p. 3 [trad. mia].

la “svolta speculativa” [...] non è un rifiuto di simili progressi critici [quelli della “svolta linguistica”, n.d.a], nascendo, invece, dal riconoscimento dei loro limiti intrinseci. La speculazione, in questo senso, mira a qualcosa “oltre” le svolte critica e linguistica. Va così recuperato il senso precritico di “speculazione” come preoccupazione per l’Assoluto³.

La critica al «correlazionismo» è implicita in questa tesi. Ossia, ad essere rifiutata, è quell’idea per la quale «non solo occorre dire che noi non cogliamo mai un oggetto “in sé”, isolato dal suo rapporto rispetto al soggetto, ma bisogna anche affermare che non è mai dato di cogliere un soggetto che non sia sempre-già in rapporto con un oggetto»⁴. Linguaggio e coscienza sono, infatti, per coloro che vedono nella “svolta linguistica” il luogo principale della correlazione nel XX secolo, «oggetti-mondi» perché «fanno mondo» e questo significa che «per essi “tutto è all’interno”, ma ugualmente si può dire che “tutto è esterno”»⁵. Oppure, per dirla con Francis Wolff:

Tutto è interno perché, per poter pensare qualcosa, bisogna “poterne avere coscienza”, bisogna poterla dire, e quindi siamo intrappolati nel linguaggio o in una coscienza senza poterne uscire. In questo senso, sia la coscienza, sia il linguaggio, non hanno un esterno. Ma in un altro senso, essi sono interamente rivolti verso l’esterno, sono la stessa finestra del mondo: perché avere coscienza è sempre avere coscienza di qualcosa, e parlare è necessariamente parlare di qualcosa. [...] Siamo nella coscienza o nel linguaggio come in una gabbia trasparente. Tutto è là fuori, ma è impossibile uscirne⁶.

L’analisi dei teorici dello *Speculative turn* riconosce che buona parte della tradizione filosofica del XX secolo è affetta da un doppio sentimento di reclusione. Da un lato c’è un senso di «segregazione»⁷ nel linguaggio e nella coscienza, dato il quale l’individuo si sente radicalmente separato dal mondo; mentre dall’altro c’è il sentirsi chiusi in un «esterno claustrale»⁸, perché l’esterno non può qui essere altro che un termine in relazione con un soggetto. Comunque la si metta, per le teorie correlativiste non c’è nulla come

l’Esterno *assoluto* dei pensatori precritici: quell’esterno che non era affatto relativo a noi, che era dato come indifferente al suo stesso darsi, per essere solo ciò che è, esistente tale e quale in se stesso, che noi lo avessimo fatto oggetto dei nostri pensieri o meno; questo Esterno che il pensiero poteva percorrere con la sensazione giustificata di trovarsi in una terra straniera – di essere, stavolta, interamente altrove⁹.

³ Ibidem.

⁴ Q. Meillassoux, *Dopo la finitudine. Saggio sulla necessità della contingenza*, Mimesis, Milano-Udine 2012, p. 18.

⁵ *Ivi*, p. 19.

⁶ F. Wolff, *Dire le monde*, PUF, Paris 1997, p. 11-12.

⁷ Cfr. Meillassoux, *Dopo la finitudine*, cit., p. 19.

⁸ *Ivi*, p. 20.

⁹ Ibidem.

L'idea di un accesso al mondo indipendente dal linguaggio e dalla coscienza è un'intuizione più raffinata di quanto potrebbe sembrare a prima vista. Perlomeno nel caso di Meillassoux, il quale sembra presentare la versione più coerente di realismo speculativo, questa idea, lontana dal voler essere un semplice ritorno a una comprensione del mondo precritica, vuole giustificare l'esistenza di enunciati scientifici determinati e riferiti a un mondo precedente alla comparsa del linguaggio e della coscienza, che egli chiama "ancestrali". Per Meillassoux, insomma, il problema del correlazionismo risiede nel fatto che

per cogliere il senso profondo del dato fossile [i materiali indicanti l'esistenza di una realtà ancestrale, n.d.a], secondo il correlazionista non occorre partire dal passato ancestrale, ma dal presente correlazionale. È necessario effettuare una *retroiezione del passato a partire dal presente*¹⁰.

Per il correlazionista, insomma, non può esistere il passato in quanto tale, ma esso è solamente «il dato presente ed attuale che retroietta un passato *apparentemente* ancestrale»¹¹. Tuttavia, lo *Speculative turn* non ha solamente lo scopo di proteggere la validità degli enunciati scientifici sul mondo dall'idealismo del correlativista, ma anche quello di garantire un'esperienza più profonda della vita, indipendentemente dalle maniere in cui *Homo sapiens* la sperimenta. Da questo punto di vista, come affermavano Bryant, Srnicek e Harman, la catastrofe ecologica che affligge il presente è vista dai realisti speculativi come un'occasione, non solo per riformulare il "problema dell'antropologia", ossia «il problema del modo di esistere dell'uomo e della sua collocazione nell'insieme della natura»¹²; ma come una possibilità affinché il mondo si mostri indipendentemente dalla posizione che l'essere umano occupa in esso.

Il cosmo è indipendente da noi, dal nostro linguaggio e dalla nostra coscienza. È questo il dato di partenza del realismo speculativo. In termini estetici potremmo riformulare questa posizione affermando che esiste un mondo sensibile *indipendente* da ciò che – in quanto viventi dotati di linguaggio e pensiero – possiamo dirne e pensarne. Ossia, esiste un sensibile – quello che Harman chiamerebbe una tensione tra oggetto reale e qualità sensuale¹³ – come dato primario di ogni ricerca estetica, che è indipendente dal nostro modo di conoscerlo e che, anzi, è conosciuto immediatamente in quanto indipendente dalla conoscenza che di esso possiamo avere. Il linguaggio non gioca qui alcun ruolo, sostituito, per così dire, dalle qualità sensibili dell'oggetto.

Facciamo un passo oltre, prendendo come esempio questo passaggio di Ian Bogost a proposito dell'«ontografia» come categoria estetica:

Dal punto di vista della metafisica, l'ontografia comporta la rivelazione di una relazione tra oggetti, senza necessariamente offrire una chiarificazione o una

¹⁰ Ivi, p. 30.

¹¹ Ibidem.

¹² H. Plessner, *I gradi dell'organico e dell'uomo. Introduzione all'antropologia filosofica*, Bollati Boringhieri, Torino 2006, p. 49.

¹³ Cfr. G. Harman, *Art and Objects*, Polity Press, Cambridge 2020, p. 24.

descrizione di alcun tipo. Come in un bestiario medievale, l'ontografia può prendere la forma di un compendio, un registro di cose giustapposte così da dimostrare la propria sovrapposizione e suggerire un'interazione per mezzo della sola collocazione. Il modo più semplice di accostarsi a una simile registrazione è la lista, ossia un gruppo di oggetti vagamente uniti dal nodo gentile della virgola e non per mezzo della logica, del potere o dell'uso. L'ontografia è una teoria degli insiemi estetici, in cui una particolare configurazione è celebrata solamente sulla base della propria esistenza¹⁴.

Il presupposto esplicito di un simile punto di vista sull'estetica è che il mondo sia accessibile, perlomeno nelle sue qualità sensibili, *indipendentemente* dal nostro modo di concepirle, semplicemente in quanto esiste. Ossia, in quanto forme di vita umana che certo osservano, ascoltano, toccano, ma anche pensano, scrivono e parlano di fatti estetici, nulla impedirebbe il nostro accesso a simili fatti, proprio perché simili fatti sarebbero indipendenti da noi. Si tratterebbe, allora, come di eliminare un pregiudizio: non c'è alcuna distanza tra noi e il mondo, tra noi e le cose, o anche tra le cose e le cose stesse. L'unica distanza si produrrebbe, invece, nell'intimità degli oggetti, «ritratti» nella propria essenza e per questo mai interamente conoscibili¹⁵. Nonostante quelli che ci sono dati da conoscere siano solo aspetti sensibili dell'oggetto e non essenze, secondo Bogost possiamo comporre delle liste di oggetti genuinamente non tassonomiche, autonome rispetto al nostro giudizio, semplicemente adottando come operatore "logico" la virgola, che unisce e assieme separa gli oggetti senza ordinarli in maniera determinata gli uni rispetto agli altri. Essa sarebbe cioè in grado di non stabilire connessioni gerarchiche tra gli oggetti considerati. Creare liste di oggetti disparati, superare la tassonomia come distribuzione gerarchica degli esseri, permetterebbe di trovare un antidoto all'idealismo kantiano o, in generale, all'idealismo moderno, capace di trasformare il soggetto conoscente nel metro di giudizio della realtà:

Consideriamo l'eredità dell'idealismo trascendentale kantiano. I punti di vista che noi ereditiamo da Kant sono talmente predominanti da restare invisibili e indiscussi – come se si trattasse di montagne, gesso o cocomeri. L'essere, secondo questa prospettiva, esisterebbe solamente per dei soggetti. Nell'idealismo soggettivo di George Berkeley, gli oggetti sono solamente fasci di dati sensoriali nella mente di chi li percepisce. Per l'idealismo assoluto di G. W. F. Hegel, il mondo è caratterizzato al meglio dal modo in cui appare a una mente autocosciente. Per Martin Heidegger, gli oggetti sono al di fuori della coscienza, ma, ciononostante, il loro essere esiste solamente per la comprensione umana. Per Jacques Derrida, le cose non sono mai presenti a noi nella loro pienezza, ma differiscono e rinviando il proprio accesso agli individui in contesti particolari [...].

¹⁴ I. Bogost, *Alien Phenomenology, or What It's Like to Be a Thing*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 2012, p. 38 [trad. mia].

¹⁵ Cfr. G. Harman, *Ontologia Orientata agli Oggetti. Una nuova teoria del tutto*, Carbonio Editore, Milano 2021.

Questo non è che un piccolo campione che mette in ombra una storia molto più lunga della filosofia moderna¹⁶.

Un simile ipotesi di accesso non antropocentrico al reale appare immediatamente in tutta la sua rilevanza, soprattutto se si considera l'attuale era geologica nella quale viviamo, ossia il cosiddetto "Antropocene"¹⁷, in cui fenomeni radicalmente non umani sono divenuti sempre più presenti nelle nostre vite. Non che prima dell'avvento di quello che oggi – non solo dai geologi¹⁸ – è chiamato "Antropocene", simili fenomeni non si producessero. Al contrario, il non umano ha sempre accompagnato la storia della vita umana sulla Terra (basti pensare a un fronte "correlativo" come il processo di domesticazione degli animali non umani e delle piante, così come al modo in cui i virus hanno contribuito all'evoluzione della nostra specie¹⁹). Tuttavia, soprattutto in epoca moderna – nonostante il passaggio paradigmatico da un mondo chiuso a un universo infinito, per dirla con Alexandre Koyré²⁰ – e con l'avvento di varie rivoluzioni industriali, il prodursi di metodologie scientifiche²¹ e di tecnologie che sembravano in grado di controllare il disordine dell'universo ha mascherato la marginalità e la costitutiva impotenza della nostra specie. Esattamente come è avvenuto per la modernità scientifica, dove grandezze infinite, reputate incontrollabili, dovevano fare i conti con i tentativi di controllo della tecnologia e della geometria; oggi l'Antropocene vive del paradosso di essere assieme il risultato dell'attività umana sulla Terra e la radicale affermazione della potenza del non umano sul pianeta. Insomma, non esisterebbe l'Antropocene come problema, se *assieme* non si fosse dato un tentativo di controllo dell'universo che – per dirla con Latour – non ha fatto che moltiplicare a

¹⁶ Bogost, *Alien Phenomenology*, cit., pp. 3-4.

¹⁷ Cfr. P. J. Crutzen, E. F. Stoermer, *The Anthropocene* (2000), in S. Benner, G. Lax, P. J. Crutzen, U. Pöschl, J. Lelieveld, H. G. Brauch, edited by, *Paul J. Crutzen and the Anthropocene: A New Epoch in Earth's History*, Springer, Cham 2021, pp. 19-21.

¹⁸ Per una rassegna sul destino del termine "Antropocene" all'interno delle scienze sociali vedi G. Pellegrino, M. Di Paola, *Nell'Antropocene. Etica e politica alla fine del mondo*, DeriveApprodi, Roma 2018; per una rassegna sul concetto di "antropocene" e un'analisi delle sue varianti vedi C. Howe, A. Pandian, edited by, *Anthropocene Unseen. A Lexicon*, Punctum Books, 2020.

¹⁹ M. Emerman, H. S. Malik, «Paleovirology – Modern Consequences of Ancient Viruses», in *PLOS Biology*, vol. 8, n. 2, 2010, <https://doi.org/10.1371/journal.pbio.1000301>.

²⁰ A. Koyré, *Dal mondo chiuso all'universo infinito*, Feltrinelli, Milano 1981.

²¹ I cambiamenti avvenuti con la nuova concezione moderna dell'universo sarebbero così «riducibili a due azioni fondamentali e strettamente connesse» la «distruzione del cosmo e geometrizzazione dello spazio, cioè la sostituzione della concezione del mondo come un tutto finito e ben ordinato, la cui struttura spaziale incorporava una gerarchia di perfezione e valore, con quella di un universo indefinito, od anche infinito, non più unito da una subordinazione naturale, ma unificato soltanto dall'identità delle sue leggi e delle sue componenti ultime e fondamentali; nonché la sostituzione della concezione aristotelica dello spazio – insieme differenziato di luoghi naturali – con quella della geometria euclidea – mera estensione infinita ed omogenea – da quel momento considerata identica allo spazio reale del mondo». *Ivi*, p. 8. Per quel che riguarda le conseguenze della geometrizzazione dello spazio vedi anche A. Koyré, *Dal mondo del pressappoco all'universo della precisione*, Einaudi, Torino 2000.

dismisura la conoscenza degli ibridi²², ossia di entità strane e mostruose a partire dal modo partitivo e linguistico di catturare il mondo.

La presente ricerca, dunque, si colloca contemporaneamente all'interno del panorama teorico del realismo speculativo – criticandone i mezzi, ma sposandone i fini – e delle teorie estetiche e dell'immagine che muovono a partire dai problemi posti dall'Antropocene.

L'immagine correlativa e il reale

Il primo problema che si pone a chi voglia fare del realismo speculativo un programma per la ricerca estetica è che l'oggetto tradizionale della disciplina – l'immagine²³ – sembra essere strutturalmente correlativo. Vale a dire, non pare esistere un'immagine se non in relazione ad un osservatore umano. Riconoscere un'immagine in quanto immagine significa, innanzitutto, capire cosa è una rappresentazione, ma ci sono buoni motivi per sostenere che un simile riconoscimento, lontano dall'essere un'attività esclusivamente biologica, derivi anche da un processo di inculturazione²⁴ o, se si preferisce, da una forma di addestramento culturale specificamente umana²⁵. Eppure, ci sono immagini

²² Per Latour, infatti, il “nonmoderno” (o “amoderno”) è colui che, contemporaneamente, «prende in considerazione [...] la Costituzione dei moderni e la popolazione di ibridi da questa negata». Infatti, se per i cosiddetti moderni «la costituzione spiegava ogni cosa», essa però lasciava fuori quegli ibridi che sono «mostri e commistioni» e che oggi rappresentano «quasi tutto». B. Latour, *Non siamo mai stati moderni*, Elèuthera, Milano 2009, p. 69.

²³ Esiste, evidentemente, una ricerca estetica che si concentra su questioni differenti rispetto al problema posto dall'immagine (la natura degli artefatti, del suono e della voce, della materia plastica, delle architetture, ecc.). Tuttavia, in questa ricerca, pur ammettendo delle incursioni in questo o in quest'altro campo differente della disciplina, ci limiteremo a studiare la questione del rapporto tra linguaggio, immagini e vita come problema assieme estetico e di filosofia del linguaggio.

²⁴ Cfr. J. W. Berry, Y. H. Poortinga, M. H. Segall, P. R. Dasen, *Cross-Cultural Psychology. Research and Applications*, Cambridge University Press, Cambridge 2002, i quali segnalano a proposito di un gruppo etiope da loro osservato, all'epoca poco esposto alle rappresentazioni pittoriche, che una volta mostrata loro l'immagine di un leopardo, «con qualche eccezione, essi identificavano un leopardo, ma solamente dopo qualche tempo e non senza sforzo. Nel processo di esame alcuni rispondenti andarono oltre l'ispezione visiva; toccavano il tessuto sul quale l'immagine era dipinta e a volte lo annusavano. Questi risultati erano in linea con vari rapporti che indicavano che le percezioni di immagini chiaramente rappresentative e persino di fotografie (in bianco e nero) non sempre avevano immediato riscontro in culture senza una tradizione pittorica» (ivi, p. 202). Il risultato più sorprendente, tuttavia, sembra essere che le relazioni con l'ambiente determini almeno in parte la nostra risposta alle illusioni ottiche.

²⁵ Si pensi, come controesempio, ad alcuni studi come quelli sulle galline riportati in G. Vallortigara, *Cervello di gallina. Visite (guidate) tra etologia e neuroscienze*, Bollati Boringhieri, Torino 2005, per i quali le galline, grazie a uno specifico addestramento, sono in grado – solo alla fine e dopo molti rinforzi – di riconoscere la profondità prospettica in un'immagine, beccando, ad esempio, un triangolo nascosto (a livello prospettico il più “lontano”) dietro un cerchio in primo piano (ossia il più “vicino”). Questo significa che, nonostante le galline siano biologicamente fornite della capacità di riconoscere la prospettiva, il riconoscimento effettivo passa dall'addestramento ad opera del ricercatore. Per gli esseri umani un simile addestramento è

non pittoriche che secondo alcuni hanno un particolare rapporto con ciò a cui, quotidianamente, ci riferiamo con il termine “realtà”: le immagini fotografiche e cinematografiche. Sono molti, infatti, tra gli autori classici che hanno riflettuto sullo statuto delle immagini fotografiche e cinematografiche, a sostenere che queste utilizzerebbero il mondo reale come proprio materiale di partenza. A differenza dell’immagine dipinta, infatti, la fotografia e il fotogramma – al netto dei possibili interventi in post-produzione o dei filtri montati sulla lente, o prodotti dai *software* fotografici degli smartphone – sono ritagli di un mondo già disponibile, che dell’immagine-ritaglio continua ad essere il fuoricampo.

Si prendano i vari Bazin, Sontag, Barthes e Pasolini: tutti loro credono di poter assegnare un privilegio particolare all’immagine fotografica o al fotogramma, ossia a quell’immagine che intrattiene con il reale rappresentato un rapporto di tipo *causale*. Questo genere di immagine, infatti, prima dell’avvento del digitale²⁶, consisteva in impressioni luminose delle cose del mondo su una pellicola fotosensibile. Se in autori come Gombrich, nel pensare l’immagine all’interno del paradigma delle belle arti, per tradizione prevalentemente pittorico, è possibile trovare affermazioni radicali sul rapporto immagine-parola²⁷, per quel che riguarda la fotografia e il cinema, invece, la storia è affatto differente. Si veda quanto scriveva Bazin:

La prospettiva è stata il peccato originale della pittura occidentale. Niepce e Lumière ne furono i redentori. [...] La pittura, infatti si sforzava in fondo invano di illuderci e questa illusione era sufficiente all’arte, mentre la fotografia e il cinema sono scoperte che soddisfano definitivamente e nella sua stessa essenza l’ossessione del realismo. [...] L’oggettività della fotografia le conferisce un potere di credibilità assente da qualsiasi opera pittorica. Quali che siano le obiezioni del nostro spirito critico siamo *obbligati* a credere all’esistenza dell’oggetto rappresentato, effettivamente ri-presentato [...]. La fotografia beneficia di un transfert di realtà dalla cosa alla sua riproduzione²⁸.

invece intraspecifico, avviene cioè tra membri della stessa specie. Resta inevasa la questione se le galline possano o meno riconoscere la prospettiva *in quanto prospettiva*, ma l’ipotesi è che per realizzare questo necessiterebbero di una ulteriore capacità di astrazione, vale a dire di quell’uso del linguaggio che proprio di *Homo sapiens*.

²⁶ Anche se la fotografia e le riprese digitali ne conservano, perlomeno in certa misura, il principio di cattura di porzioni del reale. Cfr. L. Manovich, *Il linguaggio dei nuovi media*, Edizioni Olivares, Milano 2011; J. Fontcuberta, *La furia delle immagini. Note sulla postfotografia*, Einaudi, Torino 2018.

²⁷ «Abbiamo bisogno delle parole come intermediari non tanto perché ci insegnino un qualche segreto sull’arte, ma semplicemente perché ci insegnino a guardare, a dedicare più di uno sguardo a quei miscugli di toni e forme che chiamiamo immagini». E. H. Gombrich, *Immagini e parole*, Carocci, Roma 2019, p. 25. E non c’è da stupirsi a proposito, perché, come scrive Cometa, la storia dell’arte (e non solo) è modellata sin dall’origine dalla pratica dell’*ékphrasis*²⁷, ossia dalla “scrittura delle immagini”. Cfr. M. Cometa, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Raffaello Cortina, Milano 2012.

²⁸ A. Bazin, *Ontologia dell’immagine fotografica*, in A. Bazin, *Che cos’è il cinema?*, Garzanti, Milano 1999, pp. 3-10, p. 6, 8.

Che significato ha, allora, da una prospettiva che vede l'immagine come un punto d'accesso al reale, che l'immagine è *correlata* a un osservatore umano? Vale a dire che (allo stesso tempo) sia l'immagine, sia il reale fuoricampo, esistono solo in funzione dello sguardo di un soggetto? Cos'è questo "soggetto correlativo" che guardando fa le immagini e (nello stesso momento) il reale fuoricampo? Il problema a questo proposito è duplice: *a)* da un lato bisogna domandarsi cosa significhi per l'immagine fotografica o cinematografica essere correlativa; *b)* dall'altro bisogna chiedersi, anche data per certa la verità della correlatività dell'immagine fotografica o cinematografica, se questa caratteristica escluderebbe in maniera assoluta una simile immagine da una possibile esistenza non correlativa. Il punto *b*, cioè, significa domandare se, data la catena correlativa soggetto-immagine-realtà, è possibile ipotizzare un supplemento dell'immagine fotografica o cinematografica tale da rendere possibile un'esperienza della realtà.

L'ipotesi che si intende avanzare è che un supplemento d'immagine è possibile solamente nella misura in cui il sistema delle immagini riesca a divincolarsi dalla cattura del linguaggio; lì dove il linguaggio è l'ambiente proprio dell'animale umano²⁹. Per mettere alla prova questa ipotesi, dunque, ne formuliamo una controfattuale, secondo la quale il linguaggio è il sistema dei sistemi, ossia un sistema che comprende le condizioni di possibilità di ogni suo sistema ausiliare. In questo quadro il linguaggio sarebbe il sistema dei sistemi perché unico sistema in grado di riflettere su di sé autonomamente, mentre tutti gli altri sistemi, compreso quello delle immagini, avrebbero bisogno del linguaggio al fine di giungere a un simile risultato, non essendo pertanto autonomi nella propria autocomprensione. Vale perciò l'idea per la quale pensare un'immagine significa *immediatamente* pensarla linguisticamente. Pertanto, il sapere sulle immagini, così come il sapere semiotico per Barthes, «non può essere altro che una copia del sapere linguistico», tale per cui quest'ultimo sapere deve applicarsi «almeno come progetto, a oggetti non linguistici»³⁰ e non può essere, al contrario, un sapere immaginale.

Date queste ipotesi di partenza, in 1. *L'immagine non è autonoma*, si cercherà di mostrare la portata della cattura linguistica sul sistema delle immagini. Lo scopo sarà indicare come, se da un lato il linguaggio determina la maniera in cui le immagini occupano lo spazio della rappresentazione, andando a formare quella che, con Rancière, potremmo chiamare una «partizione del sensibile»³¹; dall'altro lato, proprio lo scarto tra linguaggio e immagine, prodotto dall'impossibilità che il sistema delle immagini ha di riflettere su di sé, permette di liberare l'immagine da quello che potremmo chiamare il «complesso della mummia»³² del linguaggio, ossia dal tentativo che il linguaggio mette in atto di fissare una grammatica delle immagini.

²⁹ Cfr. F. Cimatti, «Posthumanism and Animality», in *Lo Sguardo – Rivista di filosofia*, n. 24, 2017, pp. 111-123.

³⁰ R. Barthes, *Elementi di semiologia. Con un'appendice di testi inediti in italiano*, a cura di G. Marrone, Einaudi, Torino 2002, p. 5.

³¹ Cfr. J. Rancière, *Il disaccordo. Politica e filosofia*, Meltemi, Sesto San Giovanni 2007.

³² Bazin, *Ontologia dell'immagine fotografica*, cit., p. 3.

Dunque, l'immagine è *totalmente* correlativa solamente se una grammatica delle immagini può essere fissata; mentre, se l'immagine non può essere ridotta al sistema delle immagini che il linguaggio tenta di formare, né a una grammatica delle immagini totalmente immaginale, allora nell'immagine ci sarà sempre qualcosa di non correlativo ad abitarla – una *agency radicalmente non umana*.

L'Antropocene a Fukushima

Il problema dell'*agency* non umana ci riporta da una teoria del supplemento di immagine in generale, al problema di una teoria dell'immagine che sappia confrontarsi con il concreto. Infatti, se «l'idealista dirà sempre che il preteso concreto non è se non un'astrazione o una finzione», ossia qualcosa che «si fonda essenzialmente sul linguaggio»; allora è necessario riconoscere che «il linguaggio rivela [...] la non-realtà del concreto, che il concreto non è che un'intenzione destinata a non essere mai realizzata»³³? Oppure si può rispondere all'idealista, come fa Jean Wahl:

si dirà, questo concreto che il realista crede di cogliere, se lo si svuota delle determinazioni intessute, intrecciate dall'intelligenza, e che sono la trama e la tessitura stessa del preteso concreto, che cos'è? Di esso non resta nulla. Ma, risponderà il realista, senza negare il contributo dell'intelligenza, bisogna ammettere che c'è qualche cosa a cui questa porta; che la si chiami cosa in sé o *choc*, gli idealisti sono obbligati ad ammetterla³⁴.

Il concreto nell'immagine, cioè, può essere concepito come quello *choc* che si produce nel contatto con un sensibile che semplicemente sovrasta ogni determinazione linguistica possibile, vale a dire ogni cattura del linguaggio. Tuttavia, scrive ancora Wahl, esiste un «modo idealista e un modo realista di riflettere su questo *choc*»³⁵, tanto che «se lo si prende come semplice punto di partenza di una riflessione che lo lega all'insieme dell'universo, si sarà idealisti»; al contrario, se non lo si immagina semplicemente come la *x* che si rappresenta l'idealista «ma come un contatto, una parentela, [...] una "conoscenza" dello spirito delle cose»³⁶, si sarà realisti. Dunque, se l'idealista è intrinsecamente correlazionista, perché vede il supplemento d'immagine solamente come una conoscenza da integrare in un universo³⁷ possibile; il realista non lo sarà, proprio perché quel supplemento non sarà davvero un supplemento, uno *choc* appunto, ma un «contatto, una partecipazione, una comunione»³⁸, restituendo così «all'immediato il suo valore e il suo ruolo»³⁹.

³³ J. Wahl, *Verso il concreto. Studi di filosofia contemporanea. William James, Whitehead, Gabriel Marcel*, a cura di G. Piatti, Mimesis, Milano-Udine 2020, p. 35.

³⁴ *Ivi*, p. 36.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ivi*, pp. 37-38.

³⁷ Noi diremo più avanti, con Luhmann, un «sistema» (Cfr. 1. *L'immagine non è autonoma*).

³⁸ «Parlare di *choc* significa peraltro ancora accettare il linguaggio dell'idealista. Piuttosto che come uno *choc*, la sensazione si presenterà per il realista come contatto, partecipazione, comunione». *Ivi*, p. 36 (nota 2).

³⁹ *Ivi*, p. 38.

Il rapporto concreto tra l'immagine e il mondo, lo *choc* radicalmente non linguistico che il mondo emana attraverso le sue *agency* non umane, è propriamente il problema di un'estetica al tempo dell'Antropocene. Di nuovo, non perché prima che la categoria di Antropocene si configurasse tutto questo non esistesse, ma perché *vivere* al tempo dell'Antropocene ha reso questo problema semplicemente più urgente per chi – come chi scrive e chi verrà dopo chi scrive – dovrà fare i conti con la fine di ogni racconto *credibile* sulla possibilità di controllo del mondo non umano da parte dell'umano. L'antropocentrismo, cioè, non avrà fine per cause endogene, per i discorsi prodotti all'interno del consesso dei viventi umani, ma per cause *radicalmente esogene* – per un contatto diretto e immediato con il non umano, non più pensabile come riducibile alle nostre categorie, tassonomie, gerarchie.

Ogni immagine è capace di produrre un contatto con il fuori dal linguaggio, con una realtà radicalmente non linguistica. Forse è la stessa immagine ad essere già – contemporaneamente – dentro e fuori dal linguaggio⁴⁰, catturata dal linguaggio che cerca di interpretarla e fuori di esso, proprio perché costitutivamente infinita, non riducibile a una serie di elementi minimi in grado di comporre una grammatica immaginaria (Cfr. §1. e §2.). Tuttavia, ci sono alcune immagini in cui questo “fuori” preme maggiormente sulla superficie linguistica della metafora, dello schermo, della pellicola, ecc. Si tratta, per lo più, di immagini singolari che ci costringono non solo a ripensare un ruolo e una posizione nei luoghi che abitiamo, ma che contemporaneamente mettono in crisi le categorie attraverso le quali, come viventi umani, rappresentiamo comunemente l'esistenza e la vita a partire da noi stessi. Ciò di cui abbiamo bisogno sono cioè immagini profondamente “antropocentriche”, vale a dire *radicalmente non antropocentriche*. Tra queste immagini ci sono le immagini di Fukushima⁴¹. Queste, infatti, sono in grado di provocare, se lasciate libere di esprimersi, un contatto con una dimensione *radicalmente non linguistica*. Una dimensione che – se proprio dobbiamo esprimere in termini linguistici – non possiamo che definire come «vaga»⁴². Infatti, la vaghezza, oltre ad essere una categoria logica, può essere anche una categoria estetica tra le più pericolose: cosa fare, infatti, quando una cosa vaga ci tocca (Cfr. §1.3.)? Fukushima diviene per noi paradigma di una simile “cosa”, anche se non sappiamo bene che cosa sia – e il punto del problema è proprio che non possiamo determinare una simile conoscenza.

⁴⁰ Si veda, ad esempio, quanto scrive Angelucci a proposito di un'arte che interrompe ogni rapporto con l'interpretazione (il sintomo, il linguaggio) e si schiera dalla parte del *sinthomo*: «dal punto di vista dell'estetica questa opposizione significa non soltanto non voler interpretare, decifrare, spiegare [...] ma anche non volersi allontanare in una distanza rappresentativa [...], quanto piuttosto incarnare, *trovare un contatto* non distruttivo, ma sicuramente faticoso, per non dire violento». D. Angelucci, *Là fuori. La filosofia e il reale*, ombre corte, Verona 2023, p. 96 [corsivo mio].

⁴¹ Vale a dire del collasso, a seguito del terremoto-tsunami del 11 marzo 2011, del reattore della centrale nucleare di Fukushima Dai-ichi e delle aree circostanti nella regione del Tōhoku.

⁴² La vaghezza è per Williamson una impossibilità *epistemica* di esprimere un giudizio definito in situazioni di “confine”. Essa non ha dunque nulla a che vedere con la vaghezza semantica dei termini in gioco. Cfr. T. Williamson, *Vagueness*, Routledge, London-New York 1994.

Riprendiamo la nozione di “paradigma” appena utilizzata – più che da Kuhn⁴³ – da Giorgio Agamben, per il quale:

[...] il paradigma è un caso singolare che viene isolato dal contesto di cui fa parte, soltanto nella misura in cui esso, esibendo la propria singolarità, rende intelligibile un nuovo insieme, la cui omogeneità è esso stesso a costruire. Fare un esempio è, cioè, un atto complesso, che suppone che il termine che funge da paradigma sia disattivato dal suo uso normale, non per essere spostato in un altro ambito, ma, al contrario, per mostrare il canone di quell'uso, che non è possibile esibire in altro modo⁴⁴.

Fukushima viene così isolata dal suo proprio contesto usuale – i discorsi sull'Antropocene in generale – e usata paradigmaticamente nella speranza che, esibendo la sua singolarità, possa produrre un nuovo insieme capace di dar forma a un'inedita intelligibilità. Questo non perché Fukushima non c'entri con l'Antropocene, ma, al contrario, perché «l'insieme – nel nostro caso l'Antropocene – non risulta da altro che dall'esposizione paradigmatica dei casi singoli»⁴⁵. In un certo senso, esporre Fukushima paradigmaticamente significa tornare all'«ontografia» proposta da Bogost, vale a dire a quel genere di registrazione data la quale gli oggetti di un gruppo sono «vagamente uniti dal nodo gentile della virgola e non per mezzo della logica, del potere o dell'uso»⁴⁶. Si tratta, cioè, di non lasciare che immediatamente sulle cose si imponga la gerarchia dell'insieme, dell'astratto. Al contrario, fare di Fukushima un paradigma significa far sì che le configurazioni tra le cose risultino dalle relazioni concrete dalle cose stesse, dal loro toccarsi, scontrarsi, conoscersi, ecc., anche violento e ingovernabile. Fukushima è irriducibile a un insieme dato. L'Antropocene, se vogliamo che significhi qualcosa, non può significare qualcosa in generale. Non può essere un contenitore in cui inserire tutti i fenomeni per interpretarli e domesticarli.

Di Fukushima studieremo le immagini, perché crediamo, con Casetti, che queste svolgano una doppia funzione. Se da un lato, infatti, esse sono «protettive», ossia permettono all'essere umano di affrontare il reale «a partire da una posizione sicura», dall'altro, «tra i due spazi – la partizione dentro/fuori prodotta dal dispositivo di protezione – non manca il contatto»⁴⁷. Doppia funzione delle immagini che ha come esito la possibilità di importare la violenza del mondo esterno, del fuoricampo delle immagini, nello spazio interno «in forma attenuata», operando come un «vaccino nei confronti dei mali del mondo»⁴⁸. Abbiamo chiamato la prima funzione, quella protettiva, linguaggio o grammatica, ma in termini di teoria delle immagini sarebbe lo stesso se la chiamassimo immaginario. Dire di un'immagine che appartiene a un immaginario,

⁴³ Cfr. T. S. Kuhn, *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, Einaudi, Torino 2009.

⁴⁴ G. Agamben, *Signatura rerum. Sul metodo*, Bollati Boringhieri, Torino 2008, p. 20.

⁴⁵ *Ivi*, p. 29.

⁴⁶ I. Bogost, *Alien Phenomenology, or What It's Like to Be a Thing*, cit., p. 38 [trad. mia].

⁴⁷ F. Casetti, *Protezione. I media per mettere a distanza la realtà*, in F. Cimatti, A. Maiello, a cura di, *Quasi viventi. Il mondo digitale dalla A alla Z*, Codice edizioni, Torino 2024, pp. 177-184, pp. 177, 179.

⁴⁸ *Ivi*, p. 183.

infatti, è sempre ricondurla a una grammatica delle immagini già scritta. Prendiamo un'immagine qualsiasi del disastro di Fukushima apparsa sui giornali, sui telegiornali o su internet: non rappresenta questa una pre-iscrizione di Fukushima all'interno di un immaginario di ciò che una catastrofe *deve essere*? Non svolge una simile pre-iscrizione da meccanismo di protezione o di domesticazione nei confronti di ciò che Fukushima esprime nella sua singolarità? In quelle immagini, infatti, benché iscritte in un immaginario, c'è sempre un supplemento d'immagine, uno *choc* concreto che funziona da esterno rispetto a ogni idealizzazione semplicemente correlazionale. Non c'è alcun soggetto umano in grado di domesticare Fukushima. Se l'immagine pre-iscritta nell'immaginario è infatti prodotta per un soggetto umano, nel generare il suo supplemento essa sfugge a ogni cattura possibile dell'immaginario. Così, tornando a Casetti, se è vero che le immagini nella loro funzione protettiva, immaginaria, linguistica, ecc., possono funzionare da vaccino per i mali del mondo, un simile dispositivo può anche sortire effetti contrari di «sovra-protezione», dati i quali si rischiano conseguenze più mortali «di quanto non lo siano i pericoli che si dicono di combattere»⁴⁹. Vale a dire, come per Latour⁵⁰, il dispositivo di protezione, producendo una partizione del reale, non fa che generare ibridi sempre più mostruosi e incontrollabili, mettendo così in crisi sé stesso, lo stesso dispositivo che dovrebbe fungere da protezione.

Schema della ricerca

Lo schema della ricerca muoverà da un presupposto primario: non si può non essere almeno inizialmente idealisti. Questo perché rifiutare il mondo idealista nel quale siamo quotidianamente immersi significherebbe, innanzitutto, accettare di essere in grado, con un atto volontario come l'*epochè*, di sospendere ogni giudizio, lasciando che su di noi non agisca nessun pregiudizio⁵¹. Il *Linguistic turn* sarà per noi questo pregiudizio ineliminabile, dal quale ogni ricerca non può non partire. In primo luogo, il capitolo 1. *Le immagini non sono autonome* sarà una descrizione del funzionamento del dispositivo linguistico. In secondo luogo, esso sarà anche una esposizione della maniera in cui, all'interno del meccanismo di cattura del linguaggio, il sistema delle immagini non può che presentarsi come ausiliare rispetto al linguaggio stesso, che qui avrà la funzione di sistema trascendentale, ossia di condizione di possibilità di ogni altro sistema. In 2. *Funzione simbolica e immaginaria: le mappature*, si utilizzeranno sia delle mappature vere e proprie del territorio della centrale di Fukushima e del Tōhoku nei giorni (e negli anni) successivi al disastro di Fukushima (puntualmente riprese sia da Angela Melitopoulos e da Maurizio Lazzarato nel loro documentario *The Life of Particles*⁵², durante una conversazione con il fotografo e antropologo Minato Chihiro, sia da Kimura Saeko, proprio in riferimento a Melitopoulos e Lazzarato, nel suo seminale, *Shinsaigō bungaku-ron atarashii Nihon bungaku*

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ Cfr. Latour, *Non siamo mai stati moderni*, cit.

⁵¹ Cfr. C. S. Peirce, *Pensiero-segno-uomo*, in C. S. Peirce, *Opere*, a cura di M.A. Bonfantini, Bompiani, Firenze-Milano 2021, pp. 73-110, pp. 81-82.

⁵² A. Melitopoulos, M. Lazzarato, *The Life of Particles*, 2013.

no tame ni⁵³), sia delle mappature del territorio immaginario ad opera di telegiornali, documentari televisivi, documenti fotografici, dépliant informativi, e così via. L'idea alla base del capitolo è che se le immagini fanno sistema e sono, per questo, ausiliari rispetto al linguaggio, il loro unico modo di operare è per mezzo della funzione simbolica. Se questo è vero, il sistema delle immagini non fa altro che ridurre Fukushima a uno dei tanti esempi equivalenti di catastrofe⁵⁴ che, nel corso della storia dell'umanità, e in particolare in anni recenti – con la comparsa prima del cinegiornale e poi della televisione e di internet – abbiamo avuto davanti agli occhi, senza che nessuno di essi mostrasse nulla se non un cliché, ossia un'immagine già immaginata, incapace di lasciare spazio alla concretezza della vita.

3. *Dal simbolico all'espressione (a partire da una poesia di Wagō Ryoichi)*, sarà un capitolo-soglia, in cui dalla prima parte, tutta interna al linguaggio, si inizierà a mostrare un'apertura verso il supplemento d'immagine. Al di là del simbolico, infatti, c'è un mondo per le immagini e superare la funzione simbolica – guidati da una poesia di Wagō Ryoichi⁵⁵ – sarà il compito della sensibilità, ossia di quel «contatto», «partecipazione» e «comunione»⁵⁶ col reale che attraverso le immagini è possibile sperimentare.

In 4. *L'immagine è autonoma*, si ribalterà la tesi del primo capitolo. O meglio, invece di limitarci a mostrare la cattura che il linguaggio opera sulle immagini, mostreremo il supplemento espressivo delle immagini stesse, in maniera da coglierle nella loro *radicale autonomia* rispetto al linguaggio. Certo, il linguaggio è sempre capace di riassorbire un tale supplemento⁵⁷, ma fino a che punto? Si tratta qui, dopo aver giocato al gioco dell'idealista, di tornare a giocare la partita del realista. Infatti, solamente se si accettano i presupposti dell'idealista in vista della costruzione di una teoria della relazione (due termini preesistenti che devono, solo in un secondo momento, entrare in relazione per mezzo di un terzo termine)⁵⁸, allora la proposizione "l'immagine non è autonoma" è vera. Al contrario, se non si accetta una simile presupposto idealistico, assumendo al suo posto la non necessità di una relazione (la mediazione) che si aggiunge ai due termini relati, l'immagine diviene in grado di relazionarsi direttamente al mondo senza bisogno di nient'altro che di sé stessa, in un immediato contatto.

⁵³ S. Kimura (木村朗子), 「震災後文学論 あたらしい日本文学のために」 (*Teoria della letteratura post-disastro: per una nuova letteratura giapponese*), Seidosha, Tōkyō 2013.

⁵⁴ Cfr. J.-L. Nancy, *L'equivalenza delle catastrofi (Dopo Fukushima)*, Mimesis, Milano-Udine 2016.

⁵⁵ «午後ヨリ風ハ北西。 . . . 雨ニハ触ラナイコト。ナオ、雨へ、ナレナレシ触ッテキマス。ゴ注意ヲ。 *Dal pomeriggio vento di nordovest [...] Evitare ogni contatto con la pioggia. Attenzione. La pioggia è affettuosa, vi vuole toccare. Fare attenzione.*». R. Wagō, *da Ciottoli di poesia [詩の礫 (抄), shi no tsubute (shō)]*, in *Poeti giapponesi*, a cura di M. T. Orsi, A. Clementi Degli Albizzi, Einaudi, Torino 2020, pp. 250-261, pp. 258-259.

⁵⁶ Wahl, *Verso il concreto*, cit., p. 36 (nota 2).

⁵⁷ Si pensi, a tal proposito, alla dinamica che intercorre tra territorializzazione, deterritorializzazione e riterritorializzazione descritta in G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, a cura di P. Vignola, Orthotes, Napoli-Salerno 2017.

⁵⁸ Cfr. E. Balibar, V. Morfino, a cura di, *Il transindividuale. Soggetti, relazioni, mutazioni*, Mimesis, Milano-Udine 2014.

In 5. *L'icona come penultima immagine (Fukushima e Quadrato nero)*, si proverà a mostrare come un simile contatto dell'immagine col mondo possa avvenire nella relazione di iconicità, in particolare per mezzo di un'immagine catturata da un *mobile rescue robot* nel *core* della centrale nucleare di Fukushima⁵⁹. Quest'immagine non è l'ultima immagine, ossia un'immagine alla fine del mondo che mette fine a ogni possibile, ma è un'immagine penultima⁶⁰, proprio perché, non mettendo un punto al possibile, contempla la possibilità che oltre al controllo esercitato da *Homo sapiens*, oltre al suo immaginario, ci sia un mondo – anche se questo mondo è vago e indeterminato. In 6. *Da Hiroshima a Fukushima, le falene*, attraverso il film di Sono Sion *Hiso hiso boshi (The Whispering Star 2015)*, si cercherà invece di mostrare cosa significa avere un rapporto sensibile – non simbolico – con il tempo attraverso le immagini attraverso la ricostruzione di una costellazione immaginaria del trauma che, dal bombardamento di Hiroshima, arriva sino alle immagini di Fukushima.

In 7. *L'immagine è x*, si proverà a discutere la possibilità di una teoria dell'immagine radicalmente post-linguistica, ossia post-umana. Se è vero che l'immagine, per essere radicalmente post-linguistica, deve produrre un contatto col reale non correlazionale, ossia deve sottrarsi dal rapporto privilegiato con un soggetto umano, è sufficiente che essa sia l'ipotesi di una *x* – di un elemento sconosciuto – che corrisponderebbe al «punto di insorgenza» della divisione tra immagine e realtà, come vorrebbe Agamben⁶¹? Oppure, come in Wahl, al di là di ogni *x* ipotizzata, dovremmo restituire «all'immediato – quel che abbiamo chiamato il sensibile – il suo valore e il suo ruolo»⁶² – discutendo però di una simile idea l'assenza di conflittualità⁶³ che comunemente la caratterizza? In 8. *La materia vibrante* e in 9. *Conclusioni. Linee di fuga (Shiga Leiko)*, cercheremo di testare la seconda ipotesi, domandando fino a che punto simili immagini si indistinguono col reale, divenendo esse stesse nient'altro che vita. Queste sono immagini radicalmente post-linguistiche, perché ci mostrano una via di fuga da quel linguaggio che ci impone di

⁵⁹ Enrico Fongaro, a tale proposito, ha messo in luce il rapporto peculiare che una simile immagine ha con l'inadeguatezza, tutta umana, di afferrare il problema costituito da Fukushima. Cfr. E. Fongaro, *Forget the Unforgettable of Recall the Unrecollectable? How to Commemorate Fukushima's Nuclear Disaster (If Time Has Gone out of Joint)*, in C. Craig, E. Fongaro, A. Niehaus, 3.11. *Fukushima, Northeastern Japan and the Conceptualization of Catastrophe*, Mimesis International, Milano 2020, pp. 29-50.

⁶⁰ Cfr. G. Deleuze, *L'esausto*, Nottetempo, Milano 2015.

⁶¹ Cfr. Agamben, *Signatura rerum*, cit., p. 91, dove Agamben scrive, però, a proposito del «punto di insorgenza» della distinzione tra ciò che lui chiama «preistoria» e «storia» e che, in questo contesto, sono per noi il reale e l'immagine.

⁶² Wahl, *Verso il concreto*, cit., p. 38.

⁶³ Cfr. S. Yoneyama, *Animism in Contemporary Japan. Voices for the Anthropocene from post-Fukushima Japan*, Routledge, London-New York 2019, per la quale il mondo-della-vita, nel quale tutto sarebbe in relazione con tutto, non implicherebbe alcun conflitto di sorta. Con Spinoza e con Deleuze, invece, crediamo che i concatenamenti – ossia i contatti tra gli esseri – possono certamente essere positivi (compositivi), ma anche finire in tragedia per gli esseri che si concatenano considerati nella loro singolarità. Non considerarlo significa, forse, vivere all'interno di una illusione olistica.

pensare le cose in relazione a noi stessi, come in una trappola della quale siamo inavvertiti⁶⁴.

Sperimentare la possibilità di un'immagine post-linguistica è però qualcosa che si dà solamente «infine», perché significa «rinunciare a una cosa certa – il linguaggio, la grammatica, il simbolico, ecc. – per una ancora incerta»⁶⁵, il reale dell'esperienza sensibile e degli affetti concreti, con tutto il dolore che essi pure comportano. Infatti, benché con il corpo possiamo sentire in modo chiaro queste cose, ciononostante non siamo in grado per questa sola ragione di deciderci a rinunciare al linguaggio, al simbolico, all'immaginario, d'un tratto. Tuttavia, osservando il corpo rivolgersi a quel che abbiamo definito “reale concreto”, vediamo che esso via via distoglie sempre più la mente dalla fissità delle categorie linguistiche, permettendole così di immaginare e pensare?? un nuovo regime di vita non più antropocentrico – in cui tra mente e corpo non c'è più differenza sostanziale. Mutato il regime di vita, divenuto questo di altro genere, vediamo che le gerarchie degli esseri stabilite dal linguaggio non hanno una natura tale da non poter cadere. Il realismo speculativo è un percorso, non un punto di partenza. La realtà per noi esseri umani è innanzitutto il linguaggio, il fatto che ci siamo dentro. Tuttavia, il reale è dalla parte della speculazione – dove il tempo si dilata a dismisura e i luoghi non sono più spazi geometrici costruiti per un soggetto umano.

Bibliografia

- G. Agamben, *Signatura rerum. Sul metodo*, Bollati Boringhieri, Torino 2008.
- D. Angelucci, *Là fuori. La filosofia e il reale, ombre corte*, Verona 2023.
- E. Balibar, V. Morfino, a cura di, *Il transindividuale. Soggetti, relazioni, mutazioni*, Mimesis, Milano-Udine 2014.
- R. Barthes, *Elementi di semiologia. Con un'appendice di testi inediti in italiano*, a cura di G. Marrone, Einaudi, Torino 2002
- A. Bazin, *Ontologia dell'immagine fotografica*, in A. Bazin, *Che cos'è il cinema?*, Garzanti, Milano 1999, pp. 3-10.
- I. Bogost, *Alien Phenomenology, or What It's Like to Be a Thing*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 2012.

⁶⁴ Cfr. L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino 2009, p. 137.

⁶⁵ B. Spinoza, *Trattato sull'emendazione dell'intelletto e sulla via per dirigerlo nel modo migliore alla vera conoscenza delle cose*, in B. Spinoza, *Opere*, a cura di F. Mignini, Mondadori, Milano 2015, pp. 21-72, p. 25.

- L. Bryant, N. Srnicek, G. Harman, *Toward a Speculative Philosophy*, in L. Bryant, N. Srnicek, G. Harman, edited by, *The Speculative Turn. Continental Materialism and Realism*, re.press, Melbourne 2011, pp. 1-18.
- F. Casetti, *Protezione. I media per mettere a distanza la realtà*, in F. Cimatti, A. Maiello, a cura di, *Quasi viventi. Il mondo digitale dalla A alla Z*, Codice edizioni, Torino 2024, pp. 177-184.
- F. Cimatti, «Posthumanism and Animality», in *Lo Sguardo – Rivista di filosofia*, n. 24, 2017, pp. 111-123.
- M. Cometa, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Raffaello Cortina, Milano 2012.
- P. J. Crutzen, E. F. Stoermer, *The Anthropocene* (2000), in S. Benner, G. Lax, P. J. Crutzen, U. Pöschl, J. Lelieveld, H. G. Brauch, edited by, *Paul J. Crutzen and the Anthropocene: A New Epoch in Earth's History*, Springer, Cham 2021, pp. 19-21.
- G. Deleuze, *L'esausto*, Nottetempo, Milano 2015.
- G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, a cura di P. Vignola, Orthotes, Napoli-Salerno 2017.
- M. Emerman, H. S. Malik, «Paleovirology – Modern Consequences of Ancient Viruses», in *PLOS Biology*, vol. 8, n. 2, 2010, <https://doi.org/10.1371/journal.pbio.1000301>.
- E. Fongaro, *Foget the Unforgettable of Recall the Unrecollectable? How to Commemorate Fukushima's Nuclear Disaster (If Time Has Gone out of Joint)*, in C. Craig, E. Fongaro, A. Niehaus, 3.11. *Fukushima, Northeastern Japan and the Conceptualization of Catastrophe*, Mimesis International, Milano 2020, pp. 29-50.
- J. Fontcuberta, *La furia delle immagini. Note sulla postfotografia*, Einaudi, Torino 2018.
- E. H. Gombrich, *Immagini e parole*, Carocci, Roma 2019.
- G. Harman, *Art and Objects*, Polity Press, Cambridge 2020.
- C. Howe, A. Pandian, edited by, *Anthropocene Unseen. A Lexicon*, Punctum Books, 2020.
- S. Kimura (木村朗子), 「震災後文学論 あたらしい日本文学のために」 (*Teoria della letteratura post-disastro: per una nuova letteratura giapponese*), Seidosha, Tōkyō 2013.
- A. Koyré, *Dal mondo chiuso all'universo infinito*, Feltrinelli, Milano 1981.
- A. Koyré, *Dal mondo del pressappoco all'universo della precisione*, Einaudi, Torino 2000.
- T. S. Kuhn, *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, Einaudi, Torino 2009.
- B. Latour, *Non siamo mai stati moderni*, Elèuthera, Milano 2009.
- L. Manovich, *Il linguaggio dei nuovi media*, Edizioni Olivares, Milano 2011
- Q. Meillassoux, *Dopo la finitudine. Saggio sulla necessità della contingenza*, Mimesis, Milano-Udine 2012.
- J.-L. Nancy, *L'equivalenza delle catastrofi (Dopo Fukushima)*, Mimesis, Milano-Udine 2016.
- C. S. Peirce, *Pensiero-segno-uomo*, in C. S. Peirce, *Opere*, a cura di M.A. Bonfantini, Bompiani, Firenze-Milano 2021, pp. 73-110.

- G. Pellegrino, M. Di Paola, *Nell'Antropocene. Etica e politica alla fine del mondo*, DeriveApprodi, Roma 2018
- H. Plessner, *I gradi dell'organico e dell'uomo. Introduzione all'antropologia filosofica*, Bollati Boringhieri, Torino 2006.
- J. Rancière, *Il disaccordo. Politica e filosofia*, Meltemi, Sesto San Giovanni 2007.
- B. Spinoza, *Trattato sull'emendazione dell'intelletto e sulla via per dirigerlo nel modo migliore alla vera conoscenza delle cose*, in B. Spinoza, *Opere*, a cura di F. Mignini, Mondadori, Milano 2015, pp. 21-72.
- R. Wagō, *da Ciottoli di poesia [詩の礫 (抄), shi no tsubute (shō)]*, in *Poeti giapponesi*, a cura di M. T. Orsi, A. Clementi Degli Albizzi, Einaudi, Torino 2020, pp. 250-261.
- J. Wahl, *Verso il concreto. Studi di filosofia contemporanea. William James, Whitehead, Gabriel Marcel*, a cura di G. Piatti, Mimesis, Milano-Udine 2020, p. 35.
- T. Williamson, *Vagueness*, Routledge, London-New York 1994.
- F. Wolff, *Dire le monde*, PUF, Paris 1997.
- S. Yoneyama, *Animism in Contemporary Japan. Voices for the Anthropocene from post-Fukushima Japan*, Routledge, London-New York 2019.

1. L'immagine non è autonoma

«Parlare non è necessario. Scrivere lo è ancora meno»¹. Cosa dire, allora, della produzione di immagini? Se è vero che «per milioni di anni gli antenati degli esseri della specie umana hanno vissuto sulla Terra gridando come gli altri animali, ma senza parlare»², è altrettanto vero che quegli stessi esseri umani hanno abitato il pianeta Terra senza produrre alcuna immagine. Eppure, in un certo momento *preistorico* (prima dell'apparizione del sistema significante originario, qualsiasi cosa esso sia), gli esseri umani hanno iniziato a parlare, scrivere e produrre immagini. Chiamiamo il passaggio da questo momento preistorico (il momento in cui parola, scrittura e immagine non erano dotazioni dell'animale *Homo sapiens*) alla storia (il momento in cui parola, scrittura e immagine sono arrivate a definire la particolare forma di vita umana) il «punto di insorgenza»³ del linguaggio. Se infatti è vero che «non si può fare filosofia senza occuparsi del linguaggio e delle lingue», ossia che «ogni filosofia è sempre e inevitabilmente filosofia del linguaggio»⁴, il punto di insorgenza del linguaggio nella preistoria (vale a dire il luogo d'indiscernibilità tra preistoria e storia) non può non indicare un mutamento decisivo per la nostra specie. Il significato di un simile mutamento è, tuttavia, paradossale. Benché, come abbiamo sostenuto, parlare, scrivere e produrre immagini non sia affatto necessario alla vita (i viventi, piante o animali che siano, compreso *Homo sapiens*, hanno vissuto o tutt'ora vivono senza che vi stata o vi sia in loro alcuna traccia di linguaggio⁵), dall'istante del loro apparire diviene altresì impossibile fare esperienza di una vita che non si viva attraverso la parola, la scrittura o l'immagine. Cosa comporta tutto ciò? Che per quella forma di vita che parla, scrive e produce immagini non vi è accesso al mondo che non sia un PARLARE DEL MONDO, uno SCRIVERE DEL MONDO o una IMMAGINE DEL MONDO. Vale a dire, per la forma di vita umana ogni accesso al mondo è un accesso significativo che si produce attraverso segni,

¹ T. De Mauro, *Guida all'uso delle parole*, Editori riuniti, Roma 2007, p. 11.

² Ibidem.

³ G. Agamben, *Signatura rerum. Sul metodo*, Bollati Boringhieri, Torino 2008, p. 84.

⁴ F. Cimatti, *∃x(∄x)*. *Logica della decisione*, Cronopio, Napoli 2024, p. 7.

⁵ Si tratta qui di sostenere una posizione quantomeno controversa che si inserisce all'interno di quel dibattito millenario che viene oggi riassunto sotto il titolo “continuismo *contro* discontinuismo” (cfr. per una panoramica sul dibattito S. Gensini, M. Fusco (a cura di), *Animal loquens. Linguaggio e conoscenza negli animali non umani da Aristotele a Chomsky*, Carocci, Roma 2010). È allora importante sostenere che da una simile tesi (apparentemente discontinuista) non è possibile derivare alcuna conseguenza circa la considerazione morale o meno degli animali non-umani. C'è infatti da compiere una distinzione: se è vero che (1) l'operazione di distinzione tra sé e mondo compiuta per mezzo del linguaggio è la condizione di possibilità di ogni gerarchia; è anche vero che (2) la descrizione della logica di “(1)” è un'operazione affatto differente. Ossia “(2)” è ciò che mostra, e per certi versi tenta di rendere inoperosa, proprio quella gerarchia che soggiace all'arbitrarietà, ormai naturalizzata, di “(1)”.

ancorché peculiari come le immagini. Nel momento d'insorgenza del linguaggio, cioè, assistiamo all'apparire del «problema della vita»:

Il problema filosofico posto dalla *vita* è che la vita può esistere, *in quanto fenomeno reale*, solo finché non viene catturato da qualche dispositivo categoriale, che lo classifica come un certo fenomeno vitale, animale o vegetale ad esempio. A questo punto l'indeterminato fenomeno vitale non c'è più. Al suo posto c'è ora un oggetto determinato, cioè un OGGETTO così come un particolare discorso scientifico (o giuridico [...]) lo definisce⁶.

In questa sede ci occuperemo, in maniera particolare, del problema del nesso tra immagini e vita, a partire dalla radicale non necessità, *divenuta necessaria*, delle immagini per la vita stessa (le cui conseguenze tenteremo di definire a breve). Tuttavia, bisognerà innanzitutto chiarire un passaggio che riguarda la continuità, appena sostenuta, tra sistemi di parola, di scrittura e di immagini. Prendiamo un passaggio in cui Émile Benveniste si interroga sul problema dell'interpretazione di un sistema semiotico:

l'interpretazione del sistema è data dal sistema stesso? oppure da un altro sistema?
La risposta è che, a parte la musica e le arti visive, i sistemi semiotici che non sono la lingua *non bastano* a sé stessi e hanno tutti bisogno di verbalizzazione, anzitutto per la ragione che è significante solo ciò che viene denominato dal linguaggio⁷.

Benveniste in questo passaggio sembra sostenere l'autonomia del sistema delle arti visive, ossia di quel sistema che prende corpo nelle immagini, rispetto a quel più generale sistema semiotico che in precedenza abbiamo chiamato linguaggio. Vale a dire, per Benveniste, tra linguaggio e immagini non pare esserci alcun principio di convertibilità. «Si può “dire la stessa cosa” con la parola e la scrittura, che sono due sistemi convertibili l'uno nell'altro, essendo dello stesso tipo. Non si può “dire la stessa cosa” con la parola e la musica, essendo due sistemi di tipo diverso».⁸ E ciò che qui vale per la musica, come si è visto, vale anche per il sistema delle arti visive o per le immagini. Linguaggio e immagini sono cioè «anisomorfe»⁹, ossia non vi è tra di essi un rapporto di convertibilità biunivoca. Altro rapporto di non convertibilità biunivoca è quello tra lingua e società, dato il quale «bisogna abbandonare l'idea che la lingua rifletta la società»¹⁰. Tuttavia, poco più avanti, Benveniste introduce quello che per noi è il nodo fondamentale della questione:

Ciò detto, bisogna distinguere tra le lingue empiriche (il francese, il cinese, le loro articolazioni temporali come presente o passato...) e la lingua di base che funziona

⁶ Cimatti, $\exists x(fx)$, cit., p. 91.

⁷ É. Benveniste, *Lingua e scrittura. Ultime lezioni. Collège de France 1968-1968*, Neri Pozza, Vicenza 2023, p. 55.

⁸ Ibidem.

⁹ H.-J. Glock, «Relativism, Commensurability and Translatability», in *Ratio*, vol. 20, n. 4, 2007, pp. 377-402.

¹⁰ Benveniste, *Lingua e scrittura*, cit., p. 56.

come un sistema di comunicazione interumana. Ci sono due livelli da rispettare, uno contingente (storico) e l'altro, fondamentale, in cui si ritrovano dei caratteri comuni (delle realtà inconse, identificate con la natura). [...] Tra i due sistemi, linguistico e sociale, non vi è alcuna correlazione strutturale. Il rapporto non può che essere semiologico, vale a dire un rapporto tra interpretante e interpretato, ed è escluso ogni rapporto genetico. La lingua contiene la società¹¹.

L'operazione compiuta da Benveniste è cioè, innanzitutto, un'operazione di distinzione tra le lingue empiriche (o *parole*, nei termini di Saussure) e il linguaggio come sistema che si inserisce negli interstizi *tra* le lingue particolari (la *langue*). Ma vi è anche un secondo passaggio fondamentale: se è vero che la società non riflette le lingue empiriche, contingenti, storicamente determinate, essa è tuttavia soggetta alla “violenza del linguaggio”, vale a dire al carattere prescrittivo del dispositivo linguistico, per il quale «la violenza è insita nello stesso dispositivo linguistico, nella ‘sua’ decisione di dire il mondo in un certo modo anziché un altro»¹². Infatti, per Benveniste «è sociale solo ciò che la lingua denomina»¹³ significa innanzitutto che «la lingua è [...] sempre l'interpretante»¹⁴, ossia ciò che per certi versi dà forma al costrutto “fatto sociale”. Il fatto sociale – come, d'altra parte, suggerisce il sostantivo – non è mai immediato, ma è sempre costruito (“fatto”) dal linguaggio:

Il sistema interpretante fornisce la base delle relazioni che permettono all'interpretato di svilupparsi come sistema. La base è fornita dalla lingua: ad esempio il sistema dei pronomi, *io/tu* versus *lui*. Senza questa distinzione linguistica, che introduce la relazione di dialogo e quella di alterità, non è possibile alcuna società¹⁵.

Ancora di più, il linguaggio potrebbe essere definito, in questo senso, come il *trascendentale dei sistemi*, ossia un sistema in grado di essere sia autoreferenziale (si autodetermina), sia di determinare le condizioni di possibilità di ogni altro sistema al quale è connesso, in termini minimi attraverso le operazioni di *distinzione* e di *appartenenza/inclusione* di elementi considerati. Per “sistema”, in maniera preliminare, intendiamo qui l'operazione di differenziazione tra il sistema stesso e il suo ambiente¹⁶. Allora, se quello che vale per il fatto sociale, vale anche, come abbiamo già osservato, per le immagini e la musica, viene da porsi un'ulteriore domanda, assieme a Benveniste:

la lingua è effettivamente un sistema semiotico nel senso in cui lo sono anche gli altri sistemi? Non è piuttosto qualcos'altro? Io credo che la principale differenza tra la lingua e i «sistemi semiologici» sia che *nessun sistema semiotico è capace di farsi oggetto di sé stesso né di descriversi nei suoi propri termini*. Comincio ad avere

¹¹ Ibidem.

¹² Cimatti, *∃x(fx)*, cit., p. 7.

¹³ Benveniste, *Lingua e scrittura*, cit., p. 56.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ *Ivi*, pp. 56-57.

¹⁶ Cfr. N. Luhmann, «System as Difference», in *Organization*, vol. 13, n. 1, 2006, pp. 37-57.

qualche dubbio sul fatto che la lingua appartenga alla semiotica. E se fosse soltanto l'interpretante di tutti i sistemi semiotici?¹⁷

Dunque, ciò che rende per certi versi *speciale*¹⁸ il linguaggio rispetto a tutti gli altri sistemi semiotici è la capacità che esso ha di farsi oggetto di sé stesso, di essere contemporaneamente l'interpretante e l'interpretato. In effetti, come si è visto, «la lingua contiene la società»¹⁹, ma non è vero il contrario. La “nuda società” (ma questo vale anche per la “nuda immagine”), ossia la società priva di linguaggio, nel caso in cui potesse esistere, non sarebbe però in grado di riflettere né su sé stessa, né tantomeno sul linguaggio²⁰. Vale a dire, il linguaggio è l'interpretante necessario dell'autoriflessione. Senza la potenza del linguaggio, infatti, non si produrrebbe quella distanza dall'oggetto necessaria per guardare dalla costa, ossia da una posizione protetta, lo spettacolo della tempesta *come spettacolo*²¹. Ma come si integra questa capacità autoriflessiva e trascendente del linguaggio con gli altri sistemi di segni (i fatti sociali, la musica, le immagini, ecc.)?

Per dirla con Saussure, «il fenomeno linguistico presenta eternamente due facce che si corrispondono e delle quali l'una non vale che in virtù dell'altra»²²; oppure, con Agamben, al fenomeno linguistico (in particolare nella tradizione della letteratura italiana) corrisponde una radicale «bilinguismo»²³, che non sembra però ridursi all'alternativa tra un *dialetto*, che *sine omni regula* riceviamo dal contesto a noi vicino, e una seconda lingua, la *grammatica*, che è dotata di regole che hanno il compito di «sopperire alla mutevolezza della prima»²⁴. O meglio, benché la distinzione tra “volgare” e “grammatica” (e tra “volgare municipale” e “volgare illustre”) – che Agamben riprende

¹⁷ Benveniste, *Lingua e scrittura*, cit., p. 63. Questo passaggio è, evidentemente, in netta contrapposizione con quanto sostenuto da Saussure: «Per noi, al contrario, il problema linguistico è anzitutto semiologico e tutti i nostri successivi ragionamenti traggono il loro significato da questo fatto importante. Se si vuol capire la vera natura della lingua, bisogna afferrarla anzitutto in ciò che essa ha di comune con tutti gli altri sistemi del medesimo ordine». F. de Saussure, *Corso di linguistica generale*, a cura di T. De Mauro, Laterza, Bari 1983, p. 27.

¹⁸ Si veda, ad esempio, Barthes: «finora la semiologia si è occupata solo di codici di interesse assai ristretto [...] non appena si passa a insiemi dotati di una autentica profondità sociologica, si incontra di nuovo il linguaggio. Oggetti, immagini, comportamenti possono, in effetti, significare, e significano ampiamente, ma mai in modo autonomo: ogni sistema semiologico ha a che fare con il linguaggio» R. Barthes, *Elementi di semiologia. Con un'appendice di tesi inediti in italiano*, a cura di G. Marrone, Einaudi, Torino 2002, pp. 3-4.

¹⁹ Benveniste, *Lingua e scrittura*, cit., p. 56.

²⁰ In un certo senso, la “nuda società”, ossia la società senza linguaggio, corrisponderebbe alle descrizioni di quegli etologi che studiano il comportamento che gli animali non-umani intrattengono con i propri simili, in assenza, però, della stessa descrizione etologica, ossia di quel modo discorsivo che *significa linguisticamente* quegli stessi comportamenti.

²¹ Cfr. H. Blumemberg, *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza*, il Mulino, Bologna 2001.

²² Saussure, *Corso di linguistica generale*, cit., p. 17.

²³ Cfr. G. Agamben, «Volgar'eloquio». *Pasolini e la ricerca della lingua*, in G. Agamben, *Categorie italiane. Studi di poetica e di letteratura*, Quodlibet, Macerata 2021, pp. 167-180.

²⁴ *Ivi*, p. 168.

dal *De vulgari eloquentia* di Dante – si dà, essa non è una distinzione tra due modi empirici di produzione linguistica. O non soltanto. La diglossia, non presa nel suo significato immediato ed empirico, invece, sembra preparare il modo in cui il linguaggio si comporta in tutte le sue forme. O ancora, questo bilinguismo radicale del linguaggio è ciò che permette al linguaggio stesso di essere sia un sistema semiotico particolare, sia, d'altra parte, quel trascendentale dei sistemi semiotici che poco fa, con Benveniste, descrivevamo. Vale a dire, è proprio per via della sua diglossia fondamentale che il linguaggio non può essere ridotto solamente a un sistema semiotico particolare, essendo anzi capace di autoriflessione a partire da una distanza che esso stesso produce. Il problema, di fronte ad altri sistemi semiotici particolari, è se in essi è presente una dualità tra il “volgare” e la “grammatica”, ossia tra il sistema di espressione empirico e il linguaggio come «istituzione collettiva»²⁵. A questo problema se ne aggiunge poi un secondo, che rende forse il linguaggio ancora più *speciale* di quanto non era possibile riconoscere all'inizio: le forme di autoriflessione, nel linguaggio, sono operate anche a partire dal volgare, ossia dal dato espressivo particolare, e non solamente dalle forme istituzionali della grammatica. Certamente, ogni forma di autoriflessione nel linguaggio è già forse il prodotto di una “grammaticalizzazione” della lingua, ad opera della quale il volgare, da quel momento, inizia un movimento di auto-appropriazione. È allora utile – o forse necessario – pensare, a partire da questa constatazione, forme di resistenza nella stessa lingua, che Agamben intravede nel dettato pasoliniano di un «*momento puramente orale della lingua*»²⁶, in cui *langue* e *parole* giungono al proprio punto d'indistinzione. Torniamo però al problema posto dalle immagini, ossia da quei sistemi semiotici che, forse un po' sbrigativamente, abbiamo classificato come “secondi” rispetto al linguaggio. Che significa una tale secondità rispetto al linguaggio? Innanzitutto, che il sistema delle immagini è un sistema semiotico e non un trascendentale, ossia esso non crea le proprie condizioni di possibilità in quanto sistema. Il sistema delle immagini, cioè, non è in grado di riflettere su di sé, se non a partire dal suo inestricabile rapporto con il linguaggio come trascendentale. Vale a dire che il linguaggio produce le condizioni di possibilità attraverso le quali il sistema delle immagini elabora i propri discorsi. Il linguaggio è così l'architrave sulla quale ogni sapere particolare poggia al fine di *produrre sé stesso come sapere*.²⁷

²⁵ *Ivi*, p. 180.

²⁶ Cfr. *Ibidem.*; P. P. Pasolini, *Dal laboratorio (Appunti en poète per una linguistica marxista)*, in P. P. Pasolini, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 2000, pp. 54-81, p. 74.

²⁷ Da questa prospettiva, la questione di un sapere delle immagini assume gli stessi tratti del seguente discorso sul sapere architettonico: «c'è un discorso sull'abitare che rende l'abitare stesso impossibile in ogni sua forma. In ambito architettonico, la maggior parte dei discorsi tendono a vincolare l'abitare allo spazio costruito – all'architettura – tenendo fissa, come implicita, la finalità di legittimare nuove forme, nuove funzioni, nuovi modi di fare architettura». E. Fabbri, *L'architettura come archè. Appunti sull'hortus apertus*, Edizioni Efestò, Roma 2020, p. 2. Potremmo allora dire che così come esiste un discorso sull'abitare che rende l'abitare impossibile, esiste altresì un discorso sulle immagini che rende qualcosa come un'immagine significativa, di per sé autonoma, altrettanto impossibile.

Cos'è, infatti, un'immagine svincolata da ogni discorso²⁸? Potremmo sostenere, in maniera radicale, che un'immagine è possibile solamente perché c'è un discorso; essa non è cioè possibile in quel tempo precede l'apparizione del linguaggio (quel momento in cui qualcosa come un linguaggio non c'era, che non possiamo conoscere linguisticamente, vale a dire mediante il modo in cui, per lo più, *Homo sapiens* conosce). Oppure, in continuità con l'idea di un'immagine indistricabile dal discorso che la riguarda, si può sostenere una tesi affatto diversa, secondo la quale una immagine radicalmente non linguistica preistorica (o non semiotica) non avrebbe nulla a che vedere con una immagine linguistica (o semiotica), ossia con un'immagine significativa a partire dall'insorgenza del linguaggio. Per dirla con Agamben «è essenziale, in casi come questi, avere l'accortezza di non proiettare semplicemente sull'«indistinto primordiale» presupposto i caratteri [...] che ci sono noti e che sono, appunto, il risultato della scissione»²⁹. Infatti:

come un composto chimico ha delle proprietà specifiche che non è possibile ridurre alla somma degli elementi che lo compongono, così ciò che sta prima della divisione storica non è necessariamente la somma dei caratteri che definiscono i suoi frammenti. Il pre-diritto [...] non può essere soltanto un diritto più arcaico, come ciò che sta prima della religione così come noi la conosciamo storicamente non è solo una religione più primitiva; sarebbe, anzi, consigliabile evitare gli stessi termini «religione» e «diritto» e provare a immaginare una x, per la cui definizione abbiamo bisogno di mettere in campo ogni possibile cautela³⁰.

in questi termini, una “immagine preistorica”, ossia quell'immagine che sta prima dell'insorgenza del linguaggio e che non è significata a partire da esso, non è *propriamente* un'immagine. Tutto ciò che noi sappiamo delle immagini, infatti, è ciò che ci viene dispiegato innanzi allo sguardo dal linguaggio. Ciò che chiamiamo immagine, infatti, è sempre ciò che troviamo incluso in un sistema delle immagini (ossia, come abbiamo sostenuto, in un sistema “ausiliare” rispetto al più generale sistema del linguaggio); per questo un'immagine è qualcosa di affatto diverso da un'impressione sensibile, vale a dire da un affetto immediato della carne. Provare a far finta che questo dato iniziale non si dia, non è solamente un errore metodologico, ma è soprattutto autoinganno. Da un certo punto di vista, contro quelle tesi che vorrebbero un accesso diretto all'immagine in quanto tale, si tratta di mostrare quello stesso “errore cartesiano” descritto da Peirce in riferimento all'*epochè*:

²⁸ “Immagine”, infatti, già richiama alla mente qualcosa di visuale e “immaginare” significa, di conseguenza, vedere qualcosa in un certo modo. Ma l'immagine è davvero riducibile solamente a questo aspetto visuale? Già solamente limitandoci al caso italiano, negli ultimi anni sono infatti fioriti studi su quella che da alcuni viene chiamata una cultura “fono-visuale” (si vedano, ad esempio, A. Pellino, *La voce in transizione. Cinema, arte contemporanea e cultura fonovisuale*, Mimesis, Milano-Udine 2023; A. Mileto, *La voce del reale. Il rapporto voce-immagine nel cinema documentario*, Meltemi, Milano 2023).

²⁹ G. Agamben, *Signatura rerum*, cit., p. 91.

³⁰ *Ibidem*.

mi sembra che la scienza moderna e la logica moderna richiedano principi molto diversi da quelli del cartesianismo: noi non possiamo cominciare con il dubbio totale. Dobbiamo cominciare con tutti i pregiudizi che agiscono in noi nel momento in cui intraprendiamo lo studio della filosofia. Questi pregiudizi non li possiamo eliminare con una massima, poiché sono tali che non ci è mai venuto in mente di poterli mettere in discussione. Quindi questo scetticismo iniziale sarebbe mero autoinganno, e non dubbio reale; e nessuno che segua il metodo cartesiano sarà mai soddisfatto finché non abbia formalmente ritrovato tutte quelle credenze a cui ha formalmente rinunciato³¹.

Dunque, se quello della «sovranità»³² del linguaggio è un dato primario, credere di poter semplicemente accedere all'immagine senza passare attraverso questo sistema di "filtraggio", non è altro che un'illusione. L'autonomia del sistema delle immagini dal linguaggio, infatti, vale solamente per ciò che concerne la convertibilità biunivoca così come presentata in Benveniste. Al di là di questo, come ogni altro sistema, anche quello delle immagini è un sistema sottoposto eminentemente al controllo del linguaggio. In un certo senso, quindi:

il prototipo di dispositivo inconscio è il linguaggio. [...] Per questa stessa ragione c'è una vicinanza nei fatti, se non nella teoria, fra filosofia e psicoanalisi, perché mettendo entrambe a tema il linguaggio pongono la questione delle strutture inconscie che governano le nostre esistenze. Perché il primo passo verso la libertà non può non consistere che nel vedere le diafane sbarre della prigione in cui siamo intrappolati.³³

Siano il linguaggio e il sistema delle immagini indistricabilmente connessi per le ragioni che proponevamo: come descrivere i loro rapporti?

Innanzitutto (e questo è un primo movimento), noi non vediamo mai un'immagine a prescindere dai discorsi che su di essa si producono, si sono fatti, o possono essere costruiti. A tal proposito, è significativo il modo in cui Agamben descrive il lavoro dell'archeologia filosofica, come una «indagine sul passato» che non è altro dall'«ombra portata di un'interrogazione rivolta al presente»³⁴. Per ora limitiamoci a constatare come è proprio il passato a dover essere "liberato" dall'indagine archeologica. Vale a dire quel momento di indeterminatezza in cui il rapporto tra immagine e linguaggio, per un istante, è sospeso.

In secondo luogo, e a partire da questa prima constatazione, se linguaggio e immagini sono inestricabilmente connessi, bisogna domandare se esiste nelle immagini,

³¹ C. S. Peirce, *Pensiero-segno-uomo*, in C. S. Peirce, *Opere*, a cura di M.A. Bonfantini, Bompiani, Firenze-Milano 2021, pp. 73-110, pp. 81-82.

³² Cfr. C. Salzani, «Il linguaggio è il sovrano: Agamben e la politica del linguaggio», in *Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio*, vol. 9, n. 1, 2015, pp. 268-280.

³³ F. Cimatti, *La vita dei segni. Il linguaggio e i corpi nella filosofia francese del '900*, il melangolo, Genova 2023, pp. 452-453.

³⁴ G. Agamben, *Creazione e anarchia. L'opera nell'età della religione capitalista*, Neri Pozza, Vicenza 2017, p. 9.

considerate autonomamente, un rapporto simile a quello tra carattere empirico e capacità autoriflessive e autopoietiche nel linguaggio, oppure se un simile rapporto non c'è; vale a dire se è possibile rintracciare qualcosa come una “grammatica delle immagini”. Inoltre, se un simile rapporto tra carattere empirico e autoriflessione non si dà nelle immagini, considerate autonomamente, come sembra essere il caso, bisogna ancora chiedersi se le immagini si comportano come il lato empirico di una sistema in grado di autoriflettere che è, in definitiva, il linguaggio. Se così fosse, infatti, in che senso le immagini sarebbero il dato empirico di un simile sistema autoriflettente? Ossia un dato empirico che appartiene a un sistema semiotico differente come il linguaggio, il quale non è forse nemmeno un sistema semiotico in senso proprio? Alla prima questione è possibile rispondere, ancora una volta, per mezzo di Benveniste e della sua avversione all'idea di un “linguaggio della pittura”. Benveniste, infatti, nelle parole di Calabrese:

afferma che non si può parlare di “sistema linguistico” se non si danno due condizioni preliminari. La prima è l'esistenza di un asse paradigmatico: si deve ritrovare nel presunto “sistema” una lista chiusa di elementi minimi e coerenti fra loro. La seconda è l'esistenza di un asse sintagmatico: deve essere conoscibile l'insieme di regole che permettono la combinatoria fra le unità dell'asse paradigmatico. Nel caso della pittura queste condizioni sono assenti, sia perché le opere sono così eterogenee fra loro che non è possibile derivarne una lista chiusa di elementi minimi, sia perché nei singoli processi (i quadri) solo pochi elementi dell'eventuale lista sarebbero riscontrabili, sia perché le regole di combinazione non sono limitate, ma illimitate³⁵.

Quel che qui, per Calabrese, vale per un “linguaggio della pittura” dovrebbe altresì valere per un “linguaggio delle immagini” in generale, pittoriche, fotografiche o cinematografiche che siano³⁶. Infatti, quale genere di “lista chiusa di elementi minimi e coerenti fra loro” è possibile ritrovare in pittura, fotografia e cinema? E, di conseguenza, quale insieme di regole permettono la combinatoria di simili *elementa* assenti? Certo, Pasolini ha sostenuto che nel cinema possono essere rintracciati sotto forma di *cinèmi*:

Il monema di quella lingua scritta della realtà è dunque quella che in termini tecnici (che sono destinati a diventare un doppione dei termini filmlinguistici) si chiama inquadratura: il monema-inquadratura è dunque l'unità di prima articolazione. Il effetto però un'inquadratura non è che una composizione di oggetti, che dunque,

³⁵ O. Calabrese, *Il semi-simbolico*, in A. M. Lorusso, a cura di, *Semiotica*, Raffaello Cortina, Milano 2005, pp. 261-271, pp.265-266.

³⁶ Anche se sarebbe interessante scoprire se qualcosa come un incrocio tra asse paradigmatico e asse sintagmatico si dà nel caso delle immagini generate dai sistemi *text-to-image* come Midjourney o Dall-E. Ma forse, anche, qui, un simile incrocio dipenderebbe dai rapporti stabiliti in anticipo tra testo scritto e immagine.

per analogia ai fonemi che compongono il monema linguistico, io chiamo «cinèmi»³⁷.

Tuttavia, anche in Pasolini simili «cinèmi» sono rintracciabili solo per via analogica con quel particolare modo di rappresentazione della lingua che è la scrittura. Se il cinema è per Pasolini “lingua scritta della realtà” è perché, esattamente come i monemi sono elementi minimi (lessicali) delle lingue, così il cinema fa uso delle inquadrature (isomorfe a partizioni del reale, al quale Pasolini si riferisce come a un «infinito piano-sequenza»³⁸ o come a un «cinema in natura»³⁹) che portano sullo schermo, di volta in volta, porzioni diverse di realtà. In effetti, però, non è affatto neutrale sostenere che simili cinèmi si comportino nello stesso modo di elementi minimi in quella “lingua scritta della realtà” che è il cinema. Infatti, se pur ammettessimo l'elementarità dei cinèmi sull'asse paradigmatico, questi non potrebbero certo essere enumerati (non potremmo cioè definire una lista esaustiva di cinèmi). Di conseguenza, sarebbe impossibile definire una “grammatica del cinema” sull'asse sintagmatico come insieme di regole capaci di produrre una combinatoria tra cinèmi.

Il tentativo di Pasolini, così, sembra essere quello, mediante una analogia con la lingua, di rendere il cinema un sistema semiotico autonomo da essa. Tuttavia, proprio questo tentativo è ciò che ci porta a riconoscere la *dipendenza* che il cinema (e, per estensione, l'intero mondo delle immagini) ha nei confronti del linguaggio nella sua autocomprensione. D'altronde, è lo stesso Pasolini, in definitiva, a non riuscire a pensare il cinema in nessun altro modo se non tramite un'analogia con il funzionamento del linguaggio:

I discorsi teorici sul cinema, fino a oggi, sono stati quasi sempre o di tipo stilistico-parenetico, o saggistico-mitico, o tecnico. Tutti avevano comunque la caratteristica di spiegare il cinema col cinema, creando un'oscura ontologia di fondo. Solo l'intervento della linguistica e della semiologia – che è molto recente – può garantire la caduta di tale ontologia e una ricerca di carattere scientifico sul cinema⁴⁰.

Il che significa che il linguaggio, per come lo abbiamo descritto, non può non intervenire nella comprensione del cinema e dell'intero sistema delle immagini in quanto sistema dei sistemi semiotici, sistema *quasi*-semiotico, o trascendentale di ogni sistema semiotico. Non si tratta allora, semplicemente, «di ampliare e modificare la nozione di lingua»⁴¹, ma di pensare il rapporto tensivo tra linguaggio come trascendentale e sistema delle immagini.

³⁷ P. P. Pasolini, *Appendice. Battute sul cinema*, in P. P. Pasolini, *Empirismo eretico*, cit., pp. 238-248, p. 241.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ P. P. Pasolini, *La lingua scritta della realtà*, in P. P. Pasolini, *Empirismo eretico*, cit., pp. 208-237, p. 209.

⁴⁰ *Ivi*, p. 208.

⁴¹ *Ivi*, p. 209.

Pasolini, d'altronde, ci rimprovererebbe un simile ricorso al termine “immagine” per descrivere il nostro campo di interesse. Si prenda, ad esempio:

Per es. la parola «inquadratura» è una parola della terminologia tecnica del cinema. Un discorso linguistico sul cinema non può farne uso che non sia approssimativo o secondario: ne nasce quindi una lotta per la supremazia tra il termine «inquadratura» e il termine, mettiamo, «monema» (il termine «immagine», appartenente alle indagini pseudo filosofiche del vecchio cinema, sembra ormai essere un vero e proprio arcaismo)⁴².

Eppure, proprio un tale termine “appartenente alle indagini pseudo filosofiche del vecchio cinema” sembra essere ciò che resiste all'assimilazione pura e semplice del cinema al linguaggio. Esiste, cioè, come abbiamo sostenuto poco sopra, tra immagini e linguaggio un rapporto di non convertibilità biunivoca, che tra cinèmi e linguaggio potrebbe *sembrare* semplicemente revocato. Diciamo, perciò, che le immagini sono incluse nel linguaggio e, ciononostante, per certi versi differiscono da esso. Tuttavia, la nostra comprensione delle immagini è una comprensione che non può prescindere dal linguaggio, o meglio da quel primario intendimento del nostro mondo-ambiente (e le immagini, del resto, fanno parte del nostro *Umwelt*) in termini di linguaggio. Siamo così in un vortice, che ci spinge sempre più a fondo in una spirale di scetticismo: come comprendere le immagini se queste, contemporaneamente, sono e non sono dei fatti di linguaggio?⁴³

Mettiamo per un momento da parte la questione dello “scetticismo” rispetto alle immagini, per riprenderla in seguito (2.1. *L'immagine è necessaria*) e passiamo a una descrizione concreta del rapporto tra immagini e linguaggio. Abbiamo infatti sostenuto che il linguaggio è il “sistema dei sistemi”, ossia un trascendentale che definisce e, contemporaneamente, prescrive, le stesse condizioni di possibilità della nostra esperienza. Siamo stati, infine, portati a sostenere che potrebbe esistere *qualcosa*, una ipotetica x , in grado di sfuggire a questo meccanismo di cattura linguistica, proprio perché occuparsi di linguaggio significa, per dirla con Wittgenstein, «indicare alla mosca la via d'uscita dalla trappola»⁴⁴. Una trappola, quella del linguaggio, che corrisponde alla nostra nicchia ecologica (ma anche di questo, ci occuperemo più avanti in 3.1. *L'immagine è x*).

Il rapporto tra immagini e linguaggio è, in prima istanza, come abbiamo osservato con Benveniste, quello tra un sistema semiotico e un trascendentale. Vale a dire tra un sistema di segni, quello delle immagini, che, data l'insorgenza del linguaggio, non è in grado di riflettere autonomamente su di sé; e un sistema, il linguaggio, in grado di

⁴² *Ivi*, p. 208.

⁴³ Si tratta, allora, qui di «sfuggire alle esagerazioni tipiche della nostra contemporaneità rispetto all'universo mediale, che spesso applicano alle immagini caratteri di immediatezza e di pienezza non convincenti, sia che essi siano intesi in senso positivo oppure negativo». D. Angelucci, «Non tutto, né niente. La paradossale verità dell'immagine fotografica», in *Ágalma – Rivista di studi culturali e di estetica*, vol. 43, n. 1, 2022, pp. 71-81, p. 80.

⁴⁴ L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino 2009, p. 137.

fornire a ogni altro sistema semiotico possibile le proprie condizioni di pensabilità e significatività. Il linguaggio diviene, cioè, nel momento del suo apparire, necessario all'immagine per pensarsi, ossia per pensare i propri significati, anche in quelli che sembrano i termini stessi dell'immagine (ad esempio il colore o la forma). Nessuna immagine, prima dell'insorgenza del linguaggio, aveva mai pensato di riflettere su di sé in base a differenze di pigmento o a caratteri formali. L'immagine, cioè, non pensa, o meglio, se essa pensasse sé stessa noi non potremmo conoscere le modalità di un tale pensiero, perché l'unica forma di pensiero ammissibile *per noi* è un pensiero modellato sul linguaggio⁴⁵. Bisogna dunque sfuggire a un doppio impasse: da un lato, non possiamo pensare all'immagine (sin da subito) come a un dato immediato della coscienza; dall'altro, l'immagine non è mediata da sé stessa, essendo invece mediata dal linguaggio. Il sistema delle immagini, in questo senso, funziona *nel linguaggio* (per ciò che riguarda la sua significatività), come un sistema ausiliare del linguaggio (Fig. 1), in quando da esso dipende, innanzitutto, per la propria autocomprensione (Fig. 2).

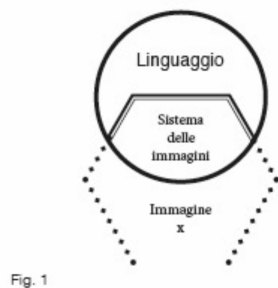


Fig. 1

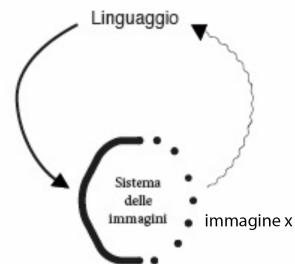


Fig. 2

Dunque, se il sistema delle immagini si pensa – come d'altronde *si* pensa il linguaggio, non essendo esso riducibile né a un atto di volontà soggettiva (il soggetto determina il

⁴⁵ Questo vale, appunto, per la nostra forma di vita umana e, presumibilmente, non per le forme di vita differenti da quella umana. Evidentemente, dire questo non significa sostenere che le forme di vita non umane non pensino. Al contrario, significa sfuggire a forme di riduzionismo. Per dirla con Uexküll «Troppo spesso ci culliamo nell'illusione che le relazioni intrattenute da un soggetto con le cose che costituiscono il suo ambiente si collochino nello stesso spazio e nello stesso tempo di quelle che intratteniamo noi con le cose che fanno parte del mondo umano. È un'illusione che si nutre della fede nell'esistenza di un unico mondo, in cui sarebbero inseriti tutti gli esseri viventi». J. von Uexküll, *Ambienti animali e ambienti umani. Una passeggiata in mondi sconosciuti e invisibili*, Quodlibet, Macerata 2010, p. 55. Esplicitiamo dunque un passaggio: un essere umano *diviene* umano solo perché l'ambiente proprio di ciò a cui ci riferiamo con il termine "umano" coincide con il linguaggio. «If a child is not exposed to such an environment within the so-called "critical" or "sensitive period", it will lose the ability to develop a full linguistic competence. Since 'humanity' is deeply involved in language, this means that a human infant becomes human – in the sense that if she is able to speak she can actively participate to an enormous set of knowledge and traditions that otherwise remain unattainable – through an extensive interaction with its own environment only» F. Cimatti, «Posthumanism and Animality», in *Lo Sguardo – Rivista di filosofia*, n. 24, 2017, pp. 111-123, p. 112.

linguaggio), né alle basi materiali della conoscenza (il linguaggio è ridotto a un insieme di stimoli biochimici nel cervello⁴⁶) – esso si pensa unicamente per mezzo della mediazione del linguaggio. Detto altrimenti, il linguaggio è un sistema indipendente dal soggetto che lo parla, nonostante le lingue particolari ed empiriche si esprimano attraverso dei soggetti in carne e ossa. Come scrive Cimatti «il '900 è stato il secolo del linguaggio. Nel senso che gli esseri umani, gli unici animali che parlano e pensano in parole, si sono accorti che il linguaggio non è uno strumento al loro servizio, bensì è un *fatto* autonomo del mondo»⁴⁷. Una coscienza, questa, «sempre di nuovo rimossa», data la quale l'umano è definibile come tale proprio perché «non fa che rimuovere la coscienza del fatto del linguaggio»⁴⁸. Il linguaggio è cioè un caso particolare di “fatto” che cancella sé stesso, il fatto che il linguaggio c'è, mantenendo, al suo posto, un'impressione di controllo sul mondo. O forse, come nel più classico degli artefatti, l'origine della sua fabbricazione, sempre molteplice, si è persa nell'oscurità di una preistoria. Se il linguaggio è naturale, allora, lo è non tanto per le sue basi bio-chimiche, come vorrebbe chi sostiene posizioni naturaliste, ma perché esso funziona come un innesto in botanica⁴⁹. Poniamo che d'un tratto una di quelle “grida” animali di cui scriveva De Mauro all'inizio di questo capitolo inizi ad articolarsi (una prima articolazione della voce⁵⁰, prima della distinzione aristotelica tra gli esseri umani e gli animali – i primi in grado di cogliere i *grámmata*, i secondi *agrámmatoi*⁵¹ – e prima della distinzione, pienamente dispiegata dagli stoici, tra un *lógos* “proferito” e un *lógos* “interiore”⁵²) comportandosi come un “nesto” per un

⁴⁶ Si veda, a proposito, ciò che scrive Dennett, per il quale la coscienza è «un fenomeno fisico, biologico» spiegabile negli stessi termini con i quali la scienza spiega «altri fenomeni naturali». D. C. Dennett, *Sweet dreams. Illusioni filosofiche sulla coscienza*, Milano, Cortina, 2006, pp. 23, 53. Come scrive Formica, tuttavia, bisogna fare attenzione, approcciando tesi naturaliste e riduzioniste come quelle di Dennett, a non confondere due piani distinti «(A) Il soggetto e le sue facoltà possono essere conosciuti al pari e attraverso i metodi con cui si conoscono gli altri fenomeni naturali. (B) Il soggetto e le sue facoltà non sono nient'altro che fenomeni naturali» G. Formica, *Naturalismo, riduzionismo, eliminativismo. Considerazioni metodologiche sul problema del soggetto*, in U. Perone, a cura di, *Filosofia dell'avvenire*, Rosenberg & Sellier, Torino 2010, <https://doi.org/10.4000/books.res.557>.

⁴⁷ F. Cimatti, *La vita dei segni*, cit., p. 13.

⁴⁸ *Ivi*, p. 14.

⁴⁹ Anche se il linguaggio è peculiare anche in questo, perché non si presenta come un innesto dall'esterno, ma come un auto-innesto, un'auto-affezione.

⁵⁰ «[...] poi [l'essere umano, N.d.A], usando l'arte, articolò (*dierthróstato*) ben presto la voce (*phonèn*) in parole». Platone, *Protagora*, a cura di F. Adorno, Laterza, Bari 1996, p. 31 (322a).

⁵¹ Cfr. F. Lo Piparo, *Aristotele e il linguaggio. Cosa fa di una lingua una lingua*, Laterza, Roma-Bari 2007.

⁵² «L'essere umano – così dicono – non differisce dagli animali privi di ragione (*alógon*) per via del discorso pronunciato (*prophoriké lógo*) (se è per questo, proferiscono suoni articolati anche i corvi, i pappagalli e le gazze), ma per via del discorso interiore (*endiathéto*), e non per la semplice rappresentazione presa isolatamente... ma per la rappresentazione capace di fare collegamenti e sintetica». Crisippo di Soli (attribuito a), *Testimonianze sulla vita e gli scritti di Crisippo*, in a cura di R. Radice, *Stoici antichi. Tutti i frammenti raccolti da Hans von Arnim*, Bompiani, Milano 2002, pp. 283-1357, p. 363 (Sesto Empirico, *Adv. Math.*, VIII, 275).

ipotetico “corpo nudo” o “portainnesto”; quel che ne risulta, il linguaggio (l'innesto), è un individuo *totalmente* nuovo⁵³, un vivente imparagonabile a qualsiasi essere precedente (giudizio che non comporta alcuna valutazione circa la *bontà* di un simile vivente).

Vale però la pena di affrontare un ulteriore aspetto di questa tesi, per la quale il linguaggio non è soltanto un fatto sociale, se, con l'espressione “fatto sociale”, intendiamo qualcosa come un evento o uno strumento fabbricato di concerto da una supposta “società”. Conseguenza del «puro fatto che essi [gli esseri umani] parlino»⁵⁴ tra di loro, con loro stessi, ecc., senza per altro aver mai pensato di non farlo (ma già pensarlo sarebbe, in un certo senso, essere parlati dal linguaggio), è che nemmeno quello che sembra un puro fatto naturale, il cosiddetto *Umwelt*, il mondo circostante, può apparire come tale: tutto in esso «fa segno» e «parla», «tutto si lascia selezionare e integrare» e ciò che non riguarda in alcun modo il linguaggio semplicemente non esiste⁵⁵. Questo per dire che la potenza del linguaggio non può emanare dal mero fatto sociale, dal fatto, cioè, che il linguaggio funziona solo a patto di essere socializzato. Il linguaggio è, infatti, contemporaneamente dipendente e indipendente dal fatto sociale: ne è dipendente come *parole*, ne è indipendente come *langue*, proprio perché la *langue*, o il linguaggio come “grammatica” (nel senso che questo termine, via Dante, assume in Agamben) è una lingua che *si* cristallizza nelle disposizioni del linguaggio. Il linguaggio è cioè, innanzitutto, un fatto linguistico, ovvero il linguaggio istituisce se stesso; e da questa apparente tautologia (che in realtà è una dialettica⁵⁶) dipende la natura stessa del linguaggio.

In questo senso, dire che il linguaggio è il “sistema dei sistemi”, ossia, nel nostro caso, il trascendentale del sistema delle immagini (Fig. 1); oppure dire che esso è l'interpretante di ogni altro sistema particolare (Fig. 2) (entrambe definizioni che, come si è visto, ricaviamo da Benveniste), non significa altro che porre l'accento su un angolo prospettico della figura “linguaggio”. Il linguaggio guarda sé significa, altresì, per quel che concerne una teoria dei rapporti tra immagini e linguaggio, una decisione su quella che Rancière, con una espressione fortunata, ha chiamato la «partizione del sensibile»:

⁵³ Cfr. E. E. Goldschmidt, «Plant grafting: new mechanisms, evolutionary implications», in *Front Plant Sci*, n. 5, 2014, doi: 10.3389/fpls.2014.00727.

⁵⁴ G. Agamben, *Experimentum vocis*, in G. Agamben, *Che cos'è filosofia?*, Quodlibet, Macerata 2016, pp. 11-46, p. 14.

⁵⁵ *Ivi*, p. 15.

⁵⁶ Assumiamo qui il termine “dialettica” a partire dall'interpretazione di Fronterotta della dialettica platonica, per la quale: «il dialettico, nel corso delle diverse διαίρεσεις, acquisisce via via informazioni nuove, eppure tutte vere intorno allo stesso oggetto, e ciò perché allo stesso oggetto egli giunge, nelle diverse διαίρεσεις, appunto percorrendo sentieri *diversi*, che corrispondono diversi tracciati ontologici o linee di comunicazione sussistenti fra i generi, che danno luogo, ciascuno, a diversi λόγοι diversamente composti intorno allo stesso oggetto» F. Fronterotta, «Dialettica e διαίρεσις nel Sofista platonico», in *Eikasias – Revista de Filosofia*, n. 12, straordinario I, 2007, pp. 145-161, pp. 159-160 (n. 19). Il fatto che il linguaggio è dialettico, allora, significa che esso può assumere, di volta in volta, diversi sentieri, o punti di vista su di sé, nel mezzo della propria autoriflessione. L'oggetto e il soggetto della tautologia per la quale il linguaggio è un fatto linguistico sono così “lo stesso” (il linguaggio), ma le maniere in cui il linguaggio indaga sé differiscono.

Con «fabbrica del sensibile» possiamo intendere anzitutto la costituzione di un mondo sensibile comune, di un habitat comune, attraverso l'intreccio di una pluralità di attività umane. Ma l'idea di una «partizione del sensibile» implica qualcosa in più. Un mondo «comune» non è mai semplicemente l'*ethos*, la dimora comune, risultante dalla sedimentazione di un certo numero di atti interconnessi. È sempre una distribuzione conflittuale dei modi d'essere e delle «occupazioni» all'interno di uno spazio dei possibili⁵⁷.

Il linguaggio guarda sé e, guardandosi, guarda e significa le immagini, risultandone l'interpretante. Questo modo d'essere del linguaggio è per noi, contemporaneamente, a) un *ethos* (la casa comune, ma anche il comportamento comune) nel quale abitiamo (e l'abitare e la casa sono già alcune delle più potenti immagini attorno alle quali il linguaggio si configura, sulle quali torneremo spesso) e agiamo; b) una *distribuzione*, vale a dire un modo in cui le immagini occupano certi spazi della rappresentazione (e più avanti insisteremo, a questo proposito, proprio sulle immagini di profondità e sulle zone di esclusione, *topologie* limite della vita umana sulla terra che, chissà, potrebbero forse essere assunte da alcuni come delle *logotopie*⁵⁸); c) un'*apertura*, perché, tornando al principio, le immagini non sono necessarie e questa radicale “non necessità” delle immagini significa innanzitutto una non necessità delle loro configurazioni *attuali*. L'apertura è cioè uno scavare e un bucare la rappresentazione e il simbolico nell'immagine; ossia ciò che si dà nella disattivazione degli usi propri (domestici) del linguaggio, nella consapevolezza che ogni uso del linguaggio corre il rischio di essere, di volta in volta, una pietra tombale posta sul sentiero della vita.

⁵⁷ J. Rancière, *La partizione del sensibile. Estetica e politica*, DeriveApprodi, Roma 2016, p. 61.

⁵⁸ Prendiamo a prestito il termine “logotopia” da M. Saffle, H.-L. Yang, «Aesthetic and Social Aspects of Emerging Utopian Musical Communities», in *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 41, n. 2, 2010, pp. 319-341, per i quali essa è una comunità utopica, per così dire, *text-based*. Ci permettiamo di risemantizzare il termine per i nostri fini, proponendone un significato affatto diverso: con “logotopia” intendiamo di fatto un *topos* liberato dagli usi del linguaggio, ossia un luogo in cui il linguaggio si è autosospeso.

Bibliografia

- G. Agamben, *Creazione e anarchia. L'opera nell'età della religione capitalista*, Neri Pozza, Vicenza 2017.
- G. Agamben, *Experimentum vocis*, in G. Agamben, *Che cos'è filosofia?*, Quodlibet, Macerata 2016, pp. 11-46.
- G. Agamben, *Signatura rerum. Sul metodo*, Bollati Boringhieri, Torino 2008.
- G. Agamben, «*Volgar'eloquio*». Pasolini e la ricerca della lingua, in G. Agamben, *Categorie italiane. Studi di poetica e di letteratura*, Quodlibet, Macerata 2021, pp. 167-180.
- D. Angelucci, «Non tutto, né niente. La paradossale verità dell'immagine fotografica», in *Ágalma – Rivista di studi culturali e di estetica*, vol. 43, n. 1, 2022, pp. 71-81.
- R. Barthes, *Elementi di semiologia. Con un'appendice di tesi inediti in italiano*, a cura di G. Marrone, Einaudi, Torino 2002.
- É. Benveniste, *Lingua e scrittura. Ultime lezioni. Collège de France 1968-1968*, Neri Pozza, Vicenza 2023.
- H. Blumenthal, *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza*, il Mulino, Bologna 2001.
- O. Calabrese, *Il semi-simbolico*, in A. M. Lorusso, a cura di, *Semiotica*, Raffaello Cortina, Milano 2005, pp. 261-271.
- F. Cimatti, $\exists x(fx)$. *Logica della decisione*, Cronopio, Napoli 2024.
- F. Cimatti, *La vita dei segni. Il linguaggio e i corpi nella filosofia francese del '900*, il melangolo, Genova 2023.
- F. Cimatti, «Posthumanism and Animality», in *Lo Sguardo – Rivista di filosofia*, n. 24, 2017, pp. 111-123.
- Crisippo di Soli (attribuito a), *Testimonianze sulla vita e gli scritti di Crisippo*, in a cura di R. Radice, *Stoici antichi. Tutti i frammenti raccolti da Hans von Arnim*, Bompiani, Milano 2002, pp. 283-1357 (Sesto Empirico, Adv. Math., VIII, 275).
- T. De Mauro, *Guida all'uso delle parole*, Editori riuniti, Roma 2007.
- D. C. Dennett, *Sweet dreams. Illusioni filosofiche sulla coscienza*, Milano, Cortina, 2006.
- E. Fabbri, *L'architettura come archè. Appunti sull'hortus apertus*, Edizioni Efestò, Roma 2020.
- G. Formica, *Naturalismo, riduzionismo, eliminativismo. Considerazioni metodologiche sul problema del soggetto*, in U. Perone, a cura di, *Filosofia dell'avvenire*, Rosenberg & Sellier, Torino 2010.
- F. Fronterotta, «Dialettica e διαίρεσις nel Sofista platonico», in *Eikasias – Rivista di Filosofia*, n. 12, straordinario I, 2007, pp. 145-161.
- S. Gensini, M. Fusco (a cura di), *Animal loquens. Linguaggio e conoscenza negli animali non umani da Aristotele a Chomsky*, Carocci, Roma 2010.
- H.-J. Glock, «Relativism, Commensurability and Translatability», in *Ratio*, vol. 20, n. 4, 2007, pp. 377-402.

- E. E. Goldschmidt, «Plant grafting: new mechanisms, evolutionary implications», in *Front Plant Sci*, n. 5, 2014, doi: 10.3389/fpls.2014.00727.
- F. Lo Piparo, *Aristotele e il linguaggio. Cosa fa di una lingua una lingua*, Laterza, Roma-Bari 2007.
- N. Luhmann, «System as Difference», in *Organization*, vol. 13, n. 1, 2006, pp. 37-57.
- P. P. Pasolini, *Dal laboratorio (Appunti en poète per una linguistica marxista)*, in P. P. Pasolini, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 2000, pp. 54-81.
- P. P. Pasolini, *La lingua scritta della realtà*, in P. P. Pasolini, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 2000, pp. 208-237.
- P. P. Pasolini, *Appendice. Battute sul cinema*, in P. P. Pasolini, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 2000, pp. 238-248.
- C. S. Peirce, *Pensiero-segno-uomo*, in C. S. Peirce, *Opere*, a cura di M.A. Bonfantini, Bompiani, Firenze-Milano 2021, pp. 73-110.
- Platone, *Protagora*, a cura di F. Adorno, Laterza, Bari 1996.
- J. Rancière, *La partizione del sensibile. Estetica e politica*, DeriveApprodi, Roma 2016.
- M. Saffle, H.-L. Yang, «Aesthetic and Social Aspects of Emerging Utopian Musical Communities», in *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 41, n. 2, 2010, pp. 319-341.
- C. Salzani, «Il linguaggio è il sovrano: Agamben e la politica del linguaggio», in *Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio*, vol. 9, n. 1, 2015, pp. 268-280.
- F. de Saussure, *Corso di linguistica generale*, a cura di T. De Mauro, Laterza, Bari 1983.
- J. von Uexküll, *Ambienti animali e ambienti umani. Una passeggiata in mondi sconosciuti e invisibili*, Quodlibet, Macerata 2010.
- L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino 2009.

2. Funzione simbolica e immaginaria: le mappature

La conseguenza principale da trarre dal primo capitolo di questa ricerca è che mentre siamo convinti di essere noi a controllare il linguaggio, in realtà è il linguaggio a controllare noi – a meno di non riuscire a praticare «esercizi» per mezzo dei quali affievolire la presa che esso ha sulle nostre forme di esistenza. L'uso del concetto di “esercizio”¹ ha qui un senso largo, sovrapponibile a quello di “ripetizione”² e non ha necessariamente connotati volontaristici. Esso si connette a una tradizione filosofica che, per quel che riguarda il canone Occidentale (greco, romano, medievale e moderno), è stata ricostruita, a partire dal '900, da autori come Hadot, Foucault, D'agostino e Sloterdijk. Tuttavia, il pensare le pratiche ripetitive, ossia gli esercizi, in grado di dar luogo a possibili variazioni, non è qualcosa che però non può limitarsi al solo canone Occidentale. Basti pensare, per fare un singolo esempio, alla pratica e alla dottrina buddhista, Theravada e Mahayana. Se da un lato, infatti, in quello che abbiamo chiamato canone Occidentale gli esercizi connessi alla “cura di sé” avevano il paradossale scopo di far conoscere al sé il proprio campo di esercizio (ad esempio, nel famoso passaggio di Epitteto per il quale «tra le cose che esistono le une dipendono da noi, le altre non dipendono da noi. Dipendono da noi: giudizio di valore, impulso ad agire, desiderio, avversione [...]. Non dipendono da noi il corpo, i nostri possedimenti, le opinioni che gli altri hanno di noi, le cariche pubbliche [...]»³); nel buddhismo Theravada, così come in quello Mahayana, simili esercizi vengono praticati affinché il sé rinunci alla dipendenza che esso sperimenta, innanzitutto, nell'attaccamento a sé stesso. Si pensi, a esempio, all'attenzione per nozioni come quelle di non sé (sans. *Anātman*; giap. 無我, *muga*) e di vacuità (sans. *Śūnyatā*, giap. 空, *ku*). Sinteticamente, si tratta di esperienze possibili di de-identificazione, sperimentabili nella pratica. A de-identificarsi sono qui: a) il sé cosciente, che scardina l'identificazione dalle proprie strutture di controllo (come, ad esempio, il linguaggio); b) le cose nel “mondo esterno”, che sono comunemente intese come oggetti per un soggetto che le percepisce. Per queste tradizioni, che si tratti di Epitteto o di Nāgārjuna, non basta riconoscere il controllo sulle nostre sensazioni e passioni come un'illusione per poter eliminare il fantasma disciplinare prodotto dal linguaggio – come vorrebbe una certa tradizione critica⁴ –, al contrario, è necessario costruire esercizi di liberazione, differenti a seconda della tradizione considerata. Si

¹ Per quel che riguarda una teoria dell'esercizio vedi S. D'Agostino, *Esercizi spirituali e filosofia moderna*. Bacon, Descartes, Spinoza, ETS, Pisa 2017; M. Foucault, *L'ermeneutica del soggetto. Corso al Collège de France (1981-1982)*, Feltrinelli, Milano 2011; P. Hadot, *Che cos'è la filosofia antica?*, Einaudi, Torino 2010; P. Sloterdijk, *Devi cambiare la tua vita. Sull'antropotecnica*, Raffaello Cortina, Milano 2010.

² Cfr. G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, Raffaello Cortina, Milano 1997.

³ Epitteto, *Manuale di Epitteto. Introduzione e commento di Pierre Hadot*, Einaudi, Torino 2006, p. 143.

⁴ Cfr. M. Foucault, *Remarks on Marx. Conversations with Duccio Trombadori*, Semiotext(e), New York 1991, pp. 122-124.

prenda una ricerca come la nostra: solamente riconoscendoci innanzitutto come soggetti della scienza, ossia come soggetti determinati da prassi e abitudini disciplinari (o, il che è lo stesso, come soggetti della frase), che una liberazione dal controllo esercitato dal linguaggio acquisisce il suo significato. In un certo senso, è come se in questa ricerca assumessimo la filosofia del linguaggio l'estetica come esercizi, o antropotecniche, che, nella loro forma più elevata, sono in grado far cadere la nostra posizione di soggetto, rispettivamente, nella forma della de-identificazione di sé e linguaggio e di sé e mondo sensibile. L'obiettivo non è però quello di operare una nuova distinzione – da un lato il sé, dall'altro il linguaggio o il mondo sensibile. Al contrario, lo scopo di una tale de-identificazione consiste nel mettere in questione tanto l'identificazione del sé con il soggetto del discorso, ossia quel soggetto che si crede in grado di controllare l'andamento della frase che egli pronuncia su di sé, quanto l'idea per la quale il linguaggio sarebbe capace di identificare le cose all'interno delle sue forme, o, per dirla con Eltschinger e Ratić: «poiché la natura che d'abitudine sovrapponiamo loro [alle cose] è in realtà una non-natura inventata di sana pianta dal linguaggio e dai concetti, dato che la loro esistenza è puramente nominale, le cose in definitiva sono uguali in quanto appunto prive di ogni carattere, vuote (*śūnya*) d'essere proprio e senza identità. La vacuità (*śūnyatā*) ne costituisce il "carattere fondamentale vero, non duale, che sottende e unifica la realtà nel suo intero"»⁵. Tutto questo non significa che il mondo lì fuori non esiste e che la percezione è interamente nelle nostre menti (come vorrebbe l'idealismo radicale); al contrario, il mondo lì fuori esiste, ma non ha nulla a che vedere con la stabilità della sostanza del soggetto o dell'oggetto del discorso. Dopo il linguaggio, cioè, quel che incontriamo è la singolarità della cosa, e non più il suo nome o il suo ruolo (che sono vuoti).

Come abbiamo visto, è possibile intendere il linguaggio come una funzione di controllo, oltre che delle nostre coscienze, anche della nostra immaginazione, nella misura in cui la produzione di immagini, facendo sistema, sembra trovarsi in una posizione ausiliare rispetto alla funzione simbolica del linguaggio. Nel capitolo precedente abbiamo ipotizzato, infatti, che il linguaggio è l'*habitat* primario nel quale viviamo e attraverso il quale agiamo in quanto membri della specie *Homo sapiens*. Successivamente, a partire da questa prima ipotesi ne abbiamo formulata una seconda: se è vero che il linguaggio è primario rispetto al sistema delle immagini – ossia funziona come un dispositivo interpretativo per mezzo del quale quest'ultimo si comprende – e se le immagini vengono così fornite di maniere di significazione e interpretazione, non essendo in grado di significare e interpretarsi da sé, allora esse non possono che essere ausiliarie rispetto al linguaggio. Il linguaggio si comporta cioè come se fosse una condizione di possibilità per il sistema delle immagini, fornendo a quest'ultimo gli elementi di base attraverso i quali interpretarsi. Per dirla altrimenti, in quanto sistema significante le immagini si comprendono linguisticamente. Il linguaggio è quel che rende la comprensione del sistema delle immagini *possibile*. In questo senso, il sistema delle immagini finisce per incorporare tratti, logiche e strutture proprie del linguaggio, dando

⁵ V. Eltschinger, I. Ratić, *Che cos'è la filosofia indiana?*, Einaudi, Torino 2023, p. 291.

luogo ad aggregati simbolici e a immaginari⁶, capaci di far funzionare l'immaginazione in direzioni determinate. O perlomeno di formare una *credenza* circa il controllo che il linguaggio eserciterebbe sulle immagini. Attraverso il linguaggio, a prendere corpo è uno *habitus*, in grado di incidere sulla produzione o creazione di immagini *all'interno* del sistema delle immagini.

Perché per noi è così importante sostenere che vi sia un legame *radicale* tra produzione di immagini e funzione simbolica linguaggio? Per comprenderlo è necessario cominciare a introdurre la zona paradigmatica alla quale ci riferiremo in tutto il seguito della ricerca: il triplice disastro del Tōhoku dell'11 marzo 2011. Comunemente, ci si riferisce a questo evento con il nome del *power plant* che ha dato luogo a *uno* dei tre disastri occorsi quel giorno, Fukushima Dai-ichi. Riferimento che, più avanti, useremo anche noi. Inizialmente, però, crediamo sia necessario analizzare il nesso che collega il disastro nucleare di Fukushima Dai-ichi con gli altri due disastri, il terremoto e lo tsunami che lo hanno, per certi versi, causato. Scriviamo “per certi versi” perché un simile disastro non può essere *unicamente* imputato all'occorrenza del terremoto e dello tsunami dell'11 marzo 2011. Pur non essendo questo il luogo per trattare le cause politiche, economiche e progettuali di quanto accaduto nel 2011 nel nord-est del Giappone, è necessario per lo meno segnalarle, perché il loro essere messe da parte (lo vedremo a breve) è forse una diretta conseguenza del meccanismo immaginario che stiamo cercando di descrivere⁷.

⁶ Il concetto di “Immaginario” non è qui usato solamente per intendere il risultato del processo di appropriazione delle immagini da parte del linguaggio, la sua funzione simbolica pienamente realizzata. L'uso di un simile concetto ha anche, nella presente ricerca, la pretesa di riconnettersi con la definizione che di esso ha dato Sartre. Egli, infatti, ha sostenuto che «se per un solo istante fosse possibile concepire una coscienza che non immaginasse, bisognerebbe concepirla come totalmente invischiata nell'esistente e senza possibilità di cogliere nient'altro che l'esistente. Ma è proprio ciò che non è né potrebbe essere: ogni esistente, appena è posto, è per ciò stesso superato. Ma occorre anche che sia superato verso qualcosa. L'immaginario è in ogni caso il “qualcosa” concreto verso cui l'esistente è superato. Infatti, quando l'immaginario non è posto [...] l'uomo è schiacciato nel mondo, inzuppato dal reale, ed è vicinissimo alla cosa». J.-P. Sartre, *L'immaginario. Psicologia fenomenologica dell'immaginazione*, Einaudi, Torino 2007, pp. 279-280. Tuttavia, ci allontaniamo da Sartre nel concepire immaginazione, percezione e sensazione come attività *completamente* distinte, in grado di stabilire dei sistemi radicalmente autonomi. L'immaginario, cioè, è per noi ciò che impedisce l'accesso al reale così com'è (alle cose, come scriverebbe Sartre), perché dal momento in cui *c'è linguaggio*, un immaginario sempre si frappone tra noi e le cose. Si tratta, però, di comprendere come e in che misura un simile «inabissamento del mondo», il suo divenire «sfondo annullato dell'irreale» (Ibidem) attraverso l'immaginario, può essere per certi versi superato muovendosi in direzione di una «immaginazione materiale» (Cfr. G. Bachelard, *L'intuizione dell'istante. La psicanalisi del fuoco*, Edizioni Dedalo, Bari 2009).

⁷ A tal proposito, è necessario consultare i rapporti finali dell'Atomic Energy Society of Japan (AESJ) e dell'American Nuclear Society (ANS), i quali, nonostante le differenze di scala (locale/globale), si concentrano entrambi, oltre che sulle cause “geologiche” del disastro, anche su quelle “antropiche”, che se da un lato riguardano l'inadeguatezza della risposta al disastro e della progettazione dell'impianto, dall'altro mettono in luce anche gli effetti ambientali di ritorno che simili inadeguatezze hanno prodotto sul pianeta. Cfr. Atomic Energy Society of Japan (AESJ), *The Fukushima Dai-ichi Nuclear Accident. Final Report of the AESJ Investigation Committee*, Springer, Tōkyō 2015; American Nuclear Society (ANS), *Fukushima Daiichi: ANS Committee*

Per avvicinarci al disastro del Tōhoku abbiamo però bisogno:

- a) di definire cosa intendiamo per “funzione simbolica” del linguaggio;
- b) una volta definita la funzione simbolica, di comprendere la maniera in cui opera sul piano immaginario, costituendolo, oppure soltanto abitandolo;
- c) a seconda del ruolo che la funzione simbolica svolge sul piano immaginario, di analizzare le sue funzioni, che chiameremo “mappature immaginarie” (queste saranno sia concettuali, sia, come vedremo, concrete), prendendo a prestito le immagini del triplice disastro del Tōhoku;
- d) di osservare fino a che punto simili mappature corrispondano al territorio dell’immaginazione, oppure, più precisamente, di comprendere se l’immaginazione è solamente il processo di *produzione* del *prodotto* immaginario.

Innanzitutto, prendiamo a prestito il termine “simbolico” da Peirce, per il quale esso è:

un segno che si riferisce all’Oggetto che esso denota in virtù di una legge, di solito un’associazione di idee generali, che opera in modo che il Simbolo sia interpretato come riferentesi a quell’Oggetto. È insomma esso stesso un tipo generale di legge, cioè è un Legisegno.⁸

Provando ad analizzare questo breve passaggio, notiamo subito come per Peirce vi sia una corrispondenza tra simbolo e legge e come, in virtù di questa legge associativa tra idee generali, la referenza tra segno e oggetto – al quale il segno dovrebbe riferirsi – *tende ad apparire* come non mediata dal sistema simbolico stesso. Il fatto che al livello del simbolico l’operazione di referenza – ma non l’effetto della referenza – sia cancellata, dà il polso della forza con la quale la legge si istituisce. Il simbolo, in quanto Legisegno, non è cioè qualcosa che si produce unicamente nella mente dell’individuo. Al contrario, esso è sempre immediatamente pubblico come è pubblica la legge. Quel che chiamiamo “la realtà” nelle nostre pratiche di socializzazione, è sempre frutto di una pubblicità del simbolico e delle strutture che esso rende disponibili – in questo senso si fa strumento per la comunicazione e per la costruzione di reti interumane. Il simbolico, cioè, non è una produzione del soggetto, ma è una struttura del linguaggio all’interno della quale il soggetto si trova. Il soggetto nasce nel linguaggio ed esso non può che formarsi

Report, 2012, https://www.ans.org/file/3413/Fukushima_report.pdf [26/07/2024]. Evidentemente, mettere in questione la logica intrinseca al calcolo del rischio non era compito dei due report. Tuttavia, sarebbe forse utile mostrare l’elemento di aleatorietà che all’interno di una tale logica è sempre eluso. Infatti, il linguaggio del calcolo del rischio tende a evidenziare gli elementi controllabili di ogni progettazione (costruire una centrale nucleare, nel caso specifico, significherà sempre dichiarare che c’è un “rischio zero” che un disastro si verifichi). Ciononostante, il controllo corre sempre il rischio di saltare. Una simile frantumazione del discorso sul controllo, però, avviene sempre *ex post*, mai all’interno del discorso stesso sul calcolo del rischio (“rischio zero”, infatti, non significa altro se non che non c’è rischio all’interno di una situazione abituale, calcolabile, prevedibile, per certi versi già data, e non significa mai “rischio zero” di fronte allo straordinario, perché, per definizione, lo straordinario non è calcolabile). Siamo in grado di riconoscere gli effetti dello straordinario solo dopo che essi si sono prodotti, quando il calcolo del rischio si è già rivelato inefficace.

⁸ C. S. Peirce, *Grammatica speculativa*, in C. S. Peirce, *Opere*, a cura di M.A. Bonfantini, Bompiani, Firenze-Milano 2021, pp. 137-176, p. 153.

immerso in una rete di relazioni simboliche già codificate. Quel che è escluso dal piano simbolico è la possibilità di vagare nomadicamente: associare ciò che non è associabile, o almeno associare quel che non è associabile dal punto di vista della legge e del simbolico, il puro e semplice fatto che delle cose possano incontrarsi e comporsi in maniera singolare. Ci riferiamo qui a quel “nomadismo” di cui parlano Deleuze e Guattari, che è l’apertura di un mondo altro, diverso da quello descritto nel canone, ossia da quell’operazione che, per dirla con Assmann, altro non è dal massimo grado di fissazione formale di una cultura⁹. Proprio in riferimento al libro – oggetto del canone per eccellenza – Deleuze e Guattari scrivono:

si scrive la storia, ma la si è sempre scritta dal punto di vista dei sedentari, e in nome di un apparato unitario di Stato [...]. Ciò che manca è una Nomadologia, il contrario di una storia. [...] Come riuscirà a trovare il libro un fuori sufficiente con il quale possa concatenarsi nell’eterogeneo, piuttosto che un mondo da riprodurre? Culturale, il libro è necessariamente un calco [...] ricalco del mondo presente, passato o futuro. Ma il libro anticulturale può ancora essere attraversato da una cultura troppo pesante: oppure ne farà un uso attivo di dimenticanza e non di memoria, di sottosviluppo e non di progresso da sviluppare, di nomadismo e non di sedentarietà, di carta e non di calco.¹⁰

Definiremo allora la “funzione simbolica del linguaggio” come quella funzione che mantiene l’ordine all’interno delle strutture associative che il linguaggio istituisce, pubblicamente e indipendentemente dal singolo soggetto coinvolto, impedendo di fatto – per forza di legge – ogni forma di nomadismo radicalmente non linguistico.

Arrivati abbiamo descritto come funziona l’ordine simbolico, ma non sappiamo ancora se esso ha qualche ruolo nella produzione o nel mantenimento del sistema immaginario. Simbolico e immaginario sembrano essere *prima facie* non associati, come, ad esempio, nella teoria psicoanalitica e in modo particolare in Lacan. Eppure, questa apparente distinzione rimanda in realtà a un’intima solidarietà di operazione tra di essi, perché, come abbiamo osservato in precedenza, le immagini come sistema non possono darsi indipendentemente dal linguaggio, vale a dire dal quel dispositivo che rende possibile il funzionamento del simbolico. Anche per Lacan, infatti:

L’ordine umano si caratterizza nel fatto che la funzione simbolica interviene in tutti i momenti e a tutti i gradi della sua esistenza. [...] L’ordine simbolico è dato anzitutto nel suo carattere universale. Non si costituisce a poco a poco. Appena viene il simbolo c’è un universo di simboli.¹¹

⁹ Cfr. J. Assmann, *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, Einaudi, Torino 1997.

¹⁰ G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Orthotes, Napoli-Salerno 2017, pp. 63-64.

¹¹ J. Lacan, *Il seminario. Libro II. L’io nella teoria di Freud e nella tecnica della psicoanalisi (1954-1955)*, Einaudi, Torino 1991, p. 38.

Il simbolico è innanzitutto la forma che assume la legge, la quale, in quanto tale, prescrive agli oggetti ai quali si riferisce un certo ordine di distribuzione. A questo però Lacan aggiunge una seconda funzione del simbolico:

se la funzione simbolica funziona, noi siamo all'interno. E [...] siamo talmente all'interno che non possiamo uscirne. In gran parte dei problemi che ci si pongono quando tentiamo di fare scienza, mettendo un ordine in un certo numero di fenomeni, quello della vita in primo luogo, sono sempre le vie della funzione simbolica in fin dei conti a guidarci, molto più di qualsiasi apprensione diretta.¹²

Come abbiamo osservato nel primo capitolo, infatti, le immagini – e l'immaginario con esse – non sono in grado di darsi un ordine da sé, di comprendersi autonomamente, di distribuirsi e giudicarsi in un modo o in un altro. Questo perché non è possibile fornire una grammatica immaginale delle immagini, ma solamente una grammatica simbolico-linguistica di esse.

Tuttavia, se ammettiamo che al principio del linguaggio c'è la possibilità di identificare elementi unitari, sul punto precedente Lacan sembra affermare qualcosa di diverso nella sua analisi dello "stadio dello specchio". Infatti, per Lacan il piccolo umano, pur non essendo ancora in grado di parlare, già si identifica con l'unità del proprio corpo data dalla sua immagine riflessa (proprio perché è c'è un adulto ce gli dice che in quell'immagine c'è lui)¹³, al di là dell'esperienza del «corpo-in-frammenti»¹⁴. Ma questo fatto, non contraddice in termini assoluti quanto da noi precedentemente sostenuto, perché, sebbene il piccolo umano sia in grado di riconoscere la propria immagine riflessa nello specchio, egli, se vi fosse solamente lo stadio immaginario, non sarebbe ancora in grado di dire: "quel corpo intero, riflesso nello specchio, non appartiene a qualcun altro, ma sono proprio io". Egli semplicemente *percepirebbe* un'unità riflessa, ma alienata, ossia distaccata, rispetto a quelle esperienze frammentarie del proprio corpo che sperimenta in quanto *infans* e che vengono ricostruite *ex post* a partire dall'avvento dell'identificazione. Mettere ordine in una simile esperienza immaginaria, in cui gli oggetti sono sì identificati, ma ancora distribuiti nel mondo in maniera caotica, è compito della funzione simbolica, ossia del linguaggio e delle sue regole. È dunque il linguaggio nella sua funzione simbolica a dare il via al processo di antropogenesi del piccolo umano. Immaginario e simbolico, tuttavia, vengono sempre assieme. Non nella loro *genesì*, ma a nelle loro *funzioni*¹⁵. «Nell'uomo la funzione dell'immaginario è del tutto

¹² *Ivi*, p. 40.

¹³ Cfr. F. Cimatti, *Il volto e la parola. Psicologia dell'apparenza*, Quodlibet, Macerata 2007.

¹⁴ J. Lacan, *Lo stadio dello specchio*, in J. Lacan, *Scritti. Volume primo*, Rizzoli, Milano 2007, p. 91.

¹⁵ Ipotizziamo che piano simbolico e immaginario si accompagnino nell'essere umano solamente dopo l'apparizione del linguaggio. Se è vero, infatti, che i dati sperimentali ai quali Lacan fa riferimento nella concezione dello stadio dello specchio sono tratti anche dall'etologia animale e che essi «mostrano taluni effetti di maturazione di strutturazione biologica operati dalla sola percezione visiva del simile» (J. Laplanche, J.-B. Pontalis, *Enciclopedia della psicoanalisi*, Laterza, Roma-Bari 1981, p. 182), nell'*infans* (ossia in quel piccolo animale non ancora preso nella cattura del linguaggio) è possibile che l'immaginario si dia *geneticamente* prima rispetto al piano simbolico. Eppure, una simile genesi non ci interessa in questa sede, come abbiamo già affermato. Ad

analoga a quella dell'animale, con la differenza però che ha subito l'interferenza dell'ordine simbolico, e questo implica una sua radicale riformulazione»¹⁶. Perché a partire dall'ordine simbolico una simile riformulazione deve avvenire? Per Lacan, nelle parole di Ventura, perché:

nel soggetto la relazione immaginaria ottura l'incontro del soggetto con la verità della sua esistenza, lo fissa in un mondo di miraggi in cui l'aggressività non può trovare un punto di pacificazione che lo allontani dal simile il quale è essenzialmente minaccioso e sempre pronto a scagliarsi sul soggetto. Lacan mostra che, al di là della conoscenza, dell'io, dell'immagine, dell'intenzionalità della significazione, c'è un'altra scena, un luogo esterno all'io, in cui qualcosa insiste.¹⁷

L'intervento ordinatore del simbolico sull'immaginario, allora, ha il compito non solo di operare la distinzione del soggetto dal mondo, ma, come abbiamo già osservato, di ordinarla, aggiungendo però a quest'ordine astratto anche un più concreto controllo delle minacce che il piano immaginario, di volta in volta, costruisce. L'immaginario, infatti, non tanto riconosce i vari pezzi del corpo-in-frammenti come unità nominabili, piuttosto li istituisce, al di là del linguaggio, come figure pulsionali. Figure che l'ordine simbolico nomina e distribuisce per permettere al soggetto così costituitosi di sfuggire alla paranoia di un amorfo senza nome – il *mostruoso* per eccellenza.

Per riassumere, dall'immaginario dipende la possibilità di ridurre a identità delle figure, ossia di fare Uno di un corpo-in-frammenti¹⁸; dal simbolico, invece, dipende la distribuzione di simili unità in sistemi finiti, ciascuno dotato di regole locali, ma anche di leggi che si riconoscono come universali, ossia valide per ogni sistema – per fare un singolo esempio, le regole della logica predicativa. Quindi, mentre l'immaginario permette di costruire un senso di identità attraverso il mosaico delle immagini frammentarie, quasi come se ogni esperienza visiva, ogni ricordo o intuizione si incastrasse in un grande puzzle in cui ritroviamo il nostro volto, il simbolico ci consente di inserire queste immagini in un contesto di significati più ampio e organizzato. Se l'immaginario rappresenta la capacità di dare forma a ciò che è sparso e caotico, di creare l'illusione di un'unità là dove, di fatto, esistono solo pezzi staccati, il simbolico è la griglia sottostante che tiene tutto insieme, offrendo alle immagini non solo un valore

interessarci è invece il ruolo dell'immaginario *dopo* l'apparire del linguaggio, ossia l'immaginario come funziona nella nostra condizione “quotidiana” di esistenza.

¹⁶ M. Focchi, *La clinica psicoanalitica di Jacques Lacan*, Orthotes, Napoli-Salerno 2020, p. 21.

¹⁷ O. Ventura, *Al di là dell'immaginario*, in AA. VV., *L'io e il soggetto. Commento al Seminario II. L'io nella teoria di Freud e nella tecnica della psicoanalisi di Jacques Lacan*, Quodlibet, Macerata 2009, pp. 43-64, p. 50.

¹⁸ Ricordiamolo: un corpo in frammenti sempre *ex post*. I frammenti sono tali, infatti, solo perché c'è *un* corpo, un'unità di riferimento rispetto della quale i frammenti sono, per l'appunto, elementi sparpagliati nello spazio. Prima dell'intervento dei meccanismi di identificazione immaginaria e della distribuzione di tali elementi sul piano simbolico, ossia prima dell'intervento del linguaggio, non vi è nulla che sia un frammento. Potremmo infatti dire che un manico è un frammento della brocca, senza che vi sia, innanzitutto, una brocca spezzata dal quale esso è stato separato?

personale, ma un senso condiviso, riconoscibile anche dagli altri. Qui entrano in gioco le regole e i codici della società e della cultura, che trasformano quell'insieme di immagini in una narrazione coerente, un discorso, un mondo organizzato e comprensibile. In questo modo, non sono più solo le nostre immagini frammentarie a darci un'identità, ma anche le strutture simboliche che le ordinano, che le collocano in una rete di significati in cui ciascun elemento trova il proprio posto, sempre in relazione con le immagini e i significati prodotti dagli altri.

Chiarito cosa intendiamo per funzione simbolica e quale è il rapporto che essa intrattiene con il piano immaginario, è possibile affrontare la terza questione, che riguarda le mappature immaginarie del triplice disastro del Tōhoku. Si prendano le immagini circolate su internet, sui giornali e in televisione nei giorni successivi al disastro. Cosa possiamo notare? Innanzitutto, se all'ordine simbolico corrisponde una distribuzione sul piano immaginario, qual è il genere di regime scopico che i documenti visuali o audiovisivi del disastro del Tōhoku rendono legittimo? La catastrofe, infatti, è già sempre anticipata (o «premediata»¹⁹). Come ha scritto Didi-Huberman:

L'infinita crudeltà delle catastrofi è che diventano visibili troppo tardi, quando ormai hanno avuto luogo. Le più visibili – le più evidenti, le più studiate, le più universali – le catastrofi insomma alle quali si fa spontaneamente ricorso per intendere che cos'è una catastrofe, sono catastrofi che *furono*, catastrofi del passato; quelle che qualcun altro, prima di noi, non ha saputo o voluto veder venire, quelle che qualcun altro non è riuscito a impedire²⁰.

Infatti, scrive più avanti ancora Didi-Huberman, «una catastrofe sarà *non vista*, non la si “vedrà mai venire”, perché sarà sempre nascosta da una catastrofe contemporanea, una catastrofe più *ovvia* che occuperà, in un dato momento della storia, tutto il campo visivo»²¹. Sembra strutturalmente impossibile vedere la catastrofe nel suo prodursi, perché l'immagine *reale* della catastrofe – la catastrofe nella sua singolarità – viene bloccata dall'ordine simbolico, che la inserisce in un archivio immaginario di catastrofi passate, separate dal proprio concreto prodursi nel presente. Se è vero, infatti, come sembra sostenere Grusin, che il compito della premediazione è quello di evitare un'intensificazione mediale degli affetti dei soggetti che in essa sono coinvolti²², una simile anticipazione è ciò che tende a elidere ogni scarto – o irruzione del reale – dalle produzioni dell'immaginazione. Questo avviene per mezzo di una separazione. Quel che è anticipato sul piano immaginario, infatti, accade su un piano di realtà distinto dal piano reale nel quale abitiamo – il passato, la memoria e l'archivio, più che il presente espresso dalla prossimità dei corpi e dal loro raccordarsi in giunture metastabili.

¹⁹ Cfr. R. Grusin, *Premédiation*, in R. Grusin, *Radical mediation. Cinema, estetica e tecnologie digitali*, a cura di A. Maiello, Pellegrini, Cosenza 2017.

²⁰ G. Didi-Huberman, *Sentire il grison*, Orthotes, Napoli-Salerno 2021, p. 23.

²¹ Ivi, p. 28.

²² Cfr. R. Grusin, *Premédiation*, cit.



FIGURA 1: CC BY 4.0 U.S. Navy photo by Photographer's Mate 2nd Class Philip A. McDaniel. Released by the US Navy ID 050102-N-9593M-040.



FIGURA 2: CC BY-NC-ND 2.0 photo by whsaito. <https://flic.kr/p/9y4Mxh>.



FIGURE 3: CC BY 2.0 photo by CECAR. <https://flic.kr/p/bgGjaV>.

Prendiamo le tre figure qui sopra: solamente due di queste sono immagini del disastro del Tōhoku del 2011 (FIGURA 2 e FIGURA 3), mentre la prima delle tre (FIGURA 1) è un'immagine della devastazione prodotta dallo tsunami che colpì il Sud-Est Asiatico nel 2004 a Sumatra. Ma tutte e tre avrebbero potuto essere immagini *dello stesso disastro*; e il senso dell'immaginario è proprio questo: immagini dello stesso, distribuite per mezzo della catena simbolica. Cosa vediamo in queste immagini? Innanzitutto la loro equivalenza o interscambiabilità. Per questo «che si tratti di una centrale nucleare distrutta o di una bomba, che il reattore o l'arma sia più o meno potente, la dismisura degli effetti nello spazio e nel tempo le rende eguali nell'eccesso rispetto ai mezzi per controllarle e più ancora per annullarle»²³; e se questo discorso vale per l'energia atomica (di centrali nucleari o di bombe che si tratti), è altrettanto vero che esso è valido anche per i disastri "naturali"²⁴, come abbiamo mostrato attraverso le tre figure menzionate poco sopra. Eppure, la «dismisura degli effetti» di simili immagini viene a malapena percepita.

Per chi le guarda dalla distanza come noi, queste non sono molto più che immagini generate dal *prompt* "tsunami" su Google Immagini. A quale dismisura siamo esposti?

²³ J.-L. Nancy, *L'equivalenza delle catastrofi (dopo Fukushima)*, Mimesis, Milano-Udine 2016, p. 43.

²⁴ Sull'essere catastrofi "naturali" di eventi come terremoti e tsunami vi è un lungo dibattito che risale, per lo meno a conoscenza dell'autore, alla disputa tra Voltaire e Rousseau sul terremoto di Lisbona. Una guida utile per ricostruirne le posizioni è offerta da J.-P. Dupuy, *Piccola metafisica degli tsunami. Male e responsabilità nelle catastrofi del nostro tempo*, Donzelli, Roma 2006.

Anche se una rapida analisi del contenuto delle immagini ci porta a credere che di dismisura si tratti (quando mai ci è capitato di osservare un simile panorama distrutto, con case divelte e sommerse dall'acqua nella nostra esperienza quotidiana?), questa sensazione giunge in noi, alla nostra coscienza, solamente per via intellettuale. Sappiamo che *dovrebbe esserci* una dismisura, la ragione ci suggerisce che dovrebbe esserci (per mezzo della grammatica dell'immagine "disastro provocato da uno tsunami"), eppure una simile dismisura non è *sentita*. Non stiamo cercando di suggerire che le immagini dovrebbero essere usate per muovere a compassione – non è questo che ci interessa. Proviamo invece a suggerire che, al di là dell'anticipazione (capace di prevedere e, almeno in certa misura, controllare le passioni), vi è qualcosa nell'immagine in grado di superarne la cattura simbolica. Nel caso della catastrofe, infatti, l'equivalenza genera una mappatura immaginaria, tale da dirigere l'immaginazione come in dei solchi, accanto ai quali non sembra esistere non solo un'altra strada percorribile, ma nemmeno una radura esplorabile. Di fronte all'equivalenza l'immaginazione va perdendo la sua capacità puramente connettiva. Quel che resta è dell'ordine del simbolico e della sua funzione distributiva. L'immaginazione, infatti, è caratterizzata da una capacità connettiva, ossia da una tensione oltre sé stessa, che l'equivalenza del simbolico sopprime. L'equivalenza, cioè, «annulla la tensione e la mantiene uguale e costante». Data l'equivalenza «non si può più parlare propriamente di confronto, non si può più parlare dell'essere-di-fronte-all'altro perché in definitiva è lo stesso a essere confrontato con lo stesso»²⁵. Che rapporto istituiscono, allora, le immagini e l'immaginazione con il triplice disastro del Tōhoku del 11 marzo 2011, se tutto ciò che rivelano è un'equivalenza delle catastrofi? Lasciamo per un momento da parte la questione, alla quale proveremo a rispondere tra poco.

Invece, prendiamo come esempio alcune scene del documentario *Two Maps* (2012) di Angela Melitopoulos e Maurizio Lazzarato. Realizzato un anno dopo il disastro del 2011, l'opera si concentra sul problema del nucleare in Giappone, principalmente dal punto di vista degli attivisti antinucleari. In una scena, l'antropologo e fotografo Minato Chihiro (港千尋) presenta due mappe delle aree colpite dal *meltdown* di Fukushima nel marzo 2011²⁶. Kimura Saeko presenta la scena in questa maniera:

Two Maps di Maurizio Lazzarato e Angela Melitopoulos comprende un'intervista dell'ottobre 2011 con il fotografo e teorico dell'arte Minato Chihiro. Minato presenta due mappe della contaminazione da radiazioni, la prima presa dal giornale in lingua giapponese Tōkyō Shinbun, e l'altra tratta dal giornale in lingua inglese Japan Times. Possiamo notare come, mentre il secondo rende visibile una più ampia area del paese, da Aomori fino all'estremo nord di Shizuoka, appena a sud di Tōkyō, il primo mostra un'area più limitata – a dire il vero, l'intera parte nord del Giappone è esclusa da questa mappa. Mentre entrambe le mappe riguardano le

²⁵ Nancy, *L'equivalenza delle catastrofi (dopo Fukushima)*, cit., p. 42.

²⁶ Per lo stesso riferimento, descritto dallo stesso Minato, cfr. C. Minato (港千尋), 「風景と時間リサーチからレガシーへ」 (Paesaggio e tempo: dalla ricerca all'eredità), in N. Akasaka (赤坂憲雄) (eds.), 「災害とアートを探る」 (Esaminare i disastri e l'arte), Tamagawa Daigaku Shuppan-bu, Tōkyō 2020, pp. 54-89.

stesse circostanze, Minato in *Two Maps* sostiene che gli effetti psicologici su coloro che si affidano a mappe differenti – una che copre un'area più limitata e una con un campo visivo più ampio – sono certamente molto diversi²⁷.

Questo perché, ci dice ancora Saeko: «i giornali in lingua giapponese, a differenza di quelli in lingua inglese, sono manipolati in modo da restituire un'immagine minimale del disastro a causa della mappa di dimensioni ridotte»²⁸. Nella prima mappa, pubblicata sul *Tōkyō Shinbun*, sia Saeko che Minato ci dicono che possiamo trovare mappata un'area molto limitata colpita dal disastro. La seconda mappa, invece, pubblicata sul *Japan Times*, un giornale internazionale, mostra un'area molto più vasta interessata dal disastro. Nel documentario di Lazzarato e Melitopoulos, Minato afferma che qui è in gioco una visualizzazione di Fukushima. Questa visualizzazione, presente in ciascuna immagine singolarmente, rende però sensibile anche scarto tra le due immagini, non visualizzato a sua volta. Lo scarto nella visualizzazione delle due immagini dei luoghi colpiti dal disastro di Fukushima esprime così un elemento che altrimenti sarebbe invisibile: il dispositivo amministrativo che allo stesso tempo costruisce le aree del disastro, escludendo da esse la vita (per lo meno la vita umana, l'unica che per la quale un dispositivo amministrativo ha senso e validità), per mezzo di un tracciamento di linee sulla mappa. Infatti, il modo in cui le linee sono tracciate suggerisce una limitazione degli effetti della radioattività all'interno dei cerchi disegnati sulla mappa, come se la radioattività esistesse solamente all'interno di uno spazio geometrico astratto e non in un ambiente fisico. Saeko, inoltre, sempre in continuità con l'intervista a Minato, scrive che:

Tali cerchi concentrici vennero usati anche a Hiroshima per misurare la distanza dall'epicentro del bombardamento atomico e per determinare la distanza da *ground zero*; l'assegnazione dei risarcimenti, infatti, era determinata dalla posizione in cui ci si trovava al momento del bombardamento²⁹.

L'idea alla base del discorso tanto di Minato quanto di Saeko è che «queste linee, su cui si basano le decisioni», ossia quelle mappature immaginarie che stiamo provando a descrivere, «siano puramente politiche e non abbiano alcuna relazione con i danni effettivi delle radiazioni»³⁰. Il primo aspetto rilevante, dunque, è che, assunto il punto di vista amministrativo (la prospettiva del cerchio astratto e dello spazio geometrico), l'attenzione è diretta verso forme possibili di compensazione economica. Questo è vero, però, solamente per chi vive all'interno della linea (che diviene dunque una soglia di contrattazione e di lotta politica), mentre chi vive fuori dal confine geometrico del disastro, anche solo di un chilometro, non ha diritto a ricevere alcunché. Non è un caso, allora, se ancora nei fascicoli degli anni 2023/2024 del Futaba-gun Mirai Kaigi (双葉郡未

²⁷ S. Kimura, *Theorizing Post-Disaster Literature in Japan. Revisiting the Literary and Cultural Landscape after the Triple Disaster*, Lexington Books, London 2022, e-book edition [trad. aut.].

²⁸ Ibidem.

²⁹ Ibidem.

³⁰ Ibidem.

来会議, Futaba Future Meeting³¹) ad essere rappresentate sono le stesse mappe mostrate da Minato per indicare le cosiddette 帰還困難区域 (*kikan konnan kuiki*), aree cioè all'interno delle quali è letteralmente difficile far ritorno per gli abitanti della zona³² e per gli esseri umani in generale. Secondo Saeko però, il discorso di Minato tende a mostrare come «queste linee sulle quali si basano le decisioni siano puramente politiche, non avendo alcuna relazione con i danni effettivi prodotti dalle radiazioni»³³. Ma c'è un secondo aspetto della questione che emerge dall'intervista a Minato, e che Saeko descrive in questi termini:

Nel caso dell'incidente al reattore nucleare di Fukushima, le linee concentriche sono state utilizzate non soltanto per determinare i risarcimenti, ma anche per controllare l'ansia della popolazione nei confronti delle radiazioni. La delimitazione delle aree attraverso queste linee stava a significare che almeno gli abitanti di Tōkyō e delle aree più a sud avrebbero potuto continuare a vivere la propria vita senza il timore delle radiazioni. Di fronte all'estrema incertezza, queste mappe avrebbero potuto fornire un senso di sicurezza – facendoci credere che ciò che desideriamo sia vero, anche se non c'è alcuna base credibile per tale speranza – che Minato descrive come un “animismo visivo” (*Vijuaru animizumu*) o come “icona” (*ikon*³⁴). Poiché le mappe modellano la nostra psicologia in questo modo – questi cerchi concentrici riducono la nostra stima del danno, oltre alle questioni relative alla compensazione – esse sono estremamente politiche³⁵.

In questo passaggio, è come se tramite Minato venisse confermato ciò che abbiamo sostenuto poco sopra a proposito della premediazione del disastro. Ma, invece di descrivere il funzionamento a livello generale (dal punto di vista dell'equivalenza tra catastrofi), questo viene trasposto a livello particolare. Di fronte all'incertezza del disastro (che non è più il triplice disastro del Tōhoku, terremoto, tsunami, e *meltdown* nucleare, le cui immagini, nell'equivalenza, mettono soprattutto in luce i primi due disastri, escludendo di fatto il terzo), il piano simbolico tende a ridurre l'intensità delle passioni che esso genera, attraverso una distribuzione di elementi noti sul piano immaginario. Ogni tensione viene così nascosta, rigettata al massimo all'altezza dell'inconscio.

³¹ Il Futaba Future Meeting (双葉郡未来会議) è un progetto nato nella prefettura di Fukushima per aiutare il distretto di Futaba (a circa cinque chilometri dal *power plant* di Fukushima Dai-ichi) nella ripresa dopo disastro nucleare del 2011. La sua funzione principale è quella di incentivare la collaborazione tra residenti e amministrazioni locali, al fine di generare un confronto su problemi condivisi, creando così strategie per la ricostruzione del territorio in vista di uno sviluppo sostenibile.

³² Futaba Future Meeting, 「ふたばいんふお：はなれていてもおとなりさん」(Futaba Info: anche se siamo lontani, siamo vicini), n. 7, 2023-2024.

³³ S. Kimura, *Theorizing Post-Disaster Literature in Japan*, cit.

³⁴ Entrambi i termini ビジュアル アニミズム (*Vijuaru animizumu*) e イコン (*ikon*) sono già in *romaji* in inglese, perché, in originale giapponese, sono calchi dall'inglese e non termini della lingua giapponese.

³⁵ Ibidem.

Eppure, vi è anche un terzo aspetto, al quale Minato non sembra riferirsi, e che sembra essere, al contrario, al centro delle preoccupazioni di Saeko.

Sebbene Minato parli dei modi in cui le radiazioni possono essere viste e sono visibili, resta il fatto che gli esseri umani non sono capaci di percepire le radiazioni attraverso la vista, l'olfatto, il tatto, il gusto o l'udito. Quindi, che siano irradiati o meno, i campi e le foreste³⁶ mantengono la loro forma e la loro bellezza. Tuttavia, è proprio per questo motivo che gli esseri umani non possono nemmeno prendere in considerazione il male che vi è ospitato, non possono cioè percepire la crisi: la minaccia del danno delle radiazioni, essendo presente in mezzo a questa magnifica bellezza incolpevole, è resa invisibile³⁷.

L'energia nucleare, infatti, non può essere rappresentata in sé: non può essere né fotografata né filmata³⁸. Per visualizzarla o sentirla si ha bisogno di mezzi capaci di esprimerla, vale a dire di dispositivi espressivi che possano trasformare ciò che è intrinsecamente invisibile (perlomeno per noi *Homo sapiens*) in qualcosa di visibile o comunque sensibile, senza che questo visibile o sensibile finisca per essere il simbolo immaginario, o la rappresentazione, di altro. Un classico tipo di dispositivo che ognuno ha conosciuto almeno una volta, fosse anche per averlo visto in un film, che permette di rendere percepibile il dato invisibile costituito dal nucleare è il contatore Geiger³⁹ (dispositivo che Angela Melitopoulos e Maurizio Lazzarato usano per scandire il tempo nel loro documentario *The Life of Particle* del 2017 – una sorta di “estensione” del già citato *Two Maps*). Questo dispositivo rende udibile, attraverso il suo suono ritmato (e inquietante), e visibile, sotto forma di numeri sullo schermo, il livello di radioattività (espresso in microsievert) in una determinata area. Ancora una volta, è Saeko a estendere il dominio del discorso:

I danni delle radiazioni non si trovano, come siamo abituati a pensare, soltanto in aree devastate e desolate. Così come nella bellezza del Monte Fuji è celato il pericolo di un'eruzione, così come il nostro timore di fronte ad essa, le radiazioni si nascondono nella bellezza del mondo naturale e non possono essere percepite dai sensi umani. Possiamo percepire le radiazioni solo attraverso i suoni e i numeri di

³⁶ Si fa qui riferimento a delle fotografie scattate dallo stesso Minato a Yokogawa e che rappresentano fiori rossi su di un paesaggio marino [N.d.A.].

³⁷ Ibidem.

³⁸ Nonostante alcuni tentativi di rilievo, come quelli di Anaïs Tondeur, che analizzeremo più avanti, vadano proprio in questa direzione. Cfr. M. Marder, *Chernobyl Herbarium. La vita dopo il disastro nucleare. Immagini di Anaïs Tondeur*, Mimesis, Milano-Udine 2021.

³⁹ Un contatore Geiger serve per rilevare radiazioni ionizzanti attraverso un tubo pieno di gas: quando una particella attraversa il tubo, questo ionizza il gas, producendo una scarica elettrica che viene registrata come impulso. Per chi lo osserva, questo processo si manifesta come un clic sonoro o un segnale visivo (una sorta di lampeggio) sul display, con la frequenza dei clic che aumenta all'aumentare dell'intensità di radiazione. Da questo punto di vista, potremmo dire che in un certo senso è lo stesso contatore il contatore Geiger a “premediare” l'evento radioattivo, registrando radiazioni invisibili e prevenendo così il rischio che esse comportano, permettendoci di “preparare” le risposte prima dell'evento stesso (o durante l'evento stesso).

un contatore Geiger, l'unico modo per “vedere” dove risiede questa minaccia per i nostri corpi, da questo l'ansia per il potere distruttivo delle radiazioni, la cui fonte non possiamo conoscere da soli. Inoltre, una tale distruzione dimora in un luogo che non può essere percepito o scandagliato, il che significa che questa ansia non ha una fonte sensibile; potrebbe dunque essere chiamata ansia sublime⁴⁰.

In fondo, è lo stesso Minato, qualche anno dopo rispetto alle dichiarazioni riportate da Saeko, a dubitare della capacità delle proprie fotografie dell'epoca di cogliere la portata del disastro occorso a Fukushima nel 2011. Infatti, egli scrive che

写真は見えないものを見えるようにする、ヴィジュアルイゼーションの基本的な道具である。それは西欧で発達した遠近法や光学の歴史にはじまり、近代の合理主義を前提にしなが、一九世紀後半には科学と芸術に大きな影響をあたえてきたという意味で、知のインフラストラクチャーともいえよう。だが「災害とアート」というテーマをあつかうとなると、そのインフラから考えなおす必要が出てくるように思う。東日本大震災と福島第一原 発事故以降、わたしはそれまで続けてきた写真や、それを培ってきた歴史だけではとらえきれない世界に入ったと感ずるようになった。

La fotografia, rendendo visibile l'invisibile, è un fondamentale strumento di visualizzazione. Essa può essere considerata una infrastruttura del sapere, nella misura in cui – avendo avuto inizio con la storia della prospettiva e dell'ottica nell'Europa occidentale ed essendo basata sul razionalismo moderno – ha avuto un grande impatto sulle scienze e sulle arti della seconda metà del XIX secolo. Ciononostante, quando ci si confronta con il tema del rapporto tra catastrofe e arti, è necessario che una simile infrastruttura venga messa in discussione. Dopo il Grande Terremoto del Giappone Orientale e l'incidente nucleare⁴¹ di Fukushima Dai-ichi, ho iniziato a sentire di essere entrato in un mondo che non poteva più essere catturato dalla storia e fotografia che avevo praticato fino a quel momento⁴².

Dunque, nonostante per Minato la fotografia abbia il potere di funzionare da dispositivo di visualizzazione, il che sembra significare che la fotografia è capace di trasportare ciò che è invisibile nel dominio del visibile, come fosse una macchina di espressione, di fronte al disastro di Fukushima Dai-ichi qualcosa in un simile meccanismo sembra incepparsi e girare a vuoto. La nostra ipotesi circa questo mal funzionamento del dispositivo fotografico è che questo, di fronte a Fukushima Dai-ichi, non fa che riproporre unicamente o il cliché della catastrofe, oppure, specularmente, l'immaginario della natura incontaminata.

Se questo è vero, allora possiamo avanzare un'ulteriore ipotesi che guiderà l'intero sviluppo della nostra ricerca: il gioco ermeneutico, ossia l'interazione interpretativa tra il

⁴⁰ Saeko, *Theorizing Post-Disaster Literature in Japan*, cit., e-book edition.

⁴¹ A proposito dei dubbi sull'applicabilità del termine che abbiamo qui tradotto con “incidente nucleare” (原発事故, *genpatsu jiko*) al caso di Fukushima Dai-ichi, cfr. E. Fongaro, *Forget the Unforgettable or Recall the Unrecollectable? How to Commemorate Fukushima's Nuclear Disaster (If Time has Gone out of Joint)*, in C. Craig, E. Fongaro, A. Niehaus (eds.), *Fukushima, Northeastern Japan and the Conceptualization of Catastrophe*, Mimesis International, Milan 2020, pp. 29–50.

⁴² Minato, 「風景と時間 リサーチからレガシーへ」, cit., p. 54.

piano simbolico e quello immaginario, risulta inadeguato per cogliere la novità radicale che Fukushima introduce nel modo in cui percepiamo le immagini. Mentre il simbolico e l'immaginario lavorano assieme per dare significato a ciò che vediamo, riconducendo l'esperienza in forme e schemi preesistenti, il reale di Fukushima rompe questi schemi, introducendo elementi di tale portata e complessità da sfuggire alla comprensione offerta dal dispositivo linguistico. A Fukushima non si tratta più di un'immagine che può essere integrata e organizzata attraverso le consuete categorie simboliche o immaginarie, ma di una presenza che eccede e infrange i confini interpretativi, lasciando emergere un'impossibilità di rappresentazione e interpretazione. Ci viene in mente, a tal proposito, *Mujin chitai (No Man's Zone)* di Fujiwara Toshi e il suo uso di due sequenze che corrispondono a due delle catastrofi del Tōhoku (terremoto e tsunami) in aperta opposizione rispetto al flusso vocale della recitazione in *voice over* di Arsinée Khanjian. Immagini e voce sono come due catene simboliche dotate di significato autonomo, che, venendo montate assieme, creano un effetto di disaccordo nello spettatore. Da un lato, infatti, vediamo una sequenza di scene che rappresentano la costa del Tōhoku devastata dal terremoto e dallo tsunami del 2011 (quel genere di immagini che, come abbiamo già osservato, sembra stabilire un'equivalenza simbolica con catastrofi simili, come ad esempio il terremoto e maremoto dell'Oceano Indiano nel 2004); dall'altro lato, la voce di Khanjian, per la quale ogni identificazione possibile in quel marasma di oggetti è divenuta di fatto impossibile. Tuttavia, non l'identificazione è sospesa, ma la l'uso che di quegli oggetti si fa all'interno di un *habitus* retto dall'ordine simbolico. Ma, ancora più importante, durante le riprese di un ruscello in un bosco, Khanjian ci dice che nei pressi di Fukushima Dai-ichi (e qui Fujiwara abbandona il terremoto e lo tsunami per tentare la visualizzazione del disastro "nascosto" di Fukushima), dopo il disastro, nulla è cambiato, tranne il fatto – apparentemente irrilevante, se non per un *soggetto umano* – che nessuno può osservare quelle rive, ad eccezione della macchina da presa. Ciò che qui sfugge all'ordine simbolico, allora, può essere così formulato: si può davvero cogliere Fukushima nella sua singolarità attraverso le immagini? Sono queste unicamente visuali, o al loro interno vi è dell'altro che non è stato però ancora mostrato? È possibile cioè mostrare quella «minaccia per i nostri corpi»⁴³ di cui parlava Saeko, intendendola però come una minaccia per l'idea stessa che oggi abbiamo di corpo per mezzo dell'identificazione e del linguaggio? È possibile, cioè, cogliere Das Ding per immagini? Quella "cosa", per certi versi mostruosa, di cui scrive Lacan, la cui caratteristica fondamentale è per Bellavita il suo puro esserci:

“fuori di significato”, irriducibile tanto all'ordine simbolico quanto a quello immaginario: la Cosa è, in quanto tale, irrappresentabile, e attraverso di essa il registro del reale iscrive la sua centralità rispetto al registro del simbolico e dell'immaginario. La Cosa è eccentrica ed eccessiva rispetto ai due registri: è la via attraverso la quale il reale mette in scena, esprime, il suo statuto di eccedenza, e di frattura delle pratiche (immaginarie o linguistiche) di rappresentazione⁴⁴.

⁴³ Saeko, *Theorizing Post-Disaster Literature in Japan*, cit.

⁴⁴ A. Bellavita, «Oltre la significazione: il non senso», in *aut aut*, vol. 343, 2009, pp. 146-163, p. 150.

Un'immagine che sappia essere espressione, al di là del simbolico e dell'immaginario, il reale di Fukushima.

Bibliografia

- J. Assmann, *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, Einaudi, Torino 1997.
- Atomic Energy Society of Japan (AESJ), *The Fukushima Dai-ichi Nuclear Accident. Final Report of the AESJ Investigation Committee*, Springer, Tōkyō 2015.
- American Nuclear Society (ANS), *Fukushima Daiichi: ANS Committee Report*, 2012, https://www.ans.org/file/3413/Fukushima_report.pdf.
- G. Bachelard, *L'intuizione dell'istante. La psicanalisi del fuoco*, Edizioni Dedalo, Bari 2009.
- A. Bellavita, «Oltre la significazione: il non senso», in *aut aut*, vol. 343, 2009, pp. 146-163.
- S. D'Agostino, *Esercizi spirituali e filosofia moderna. Bacon, Descartes, Spinoza*, ETS, Pisa 2017.
- G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, Raffaello Cortina, Milano 1997.
- G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Orthotes, Napoli-Salerno 2017.
- G. Didi-Huberman, *Sentire il grisou*, Orthotes, Napoli-Salerno 2021.
- V. Eltschinger, I. Ratié, *Che cos'è la filosofia indiana?*, Einaudi, Torino 2023.
- M. Focchi, *La clinica psicoanalitica di Jacques Lacan*, Orthotes, Napoli-Salerno 2020.
- E. Fongaro, *Forget the Unforgettable or Recall the Unrecollectable? How to Commemorate Fukushima's Nuclear Disaster (If Time has Gone out of Joint)*, in C. Craig, E. Fongaro, A. Niehaus (eds.), *Fukushima, Northeastern Japan and the Conceptualization of Catastrophe*, Mimesis International, Milan 2020, pp. 29–50.
- M. Foucault, *L'ermeneutica del soggetto. Corso al Collège de France (1981-1982)*, Feltrinelli, Milano 2011.
- M. Foucault, *Esperienza e verità. Colloqui con Duccio Trombadori*, Castelvechi, Roma 2018; trad. eng. J. Goldstein, J. Cascaito, *Remarks on Marx's. Conversations with Duccio Trombadori*, Semiotext(e), New York 1991.
- Futaba Future Meeting, 「ふたばいんふお : はなれていてもおとなりさん」 (Futaba Info: anche se siamo lontani, siamo vicini), n. 7, 2023-2024.
- R. Grusin, *Premediation*, in R. Grusin, *Radical mediation. Cinema, estetica e tecnologie digitali*, a cura di A. Maiello, Pellegrini, Cosenza 2017.

- P. Hadot, *Che cos'è la filosofia antica?*, Einaudi, Torino 2010.
- J. Lacan, *Il seminario. Libro II. L'io nella teoria di Freud e nella tecnica della psicoanalisi (1954-1955)*, Einaudi, Torino 1991.
- J. Laplanche, J.-B. Pontalis, *Enciclopedia della psicoanalisi*, Laterza, Roma-Bari 1981.
- M. Marder, *Chernobyl Herbarium. La vita dopo il disastro nucleare. Immagini di Anaïs Tondeur*, Mimesis, Milano-Udine 2021.
- C. Minato (港千尋), 「風景と時間 リサーチからレガシーへ」 (*Paesaggio e tempo: dalla ricerca all'eredità*), in N. Akasaka (赤坂憲雄) (eds.), 「災害とアートを探る」 (*Esaminare i disastri e l'arte*), Tamagawa Daigaku Shuppan-bu, Tōkyō 2020, pp. 54-89.
- J.-L. Nancy, *L'equivalenza delle catastrofi (dopo Fukushima)*, Mimesis, Milano-Udine 2016.
- C. S. Peirce, *Grammatica speculativa*, in C. S. Peirce, *Opere*, a cura di M.A. Bonfantini, Bompiani, Firenze-Milano 2021, pp. 137-176.
- S. Kimura, *Theorizing Post-Disaster Literature in Japan. Revisiting the Literary and Cultural Landscape after the Triple Disaster*, Lexington Books, London 2022.
- J.-P. Sartre, *L'immaginario. Psicologia fenomenologica dell'immaginazione*, Einaudi, Torino 2007.
- O. Ventura, *Al di là dell'immaginario*, in AA. VV., *L'io e il soggetto. Commento al Seminario II. L'io nella teoria di Freud e nella tecnica della psicoanalisi di Jacques Lacan*, Quodlibet, Macerata 2009, pp. 43-64.

3. Dall'immaginario all'espressione (a partire da una poesia di Wagō Ryoichi)

午後ヨリ風ハ北西。 . . . 雨ニハ触ラナイコト。ナ
オ、雨へ、ナレナレシ触ッテキマス。ゴ注意ヲ。

Dal pomeriggio vento di nordovest [...] Evitare ogni contatto con la pioggia. Attenzione. La pioggia è affettuosa, vi vuole toccare. Fare attenzione¹.

Nello scorso capitolo abbiamo mostrato i limiti di una comprensione della catastrofe di Fukushima che voglia solamente esporre l'ordine del simbolico e degli immaginari che da esso dipendono. Abbiamo visto, infatti, come la questione del simbolico e dell'immaginario a Fukushima può essere compresa a partire da tre aspetti: a) amministrativo, se si considera la mappatura delle aree a rischio radioattivo; b) mediale, se si esamina il modo in cui il sistema delle immagini premedia la catastrofe, riducendo di intensità gli affetti dei soggetti in essa coinvolti; c) rappresentativo, se si analizza l'incapacità dell'immagine fotografica di cogliere l'elemento invisibile (l'inconscio ottico) che abita tra le immagini del disastro di Fukushima. È come se lo stretto legame tra il sistema delle immagini e il linguaggio che lo cattura, guidando le nostre rappresentazioni della catastrofe, non riuscisse a offrire gli strumenti necessari per comprendere la natura stessa di Fukushima nella sua singolarità. I sistemi simbolico e immaginario non sembrano in grado di contenere la novità presentata da Fukushima all'immagine. Vale a dire, c'è qualcosa della singolarità di Fukushima che sfugge alla cattura del linguaggio e che straripa rispetto alla rappresentazione che di essa forniscono gli archivi immaginari delle catastrofi passate.

Per comprendere la portata di una simile espansione oltre i limiti imposti dall'immaginario, in questo capitolo vorremmo tentare un approccio con un peculiare genere di immagini: le immagini poetiche. In particolare, faremo riferimento a una poesia di Wagō Ryoichi (和合亮一) che potrebbe apparire, almeno inizialmente, come un semplice diario, o una cronistoria del disastro nel suo avvenire. Lo scopo di una simile operazione è quello di sperimentare i limiti del linguaggio, *attraverso lo stesso linguaggio*. Quello della poesia è infatti un linguaggio peculiare, perché costitutivamente abitato da immagini. Come se la poesia intendesse collocarsi sulla soglia radicalmente non linguistica del linguaggio, facendo esperienza di una sensazione che si presenterà «come contatto, partecipazione, comunione»² con il reale. La peculiarità del contatto, infatti, al

¹ R. Wagō, *da Ciottoli di poesia* [詩の礫 (抄), *shi no tsubute (shō)*], in *Poeti giapponesi*, a cura di M. T. Orsi, A. Clementi Degli Albizzi, Einaudi, Torino 2020, pp. 250-261, pp. 258-259 (ed. giap., R. Wagō (和合亮一), 詩の礫 [Ciottoli di poesia], Tokuma Shoten, Tōkyō 2011).

² J. Wahl, *Verso il concreto. Studi di filosofia contemporanea. William James, Whitehead, Gabriel Marcel*, a cura di G. Piatti, Mimesis, Milano-Udine 2020, p. 36 (nota 2).

di là di ogni astrazione del linguaggio, è che esso non è mai solamente un incontro felice con il reale: se il linguaggio è un dispositivo di schermatura che predispone una realtà immaginaria, il contatto non potrà che essere un affetto, ossia l'esposizione sensibile a una dismisura. Reale è propriamente questa dismisura sensibile, non governabile dal linguaggio e non riducibile ad esso.

Il contatto col reale in poesia a volte appare lì dove è meno atteso. Infatti, per un lettore giapponese la poesia in esergo non deve apparire così familiare come appare, invece, a un lettore che la legge in traduzione italiana (nonostante gli sforzi “grafici” di Maria Teresa Orsi per rendere in corsivo le parti espressive del testo). Qual è, infatti, l'elemento dirompente della poesia di Wagō? Per comprenderlo è necessario ricostruirne il contesto. Innanzitutto, non si tratta di una poesia pensata (per lo meno inizialmente) per essere inclusa in una raccolta. Al contrario, è il frutto dell'occasione e dell'istante. Infatti, quella che sarà conosciuta come la catastrofe di Fukushima Dai-ichi si sta consumando ancora senza nome, e Wagō, poeta giapponese già affermato, originario di Fukushima, tra i principali esponenti e fondatore nel 2009 del *Roppongi shinjinkai* (六本木詩人会, Associazione dei poeti di Roppongi), si trova nella sua abitazione di fronte al proprio computer. Da lì tiene un diario pubblico su Twitter che si trasformerà, più avanti, in *Shi no tsubute* (詩の礫, *Ciottoli di poesia*), una raccolta di frammenti in grado di acquisire «una forma poetica immediata»³ di fronte al disastro che si sta consumando. Per Wagō, il problema di Fukushima consiste principalmente nella sovrapposizione di due eventi: il primo è costituito dal terremoto e dallo tsunami che hanno colpito le coste del Tōhoku, mentre il secondo riguarda il *meltdown* della centrale nucleare di Fukushima Dai-ichi. La composizione di questi due eventi, la loro coincidenza solamente parziale e la dismisura del disastro di fronte alla vita quotidiana degli abitanti di Fukushima, fanno affermare a Wagō che:

Queste cose [il terremoto-tsunami e il *meltdown* della centrale nucleare di Fukushima Dai-ichi] sono accadute allo stesso tempo sovrapponendosi. Il fatto era così grande che ho cercato di vivere per comprenderne il senso. Si è trattato di un incidente tremendo. Di fronte a un simile evento ho sentito che il senso andava svanendo, e che, avvicinandosi a ciò che stavo vivendo, compariva il suo contrario: il non-senso⁴.

I *tweet* di Wagō, che sono poi confluiti in *Shi no tsubete*, infatti, potrebbero essere definiti come delle istantanee poetiche su un disastro, quello di Fukushima, che non può essere compreso a partire da un'istante. Come affermano Rachel Dinitto e Doug Slaymaker, nonostante ci si riferisca al triplice disastro di Fukushima e del Giappone Orientale come al «3.11», ossia a quel disastro che, nella coscienza comune, è occorso e terminato nell'istante puntuale dell'11 marzo 2011:

³ M. T. Orsi, *Introduzione*, in *Poeti giapponesi*, a cura di M. T. Orsi, A. Clementi Degli Albizzi, Einaudi, Torino 2020, pp. V-XXXIII, p. XXXII.

⁴ A. Takahashi (高橋綾子), J. Halebsky, *Activism and Poetry: A Conversation with Brenda Hillman and Wago Ryoichi*, in R. Wagō, *Since Fukushima*, Vagabond Press, Sydney 2023, pp. 89-99, p. 91 [trad. mia].

le conseguenze di questi disastri, soprattutto per ciò che concerne le radiazioni, si estenderanno per secoli nel futuro. Le città, spazzate via dalla faccia della terra, potranno pure essere ricostruite, ma non somiglieranno né saranno sentite come i luoghi conosciuti da chi vi è cresciuto. Per questo parliamo di “tripli disastri”, cosa che ci permette di incorporare tutte queste preoccupazioni⁵.

Nell'analisi di Dinitto e Slaymaker troviamo due questioni che ci saranno poi utili per comprendere la poetica di Wagō in *Shi no tsubete*. La prima questione interessa la durata al di là dell'istante puntuale, ossia l'estensione temporale, del triplice disastro di Fukushima; la seconda riguarda un sentimento di estraneità nei confronti di luoghi quotidiani, famigliari prima del disastro.

Se, come sosteneva Bachelard, «da meditazione sul tempo è il compito preliminare di ogni metafisica»⁶, allora in Wagō Fukushima sembra apparire come il luogo più adatto per sperimentare la giuntura tra il tempo della vita, l'istante, e il tempo del disastro, la durata. Lo scarto tra istante e durata è esattamente la dismisura che il soggetto dotato di linguaggio – l'essere umano che misura il mondo a partire dal suo ordine simbolico – sperimenta di fronte a un tempo che mostra la propria autonomia. Se c'è del radicalmente non umano a Fukushima – l'irruzione di un reale incontenibile nella chiusura del soggetto – è sicuramente il tempo. Prendiamo un altro frammento di *Shi no tsubete*, pubblicato su Twitter da Wagō il 16 marzo del 2011 alle 22:43:

このことに意味を求めるとするならば、それは事実を正視しようとする、その一時の静けさに宿るものであり、それ意味ではなくむしろ無意味そのものの間に近いのかもしれない。

A voler dare un significato a ciò che succede bisognerebbe guardare direttamente⁷ la realtà, dimorare in un attimo di quiete ma questo non è un significato è qualcosa vicino alle tenebre della stessa totale mancanza di significato⁸.

In questo passaggio la dimensione dell'istante viene a contrapporsi direttamente al disastro. Per poter comprendere linguisticamente, ossia per attribuire un senso a ciò che sta accadendo a Fukushima – dove Wagō si trova in quel momento, cinque giorni dopo il *meltdown* della centrale nucleare, il terremoto e lo tsunami dell'11 marzo 2011 – bisognerebbe poter dimorare nel silenzio dell'istante. Eppure, continua Wagō, quel che accade in quei giorni non ha nulla del significato linguisticamente attribuibile, è anzi «qualcosa» che sovrasta ogni senso: è tenebra. Confrontiamo questo passaggio con la precedente intervista di Wagō, in cui anche veniva attribuito l'emergere del non senso al

⁵ R. Dinitto, D. Slaymaker, *Translator's Foreword*, in K. Saeko (木村朗子), *Theorizing Post-Disaster Literature. Revisiting the Literary and Cultural Landscape after the Triple Disaster*, Lexington Books, Lanham 2020, ebook edition.

⁶ G. Bachelard, *L'intuizione dell'istante*, in G. Bachelard, *L'intuizione dell'istante. La psicoanalisi del fuoco*, Edizioni Dedalo, Bari 2010, pp. 35-110, p. 39.

⁷ Modifichiamo qui la traduzione italiana di 事実を 正視しようとする, “guardare in faccia la realtà”, con “guardare direttamente la realtà”.

⁸ Wagō, *da Ciottoli di poesia*, cit., pp. 252-253.

sovrapporsi irriducibile delle temporalità dei vari disastri. Un sovrapporsi, quello dei disastri e dei tempi, che possiamo immaginare, più che come un montaggio cinematografico, come una «doppia esposizione» fotografica. Traslucidi, gli elementi di un tempo trapassano, impressi sulla superficie condivisa con un altro tempo distinto. Come scrive Nishitani Keiji (西谷啓治), a proposito di un *haiku* di Bashō⁹:

Un uomo vivo riconosce sé stesso, proprio da vivo, nell'immagine del teschio sulla steppa. [...] Ad esempio, si può vedere Ginza, in tutta la sua magnificenza, come un campo stepposo. La si può vedere come in una sovrapposizione fotografica – che è, dopo tutto, il suo reale ritratto, dato che la realtà stessa è doppiamente esposta. Tra cento anni non una delle persone che ora camminano per Ginza sarà ancora in vita, siano giovani o vecchi, uomini o donne. [...] Possiamo guardare i viventi camminare sani e vivaci per Ginza e vedere, in una sovrapposizione, un quadro di morte¹⁰.

Una doppia esposizione, dunque, in cui la distinzione tra vita e morte è ancora tutta interna all'unica prospettiva disponibile all'interno del linguaggio: quella umana della vita. Potremmo dire, infatti, che in questi passaggi di Nishitani la morte non è altro che il sopraggiungere, nell'esperienza del soggetto, di una durata che lo accompagna. Un tempo, cioè, esteso oltre i limiti compresi della vita, che accompagna la vita pur non essendo a essa riducibile. La morte come durata, sulla superficie della quale l'istante balena. Ogni immagine, sia essa mentale, poetica o impressa su pellicola fotosensibile, è un'istantanea che odora di morte. Potremmo dire, con Didi-Huberman, che saper guardare un'immagine significa vedere «dove essa brucia, dove la sua eventuale bellezza serba il posto a un “segno segreto” a una crisi irrisolta, a un sintomo»¹¹. Eppure, se parlassimo di un segno, benché segreto, rischieremmo sempre di ricadere all'interno di una comprensione linguistica, di dare cioè l'impressione che la morte alla quale si riferisce Nishitani possa essere interpretata. Didi-Huberman, tuttavia, usa qui l'idea del segno in un senso tecnico, tipico della sua comprensione dell'esperienza, per non dare adito alla tesi “gnostica” secondo la quale esisterebbe nel mondo qualcosa che non può essere compreso, muto nella sua incomunicabilità. Il riferimento principale, a proposito di ciò, resta *Immagini malgrado tutto*:

In tal senso vanno rilette anche le critiche rivolte da Primo Levi alle speculazioni sull'“incomunicabilità” della testimonianza concentrazionaria. L'esistenza stessa e la possibilità di una testimonianza simile – la sua enunciazione malgrado tutto – confutano seccamente quest'idea, l'idea che Auschwitz sia indicibile. Semmai, è

⁹ L'*haiku* al quale Nishitani si riferisce è il seguente: «lampo di luce | in luogo del volto | spighe di *susuki* [稲妻や | 顔のところが | 薄の穂, *Inazuma ya | Kao no tokoro ga | Susuki no ho*]. Per una traduzione in lingua inglese cfr. Bashō, *The Complete Haiku of Matsuo Bashō*, University of California Press, Oakland 2022, p. 238.

¹⁰ K. Nishitani (西谷啓治), *La religione e il nulla*, Città Nuova, Roma 2004, pp. 85-86 [trad. leggermente modificata].

¹¹ G. Didi-Huberman, *L'immagine brucia*, in *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, a cura di A. Pinotti, A. Somaini, Raffaello Cortina, Milano 2009, p. 253.

lavorare nello scavo vuoto della parola che la testimonianza ci invita e obbliga: lavoro duro, dato che si tratta di una descrizione della morte al lavoro, con le urla inarticolate e i silenzi che tutto ciò comporta¹².

Si tratta dunque di una posizione non così dissimile da quella di Wagō, per il quale però l'intenzione poetica, che consiste nel comprendere il senso dell'evento-Fukushima, più che a una interpretazione, dà luogo a una posizione: il trovarsi tra l'istante della vita e la durata della morte, tra il momento in cui si fa poesia per cogliere il senso dell'evento, e il limite del linguaggio in cui la possibilità di fare senso va dileguando. La morte può allora essere mostrata, ma non comunicata per mezzo del linguaggio. Poiché la morte è la fine di ogni individualità del soggetto, per lo meno per come si percepisce, allora essa non può essere compresa per mezzo di un dispositivo, il linguaggio, il cui funzionamento consiste nel distinguere l'essere in atomi significanti. Il linguaggio, infatti, opera come un dispositivo di frammentazione: esso scompone l'esperienza in una serie di elementi distinti che possono essere nominati e significati separatamente. La sua struttura intrinseca si basa sulla capacità di dividere il flusso dell'essere in atomi di senso, ciascuno dei quali acquisisce significato proprio attraverso la separazione dagli altri. Perché qualcosa esista nel linguaggio, allora, deve innanzitutto essere ritagliato dal tutto, isolata da una continuità: è solo grazie a questa frammentazione che possiamo attribuire nomi e definizioni. Ogni parola, quindi, non è una rappresentazione pura di ciò che descrive, ma piuttosto pone ciò che descrive, essendo il risultato di una scissione che rende possibili forme di identificazione. In questo modo, il linguaggio produce significato trasformando l'unità dell'esperienza in una molteplicità di elementi significativi, costruendo così una rete di differenze e opposizioni. Dunque, se è *radicalmente non linguistica* e non può essere compresa dal linguaggio, la morte-durata può essere perlomeno mostrata come immagine poetica?

Torniamo alle immagini poetiche Wagō e proviamo a collocarci nuovamente in quel luogo tra il senso e il non senso che egli, attraverso un evento come Fukushima, sembrerebbe mostrare. Leggendo sia *Shi no tsubete*, sia le interviste di Wagō, è come se la sua comprensione di Fukushima avesse molto in comune con ciò che Nancy ha chiamato la «fine del mondo»¹³, non la mera «fine di una certa “concezione” del mondo», ma ciò che al contrario:

significa [...] che non c'è più alcun senso assegnabile di “mondo”, o che il mondo sta sottraendo sé stesso, poco alla volta, dall'intero regime della significazione disponibile per noi – ad eccezione del suo significato “cosmico” come universo, termine che per noi, per la precisione, non ha più (o non ha ancora avuto) nessun significato assicurato, fuorché quello di una pura e infinita espansione¹⁴.

¹² G. Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto*, Raffaello Cortina, Milano 2005, p. 42.

¹³ Una concezione in parte coincidente a quella che stiamo qui proponendo, a partire da Nancy, possiamo trovarla anche in E. De Martino, *La fine del mondo. Contributo alle analisi delle apocalissi culturali*, Einaudi, Torino 2019.

¹⁴ J.-L. Nancy, *The Sense of the World*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1997, p. 5.

Crediamo che questa dinamica aporetica tra senso e non senso sia, in fin dei conti, un problema di composizione tra tempi, tra istante e durata, vale a dire – se Bachelard ha ragione – l'esordio di ogni problema metafisico. Per questo vorremmo correggere, almeno in parte, l'ipotesi di Nancy: dove egli dichiara che non c'è *più* alcun senso assegnabile al "mondo", vorremmo invece sostenere che non è più possibile semplicemente *credere* a una simile assegnabilità del senso. Già questa assenza di credenza, infatti, modifica radicalmente la nostra esperienza della realtà. Per dirla con Nietzsche:

La fede, ahimè, nella sua [dell'essere umano] dignità, unicità, insostituibilità nella scala gerarchica degli esseri è scomparsa – è divenuto *animale*, animale, senza metafora, detrazione o riserva, lui che nella sua fede di una volta era quasi Dio («figlio d'Iddio», «Uomo-Dio»).... Da Copernico in poi, si direbbe che l'uomo sia finito su un piano inclinato – ormai va rotolando, sempre più rapidamente, lontano dal punto centrale – dove? nel nulla? nel «*trivellante* sentimento del proprio nulla»¹⁵

Ma se per Nietzsche questo divenire animale degli esseri umani è considerato un puro effetto della morale, tale da produrre esseri incapaci di verticalità, ossia di «surcreare»¹⁶ (creare oltre sé stessi); noi al contrario asseriamo che divenire animale, al di là della cattura del sistema simbolico, sia ciò che permette al pensiero di divenire radicalmente non gerarchico. Smettere di credere al senso come a una struttura assegnata, significa smettere di credere a ogni parola che pretende di ordinare il mondo. L'ordine, infatti, non può che essere un equilibrio metastabile in un «caosmo» che lo eccede. Parole come «il Vero, il Buono e il Bello sono categorie di "messa in norma" di processi che eccedono la logica degli insiemi circoscritti»¹⁷, vale a dire ciò che abbiamo chiamato il linguaggio. Ma come lo sono il vero, il buono e il bello, potenzialmente ogni parola può divenire un meccanismo antropogenetico, ossia un dispositivo di messa a norma della vita, della non vita e di ogni altra gradazione tra questi due estremi¹⁸.

Se senso e gerarchia sono sempre l'uno accanto all'altra, è perché pretendono di collocarsi nella trascendenza, di separarsi dal mondo. L'istante (il tempo della vita), da questo punto di vista, non è altro che un momento interno alla comprensione linguistica dell'esistenza, poiché il suo senso primario è quello di trascendere la durata, di separarsene. Esiste però anche un altro modo di comprendere l'istante, non come trascendenza, ma come radicale discontinuità dell'esistente. In questa prospettiva «il passato non è che un ricordo e l'avvenire non è che una previsione, passato e avvenire

¹⁵ F. Nietzsche, *Genealogia della morale. Uno scritto polemico*, Adelphi, Milano 2010, pp. 149-150.

¹⁶ Cfr. F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno*, Adelphi, Milano 2010, p. 77. Per una comprensione del tema della verticalità in Nietzsche cfr. P. Sloterdijk, *Devi cambiare la tua vita. Sull'antropotecnica*, Raffaello Cortina, Milano 2010.

¹⁷ F. Guattari, *Caosmosi*, Mimesis, Milano-Udine 2020, p. 45.

¹⁸ Cfr. «Il linguaggio parla del mondo, e istituisce il mondo di cui parla. [...] Parlare vuol dire "accettare" che ci sia ciò di cui si parla, e questa decisione, ovviamente, non è del singolo parlante, ma appunto del linguaggio in quanto decisione che decide dei fatti. Una decisione che è affatto arbitraria». F. Cimatti, $\exists x(fx)$. *Logica della decisione*, Cronopio, Napoli 2024, p. 60.

non sono in fondo che abitudini»¹⁹; il che equivale a dire (come sostenevamo nel capitolo precedente a proposito della premediazione della catastrofe) che i modi nei quali il tempo si dà non sono altro che procedure del linguaggio e non vere e proprie temporalizzazioni. Se questo è vero, l'istante, pur essendo interno al linguaggio è l'unico momento attraverso il quale è possibile tentare un accesso al radicalmente non linguistico, ossia al tempo della durata. L'istante, in questo senso, è quel momento che immediatamente precede ciò che Wittgenstein nel *Tractatus logico-philosophicus* chiamava «il mistico»: «la risoluzione del problema della vita si scorge allo sparire di esso. [...] Ma v'è dell'ineffabile. Esso *mostra sé*, è il Mistico».²⁰ Il che significa che la durata – così come il mistico wittgensteiniano – non può essere compresa *direttamente* per mezzo del linguaggio. Tuttavia, il linguaggio esiste, e per questo l'istante non può non fungere da preliminare a ogni comprensione della durata. Forse è questo che intendeva Bachelard quando scriveva che «i caratteri che trasmettono l'impressione della durata del Tempo, le qualità che delineano le prospettive del passato e dell'avvenire non sono, a mio parere, immediatamente evidenti. Il filosofo deve ricostruirle basandosi sulla sola realtà temporale immediatamente data al Pensiero, sulla realtà dell'Istante»²¹. Si tratta, ancora una volta, dell'immagine della scala evocata da Wittgenstein alla fine del *Tractatus*: il filosofo deve buttar via la scala dell'istante dopo essere asceso su di essa. Andremo dunque a sostenere che la durata, come il mistico, *mostra sé*, e lo fa attraverso immagini. Ma questo sarà il compito dei prossimi capitoli. Per ora, limitiamoci a mostrare come Wagō, nell'esordio di *Shi no tsubete*, ci abbia indirizzati verso una comprensione del disastro di Fukushima come durata, e come ci abbia mostrato, allo stesso tempo, che una tale comprensione non possa che emergere da un istante di pura intuizione poetica, completamente interna al linguaggio. Questa mostra il suo fuori ingovernabile – l'eccedenza interna dell'immagine poetica – ma è ancora tutta dentro l'ordine simbolico di una lingua. Se dunque il linguaggio del disastro a Fukushima si affaccia sul tempo della durata, ad esso eterogeneo, siamo ancora certi di poter parlare di un disastro? Non è forse necessaria una comprensione della dinamica *tra* due tempi, il tempo del disastro – dell'evento puntuale, del 3.11, per l'appunto – e il tempo esteso del collasso, che monta sullo sfondo dell'istante, della pura durata non iscrivibile in un tempo-proprietà, posseduto a partire dall'esperienza di un soggetto umano?

Impostato il problema della durata al di là dell'istante, è tempo di venire alla seconda questione sollevata da Dinitto e Slaymaker, che riguarda il sentimento di estraneità nei confronti di luoghi quotidiani, famigliari prima del disastro. Se è vero ciò che abbiamo sostenuto a proposito dell'istante, ossia che vi è una frattura tra due tempi sovrapposti, è proprio la doppia esposizione dei due tempi nell'immagine (mentale, poetica, fotografica o filmica che sia), a generare un sentimento di estraneità dal quotidiano. Perso l'orientamento simbolico, infatti, in quel che prima vedevamo come un mondo pieno di significato, troviamo ciò che con Nancy potremmo chiamare l'«immondo»²².

¹⁹ G. Bachelard, *L'intuizione dell'istante*, cit., p. 67.

²⁰ L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, in L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, Einaudi, Torino 2009, pp. 1-109, pp. 108-109.

²¹ G. Bachelard, *L'intuizione dell'istante*, cit., p. 67.

²² Cfr. J.-L. Nancy, *The Sense of the World*, cit.

L'immondo, tuttavia, non è il contrario del mondo (che sarebbe, in definitiva, null'altro che un altro mondo); è solo il senso che esso mostra in controluce, come se sul foglio sul quale sono iscritti i significati delle cose trasparisse il loro doppio mostruoso e ingovernabile. Per Nancy:

Il mondo ha perso la sua capacità di fare mondo [*faire monde*] e di essere mondo: sembra aver acquistato solo la capacità di moltiplicare, con tutti i mezzi di cui dispone, l'immondo [*immonde*], che finora, anche senza farsi troppe illusioni sul passato, non aveva mai marcato a tal punto la totalità dell'orbe. È come se, a conti fatti, il mondo fosse oggi percorso e scosso da una pulsione di morte che presto non avrà altro da distruggere che il mondo stesso. [...] Che il mondo si distrugga non è una semplice ipotesi: è una semplice constatazione, da cui prende spunto oggi come oggi qualsiasi riflessione sul mondo. [...] Ci resta forse una sola cosa, un solo pensiero, per quanto incerto: ciò che accade, sta accadendo veramente, cioè sta sopraggiungendo, più di quanto possa sopraggiungere una storia, o addirittura un evento. È come se l'essere stesso – comunque lo si intenda, in termini di esistenza o di sostanza – ci cogliesse di sorpresa da un altrove innominabile. Ed è proprio, d'altronde, l'ambivalenza dell'innominabile ad angosciarci tutti: per l'altrove in questione non si possono trovare analoghi in nessun'altra forma di alterità²³.

Crediamo che il punto centrale della concezione di Nancy dell'immondo sia duplice: da un lato esso sopraggiunge, più di una storia o di un evento; dall'altro esso ci coglie di sorpresa, da un altrove non riducibile all'ordine simbolico istituito dal linguaggio. Il secondo punto corrisponde, in maniera estremamente puntuale, all'esergo di questo capitolo, a quel passaggio di *Shi no tsubete* in cui Wagō chiama direttamente in causa la pioggia radioattiva: «Evitare ogni contatto con la pioggia. Attenzione. La pioggia è affettuosa, vi vuole toccare [雨ニハ触ラナイコト。ナオ、雨へ、ナレナレシ触ッテキマス。ゴ注意ヲ]»²⁴. Passaggio che, in maniera certamente più letterale e meno poetica, può essere tradotto anche come «la pioggia vi vuole toccare in modo eccessivamente *famigliare*», tanto da risultare invadente. Infatti, l'eccessiva familiarità della pioggia porta con sé un segreto, per questo il poeta ci *prega* di fare attenzione, disperato dall'eventualità che la pioggia, confusa per ciò che non è, possa toccarci. Nell'immagine poetica della pioggia vi è una doppia esposizione: sulla superficie, la pioggia come è riconosciuta; in trasparenza, la radioattività, sopraggiunta come pulsione di morte e impresa nell'esperienza del trovarsi sotto la pioggia. Quello che va configurandosi a Fukushima, dunque, non è solamente un «contatto, partecipazione, comunione»²⁵ felice con il reale della pioggia. Ad entrare in contatto, infatti, non sono due esperienze astratte, ma due affetti concreti, non in grado di comporsi pacificamente, che anzi non potrebbero stare assieme: quella del soggetto umano, col suo corpo, e quella di un reale aggressivo che non vuole saperne di essere addomesticato in una forma, la pioggia, con la sua malinconica bellezza. Questo contrasto tra la familiarità dell'esperienza (il suo essere

²³ J.-L. Nancy, *La creazione del mondo o la mondializzazione*, Einaudi, Torino 2003, pp. 7-8.

²⁴ R. Wagō, *da Ciottoli di poesia*, cit., pp. 258-259.

²⁵ J. Wahl, *Verso il concreto*, cit., p. 36 (nota 2).

circoscrivibile a un'esperienza abituale, già sperimentata innumerevoli volte nel passato) e la non componibilità di essa con il soggetto che la sperimenta è ciò che genera un senso di estraneità dal mondo, l'impressione che quest'ultimo si diriga verso la sua fine mentre moltiplica i propri aspetti perturbanti e mostruosi. A proposito del perturbante, tuttavia, è come se nel caso di Wagō accadesse, se non proprio l'esatto contrario, per lo meno una revisione di quanto sostenuto da Freud nella descrizione del perturbante in poesia. Secondo Freud, infatti, il poeta fa proprie:

tutte le condizioni che nell'esperienza reale sono all'origine del sentimento perturbante, e quindi tutto ciò che ha effetto perturbante nella vita ce l'ha anche nella poesia. Ma in questo caso il poeta può anche accrescere e moltiplicare il perturbante ben oltre il limite consentito nell'esistenza reale, facendo succedere eventi che nella realtà non sperimenteremmo o sperimenteremmo solo molto di rado²⁶.

In Wagō il poeta si comporta diversamente, e più che accrescere e moltiplicare il perturbante, accresce la familiarità del testo, rivestendolo di una coltre di quotidianità. L'effetto finale è certamente quello di accrescere il perturbante. Ma piuttosto che attraverso il perturbante stesso, questo accrescimento avviene per mezzo di quella che Freud chiama l'«esperienza reale», e che noi vorremmo definire, con una leggera torsione del testo freudiano, l'esperienza *del* reale. In *Shi no tsubete*, infatti, non c'è bisogno di inventare o esagerare nulla, tutto ciò che di perturbante vi si trova, lo è direttamente nell'esperienza vissuta del soggetto a contatto col mondo e col suo non senso, ossia con quell'altra esposizione che è avvertita in trasparenza. Wagō rende sensibile la doppia esposizione di mondo e immondo nell'immagine poetica attraverso un leggero straniamento della pratica quotidiana della lingua, per mezzo dell'uso del *katakana*, uno dei tre sistemi di scrittura previsti dal giapponese. Il *katakana*, infatti, è un sistema di scrittura sillabico che, a differenza del *kanji* (sinogrammi) e dello *hiragana* (l'altro alfabeto sillabico di cui pure si compone il giapponese), viene generalmente usato (nella scrittura del giapponese moderno) per traslitterare parole straniere²⁷. Di questa possibilità estremamente quotidiana della lingua giapponese Wagō ne fa però un uso espressivo, introducendo così un elemento perturbante all'interno di un componimento che, se preso semplicemente al livello del suo contenuto o della sua pura forma poetica, non sarebbe poi molto diverso da un diario o da una cronistoria privata delle sensazioni di un uomo a Fukushima nel marzo del 2011, o da comunicati del Governo. Non è forse un caso se, tra i vari passaggi nei quali il *katakana* è usato in maniera espressiva, uno di questi è proprio quello in esergo, per indicare l'affetto tattile che la pioggia provocava in quei giorni, al contempo familiare e, proprio a causa di un eccesso di familiarità, invadente. Al di là di ogni rappresentazione possibile del contenuto perturbante, dunque, un uso espressivo del perturbante, in grado di dar contenuto concreto a un'atmosfera altrimenti idealizzata nel suo contenuto simbolico.

²⁶ S. Freud, *Il perturbante*, Edizioni Theoria, Roma-Napoli 1993, p. 79.

²⁷ Il *katakana* ha, tuttavia, anche altri impieghi, come ad esempio quello di esprimere le onomatopoeie.

L'espressione, infatti, si distingue rispetto alla rappresentazione. Si potrebbe dire che qualcosa è "rappresentato" perché l'immagine ne è impressa su una superficie; oppure perché è – letteralmente – presentato una seconda volta. In altre parole, rappresentare implica imprimere un'immagine visibile su una superficie altrettanto visibile, rendendo accessibile un oggetto, riproponendolo, come se fosse una "presenza ritrovata". Attraverso la rappresentazione, qualcosa di assente diventa nuovamente accessibile, percettibile, quasi "riportato" alla realtà. In entrambi i casi, tale definizione ricorda il mito della nascita della pittura (e della scultura) raccontato da Plinio il Vecchio. In questo mito, a Skyon, una città dell'antica Grecia, un ragazzo stava per essere separato dalla sua amata a causa della guerra. Per mantenere viva la memoria del ragazzo, il padre della ragazza, Boutades, tratteggiò l'ombra del suo volto su un muro. È così che nacque, secondo il mito, l'immagine pittorica, sia come impressione su una superficie sia come presentazione, per la seconda volta, del contorno del volto del ragazzo²⁸. Da un lato abbiamo la riscrittura di un'immagine su una superficie; dall'altro, la presentazione, per la seconda volta, di qualcosa di visibile attraverso lo stesso visibile. D'altra parte, la definizione dell'"espressione" sembra avere tratti diversi. "Espressione", infatti, è un termine che può certamente essere usato per riferirsi all'espressione di sé di un individuo. Ma vi è un altro uso del termine espressione, che va oltre un'esposizione generica della personalità di una persona. Proviamo, a questo proposito, a consultare un *lexicon* giapponese di estetica, e scopriamo che "espressione":

si riferisce al dare una forma visibile a qualcosa che è invisibile o concettuale, o alla forma visibile stessa. [...] In altre parole, imitazione e rappresentazione sono il trasferimento di qualcosa di visibile in qualcos'altro che è anche visibile, mentre l'essenza dell'espressione risiede nel rendere tangibile (有形, *yūkei*) l'intangibile (無形, *mukei*)²⁹.

Da questa prospettiva, "rappresentare" significa riprodurre qualcosa di visibile in una forma visibile, come nel caso dell'ombra dell'amato descritta da Plinio il Vecchio; mentre "esprimere" sembra significare qualcosa di diverso, cioè dare una forma visibile a qualcosa che non è visibile, o persino rendere tangibile qualcosa di intangibile, concreto qualcosa di astratto. Unificando in un'unica definizione le due parti della definizione precedente, "esprimere" significherà allora rendere visibile e/o tangibile qualcosa di invisibile e/o intangibile. Oppure, riprendendo letteralmente i due termini usati da Kenichi nel *lexicon* citato poco sopra, potremmo anche scrivere che "espressione" significa abitare il luogo in cui opera il libero gioco tra la forma dell'essere (有の形, *yū no katachi*) e la forma del nulla (無の形, *mu no katachi*) – tra l'istante della vita e la durata della morte. Qui l'espressione diventa un movimento tra presenza e assenza, tra il momento vitale e la durata senza tempo: è un processo che trasforma l'insensibile

²⁸ E. H. Gombrich, *Ombre. Rappresentazione dell'ombra portata nell'arte occidentale*, Einaudi, Torino 1996.

²⁹ S. Kenichi (佐々木健一), *美学辞典* (Dizionario di estetica), Tōkyō Daigaku Shuppankai, Tōkyō 1995, p. 53 [trad. mia].

in sensibile, sospeso in uno spazio in cui le due dimensioni, quella dell'essere e quella del nulla, coesistono e si intrecciano.

Tuttavia, Nancy ci dice che l'immondo, oltre a coglierci di sorpresa, sfuggendo così alle disposizioni del linguaggio, si configura anche come qualcosa di ulteriore rispetto a una storia o a un evento. Sul significato di questo "ulteriore" torneremo più volte nel testo, per ora limitiamoci a ampliare un passaggio di cui scrivevamo poco sopra, secondo il quale Fukushima non sarebbe riducibile a un evento puntuale nel tempo. Cosa significa, per un evento, non essere circoscrivibile ad un momento preciso? A una data, come nel caso dell'11 marzo 2011 a Fukushima? In fondo, ciò che ci resta da dire di un evento come quello di Fukushima è che non ha nulla a che vedere con un evento e, di conseguenza, con un disastro o una catastrofe. Evento, disastro e catastrofe, infatti, sono tutti termini che ci restituiscono un'immagine conclusa, avvenuta, passata di Fukushima, mentre a Fukushima nulla si è concluso, è avvenuto, è passato. Si potrebbe persino dire che Fukushima si conclude, avviene e passa in una forma però *al futuro*, proiettata cioè verso un futuro non determinato e forse mai determinabile *per noi esseri umani*. Dunque, il tempo di Fukushima non è il participio passato, né tantomeno il passato prossimo, poiché entrambe queste forme verbali esprimono azioni relegate a un tempo concluso. Fukushima, invece, appartiene al presente indicativo, un tempo il cui svolgimento è ancora in corso. Più che come di un evento, allora, di Fukushima possiamo parlare come di un *collasso*, con il suo senso di lenta caduta, sgonfiamento, introversione della gravità che porta fino al cedimento ultimo: alla fine del mondo.

Per la stessa ragione – il suo essere in corso – per il quale non possiamo fare di Fukushima un evento, non possiamo nemmeno farne la storia. Questo è vero, evidentemente, se fare una storia significa fare la storia di un evento. Ossia, se "storia" significa svolgere un'azione in riferimento a un passato avvenuto, di cui possiamo raccogliere i documenti. Un'azione che si svolge sempre a partire da una certa distanza, data la quale, l'arco degli effetti prossimi prodotti da un passato circoscritto ha già determinato i suoi scarsi futuri. Ma è Marc Bloch a sostenere che definire la storia "scienza del passato" «significa esprimersi impropriamente» e che «l'idea stessa che il passato in quanto tale possa essere oggetto di scienza è assurda»³⁰; così come è vero che, per dirla con Le Goff:

se lo storico non può evidentemente diventare un conoscitore del futuro come lo è del passato e del presente, egli debba comunque porsi la questione del futuro e quella degli accenni, dei germi di futuro nella evoluzione cronologica. Se la storia è la scienza degli uomini in società, essa è altresì la scienza degli uomini in società nel tempo; così lo storico non può fare a meno di considerare l'insieme del sistema di scansione del tempo dell'uomo: passato, presente, futuro³¹.

Dunque, nel descrivere l'andirivieni dal presente al passato che, secondo Bloch, definisce il compito dello storico, i germi del futuro vi sono in qualche misura contenuti. Dunque, più che l'impossibilità di fare una storia di Fukushima, dovremmo forse

³⁰ M. Bloch, *Apologia della storia o Mestiere dello storico*, Einaudi, Torino 2009, p. 20.

³¹ J. Le Goff, *Prefazione*, in M. Bloch, *Apologia della storia*, cit., p. XII.

concentrarci sul ruolo che il futuro ha nel pensiero. Su questo punto però, più che l'indagine storica può tornarci utile un'interpretazione del compito dell'archeologia filosofica.

Si consideri quanto scrive Agamben, per il quale «l'archeologia è la sola via di accesso al presente», in quanto «l'indagine sul passato non è che l'ombra portata di un'interrogazione rivolta al presente»³². In questo contesto, per Agamben, il futuro non è che un'ambigua distrazione, verso la quale sarebbe meglio non rivolgere lo sguardo – ricordiamo infatti che l'angelo della storia di benjaminiana memoria ha sempre la catastrofe di fronte agli occhi, che sono però rivolti al passato, mentre spira una tempesta che lo trascina verso il futuro³³. Tuttavia, nonostante l'avversione per il futuro dello stesso Agamben, crediamo che sia proprio all'interno della metafora archeologica, che è possibile intravedere un ruolo più prossimo a quello che vorremmo assegnare al futuro *durante* Fukushima. Se è vero, infatti, che l'archeologia filosofica è lo studio dell'«ombra portata»³⁴ che il presente getta sul futuro, e che per mezzo di questo studio:

Il punto di insorgenza, l'*arché* dell'archeologia, è ciò che avverrà, che diventerà accessibile e presente, solo quando l'inchiesta archeologica avrà compiuto la sua operazione. Esso ha dunque la forma di un passato nel futuro, cioè di un futuro anteriore³⁵.

Allora, se volessimo espandere la metafora agambeniana, il cono d'ombra proiettato dal presente (dalle sue strutture, abitudini discorsive, linguaggio, ordine simbolico, ecc.), avrà un rapporto con una fonte di luce situata nel futuro. Da questo punto di vista, il rapporto tra presente, passato e futuro non sarà più un rapporto di successione: tre momenti situati su una freccia che dal passato tende verso il futuro, passando per il presente. Diversamente, quella che chiamiamo temporalità sarà la serie dei rapporti che andrà sviluppandosi, simultaneamente, all'interno di questo cono di luce e di proiezioni umbratili, che andrà manifestandosi, di volta in volta, in luoghi distinti. Ancora una volta si tratterà di un rapporto tra istante e durata. Se l'istante si configura come la vita nel cono d'ombra, la durata sarà la proiezione luminosa che copre la superficie del tempo. Da questo punto di vista, la comprensione di Fukushima è per noi più larga del cono

³² G. Agamben, *Creazione e anarchia. L'opera nell'età della religione capitalista*, Neri Pozza, Vicenza 2017, p. 9. Si noti quanto la questione dell'archeologia filosofica, richiamando la questione estetica della nascita della pittura evocata poco sopra, sia fortemente legata al problema della rappresentazione.

³³ «C'è un quadro di Klee che s'intitola *Angelus Novus*. Vi si trova un angelo che sembra in atto di allontanarsi da qualcosa su cui fissa lo sguardo [...]. Ha il viso rivolto al passato. Dove ci appare una catena di eventi, egli vede una sola catastrofe, che accumula senza tregua rovine su rovine e le rovescia ai suoi piedi. Egli vorrebbe ben trattenersi, destare i morti e ricomporre l'infranto. Ma una tempesta spira dal paradiso, che si è impigliata nelle sue ali, ed è così forte che egli non può più chiuderle. Questa tempesta lo spinge irresistibilmente nel futuro, a cui volge le spalle, mentre il cumulo delle rovine sale davanti a lui al cielo». W. Benjamin, *Tesi di filosofia della storia*, in W. Benjamin, *Angelus novus*, Einaudi, Torino 1962, p. 80.

³⁴ Cfr. G. Agamben, *Creazione e anarchia*, cit.

³⁵ G. Agamben, *Signatura rerum. Sul metodo*, Bollati Boringhieri, Torino 2008, p. 106.

d'ombra che il futuro proietta nel passato nel suo incontro col corpo fisico del presente. A questo proposito è forse fuorviante parlare di un rapporto tra tempi (presente, passato e futuro), se questi tempi invece che collassare l'uno sull'altro sono lo stesso collasso del tempo, il suo lento prodursi. Fukushima ci costringe cioè a ripensare il tempo non come una sequenza lineare di passato, presente e futuro, ma come un collasso in cui queste dimensioni si fondono in un'unica realtà. Il collasso non è confinato a un "prima" o a un "dopo," ma esiste in una dimensione temporale che si espande oltre il momento in cui è accaduto, proiettando effetti e significati nel passato e nel futuro. Questo permette di vedere in Fukushima non un disastro isolato, ma un punto di incontro tra istanti e durate, una temporalità in continua evoluzione, sempre aperta a nuove comprensioni.

Formuliamo ancora un'ipotesi: così come per i teorici del transindividuale la relazione precede i termini della relazione³⁶, per noi il collasso precede i termini temporali (passato, presente e futuro) che si vorrebbero vedere collassare l'uno sull'altro. Si tratta, cioè, di un cambiamento di prospettiva: se gli esseri umani non possono che pensare la temporalità a partire dalla tripartizione classica dei tempi, allora Fukushima ci costringe a uscire da una comprensione umana della temporalità. Il tempo di Fukushima, cioè, è la durata, una temporalità che è, allo stesso tempo, contemporanea dell'esistenza, precedente e successiva a essa. Scopriamo così un senso ulteriore per il quale Fukushima è un evento per certi versi immondo, che non *fa mondo*, che non è cioè riducibile in nessun senso a un ordine simbolico, alla cattura del linguaggio: Fukushima, pur essendo un evento che riguarda certamente gli umani, se ne distacca, producendo zone di inabitabilità, sia fisica che semantica. Fukushima è un *collasso* della sensibilità umana *tout-court*. Questo significa che se Marc Bloch ha ragione, e «l'oggetto della storia è, per natura, l'uomo», o meglio, «gli uomini», perché «Più che il singolare, favorevole all'astrazione» allo storico confà «il plurale, che è il modo grammaticale della relatività»³⁷; questa può cogliere solamente una parte del *collasso* di Fukushima: la sua parte umana. La storia è dunque necessaria per una scienza della vita che voglia confrontarsi col collasso e con l'immondo – nonostante per Nancy «ciò che accade [...] sta sopraggiungendo, più di quanto possa sopraggiungere una storia, o addirittura un evento» –, ma non può essere sola. Ad essere altrettanto necessaria è una scienza in grado di speculare sul regno della durata – su quel reale radicalmente non umano, cioè, che da un altrove innominabile, ma sensibile, si pone in agguato nel suo sopraggiungere.

³⁶ Cfr. AA. VV., *Il transindividuale. Soggetti, relazioni, mutazioni*, a cura di E. Balibar, V. Morfino, Mimesis, Milano-Udine 2014.

³⁷ M. Bloch, *Apologia della storia*, cit., p. 22.

Bibliografia

- AA. VV., *Il transindividuale. Soggetti, relazioni, mutazioni*, a cura di E. Balibar, V. Morfino, Mimesis, Milano-Udine 2014.
- G. Agamben, *Signatura rerum. Sul metodo*, Bollati Boringhieri, Torino 2008.
- G. Agamben, *Creazione e anarchia. L'opera nell'età della religione capitalista*, Neri Pozza, Vicenza 2017.
- G. Bachelard, *L'intuizione dell'istante*, in G. Bachelard, *L'intuizione dell'istante. La psicoanalisi del fuoco*, Edizioni Dedalo, Bari 2010, pp. 35-110.
- W. Benjamin, *Tesi di filosofia della storia*, in W. Benjamin, *Angelus novus*, Einaudi, Torino 1962.
- M. Bloch, *Apologia della storia o Mestiere dello storico*, Einaudi, Torino 2009.
- F. Cimatti, $\exists x(fx)$. *Logica della decisione*, Cronopio, Napoli 2024.
- E. De Martino, *La fine del mondo. Contributo alle analisi delle apocalissi culturali*, Einaudi, Torino 2019.
- G. Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto*, Raffaello Cortina, Milano 2005.
- G. Didi-Huberman, *L'immagine brucia*, in *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, a cura di A. Pinotti, A. Somaini, Raffaello Cortina, Milano 2009, pp.
- R. Dinitto, D. Slaymaker, *Translator's Foreword*, in K. Saeko (木村朗子), *Theorizing Post-Disaster Literature. Revisiting the Literary and Cultural Landscape after the Triple Disaster*, Lexington Books, Lanham 2020, ebook edition.
- S. Freud, *Il perturbante*, Edizioni Theoria, Roma-Napoli 1993.
- E. H. Gombrich, *Ombre. Rappresentazione dell'ombra portata nell'arte occidentale*, Einaudi, Torino 1996.
- F. Guattari, *Caosmosi*, Mimesis, Milano-Udine 2020.
- S. Kenichi (佐々木健一), *美学辞典 (Dizionario di estetica)*, Tōkyō Daigaku Shuppankai, Tōkyō 1995.
- J. Le Goff, *Prefazione*, in M. Bloch, *Apologia della storia o Mestiere dello storico*, Einaudi, Torino 2009.
- J.-L. Nancy, *The Sense of the World*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1997.
- J.-L. Nancy, *La creazione del mondo o la mondializzazione*, Einaudi, Torino 2003.
- F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno*, Adelphi, Milano 2010.
- F. Nietzsche, *Genealogia della morale. Uno scritto polemico*, Adelphi, Milano 2010.
- K. Nishitani (西谷啓治), *La religione e il nulla*, Città Nuova, Roma 2004.
- M. T. Orsi, *Introduzione*, in *Poeti giapponesi*, a cura di M. T. Orsi, A. Clementi Degli Albizzi, Einaudi, Torino 2020, pp. V-XXXIII.
- P. Sloterdijk, *Devi cambiare la tua vita. Sull'antropotecnica*, Raffaello Cortina, Milano 2010.

A. Takahashi (高橋綾子), J. Halebsky, *Activism and Poetry: A Conversation with Brenda Hillman and Wago Ryoichi*, in R. Wagō, *Since Fukushima*, Vagabond Press, Sydney 2023, pp. 89-99.

R. Wagō (和合亮一, *da Ciottoli di poesia* [詩の礫 (抄), shi no tsubute (shō)], in *Poeti giapponesi*, a cura di M. T. Orsi, A. Clementi Degli Albizzi, Einaudi, Torino 2020, pp. 250-261 (ed. integrale giap., 詩の礫 [Ciottoli di poesia], Tokuma Shoten, Tōkyō 2011.

J. Wahl, *Verso il concreto. Studi di filosofia contemporanea. William James, Whitehead, Gabriel Marcel*, a cura di G. Piatti, Mimesis, Milano-Udine 2020.

L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, in L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, Einaudi, Torino 2009, pp. 1-109.

4. L'immagine è autonoma

Nei capitoli precedenti abbiamo gettato le basi della nostra tesi, muovendo dall'ipotesi che un certo grado di idealismo sia necessario alla ricerca estetica. Questo perché negare il modo idealista di intendere l'accesso al mondo richiederebbe un atto volontario di sospensione del giudizio: una *epochè*. Impresa difficilmente realizzabile, a meno di non negare il ruolo del linguaggio – e in generale della insopprimibile mediazione cognitiva che esiste fra soggetto e oggetto - nel plasmare il sistema di rimandi simbolici che garantisce il nostro accesso alla realtà.

Posta questa ipotesi di partenza, abbiamo esplorato il funzionamento del dispositivo linguistico, mettendo in evidenza in che maniera le immagini non possano che occupare, al suo interno, un ruolo subalterno. Il linguaggio, così, funzionerebbe come un trascendentale, vale a dire come un serie di condizioni in grado di scavare un certo numero di tracce, nei solchi delle quali i movimenti del sistema delle immagini diverrebbero possibili. Per le immagini essere collocate all'interno di simili coordinate determinate dal linguaggio significa essere ridotte a cliché, ossia essere incapaci di esprimere la singolarità che in esse pure si produce. A partire da questa ipotesi, Fukushima ci è servita come paradigma in grado di mostrare il funzionamento di uno specifico tipo di mappature simboliche, quelle della catastrofe. Queste mappature, infatti, producendo equivalenze (*tutte le immagini di catastrofi sono la stessa immagine*), generano, di conseguenza, premediazioni (*tutte le immagini di catastrofi sono immagini di catastrofi già state*), capaci di contenere gli affetti dei soggetti esposti agli effetti di contatto col reale del disastro.

Infine, a partire da una poesia di Wagō Ryoichi, scritta a pochi giorni dal *meltdown* del reattore di Fukushima Dai-ichi, ci siamo chiesti: se la premediazione genera una soppressione degli affetti e con essa una mancata esposizione al contatto radicale – *radicalmente non linguistico, non simbolico, non premediato* – col disastro, possono esistere delle immagini in grado di rendere tangibile un simile contatto? Trovare un margine sul quale un contatto possibile col reale nelle immagini può essere espresso, è un modo per mostrare ciò che nelle rappresentazioni premediate ed equivalenti di Fukushima, quelle che danno corpo al cliché del disastro, non viene affatto mostrato: il fatto che Fukushima ha un inizio che può essere fatto risalire a ben prima dell'11 marzo del 2011, e una fine ancora di là da venire – con ogni probabilità ben oltre i limiti della ~~vita~~ presenza umana sulla Terra. Da questo punto di vista, ciò a cui diamo il nome di Fukushima non è un evento (una spaccatura che si è prodotta in un momento puntuale del tempo, nel marzo del 2011), ma una situazione più vaga, non databile e difficilmente collocabile nello spazio, perché i suoi margini sono sempre nuovamente ridiscussi e in trasformazione: ciò che abbiamo chiamato un collasso.

Il rapporto tra le immagini e un contatto immediato con il reale (ciò che resiste alla presa del simbolico e del linguaggio, in senso lacaniano) che vada oltre la premediazione della catastrofe, sarà il tema centrale dei prossimi capitoli. Se, infatti, nel primo capitolo di questa ricerca ci siamo concentrati sull'ipotesi per la quale le immagini sono ausiliarie

rispetto al linguaggio, nei capitoli due e tre abbiamo iniziato a intravedere in trasparenza un margine di autonomia per le immagini. In questo senso, invece di mostrare solo la maniera in cui il dispositivo linguistico cattura le immagini, tenteremo di mostrare il loro supplemento espressivo. Se c'è infatti un'autonomia delle immagini, l'ipotesi è che essa sia data proprio dal contatto come elemento concreto, non riducibile alla cattura del linguaggio. Essere toccati da qualcosa, infatti, fa emergere aspetti affettivi del reale che il linguaggio non sarebbe, a partire da questa ipotesi, in grado di contemplare. Può forse descriverli, ma tra la descrizione di un affetto e l'affetto stesso passa, per l'appunto, tutta l'intensità del sentirsi immersi in un'atmosfera fatta di corpi estranei e non riducibili all'identità con il "proprio". In questo si mostra il puro supplemento estetico delle immagini. Se dunque in questa sede ciò che faremo è dare un'espressione linguistica a simili affetti, sarà per la natura teorica del testo scritto, che deve mantenersi in bilico tra l'autonomia delle immagini e il tentativo di cattura che il linguaggio sempre di nuovo applica ad esse. Didi-Huberman scriveva che «in ogni produzione testimoniale [...] – linguaggio e immagine – sono assolutamente solidali e si soccorrono a vicenda: un'immagine sorge spesso là dove mancano le parole, e una parola sorge spesso là dove sembra mancare l'immaginazione»¹. Ma per noi, nonostante questa apparente solidarietà tra immaginazione e linguaggio, la potenza espressiva è tutta dal lato dell'immaginazione. Confondere il linguaggio con la lingua, infatti, sarebbe un errore. Mentre il linguaggio è un dispositivo che sorregge il sistema simbolico (cfr. §2.), la lingua può essere sia un dispositivo, come linguaggio, sia ciò che sospende quello stesso dispositivo di cattura del reale, come avviene nella poesia. Come abbiamo già scritto in §3 a proposito di Wagō, infatti, quell'elemento che costituisce un surplus nel linguaggio poetico lo chiamiamo ugualmente immagine, senza alcun rispetto per la radice visuale alla quale un simile termine generalmente si accompagna. Inoltre, per noi l'immagine è sì un surplus, ma non la messa a profitto di un'eccedenza o una nuova forma di identità. Questa eccedenza è invece l'espressione una *dépense*, una linea di fuga da ogni genere di identità:

L'attività umana non è riducibile a processi di produzione e di conservazione, e il consumo deve essere diviso in due parti distinte. La prima, riducibile, è rappresentata dall'uso del minimo necessario, agli individui di una data società, per la conservazione della vita e per la conservazione dell'attività produttiva [...]. La seconda parte è rappresentata dalle spese cosiddette improduttive [...]. Orbene, è necessario riservare il nome di *dépense* a queste forme improduttive².

Se abbiamo cioè trovato questo surplus improduttivo che è la *dépense* nella poesia, è lo stesso Bataille a confermarci che «il termine "poesia", che si applica alle forme meno degradate, meno intellettualizzate, dell'espressione di uno stato di perdita, può essere considerato come sinonimo di *dépense*: esso significa, infatti, nel modo più preciso,

¹ G. Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto*, cit., p. 43.

² G. Bataille, *La parte maledetta preceduta da La nozione di dépense*, Bollati Boringhieri, Torino 2015, p. 44.

creazione per mezzo della perdita»³. Nel libero gioco tra «economia ristretta»⁴ e *dépense*, oppure – per dirla con Deleuze e Guattari – tra «territorializzazione» e «deterritorializzazione»⁵, l'immagine autonoma dalla presa del linguaggio sarebbe dalla parte della *dépense* e della deterritorializzazione. Un'uscita dall'ordine simbolico che, non avendo più porti sicuri dove approdare, si trova a navigare in un mare radicalmente estraneo. Se dovessimo dare un ambiente all'immagine, dunque, più che alla terra e al territorio, con la sua stabilità e la sua orografia, capace di dar corpo a confini naturali, esso sarebbe un mare, sempre agitato da onde che assumono configurazioni «metastabili»⁶. Un movimento che dura nel tempo e si estende nello spazio, non una conformazione stabile, supposta come *naturalmente* esistente. La metastabilità dell'immagine, cioè, è la sua pura tensione affettiva e risonanza tattile, ossia il suo essere tutt'altro da un puro aspetto formale⁷. Pensare all'immagine, infatti, come pura forma

³ Ivi, p. 46.

⁴ Cfr. a proposito del concetto di “economia ristretta” per leggere il consumo in Bataille J. Derrida, *Dall'economia ristretta all'economia generale. Un hegelismo senza riserve*, in J. Derrida, *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino 2002, pp. 325-358.

⁵ Cfr. G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Orthotes, Napoli-Salerno 2017.

⁶ Quello di “metastabilità” è un concetto della termodinamica, che qui usiamo, tuttavia, in riferimento all'opera di Simondon. Vedi, in particolare: «Non si è potuto pensare né descrivere adeguatamente l'individuazione poiché non si conosceva che una sola forma di equilibrio, ovvero l'equilibrio stabile. Non si conosceva, cioè, l'equilibrio metastabile. In realtà, si suppone implicitamente che l'essere sia in equilibrio stabile; ebbene, l'equilibrio stabile esclude il divenire, poiché corrisponde all'infimo livello di energie potenziale possibile e consiste nell'equilibrio raggiunto in un sistema quando tutte le possibili trasformazioni risultano compiute e non sussiste più alcuna forza. Tutti i potenziali risultano attualizzati e il sistema, avendo raggiunto l'infimo livello energetico, non può più trasformarsi. Gli antichi conoscevano unicamente la stabilità e l'instabilità, il movimento e la quiete e non conoscevano nel modo più assoluto ed oggettivo la metastabilità. Per definire la metastabilità occorre favorire l'intervento della nozione di energia potenziale di un sistema, della nozione d'ordine e di quella di aumento di entropia». G. Simondon, *L'individuazione alla luce delle nozioni di forma e di informazione*, Mimesis, Milano-Udine 2011, p. 35.

⁷ Se per Benjamin l'estetica ha il compito di restituire l'opera al *continuum delle forme*, lì dove l'opera, «come l'intera vita dell'umanità, [...] è un infinito processo di realizzazione e non un semplice divenire» (W. Benjamin, *Il concetto di critica nel romanticismo tedesco*, in W. Benjamin, *Opere complete. Scritti 1906-1922*, Einaudi, Torino 2008, pp. 353-466, p. 425), per la prospettiva simondoniana questo *continuum* non ha nulla a che vedere con un puro aspetto formale, perché l'alternativa tra forma e materia, storicamente determinata dalla tradizione filosofica occidentale, è una falsa alternativa. Simondon, infatti, non parlerebbe mai di realizzazione, perché questo significherebbe supporre indebitamente che vi sia qualcosa di non realizzato nei processi di informazione. La distinzione tra una forma e una materia, infatti, corrisponde allo schema ilomorfo che, per Simondon, non è altro che uno schema «paragonabile alla conoscenza che possiede un uomo esterno alla bottega, e che pertanto può prendere in considerazione solamente i prodotti che vi entrano e quelli che ne fuoriescono». G. Simondon, *L'individuazione*, cit., p. 63.

(benché, magari, applicata a contenere una materia), significherebbe assumere un punto di vista simile a quella che Simondon chiama “ipotesi creazionista”:

Quest'ultima, infatti, concentra tutto il divenire all'interno delle sue origini, sicché ogni creazionismo reca in sé il problema della teodicea, aspetto etico di un problema più generale: il divenire non consiste più in un vero divenire, ma risulta interamente già divenuto nell'atto della creazione che obbliga ad indurre, una volta compiuto, numerosi correttivi alla teoria creazionista per assegnare un senso al divenire. [...] Alla teodicea etica bisognerebbe aggiungere una vera e propria teodicea fisica⁸.

Pensare all'immagine come forma o come messa in forma, cioè, significa confinare le sue possibilità alla sua origine, determinata dal suo creatore. Vi è invece un possibile che non si confonde con l'origine, ossia il divenire che si configura in un'immagine in condizioni di metastabilità:

Alla base dell'ontogenesi degli individui fisici, sussiste una teoria generale degli stati, che si potrebbe definire *allagmatica*⁹. Quest'insieme concettuale presuppone che l'individuo non costituisce un'inizio assoluto e che si possa studiare la sua genesi a partire da un certo numero di condizioni energetiche strutturali: l'ontogenesi si iscrive nel divenire dei sistemi e la comparsa di un individuo corrisponde ad un certo stato di sistema e possiede un senso in rapporto a questo stesso sistema. Peraltro l'individuo fisico è relativo e non sostanziale: è relativo perché in relazione e questa relazione appartiene al suo essere¹⁰.

Quella che informa la nozione di metastabilità dell'immagine, cioè, è una teoria della pura relazionalità, in cui il terzo polo, quello dell'interpretante, del linguaggio e della mediazione, appare e scompare a seconda della fase in cui il sistema va configurandosi. Questo significa che, oltre all'immagine racchiusa nel sistema simbolico istituito dal linguaggio (con le sue decisioni sul reale disponibile allo sguardo), si dà una possibilità anche per un altro genere di immagini puramente affettive. Immagini, dunque, come operazioni in grado di risuonare col corpo in una maniera non paragonabile a tutti quegli esempi di equivalenza e di premediazione che abbiamo riportato negli scorsi capitoli. Certo, come abbiamo già osservato, il linguaggio è sempre capace di riassorbire l'operazione supplementare delle immagini affettive (quel supplemento, cioè, che chiamiamo in questo modo solo perché siamo *nel* linguaggio, perché se ne parla, ma che in realtà produce i suoi effetti indipendentemente da qualsiasi discorso su di esso), di produrre cioè una trascendenza (una distanza, una gerarchia, o un ordine) all'interno di

⁸ *Ivi*, pp. 443-444.

⁹ «L'*allagmatica* consiste nella teoria delle operazioni. Nell'ordine delle scienze, risulta simmetrica alla teoria delle strutture [...]. Non è semplice definire un'operazione né tantomeno una struttura, senza con ciò incedere nell'esemplificazione. Tuttavia, se una struttura consiste nel risultato di una costruzione, si può affermare che l'operazione consiste in ciò che consente la comparsa di una struttura o che la modica». G. Simondon, *L'individuazione*, cit., p. 769.

¹⁰ *Ivi*, p. 444.

dinamiche puramente relazionali. Il linguaggio è cioè capace di riterritorializzare, di riportare alla stabilità della terra, ciò che è stato deterritorializzato dalla pura potenza affettiva delle immagini, che sono un movimento di continua erosione e, perciò, costruzione di nuove combinazioni variabili. Abbiamo già parlato negli scorsi capitoli di Nishitani e del suo concetto di «doppia esposizione»¹¹: così come possiamo vedere i viventi camminare per Ginza e, sovrapposto ad essi, intravedere un quadro di morte (nell'immagine del teschio sulla steppa dello *haiku* di Bashō), così possiamo vedere il linguaggio produrre le proprie combinazioni e catture all'interno dell'ordine simbolico e, sovrapposti ad esso, intravedere lo smontaggio e la ricombinazione operati dalle immagini. Implicito in questo discorso è che le fasi a cui si riferisce Simondon non sono necessariamente successive. Anzi, queste possono coabitare, sovrapporsi, intrecciarsi e, proprio per questo motivo, mutuamente influenzarsi. Perciò, benché nel primo capitolo si sia sostenuto il contrario, si potrebbe anche affermare che non c'è linguaggio, se per linguaggio si intende una cattura *totale*, senza margini, dell'esistente. Essendo un dispositivo che opera selezioni, il linguaggio, infatti, non riesce a contenere l'infinità del reale, lasciando così zone d'ombra che si rivelano impossibili da esprimere per mezzo di esso. Solo dal punto di vista del linguaggio, infatti, una simile assolutezza può essere creduta. Sullo sfondo del simbolico, resistendo alla cattura del linguaggio, c'è sempre almeno un brandello di carne, con la sua epidermide sensibile al tocco. Per dirla con Paul Shepard:

Da un punto di vista ecologico, l'epidermide è simile alla superficie di un lago o al suolo di una foresta: più che un guscio è una delicata interpenetrazione. Essa dà luogo a un sé nobilitato ed esteso piuttosto che minacciato come parte del paesaggio e dell'ecosistema, perché la bellezza e la complessità della natura sono in continuità con noi stessi¹².

Tuttavia, questa immagine offerta da Shepard dell'epidermide come “delicata interpretazione”, capace di connetterci a una natura “in continuità con noi stessi”, è troppo ingenua per la sensibilità contemporanea, e andrebbe in parte rivista, soprattutto dal momento in cui ad essere in questione è un collasso dell'esperienza come quello che abbiamo descritto a Fukushima. L'interpenetrazione, infatti, può essere tutt'altro che delicata, soprattutto per quei soggetti, noi esseri umani, che vivono nel linguaggio come nella propria casa, fatta non solo di abitudini, ma di vere e proprie cristallizzazioni dell'esperienza. Allo stesso modo, l'idea della natura come pura e semplice continuità senza attriti andrebbe forse abbandonata. Chiedendoci se Fukushima è parte di un equilibrio possibile tra natura ed esseri umani, potremmo infatti fare come Ghilardi e sostenere che «dal punto di vista ultimo, metalogico (il cosiddetto *shintai* 真諦)», ovvero da quello che potremmo chiamare il punto d'osservazione di Dio, persino un evento come Fukushima, «anche se produce morti di massa nell'ecumene vegetale e animale» può essere ricondotto a una radicale continuità ed equilibrio con la natura. Ma, allo

¹¹ Cfr. K. Nishitani (西谷啓治), *La religione e il nulla*, Città Nuova, Roma 2004.

¹² P. Shepard, *Introduction: Ecology and Man – a Viewpoint*, in *Essay Toward an Ecology of Man*, edited by P. Shepard, D. McKinley, Houghton Mifflin, Boston 1969, pp. 1-10, p. 2 [trad. mia].

stesso tempo, vi è un altro punto di vista, quello della «cosiddetta verità relativa o convenzionale (zokutai 俗諦)». Questo secondo punto di vista, infatti, «non è solamente una verità parziale che può essere velocemente trascesa, attenuata o respinta», perché questa «mostra [...] il fatto che noi dobbiamo pensare non soltanto in una dimensione metastorica»¹³. Infatti, è proprio l'interrelazione tra i due punti di vista a dar luogo al conflitto interno alla natura. Entrambi sono affacci sulla natura considerata a differenti scale di grandezza. Un esempio di come le differenze quantitative, superati certi limiti di estensione o intensità, divengono differenze qualitative¹⁴. Un “sentimento oceanico” à la Romain Rolland, «senza confini percettibili»¹⁵, da solo non sarebbe capace di dire nulla sul reale. Infatti, nel mondo *durante* Fukushima, questo sentimento potrebbe essere sia un sentimento di liberazione dalle catene dell'abitudine, delle convenzioni e del senso (significato, questo, molto vicino all'originale di Rolland), sia un sentimento di paura o un affetto di distruzione che nella compenetrazione dei flussi di materia mette assieme corpi resistenti l'uno all'altro. Ogni corpo si compone con un altro corpo in un flusso di composizioni (punto di vista metastorico); ma dal punto di vista del corpo formato (punto di vista relativo), la decomposizione di conformazioni qualificanti del proprio corpo, più che a nuove composizioni, dà luogo a distruzioni. Da questo punto di vista Fukushima è un buon paradigma, perché ci ricorda che, per quanto sia attraente, non dobbiamo cedere a un'idea *ingenua* di natura, fatta unicamente di equilibrio: oltre alle composizioni felici, infatti, vi sono anche le composizioni tra attanti – umani, animali non umani, o vegetali che siano – incompatibili. L'incompatibilità non sopraggiunge tra individui o soggetti astratti, costruzioni teoriche o flussi di idee metastoriche, ma tra singolarità concrete: fasci di affetti che generano concrezioni momentanee, coerenti e, soprattutto, dall'epidermide irritabile.

Se ciò che abbiamo appena scritto è vero, è possibile trovare una prima traccia di supplemento estetico nell'immagine a partire dal rapporto tra individui già formati – i soggetti che siamo, con le nostre abitudini strutturate – e ciò che abbiamo chiamato immagini. Ma questa non è che una prima traccia, o una concessione, a quella teoria che Simondon identifica con il nome di ilomorfismo e che per lui ha una «funzione *meramente strumentale*, di semplice *utilità pratica*», che esclude tuttavia qualsiasi «*valore di*

¹³ M. Ghilardi, *Techne, Catastrophe, and the Buddha-Nature*, in *Fukushima, Northeastern Japan and the Conceptualization of Catastrophe*, edited by C. Craig, E. Fongaro, A. Niehaus, pp. 17-28, pp. 23-24 [trad. mia].

¹⁴ Un buon esempio di come le differenze quantitative si tramutano in differenze qualitative è offerto da J. F. Hirose (廣瀬純), il quale scrive che è proprio l'enorme quantità di uccelli comuni, nel film *Gli uccelli* di Hitchcock del 1963, a dar luogo a un salto qualitativo in grado di produrre lo spaventoso uccello hitchcockiano del film. Di fronte a un piccione, per così dire, nessuno sarebbe spaventato, ma uno stormo intero di piccioni, tale da oscurare il cielo, assume certamente delle tinte più cupe. Cfr. J. F. Hirose (廣瀬純), *Il cine-capitale. Il Cinema di Gilles Deleuze e il divenire rivoluzionario delle immagini*, Ombre corte, Verona 2020.

¹⁵ Lettera di Rolland a Freud del 5 dicembre 1927, cit. da C. Cornubert, *Freud et Romain Rolland. Essai sur la découverte de la pensée psychanalytique par quelques écrivains français*, tesi di dottorato in medicina, n. 453, Parigi 1966, cit. in M. Hulin, *La mistica selvaggia. Agli antipodi della coscienza*, IPOC, Milano 2012, p. 30.

verità»¹⁶. Come già osservavamo a partire da Peirce (cfr. §1), infatti, siamo costretti a muovere da tutti i pregiudizi che abbiamo, ossia dal linguaggio, per non ingannarci a proposito del mondo. Eppure, un punto di partenza che sia *dentro* il linguaggio dimostra tutta la sua utilità pratica dal momento in cui ci mostra i limiti stessi di questa localizzazione, di questo essere-dentro-il-linguaggio (e non potrebbe che essere così). Le immagini, a questo punto, non sono altro che un modo per mostrare questi limiti. Se da un lato (cfr. §1) esse possono essere lette come puramente *ausiliarie* rispetto ai rapporti simbolici istituiti dal linguaggio (ogni immagine è vista, internamente al linguaggio, in un rapporto di equivalenza con ogni altra immagine, come il *token* di un *type*, ossia come la manifestazione concreta di un tipo astratto del quale essa non è altro che una realizzazione); esse sono anche una *dépense*¹⁷ – ossia un supplemento improduttivo – che opera autonomamente dall'economia ristretta del senso assegnato dal linguaggio. Vi è dunque un modo in cui possiamo affermare, con Derrida¹⁸, che l'economia generale delle immagini – ciò che abbiamo chiamato supplemento estetico – viene reintegrata nell'economia ristretta del linguaggio, permettendo a quest'ultima di funzionare (nessun linguaggio, infatti, funzionerebbe senza operare una prima distinzione da un materiale da catturare); ma vi è anche un secondo senso per il quale l'immagine resta distinta dal linguaggio, non catturata e autonoma. Immagine radicalmente priva di senso, perché entra in un rapporto con una dimensione che oltrepassa i limiti del linguaggio, *habitat* proprio di *Homo sapiens*.

Tuttavia, questo non significa che il linguaggio non provi a catturare quest'esperienza radicalmente non antropica. Significa soltanto che ogni tentativo di assegnare un senso, nel gioco dell'assegnazione di significato, a quella che Nancy ha definito la fine del mondo o l'immondo, è destinato ad essere frustrato¹⁹. Questo perché «ogni senso che sia definito non è che una scenografia: vale a dire un profilo dell'insieme, visto da un certo sito»²⁰. Dunque, nella definizione del senso è implicita l'idea di un luogo nel quale posizionarsi e dal quale osservare un mondo profilato, una scenografia messa in piedi per dar forma a uno spettacolo. Cosa accade, allora, se quel luogo costruito affinché il

¹⁶ G. Carrozzini, *Simondoniana. Commento storico-critico analitico de l'individuazione alla luce delle nozioni di forma e d'informazione*, Mimesis, Milano-Udine 2011, p. 152.

¹⁷ Preferiamo usare il termine *dépense*, in riferimento a Bataille, piuttosto che surplus o supplemento estetico (che pure abbiamo utilizzato in altre occasioni), per sottolineare il carattere improduttivo del supplemento messo in gioco dalle immagini che vorremmo considerare. Se produrre, infatti, significa istituire identità, allora le immagini alle quali vorremmo riferirci, sono (almeno in un primo momento, finché non vengono riterritorializzate) improduttive. Ci domandiamo, però, se esiste anche un modo alternativo di intendere la produzione di immagini. Inoltre, è il caso perlomeno di citare il fatto che buona parte del lavoro del già citato Hirose, *Il cine-capitale*, si concentra proprio sulla questione della ricattura identitaria del supplemento generato dalle immagini, dato che «il cinema estrae plusvalore dal lavoro collettivo delle immagini ordinarie» (Hirose, *Il cine-capitale*, cit., p. 18). Dunque, bisognerà prestare attenzione ai modi in cui un simile surplus verrà definito.

¹⁸ J. Derrida, *Dall'economia ristretta all'economia generale*, cit..

¹⁹ Cfr. J.-L. Nancy, *The Sense of the World*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1997. Vedi §3.

²⁰ M. Serres, *Roma. Il libro delle fondazioni*, Hopefulmonster, Torino 1991, p. 36.

senso si dia *per noi* diviene improvvisamente inabitabile o inospitale? Cosa accade, cioè, se quel luogo che costituisce, per Blumenberg, una metafora assoluta del pensiero Occidentale, il lucreziano “naufragio con spettatore”²¹, diviene improvvisamente *privo* della porzione di terra dalla quale osservare un disastro che sta avvenendo in lontananza e che non ci riguarda, perché da esso non ci separa più alcuna distanza di sicurezza e perché ora quel *collasso* ci riguarda? Ovvero, cosa accade quando quel luogo che, fino a un attimo prima, credevamo appartenerci, di punto in bianco non ci appartiene più? Accade che la prospettiva dilegua, assieme al senso, e che il teatro del mondo smette di offrire uno spettacolo che sia scritto e pensato per un pubblico umano. A Fukushima a guardare lo spettacolo del mondo – come non smette di ripetere Fujiwara Toshi in *Mujin chitai* (cfr. §2) – non ci sono più persone: quei fiumi, laghi e foreste che riempiono lo sguardo con la loro bellezza sono ora appannaggio di un’energia invisibile, il nucleare, che, nonostante passi inavvertita, abita lo spazio *incompatibilmente* con la nostra credenza di poter dominare la vita. Lo sguardo diviene allora *radicalmente altro*. Nulla che il nostro linguaggio possa dominare con le sue categorie. Forse è per questo che alcuni teorici dell’arte, tra i quali il giapponese Yamamoto Hiroki (山本浩貴), hanno iniziato a parlare di un’arte in grado di «reincantare il mondo (世界の再魔術化する, *sekai no saimajutsu-ka suru*)»²², perché, dal punto di vista della produzione estetica, questo sembra essere un tentativo per superare il linguaggio, rinunciando «ad avere il completo controllo sui propri progetti artistici»²³, lasciandolo nelle mani di entità non umane. Infatti, come abbiamo già scritto, la funzione del linguaggio sembra essere irrimediabilmente una funzione di controllo e di decisione²⁴; così, uscire fuori dal linguaggio pare essere, per questi teorici dell’arte, un rifiuto di un simile dispositivo di controllo. Certo, è lo stesso Yamamoto a sostenere che l’«arte» è una creazione degli esseri umani» e che questi, per questa ragione, «sono in una posizione di controllo nella produzione collaborativa»²⁵ con entità non umane. Eppure, riferendosi in questo passaggio alla produzione artistica di AKI INOMATA, la quale, realizzando progetti di “bio-arte transdisciplinare”²⁶, e coinvolgendo in essi animali non umani, nonostante i rapporti di potere sbilanciati, riesce a lasciare emergere il conflitto tra il tentativo di «controllo» del linguaggio umano dell’arte e l’«incontrollabilità» di un non umano che non solo non presta attenzione a questo linguaggio, ma non è nemmeno consapevole della sua esistenza. Ciononostante, benché gli animali non umani e le macchine di AKI INOMATA non siano consapevoli della loro posizione all’interno delle opere e possano, in questo modo, operare a loro volta indisturbati, Yamamoto sostiene che sempre di arte si tratta, con tutto l’universo di

²¹ Cfr. H. Blumenberg, *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell’esistenza*, Il Mulino, Bologna 2001.

²² Cfr. H. Yamamoto (山本浩貴), *ポスト人新世の芸術 (L’arte del post-Antropocene)*, Bijutsu Suppan-Sha, Tōkyō 2022.

²³ *Ivi*, p. 270 [trad. mia].

²⁴ Cfr. F. Cimatti, *∃x(∃x). Logica della decisione*, Cronopio, Napoli 2024.

²⁵ Yamamoto, *ポスト人新世の芸術*, cit., p. 270.

²⁶ Vedi la pagina a lei dedicata sul sito della Akeroyd Collection: <https://akeroyd-collection.com/artists/aki-inomata>; oppure lo stesso sito internet di AKI INOMATA: <https://www.aki-inomata.com>.

significati estetici – e non solo – che essa porta con sé. Ci troviamo così, nuovamente, di fronte a un conflitto che ci accompagna, sotterraneamente, dall'inizio di questa ricerca e che non smetterà di accompagnarci. Questo riguarda il ruolo ausiliare delle immagini rispetto al linguaggio: è possibile una produzione estetica che non sia ricatturata dal giogo del senso? Soprattutto se la sfida, *durante* Fukushima, è proprio quella di connettersi a una dimensione *radicalmente non linguistica*, che di senso – come ordine linguistico, con le sue gerarchie e le sue disposizioni – è perciò priva? Reincantare il mondo, in fin dei conti, è sempre una maniera per restituire un senso all'incontrollabilità del non umano (alla sua sottrazione agli schemi del senso), benché questa incontrollabilità sia finalmente riconosciuta *in quanto incontrollabilità*.

Trovare un supplemento estetico che sia autonomo (e per questa ragione smetta di essere tanto “supplemento” quanto “estetico”, ma inizi a funzionare come tutt'altro dal linguaggio e dall'estetica), cioè una pura *dépense* improduttiva – se osservata dal punto di vista dell'economia ristretta del linguaggio umano –, è un compito piuttosto arduo. Nonostante questo, però, crediamo che una simile dimensione sia quella che andiamo incontrando nella nostra vita *durante* Fukushima. Tuttavia, scriviamo “andiamo incontrando” invece di “cerchiamo di incontrare”, perché il legame tangibile tra l'immagine e il reale, l'impatto profondamente non linguistico che il mondo esercita attraverso le sue forze non umane, rappresenta precisamente la questione di un'estetica nell'era dell'Antropocene. Anche se questi aspetti erano presenti prima dell'introduzione del concetto di Antropocene, vivere in questa epoca ha reso tale questione ancora più pressante per coloro che dovranno affrontare la perdita di narrazioni – dunque catture, disposizioni, interpretazioni – credibili sulla capacità dell'umanità di dominare il mondo non umano. L'antropocentrismo non avrà fine, quindi, per motivi interni o per discorsi generati dalla comunità umana, ma per cause profondamente esterne – per un incontro diretto e immediato con il non umano, non più riducibile alle nostre categorie, tassonomie o gerarchie. Come se la capacità autopoietica del sistema del linguaggio umano andasse in contro a una brusca interruzione, o per lo meno è come se le sue produzioni non fossero più credibili, non essendo più questo capace di autogenerarsi. Perché la post-moderna fine delle grandi narrazioni non è mai stata la fine dell'atto di narrare, costruendo grandi racconti; ma la fine della credibilità generalizzata di simili racconti. Insomma, oltre il weberiano disincanto e il contemporaneo reincanto del mondo, oltre cioè i discorsi umani sul mondo, *c'è pur sempre un mondo fatto di corpi che si incontrano*. Dato questo per presupposto, nella misura in cui siamo al mondo *durante* Fukushima, dovremo fare i conti con i suoi affetti concreti, con la possibilità che le immagini di Fukushima hanno cioè di toccarci.

È questo il momento per chiarire un'ambiguità che attraversa questa tesi. Come il lettore avrà notato, infatti, qui competono *due sensi distinti* del termine “immagine”. L'uno vorrebbe che l'immagine fosse una dimensione ausiliaria del linguaggio, catturata da esso. L'altro vorrebbe che l'immagine fosse un supplemento estetico autonomo rispetto al potere di cattura del linguaggio. Riteniamo che il primo senso in cui abbiamo usato il termine “immagine” sia stato sufficientemente chiarito in §1; per questo, per chiarire anche il secondo senso che abbiamo attribuito a questo termine, in grado qui di

connettere la ricerca estetica con quella ontologica, vorremmo richiamarci a una definizione di Bergson, per la quale:

la materia è un insieme di «immagini». E per «immagine» intendiamo una certa esistenza che è più di ciò che l'idealista chiama una rappresentazione, ma meno di ciò che il realista chiama una cosa, – un'esistenza situata a metà strada tra la «cosa» e la «rappresentazione»²⁷.

Ma se per Bergson «questa concezione della materia è, molto semplicemente, quella del senso comune»²⁸; per noi essa assume un aspetto ulteriore. Chiamiamo la materia «immagine» e non «cosa», nonostante, come abbiamo visto, vogliamo riferirci in maniera concreta, non idealistica, all'immagine, non perché siamo convinti che le nostre percezioni passino necessariamente per immagini (nel primo senso) e dunque per rappresentazioni del mondo. Ovvero, non scriviamo «immagine» perché crediamo che il rapporto col mondo sia un rapporto mediato dalle rappresentazioni. Al contrario, scriviamo «immagine» e non «cosa» proprio perché l'immagine ci restituisce un rapporto immediato, *ma situazionato*²⁹, col mondo, mentre nella tradizione filosofica, soprattutto moderna, il rapporto con le «cose» è sempre frutto di una qualche forma di mediazione o rappresentazione – di una cattura operata dal linguaggio di un mondo che si suppone separato e inaccessibile. Quando percepiamo un'immagine percepiamo il mondo, ma questa percezione è sempre percezione di *un'*immagine, di una singolarità mondana che agisce nel mondo in maniere determinate, e non del mondo nella sua totalità. Poiché anche noi esistiamo come immagini, vediamo chiaramente: «come le immagini esterne influiscano sull'immagine che chiamo il mio corpo: gli trasmettono del movimento. E vedo anche come questo corpo influisca sulle immagini esterne»³⁰ restituendo loro del movimento. Allo stesso tempo in cui noi percepiamo l'immagine singolare che ci dispone ad agire, quella stessa immagine singolare percepisce noi in quanto immagine, situazionata a sua volta, posta cioè in una certa relazione di prossimità, lontananza, commistione, ecc., nei suoi confronti, e la disponiamo ad agire. Le immagini sono perciò nient'altro che intensità (differenze qualitative) concrete che entrano in rapporto, non per mezzo di rappresentazioni, ma affettivamente, per contatto: c'è perciò, come abbiamo già osservato, una relazione immediata, ovvero non mediata, tra immagini che si toccano e si influenzano a vicenda. Bergson scrive che «nel

²⁷ H. Bergson, *Materia e memoria*, Laterza, Roma-Bari 2018, p. 5.

²⁸ Ibidem.

²⁹ A differenza del concetto di «cosa» che, nella filosofia moderna, suggerisce un oggetto distante e autonomo, il quale necessita di essere interpretato o tradotto per essere compreso, l'«immagine» offre una connessione più diretta, una presenza che non richiede mediazioni ulteriori ma che, allo stesso tempo, non è mai completamente universale. L'immagine, infatti, è sempre ancorata a una condizione, a un momento specifico, a un particolare punto di vista che il reale ha su sé stesso. Se il mondo è composto di immagini, allora, persino il soggetto umano si configura come un particolare punto di vista del reale su sé stesso, preso però all'interno di una rete di sguardi, di altri punti di vista del reale su di sé.

³⁰ Ivi, p. 15.

caso di un organismo rudimentale, perché si produca la vibrazione occorrerà [...] un contatto immediato con l'oggetto che interessa»³¹. Per gli organismi più semplici, come i protozoi, gli ambulacri e gli echinodermi, una simile relazione immediata «serve a riconoscere una preda e a prenderla, a sentire il pericolo e a compiere lo sforzo per evitarlo», così «più la relazione deve essere immediata, più è necessario che la percezione assomigli ad un semplice contatto e l'intero processo di percezione e reazione si distingua appena, allora, dall'impulso meccanico seguito da un movimento necessario»³². Così, nel descrivere le relazioni tra immagini in organismi via via più complessi, Bergson ricostruisce quella che potremmo chiamare una evoluzione della percezione, che diviene, nel passaggio da un livello di complessità all'altro, sempre più incerta:

Ma via via che la reazione diventa più incerta e lascia più spazio all'esitazione, si accresce anche la distanza nella quale si fa sentire sull'animale l'azione dell'oggetto che lo interessa. Grazie alla vista e all'udito, esso si mette in rapporto con un numero sempre maggiore di cose, subisce degli influssi sempre più lontani; e, sia che questi oggetti gli promettano un vantaggio, sia che gli paventino un pericolo, promesse e minacce rinviano la loro scadenza³³.

In quell'esitazione descritta da Bergson, si inserisce dunque la potenza del linguaggio, la sua incredibile capacità di connettere tra loro immagini sempre più lontane, in un rapporto segnico che non prevede più alcuna forma di percezione che identifichiamo immediatamente come percezione diretta (come ad esempio la percezione tattile, sonora, visiva, gustativa, o olfattiva). Come scrive Bergson, cioè, la distanza che sussiste tra la percezione diretta, immediata, dell'immagine e la rappresentazione che ne abbiamo una volta che sopraggiunge il linguaggio, è la stessa che c'è tra presenza e rappresentazione:

È vero che un'immagine può «essere» senza «essere percepita»; può essere presente senza essere rappresentata; e la distanza tra questi due termini, presenza e rappresentazione, sembra precisamente misurare l'intervallo tra la materia stessa e la percezione cosciente che ne abbiamo³⁴.

In un certo senso, è come se la differenza che c'è tra rappresentazione e presenza fosse la stessa che separa il nostro primo senso del termine immagine (dipendente dal linguaggio) dal secondo (autonoma). Tuttavia, benché i sensi divergano, le immagini alle quali ci riferiamo sono in realtà sempre le stesse, con in aggiunta una differenza di aspetto:

Ora, ecco l'immagine che chiamo oggetto materiale; ne ho la rappresentazione. Come mai non sembra essere in sé ciò che è per me? Perché, solidale con la totalità delle altre immagini, essa si prolunga in quelle che la seguono, così come

³¹ *Ivi*, p. 25.

³² *Ibidem*.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ivi*, p. 27.

prolungava quelle che la precedono. Per trasformare la sua esistenza pura e semplice in rappresentazione, basterebbe sopprimere repentinamente ciò che la segue, ciò che la precede ed anche ciò che la riempie, basterebbe conservarne soltanto la patina esterna, la pellicola superficiale. Ciò che la distingue, immagine presente, realtà obiettiva, da un'immagine rappresentata, è la necessità in cui si trova di agire con ognuno dei suoi punti su tutti i punti delle altre immagini, di trasmettere la totalità di ciò che riceve, di opporre ad ogni azione una reazione uguale e contraria, di essere soltanto, insomma, un percorso su cui passano, in tutte le direzioni, le modificazioni che si propagano nell'immensità dell'universo³⁵.

La rappresentazione, dunque, sembra essere – rispetto all'immagine come oggetto materiale, ovvero quell'immagine di cui Bergson scriveva essere composto l'intero universo materiale – un puro e semplice isolamento, una pertinentizzazione o un fotogramma della materia: l'immagine che potrebbe essere convertita «in rappresentazione, se potessi isolarla, se, soprattutto, potessi isolarne l'involucro. La rappresentazione è proprio là, ma sempre virtuale, neutralizzata nel momento in cui passerebbe all'atto, per l'obbligo di prolungarsi e di perdersi in altro»³⁶. Dunque, da questa prospettiva, rappresentare sembra voler dire trattare l'immagine materiale come se fosse dipendente da quel fermo immagine scattato dal linguaggio come sistema di partizioni. Come se da qualche parte l'immagine venisse racchiusa in un involucro, ridotta in frammento, separata, nel momento presente, dal proprio antecedente e da ciò che la succede. Momenti che si producono solamente a partire da questa originaria separazione nel tempo che è la rappresentazione. Eppure, per Bergson sembra esistere un altro modo di intendere la rappresentazione, meno immediato, che squalifica ancora di più la pretesa del linguaggio di prendere decisioni su come si divide il mondo materiale:

[Le immagini] indifferenti le une alle altre, a motivo del radicale meccanismo che le lega, esse presentano reciprocamente, le une alle altre, tutti i loro aspetti contemporaneamente, il che significherebbe ancora che agiscono e reagiscono reciprocamente con tutte le loro parti elementali e che, di conseguenza, nessuna di esse è percepita né percepisce coscientemente. Se, al contrario, esse si scontrano da qualche parte, con una certa spontaneità di reazione, la loro azione viene altrettanto diminuita, e questa diminuzione della loro azione è precisamente la *rappresentazione* che noi abbiamo di esse. Insomma, la nostra rappresentazione delle cose nascerebbe dal fatto che esse vengono a riflettersi contro la nostra libertà³⁷.

Il che significa che l'universo materiale, composto di immagini, che Bergson ha in mente non è un universo liscio e piatto, privo di asperità, ma che, al contrario, esso è increspato, e, proprio per questa ragione, permette l'incontro/scontro, compositivo o decompositivo, tra differenti immagini. In questa maniera, la rappresentazione non è la pertinentizzazione di un'immagine isolata da parte di un'altra immagine isolata; essa è il

³⁵ *Ivi*, p. 28.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Ivi*, p. 29 [corsivo mio].

rapporto concreto tra due immagini, il loro ritmo compositivo (consonanza) o il loro decomporsi (dissonanza). Leoni, a proposito dell'immagine in Bergson, scrive:

Bergson in effetti non pensa che ogni cosa sia un'immagine, ma che ogni cosa sia un mettere in immagine, un suscitare immagini di sé, un piegare il dissomigliante alla propria somiglianza, un disegnare somiglianze forzando il dissimile alla legge del proprio profilo, alla forza del proprio evento, alla singolarità del proprio tracciato, alla scansione del proprio ritmo. Questo universo di somiglianze è anche un universo di consonanze. La tentazione stessa di dire di qualcosa che invece è dissimile, che invece è dissonante, va interrogata con qualche scetticismo. Dissimile è semplicemente ciò che giudichiamo dissimile avendo scelto un certo elemento come metro di paragone. Dissonante è semplicemente ciò che suona estraneo a una certa regola di consonanze³⁸.

Rappresentazione è ciò che il “consonante” sceglie come “dissonante”. Questa è, pertanto, una regola di composizione tra affetti distinti. Così, come c'è un doppio senso assegnato al termine “immagine”, c'è, allo stesso modo, un doppio senso assegnato al termine “rappresentazione”. Da un lato è un segno interno al linguaggio, dall'altro un affetto. Certo, resta da capire, a questo proposito, se un affetto può essere considerato un segno *non linguistico*. Il che significa prendere sul serio Spinoza quando afferma che «non siamo mai noi quelli che affermano o negano alcunché della cosa, ma la cosa stessa è ciò che di sé afferma o nega alcunché in noi»³⁹. Dunque, per tradurre la questione in termini bergsoniani, è l'immagine che si imprime in noi, che lascia una traccia, che scava un solco, che si afferma o si nega in noi – e in altro – come un affetto. Questa è un segno non semiotico, che non è più, come in Peirce, «qualcosa che sta a qualcuno *per qualcosa* sotto qualche rispetto o capacità»⁴⁰. L'immagine sarà invece qualcosa che *affetta* qualcuno sotto qualche rispetto o capacità. Solo in questo senso possiamo allora affermare che l'immaginazione è *cognitio ex signis*, una forma di conoscenza dei segni. L'immagine è qui innanzitutto una traccia, «una modificazione del corpo senza essere essa stessa un corpo»⁴¹. Una traccia prodotta dall'affezione, nella misura in cui essa «è sia ciò che accade (*incidit*) al corpo, sia il risultato di questo evento, ovvero la traccia che modifica il corpo, che lo *incide*. La traccia ne è il risultato e il testimone, quale un incunabile iscritto nel corpo. Nel senso più aderente alla parola, essa è un *incorporeo*»⁴². Nell'interpretazione che Vinciguerra dà della semiotica di Spinoza:

dire che l'affezione corporea è traccia deve portarci a pensare il corpo come *situs vestigiorum*, luogo di tracce, e il corpo stesso come attività tracciante. Le pratiche del corpo [...] vengono a costituire la sua *tracciabilità*, intendendo con tale termine la

³⁸ F. Leoni, *Henri Bergson*, Feltrinelli, Milano 2021, *edizione ebook*.

³⁹ B. Spinoza, *Breve trattato su Dio, l'uomo e il suo bene*, in B. Spinoza, *Opere*, Mondadori, Milano 2015, pp. 73-206, p. 164.

⁴⁰ C. S. Peirce, *Grammatica speculativa*, in C. S. Peirce, *Opere*, Bompiani, Firenze-Milano 2021, pp. 147-176, p. 147 [corsivo mio].

⁴¹ L. Vinciguerra, *La semiotica di Spinoza*, ETS, Pisa 2012, p. 35.

⁴² *Ibidem*.

capacità di ogni individuo ad essere tracciato e a tracciare. Per cui, la differenziazione cinetica dei corpi non è dissociabile dal loro reciproco tracciarsi⁴³.

Se dunque la traccia è qui «quel *aliquid* che sta per qualcos'altro», lo è solamente «in quanto *luogo-tenente* [...] corporalmente un concavo per un convesso, un dentro per un fuori, la presenza di un'assenza, e quindi anche il presente di un passato (e di un futuro), che modifica costituendole le pratiche dei corpi»⁴⁴. Se dunque la traccia, come il segno per Peirce, sta “per qualcosa”, è solamente perché un'immagine si è impressa su di un'altra immagine. Questo “stare per qualcosa” che è la traccia, abbiamo detto, è però un *incorporeo*. Gli incorporei sono, per gli Stoici, l'«esprimibile», il «vuoto», il «tempo» e il «luogo», che costituiscono:

accanto ai soli esseri reali, i corpi, qualcosa di sfuggente e inafferrabile, un “nulla” [...]. Non certo il nulla assoluto, dato che sono *oggetti di pensiero*; ma se l'essere vero e proprio è ciò che agisce o subisce l'azione di un altro essere, non è possibile collocare tra gli esseri né gli eventi, né il tempo, né il luogo, perché sono a un tempo inattivi e impassibili.⁴⁵

Eppure, nell'evoluzione del pensiero stoico essi assumono anche altri caratteri. Non più semplici oggetti di pensiero:

Tutti gli incorporei si riducono [...] a una sola nozione, quella di attributo (*κατηγορημα*) dei corpi [...]. Bisogna prendere l'attributo, beninteso, non nel senso di proprietà dei corpi come colore e suono, che sono cose attive e corpi a loro volta, ma nel senso di *effetto dell'attività corporea*. Gli incorporei non sono un nuovo mondo che si aggiunge al mondo dei corpi, ma il limite ideale e irreali della loro azione⁴⁶.

La serie dei tracciamenti, come attributo o *kategorema*, non è assolutamente una realtà – il linguaggio – che si aggiunge al reale dei corpi, ma per l'appunto l'effetto dell'attività dei corpi, la loro capacità di incidersi reciprocamente. Un colpo di scalpello nella materia del mondo.

Dato che – in questo senso molto specifico – la rappresentazione è ciò che emerge come “dissonanza” a partire da un contesto di consonanze, dove si imprime come traccia o ferita in una catena di relazioni, possiamo affermare che l'immagine ha dei margini di autonomia dal linguaggio. La dissonanza della rappresentazione non dipende infatti da una scelta intenzionale o da una decisione linguistica; al contrario, è un evento affettivo che si manifesta nella realtà concreta dei corpi e dei loro incontri. Qui, l'immagine si comporta come una traccia o incisione non mediata dal linguaggio, che incide e modifica i corpi in modo diretto, agendo come un taglio, una rottura nella

⁴³ Ivi, p. 36.

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ É. Bréhier, *La teoria degli incorporei nello stoicismo antico*, Cronopio, Napoli 2020, p. 122 [corsivo mio].

⁴⁶ Ivi, p. 25.

catena delle consonanze. Questa interpretazione non linguistica dell'immagine, intesa come effetto diretto dell'interazione tra corpi, rivela quindi la sua autonomia rispetto ai processi di rappresentazione linguistica, poiché l'immagine si configura come un'affezione che segna immediatamente il corpo. Possiamo allora parzialmente correggere l'affermazione precedente, per la quale la rappresentazione è ciò che un "consonante" *sceglie* come "dissonante". Rappresentazione, in questo nuovo senso, non ha nulla della decisione, che è un momento della determinazione linguistica. Invece, la rappresentazione sarà un'impressione o una traccia dissonante all'interno di una catena o di un ritornello pieno zeppo di consonanze, dove l'impressione di una risonanza coerente al suo interno viene definitivamente a spezzarsi. La dissonanza sarà una traccia che si comporta come un taglio, un'apertura o una ferita in questa catena. Questa sarà prodotta in ciò che in precedenza abbiamo chiamato, con Ghilardi, realtà convenzionale o relativa (*zokutai*): il mondo dei corpi e dei loro incontri, anche tristi e mortali.

Una teoria dell'immagine che voglia essere all'altezza di una vita *durante* Fukushima dovrà essere, così, una teoria dell'immagine *radicalmente non linguistica*. Ovvero, una teoria degli affetti nel senso che abbiamo appena esposto. In questo senso, se siamo davvero di fronte alla fine del mondo del senso – come sosteneva Nancy (cfr. §3) – e l'immagine si comporta come un'incisione *tra* i corpi, come produrre l'immagine (che non sia semplicemente equivalenza) di un luogo non solo inaccessibile, ma che affronta in maniera radicale la vita dei corpi umani, come avviene nel reattore della centrale nucleare di Fukushima Dai-ichi? Da simili questioni ne va della possibilità di immaginare il contatto con – e la convivenza in – luoghi che sono, per i nostri corpi umani, *radicalmente* inospitali. Se Fukushima è un paradigma, lo è, infatti, soprattutto perché è un concreto esempio di come il mondo che abitiamo non sia più un mondo per noi – e di come questo spossessamento avvenga per noi in maniera lenta e inavvertita.

Bibliografia

G. Bataille, *La parte maledetta preceduta da La nozione di dépense*, Bollati Boringhieri, Torino 1992.

W. Benjamin, *Il concetto di critica nel romanticismo tedesco*, in W. Benjamin, *Opere complete. Scritti 1906-1922*, Einaudi, Torino 2008, pp. 353-466.

H. Bergson, *Materia e memoria*, Laterza, Roma-Bari 2018.

H. Blumenberg, *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza*, Il Mulino, Bologna 2001.

G. Carrozzini, *Simondoniana. Commento storico-critico analitico de l'individuazione alla luce delle nozioni di forma e d'informazione*, Mimesis, Milano-Udine 2011.

F. Cimatti, $\exists x(fx)$. *Logica della decisione*, Cronopio, Napoli 2024.

- C. Cornubert, *Freud et Romain Rolland. Essai sur la découverte de la pensée psychanalytique par quelques écrivains français*, tesi di dottorato in medicina, n. 453, Parigi 1966.
- G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Orthotes, Napoli-Salerno 2017.
- G. Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto*, Raffaello Cortina, Milano 2005.
- M. Ghilardi, *Techne, Catastrophe, and the Buddha-Nature*, in *Fukushima, Northeastern Japan and the Conceptualization of Catastrophe*, edited by C. Craig, E. Fongaro, A. Niehaus, pp. 17-28.
- J. F. Hirose (廣瀬純), *Il cine-capitale. Il Cinema di Gilles Deleuze e il divenire rivoluzionario delle immagini*, Ombre corte, Verona 2020.
- J.-L. Nancy, *The Sense of the World*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1997.
- K. Nishitani (西谷啓治), *La religione e il nulla*, Città Nuova, Roma 2004.
- M. Serres, *Roma. Il libro delle fondazioni*, Hopefulmonster, Torino 1991, p. 36.
- P. Shepard, *Introduction: Ecology and Man – a Viewpoint*, in *Essay Toward an Ecology of Man*, edited by P. Shepard, D. McKinley, Houghton Mifflin, Boston 1969, pp. 1-10.
- G. Simondon, *L'individuazione alla luce delle nozioni di forma e di informazione*, Mimesis, Milano-Udine 2011.
- B. Spinoza, *Breve trattato su Dio, l'uomo e il suo bene*, in B. Spinoza, *Opere*, Mondadori, Milano 2015, pp. 73-206.
- L. Vinciguerra, *La semiotica di Spinoza*, ETS, Pisa 2012.
- H. Yamamoto (山本浩貴), *ポスト人新世の芸術 (L'arte del post-Antropocene)*, Bijutsu Suppan-Sha, Tōkyō 2022.

5. L'icona come *penultima* immagine (Fukushima e *Quadrato nero*)

Abbiamo concluso l'ultimo capitolo scrivendo che l'immagine, oltre ad essere intesa come ri-presentazione dell'oggetto all'interno del sistema simbolico (vale a dire all'interno della cattura linguistica, come avevamo sostenuto in §1 e §2), può essere anche intesa come un processo di tracciamento che avviene tra corpi distinti. L'immagine, cioè, può essere concepita in una doppia maniera: da un lato, essa è un segno, una partizione del reale che viene riproposta in un luogo differente da quello in cui, inizialmente, era apparsa, ovvero una sorta di riproduzione in altro di un oggetto originariamente presente ma ora assente; dall'altro, essa è una traccia che si produce nel movimento dei corpi e il loro incidersi reciproco. In questo senso, può l'immagine, come traccia o affetto, essere considerata alla stregua di un segno *non linguistico*? Seguendo Spinoza e la lettura che di alcuni passi del *Breve trattato* ha dato Vinciguerra, abbiamo sostenuto che non siamo noi a dichiarare o negare qualcosa dell'immagine, ma è l'immagine stessa che si afferma o si nega in noi, e in altro, attraverso tracciamenti. L'immagine, allora, non è altro che una traccia dissonante (cfr. §4) – da un punto di vista situazionato, quello del vivente umano come punto di vista sul mondo – che interrompe la catena delle consonanze: questa è un'incisione, una ferita che si apre mostrando la carne, un flusso di affetti, un concatenamento, nel tessuto del reale:

C'è qui un'orribile scoperta, quella della carne che non si vede mai, il fondo delle cose, il rovescio della faccia, del viso, gli spurghi per eccellenza, la carne da cui viene tutto, nel più profondo del mistero, la carne in quanto sofferente, informe, in quanto la sua forma è per sé stessa qualcosa che provoca l'angoscia. [...] C'è dunque apparizione angosciante di un'immagine che riassume ciò che possiamo chiamare la rivelazione del reale in ciò che esso ha di meno penetrabile, del reale senza alcuna mediazione possibile, del reale ultimo, dell'oggetto essenziale che non è più un oggetto, ma quel qualcosa davanti a cui tutte le parole si arrestano e tutte le categorie falliscono, l'oggetto di angoscia per eccellenza [...] Diviene allora manifesto che il soggetto si decompone e sparisce¹.

Questo avviene perché il reale è una scoperta, un'apparizione che può essere angosciata, per quel soggetto che continua a dimenticarla; quel soggetto cioè che fa esperienza del proprio corpo come di un oggetto che gli appartiene – quel soggetto che *crede* di essere in grado di controllare il proprio corpo come se fosse uno strumento. Ma non solo il soggetto crede di poter controllare il proprio corpo, egli crede di poter controllare anche ogni altro corpo di cui fa esperienza, perché ogni corpo non è altro che un oggetto *per lui*, grazie alla cattura resa possibile dal dispositivo linguistico. Almeno finché lo stesso affettarsi delle immagini (delle immagini esterne, ma anche delle immagini *in noi*, delle

¹ J. Lacan, *Il seminario II. L'io nella teoria di Freud e nella tecnica della psicoanalisi*, Einaudi, Torino 1991, pp. 199, 210, 218.

nostre viscere, nel caso appena riportato da Lacan) non si mostra in noi. Se, come affermava Nancy, stiamo vivendo durante la fine del mondo del senso², una simile ipotesi sulla natura dell'immagine, integrata da un sistema di affezioni radicalmente non linguistico, ci aiuterebbe a comprendere un contesto come quello che ci capita di abitare durante il collasso di Fukushima. Infatti, l'affetto che si produce tra i corpi può anche testimoniare dell'impossibilità per alcuni di essi – nel nostro caso: umani e di animali non umani – di convivere con corpi distinti, in luoghi determinati. Uno di questi luoghi, Fukushima, rappresenta per noi l'esempio di come oggi l'Antropocene non sia per nulla l'occasione per riattivare un'idea ingenua di natura, l'idea cioè di una natura ospitale e in equilibrio. Anzi, la sfida è tutta qui, nel tentativo trovare un'alternativa percorribile non a una, ma a tre concezioni mutuamente alternative di natura: l'idea di una natura in equilibrio e ospitale; l'idea di una natura matrigna e inospitale; l'idea di una natura inerte che può perciò essere dominata. Se l'ultima di queste idee è forse quella che, nel corso della modernità, per lo meno in Occidente, ha riscosso il maggior successo, le altre due ipotesi non sono certo meno problematiche. Queste ipotesi, infatti, a vari livelli, ipostatizzano l'idea di Natura – con la “N” maiuscola – opposta a un'umanità che la trascende. In questo modo, la Natura funge solo da sfondo non riconosciuto dell'attività umana sulla Terra:

Togliete il mondo intorno alle battaglie, conservate solo i conflitti o i dibattiti, densi d'uomini, vuoti di cose, e otterrete il teatro sul palcoscenico, la maggior parte dei nostri racconti e delle filosofie, la sotria e la totalità delle scienze sociali: quell'interessante spettacolo cui diamo il nome di cultura. Chi ha mai detto dove si battono il padrone e lo schiavo? La nostra cultura ha orrore del mondo³.

Dunque, per superare questo impasse, questo “orrore del mondo” che porta a dimenticare il mondo all'interno delle scienze umane, l'ipotesi più percorsa è quella che vorrebbe superare il binomio natura-cultura⁴. In questo senso, persino la posizione del problema sulla “natura della natura” viene a perdere gran parte del suo significato. Questa tesi, infatti, è l'unica a non ipostatizzare una natura, a non cristallizzarla cioè in una sostanza omogenea, relegata su di un piano distinto rispetto a quello delle attività e delle produzioni umane. Si veda quanto scrive Deleuze:

Si vede chiaramente che il piano di immanenza, il piano di Natura che distribuisce gli affetti, non separa affatto certe cose che si potrebbero dire naturali da altre che si potrebbero dire artificiali. L'artificio fa completamente parte della Natura, poiché ogni cosa, sul piano d'immanenza della Natura, si definisce per dei concatenamenti di movimenti e di affetti in cui entra, siano questi concatenamenti artificiali o naturali. [...] Studi simili, che definiscono i corpi, gli animali o gli uomini, in base agli affetti di cui sono capaci, hanno fondato quella che oggi viene detta *etologia*⁵.

² Cfr. J.-L. Nancy, *The Sense of the World*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1997.

³ M. Serres, *Il contratto naturale*, Feltrinelli, Milano 2019, p. 11.

⁴ Cfr. P. Descola, *Oltre natura e cultura*, Raffaello Cortina, Milano 2021.

⁵ G. Deleuze, *Spinoza. Filosofia pratica*, Orthotes, Napoli-Salerno 2016, p. 117.

Infatti, se quel che scrivevamo negli scorsi capitoli è vero (cfr. in particolare §1 e §4), allora, è soltanto perché c'è linguaggio, perché questo è capace di distinzione, che le tre ipotesi sulla natura che abbiamo esposto possono essere *credute*. Data l'ipotesi della non separatezza tra natura e cultura, non c'è una natura separata dai tracciamenti dei corpi, anche se alcuni dei corpi in essa contenuti sono in grado di scrivere romanzi. La natura, così, non è né malvagia, né buona, né tantomeno inerte. Semplicemente tutto ciò di cui abbiamo fatto esperienza (ciò di cui fa esperienza ogni immagine) è opera di tracciamenti, che possono essere – per dirla con Spinoza – compositivi (gioiosi, in grado di accrescere la potenza di agire delle immagini), decompositivi (tristi, che ne limitano la potenza di agire). Spinoza scriveva, nella *Proposizione XXXVIII* dell'*Etica*:

È utile all'uomo ciò che dispone il corpo umano a essere affetto in più modi o che lo rende atto a modificare in più modi i corpi esterni, ed è tanto più utile quanto più il corpo è reso atto a essere affetto in più modi e a modificare altri corpi; al contrario, è nocivo ciò che rende il corpo meno atto a queste cose⁶.

Benché la proposizione sia scritta dal punto di vista di un corpo umano (l'unico corpo del quale Spinoza, come noi, abbia mai fatto esperienza), comprendiamo che essa possa essere estesa anche a corpi di altro genere. Questo perché, in Spinoza (come anche in Deleuze), non è buono o cattivo ciò che è espresso da un giudizio. Vale a dire che buono e cattivo non sono frutto di una determinazione o di una decisione del linguaggio. Al contrario, come è scritto nella *Proposizione XXXIX* dell'*Etica*: «sono buone le cose che procurano la conservazione del rapporto di moto e quiete che le parti del corpo umano hanno tra loro; al contrario, sono cattive quelle che fanno sì che le parti del corpo umano abbiano tra loro un diverso rapporto di moto e quiete»⁷. Anche qui, come vediamo, Spinoza scrive da un punto di vista situazionato (quello del corpo umano), non dalla posizione che, con Ghilardi, abbiamo definito «metalogica»⁸. Eppure, una simile considerazione sulla bontà della conservazione e dell'accrescimento della potenza di agire, o sulla cattiveria della non conservazione e della diminuzione della potenza di agire, potrebbe essere facilmente intesa anche se ci riferissimo a corpi differenti da quello umano.

Come scrive Vinciguerra, è utile notare come tutta questa teoria spinoziana degli affetti – questa *etologia* – poggi, a sua volta, su di una teoria dell'immaginazione⁹, che altro non è da «l'espressione della potenza dei corpi in quanto atti a tracciare e ad essere tracciati»¹⁰. Dunque, se «le tracce non solo accompagnano, ma forgianno le pratiche dei corpi, i quali esistono sempre in quanto modificati, cioè come memoria tracciata nonché traccianti»; allora, «l'immagine non è [...] un calco della cosa, ovvero una realtà minore che farebbe

⁶ B. Spinoza, *Etica dimostrata con ordine geometrico*, in B. Spinoza, *Opere*, Mondadori, Milano 2015, pp. 755-1088, pp. 1008-1009.

⁷ *Ivi*, p. 1009.

⁸ Cfr. M. Ghilardi, *Techne, Catastrophe, and the Buddha-Nature*, in *Fukushima, Northeastern Japan and the Conceptualization of Catastrophe*, edited by C. Craig, E. Fongaro, A. Niehaus, pp. 17-28.

⁹ Cfr. L. Vinciguerra, *La semiotica di Spinoza*, ETS, Pisa 2012, p. 83.

¹⁰ *Ibidem*.

da schermo alle cose stesse. Essa è l'accesso stesso alle cose nei modi delle pratiche che il corpo esercita»¹¹. In questo modo, all'interno del piano di conoscenza relativa o convenzionale – il piano nel quale si trovano i nostri corpi umani, tracciati e traccianti – il paradigma-Fukushima diviene un modo per pensare una relazione di tracciamento tra il corpo umano e un corpo radicalmente altro e non componibile con esso. Non è, cioè, un'appropriazione razionale e linguistica quella a cui, durante Fukushima, il vivente umano dovrebbe mirare; al contrario, a doversi produrre è un sapere sensibile, ovvero una conoscenza in grado di accrescere (*ma che potrebbe anche diminuire*) la potenza di agire del soggetto umano coinvolto. Una conoscenza che si produce a partire dalla capacità dei corpi (ovvero, nel lessico che abbiamo specificato nel capitolo §4, delle immagini) di avvertire certi tracciamenti, perché:

Nel quadro di un'ontologia in cui pensiero ed estensione¹² sono due diverse espressioni di una medesima sostanza, la potenza rinviante della traccia ha la sua espressione equivalente nell'attributo del pensiero quale potenza di inferenza, che come tale va riconosciuta appartenere alla natura dell'idea. Se la traccia però non avesse questa potenza di rinvio (che [...] manterranno le immagini e i segni), neppure il pensiero avrebbe alcuna potenza di produrre inferenze, ovvero percezioni [...] a partire da altre percezioni¹³.

Pensare durante Fukushima significherà, allora, produrre una conoscenza a partire dai corpi, mettendo alla prova la potenza degli affetti, dei tracciamenti, delle immagini e dell'immaginazione. Se è vero, infatti, come scriveva Bergson, che l'universo materiale è composto da «un insieme di immagini»¹⁴, allora l'immaginazione potrà essere anche una forma di conoscenza peculiare, non necessariamente linguistica, tale da mostrare le connessioni *affettive* che prendono corpo tra le immagini. Dunque, immaginare significherà anche rendersi in grado di percepire tanto relazioni, forme di connessione, quanto disconnessioni e distruzioni di tali relazioni temporaneamente istituite. Significherà, cioè, capire fino a che punto è possibile *abitare* in connessione con certe immagini, e fino a che punto un simile abitare diviene invece impossibile, date certe condizioni all'interno di configurazioni «metastabili»¹⁵ tra corpi. Come abbiamo scritto, infatti, non è detto che ogni immagine si componga con tutte le altre. La relazione tra immagini può anzi essere decompositiva – un'immagine di morte o un'immagine di tristezza può improvvisamente sopraggiungere in un panorama di concatenamenti gioiosi:

¹¹ *Ivi*, p. 87.

¹² Ricordiamo che nell'*Etica* spinoziana “pensiero” ed “estensione” sono i due attributi della sostanza sotto i quali il vivente umano, come modo della sostanza, sarebbe in grado di fare esperienza della sostanza.

¹³ L. Vinciguerra, *La semiotica di Spinoza*, ETS, Pisa 2012, pp. 35-36.

¹⁴ H. Bergson, *Materia e memoria*, Laterza, Roma-Bari 2018, p. 5.

¹⁵ Cfr. G. Simondon, *L'individuazione alla luce delle nozioni di forma e di informazione*, Mimesis, Milano-Udine 2020 e §4.

nella tristezza, la nostra potenza in quanto *conatus* serve tutta intera ad attaccare la traccia dolorosa e a respingere o distruggere l'oggetto che ne è la causa. La nostra potenza è immobilizzata, e non può far altro che reagire. Nella gioia, al contrario, la nostra potenza è in espansione, si compone con la potenza dell'altro e si unisce all'oggetto amato [...]. Per questo, anche quando si suppone costante il potere di essere affetti, qualche cosa della nostra potenza diminuisce o è ostacolata da delle affezioni di tristezza, aumenta o è favorita da delle affezioni di gioia. [...] il *conatus* è appunto lo sforzo di provare gioia, aumentare la potenza di agire, immaginare e trovare ciò che è causa di gioia, ciò che mantiene e favorisce questa causa; e anche sforzo per schivare la tristezza, immaginare e trovare ciò che distrugge la causa di tristezza¹⁶.

Dunque, più che essere di fronte a due generi di immagini distinti (quelle che si compongono e quelle che non lo fanno), siamo al cospetto di due modi in cui le immagini entrano in relazione tra di loro: un modo compositivo e un modo, al contrario, decompositivo.

Se il primo modo, quello compositivo, accresce la nostra potenza di agire, cosa accade quando siamo di fronte al secondo modo di assemblaggio delle immagini, quello decompositivo? È innegabile, infatti, che *durante* Fukushima, se prendiamo come punto di partenza il punto di vista umano dal quale osserviamo il mondo, la relazione tra immagini avvenga piuttosto in base alla seconda modalità. Abitiamo luoghi inospitali, *alieni* rispetto alle capacità compositive del corpo umano. Corpi che sono «un'orribile scoperta»¹⁷ accanto a quelli di *Homo sapiens* in una foto di famiglia.

Scriviamo “foto di famiglia” perché queste immagini sono possibili solo date certe condizioni politiche, economiche e progettuali, che hanno a che fare con il ruolo che *Homo sapiens* ha ricoperto nel pianeta (conseguenze rese possibili solo a partire dalla cattura immaginaria come dispositivo di previsione che abbiamo provato a descrivere in §1-§3). Il paradosso dell'Antropocene, infatti, è il seguente: anche se l'evento-Fukushima ha cause antropiche, è causato cioè dall'azione diretta di *Homo sapiens* sul pianeta, ciò che accade *durante* Fukushima non è compatibile con la vita di quest'ultimo, che sarebbe poi la nostra vita. Un mondo che diviene sempre più simile a Fukushima – perché non c'è un dopo-Fukushima, dato che Fukushima durerà più a lungo dell'esistenza di *Homo sapiens* sulla terra – è per noi un mondo inospitale, con il quale i nostri corpi – anche se non ovunque nell'immediato, ma nel tempo lungo del collasso – non potranno più avere alcuna connessione.

Tornando però alla questione delle immagini, ci domandiamo: che genere di relazioni, connessioni, disconnessioni, rendono possibili le immagini di Fukushima? Quelle immagini che non sono semplici rappresentazioni del disastro (nel senso di ri-presentazioni) ma forme espressive, nel senso di affetti e di tracciamenti? Per comprenderlo è necessario presentare una fotografia:

¹⁶ Deleuze, *Spinoza. Filosofia pratica*, cit., pp. 95-96.

¹⁷ Lacan, *Il seminario II*, cit., p. 199.



Fig. 1. Tepco Holdings

Che cosa ri-presenta questa immagine? Quale quadro noto, familiare, ci viene qui proposto? Viene proposto qualcosa *per noi*? Difficile a dirsi. Non siamo certo davanti alla solita immagine di Fukushima alla quale ci hanno abituato le notizie di attualità. Questa è invece una delle poche immagini visibili dell'interno del reattore della centrale nucleare di Fukushima Dai-ichi, che è stata scattata non da un essere umano o da un vivente d'altro genere, ma da un *Mobile Rescue Robot*. Fongaro descrive la fotografia in questa maniera:

l'unica immagine che abbiamo di Fukushima, [è] un'immagine catturata da un robot, perché nessun essere umano può entrare nel reattore nucleare e uscirne vivo, [...] nessuna luce, nessuna armonia, nessuna forma ben definita: solamente buio, oscurità, nebbia, materiali sciolti e umidità contaminata. [...] Le immagini scattate all'interno del reattore nucleare di Fukushima mostrano un luogo nel quale è impossibile sopravvivere, dove ogni forma di vita verrà presto uccisa, avvelenata¹⁸.

Non sappiamo se *ogni* forma di vita verrebbe presto uccisa o avvelenata dall'interno del reattore di Fukushima¹⁹, ma sicuramente qualsiasi forma di vita umana subirebbe quel destino. L'immagine richiamata da Fongaro di un luogo inabitabile, pieno di materiali sciolti e umidità contaminata, ci ricorda, per certi versi, l'immagine utilizzata da Serres all'inizio del suo *Il contratto naturale*:

¹⁸ E. Fongaro, *Forget the Unforgettable or Recall the Unrecollectable? How to Commemorate Fukushima's Nuclear Disaster (If Time Has Gone out of Joint)*, in *3.11. Fukushima, Northeastern Japan, and the Conceptualization of Catastrophe*, edited by C. Craig, E. Fongaro, A. Niehaus, Mimesis International, Milan 2020, pp. 29-50, p. 42.

¹⁹ Si pensi in particolare alle cosiddette forme di vita "estremofile", come batteri, funghi e alcuni licheni. Cfr. ad esempio L. Feng, L. Nuomin, Z. Yongquian, «The radioresistant and survival mechanisms of *Deinococcus radiodurans*», in *Radiation Medicine and Protection*, vol. 4, n. 2, 2023, pp. 70-79, <https://doi.org/10.1016/j.radmp.2023.03.001>; T. Belozerskaya, «Characteristics of extremophilic fungi from Chernobyl nuclear power plant», in *Curr Res Technol Educ Topics Applied Microbiol Microbial Biotechnol*, 1, 2010, pp. 88-94.



Fig. 2. *Dos forasteros* (*Duello rusticano*, Goya, 1820-1821). Museo del Prado, Madrid.

Un paio di nemici si batte a colpi di bastone nel bel mezzo delle sabbie mobili. Attento alle mosse dell'altro, ciascuno risponde colpo su colpo e oppone attacco a schivata. Fuori del quadro, noi spettatori osserviamo la simmetria dei gesti che si succedono nel tempo: che magnifico – e banale – spettacolo! Ma il pittore – Goya – ha immerso i duellanti nel fango sino al ginocchio. A ogni movimento, un buco viscoso li inghiotte, così si seppelliscono insieme poco a poco. A che ritmo? Dipende dalla loro aggressività: se la lotta si fa più accesa i movimenti divengono più vivi e bruschi, accelerando lo sprofondamento. L'abisso in cui si precipitano è qualcosa che i belligeranti non s'immaginano – noi invece, dall'esterno, lo vediamo benissimo²⁰.

Il quadro (Fig. 2) è *Duello rusticano* di Goya – benché l'effetto di sprofondamento descritto da Serres non sia opera dell'intenzione del pittore, ma della rimozione dell'opera dalle mura perimetrali di Quinta del Sordo, dove era inizialmente collocato. Il buco vischioso che inghiotte i duellanti, l'ambiente concreto, dimenticato mentre il duello – *tutto umano* – si combatte, è lo stesso buco nero che vediamo all'interno del reattore nucleare di Fukushima Dai-ichi. Con una differenza sensibile però, che ci fa superare per certi versi l'antropocentrismo della catastrofe: mentre quella che vediamo in Goya è una scena distante, vista la quale è ancora possibile *credere* che vi sia un esterno dal quale osservarla, un fuori nel quale ritenersi al riparo dallo sprofondamento nel suolo, una collina magari, dalla quale osservare dalla distanza il combattimento dei duellanti senza per questo finire per esservi coinvolti; nel caso dell'immagine del reattore nucleare di Fukushima, la collina sembra essere già sprofondata in un buco nero. Il confronto tra le immagini di Goya e del reattore non è dunque formale, non ci sono elementi di un quadro che ricorrono nella fotografia della TEPCO. Al contrario, ad essere confrontato è un clima: nel caso di Fukushima siamo sempre coinvolti nello sprofondamento, eppure non sappiamo né *chi* né *cosa* propriamente stia sprofondando. Siamo nel regno dell'ambiguo e del vischioso. Abbiamo lo sguardo di un corpo collassato nel buco umido dell'immagine, che non sa come evitare il contatto con i materiali radioattivi.

²⁰ Serres, *Il contratto naturale*, cit., p. 9.

Abbiamo detto a più riprese che Fukushima, più che essere un evento che avviene puntuale, in un momento del tempo e in luogo nello spazio, è un collasso dell'esperienza: non smette di produrre altre temporalità e spazi altri che sono però incompatibili con i nostri tempi e nostri spazi. Per questo durante Fukushima, con Nancy, parliamo di fine del senso del mondo. Perché di fronte a spazi inaccessibili e temporalità sì calcolabili, ma inimmaginabili, data la loro lunghezza rispetto alla vita umana, come continuare a pensare che esista qualcosa come un mondo *per noi*? Ricordiamo che nonostante sia possibile, ormai, addentrarsi in aree spazialmente prossime alla centrale di Fukushima Dai-ichi, e nonostante i livelli di radioattività nelle aree aperte siano valutati entro i limiti ritenuti sicuri²¹, queste stesse aree sono pressoché disabitate e costellate di impianti di stoccaggio temporaneo, dove i livelli di radioattività sono tutt'altro che bassi²². Inoltre, malgrado gli sforzi per recuperare le aree aperte, quel che mostra la fotografia del reattore nucleare di Fukushima Dai-ichi (Fig. 1), sembra essere un'area destinata a divenire una zona di esclusione *permanente*²³, nonostante le rassicurazioni della TEPCO, la compagnia elettrica giapponese che gestisce le centrali nucleari di Fukushima²⁴.

²¹ M. Liu, Y. Taira, M. Matsuo, et al., «Temporal variation in environmental radioactivity and radiation exposure doses in the restricted areas around the Fukushima Daiichi Nuclear Power Plant», in *Science Report*, 13, 2023, <https://doi.org/10.1038/s41598-023-49821-8>.

²² L. Cui, Y. Taira, M. Matsuo, et al., «Environmental Remediation of the difficult-to-return zone in Tomioka Town, Fukushima Prefecture», in *Science Report*, 10, 2020, <https://doi.org/10.1038/s41598-020-66726-y>.

²³ In un'intervista non pubblicata, in polemica con l'intellighènzia francese del suo tempo e in particolare con Sartre, Camus scriveva che: «Quando il provvisorio copre il tempo della vita di un uomo, per costui è il definitivo» (A. Camus, *Mi rivolto dunque siamo*, elèuthera, Milano 2008, p. 59). Figuriamoci quando gli interventi "provvisori" richiesti per lo smaltimento di materiali radioattivi richiedono non il tempo di una vita, di una generazione, ma il tempo di varie generazioni di esseri umani.

²⁴ Si pensi soltanto ai lavori, più volte rinviati, per la rimozione del combustibile nucleare fuso all'interno della centrale nucleare di Fukushima Dai-ichi. Una tale rimozione, infatti, dovrebbe passare, inizialmente, da dei test effettuati sugli altri reattori della centrale, in particolare il reattore numero due. Gli strumenti utilizzati dalla TEPCO per rimuovere il combustibile, sarebbero in grado di estrarre fino a 3 grammi di detriti combustibili in poche settimane, dovendo poi estrarne 880 tonnellate dal reattore di Fukushima Dai-ichi. Il problema è che un simile intervento potrebbe essere effettuato solamente da *mobile rescue robot*, dato l'elevato rischio di fughe radioattive e la delicatezza del compito in generale. Non fosse che anche l'impiego di robot a Fukushima non è per nulla immediato, dati i problemi che gli alti tassi di radioattività all'interno degli impianti causano ai modelli più sofisticati. Per quel che riguarda gli ultimi interventi della TEPCO vedi Takiguchi, K. Fukuchi, «Work to remove nuclear fuel at Fukushima plant postponed again», in *Asahi Shinbun*, 22.08.2024, <https://www.asahi.com/ajw/articles/15397031> [24/08/2024]; mentre, per quel che riguarda i problemi dell'impiego di *mobile rescue robot* a Fukushima vedi K. Nagatani, S. Kirabayashi, Y. Okada et. al., «Emergency response to the nuclear accident at the Fukushima Daiichi Nuclear Power Plants using mobile rescue robots», in *Journal of Field Robotics*, n. 30, vol. 1, 2013, pp. 44-63.

Il problema di Fukushima, infatti, come abbiamo sostenuto poco sopra a proposito dell'Antropocene, non è tanto la sua inaccessibilità (ci sono molti luoghi inaccessibili sul pianeta Terra, che però non sono per noi un problema), ma il suo essere un ambiente incompatibile con la vita umana, prodotto però dalla stessa vita umana. Crediamo che la fine del senso del mondo descritta da Nancy sia tutta nel fatto che il tentativo di controllare questo senso abbia prodotto, in maniera paradossale, il suo rovescio in maniera indiscriminata: un mondo che non possiamo più credere sotto il nostro controllo. Una storia, questa che – come sembra suggerire Latour – può essere raccontata solamente se si sceglie come punto di partenza il dualismo tipicamente moderno, che finisce però per entrare in crisi quando sulla scena gli ibridi spingono per apparire:

Si definisce spesso la modernità mediante l'umanesimo, sia per salutare la nascita dell'uomo, sia per annunciarne la morte. Ma perfino questo atteggiamento è moderno, in quanto permane asimmetrico, trascurando la nascita congiunta della «nonumanità», quella delle cose, degli oggetti o degli animali, e quella non meno strana di un Dio barrato, cancellato, fuori gioco. La modernità sorge dalla creazione congiunta di questi tre elementi, quindi dall'occultamento di questa triplice nascita e dal trattamento separato delle tre comunità, mentre, al di sopra, continuano a moltiplicarsi gli ibridi, proprio a causa di questo trattamento separato. È questa duplice separazione che dobbiamo ricostruire, da un lato tra l'alto e il basso, dall'altro tra gli umani e i nonumani²⁵.

Tenendo per il momento fuori dai nostri discorsi la questione del «Dio barrato» di cui anche scrive Latour, Fukushima è uno di questi ibridi: da un lato è un problema umano, che riguarda la produzione di energia, la gestione del rischio e dei rifiuti radioattivi; dall'altro è, *allo stesso tempo*, una storia più che umana, ovvero la storia – se di storia si può parlare – della liberazione di un'energia che è incomponibile con la nostra vita sul pianeta. Il nostro sguardo durante Fukushima è come quello di Arjuna che, di fronte alla manifestazione non più antropomorfa di Kṛṣṇa, non può che urlare «vedendo ciò che mai si è visto prima, sono orripilato; la mia mente fremde di paura. O dio mostrami quella forma di prima»²⁶. È cioè lo sguardo di chi è ancora preso nella forma significativa – e rassicurante – del quotidiano. Mentre durante Fukushima siamo posizionati al limite di ciò che abbiamo chiamato immaginario, nella vaghezza²⁷, contesi tra due poli opposti, rischiando il collasso dell'immaginabile, lì dove si aprono nuovi spazi.

In questa maniera, quel buco nero che si apre nel reattore della centrale nucleare di Fukushima Dai-ichi, è per noi un ibrido dai contorni vaghi; ed è proprio questa sua vaghezza che non manca di tracciare la nostra carne con i suoi «materiali sciolti» e la sua «umidità contaminata». Pensare quell'immagine significa, infatti, pensare innanzitutto un

²⁵ B. Latour, *Non siamo mai stati moderni*, elèuthera, Milano 2018, p. 27.

²⁶ *Bagavadgita*, a cura di A.-M. Esnoul, Adelphi, Milano 1976, p. 45.

²⁷ Ricordiamo che per Williamson la vaghezza non è una categoria che ha a che fare con la *semantica*, ma è anzi una impossibilità *epistemica* di esprimere un giudizio definito in situazioni di confine (Cfr. T. Williamson, *Vagueness*, Routledge, London-New York 1994), come quando siamo di fronte alla proliferazione degli ibridi descritta da Latour.

«paradigma»²⁸, una singolarità, che ha lo scopo di esemplificare il rapporto tra corpi incomponibili: un abitare *radicalmente* alieno²⁹. A proposito di un radicalmente alieno rispetto al modo umano di percepire, Cimatti scrive che:

il problema dell'altro è che, se è davvero *altro*, non si può vedere, perché non disponiamo del *modo* – degli occhiali, dei concetti, delle immagini – che ci permetterebbe di vederlo. Quindi, se questo altro ci osserva, non riusciamo nemmeno ad accorgerci che ci sta osservando. Per questa ragione se non vediamo l'altro non possiamo neanche vedere se *esso*, a sua volta, ci sta osservando³⁰.

L'*altro* è ciò che più di ogni altra cosa si sottrae al nostro sguardo, ovvero ciò che non possiamo vedere perché non disponiamo di categorie per catturarlo, per farlo nostro. Ma allora come aprirci a questo «sguardo alieno», come esporsi «alla possibilità dell'altro»³¹ se non possediamo categorie per catturarlo? Cimatti ci direbbe che la domanda è tendenziosa, perché per esporci allo sguardo dell'altro o alla sua possibilità non c'è nulla che *noi* dobbiamo o possiamo fare. Infatti, è proprio Cimatti a dirci poco più avanti che siamo già sempre esposti allo sguardo dell'altro – e noi aggiungiamo: anche ai tracciamenti dell'altro, alla pressione invadente che questo esercita sui o nei nostri corpi. L'altro, insomma, è già qui, sia che noi ce ne accorgiamo, sia che non ce ne accorgiamo. Perché ricorrere, allora, all'immagine del buco nero del reattore di Fukushima se Fukushima è già qui? Perché questa immagine mostra una vaghezza che ci costringe a porci ai limiti di ciò che il sistema simbolico ha costruito.

Per affrontare il problema di uno sguardo altro, radicalmente alieno, e i suoi tracciamenti crediamo sia utile istituire un parallelo tra l'immagine del reattore nucleare di Fukushima Dai-ichi (Fig. 1) e il lavoro sull'icona di Kazimir Malevič, considerando in particolare il suo *Quadrato nero su fondo bianco* (Fig. 3).

Ricostruiamo, innanzitutto, il contesto all'interno del quale l'opera di Malevič si sviluppa.

²⁸ Cfr. G. Agamben, *Signatura rerum. Sul metodo*, Bollati Boringhieri, Torino 2008.

²⁹ Certo, il tracciamento tra le immagini – l'immagine del buco nero nel reattore nucleare di Fukushima Dai-ichi e l'immagine del nostro corpo che vede la prima immagine – avviene a distanza, ma «se [...] le immagini potranno rappresentare i corpi esterni come presenti anche in loro assenza, e sopravvivere oltre l'esistenza reale dei corpi, è perché c'è all'interno dell'essere della traccia una distanza costitutiva tra ciò che è marcato e ciò che marca» (L. Vinciguerra, *Spinoza et le signe. La genèse de l'imagination*, Vrin, Paris 2005, p. 135 [trad. mia]). La traccia è infatti un «incorporeo» che si situa «sempre sul o nel corpo» (Vinciguerra, *La semiotica di Spinoza*, cit., p. 35.), ma non è riducibile al corpo fisico, costituendo piuttosto ciò che è posto ai «limiti del corpo» (Ibidem). Il tracciamento che l'immagine fotografica del reattore di Fukushima sottopone ai nostri corpi, insomma, è la testimonianza impressa di un luogo inaccessibile, resa possibile dal succedersi di vari tracciamenti, resi possibili a loro volta dalla capacità dei corpi di accogliere tracce.

³⁰ F. Cimatti, *L'occhio selvaggio. Sul lasciarsi vedere*, Quodlibet, Macerata 2024, p. 13.

³¹ *Ivi*, p. 14.



Fig. 3. Malevič, *Quadrato nero su fondo bianco* (1915), San Pietroburgo, Museo di Stato Russo

Nell'apertura del suo *Dal cubismo al futurismo al suprematismo. Il nuovo realismo pittorico*, Malevič affermava che: «Quando sarà scomparsa l'abitudine della coscienza a vedere nei quadri la rappresentazione di angolini della natura, di madonne, o di veneri impudiche soltanto allora potremmo vedere l'opera pittorica»³². Cosa significa per Malevič rifiutare un'immagine come ritaglio o riproduzione della natura? Significa, innanzitutto, criticare una certa modalità del vedere come cattura di oggetti, disponibili nella natura, da parte di un soggetto in grado di donargli significato. Lì dove, al di là del ritaglio, subentra la necessità di lasciarsi guardare da una reale radicalmente altro, invisibile, e non dalla «aspirazione a rendere il visibile»³³. A emergere come invisibile è cioè un reale non pacificato all'interno degli schemi del simbolico, non più disponibile alla apprensione da parte del soggetto e del linguaggio. Infatti, il progetto suprematista è quello di «azzerare ogni cosa [...] al di là dello zero»³⁴, opponendosi in maniera «assoluta»³⁵ a ogni immagine che si presentasse unicamente come copia di una realtà già data. Azzeramento che, tuttavia, non voleva essere una soppressione del possibile, ma solamente della realtà, intesa lacanianamente come ciò che è all'interno del linguaggio e dei simboli. Infatti, nello stesso momento in cui il reale è azzerato, il compito del suprematismo, per Malevič, era quello di cogliere nel sensibile una condizione di possibilità per l'arte. Allora, suprematismo «non significa altro che la supremazia assoluta di questa sensibilità pura nelle arti figurative»³⁶. Supremazia della sensibilità che non è supremazia del soggetto o del linguaggio, ma di quelle cose (corpi-immagini) per le quali «non siamo mai noi quelli che affermano o negano alcunché della cosa, ma la cosa stessa è ciò che di

³² K. Malevič, *Dal cubismo e dal futurismo al suprematismo. Il nuovo realismo pittorico*, in K. Malevič, *Suprematismo*, Abscondita, Milano 2000, pp. 29-56, p. 35.

³³ Ibidem.

³⁴ K. Malevič, *Lettere a Matjušin*, in K. Malevič., *Suprematismo*, Abscondita, Milano 2000, pp. 11-27, p. 16.

³⁵ Cfr. G. Di Milia, *L'invisibile. Vuoto come una tasca*, in K. Malevič, *Suprematismo*, Abscondita, Milano 2000, pp. 125-150.

³⁶ M. De Micheli, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Feltrinelli, Milano 2020, p. 271.

sé afferma o nega alcunché in noi»³⁷. Nell'opera di Malevič è così possibile notare un ulteriore tentativo di dismettere il dispositivo che separa le forme proprie delle arti dal modo in cui la materia opera in generale. Una materia non più inerte e passiva, sulla quale apporre il sigillo della forma. La materia è invece ciò che «è vivo e freme»³⁸, ovvero ciò che, a forza di tracciamenti, scava una via di fuga da ogni forma e da ogni disposizione del simbolico e del linguaggio. Per dirla con Bruno, la materia smette di essere, in Malevič, «quella pura privazione che accoglie in sé tutte le cose dall'esterno, quasi come straniera», questo perché «fuori del grembo della materia non esiste forma alcuna, ma tutte si celano in esso e da esso tutte pullulano»³⁹.

In questo senso possiamo affermare che l'arte tradizionale (della quale, per Malevič, fanno parte per certi versi anche le avanguardie futurista e cubista), non fa altro che vedere nella natura oggetti inerti da copiare. Dunque, nel suo aspetto puramente mimetico l'arte, per Malevič, non produce che «isolamento e alienazione»⁴⁰, (Malevič, 2000c, p. 120) dalla vita, intesa come ciò che si esprime su di un piano di immanenza⁴¹, ovvero su di un piano radicalmente non trascendente. In questo senso, il suprematismo è per Malevič anche una soppressione radicale delle forme che ha assunto la vita umana, radicate nella distinzione tra un soggetto agente e un oggetto inerte come unico polo percepibile di una materia altrettanto passiva; oltre a un azzeramento delle figure tradizionali dell'arte e delle avanguardie artistiche a lui coeve. Ovvero, per Malevič il suprematismo ha il compito di «costruire un mondo nuovo, il mondo della sensibilità»⁴² (Malevič, 2020, p. 390), in opposizione radicale al mondo dell'oggettività naturalistica. Un'ingiunzione che ricorda da vicino il passaggio in cui Deleuze e Guattari in *L'anti-Edipo* scrivono di un inconscio produttore, in grado di produrre «una nuova terra»:

la splendida affermazione di un inconscio orfano e produttore, l'esaltazione del processo come processo schizofrenico di deterritorializzazione che deve produrre una *nuova terra*, e al limite il funzionamento delle macchine desideranti contro la

³⁷ B. Spinoza, *Breve trattato su Dio, l'uomo e il suo bene*, in B. Spinoza, *Opere*, Mondadori, Milano 2015, pp. 73-206, p. 164.

³⁸ Malevič, *Dal cubismo e dal futurismo al suprematismo*, cit., p. 38.

³⁹ G. Bruno, *I vincoli in generale (De vinculis in genere)*, in G. Bruno, *Opere magiche*, Adelphi, Milano 2000, pp. 413-532, p. 516.

⁴⁰ K. Malevič, *L'UNOVITS*, in Id., *Suprematismo*, Abscondita, Milano 2000, pp. 115-122, p. 120.

⁴¹ Il riferimento qui è al concetto di «piano di immanenza» elaborato da Deleuze e Guattari, che è definito in questa maniera: «Questo piano non ha nulla a che vedere con una forma o figura né con un disegno o una funzione. La sua unità non ha nulla a che vedere con quella di un fondamento nascosto nella profondità delle cose o di una fine o progetto nella mente di Dio. [...] Piano fisso, dove le cose non si distinguono se non per la velocità e la lentezza. Piano di immanenza o di univocità, che si oppone all'analogia. L'uno si dice in un unico e medesimo senso di tutto il molteplice, l'Essere si dice in un unico e medesimo senso di tutto ciò che differisce. Non parliamo qui dell'unità della sostanza, ma dell'infinità delle modificazioni, che sono le une parti delle altre su questo unico e medesimo piano di vita». G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Orthotes, Napoli-Salerno 2017, p. 359.

⁴² K. Malevič, *Suprematismo*, in M. De Micheli, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Milano, Feltrinelli, Milano 2020, pp. 389-399, p. 390.

tragedia, contro il «funesto dramma della personalità», contro «l'inevitabile confusione della maschera e dell'attore»⁴³.

Volgere lo sguardo al mondo della sensibilità di Malevič o alla nuova terra deleuziano-guattariana, significa porsi il problema di come immaginare questo possibile futuro, che non sia però più il futuro di un soggetto installato all'interno del linguaggio (che deve perciò *volerlo*). Immaginare un futuro, cioè, che non sia derivato da un immaginario dato, anticipato a partire dall'ordine simbolico. Nell'ordine simbolico, infatti, «mentre tutto respira e corre [...] non ci sono che pose congelate»⁴⁴; quando al contrario nell'affermazione suprematista della materia sensibile sulla rappresentazione degli oggetti, vi è la liberazione di «tutti gli uccelli dalla loro gabbia eterna» e l'apertura delle «porte alle belve dei giardini zoologici»⁴⁵. In questo modo, l'opposizione radicale all'«ordine della rappresentazione»⁴⁶ operata da Malevič si dà il compito di mostrare «ciò che fa a meno delle parole, l'orrore degli occhi strappati»⁴⁷ – o, forse, sarebbe meglio scrivere l'orrore di sguardi senza occhi, ovvero sguardi completamente inumani.

Questo ci porta a riflettere sulla portata semiotica del suprematismo. Infatti, se da un lato all'interno dell'ordine rappresentativo troviamo un immaginario già dato dalla forza prescrittiva dell'ordine simbolico, in cui il possibile non è altro che un momento anticipato dalla rappresentazione; dall'altro lato, nella pittura suprematista c'è un privilegio assegnato al momento *iconico*⁴⁸ della semiosi.

L'icona, infatti, ci permette forse di tracciare una via di fuga da una simile prescrizione a immaginare solamente ciò che si è già immaginato. Soprattutto dal momento in cui ogni possibile futuro sembra volgere verso la fine del possibile, come nel caso della vita *durante* Fukushima. Qui, infatti, riconosciamo una priorità alla materia nel suo aspetto sensibile, anche orrido e immondo, tanto da porci di fronte, come nel caso della fotografia dell'interno del reattore nucleare di Fukushima Dai-ichi, a un'immagine della fine del mondo *per noi*, del mondo cioè a disposizione di un soggetto umano. Questa immagine, infatti, si accompagna a un «accanimento maniacale a sapere ciò che sarebbe meglio non sapere», a un collasso dell'esperienza come «sapere insopportabile [...] che obbliga a sottrarsi al mondo del visibile»⁴⁹. Un sapere che costringe a *cavarsi gli occhi* – come nel caso dell'Edipo descritto da Rancière – è, propriamente, quello tratto dal regno delle icone. Tuttavia, quello a cui ci richiamiamo non è un *sapere* insopportabile – né un sapere indicibile, nella misura in cui lo diciamo – bensì un insopportabile vedere. Un vedere che ci costringe a scardinare il visibile nella sua accezione rappresentazionale. Carboni scrive del *Quadrato nero* suprematista che esso:

⁴³ G. Deleuze, F. Guattari, *L'anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, Einaudi, Torino 2002, p. 340 [corsivo mio].

⁴⁴ Malevič, *Dal cubismo e dal futurismo al suprematismo*, cit., p. 53.

⁴⁵ *Ivi*, p. 54.

⁴⁶ J. Rancière, *L'inconscio estetico*, Mimesis, Milano-Udine 2016, p. 59.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ Si usa qui “iconico” nel senso peirceiano del termine. Cfr. C. S. Peirce, *Dalle categorie alla semiotica*, cit.

⁴⁹ Rancière, *L'inconscio estetico*, cit., p. 60.

non è più segno, nel senso che non ha più niente a che fare con alcuna *semiomachia*, con nessuna guerra combattuta tra i segni allo scopo di venire riconosciuti dall'altro, dal contendente, dal nemico. *Pace* è [...] ciò che si dà finalmente, al pari della visione beatificata, *in praesentia*. L'inapparenza è anche un'inappartenenza: il *Quadrato nero*, che nulla raffigura o restituisce di precedente o di presupposto, di ciò che illusoriamente-oggettivamente appare, [...] non chiede né ha bisogno di essere riconosciuto in senso identitario, non appartiene né risale ad alcunché, e da ciò consegue che non può neanche essere oggetto di contesa⁵⁰.

Tuttavia, cosa vuole significare Carboni quando si riferisce a un regno oltre il segno contenuto nel gesto iconico di Malevič? L'icona, infatti, si sottrae solamente alla rappresentazione, anche se non alla possibilità di essere *usata* per rappresentare, venendo però considerata, in questo modo, come parte del momento simbolico dello sviluppo del segno, e dunque non iconicamente. Tuttavia, rimane semioticamente significativa, in quanto è ciò che potremmo indicare come spazio di possibilità sensibile a partire dal quale il segno si struttura. Ma cosa intendiamo quando affermiamo che opere come *Quadrato nero* o la fotografia scattata dal *Mobile Rescue Robot* di Fukushima si presentano come uno spazio di possibilità iconiche e, di conseguenza, sensibili? Intendiamo innanzitutto che l'icona in questi casi lavora come un *collasso dello sguardo* del soggetto, che del sensibile realizzava una data «partizione»⁵¹ sotto forma di simbolico, rappresentazione, o immaginario. In questo senso, l'immagine come icona è sì un “fare deserto” del linguaggio, ma un deserto «riempito dallo spirito della sensibilità non-oggettiva, che lo penetra tutto»⁵². Questo deserto è iconico, ma non in un senso pacificato, come se ci installassimo sulla superficie di una monade in equilibrio al suo interno, che sarebbe la chiusura dell'icona in sé stessa e, di conseguenza, una inibizione del possibile, della sua produzione. Al contrario, l'iconicità è propriamente l'apertura a ogni operazione *abduittiva*⁵³, a un futuro non anticipato dalla grammatica del simbolico. Questo è possibile solamente perché l'immagine iconica interrompe ogni rapporto già dato tra oggetti rappresentati, collocati cioè all'interno di uno spazio immaginato in anticipo. Se è vero, dunque, che «con le icone, il pensiero è a riposo»⁵⁴, è altrettanto vero che le icone sono, al contempo, ciò che interrompe la catena simbolica prodotta dall'interpretante⁵⁵, così come ogni possibile ulteriore sviluppo del simbolico in generale. Le icone cioè fungono da campo aperto per una costruzione *al futuro* di possibili non anticipati da immaginari dati, in quanto sono la base del processo abduittivo, l'unico

⁵⁰ M. Carboni, *Malevič l'ultima icona. Arte, filosofia, teologia*, Jaca Book, Milano 2019, pp. 48-49

⁵¹ Cfr. J. Rancière, *Il disaccordo. Politica e filosofia*, Meltemi, Sesto San Giovanni 2007.

⁵² Malevič, *Suprematismo*, cit., p. 391.

⁵³ Cfr. C. S. Peirce, *Dalle categorie alla semiotica*, in C. S. Peirce, *Opere*, Bompiani, Firenze-Milano 2021, pp. 111-126, p. 126.

⁵⁴ E. Kohn, *Come pensano le foreste. Per un'antropologia oltre l'umano*, Nottetempo, Milano 2021, p. 117.

⁵⁵ Cfr. C. S. Peirce, *Grammatica speculativa*, in C. S. Peirce, *Opere*, Bompiani, Firenze-Milano 2021, pp. 137-176, p. 165.

genere di produzione «che dà origine a una nuova idea»⁵⁶. L'icona è allora quel materiale sensibile che è senza soggetto senziente o oggetto sentito, ma che solamente produce altri, nuovi, tracciamenti a prescindere dal rapporto tra un soggetto e un oggetto. Malevič esprime la dimensione dell'iconicità in questa maniera: «tali forme non saranno la ripetizione di oggetti viventi nella vita ma esse stesse un oggetto vivente. La superficie colorata è la forma reale vivente»⁵⁷. In questo senso, troviamo nel colore – nelle superfici ruvide di *Quadrato nero* e *Quadrato bianco* – una superficie sensibile che è una materia vivente in trasformazione. Un deserto, questo, in cui lo sguardo allenato dall'*habitus* rappresentazionale non può riconoscere alcunché di noto. Icona come immagine che si sviluppa per mezzo di un ritmo suo proprio – quasi come se fosse una pura «immagine ottico-sonora»⁵⁸. Tuttavia, questa riscoperta del ritmo dell'immagine non significa tornare indietro a un regno dell'inarticolato, come se si trattasse di un “paradiso perduto” – che precede la parola, il linguaggio, il simbolo – al quale è possibile fare ritorno. Al contrario, l'icona è rivolta al futuro e per questo «ha mantenuto tutte le parole e la loro predestinazione. Ma ha estratto da esse il suono come elemento di poesia»⁵⁹. Questa vocazione poetica dell'immagine – il fare della superficie e del colore un elemento di poesia – è un superamento del visibile *nel visibile*, così come il gesto poetico è un superamento del linguaggio *immanente* al linguaggio stesso, non una loro cancellazione. Fare del linguaggio e del visibile delle cose nel mondo, non delle cose separate da esso. Nell'iconismo non c'è altro che questo, un indicare un ritmo vivente oltre i limiti imposti dal simbolico. Questo perché sappiamo che non è possibile “fare deserto” di ogni sguardo, di ogni linguaggio, come se si fosse trattato di un nulla (come abbiamo visto con Peirce in §1⁶⁰), ed è proprio per questo che Malevič ci dice di «azzerrare ogni cosa», ma «*al di là dello zero*»⁶¹. L'icona – per riconnetterci a ciò che ne dice Carboni – non sarà allora propriamente un segno linguistico, in quanto non rimanderà a un mondo separato, altro da sé, pur rimanendo un operatore semiotico. Un'immagine in grado di immaginare un possibile futuro, oltre il simbolico, oltre il linguaggio.

L'icona opera così un collasso all'interno del simbolico, liberando il possibile da immaginari dalla forma prescrittiva. Quel che ci resta da chiedere è allora se – ipotizzando che l'immagine del reattore di Fukushima Dai-ichi sia comparabile al *Quadrato nero* di Malevič, ovvero immaginando che essa sia un'icona – l'immagine di Fukushima sia una possibilità pura, l'ultima icona. Siamo cioè di fronte al collasso dell'esperienza come davanti alla morte, a un possibile che è al contempo l'impossibilità

⁵⁶ Peirce, *Dalle categorie alla semiotica*, cit., p. 126. Peirce in questo passaggio si riferisce, nello specifico, all'icona come a un «argomento» in grado di generare nuove idee. La nostra scommessa con Malevič e con l'immagine del reattore di Fukushima Dai-ichi è che una simile produzione di nuove idee non sia limitata al ristretto campo della logica, ma alla stessa immagine, ovvero allo stesso mondo sensibile.

⁵⁷ Malevič, *Dal cubismo e dal futurismo al suprematismo*, cit., p. 47.

⁵⁸ Cfr. G. Deleuze, *L'immagine-tempo. Cinema 2*, Einaudi, Torino 2017.

⁵⁹ Malevič, *Lettere a Matjušin*, cit., p. 23.

⁶⁰ Cfr. C. S. Peirce, *Pensiero-segno-uomo*, in C. S. Peirce, *Opere*, a cura di M.A. Bonfantini, Bompiani, Firenze-Milano 2021, pp. 73-110, pp. 81-82.

⁶¹ Malevič, *Lettere a Matjušin*, cit., p. 16 [corsivo mio].

di ogni ulteriore possibilità, alla «possibilità più propria, incondizionata e insuperabile»⁶²? Se l'icona è una possibilità pura, significa che essa è anche possibilità assoluta, unica strada aperta, necessaria, al cospetto dell'ordine simbolico. Fosse così, nell'aprirci al possibile schiuso dalla materia sensibile, si sarebbe data nuovamente l'impossibilità di ogni forma di nomadismo o di erranza, in maniera non dissimile da ciò che abbiamo sperimentato all'interno dell'ordine simbolico. Insomma, il possibile, di fronte al collasso Fukushima Dai-ichi, è ancora in grado di partorire – per così dire – dei «figli mostruosi»⁶³?

Considerando l'icona come *una* pura possibilità, come ciò che attrae a sé ogni ulteriore modificazione del sensibile, come un fine teleologicamente orientato, istituiremmo, attraverso di esso, una sorta di polarità. Un fine in grado di azzerare ogni altro possibile in virtù di sé stesso. Ma l'icona, lontana dall'essere l'istituzione di un simile *potere* finalistico, si presenta piuttosto come una *potenza*⁶⁴ che opera su di un piano di immanenza. L'icona è cioè tutt'altro che pura, essa è anzi impura, proprio in virtù del suo essere generatrice: non è ultima, proprio perché non mette un punto al possibile, ma è sempre *penultima*⁶⁵, perché cerca di liberare le potenze iconiche del visibile, scardinando il simbolico e operando al futuro, in quanto matrice dell'abduzione⁶⁶, senza forma né contenuto. Di conseguenza, l'icona è sempre popolata da “figli mostruosi”, in quanto essa apre uno spazio *radicalmente altro*, rispetto all'ordine simbolico e si limita a questo senza tracciare alcun fine. L'icona è come se fosse un mostro senza occhi, che però ci guarda, costringendoci a rivedere tutti i nostri pregiudizi sullo sguardo.

Se il simbolico è l'istituzione di un polo sovrano, questo è sempre una possibilità dell'icona. Tuttavia, il divenire simbolico è solo *una* delle possibilità dell'icona. Il *Quadrato* di Malevič, così come la fotografia del reattore nucleare di Fukushima Dai-ichi, si sottraggono a una mappatura immaginaria già scritta, già immaginata. Con essi non siamo né di fronte a un puro contenuto rappresentativo, né a masse di colore astratte, pure forme o puro contenuto pittorico. Veniamo invece affetti da una materia viva e sensibile, sempre disponibile a entrare in rapporto tracciante con la carne, che ci porta oltre il potere istituito di un ordine simbolico dato: l'icona è ciò che ci permette di ricordare che l'immagine è fatta di materia sensibile. Se l'icona, infatti, non è la scoperta di una natura che precede l'umano, separata da esso; essa è invece un'immagine *vivente e immanente* alla materia sensibile di cui è fatto il mondo.

⁶² M. Heidegger, *Essere e tempo*, Longanesi, Milano 2009, p. 301.

⁶³ G. Deleuze, *Lettera a un critico severo*, in G. Deleuze, *Pourparler*, Quodlibet, Macerata 2019, pp. 13-22, p. 15.

⁶⁴ Si tratta della distinzione tra *potentia* e *potestas* tipica della filosofia di Spinoza, dove per Matheron «Il potere politico, anche nel senso giuridico della parola “potere” [*potestas*], è la confisca da parte dei governanti della potenza [*potentia*] collettiva dei loro sudditi; confisca immaginaria, che produce effetti reali solo nella misura in cui i sudditi stessi credono alla sua realtà». A. Matheron, *Prefazione*, in A. Negri, *Spinoza. L'anomalia selvaggia. Spinoza sovversivo. Democrazia ed eternità in Spinoza*, DeriveApprodi, Roma 2018, pp. 17-23, p. 20.

⁶⁵ Cfr. G. Deleuze, *L'esausto*, Nottetempo, Milano 2015.

⁶⁶ Peirce, *Grammatica speculativa*, cit., p. 166.

Ciò da cui l'icona ci allontana è l'inseguimento passivo delle forme, la precedenza che la ricerca estetica assegna ad esse. Infatti, mentre per Malevič i futuristi popolano i nostri immaginari di aeroplani, macchine, e di ogni genere di anticipazione di modelli tecnici già disponibili, con le loro forme, l'iconismo suprematista è un'apertura al mondo sensibile in una forma non anticipata. Uno spazio di possibilità *an-archiche*, dove nello scardinamento dell'essere come piano del simbolico e della storia come sua configurazione diacronica, è scoperta l'erranza del sensibile nell'essere e *nella (e oltre)* la storia come possibilità dell'esperienza inumana. Un divenire-futuro dell'icona, un'operazione di destituzione dello spazio simbolico, che in ciò ha anche un carattere immediatamente politico: l'icona mostra, infatti, nell'immagine uno spazio di resistenza, invisibile al potere normativo dell'istituzione simbolica. Mostrare l'icona, allora, significherà aprire spazi a futuri non già iscritti nell'ordine simbolico. Percorrendo questa via non ci viene incontro nessun al di là, non si produce nessuna separazione, nessuna salvezza trascendente in altro. Solamente immanenza, ma un'immanenza che vive:

non ci sono più “immagini della realtà”, non ci sono più rappresentazioni ideali, non c'è nient'altro che un deserto! Quel deserto è però pieno dello spirito della sensibilità non-oggettiva, che lo penetra tutto. Anch'io mi sentii preso da una soggezione che assunse le proporzioni dell'angoscia quando dovetti abbandonare il “mondo della volontà e della rappresentazione” in cui avevo vissuto e creato e nella cui realtà avevo creduto. L'estasi della libertà non-oggettiva mi spinse però al “deserto” dove non esiste altra realtà che la sensibilità e così la sensibilità diventò il solo contenuto della mia vita. Quel che io ho esposto non era un quadrato vuoto, ma la percezione dell'inoggettività. Ho riconosciuto che la “cosa” e la “rappresentazione” erano state prese per l'immagine stessa della sensibilità e ho compreso la falsità del mondo della volontà e della rappresentazione⁶⁷.

Bibliografia

G. Agamben, *Signatura rerum. Sul metodo*, Bollati Boringhieri, Torino 2008.

Bagavadgītā, a cura di A.-M. Esnoul, Adelphi, Milano 1976.

T. Belozerskaya, «Characteristics of extremophilic fungi from Chernobyl nuclear power plant», in *Curr Res Technol Educ Topics Applied Microbiol Microbiol Biotechnol*, 1, 2010, pp. 88-94.

H. Bergson, *Materia e memoria*, Laterza, Roma-Bari 2018.

G. Bruno, *I vincoli in generale (De vinculis in genere)*, in G. Bruno, *Opere magiche*, Adelphi, Milano 2000, pp. 413-532.

⁶⁷ Malevič, *Suprematismo*, cit., p. 391.

- A. Camus, *Mi rivolto dunque siamo*, elèuthera, Milano 2008.
- M. Carboni, *Malevič l'ultima icona. Arte, filosofia, teologia*, Jaca Book, Milano 2019.
- F. Cimatti, *L'occhio selvaggio. Sul lasciarsi vedere*, Quodlibet, Macerata 2024.
- L. Cui, Y. Taira, M. Matsuo, et al., «Environmental Remediation of the difficult-to-return zone in Tomioka Town, Fukushima Prefecture», in *Science Report*, 10, 2020, <https://doi.org/10.1038/s41598-020-66726-y>.
- G. Deleuze, *L'esausto*, Nottetempo, Milano 2015.
- G. Deleuze, *Lettera a un critico severo*, in G. Deleuze, *Pourparler*, Quodlibet, Macerata 2019, pp. 13-22.
- G. Deleuze, *Spinoza. Filosofia pratica*, Orthotes, Napoli-Salerno 2016.
- G. Deleuze, F. Guattari, *L'anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, Einaudi, Torino 2002.
- G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Orthotes, Napoli-Salerno 2017.
- M. De Micheli, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Feltrinelli, Milano 2020.
- P. Descola, *Oltre natura e cultura*, Raffaello Cortina, Milano 2021.
- G. Di Milia, *L'invisibile. Vuoto come una tasca*, in K. Malevič, *Suprematismo*, Abscondita, Milano 2000, pp. 125-150.
- L. Feng, L. Nuomin, Z. Yongquian, «The radioresistant and survival mechanisms of *Deinococcus radiodurans*», in *Radiation Medicine and Protection*, vol. 4, n. 2, 2023, pp. 70-79, <https://doi.org/10.1016/j.radmp.2023.03.001>.
- E. Fongaro, *Foget the Unforgettable of Recall the Unrecollectable? How to Commemorate Fukushima's Nuclear Disaster (If Time Has Gone out of Joint)*, in C. Craig, E. Fongaro, A. Niehaus, *3.11. Fukushima, Northeastern Japan and the Conceptualization of Catastrophe*, Mimesis International, Milano 2020, pp. 29-50.
- M. Ghilardi, *Techne, Catastrophe, and the Buddha-Nature*, in *Fukushima, Northeastern Japan and the Conceptualization of Catastrophe*, edited by C. Craig, E. Fongaro, A. Niehaus, pp. 17-28.
- M. Heidegger, *Essere e tempo*, Longanesi, Milano 2009.
- E. Kohn, *Come pensano le foreste. Per un'antropologia oltre l'umano*, Nottetempo, Milano 2021.
- B. Latour, *Non siamo mai stati moderni*, elèuthera, Milano 2018.
- M. Liu, Y. Taira, M. Matsuo, et al., «Temporal variation in environmental radioactivity and radiation exposure doses in the restricted areas around the Fukushima Daiichi Nuclear Power Plant», in *Science Report*, 13, 2023, <https://doi.org/10.1038/s41598-023-49821-8>.
- K. Malevič, *Lettere a Matjušin*, in K. Malevič., *Suprematismo*, Abscondita, Milano 2000, pp. 11-27.
- K. Malevič, *Dal cubismo e dal futurismo al suprematismo. Il nuovo realismo pittorico*, in K. Malevič, *Suprematismo*, Abscondita, Milano 2000, pp. 29-56.

- K. Malevič, *Suprematismo*, in M. De Micheli, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Milano, Feltrinelli, Milano 2020, pp. 389-399.
- A. Matheron, *Prefazione*, in A. Negri, *Spinoza. L'anomalia selvaggia. Spinoza sovversivo. Democrazia ed eternità in Spinoza*, DeriveApprodi, Roma 2018, pp. 17-23.
- K. Nagatani, S. Kirabayashi, Y. Okada et. al., «Emergency response to the nuclear accident at the Fukushima Daiichi Nuclear Power Plants using mobile rescue robots», in *Journal of Field Robotics*, n. 30, vol. 1, 2013, pp. 44-63.
- J.-L. Nancy, *The Sense of the World*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1997.
- C. S. Peirce, *Pensiero-segno-uomo*, in C. S. Peirce, *Opere*, a cura di M.A. Bonfantini, Bompiani, Firenze-Milano 2021, pp. 73-110.
- C. S. Peirce, *Dalle categorie alla semiotica*, in C. S. Peirce, *Opere*, Bompiani, Firenze-Milano 2021, pp. 111-126.
- C. S. Peirce, *Grammatica speculativa*, in C. S. Peirce, *Opere*, Bompiani, Firenze-Milano 2021, pp. 137-176.
- J. Rancière, *Il disaccordo. Politica e filosofia*, Meltemi, Sesto San Giovanni 2007.
- J. Rancière, *L'inconscio estetico*, Mimesis, Milano-Udine 2016.
- M. Serres, *Il contratto naturale*, Feltrinelli, Milano 2019.
- G. Simondon, *L'individuazione alla luce delle nozioni di forma e di informazione*, Mimesis, Milano-Udine 2020.
- B. Spinoza, *Breve trattato su Dio, l'uomo e il suo bene*, in B. Spinoza, *Opere*, Mondadori, Milano 2015, pp. 73-206.
- B. Spinoza, *Etica dimostrata con ordine geometrico*, in B. Spinoza, *Opere*, Mondadori, Milano 2015, pp. 755-1088.
- N. Takiguchi, K. Fukuchi, «Work to remove nuclear fuel at Fukushima plant postponed again», in *Asahi Shinbun*, 22.08.2024, <https://www.asahi.com/ajw/articles/15397031> [24/08/2024].
- L. Vinciguerra, *La semiotica di Spinoza*, ETS, Pisa 2012.
- L. Vinciguerra, *Spinoza et le signe. La genèse de l'imagination*, Vrin, Paris 2005.
- T. Williamson, *Vagueness*, Routledge, London-New York 1994.

6. Da Hiroshima a Fukushima, le falene

Nel capitolo precedente, abbiamo descritto l'immagine del reattore nucleare di Fukushima Dai-ichi come un ibrido dai contorni vaghi, espressione di un'alterità radicale. Ovvero, il buco nero, umido e inospitale, del reattore nucleare di Fukushima è un'immagine che ci osserva da un altrove, che non appartiene però a un altro mondo, ma al nostro. Attraverso il suo sguardo, esso mette in discussione la centralità che l'orizzonte dello sguardo umano ha assunto, soprattutto nella modernità. A partire da qui, abbiamo provato a tracciare una via attraverso la quale, per mezzo del sensibile, fosse possibile superare la dimensione simbolica e formale, in un confronto tra l'immagine del reattore e il *Quadrato Nero* di Malevič. L'icona ha giocato un ruolo cruciale in questo processo, fungendo da spazio che apre nuove possibilità oltre a quelle già tracciate dal simbolico e della rappresentazione. In questo senso, la fotografia del reattore nucleare di Fukushima Dai-ichi non ha rappresentato solo quella che Heidegger chiamava una «possibilità pura»¹ (l'essere-per-la-morte del *Dasein* come «possibilità dell'impossibilità di ogni altra possibilità»²), ossia una fine definitiva del possibile – la fine del mondo – ma si è configurata piuttosto come una potenza immanente, un'immagine che, con Deleuze, abbiamo chiamato «penultima»³.

Fino a qui abbiamo ipotizzato che un rapporto sensibile, radicalmente non linguistico, con Fukushima è di fatto possibile, se si pensa a Fukushima come a un'«immagine» nel senso che a questo termine abbiamo dato con Bergson⁴. Immagini, come quelle del reattore nucleare di Fukushima Dai-ichi, in questo senso, sono espressioni di un reale traumatico *per noi esseri umani*, non ricomponibile all'interno del sistema simbolico del linguaggio. Proprio perché il linguaggio interviene «prima di qualsiasi esperienza, prima di qualsiasi deduzione individuale, persino prima che vi si iscrivano le esperienze collettive riferibili solo ai bisogni sociali», come qualcosa che «organizza questo campo e ne iscrive le linee di forza iniziali» in quanto «funzione classificatoria primaria»⁵; il reale è quella faglia all'interno di esso in cui «succede qualcosa»⁶. Perché discutere su qualcosa come «il reale» ha senso soltanto per quegli esseri che sono dotati di linguaggio. Nel nostro caso, come abbiamo suggerito nello scorso capitolo, il reale è ciò che imprime la sua pressione nel momento in cui il nostro sguardo – o forse sarebbe più corretto scrivere la funzione del nostro occhio – entra in rotta di collisione con uno sguardo *radicalmente altro*. È sempre Lacan, a questo proposito, a domandarsi se non dovremmo

¹ Cfr. M. Heidegger, *Essere e tempo*, Longanesi

² G. Vattimo, *Introduzione a Heidegger*, Laterza, Roma-Bari 2001, p. 47.

³ G. Deleuze, *L'esausto*, Nottetempo, Milano 2015.

⁴ Cfr. §4; H. Bergson, *Materia e memoria. Saggio sulla relazione tra il corpo e lo spirito*, Laterza, Roma-Bari 2018.

⁵ J. Lacan, *Il seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali delle psicoanalisi (1964)*, Einaudi, Torino 2003, p. 21.

⁶ *Ivi*, p. 24.

«distinguere [...] la funzione dell'occhio da quella dello sguardo»⁷. Per Lacan, infatti, lo sguardo è qualcosa che si posiziona prima dell'occhio, per cui: «io non vedo che da un punto ma, nella mia esistenza, io sono guardato da ogni parte»⁸. Questo “essere guardati da ogni parte”, tuttavia, più che essere ricollegato allo sguardo degli altri esseri umani o a un «vedente universale»⁹, è indagato da Lacan a partire dalla questione della *macchia*. Essa, infatti è «ciò che più segretamente» comanda lo sguardo «e ciò che sfugge sempre alla presa di quella forma di visione che si soddisfa da sé immaginandosi come coscienza»¹⁰. La macchia è cioè il reale, perché, per dirla con Cimatti, «buca il confortevole tessuto delle nostre rappresentazioni e delle nostre parole»¹¹; ovvero, essa è un incontro sovrabbondante rispetto alla nostra capacità di mettere in ordine il reale come realtà, ossia alla nostra coscienza e al nostro linguaggio. La macchia in Lacan è reale perché «inammissibile»¹², traumatica esperienza del non assoggettamento della cosa a noi stessi, in cui: «il mondo non è più *il mondo*, cioè il terminale delle azioni e dei pensieri del soggetto. Il mondo guarda, il mondo produce, il mondo non sa che farsene dell'umano»¹³. Per Lacan, infatti, «il mondo è *omnivoyeur*, ma non esibizionista – non provoca il nostro sguardo. Quando comincia a provocarlo, allora comincia anche il senso di estraneità»¹⁴. Il che significa che al mondo non interessa di essere osservato da noi, dai nostri occhi. Esso ci guarda e noi lo riguardiamo, credendo di essere sperati da esso, tagliati fuori. Come nel caso di Chang-tsé narrato da Lacan, che al suo risveglio dal sogno si separa dal suo essere-farfalla in quanto *cosciente* di aver sognato, ma durante il sogno non *crede* di essere farfalla, non è *cosciente* del suo essere altro da ciò che è, semplicemente lo è in maniera aderente, vive come tale, è *farfalla*. Infatti:

Il fatto è che, sognando di essere la farfalla, dovrà probabilmente testimoniare più tardi che si rappresentava come farfalla, ma questo non vuol dire che è avvinto nel sogno, non è farfalla per nessuno. È quando è sveglio che, *per gli altri*, è Chang-tsé e che è preso nel loro retino da farfalle¹⁵.

In questa maniera, così come c'è l'occhio umano, che è cattura del mondo, distinzione tra un soggetto che guarda e un'oggetto che è guardato; così c'è un'immagine che è rappresentazione di ciò che quell'occhio, come soggetto, vede del mondo, ma c'è anche un'immagine che pervade l'universo, l'immagine come incontro tra affetti e tracciamenti. Questo incontro tra immagini, lo abbiamo ripetuto più volte, può essere felice e compositivo, certo, ma anche traumatico, come a noi sembra essere ogni incontro col reale se lo si osserva da quel punto di vista imprescindibile per quei viventi umani che

⁷ *Ivi*, p. 73.

⁸ *Ivi*, p. 71.

⁹ *Ivi*, p. 72.

¹⁰ *Ivi*, p. 74.

¹¹ F. Cimatti, *Assemblamenti*, Orthotes, Napoli-Salerno 2022, p. 72.

¹² *Ivi*, p. 73.

¹³ *Ivi*, p. 72.

¹⁴ Lacan, *Il seminario. XI*, cit., p. 75.

¹⁵ *Ivi*, p. 76 [corsivo mio].

noi siamo: il punto di vista di colui che è preso nel linguaggio, ovvero nelle sue determinazioni che sono anche prescrizioni e giudizi sul mondo. Il collasso di Fukushima, da questo punto di vista, non può che essere traumatico, perché è esattamente ciò che fugge di fronte alle determinazioni del linguaggio. Se il mondo *deve essere* in un certo modo, sottomesso all'occhio di un soggetto che vede un oggetto, Fukushima è ben al di là dall'essere un'oggetto che un occhio umano può semplicemente vedere. Al contrario, Fukushima è propriamente un frammento di quell'*omnivoyeur* lacaniano, ovvero di quello sguardo che ci vede come immagine, pur non essendo un soggetto che ci guarda. Uno sguardo che ci fotografa perché «quando si viene fotografati si viene scritti come immagine; cioè si viene trasformati in scrittura, in una traccia chimica, in definitiva in una cosa»¹⁶, vale a dire in qualcosa che non è più soltanto un soggetto. Fare esperienza di Fukushima, dal nostro punto di vista, significherà allora essere fotografati da Fukushima e non, al contrario, essere noi a fotografare Fukushima. Si tratterà cioè di una esperienza radicale di spossamento, di quelle che durante la vita cosciente è difficile sperimentare. Nel caso di Chang-tsé descritto da Lacan, una simile esperienza era possibile nel sogno – non è più lo sguardo cosciente di Chang-tsé che vede le farfalle, Chang-tsé *come* Chang-tsé non c'è più, lasciando spazio alle farfalle – proprio perché «cos'è il sogno [...] se non la vitalità autonoma ed inquietante di *qualcosa* che sfugge completamente al controllo del soggetto»¹⁷? Il sogno è dunque uno dei luoghi in cui può manifestarsi ciò che è più inquietante per il soggetto cosciente, ossia il fatto scandaloso – la scoperta più sconvolgente della psicoanalisi e di Freud – che la coscienza è grande quanto un granello di sabbia in confronto alla vastità dell'universo che è l'inconscio del vivente umano¹⁸. Proveremo a dare conto di questo “scandalo” per il soggetto umano a Fukushima, ripercorrendo un tema classico della letteratura sul nucleare, quello dell'ombra, a partire dal bombardamento, il 6 agosto 1945, della città giapponese di Hiroshima. Non che si voglia qui provare a istituire una equivalenza tra Fukushima e Hiroshima. È stato infatti già Nancy a metterci in guardia sull'opportunità di percorrere questa strada. Tra Fukushima e Hiroshima non c'è equivalenza, è vero, eppure i due nomi si richiamano vicendevolmente:

Allo stesso tempo, è impossibile non prestare attenzione a ciò che la rima di questi due nomi suggerisce. Perché questa rima accoglie – suo malgrado e contro ogni poesia – il seme di una prossimità. Si tratta, e non smettiamo dall'11 marzo 2011 di rimasticare questo boccone amaro, dell'energia atomica¹⁹.

Questo significa che seppur «l'atomo militare non è l'atomo civile», la «poesia dissonante di questa rima sgradevole» pone alla filosofia la domanda: «che cosa può dire essa “dopo

¹⁶ F. Cimatti, *Cose. Per una filosofia del reale*, Bollati Boringhieri, Torino 2018, p. 123.

¹⁷ *Ivi*, p. 121.

¹⁸ «È noto che il sogno è stato per Freud la “via regia” della scoperta dell'inconscio». J. Laplanche, L.-B. Pontalis, *Enciclopedia della psicoanalisi*, Laterza, Roma-Bari 1981, p. 231.

¹⁹ J.-L. Nancy, *L'equivalenza delle catastrofi. (Dopo Fukushima)*, Mimesis, Milano-Udine 2016, p. 36.

Fukushima»²⁰? Abbiamo già sostenuto che non c'è un “dopo” Fukushima, non per noi esseri umani; dunque, la riflessione dovrà necessariamente cambiare di segno e questa “poesia dissonante”, questa rima tra Fukushima e Hiroshima dovrà metterci sulle tracce di una possibilità per la filosofia *durante Fukushima*. Se Deleuze e Guattari, nel loro libro su Kafka si chiedevano «come entrare in un'opera che è un rizoma, una tana?»²¹, noi oggi dobbiamo chiederci come possiamo entrare in un rapporto ambiguo, quello tra Hiroshima e Fukushima, che getta le sue ramificazioni in tutte le direzioni della nostra coscienza storica e morale, intrecciando memorie, paure e speranze in un nodo complesso che riflette le sfide della modernità, dell'Antropocene e le incertezze per il nostro futuro. Lontani, quindi, dal voler istituire un'equivalenza tra il bombardamento di Hiroshima e il collasso di Fukushima quel che cercheremo di fare è produrre invece una dissonanza, a partire da una questione che dal primo sito pare estendersi al secondo: lo statuto dell'ombra.

Tuttavia, ogni volta che ci si appropria alla questione delle ombre si è costretti a ingaggiare una lotta per conservare, interpretare, o rovesciare il cosiddetto «mito della caverna» che Platone ha narrato nel libro VII della *Repubblica*²². Quando ci chiediamo cosa ne sia dell'ombra nel dispositivo di messinscena platonico, la risposta più coerente sembra essere quella che in esso riconosce uno stadio alienato della conoscenza dal suo oggetto, o un momento necessario di finzione per accedere poi alla luce piena della scienza – un esporsi al mondo all'esterno della caverna, un mondo solare e abbacinante, che nel suo estremo biancore esclude lo sguardo e di conseguenza la possibilità di un'immagine. Proprio dal mito della caverna nasce la condanna platonica delle arti mimetiche, colpevoli di rivestire le ombre simulacrali degli oggetti «della parvenza e del fascino dell'essere»²³. Non c'è spazio in Platone, cioè, per l'idea che l'ombra appartenga pienamente al dominio dell'essere.

Uscendo fuori dal territorio del mito conoscitivo platonico, per entrare in quello dell'epica omerica, possiamo rintracciare nel libro XXIII dell'*Iliade* un'ulteriore figura dell'ombra che ci permetterà di comprendere come questa, lontana dall'essere esclusivamente modello dell'illusione – nell'arte mimetica, generata dall'artista –, possa anche presentarsi come sopravvivenza inquietante di un reale non pacificato, ovvero di

²⁰ Ibidem.

²¹ G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Per una letteratura minore*, Quodlibet, Macerata 1996, p. 7.

²² Cfr. Platone, *La repubblica*, Laterza, Roma-Bari 2011, pp. 451 sgg (VII, 514b-520a). Si pensi, a questo proposito agli studi tradizionali di Gombrich e di Baxandall, come ai più recenti di Stoichita e di Costa. Cfr. E. H. Gombrich, *Ombre. La rappresentazione dell'ombra portata nell'arte occidentale*, Einaudi, Torino 2017; M. Baxandall, *Ombre e lumi*, Einaudi, Torino 2003; V. I. Stoichita, *Breve storia dell'ombra. Dalle origini della pittura alla Pop Art*, il Saggiatore, Milano 2005; A. Costa, *Il richiamo dell'ombra. Il cinema e l'altro volto del visibile*, Einaudi, Torino 2020.

²³ E. Cassirer, *Eidos ed eidolon*, Raffaello Cortina, Milano 2009, p. 30. Tuttavia, per Baxandall l'interpretazione del mito della caverna platonico è affatto differente: «a partire da Platone si è più volte visto nell'ombra la portatrice della conoscenza illusoria dell'oggetto che di essa è causa. Anche nella caverna [...] essa avrebbe potuto offrire qualche conoscenza relativa alla sorgente luminosa e alla parete, se lo si fosse desiderato; ma probabilmente non lo si desiderava. L'ombra, per Platone, non è tanto una portatrice di conoscenza illusoria quanto [...] della conoscenza errata» M. Baxandall, *Ombre e lumi*, cit., p. 181.

quel «qualcosa che sfugge completamente al controllo del soggetto»²⁴ di cui scrivevamo poco sopra. Si è qui di fronte all'intermezzo tra le due parti del rito funebre di Patroclo, quando Achille – una volta compiuti i primi olocausti in favore dell'anima dell'amico, e ordinato ad Agamennone di raccogliere l'indomani tutta la legna «che il morto deve avere per scendere sotto l'ombra nebbiosa, così che il fuoco indomabile lo tolga presto dai nostri occhi, e gli uomini tornino all'opera»²⁵ – investito dal rumore del mare, viene colto da un sonno profondo. Questo sonno, carico di sogni e di presagi, assume la forma dell'ombra dell'amico morto, Patroclo, «in tutto uguale a lui nella figura»²⁶. A Rohde dobbiamo l'insistenza su come la *psyché* di Patroclo, separata dal suo corpo fisico, aumenti in potenza, generando in Achille un sentimento di vero e proprio terrore, non riducibile a una più blanda pietà per il morto²⁷. Quella di Patroclo, infatti, è un'ombra perturbante e incorporea, che sparisce stridendo in una coltre di fumo al primo tentativo di usarla come oggetto di conforto. Essa è in grado di indicare ad Achille il proprio destino ($\mu\omicron\tilde{\iota}\rho\alpha$) di morte. Come una figura della ripetizione, l'ombra annuncia le modalità entro le quali compiere il rituale purificatorio attraverso la cremazione del corpo del cadavere «per non più ritornare»²⁸.

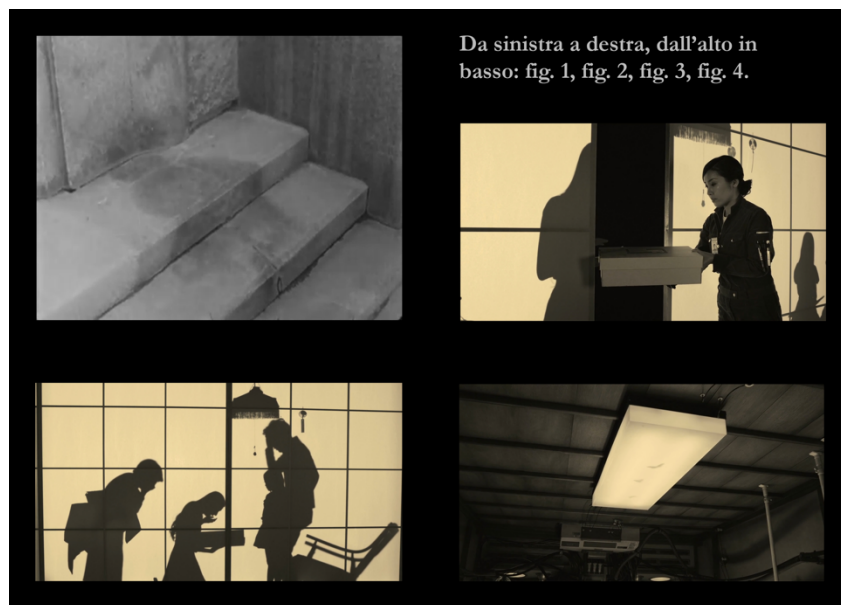


Fig. 1 Ombra di un uomo impressa nella pietra (Hiroshima, 1945), Fig. 2, Fig. 3, The Whispering Star (ひろひろ星, *Hiro hiro bashi*, Sono Sion, 2015): pianeta degli ultimi umani; Fig. 4. The Whispering Star: plafoniera con falene

Mediante questi due motivi interpretativi – l'uno platonico dell'ombra, residuo finzionale dell'essere in qualcosa che soltanto appare; l'altro omerico dell'ombra come insistenza sopravvivente del trauma *nell'essere* – cercheremo di indagare il peculiare ruolo

²⁴ Cimatti, *Cose. Per una filosofia del reale*, cit. p. 121.

²⁵ Omero, *Iliade* (XXIII, 50-54), Mondadori, Milano 2007, p. 715 (XXIII, 50-54).

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Cfr. E. Rohde, *Psiche. Culto delle anime e fede nell'immortalità presso i Greci*, Laterza, Roma-Bari 2006, pp. 21 sgg.

²⁸ *Ivi*, p. 27.

che le ombre rivestono nel film di Sono Sion *The Whispering Star* (2015). Il nostro fine sarà quello di mostrare come le immagini nel film di Sono siano ambigue, atte a interrogare gli strati profondi e traumatici del collasso di Fukushima, in un rapporto sopravvivenza con il bombardamento di Hiroshima.

In *The Whispering Star* l'elemento umbratile più evidente è rintracciabile quasi alla fine del film, quando l'androide protagonista, Yoko (Kagurazaka Megumi), raggiungendo il pianeta sul quale – come ci viene specificato – le uniche forme di vita rimaste sono esseri umani isolati e iper-sensibili al suono, si trova a percorrere un lungo corridoio circondato dall'oscurità e composto da *fusuma* traslucidi (Fig. 2, Fig. 3). Dietro di essi pare esistere un intero mondo evocato dalle ombre di gesti quotidiani: bambini duellano con delle spade giocattolo, famiglie si apprestano a consumare un pasto, vengono celebrati matrimoni, anziani deambulano, e così via²⁹. Un dubbio inizia però a insinuarsi nell'occhio dello spettatore, che può essere formulato in questo modo: se ciò che è mostrato non è altro che finzione, come garantire che vi sia un essere per quelle ombre che sono proiettate sugli schermi di carta di riso? Come garantire, cioè, che esse siano reali e non puramente finzionali? Dal momento in cui il corpo è assente, o per lo meno non è visibile, l'ombra assume i contorni perturbanti di una silhouette proiettata mediante la luce di una candela nella caverna platonica. Si tratta qui, quantomeno, di un'illusione perfettamente realistica. Infatti, il contorno delle figure è riconoscibile e mantiene dimensioni proporzionate alla grandezza dei corpi umani. Non sembra esserci, nel caso di Sono, l'intenzione di precipitare lo spettatore in uno stato di terrore indotto, come invece accade, ad esempio, nella famosa ombra «anti-naturalistica»³⁰ del vampiro in *Nosferatu – Il vampiro* (1922) di Murnau. Tuttavia, il preteso naturalismo delle ombre proiettate ci porta verso una considerazione ancora più inquietante: non è forse l'intera messinscena un gioco di ombre? Ombra, infatti, non è solamente quella proiettata dello «sbattimento»³¹ del corpo, ma anche quella che in pittura si chiama *incorporata* e che permette di rappresentare il rilievo interno degli oggetti, conferendo loro una ulteriore dimensione corporale³². L'arte mimetica, a partire dall'incorporazione dell'ombra in pittura, fa corrispondere a un maggiore grado di realismo nella rappresentazione dei corpi un illusionismo sempre più raffinato. *The Whispering Star*, girato interamente in bianco e nero³³, con questo suo richiamo finale alla presenza dello schermo di proiezione, è come se ci volesse immergere nel dato meta-cinematografico, richiamandosi a una *mise en abyme* della finzione, come se tutto il mondo messo in scena corrispondesse a un'incorporazione di ombre. Nel domandare se tale interpretazione

²⁹ La presenza di questo dato umbratile, simile a quello delle ombre cinesi, collocando *The Whispering Star* all'interno della “trilogia della catastrofe” con *Himizu* (2011) e *The Land of Hope* (2012), può essere letta anche come una concessione al ricordo, fatalmente sedimentato sullo schermo di proiezione.

³⁰ Cfr. A. Costa, *Il richiamo dell'ombra*, cit., pp. 20 sgg.

³¹ E. Gombrich, *Ombre*, cit., p. VII.

³² Cfr. V. I. Stoichita, *Breve storia dell'ombra*, cit.

³³ Vi è un'unica sequenza a colori, indicativamente presentata all'interno della cornice di una finestra. Per un approfondimento sul tema della cornice Cfr. *La cornice. Storie, teorie, testi*, a cura di D. Ferrari, A. Pinotti, Johan & Levi, 2018.

venga tradita dalla sequenza che vede un'ombra fuoriuscire dalla parete di carta di riso, per ricevere in dono una scatola da Yoko, l'ipotesi è che venga piuttosto confermata. L'ombra proiettata sulla parete, infatti, fuoriuscendo dalla superficie di proiezione, acquisisce solamente un maggiore grado di realismo, tingeggiando la propria mano e il proprio avambraccio di quell'ombra incorporata che dà consistenza ai corpi in pittura. Dietro i *fusuma* non vi è altro che nero in assenza di mondo: i corpi vivi, assenti, sembrano non poter agire quegli atteggiamenti quotidiani dei viventi nei quali solo le ombre sembrano potersi adoperare. Quella della superficie di proiezione è una realtà rappresentata, all'interno della quale si aggira però un reale inquieto che si tratta ora di rintracciare³⁴.

Per fare questo è necessario contestualizzare la produzione di *The Whispering Star*. Si tratta di un film girato interamente nella Prefettura di Fukushima, ovvero in un luogo dove il Giappone ha dovuto fare i conti, per la seconda volta nella sua storia, con un evento nucleare. Certamente, scrivevamo poco sopra che Nancy avrà avuto le sue ragioni per sostenere che tra Fukushima e Hiroshima vi è innanzitutto *differenza*, cosicché non è il caso di lasciarsi guidare unicamente dalla rima baciata tra i siti dei due eventi³⁵. Tuttavia, non ci interessa in questo momento distinguere le specificità dei due siti e delle due circostanze, ci preme invece indicare i luoghi in cui immagini ritenute sepolte riemergono invece nel presente. Ipotizziamo dunque per un momento che *The Whispering Star* intrattenga dei rapporti, oltre a quelli espliciti con il disastro di Fukushima Dai-ichi, anche con tutto quell'universo di pratiche che, soprattutto in Giappone, sono state immaginate per pensare e rendere visibile, *a posteriori*, il bombardamento atomico di Hiroshima e le sue conseguenze. A tal proposito è Previtali, nel suo libro sulle sopravvivenze di Hiroshima nella cultura visuale giapponese, a restituire attenzione a quelle figure *sui generis* che sono le ombre, imponendo «una seria riflessione sulla parzialità della visione e sulla possibilità di portare testimonianza»³⁶. Infatti, se «la nube a fungo è [...] un'immagine che si può vedere solo da lontano, eternalizzando il proprio sguardo»³⁷, è sintomatico che proprio questa immagine sia prepotentemente entrata nell'immaginario condiviso della catastrofe atomica.

³⁴ Per la distinzione tra «realtà» e «reale» (come ciò che alla realtà è irriducibile nella sua dimensione di oggetto-sguardo) Cfr. J. Lacan, *Il seminario. Libro XI*, cit.

³⁵ Cfr. J.-L. Nancy, *L'equivalenza delle catastrofi. Dopo Fukushima*, Mimesis, Milano-Udine 2016.

³⁶ G. Previtali, *Pikadon. Sopravvivenze di Hiroshima nella cultura visuale giapponese*, Aracne, Canterano 2017, p. 65.

³⁷ *Ivi*, pp. 65 sgg.

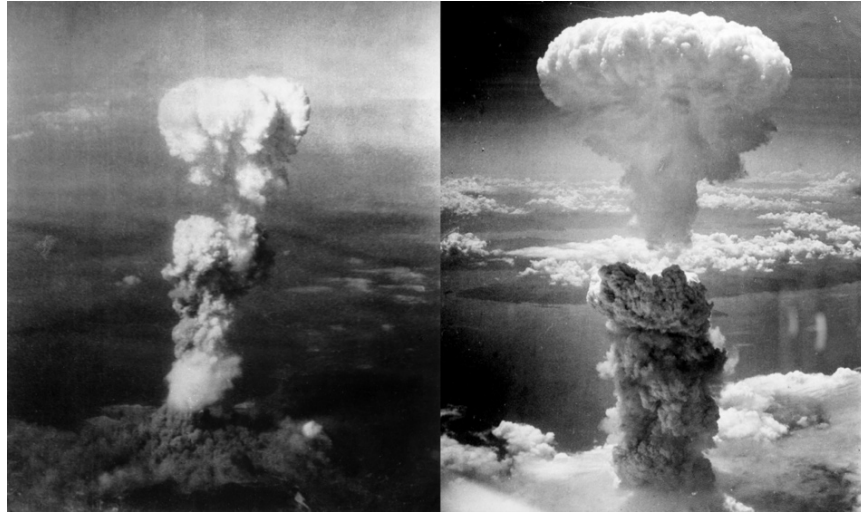


Fig. 5. Funghi atomici di Hiroshima (sinistra) e Nagasaki (destra)

La rappresentazione del bombardamento di Hiroshima è così fortemente influenzata da uno sguardo esterno, da una prospettiva aerea (Fig. 1)³⁸, da essere radicalmente differente rispetto a quella dei testimoni diretti del bombardamento, i quali descrivono piuttosto l'evento come una luce bianca e accecante³⁹. Vi è così un altro genere di immagini sotterranee che s'inseriscono in una prospettiva interna rispetto al bombardamento di Hiroshima, quelle delle ombre delle donne e degli uomini che, investiti dalla luce accecante dell'esplosione, hanno lasciato a vedere unicamente il proprio profilo impresso a fuoco sulle pareti delle case. Si tratta di una condizione inversa rispetto a quella presentata dal mito platonico, dove i prigionieri liberati si confrontano con il biancore estremo della conoscenza che acceca. Nel caso di Hiroshima il bianco balenare della luce è primario nell'esplosione e solamente l'apparire dell'ombra ci offre la possibilità di visualizzare una sopravvivenza di quel reale informe e irricomponibile che resta come un trauma nell'occhio. Se per Platone le ombre non erano che finzioni investite di una carica libidica *al posto dell'essere*, ora – nel cercare di fare i conti con «l'infinita crudeltà delle catastrofi [...] che diventano visibili troppo tardi, quando ormai hanno avuto luogo»⁴⁰ – esse sono ciò che rende possibile immaginare l'inimmaginabile di ciò che è sepolto nelle viscere dell'essere stesso come trauma.

Il recupero del motivo che collega gli eventi di Hiroshima e Fukushima permette all'analisi delle ombre in *The Whispering Star* di proseguire in maniera inedita: lontane dall'essere enti finzionali, esse si presentano piuttosto come insistenze inquiete di un reale non pacificato. È a questa altezza che il modello omerico esposto poco fa torna

³⁸ Lontano dal realizzare «un analogo dell'occhio di Dio», ossia dall'eliminare ogni spazio «opaco» (G. Chamayou, *Teoria del drone. Principi filosofici del diritto di uccidere*, DeriveApprodi, Roma 2014, p. 35) dallo sguardo, il B-29 che ha sganciato la testata nucleare su Hiroshima, così come i dispositivi di ripresa, non potevano che rappresentare un punto di vista altro rispetto al sito dell'esplosione. Differente sarebbe stato il caso di un attacco portato per mezzo di droni in quanto, benché la *forma* aerea sarebbe stata la stessa, la *funzione* ottica dei due dispositivi sarebbe stata radicalmente differente (*ivi*, pp. 139 sgg.).

³⁹ Cfr. G. Previtali, *Pikadon*, cit., p. 65.

⁴⁰ G. Didi-Huberman, *Sentire il grisou*, Orthotes, Napoli-Salerno 2021, p. 23.

utile a un inquadramento generale del problema della sopravvivenza delle immagini. In questo senso, il «sussurro» che dà il titolo al film, oltre a essere riferito alla tonalità della voce che i personaggi tengono per tutta la durata della messinscena, può essere imputato anche a un richiamo originato da una temporalità differente e sovrapposta al presente. Una temporalità che indica l'anacronismo proprio delle immagini presentate come una voce proveniente da una lontananza spettrale. A mettere a disagio è quel disaggiustamento dei tempi in cui il rimosso traumatico torna a tormentare l'occhio, come lo sguardo di un altrove, come lo spettro del re nell'Amleto shakespeariano magistralmente descritto da Derrida⁴¹. Richiamati a *vedercela* con il trauma insepolto, non sepolto o non tumulato, come Achille di fronte all'ombra di Patroclo, ciò che è richiesto è un giusto rituale funebre, affinché le anime delle vittime non tornino più a tormentarci. Il tema figurativo che nel film più richiama una tale sopravvivenza è quello della cattura delle falene all'interno della plafoniera (Fig. 4), analogo della parete di carta di riso. Anche in questo caso, infatti, tutto ciò che è dato a vedere sono le ombre proiettate su di una superficie investita di una luminosità opaca. Un tema per certi versi continuo rispetto a quello esplorato da Didi-Huberman in riferimento alla luminescenza residuale e sopravvivenza delle lucciole:

Immaginiamoci qualcosa di simile a un capovolgimento completo dei rapporti tra *luce* e *lucciole*. Ci sarebbero allora, da un lato, i riflettori della propaganda che aureolano il dittatore fascista di una luce accecante [...] mentre i resistenti di ogni sorta, attivi o «passivi», si trasformano in lucciole fugaci, costretti a emettere i loro segnali nella maniera più discreta possibile⁴².

Quella delle falene, tuttavia, non è tanto una *luminescenza sopravvivenza* rispetto a una luce abbagliante, come nel caso delle lucciole, ma un'*ombra sopravvivenza* che gravita attorno a un abbaglio e a una schermatura. L'altra catastrofe, quella della vittima che si dibatte spettrale nell'orlo tra la vita e la morte, è così messa in scena da Sono attraverso l'esperienza animale. Una plafoniera, una gabbia di plastica nella quale si concentra la luce che brucia, proietta al suo esterno le ombre delle falene che la abitano. Dalla plafoniera non fugge nulla di vivo, solamente sul bordo della schermatura possiamo vedere le ombre delle figure muoversi finché, bruciate dal calore emanato dalla luce delle lampade al neon, esse non cadono vittima della propria danza irrequieta. La plafoniera diviene allora vasca di raccolta di corpi morti, raschiati e gettati via da Yoko con pragmatica indifferenza. Corpi spezzati dalla luce, come quelli del bombardamento di Hiroshima, ripetuti nel trauma nucleare di Fukushima a cui *The Whispering Star* vorrebbe far segno. È ancora Previtoli a offrire una chiave di volta ermeneutica quando, ricordando come i bombardamenti di Hiroshima e Nagasaki siano modello ideale dell'impossibilità rituale del commemorare, scrive che:

⁴¹ Cfr. J. Derrida, *Spettri di Marx. Stato del debito, lavoro del lutto e nuova Internazionalista*, Raffaello Cortina, Milano 1994.

⁴² G. Didi-Huberman, *Come le lucciole*, Bollati Boringhieri, Torino 2010, p. 14.

il problema [...] è acuito dal fatto che molti di questi uomini non hanno possibilità di vedere celebrati i riti della memoria privata o familiare, perché non vi è un cadavere al quale rendere omaggio: nei cumuli di ossa carbonizzate non c'è modo di distinguere i singoli individui⁴³.

Se Hiroshima «non è uno spazio della memoria, quanto più del trauma»⁴⁴, è proprio per la forma indocile che lì la morte ha assunto. Le figura dell'ombra delle falene oltrepassa allora la possibilità omerica della cremazione, oscillando *sulla soglia* delle porte dell'Ade senza attraversarle. Il richiamo al rituale funebre diviene così figura oppositiva al terrore dell'insopportabile riemergere delle ombre. La commemorazione – affinché «gli uomini tornino all'opera»⁴⁵ – è una tra le funzioni della memoria. Il trauma, al contrario, è senza memoria: lasciato a lavorare sottotraccia negli anfratti della coscienza, in esso è presente quell'immane travaglio che ne impedisce la conciliazione.

Tuttavia, non è soltanto nelle immagini di Hiroshima che non c'è conciliazione, che il trauma continua a operare. *The Whispering Star*, infatti, richiama soprattutto Fukushima e il collasso che lì sta avvenendo. In quale maniera? Ricordiamo, ancora una volta, il un passaggio del libro XXIII dell'*Iliade*:

In nome di Zeus, il sommo e più forte degli dèi, non è giusto che io lavi il mio capo prima di aver messo sul rogo Patroclo, e versata la terra, e tagliati i capelli, perché un secondo dolore come questo non mi colpirà finché rimarrò tra i vivi. Adesso obbediamo al banchetto odioso, ma all'alba tu manda, Agamennone capo d'eserciti, a raccogliere legna, tutta quella che il morto deve avere per scendere sotto l'ombra nebbiosa, così che il fuoco indomabile lo tolga presto dai nostri occhi, e gli uomini tornino all'opera⁴⁶.

Questo passaggio descrive, innanzitutto, la necessità di rituali per liberarsi del trauma della morte dell'amico, della sua ombra in grado di infestare i sogni di Achille. Ma non solo i sogni, anche gli occhi (il punto di ancoraggio oggettivo del punto di vista umano) sono infestati dall'ombra dell'amico. Tanto che solo un fuoco indomabile, capace di ardere di fronte a essi, sembra essere capace di scacciarla. Dunque, a una morte deve corrispondere in rituale, affinché la mente possa liberarsi dal trauma di sopravvivenze inquiete. Eppure, come comportarsi quando non c'è nessun cadavere riconoscibile? Oppure, per dirla meglio, quando ciò che occasiona il trauma non è affatto passato? Insomma, come comportarsi con Fukushima, con un *collasso* e non con un *evento* di

⁴³ G. Previtali, *Pikadon*, cit., p. 55.

⁴⁴ *Ivi*, p. 57. Il riferimento esplicito è qui ad A. Assmann: «mentre il luogo del ricordo si stabilizza attraverso la storia che ne viene raccontata [...] i luoghi del trauma sono caratterizzati dall'impossibilità di raccontarne la storia. Il racconto è infatti impedito dalle motivazioni psicologiche dell'individuo o dai tabù della società. Parole tabù sono espressioni come peccato, vergogna, obblighi, forza del destino, *ombre*, concetti di copertura che non servono a comunicare, ma a conservare l'indicibile nella sua inaccessibilità». A. Assmann, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, il Mulino, Bologna 2002, p. 365 [corsivo mio].

⁴⁵ Omero, *Iliade*, cit., p. 715.

⁴⁶ *Ibidem*.

morte? Fongaro descrivendo il tentativo di Haga Mitsuro (芳賀満)⁴⁷ e di alcuni suoi studenti – durante il suo periodo di insegnamento a Sendai – di pensare un monumento per le vittime del collasso di Fukushima, scrive:

Ma il progetto incontrò presto un problema insormontabile. Se da un lato era facile immaginare un monumento per le vittime dello tsunami e del terremoto, non era certo lo stesso per la creazione di un monumento per le vittime del disastro nucleare. Sono le due categorie di vittime separabili? Se non lo sono, come capirono presto gli studenti, cosa potrebbe essere un “monumento” per le vittime di qualcosa che sta ancora continuando? La fusione del reattore nucleare di Fukushima Dai-ichi e la diffusione delle radiazioni nucleari proseguono e nessuno può prevedere quando finiranno. Pensare a un monumento per le vittime di Fukushima sembrava, perciò, lo stesso che pensare a un monumento per le vittime di una guerra mentre la guerra è ancora in corso. Che tipo di “monumento” dovrebbe essere?⁴⁸

Se realizzare un monumento per le vittime assume la forma del rituale collettivo – non individuale come un tumulo o una tomba – che permette di commemorarle affinché esse possano passare «le porte dell’Ade»⁴⁹, «per *non più* ritornare»⁵⁰ come ombre del trauma, il problema esposto da Fongaro assume tutto il suo significato. Mentre il trauma del terremoto e dello tsunami – di ciò che viene chiamato il Grande Disastro del Giappone Orientale – è il trauma delle morti individuali (morti che di fatto sono già occorse e possono quindi essere commemorate), ovvero il trauma della fragilità della vita umana a contatto con la potenza sovrabbondante della terra e dell’acqua, il trauma di Fukushima è affatto differente. A Fukushima ciò che ci assale – lo abbiamo scritto spesso – è un reale invisibile e non componibile con la vita degli esseri umani. Un reale che non cessa, ma continua ad esistere ben al di là dei limiti imposti alle nostre esistenze individuali e – probabilmente – alla nostra esistenza in quanto specie. Come si può commemorare qualcosa che non è passato e che finché saremo vivi non passerà? Come commemorare, cioè, un’immagine sopravvivente, non soltanto se consideriamo il tempo passato come una sovrapposizione al presente che fa riemergere i suoi fantasmi, ma anche come un tempo futuro che si intreccia all’adesso, popolandolo di sguardi inumani e inquietanti? Proprio quegli sguardi *senza occhi* delle ombre che popolano i *fusuma* di *The Whispering Star*. Quegli sguardi, cioè, che ci costringono a riconoscere che «io sono

⁴⁷ Cfr. M. Haga (芳賀満), 大災害と歴史学 – 我々は過去から未来のために学ぶことはできるのか、あるいは東日本大災害を記録する災害モニュメントのゼビ – (Il Grande Disastro e gli studi storici – possiamo imparare qualcosa dal passato per il futuro? Ovvero, benefici e inconvenienti di un monumento per registrare il Grande disastro del Giappone Orientale), Nanakumashigaku, 16, 2014, pp. 1-42.

⁴⁸ E. Fongaro, *Forget the Unforgettable of Recall the Unrecollectable? How to Commemorate Fukushima’s Nuclear Disaster (If Time Has Gone out of Joint)*, in *3.11. Fukushima, Northeastern Japan and the Conceptualization of Catastrophe*, editad by C. Craig, E. Fongaro, A. Niehaus, Mimesis International, Milan 2020, pp. 29-50, pp. 47-48.

⁴⁹ Omero, *Iliade*, cit., p. 715.

⁵⁰ E. Rohde, *Psiche*, cit., p. 27.

guardato da ogni parte»⁵¹, che la nostra coscienza, il nostro linguaggio, i nostri sistemi di segni, non sono centrali per l'esistente, né tantomeno esauriscono la molteplicità del reale.

Il lavoro di Sono mostra così la sua urgenza nel veder ritornare nel tempo presente i temi visuali della catastrofe passata, che riemergono principalmente nella figura delle ombre. Queste ultime, potendo essere sia immagini finzionali sia dispositivi per visualizzare una vita sopravvivente nella forma del fantasma, appartengono essenzialmente a un'estetica dell'ambiguo. Per dirla con Didi-Huberman:

Di fronte a un'immagine [...] dobbiamo riconoscere che essa probabilmente ci sopravvivrà, che siamo noi l'elemento fragile, passeggero, e che è l'immagine l'elemento futuro, l'elemento della durata. L'immagine ha spesso più memoria e più avvenire di colui che la guarda⁵².

Se «il cinema [...] è come una vita dopo la morte»⁵³, in *The Whispering Star* le ombre hanno la funzione di mostrare quanto possa essere perturbante una simile condizione di assenza di oblio. Se l'ombra come finzione è ciò che permette una irenica e consapevole presa di distanza dall'«oppressione del reale»⁵⁴, in cui viene a configurarsi un dualismo decisivo tra *essere* e *apparire*, l'ombra come immagine sopravvivente è invece un *sintomo immanente* a quello stesso reale. Pare necessario porre la seguente domanda: qual è il genere di conoscenza al quale le ombre danno luogo in un film come *The Whispering Star*? Esse offrono testimonianza di un supplemento di tempo indocile che permane nelle pieghe dell'essere, come ferite nel tessuto della *realtà* che ne lasciano intravedere le viscere. Le ombre sono «immagini che bruciano»⁵⁵, tracce di un *reale* traumatico e irricomponibile, baluginante nell'occhio dello spettatore, resistente a ogni forma di simbolizzazione⁵⁶.

Bibliografia

A. Assmann, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, il Mulino, Bologna 2002.

⁵¹ J. Lacan, *Il seminario. Libro XI*, cit., p. 71.

⁵² G. Didi-Huberman, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Bollati Boringhieri, Torino 2007, p. 13.

⁵³ P. P. Pasolini, *I segni viventi e i poeti morti*, in P. P. Pasolini, *Tutte le opere. Saggi sulla letteratura e sull'arte I*, Mondadori, Milano 1999, p. 1577.

⁵⁴ M. Cometa, *Cultura visuale. Una genealogia*, Raffaello Cortina, Milano 2020, p. 72.

⁵⁵ G. Didi-Huberman, *L'immagine brucia*, in *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina, Milano 2009, pp. 241-268.

⁵⁶ Cfr. C. Cavallari, *Pensare l'abisso. Jacques Lacan e la sovversione del soggetto*, DeriveApprodi, Roma 2021, p. 74 sgg.

- M. Baxandall, *Ombre e lumi*, Einaudi, Torino 2003.
- H. Bergson, *Materia e memoria. Saggio sulla relazione tra il corpo e lo spirito*, Laterza, Roma-Bari 2018.
- E. Cassirer, *Eidos ed eidolon*, Raffaello Cortina, Milano 2009.
- C. Cavallari, *Pensare l'abisso. Jacques Lacan e la sovversione del soggetto*, DeriveApprodi, Roma 2021.
- G. Chamayou, *Teoria del drone. Principi filosofici del diritto di uccidere*, DeriveApprodi, Roma 2014.
- F. Cimatti, *Assemblamenti*, Orthotes, Napoli-Salerno 2022.
- F. Cimatti, *Cose. Per una filosofia del reale*, Bollati Boringhieri, Torino 2018.
- M. Cometa, *Cultura visuale. Una genealogia*, Raffaello Cortina, Milano 2020.
- A. Costa, *Il richiamo dell'ombra. Il cinema e l'altro volto del visibile*, Einaudi, Torino 2020.
- G. Deleuze, *L'esausto*, Nottetempo, Milano 2015.
- G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Per una letteratura minore*, Quodlibet, Macerata 1996, p. 7.
- J. Derrida, *Spettri di Marx. Stato del debito, lavoro del lutto e nuova Internazionale*, Raffaello Cortina, Milano 1994.
- G. Didi-Huberman, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Bollati Boringhieri, Torino 2007.
- G. Didi-Huberman, *L'immagine brucia*, in *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, a cura di A. Pinotti, A. Somaini, Raffaello Cortina, Milano 2009, pp. 241-268.
- G. Didi-Huberman, *Come le lucciole*, Bollati Boringhieri, Torino 2010.
- G. Didi-Huberman, *Sentire il griso*, Orthotes, Napoli-Salerno 2021.
- E. Fongaro, *Forget the Unforgettable of Recall the Unrecollectable? How to Commemorate Fukushima's Nuclear Disaster (If Time Has Gone out of Joint)*, in *3.11. Fukushima, Northeastern Japan and the Conceptualization of Catastrophe*, editad by C. Craig, E. Fongaro, A. Niehaus, Mimesis International, Milan 2020, pp. 29-50, pp. 47-48.
- E. H. Gombrich, *Ombre. La rappresentazione dell'ombra portata nell'arte occidentale*, Einaudi, Torino 2017.
- M. Haga(芳賀満), 大災害と歴史学 – 我々は過去から未来のために学ぶことはできるのか、あるいは東日本大災害を記録する災害モニュメントのぜひ – (Il Grande Disastro e gli studi storici – possiamo imparare qualcosa dal passato per il futuro? Ovvero, benefici e inconvenienti di un monumento per registrare il Grande disastro del Giappone Orientale), Nanakumashigaku, 16, 2014, pp. 1-42.
- M. Heidegger, *Essere e tempo*, Longanesi, Milano 2005.
- J. Lacan, *Il seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali delle psicoanalisi (1964)*, Einaudi, Torino 2003.
- La cornice. Storie, teorie, testi*, a cura di D. Ferrari, A. Pinotti, Johan & Levi, 2018.

- J.-L. Nancy, *L'equivalenza delle catastrofi. Dopo Fukushima*, Mimesis, Milano-Udine 2016.
- Omero, *Iliade*, Mondadori, Milano 2007.
- P. P. Pasolini, *I segni viventi e i poeti morti*, in P. P. Pasolini, *Tutte le opere. Saggi sulla letteratura e sull'arte I*, Mondadori, Milano 1999, pp. 1573-1581.
- Platone, *La repubblica*, Laterza, Roma-Bari 2011.
- G. Previtali, *Pikadon. Sopravvivenze di Hiroshima nella cultura visuale giapponese*, Aracne, Canterano 2017.
- E. Rohde, *Psiche. Culto delle anime e fede nell'immortalità presso i Greci*, tr. it., Laterza, Roma-Bari 2006.
- V. I. Stoichita, *Breve storia dell'ombra. Dalle origini della pittura alla Pop Art*, il Saggiatore, Milano 2005.
- G. Vattimo, *Introduzione a Heidegger*, Laterza, Roma-Bari 2001.

7. L'immagine è x

Negli scorsi capitoli abbiamo presentato Fukushima come paradigma a partire da due ipotesi di lavoro. La prima vedeva il linguaggio come un dispositivo metafisico di cattura, al cui interno le immagini svolgevano un ruolo ausiliarie. In particolare, era la funzione simbolica a ricondurre a sé ogni possibile supplemento in grado di sfuggire alla cattura del linguaggio. La seconda ipotesi, al contrario, provava a immaginare un altro modo di intendere le immagini, come autonome rispetto alla cattura del linguaggio, nella forma di un supplemento non più sottomesso al dominio del simbolico, non riducibile ad esso. Nella seconda ipotesi, cioè, le immagini sono state presentate come tracciamenti che avvengono tra i corpi e sui corpi: c'è sempre nelle immagini un irriducibile, una potenza che sfugge al potere della messa in forma.

In questa terza parte si tenterà di fare i conti con ciò che significa pensare una simile irriducibilità delle immagini al linguaggio. Se, come abbiamo sostenuto, l'immagine è un supplemento del linguaggio, possiamo formalizzare questa sua condizione attraverso la formula "l'immagine è x ", dove x è l'ipotesi di una dimensione radicalmente post-linguistica, l'ipotesi di un al di là del linguaggio, e per questo, nel linguaggio, nominabile solamente in questa forma parziale e indiretta. "L'immagine è x ", dunque, significa che da qualche parte, in un altrove innominabile, dovrebbe esserci una x tale per cui la cattura delle immagini da parte del linguaggio non è possibile. Questa x è cioè un'immagine, che non ha però più nulla a che spartire con la rappresentazione o con il simbolico. Di quest'immagine *radicalmente post-linguistica*, potremmo dire, non abbiamo però ancora visto né immaginato nulla. Quest'immagine è lì, da qualche parte nello spazio e nel tempo, eppure non siamo in grado di nominarla. A dir la verità non sappiamo nemmeno se si trovi nel futuro o nel passato, né sappiamo dire se si trovi in un luogo determinato, né possiamo rinvenirla in un soggetto particolare, anche se non umano o più che umano. Tutto ciò che possiamo vorremmo poter dire di questa immagine è che c'è. È questo il carattere puramente logico di questa ipotesi. Eppure, sembra esserci qualcosa di insoddisfacente nel porre il problema di una dimensione post-linguistica in questi termini meramente linguistici. Ma proviamo a esplorare questa ipotesi per gradi.

Come abbiamo sostenuto, immaginiamo una x tale per cui oltre il linguaggio esiste un'immagine non riducibile ad esso. Secondo questa ipotesi una immagine che è tale proprio in virtù del suo non essere riducibile al linguaggio. Se una immagine del genere esiste questo significa che esiste un dominio in cui la partizione operata dal linguaggio non si applica. L'unico dubbio che ci resta è se questo dominio sia per noi viventi umani *nominabile*, oppure, in alternativa, anche solo *accessibile*. Si tratta, ancora una volta, di un problema antropologico, in cui è *Homo sapiens* a domandarsi cosa c'è oltre il proprio dominio, al di là del proprio *habitat* costituito dal linguaggio. Vale a dire, di fronte al collasso delle categorie con le quali il mondo è pensato e immaginato, oltre il linguaggio, c'è qualcosa che può essere immaginato? E in che modo? Se c'è linguaggio, infatti, c'è innanzitutto un certo modo di darsi degli oggetti alla mente. Vi è allora un mondo in cui

gli oggetti popolano in anticipo – già pensati e immaginati simbolicamente – la dimensione immaginaria. Sembra essere necessario, dunque, almeno in prima battuta, volgere lo sguardo verso un al di là del linguaggio, una dimensione post-linguistica, producendo una simile ipotesi x . Per dirla con Wahl: «Non bisogna piuttosto dire che il linguaggio, lungi dal rivelare il reale, si è rivelato esso stesso, ma come impotente?»¹. L'impotenza del linguaggio è il suo non essere in grado di cogliere – o, per dirla in modo più proprio, di catturare – questa ipotesi x , che per Wahl, almeno a questo livello, è il concreto. Continua Wahl: «tuttavia, si dirà, questo concreto che il realista crede di cogliere, se lo si svuota delle determinazioni intessute, intrecciate dall'intelligenza, e che sono la trama e la tessitura stessa del preteso concreto, che cos'è? Di esso non resta nulla»². Dunque, se la x che cerchiamo è un concreto al di là del linguaggio, non stiamo forse cercando qualcosa che è al di là di ogni significato possibile? Tuttavia, questo “qualcosa” (che nominiamo con questo “qualcosa”, in una forma linguistica, perché ci troviamo al scrivere e scrivendo siamo puramente all'interno del dispositivo linguistico) che dal punto di vista del linguaggio è senza contenuto, può essere rinvenuto in ciò che, in termini fenomenologici, potremmo chiamare l'“oggetto intenzionale”? Ancora Wahl, infatti, scrive: «ma, risponderà il realista [alla domanda: “che cos'è il concreto?”], senza negare il contenuto dell'intelligenza, bisogna ammettere che c'è qualche cosa a cui questa porta; che la si chiami cosa in sé o *choc*, gli idealisti sono obbligati ad ammetterla»³. Dunque, secondo Wahl, dato il contenuto della coscienza, l'idealista è obbligato ad ammettere l'esistenza di una cosa in sé⁴ – o di uno *choc* – verso la quale questa coscienza è richiamata. Dal punto di vista della coscienza il mondo è un'oggetto che viene incontro alla mia propensione a comprenderlo, sfidandola e rimodulandola attraverso la sua resistenza. Eppure, Wahl non sembra ancora soddisfatto di questa soluzione, nonostante ammetta l'esistenza di un “qualcosa” concreto, di una x , come correlato della coscienza intenzionale. Egli scrive che: «parlare di *choc* significa peraltro ancora accettare il linguaggio dell'idealista»⁵, perché ancora siamo dentro al linguaggio e alla coscienza. Tuttavia, per Wahl l'incontro con il concreto non ha nulla a che fare con la coscienza o con il linguaggio. Al contrario, si tratta sempre di un incontro o di un contatto con il concreto, che è sottratto alla coscienza e al linguaggio, e che sarebbe piuttosto il caso di chiamare “conoscenza”, assegnando ad essa però un significato del

¹ J. Wahl, *Verso il concreto. Studi di filosofia contemporanea. William James, Whitehead, Gabriel Marcel*, Mimesis, Milano-Udine 2020, p. 35.

² *Ivi*, p. 36.

³ *Ibidem*.

⁴ Da questo punto di vista, l'idealista di Wahl assomiglia, per certi versi, al realista speculativo di Harman, lì dove egli considera la speculazione come un metodo per riconoscere e rispettare l'indipendenza degli oggetti, cercando di immaginarli al di là della riduzione a meri effetti percepiti o funzioni utili per l'essere umano. La speculazione sarebbe quindi il tentativo di avvicinarsi alla “cosa in sé”, concreta, non come ad un mero oggetto della nostra conoscenza, ma come ad un'entità dotata di un'esistenza propria, intrinseca, che trascende ogni uso o descrizione del linguaggio. Cfr. G. Harman, *Guerrilla Metaphysics. Phenomenology and the Carpentry of Things*, Open Court, Chicago 2005.

⁵ Wahl, *Verso il concreto*, p. 36 (nota 2).

tutto peculiare, separato da quello attribuito alla coscienza intenzionale da un Io che pensa l'oggetto come separato da sé. Ci chiediamo, allora, se esistono altri modi, distanti dal modo in cui la coscienza intenzionale pensa l'oggetto sottoposto alla propria intenzionalità, per immaginare la nostra ipotesi x . Ovvero, esistono altri modi per immaginare una dimensione *radicalmente non linguistica*?

Già il tentativo di spingere la nostra ricerca verso una dimensione radicalmente non linguistica significa tracciarne la direzione, e bisognerebbe, a questo proposito, chiarirne la portata. Andare alla ricerca di una dimensione radicalmente non linguistica, infatti, come suggeriva Peirce nelle sue note post-cartesiane⁶, non significa abbandonare l'ipotesi di una pervasività del linguaggio. Soprattutto se "linguaggio" significa il dispositivo attraverso il quale l'antropogenesi – ovvero la messa in forma della vita umana all'interno del suo *habitat* vitale, che coincide con il linguaggio – prende corpo. Che l'*habitat* di *Homo sapiens* coincida con il linguaggio e che, allo stesso tempo, il linguaggio sia il dispositivo attraverso il quale l'antropogenesi prende forma, significa nulla di meno che è il linguaggio a dar forma all'*habitat* di *Homo sapiens*. O, quantomeno, il linguaggio è la maniera in cui *Homo sapiens* crede di esercitare un controllo sugli oggetti che danno forma al suo mondo-ambiente. Oppure, il linguaggio è la maniera per mezzo della quale *Homo sapiens* costruisce gli oggetti – e i soggetti – che lo circondano e sé stesso. Secondo questa ipotesi il mondo nel quale viviamo è un mondo modellato dai contenuti resi possibili dalla forma del linguaggio. Per questo, dall'interno del linguaggio, ci siamo chiesti: cosa può una grammatica? Fin dove si spinge il suo potere sulla vita?

Da questo punto di vista, la ricerca di una x che sfugga al controllo del linguaggio, vale a dire di una dimensione *radicalmente non linguistica*, coincide con un'indagine sul potere delle immagini – che per noi, l'abbiamo visto, non sono altro che *maniere d'essere dei corpi* – di sottrarsi a un mondo già confinato nel recinto di un immaginario popolato di oggetti, di soggetti, di cose e di persone, e così via. Un immaginario all'interno del quale viviamo e portiamo avanti le nostre esistenze, che viene però continuamente sfidato da ciò che accade in una dimensione che, rispetto a esso, è al di fuori, e in esso finisce sempre per essere reintegrata come una risorsa da sfruttare. Tuttavia, la nostra ipotesi consiste in questo: benché ciò che è radicalmente non linguistico viene sempre, infine, ammortizzato dalla presa del linguaggio, esso non è mai *ridotto* al linguaggio – non è cioè meramente *post-linguistico*. Esiste ed esisterà sempre un residuo operativo del quale il linguaggio non sa che farsene. Con Bataille abbiamo chiamato questo residuo operativo «*dépense*»⁷, un resto cioè che non può essere rimesso in circolazione nelle operazioni dell'«*economia ristretta*»⁸ del linguaggio e che perciò gli sfugge. *Forse* proprio perché il linguaggio non è in grado di vederlo, perché la sua grammatica non può individuarlo come un oggetto o come un soggetto. La *dépense* è cioè ciò che sta nel

⁶ C. S. Peirce, *Pensiero-segno-uomo*, in Peirce, Charles S., *Opere*, a cura di M. A. Bonfantini, Bompiani, Firenze-Milano 2021, pp. 73-110. Vedi, in particolare, pp. 81-82.

⁷ G. Bataille, *La nozione di dépense*, in G. Bataille, *La parte maledetta preceduto da La nozione di dépense*, Bollati Boringhieri, Torino 2015, pp. 41-62.

⁸ Cfr. G. Bataille, *La parte maledetta*, in G. Bataille, *La parte maledetta preceduto da La nozione di dépense*, Bollati Boringhieri, Torino 2015, pp. 63-221.

mezzo, nell'interstizio: quella potenza che si dà indipendentemente dalla costituzione delle parti di una relazione.

Vi è però un ulteriore punto da chiarire rispetto alla dimensione *radicalmente non linguistica* che andiamo ricercando, che è sempre necessario ricordare. “Radicalmente non linguistico” non significa in nessun modo “al di là del linguaggio”, come ci è capitato di affermare in apertura a questo capitolo. Non siamo alla ricerca della trascendenza, né di una beatitudine di là da venire in un altro mondo diverso da quello nel quale ora sono posati i nostri piedi. L'al di là – potremmo provare a formulare la questione in questi termini – è in realtà un al di qua: un regno perfettamente immanente al linguaggio. Il che significa, semplicemente, che il linguaggio differisce dal mondo nella sua totalità. Il linguaggio cioè non coincide con il mondo. Anzi, se è qualcosa, esso non è che un punto di vista – tra molti – sul mondo. È dunque come se fosse un punto in cui il mondo riflette su sé stesso. Questo per noi significa: il linguaggio non è distaccato, altro dall'immagine, ma è esso stesso immagine, benché sia un'immagine peculiare, in grado di imprimere nella mente una idea di controllo che nelle altre immagini, tracciamenti o punti di vista, manca. Mettersi sulle tracce di una dimensione radicalmente non linguistica, così, significherà innanzitutto cercare delle linee di fuga da questa idea del controllo alla quale il linguaggio dà sostanza.

Potremmo provare a formulare questa ipotesi a partire da *Uno studio sul bene* (善の研究, *Zen no kenkyū*) di Nishida Kitarō, per il quale:

経験するというのは事実そのままに知るの意である。まったく自己の細工を棄てて、事実に従うて知るのである。純粹というのは、普通に経験といっているものもその実はなんらかの思想を交えているから、毫も思慮分別を加えない、真に経験そのままの状態をいうのである。

fare esperienza significa conoscere il reale così com'è. È conoscere in conformità al reale, tralasciando completamente ogni intromissione da parte nostra. Puro è in senso proprio lo stato dell'esperienza così com'è, senza nessuna aggiunta del discernimento riflessivo, dato che di solito a ciò che si dice esperienza si mescola in realtà qualche pensiero⁹.

Prendendo questa affermazione alla lettera, sembrerebbe che la conoscenza del reale sia, per Nishida, qualcosa di molto simile a ciò che noi, in precedenza, abbiamo chiamato la dimensione non linguistica. Ovvero, conoscere il reale nella maniera in cui esso si presenta (そのまま, *sono mama*), significa conoscerlo in una dimensione che resiste ai tentativi del linguaggio di esercitare il proprio controllo su di esso. Non che il linguaggio sparisca dall'orizzonte dell'esperienza, dunque, ma che esso non sia il suo apice. Controllo, quello del linguaggio, che solitamente si manifesta nella forma del discernimento riflessivo o del giudizio di valore. Prendiamo il caso di un dipinto o di una melodia. Qui per Nishida «“puro” [純粹, *junsui*] connota un'antiorità [...] rispetto

⁹ K. Nishida (西田幾多郎), 善の研究 (*Zen no kenkyū*), Kōdansha gakujutsu bunko, Tōkyō 2006, p. 30 (trad. it E. Fongaro, *Uno studio sul bene*, Mimesis, Milano-Udine 2017, p. 17).

all'aggiunta del giudizio su che cosa questi colori o questi suoni siano»¹⁰. Eppure, nonostante Nishida affermi che «l'esperienza pura» sia «identica all'esperienza immediata»¹¹, quest'esperienza particolare non ha, nella maniera più radicale, i caratteri di un'assoluta precedenza rispetto a ciò che abbiamo chiamato linguaggio. È lo stesso Nishida, infatti, ad affermare poco più avanti che l'esperienza pura non è un'esperienza primigenia, un momento che precederebbe, per certi versi, la biografia del soggetto. Stare nell'esperienza pura significa sempre starci dopo un lungo e costante esercizio:

また、判断が漸々に訓練せられ、その統一が厳密となった時には全く純粹経験の形となるのである。例えば、技芸を習う場合に、始めは意識的であったこともこれに熟するに従って無意識となるのである。さらに、一步進んで考えてみれば、純粹経験とその意味または判断とは意識の両面を現わすものである、すなわち同一物の見方の相違にすぎない。

Inoltre, quando vengono fatti oggetto di lungo e costante esercizio e la loro unificazione diventa rigorosa, i giudizi assumono completamente la forma dell'esperienza pura. Così, per esempio, quando si impara un'arte, ciò che all'inizio era cosciente diventa non cosciente col crescere dell'abilità. Se sviluppiamo ancora un po' il ragionamento, emerge allora che esperienza pura da un lato e suoi sensi o giudizi dall'altro manifestano le due facce della coscienza, cioè non sono altro che modi diversi di vedere la medesima cosa¹².

Dunque, Nishitani forse non sbaglia a dire che «questa attività unificante» costituita dall'esperienza pura «non è altro che unificazione»¹³. Infatti, per Nishida l'attività unificante dell'esperienza pura non sembra potersi mai chiudere in una totalità unificata, ovvero in un'unità definita che fungerebbe da polo di riferimento per l'attività in grado di unificare il reale in un tutt'uno. Al contrario, Nishitani afferma che per Nishida: «la vera unità è un'unità vivente: è in essa che possiamo trovare quel “vero sé” che Nishida definisce come “ciò che unifica all'infinito” e “ciò che unifica la realtà”»¹⁴. È per questo che «alla radice della nostra coscienza in ogni caso c'è l'unificazione dell'esperienza pura e noi non possiamo portarcene fuori con un balzo (我々の意識の根柢にはいかなる場合にも純粹経験の統一があつて、我々はこの外に跳出することはできぬ)»¹⁵. Non si tratta, allora, con l'esperienza pura di prendere posizione per «quell'entusiasmo che, come un colpo di pistola comincia immediatamente con il sapere assoluto, e che si è tratto d'impiccio dinanzi a posizioni differenti dichiarando di non volerne sapere»¹⁶. Al contrario, si tratta di farsi carico di tutto il peso di quella configurazione particolare dell'esperienza che è il linguaggio. Essere nel linguaggio sembra significare una cattura

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Ibidem.

¹² *Ivi*, p. 44 (trad. it., p. 25).

¹³ K. Nishitani (西谷啓治), *Nishida Kitarō. L'uomo e il filosofo*, Chisokudō, Nagoya 2018, p. 124.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Nishida, 善の研究, cit., p. 416 (trad. it., *Uno studio sul bene*, cit., p. 212).

¹⁶ G. W. F. Hegel, *Fenomenologia dello spirito. Tomo I*, La Nuova Italia, Firenze 1998, p. 16.

dell'esperienza in un unico tra gli infiniti «attributi»¹⁷, ovvero il pensiero. Per il soggetto umano, cioè vita significa, innanzitutto, essere nel linguaggio e, da questo punto, compiere un esercizio, attraverso il quale, solo dopo molta fatica e mai in maniera definitivo, si diviene esperienza pura. Esperienza pura che, negli scritti successivi di Nishida, pare coincidere con un certo genere di esperienza corporea che egli chiama *Taiken* (体験, esperienza vissuta corporea)¹⁸. Per Nishida: «il vero centro dell'esperienza non risiede in un postulato logico, ma nell'unificazione concreta dell'esperienza che si autosviluppa spontaneamente trascendendo il pensiero»¹⁹. Come abbiamo già osservato, tuttavia, questo “trascendimento del pensiero” non è un vero trascendimento. Non significa, cioè, dichiarare il carattere illusorio del pensiero, che andrebbe perciò messo da parte. Trascendimento «non vuol dire da questo mondo ad un paradiso ultraterreno o al regno dei cieli, ma “sovertire radicalmente il qui senza abbandonarlo”. “Trascendere” qui significa che “quello che viene trasceso è sovertito proprio nel suo fondamento”»²⁰. Si tratta, allora, di fare del pensiero un uso non strumentale, come avviene, in altro ambito, per l'artista, quando il pennello, la tela e il colore, più che essere oggetti assoggettati alla volontà creatrice di un soggetto, divengono tutt'uno nell'autosviluppo

¹⁷ Uso qui il termine “attributo” in un senso tecnico, spinoziano, intendendo con ciò l'identità della sostanza «sotto ciascuno di essi [degli attributi]», data la quale la quale la sostanza «non è altro che l'indivisibilità dell'atto unico per il quale, tutti nello stesso tempo (*simul*), nella medesima maniera e con la medesima necessità (*eodem modo et eadem necessitate*), [gli attributi] si causano e causano i loro modi; atto che, conseguentemente, è lo stesso per il quale la sostanza unica, che essi [gli attributi] costituiscono tutti assieme, si causa causando i propri modi». M. Gueroult, *Spinoza I. Dieu (Éthique, I)*, Georg Olms, Hildesheim 1969, p. 447 [trad. mia]. Se la sostanza è ciò che esprime e i modi sono ciò che viene espresso, gli attributi sono propriamente l'espressione, dunque il punto di collegamento tra la sostanza e i modi. Ovvero, dal punto di vista dei modi, gli attributi sono come finestre aperte sulla potenza di Dio. Solo che, per i modi, alcune finestre sono aperte, mentre altre chiuse. È per questo che per Spinoza gli unici attributi attraverso i quali il soggetto umano percepisce Dio sono il pensiero e l'estensione (*Eth. II, Prop. I e Prop II*). Gli altri attributi della sostanza, che sono infiniti, sono per noi semplicemente al di là di ciò che possiamo. Se l'attributo al quale ci riferiamo nel corpo del testo è allora, evidentemente, il pensiero, l'errore nel quale la cattura del linguaggio da sempre ci precipita è quello di credere che il pensiero sia un attributo gerarchicamente superiore, nonché separato, rispetto agli altri, sia conoscibili (l'estensione) sia inconoscibili (gli altri, infiniti, attributi della sostanza).

¹⁸ Cfr. N. Kitarō (西田幾多郎), *Pensiero ed esperienza vissuta corporea*, Mimesis, Milano-Udine 2019. Rispetto all'esperienza pura e semplice (*keiken* 経験, che è esperienza nel senso di Aristotele), *taiken* ha una sfumatura semantica che tende verso la sperimentazione concreta e corporea. Per questo, nel caso di *Shisaku to taiken* [思索と体験] di Nishida, Fongaro ha scelto di tradurre *taiken* come “esperienza vissuta corporea”. Cfr. anche K. Nishitani (西谷啓治), シェリングの絶対的観念論とベルグソンの純粹持續 (L'idealismo assoluto [*Absoluter Idealismus*] di Schelling e la durata pura [*durée pure*] di Bergson), in K. Nishitani, 哲学論考 (西谷啓治著作集 13 卷) (Studi filosofici. Opere complete di Nishitani Keiji. Vol. 13), Sōbunsha, Tōkyō 1987.

¹⁹ *Ivi*, p. 36.

²⁰ S. Hisamatsu (久松真一), *Una religione senza dio. Satori e Ateismo*, il melangolo, Genova 1996, p. 55.

dell'esperienza "dipingere". Proprio perché la volontà del soggetto nella pittura non assoggetta nulla. Al contrario, la rete agente o la struttura metastabile che si viene a creare tra i corpi che appaiono *nella* relazione "dipingere" – con i loro cedimenti, resistenze, irritabilità – si autosviluppa nel tracciamento della pittura. Il problema del soggetto, in questo senso, è unicamente che il suo linguaggio non trova modi per esprimere la sua passività nella creazione: il linguaggio fa sì che il soggetto si creda attivo e volontario, in maniera paradossale, indipendentemente dalla volontà e attività del soggetto stesso. Ma dove sono l'attività e la volontà del soggetto nella creazione? Chiunque abbia mai tracciato dei segni su di un foglio per lungo tempo, disegnando o dipingendo, sa infatti che alla volontà iniziale di disegno, a quella volontà che crede di poter avere il controllo sulla creazione, corrisponde solamente un senso di frustrazione. È alla durezza del foglio che incontra la durezza della mina, che assieme incontrano il movimento della mano e del braccio, del respiro e degli occhi, che corrispondono al disegnare o al dipingere. Essere libero nell'incontro tra questi corpi è l'esperienza della creazione. Questa è esperienza pura (che non è solamente 悟り *satori*, illuminazione), un puro stare nell'atosviluppo dell'esperienza, dove soggetto e oggetto dileguano, se per "soggetto" e "oggetto" intendiamo solamente i due termini, già disposti dal linguaggio, di una relazione gerarchica tra enti distinti per natura.

Stare nel luogo in cui l'esperienza si autosviluppa ci obbliga a porci il problema della passività, ossia del superamento dell'attività e della volontà. Per dirla ancora una volta con Wahl:

Si sarebbe forse portati di conseguenza a mostrare come la passività e l'attività debbano sempre completarsi, e inoltre a domandarsi se vi sia tra loro l'opposizione che vi si vede generalmente. Le più alte attività appaiono come qualcosa di recepito; lo sforzo si vede soprattutto nelle tappe che separano l'inizio dalla fine, e Maine de Biran l'aveva mostrato in modo mirabile. L'attesa è tensione e la tensione attesa. Ma quando viene il momento che i fenomenologi chiamano il momento della pienezza e della realtà, lo sforzo lascia il posto a un sentimento di accoglimento²¹.

Allora ecco che dobbiamo ridefinire assieme entrambi i concetti di attività e di passività, dove né l'uno né l'altro sono meri correlativi, pieni o vuoti a seconda del polo considerato. Questo perché così come «l'io non è né indipendente né stabile»²², neanche le cose lo sono. Fukushima ce lo ha mostrato, perché è una tra le figure più esemplificative di questo discorso: solo la forte interdipendenza tra forme di vita, tecnica, economia, materia organica e inorganica, cioè tra piani apparentemente distinti della realtà può dar luogo a un simile collasso della nostra esperienza quotidiana del mondo, facendo così emergere un, *per noi* traumatico, reale dalle maglie strette della realtà. Dunque, la struttura dell'esperienza quotidiana, ciò che abbiamo chiamato "linguaggio", entra in rotta di collisione con l'esperienza pura del reale, con ciò che abbiamo chiamato "immagine". L'esperienza della collisione è per noi, di conseguenza, un'esperienza

²¹ J. Wahl, *Verso il concreto*, cit., p. 45.

²² *Ivi*, p. 47.

radicale della vita che emerge proprio lì dove il linguaggio non sa più che dire e inizia perciò a balbettare. Ovvero, l'esperienza radicale del reale dell'immagine inizia proprio lì dove il linguaggio inizia a girare a vuoto e, non essendo più in grado di credere alla propria capacità di cattura, si fa esitazione. Se da un lato questo, dal punto di vista della coscienza e del linguaggio, genera panico (il linguaggio non può non chiedersi: “cosa sta succedendo a quel mondo che credevo mio?”); dall'altro lato, il linguaggio torna a mostrare il suo essere una cosa tra le altre cose nel mondo, a farsi opaco²³, a essere riconosciuto in quanto tale, a denaturalizzarsi.

Fatta questa premessa, bisogna però seguire una cautela alla quale fa riferimento Agamben nel capitolo dedicato all'archeologia filosofica in *Signatura rerum*. Non bisogna cioè presupporre «a monte di una scissione storica che ci è familiare, uno stadio preistorico (o comunque più originario) unitario»²⁴. Il che significa – ancora una volta, ma è bene ricordarlo – non credere che l'esperienza pura stia *prima* della comparsa del linguaggio, che essa cioè si comporti come una sorta di “preistoria” del linguaggio, come un'infanzia inarticolata alla quale, a un certo punto, si verrebbe ad aggiungere una struttura articolatoria. Per Agamben il metodo attraverso il quale mostrare il punto di insorgenza di un “terzo”, nell'intermezzo tra i due poli della scissione, è quello di «immaginare un x , per la cui definizione abbiamo bisogno di mettere in campo ogni possibile cautela, praticando una sorta di *epoché* archeologica, che sospenda – almeno provvisoriamente – l'attribuzione ad esso dei predicati che siamo soliti riferire»²⁵ ai due termini della scissione considerata. Per noi, si tratta di raccogliere questa sfida, cercando di comprendere innanzitutto cosa si intende, in questo caso, per “immaginare”. Bisogna, infatti, ricordare come per Wahl il tentativo di immaginare una x concreta al di là delle «determinazioni intessute, intrecciate dall'intelligenza»²⁶ è ancora troppo legato allo *choc* che il concreto provocherebbe nell'idealista. Ovvero a quell'*impatto* che obbliga l'idealista ad ammettere l'esistenza di un concreto non riducibile alle determinazioni dell'intelligenza. Dunque, quel che bisogna evitare è una teoria dell'immaginazione che sia contemporaneamente una teoria dell'attività immaginativa: una teoria dell'immaginazione che sia riducibile alle capacità di un soggetto di immaginare e dare forma al mondo, fosse anche immaginata la forma di un mondo nuovo. Al contrario, crediamo, con Wahl, che sia giunto il momento di valorizzare l'esperienza della passività. Si tratta, cioè, di quel momento in cui:

Lo spirito si trova di fronte all'oggetto; e può benissimo riconoscersi in esso, ma sa anche che c'è qualcosa nell'oggetto che non è suscettibile di essere assimilato o da lui consumato. [...] Whitehead ha avuto il merito di insistere sulla ricettività, carattere che si lascia troppo spesso agli empiristi sensisti l'onere di valorizzare. Novalis ha scritto: “c'è qualcosa da dire in favore della passività”, e nella stessa epoca, colui che viene essenzialmente considerato come il filosofo dello sforzo,

²³ Riprendiamo la distinzione tra “opacità” e “trasparenza” in questo contesto da P. Montani, *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Meltemi, Milano 2022.

²⁴ G. Agamben, *Signatura rerum. Sul metodo*, Torino, Bollati Boringhieri 2008, p. 90.

²⁵ *Ivi*, p. 91.

²⁶ Wahl, *Verso il concreto*, cit., p. 36.

Maine de Biran, faceva vedere tutto ciò che vi è nell'uomo al di sotto, al di sopra dell'attività, l'ipopsichico, se così si può dire, e l'iperorganico²⁷.

Vi è dunque per Wahl qualcosa al di sopra e al di sotto dell'attività, che finisce per essere *uno* dei modi in cui il concreto si esprime. Da una parte abbiamo una dimensione ipopsichica, «questo fondo non-relazionale che queste [le relazioni] si sforzano di esplicitare, ma che preserverà sempre il suo carattere implicito»²⁸; ovvero ciò che ancora si potrebbe dire – in ciò che Wahl chiama la concezione empirista di Whitehead – quando siamo in presenza

di realtà che sono il passato in quanto preme sul presente, il tempo come serie di blocchi di durata, lo spazio come voluminoso, in presenza di ciò che c'è al di sotto [l'ipopsichico] delle nostre induzioni e delle nostre percezioni, il senso del nostro corpo, il senso della conformità dell'avvenire con il passato, la nostra presa di ciò che ci è esterno, e più profondamente ancora ciò che Whitehead chiama la ricezione; poiché come ogni evento nell'universo, siamo presi e prendiamo, e ciò che si manifesta in noi è l'essenza del mondo in quanto passaggio da una realtà a un'altra e assorbimento delle realtà le une nelle altre²⁹.

Quel che Wahl chiama dimensione ipopsichica, da questo punto di vista, sembra essere il regno dell'assorbimento, della presa e dell'essere presi dei corpi, dell'ibridazione, di tutto ciò che, dal punto di vista di un mondo organizzato dal linguaggio, pare essere mostruoso e ambiguo. Perché qui anche il tempo è composto di blocchi di durata e acquista una sua consistenza; anche lo spazio ha un suo volume e non si gioca solamente in un campo astratto di relazioni geometriche.

Dall'altra parte, scrive Wahl, abbiamo invece una dimensione iperorganica, ovvero un reame di quegli «oggetti» che «sono al di sopra dello spazio come al di sopra del tempo»³⁰. «Oggetto», in particolare nella accezione di «oggetto eterno»³¹, è qui per Whitehead un termine tecnico, che si distingue da «evento», anch'esso inteso in un senso tecnico piuttosto peculiare e che differisce a sua volta dal senso del termine «evento» (come ciò che avviene nel tempo, rompendone la linearità) che abbiamo utilizzato nei capitoli precedenti quando ci riferivamo al *collasso* di Fukushima. Secondo Wahl (ma vedremo presto che le cose sono più complesse di così), se per Whitehead «l'oggetto è essenzialmente unità», al contrario l'evento «ha delle parti sulle quali si estende»³², ovvero è essenzialmente relazione. Eppure, ancora per Whitehead, l'oggetto eterno, pur essendo considerato nel suo aspetto atemporale, nel suo «riconoscimento

²⁷ *Ivi*, p. 44.

²⁸ *Ivi*, p. 52.

²⁹ *Ivi*, p. 147.

³⁰ *Ivi*, p. 193.

³¹ «Utilizzo l'espressione 'oggetto eterno' per ciò che [...] ho chiamato una 'forma platonica'. Ogni entità, il cui riconoscimento concettuale non implichi un riferimento necessario ad alcuna entità attuale definita del mondo temporale, è chiamato un 'oggetto eterno'. A. N. Whitehead, *Processo e realtà, Saggio di cosmologia*, Bompiani, Milano 2019, p. 273.

³² Wahl, *Verso il concreto*, cit., p. 193.

concettuale' deve essere certamente un'operazione che costituisce un sentimento reale appartenente a qualche entità attuale»³³. Infatti:

Un oggetto eterno è sempre una potenzialità per le entità attuali; ma in sé stesso, come concettualmente sentito, è neutrale rispetto al fatto della sua ingressione fisica in qualsiasi entità attuale particolare del mondo temporale. 'Potenzialità' è il correlativo di 'datità'. [...] Questo principio può essere esemplificato dalla nostra percezione visiva di un quadro. La disposizione dei colori ci è 'data'. Ma una macchia di rosso in più non costituisce una mera aggiunta, altera l'intero equilibrio. Così in un'entità attuale l'unità equilibrata della 'datità' totale esclude qualsiasi cosa non sia data. Questa è la dottrina dell'unità emergente del supergetto. Un'entità attuale deve essere concepita sia come un soggetto che presiede alla propria immediatezza di divenire, sia come un supergetto, che è la creatura atomica che esercita la sua funzione di immortalità oggettiva. È divenuta un 'essere', e appartiene alla natura di ogni 'essere' di essere un potenziale per ogni 'divenire'³⁴.

Da questo punto di vista, l'oggetto eterno non è eterno perché separato dal reale, ma proprio perché ha l'effetto di «possibilizzare il reale»³⁵, per dirla con Bergson. Non è eterno perché trascende il mondo in direzione dell'infinito, ma perché non è riducibile alla temporalità *data* di alcuna entità attuale, non è cioè limitato alla pura e semplice attualità. Questo perché «la soddisfazione 'finale' di un'entità attuale non può tollerare alcuna aggiunta», ovvero un'entità attuale è di fatto chiusa, e questo «esprime il fatto che ogni entità attuale – dal momento che è quello che è – è in via definitiva la propria ragione per quello che omette», mentre «nella costituzione interna reale di un'entità attuale c'è sempre qualche elemento che è contrario a un elemento omissivo», dove «'contrario' significa l'impossibilità di un accesso condiviso nello stesso senso»³⁶. Il che significa un'entità attuale è sostanzialmente chiusa e autonoma, e per questo, dal punto di vista di una simile entità, è giustificata ogni esclusione. Tuttavia, nella struttura interna di un'entità attuale c'è sempre qualche elemento che si oppone a ciò che viene escluso – il che significa che un'entità attuale non può mai essere veramente attuale, mai veramente chiusa. Attualità dell'ente significa cioè cogliere quell'elemento di «soddisfazione» che è «una determinazione completa del 'sentimento', o della 'negazione di sentimento', rispetto all'universo»³⁷. Essere attuale, allora, significa provare una chiusura nella propria configurazione, escludendo così ogni altra possibilità. Nel dato attuale pare non esserci più possibile, ma solamente una realtà data, che è poi ciò che avviene nel linguaggio all'interno di ciò che abbiamo chiamato il sistema simbolico, proprio perché «l'individualità di un'entità attuale implica una limitazione esclusiva»³⁸. Al

³³ Whitehead, *Processo e realtà*, cit., p. 273.

³⁴ *Ivi*, pp. 273, 275.

³⁵ In Bergson «è il reale che si fa possibile, non il possibile che diviene reale». H. Bergson, *Il possibile e il reale*, in H. Bergson, *Il pensiero e il movente. Saggi e conferenze*, Leo S. Olschki Editore, Firenze 2001, pp. 77-89, p. 88.

³⁶ Whitehead, *Processo e realtà*, p. 275, 277.

³⁷ *Ivi*, p. 277.

³⁸ *Ibidem*.

contrario, a Whitehead la teoria degli oggetti eterni permette di tornare a vedere quel *possibile indeterminato* altrimenti scomparso nella *soddisfazione determinata* dell'entità attuale. Da un certo punto di vista è come osservare l'attualità dell'entità determinata con la lente della “doppia esposizione” alla quale ci riferivamo a proposito di Nishitani (Cfr. §3). Da questo punto di vista la doppia esposizione descrive la sovrapposizione di due tempi distinti su una stessa superficie, come avviene in una fotografia in cui più immagini si fondono, creando una realtà traslucida. Nella doppia esposizione i diversi tempi e significati – come, ad esempio, vita e morte – convivono, emergendo contemporaneamente nella stessa immagine. Nell'esempio di Nishitani, un uomo vivo può percepire, nello stesso momento e luogo, l'immagine della propria mortalità sovrapposta alla vitalità presente. Passeggiare tra le luci di Ginza, per seguire l'esempio di Nishitani, è anche vedere questa scena “doppiamente esposta,” con la vita attuale possibilizzata dal futuro o – perché no? – dal passato. La doppia esposizione mette in crisi cioè l'idea di un confine netto tra tempi, suggerendo, ad esempio, che la morte, come durata, coesiste con la vita stessa, sempre presente sulla “superficie” della realtà. Ogni immagine, quindi, porta sulla propria superficie come macchie di un tempo diverso, per la maggior parte del tempo invisibile, che resta inscritto nella realtà, come un “segno segreto” che rende visibile la tensione tra ciò che vive e ciò che inevitabilmente scompare³⁹.

Date queste premesse, per Wahl nella relazione tra oggetto ed evento ne va di una filosofia che sia non idealistica (potremmo dire una filosofia che non sia filosofia-linguaggio) e che sia invece una filosofia del concreto. È il caso di riportare questo passaggio per intero:

E ancora, si è immaginato un istante senza durata, perché gli oggetti, che paiono presenti nel tempo, sono in realtà al di sopra del tempo, e si è voluto trovare nell'istante una sorta di compromesso tra la temporalità dell'evento e l'intemporalità dell'oggetto. Davanti a questo mondo di oggetti eterni, gli stessi problemi che si ponevano a Platone si pongono a Whitehead. Ciascuno di questi oggetti eterni, dice Whitehead, ha la sua individualità particolare (ogni oggetto eterno è un individuo che è ciò che è), è τὸ αὐτὸ κατ' αὐτὸ [la cosa stessa] platonico. Ha la sua relazione generale con gli altri oggetti eterni in quanto suscettibili di realizzazione in occasioni particolari; è la κοινότητα [comunanza]; “la sfera (*realm*) degli oggetti eterni si può definire appropriatamente un ‘regno’, poiché ogni oggetto eterno ha il suo proprio stato o posizione in questo sistematico complesso generale di connessione reciproca” (S. M. W., p. 200 [178]). E infine c'è un principio generale che esprime la sua ingressione in occasioni particolari reali, è la μέθεξις [partecipazione] (cfr. p. 197). Un oggetto eterno non può essere separato dal suo modo di riferirsi ad altri oggetti eterni, poiché ha con essi delle relazioni interne e che sono costitutive di se stesso (S. M. W., p. 198 e 197), e del suo modo di riferirsi alla realtà in generale, sebbene sia separato dai suoi modi reali di ingressione in occasioni reali definite. *Ogni oggetto eterno ha un'essenza relazionale* (p. 198) sebbene si debba ammettere ciò che Whitehead chiama il carattere analitico

³⁹ Cfr. K. Nishitani (西谷啓治), *La religione e il nulla*, Città Nuova, Roma 2004, in particolare pp. 85-86.

del regno degli oggetti eterni, che solo potrà permettere l'affermazione delle verità individuali, isolate (S. M. W., p. 203, 206). Il carattere di particolarità precisa del nostro universo come quello della solidarietà deriva dalle relazioni di inclusione e di esclusione di oggetti eterni gli uni in rapporto agli altri (P. R., p. 230, 339); gli oggetti eterni sono causa sia dell'unità sia della separazione degli eventi⁴⁰.

Sofferamoci un momento su questo passaggio, in particolare su «ogni oggetto eterno ha un'essenza relazionale», che pare contraddire la precedente «individualità particolare» degli oggetti eterni sostenuta da Wahl. Proprio a questo proposito è utile collegare il precedente passaggio di *Verso il concreto* al seguente di *Processo e realtà*, nel quale Whitehead, riferendosi sempre allo statuto degli oggetti eterni, scrive:

Non c'è nessuna entità singola, ad ogni modo, che sia meramente la *classe* di tutti gli oggetti eterni. Poiché se concepiamo una classe qualsiasi di oggetti eterni, ci sono ulteriori oggetti eterni che presuppongono quella classe ma non appartengono ad essa. Per questa ragione, all'inizio di questa sezione è stata usata l'espressione 'la molteplicità delle forme platoniche', al posto dell'espressione più naturale 'la classe delle forme platoniche'. Una molteplicità è un tipo di cosa complessa la cui unità deriva da qualche qualificazione che partecipi distintamente a ogniuna delle sue componenti, ma una molteplicità non ha un'unità che derivi *solamente* dalle sue varie componenti⁴¹.

Dal nostro punto di vista, questo significa che gli oggetti eterni non sono "oggetti" nel senso corrente del termine. Non sono cioè entità determinate (altrimenti sarebbero chiamati da Whitehead "oggetti attuali" o "dati"), ma virtualità che favoriscono il processo di sviluppo delle cose attuali stesse, altrimenti chiuse in sé stesse. Per riprendere ancora Whitehead:

È evidente che la 'datità' e la 'potenzialità' sono entrambe senza senso, se si prescindono dalla molteplicità delle entità potenziali. Queste potenzialità sono gli 'oggetti eterni'. A prescindere dalla 'potenzialità' e dalla 'datità', non ci può essere alcun nesso di cose attuali nel processo di sostituzione da parte di nuove cose attuali. L'alternativa è un universo monistico statico, senza potenzialità irrealizzate, dal momento che la 'potenzialità' sarebbe allora un termine senza senso⁴².

Ovvero, quello che con Nishida prima chiamavamo l'autosviluppo dell'esperienza, non può darsi se si considera il mondo solamente come una collezione di entità attuali, perché tra entità *puramente attuali*, per così dire, non si dà autosviluppo. Un mondo che è unicamente una classe di entità attuali non è altro che un mondo realizzato, inchiodato

⁴⁰ Wahl, *Verso il concreto*, cit., pp. 195-196 [corsivo mio]. Le sigle dei testi di Whitehead a cui si riferisce Wahl in questo passaggio sono, rispettivamente, in edizione italiana, A. N. Whitehead, *La scienza e il mondo moderno*, Bollati Boringhieri, Torino 2015; A. N. Whitehead, *Processo e realtà*, cit.

⁴¹ *Ivi*, p. 281.

⁴² *Ivi*, p. 279.

cioè alla sua realtà attuale, e non un mondo *possibilizzato*, come sarebbe un mondo popolato di oggetti eterni, ovvero di potenziali in grado di possibilizzare la realtà data dell'esperienza. Inoltre, l'altro punto cardine introdotto da Whitehead a proposito degli oggetti eterni è il loro essere irriducibili a una classe di oggetti che sia detta "oggetti eterni". Fare degli oggetti eterni a loro volta una classe, infatti, significherebbe nient'altro che renderli delle entità attuali, esistenti nel campo della realtà. Ma essendo gli oggetti eterni dei potenziali, renderli a loro volta una classe realizzata, di cui tutti i possibili partecipano, in grado di determinare le entità attuali esistenti, significherebbe nient'altro che fare di questa classe una unità sostanziale. Mentre gli oggetti eterni sono molteplicità non riducibile all'unità di una qualsivoglia classe qualificata. Se infatti, come scrive Whitehead – e da questo punto di vista è particolarmente rilevante la concordanza rispetto alla nozione di «luogo» (場所, *basho*) in Nishida⁴³ – «ogni cosa deve essere in qualche luogo», allora «di conseguenza, la potenzialità generale dell'universo deve essere in qualche luogo, poiché essa conserva la sua rilevanza prossima rispetto alle entità attuali per cui essa è irrealizzata. [...] Questo 'in qualche luogo' è l'entità attuale non temporale»⁴⁴, ossia l'aspetto di oggetto eterno dell'entità attuale. Diciamo allora "oggetto eterno" non nel senso in cui diciamo di un oggetto separato da un altro oggetto. Al contrario, "oggetto eterno" è ciò che Wahl indicava con il termine greco *koinonía*, quel potenziale in grado di stabilire una comunanza possibile tra i vari enti attuali che la relazione incontra nel suo autosviluppo. O meglio, "oggetto eterno" è ciò a cui, in precedenza, ci riferivamo quando abbiamo incontrato la nozione di attributo in Spinoza: una molteplicità infinita di espressioni attraverso le quali l'infinito della sostanza si esprime nel finito dei modi⁴⁵. Se, infatti, «le cose particolari non sono altro che affezioni degli attributi di Dio, ossia modi con i quali gli attributi di Dio si esprimono in maniera certa e determinata»⁴⁶, gli attributi saranno precisamente ciò che determina questa certezza determinata. In sintesi, ciò che Whitehead sostiene è che tutto deve esistere in un luogo e che anche la "potenzialità generale dell'universo" deve avere una qualche collocazione. Questo "luogo" è un'entità non temporale, l'"oggetto eterno" per l'appunto, inteso come una condizione che rende possibile la comunanza tra enti attuali.

⁴³ Cfr. N. Kitaro (西田幾多郎), *Luogo*, Mimesis, Milano-Udine 2012.

⁴⁴ Whitehead, *Processo e realtà*, cit., p. 279.

⁴⁵ Pur non potendo approfondire la questione, non essendo il luogo adatto, vorremmo segnalare come nel dedicare il suo *Spinoza e il problema dell'espressione*, per l'appunto, al problema dell'espressione, Deleuze sembra indicare – tra le tante aperte – una via per fare di Spinoza, più che un filosofo della sostanza, un filosofo degli attributi. Così, di conseguenza, sarebbe tracciata la via per quella "emendazione dell'intelletto", apparentemente incompiuta, che porterebbe delle nozioni comuni, il secondo genere di conoscenza, alla *beatitudo*, il terzo genere di conoscenza, o intuizione, senza che la vita felice corrisponda al semplice stazionare nelle staticità della sostanza, come sembrerebbe indicare l'interpretazione che Simondon dà di Spinoza (Cfr. G. Deleuze, *Spinoza e il problema dell'espressione*, Quodlibet, Macerata 1999; G. Simondon, *L'individuazione alla luce delle nozioni di forma e di informazione*, Mimesis, Milano-Udine 2011, in particolare «L'essere sostanziale [in Spinoza] non può divenire così agevolmente, poiché l'essere sostanziale risulta risolto in anticipo e corrisponde sempre all'essere assolutamente monofasico, poiché consiste in se stesso», p. 442).

⁴⁶ B. Spinoza, *Etica*, in B. Spinoza, *Opere*, Mondadori, Milano 2015, pp. 755-1088, pp. 814-815

“Oggetto eterno”, allora, non indicherà, un oggetto separato, ma una dimensione comune, un potenziale condiviso in grado di connettere le diverse entità nel loro sviluppo reciproco

Tornando al nostro problema del rapporto tra linguaggio, immagini e vita, diremo allora che per pensare il concreto, ovvero per pensare il possibile nella relazione, nel contatto, nella partecipazione, nella comunione col reale, non avremmo bisogno di pensare il reale come un ente attuale – una configurazione finita e definita – ma piuttosto come un insieme di possibili, o come una “materia immaginativa” aperta e generativa, capace di superare le limitazioni che solitamente si associano al reale se lo si considera come una realtà fissa e conclusa. Per sciogliere il rapporto tra linguaggio, immagine e vita, al di là dell'attualità degli enti considerati, ci avvarremo di quella che con Bachelard chiameremo «immaginazione materiale»⁴⁷, che sarà tuttavia differente da una immagine della materia intesa come ente attuale, appunto, in cui un supposto sostrato materiale risulta già realizzato. Se la materia è il regno dell'attualità, delle conformazioni attuali, degli schemi e del linguaggio, l'immaginazione materiale è proprio ciò che possibilizza queste configurazioni. In altre parole, se la materia rappresenta, in questo caso, l'insieme delle forme già definite, delle strutture consolidate e delle regole imposte dal linguaggio, l'immaginazione materiale è invece la forza che rende possibili anche queste forme, la sorgente di nuove configurazioni e di nuovi possibili. Essa non si limita a replicare ciò che già esiste, ma introduce variazioni e aperture, agendo come una spinta creativa che supera i limiti delle forme stabilite. L'immaginazione materiale non è quindi un'immagine fissa, ma un potenziale che alimenta il divenire della materia, sospendendo l'ordine attuale per lasciare spazio al possibile. L'immaginazione materiale è la maniera in cui l'oggetto eterno suscita la materia nel suo elemento creativo; è la maniera in cui la collezione di immagini della materia esita⁴⁸ in favore del possibile. Immaginazione materiale, in questo senso, significa farsi ricettivi rispetto al possibile, a questa esitazione della materia, e non attivi produttori di forme, ovvero colonizzatori di una materia inerte che starebbe a noi possibilizzare. Il possibile si è già collocato in ogni momento:

La verità è che questa creazione continua d'imprevedibile novità non è mai stata francamente ammessa dalla filosofia. Già gli antichi la respingevano, perché più o meno platonici, s'immaginavano che l'Essere fosse dato una volta per tutte, completo e perfetto, nell'immutabile sistema delle Idee: il mondo che si manifesta al nostro sguardo non poteva aggiungervi nulla; non era al contrario che diminuzione e degradazione⁴⁹.

Mentre noi crediamo che questo mondo non sia già dato una volta per tutte, ma che su di esso intervenga in ogni momento il possibile:

il possibile è l'effetto combinato della realtà già apparsa e di un dispositivo che la rimanda all'indietro. L'idea, immanente alla maggior parte dei filosofi e naturale

⁴⁷ Cfr. G. Bachelard, *Psicoanalisi delle acque. Purificazione, morte e rinascita*, redl, Milano 2006.

⁴⁸ Bergson, *Il possibile e il reale*, cit., p. 78.

⁴⁹ *Ivi*, p. 88.

allo spirito umano, dei possibili che si realizzerebbero con un'acquisizione di esistenza, è, dunque, pura illusione. Tanto varrebbe pretendere che l'uomo in carne ed ossa provenga dalla materializzazione della propria immagine scorsa nello specchio⁵⁰.

Ma cosa significa questa continua creazione in ogni momento del possibile per coloro che sono realizzati all'interno del dispositivo del linguaggio? Quel dispositivo, cioè, che pretende di aver catturato il reale nella sua interezza? Dispositivo dal quale, come abbiamo visto, ogni fuga verso il possibile è infine riterritorializzata? Iniziamo questa ricerca scrivendo che, per gli esseri che siamo, innanzitutto c'è il linguaggio che cattura. Arrivati a questo punto, in cui all'orizzonte scorgiamo la vita oltre il limite del linguaggio, questo riferimento iniziale a un dispositivo di cattura dell'esperienza, ci permette di escludere una idea che sembrerebbe seguire da quest'ultima apparizione relazionale del possibile; l'idea cioè che la relazione sia unicamente armonia per i termini in essa implicati. Si pensi, a proposito di questo, a quanto sostenuto da Yoneyama Shoko (米山尚子), per la quale il mondo-della-vita (いのちの世界), nel quale tutto sarebbe in relazione con tutto, non implicherebbe alcun conflitto di sorta, anche di fronte al collasso della centrale nucleare (nonché della nostra esperienza del mondo) a Fukushima⁵¹. Nei prossimi capitoli proveremo a mostrare, attraverso il ricorso ad alcune immagini del collasso dell'esperienza che sta avvenendo durante Fukushima, come pensare la relazione, vale a dire come pensare la vita, non sia necessariamente equivalente a pensare una piatta neutralità per quei termini che nella relazione sono implicati. Se il reale è concreto e non astratto, questo significa innanzitutto che la relazione che esso mette in gioco è anche produzione di volumi, di contatti, anche spiacevoli, tra enti; di irritazioni che danno luogo a riconfigurazioni dell'esperienza. Essere esposti al possibile e alla creazione, infatti, è sempre anche un trauma, perché implica la riconfigurazione di assetti abituali del mondo. Abitudini verso le quali c'è è sempre anche un legame "affettivo", che può assumere anche la forma di una "coercizione gentile", sviluppata nel tempo. Decostruire l'abitudine, dunque, anche nella forma del vedere qualcosa "là fuori" dal linguaggio. Se per Spinoza «le cose che si incontrano per lo più nella vita e sono considerate dagli uomini come bene supremo, per quanto è lecito concludere dalle loro opere, si riducono a queste tre: ricchezza, onore e piacere»⁵², noi a queste aggiungiamo il linguaggio. Così che se queste *quattro* cose «disorientano a tal punto la mente da renderla del tutto incapace di pensare a qualche altro bene»⁵³, bisogna concludere che un «nuovo regime di vita»⁵⁴, è qualcosa che può essere pervenuto solamente «in fine»⁵⁵, dopo lunga pratica ed esercizio, come inizialmente sostenevamo a proposito del gesto del dipingere in Nishida. Eppure, se tutti gli esercizi sono infine

⁵⁰ *Ivi*, p. 86.

⁵¹ Cfr. S. Yoneyama, *Animism in Contemporary Japan. Voices for the Anthropocene from post-Fukushima Japan*, Routledge, London-New York 2019.

⁵² B. Spinoza, *Trattato sull'emendazione dell'intelletto*, in Spinoza, cit., pp. P. 25.

⁵³ *Ivi*, p. 26.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ *Ivi*, p. 25.

trasformativi, perché ci espongono a ripetizioni e variazioni⁵⁶, se cioè colui che, per così dire, *entra* nell'esercizio è diverso da colui che ne *esce* o che staziona in esso, non tutti gli esercizi permettono di conservare l'esistenza possibile dei modi finiti in essi implicati. Ricordiamo infatti sempre la distinzione tra una realtà convenzionale (俗諦, *zokutai*) e una metalogica (真諦, *shintai*) richiamata da Ghilardi⁵⁷. Se dal punto di vista metalogico la relazione è *semplicemente* l'apparizione del possibile nel reale; dal punto di vista della realtà convenzionale il possibile acquista una dimensione volumetrica, ingombrante, tale da far collidere i corpi reali che *in esso*, vale a dire «in qualche luogo»⁵⁸, entrano in relazione. Se gli enti attuali si danno in qualche luogo, così come il possibile degli oggetti eterni, allora il luogo creato dal possibile nel reale non necessariamente rende possibili i corpi che nel reale attualmente esistono. Se c'è un problema non solo metafisico o estetico, ma anche esistenziale a Fukushima è certamente questo: «La cisterna della verità è inesauribile. Diremo che al di là dell'epistemologia ci sarebbe forse l'ontologia, al di là dell'ontologia, forse prima di questa, qualche cosa che è silenzio e invoca la parola, poi il silenzio»⁵⁹.

Bibliografia

- A. Assmann, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, il Mulino, Bologna 2002.
- E. Balibar, V. Morfino, a cura di, *Il transindividuale. Soggetti, relazioni, mutazioni*, Mimesis, Milano-Udine 2014.
- G. Bataille, *La nozione di dépense*, in G. Bataille, *La parte maledetta preceduto da La nozione di dépense*, Bollati Boringhieri, Torino 2015, pp. 41-62.
- G. Bataille, *La parte maledetta*, in G. Bataille, *La parte maledetta preceduto da La nozione di dépense*, Bollati Boringhieri, Torino 2015, pp. 63-221.
- H. Bergson, *Il possibile e il reale*, in H. Bergson, *Il pensiero e il movente. Saggi e conferenze*, Leo S. Olschki Editore, Firenze 2001, pp. 77-89.
- G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, Raffaello Cortina, Milano 1997.
- G. Deleuze, *Spinoza e il problema dell'espressione*, Quodlibet, Macerata 1999.
- M. Ghilardi, *Techne, Catastrophe, and the Buddha-Nature*, in C. Craig, E. Fongaro, A. Niehaus, edited by, *3.11. Fukushima, Northeastern Japan and the Conceptualization of Catastrophe*, Mimesis International, Milan 2020, pp. 17-28.

⁵⁶ Cfr. G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, Raffaello Cortina, Milano 1997.

⁵⁷ Cfr. M. Ghilardi, *Techne, Catastrophe, and the Buddha-Nature*, in C. Craig, E. Fongaro, A. Niehaus, edited by, *3.11. Fukushima, Northeastern Japan and the Conceptualization of Catastrophe*, Mimesis International, Milan 2020, pp. 17-28.

⁵⁸ Cfr. Whitehead, *Processo e realtà*, cit.

⁵⁹ J. Wahl, *Il pensiero moderno in Francia*, Castelvecchi, Roma 2024, p. 180.

- M. Gueroult, *Spinoza I. Dieu (Éthique, I)*, Georg Olms, Hildesheim 1969.
- G. Harman, *Guerrilla Metaphysics. Phenomenology and the Carpentry of Things*, Open Court, Chicago 2005.
- G. W. F. Hegel, *Fenomenologia dello spirito. Tomo I*, La Nuova Italia, Firenze 1998.
- S. Hisamatsu (久松真一), *Una religione senza dio. Satori e Ateismo*, il melangolo, Genova 1996.
- P. Montani, *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Meltemi, Milano 2022.
- N. Kitaro (西田幾多郎), *Luogo*, Mimesis, Milano-Udine 2012.
- K. Nishida (西田幾多郎), *善の研究 (Zen no kenkyū)*, Kōdansha gakujutsu bunko, Tōkyō 2006 (trad. it E. Fongaro, *Uno studio sul bene*, Mimesis, Milano-Udine 2017).
- N. Kitarō (西田幾多郎), *Pensiero ed esperienza vissuta corporea*, Mimesis, Milano-Udine 2019.
- K. Nishitani (西谷啓治), *シェリングの絶対的観念論とベルグソンの純粹持續 (L'idealismo assoluto [Absoluter Idealismus] di Schelling e la durata pura [durée pure] di Bergson)*, in K. Nishitani, *哲学論考 (西谷啓治著作集 13 卷)* (Studi filosofici. Opere complete di Nishitani Keiji. Vol. 13), Sōbunsha, Tōkyō 1987.
- K. Nishitani (西谷啓治), *La religione e il nulla*, Città Nuova, Roma 2004.
- K. Nishitani (西谷啓治), *Nishida Kitarō. L'uomo e il filosofo*, Chisokudō, Nagoya 2018.
- C. S. Peirce, *Pensiero-segno-uomo*, in Peirce, Charles S., *Opere*, a cura di M. A. Bonfantini, Bompiani, Firenze-Milano 2021, pp. 73-110.
- G. Simondon, *L'individuazione alla luce delle nozioni di forma e di informazione*, Mimesis, Milano-Udine 2011.
- J. Wahl, *Verso il concreto. Studi di filosofia contemporanea. William James, Whitehead, Gabriel Marcel*, Mimesis, Milano-Udine 2020.
- A. N. Whitehead, *La scienza e il mondo moderno*, Bollati Boringhieri, Torino 2015.
- A. N. Whitehead, *Processo e realtà. Saggio di cosmologia*, Bompiani, Milano 2019.

8. La materia vibrante

Nello scorso capitolo abbiamo introdotto l'ipotesi di una x , ovvero di una dimensione radicalmente non linguistica, non riducibile al linguaggio. Abbiamo sostenuto che questa dimensione non è nominabile dal linguaggio, non essendo riducibile ad esso. “Non riducibile dal linguaggio” significa, nella maniera più diretta, che questa dimensione sfugge a ogni tentativo di cattura da parte del linguaggio. Il linguaggio nomina il non linguistico, lo territorializza, ma questo, di volta in volta, è sempre già in fuga verso una nuova creazione, un nuovo assemblaggio. «Dépense»¹ assoluta, la dimensione radicalmente non linguistica è il regno della creatività come sperpero non riducibile a una forma dell'«economia ristretta»² del linguaggio. Un'economia, cioè, dove tutto è immaginato come circolarmente reintegrato, in equilibrio statico e sistematico. Abbiamo provato a pensare questa dimensione radicalmente non linguistica come assolutamente immanente, in maniera però in alcun modo riducibile a una stasi formale. Al contrario, è come se fosse una vita immanente, ovvero un crogiuolo di eventi o singolarità attualizzate, di volta in volta, nei soggetti e negli oggetti³, pur non essendo essa stessa né soggetto né oggetto. Questa immanenza è quella che abbiamo provato a indicare con l'espressione, ripresa da Bachelard, «immaginazione materiale»⁴. In questo capitolo, dunque, proveremo a immaginare il ruolo dell'immaginazione materiale all'interno del “paradigma Fukushima”, soprattutto riguardo alla non neutralità della materia che abbiamo indicato sul finale dello scorso capitolo. L'immaginazione materiale, infatti, non è la materia. Soprattutto se per materia si intende un'oggetto inerte e finito distinto, proprio per il suo carattere finito, da ciò che materia non è, come ad esempio lo spirito. Immaginazione materiale significa, perciò, immaginare un incorporeo, qualcosa che sta tra i corpi, l'intelletto, il linguaggio, e che per questo non si riduce a nessuno di essi in maniera esclusiva. Nelle parole di Bréhier:

Tutti gli incorporei si riducono [...] a una sola nozione, quella di attributo (κατηγορημα) dei corpi [...]. Bisogna prendere l'attributo, beninteso, non nel senso di proprietà dei corpi come colore e suono, che sono cose attive e corpi a loro volta, ma nel senso di effetto dell'attività corporea. Gli incorporei non sono un nuovo mondo che si aggiunge al mondo dei corpi, ma il limite ideale e irreali della loro azione.

L'immaginazione materiale, come descritta da Bachelard, è perciò l'attributo vibrante della materia, ovvero la materia osservata secondo la sua capacità di agire, patire e trasformarsi. Essa sta al limite, ideale e irreali, dell'azione della materia. Infatti, in Bachelard la materia,

¹ Cfr. G. Bataille, *La nozione di dépense*, in G. Bataille, *La parte maledetta preceduto da La nozione di dépense*, Bollati Boringhieri, Torino 2015, pp. 41-62.

² Cfr. G. Bataille, *La parte maledetta*, in G. Bataille, cit., pp. 63-221.

³ Cfr. G. Deleuze, *Immanenza*, Mimesis, Milano-Udine 2010.

⁴ Cfr. G. Bachelard, *Psicoanalisi delle acque. Purificazione, morte e rinascita*, redl, Milano 2006.

osservata sotto l'aspetto dell'immaginazione materiale, non è mai quel che semplicemente appare, né un dato statico e immediato. Parlare di "materia" significa abbandonare immediatamente qualsiasi concezione ingenua della realtà materiale. La materia è, infatti, un campo di tensioni, un luogo in cui si giocano dinamiche di rottura e di continuità, anche di razionalità, con la sua precisione, e di *rêverie* con il loro slancio immaginativo. La materia, dunque, non è un oggetto fisso, un'entità stabile, ma un "sistema di pulsazioni", che trasforma continuamente sé stesso e le sue possibilità di essere conosciuto.

Bachelard si pone con radicalità critica nei confronti delle concezioni tradizionali della materia, siano esse quelle della fisica classica o della metafisica sostanzialista. Se c'è una cosa che la scienza moderna ci insegna, ci dice Bachelard, è che la materia non può essere ridotta a un "pieno" che occupa lo spazio, a un insieme di solidi che si organizzano meccanicamente⁵. Al contrario, la materia è profondamente dinamica, caratterizzata da una dialettica tra presenza e assenza, tra energia e struttura. La fisica quantistica e la chimica, due delle discipline che Bachelard analizza con maggior attenzione, ci mostrano come la materia sia costituita da relazioni di forze, da potenzialità che si realizzano solo in determinati contesti. La particella subatomica, il campo di energia, il legame chimico: tutte queste figure sono espressioni di una materia che è in continuo movimento, che non si lascia ridurre a una sola forma o a un solo concetto⁶.

In un primo momento, per comprendere la posizione di Bachelard, è necessario immergersi nella sua epistemologia storica, che costituisce il cuore del suo pensiero filosofico-scientifico. In opposizione a una visione lineare del progresso scientifico, Bachelard sviluppa una teoria della «rottura epistemologica»⁷, secondo cui ogni nuovo concetto scientifico implica la negazione o la rielaborazione di quelli precedenti. La materia, in questo senso, non è mai data una volta per tutte, ma si trasforma con l'evolversi della scienza. La scoperta della meccanica quantistica, ad esempio, sconvolge il paradigma newtoniano della materia come massa dotata di moto, introducendo la nozione di una materia che esiste in uno stato di probabilità, che emerge solo quando viene misurata. La realtà materiale, dunque, è inseparabile dagli strumenti e dai concetti con cui la scienza la pensa. Ciò che chiamiamo "materia" è sempre il risultato di una complessa operazione concettuale, che si sedimenta e si raffina nel tempo. Ma c'è di più. Infatti, la materia, per Bachelard, non è solo un concetto epistemologico, ma anche un luogo di immaginazione, un orizzonte poetico che evoca sogni e desideri. Se la scienza seziona la materia, la analizza e la scompone in parti sempre più piccole e astratte, l'immaginazione poetica fa l'opposto: essa restituisce alla materia la sua densità, la sua capacità di evocare mondi⁸. Bachelard, infatti, è noto per la sua indagine sugli elementi materiali – la terra, l'acqua, l'aria, il fuoco – non solo come realtà fisiche, ma come archetipi che strutturano la nostra esperienza immaginativa. La materia è, in questo senso, una materia sognata⁹, e, in questo senso, una

⁵ Cfr. G. Bachelard, *La formazione dello spirito scientifico. Contributo a una psicoanalisi della conoscenza oggettiva*, Raffaello Cortina, Milano 1995.

⁶ Cfr. *Ibidem.*; e, in particolare, G. Bachelard, *Il nuovo spirito scientifico*, Mimesis, Milano-Udine 2018.

⁷ Cfr. Bachelard, *La formazione dello spirito scientifico*, cit.

⁸ Cfr. G. Bachelard, *La poetica della rêverie*, Edizioni Dedalo, Bari 2015.

⁹ Cfr. G. Bachelard, *La psicoanalisi del fuoco*, in G. Bachelard, *L'intuizione dell'istante. La psicoanalisi del fuoco*, Edizioni Dedalo, Bari 2010, pp. 111-222.

“sostanza dinamica” che parla non solo ai nostri sensi, ma anche al nostro inconscio. Per fare solamente due esempi classici, la pietra non è solo un aggregato di minerali, è l’immagine della solidità, della permanenza; l’acqua non è solo un fluido, è il principio stesso del divenire, della trasformazione.

La dialettica tra scienza e immaginazione è centrale nella concezione bachelardiana della materia. La scienza tende a smaterializzare il mondo, a ridurlo a equazioni e leggi. Eppure, proprio nel momento in cui la scienza sembra voler dissolvere la concretezza della materia, essa si trova a fronteggiare nuove forme di materialità, nuove realtà che sfuggono alla logica del determinismo meccanicistico. Bachelard insiste sul fatto che la materia scientifica non è mai completamente astratta: essa conserva sempre una certa resistenza, un’opacità che sfida la trasparenza del concetto. Anche la particella quantistica, nella sua indeterminatezza, non smette di essere una realtà materiale, una presenza che sfugge ma che non può essere ignorata.

L’immaginazione, dal canto suo, non è solo un’attività evasiva o illusoria, ma una forma di conoscenza altrettanto rigorosa della scienza. Per Bachelard, la *rêverie* (uno stato in cui si naviga tra il reale e l’immaginario, dando vita a visioni e sensazioni simili a quella libertà espressiva che si prova sognando, ma durante la veglia) è un modo per accedere a dimensioni della materia che sfuggono all’analisi scientifica. È attraverso la *rêverie* che ci avviciniamo a quella che potremmo chiamare una “ontologia poetica della materia”: un’esperienza della realtà materiale che non passa attraverso la mediazione del concetto, ma attraverso quella dell’immaginazione. Scrive Bachelard: «nell’epoca delle grandi scoperte, un’immagine poetica può rappresentare l’origine di un mondo, il germe di un universo immaginato nella *rêverie* di un poeta»¹⁰. È qui che la materia si rivela in tutta la sua profondità: non come un oggetto di conoscenza, ma come un’*agency* che produce esperienza. La materia poetica non è riducibile a formule; è una presenza che parla direttamente ai nostri corpi, che li traccia, risuonando con un desiderio che non è più semplicemente il *mio* desiderio, ossia una forma della proprietà.

La materia, dunque, in Bachelard, si pone al crocevia di due mondi: quello della scienza, che cerca di dominarla e spiegarla (quel che avviene a Fukushima, insomma, quando si crede di avere il controllo delle forze geologiche che attraversano un territorio, e vi si costruisce una centrale nucleare, assicurando, come avviene di solito nella costruzione delle centrali, che vi sia un “rischio zero” di danneggiamenti), e quello della poesia, che la lascia libera di esprimersi e di trasformarsi. È in questo gioco di tensioni che si manifesta la vera essenza della materia: essa è una realtà complessa, plurale, che non si lascia ridurre a una sola definizione o a un solo regime di conoscenza, quello del simbolico e del linguaggio come dispositivo di cattura. La materia è una presenza irriducibile, una realtà che si sottrae continuamente, che sfida le categorie del pensiero ma che, al contempo, si offre incessantemente alla nostra immaginazione. In definitiva, la concezione della materia in Bachelard non è né puramente scientifica né puramente poetica, ma si muove in uno spazio intermedio, in un campo di forze che oscilla continuamente tra l’analisi rigorosa che separa i soggetti dalle cose, oggetti di apprensione, e il semplice contatto immaginativo tra i corpi. La materia, per così dire, è il luogo in cui scienza e poesia si incontrano.

¹⁰ Bachelard, *La poetica della rêverie*, cit., p. 7.

Tuttavia, cosa accade quando si vuole costruire una teoria dell'immagine a partire dalla nozione di immaginazione materiale bachelardiana? Per mostrarlo, abbiamo bisogno di immagini, che, come abbiamo già osservato negli scorsi capitoli, non siano unicamente osservabili sotto un profilo intimamente formale e rappresentazionale, ma che siano, al contrario, in grado di esprimere i modi in cui esse stesse tracciano i corpi e vengono tracciate dai corpi. Ibridazione interna dell'immagine, o promiscuità, che è l'immagine stessa, tra gli aspetti sensibili che sono spesso considerati separatamente dall'immagine, come ad esempio gli aspetti aptici e sonori.



Fig. 1 Viking Eggeling, *Symphonie Diagonale*, video, 1924.
<https://www.youtube.com/watch?v=IF9tHNzHVCo>

Si pensi, a proposito, al cosiddetto cinema astratto Viking Eggeling e in particolare al suo *Symphonie Diagonale* del 1924 (Fig. 1), film in cui delle forme geometriche danzano nel silenzio sullo schermo, in perenne mutazione. Pur non avvertendo qui alcuna musica provenire dalle immagini in rapida successione (le ricostruzioni sonore del film sono successive e non corrispondono all'iniziale intenzione di Eggeling), mentre osserviamo quella danza metamorfica di forme astratte (in cui l'occhio si sforza di riconoscere figure significanti, ma in cui assistiamo alla trasformazione e alla riconfigurazione del reale, come di fronte a dei *glimpses* di figure che appaiono e scompaiono), quel che si mostra ai nostri occhi è un suono, pur in assenza del sonoro. Un suono visibile, impresso nella stessa grana dell'immagine. In questo senso, nel visibile dell'immagine riconosciamo l'invisibile del suono, attraverso il ritmo delle trasformazioni. Il susseguirsi della metamorfosi suggerisce

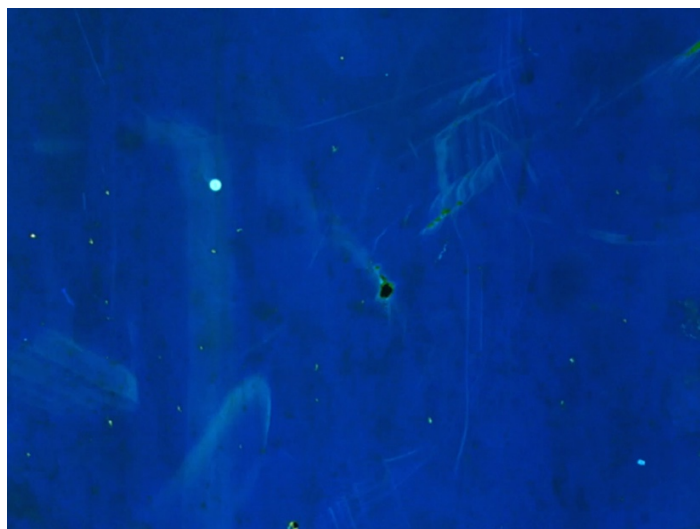
l'esistenza di un tratto invisibile. Eggeling confeziona così immagini espressive, non riducibili a un formalismo astratto, capaci di lasciar vedere l'invisibile. Un compito paradossale. Vediamo così come ogni immagine è intimamente sonora, pur in assenza di sonoro. È il modo in cui questa immagine si mostra a intensificare o indebolire la vibrazione degli aspetti sonori. Le geometrie in movimento di *Symphonie Diagonale* non sono semplicemente immagini astratte, tracciati lineari che si succedono nello spazio e nel tempo di un cinema astratto e sperimentale. Esse sono, piuttosto, l'espressione di una materia che non smette mai di trasformarsi, di un campo dinamico che rivela, attraverso il suo scorrere e fluire, ma anche imprimersi, di volta in volta, in forme metastabili, una tensione interna, una forza creatrice che nega ogni fissità, ogni stabilità ontologica. Se leggiamo Eggeling attraverso la lente della concezione bachelardiana della materia, allora la sua sinfonia visiva diventa qualcosa di più di un'esperienza formale: essa si pone come un'esplorazione del modo in cui la materia stessa si costituisce, si modifica e si dissolve. Infatti, abbiamo già visto come in Bachelard, la materia non è mai un dato statico, ma una costellazione di forze, un campo di tensioni che si evolve attraverso rotture, scarti, discontinuità. Allo stesso modo, le forme geometriche di Eggeling non si limitano a essere segni astratti tracciati sulla superficie della pellicola: esse sono materia viva, che pulsa, che vibra, che si trasforma in un processo incessante di metamorfosi. Le linee e le curve di *Symphonie Diagonale* sono espressioni di una materia che non smette mai di creare sé stessa, che non accetta di essere confinata in una struttura fissa o predeterminata. Proprio come nella concezione bachelardiana, in cui la materia è vista come potenzialità e virtualità in perenne divenire, così le forme di Eggeling si danno non come entità finite, ma come *processi* di una continua produzione di differenza.

In questo senso, il cinema astratto di Eggeling diventa un laboratorio sperimentale per mettere in scena una sorta di dialettica della materia, una dialettica che è ontologica. Ciò che vediamo non è semplicemente un insieme di figure geometriche che si susseguono in un ritmo rigoroso, ma piuttosto la messa in movimento di un divenire materiale, un'esplorazione di come la materia stessa possa generare forme, disfarle, ricostruirle in nuove configurazioni. Come in Bachelard, la materia di Eggeling non è mai data una volta per tutte; essa è sempre in trasformazione, sempre pronta a spezzare le proprie strutture per riorganizzarsi in nuove modalità d'essere. Le trasformazioni delle immagini geometriche non sono altro che manifestazioni di un'energia materiale che si dispiega nel tempo e nello spazio, una sorta di alchimia visiva in cui la materia si fa forma e la forma si dissolve perché è, infine, materica. Così, le forme geometriche di Eggeling ci appaiono come entità instabili, o per meglio dire metastabili, che esistono solo nel tempo del loro divenire. Non c'è mai una forma pura, stabile, definitiva. Al contrario, ogni forma è sempre in transizione, sempre sul punto di trasformarsi in qualcos'altro. Ecco la prima lezione bachelardiana che possiamo leggere in *Symphonie Diagonale*: la materia non è mai identica a sé stessa, ma è sempre un campo di virtualità che si sottraggono alla presa di un linguaggio che le vorrebbe stabilite una volta per tutte. In questo senso, le immagini di Eggeling incarnano perfettamente la materia dinamica di cui parla Bachelard: una materia che non può essere ridotta a un oggetto fisico, ma che si rivela come un processo di continua differenziazione, una creazione incessante che non si lascia mai fissare in una forma definitiva. In sostanza, il concetto di immaginazione materiale, in cui gli "elementi

fondamentali” di una poetica della natura (terra, acqua, fuoco, aria) sono concepiti non come oggetti fisici ma come potenze, per l'appunto, poetiche, trova nel cinema astratto di Eggeling una sua prima declinazione visiva. Le immagini non rappresentano nulla, ma evocano un movimento interno alla materia, una dinamica che è intrinseca al divenire stesso della forma. Le linee e le curve che si intersecano, si espandono e si contraggono sulla pellicola sono come le onde di un mare, come le fiamme di un fuoco, come le correnti di un vento invisibile: esse esprimono una tensione materiale che è sempre sul punto di generare nuove configurazioni. La geometria, che nella visione moderna è spesso associata a un'idea di stabilità e rigore, diventa qui flusso, divenire puro, una materia che si trasforma incessantemente sotto i nostri occhi.

Bachelard ci insegna, così, che la materia non è solo qualcosa che esiste al di fuori di noi, ma è anche un'esperienza che si configura in un campo immaginativo che parla ai nostri sogni, ai nostri desideri, alle nostre fantasie. Le forme di *Symphonie Diagonale*, pur essendo astratte, non sono per questo immagini algide e distanti. Anzi, esse ci immergono in una *rêverie* visiva: ci portano a immaginare la materia, a percepirla non come un oggetto passivo ma come una forza viva, una presenza che parla direttamente ai nostri sensi e alla nostra immaginazione. In questo senso, le geometrie di Eggeling evocano mondi possibili, non realizzati, esperienze di metamorfosi. Il cinema astratto di Eggeling è, in questo senso, un cinema materialista nel senso più profondo del termine: non perché rappresenti la materia come oggetto, ma perché mette in scena la materia come processo, come divenire, come potenza creatrice che non può mai essere ridotta a un concetto o a una forma definitiva. In questo senso, *Symphonie Diagonale* diventa una vera e propria “sinfonia della materia”, un'operazione che ci invita a pensare la materia non come qualcosa di separato dal pensiero e dall'immaginazione, ma come *basho* (luogo) in cui la realtà e il sogno, la forma e il movimento si incontrano e si confondono.

In maniera simile, anche se non identica, a Eggeling crediamo che abbia lavorato Nishikawa Tomonari (西川智也) al suo *Sound of a million insects, light of a thousand stars* del 2014 (Fig. 2):



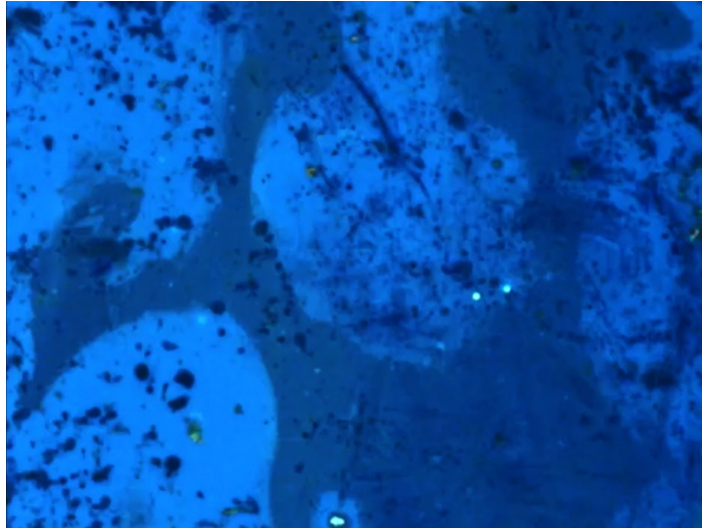


Fig. 2 Nishikawa Tomonari, *sounds of a million insects, light of a thousand stars*, video, 2014,
<https://vimeo.com/117525500>

Nishikawa descrive la sua operazione in questa maniera:

Ho seppellito il negativo di una pellicola da 35 mm lungo 100 metri sotto le foglie cadute lungo una strada di campagna, a circa 25 km dalla centrale nucleare di Fukushima Dai-ichi, dal tramonto del 24 giugno 2014 all'alba del giorno successivo. La notte era bellissima con un cielo stellato e numerosi insetti estivi cantavano ad alta voce. L'area era una volta una zona di evacuazione, ma ora le persone vivono lì dopo la rimozione del suolo contaminato. Questo filmato è stato esposto ai possibili residui dei materiali radioattivi.

Cosa vediamo in queste immagini in movimento? Si potrebbe rispondere: «niente!». Eppure, qualcosa vediamo. Innanzitutto, vediamo degli screzi impressi sulla pellicola, su di una superficie blu-verde, e sentiamo quegli stessi screzi, nella riproduzione della pellicola (che Nishikawa cerca di salvare anche in versione digitale), come se sentissimo un frinire di insetti. Per similitudine, in uno slancio rappresentazionale, colleghiamo quegli screzi e quel “frinire” con il titolo dell'opera: suoni di milioni di insetti, luce di migliaia di stelle nel cielo. Ma questo livello dell'analisi – quello che indugia su aspetti rappresentazionali – è come se ci impedisse di analizzare gli aspetti sensibili, materici, dell'operazione di Nishikawa. Innanzitutto, questa pellicola è stata seppellita a 25 chilometri di distanza dalla centrale di Fukushima Dai-ichi, in un terreno che conserva tracce della radioattività. L'intera pellicola è “filmata” attraverso queste tracce. È come se, al di là del gesto di posizionamento dell'artista, gli artefici del filmato fossero il suolo e l'atmosfera. Si tratta di una pittura dell'inorganico, simile alla “scrittura di luce” che aveva operato Anais Tondeur per comporre, assieme a Michael Marder, il suo *Chernobyl Herbarium* (Fig. 3)¹¹.

¹¹ Cfr. M. Marder, *Chernobyl Herbarium. La vita dopo il disastro nucleare*, con fotografie di Anais Tondeur, Mimesis, Milano-Udine 2021.



Fig. 3 Anaïs Tondeur, immagine tratta da *Chernobyl Herbarium*, 2021.

Tuttavia, la differenza principale tra Tondeur e Nishikawa sta nell'operazione di sotterramento compiuta da Nishikawa, dove l'invisibile del nucleare (che emerge come fosse un nuovo elemento della materia nella *rêverie* bachelardiana) si mostra nel luogo più buio e inaccessibile alla vista, attraverso il contatto diretto con il suolo e con l'aria. Un'altra differenza sta nella possibilità di percepire il movimento dell'immagine nella versione audiovisiva di Nishikawa (di percepire quel che, con Eggeling, abbiamo chiamato un "ritmo" della materia in assenza di sonoro). In questo senso, il filmato di Nishikawa attraverso l'impressione diretta della potenza del nucleare sulla pellicola è come se potesse accedere a un piano metamorfico escluso all'ultimo residuo di mimesi (quello delle forme botaniche) di Tondeur. Nishikawa mostra, per contatto diretto, una metamorfosi incontenibile in una forma stabilita, in un simbolo, fosse anche quello del fuoco, dell'acqua o dell'aria della *rêverie* bachelardiana; un'immagine, cioè, quella di *Sound of a million insects, light of a thousand stars* che non può più essere racchiusa in un senso del mondo orientato per noi, che non può essere ricondotta e racchiusa a una immagine della materia simbolicamente già costruita. Qualcuno direbbe, forse, che nell'operazione di Nishikawa è forse all'opera una bellezza sublime, se non fosse che «chi prova timore non può giudicare affatto del sublime della natura [...]. Quello fugge la vista di un oggetto che gli incute paura, ed è impossibile trovare compiacimento in un terrore che sia un vero terrore»¹²; e nell'operazione di Nishikawa siamo di fronte al più puro terrore del non riconoscimento di una forma stabilita, al radicale mutamento di una materia che non ci appartiene, verso la quale ogni forma di possesso è intrinsecamente inimmaginabile. Se il

¹² I. Kant, *Critica della facoltà di giudizio*, Einaudi, Torino 2011, p. 97.

sublime è allora ancora un'operazione antropica, l'ultima operazione antropica di fronte al terrore della dismisura, il paradigma Fukushima ci spinge allora ad andare oltre, perché quello a cui assistiamo non è più, unicamente, la potenza della natura che, benché temibile, può ancora essere simbolizzata e, per certi versi controllata, non fosse altro che per mezzo di olocausti agli dèi.

Se l'operazione di Nishikawa, come abbiamo visto, è un'operazione di sepoltura della pellicola, essa è allo stesso tempo anche la produzione di un'«immagine insepolta»¹³, per dirla con Didi-Huberman: ovvero un'immagine carica di tempo che ci permette di immaginare l'anacronismo del tempo, la sua dismisura rispetto alla semplice attualità – «non pietrificare nulla, pensare tutto nella prospettiva della messa in movimento»¹⁴ – perché un simile anacronismo è impresso direttamente nel corpo dell'immagine. Un tempo che ci supera, però, a dismisura. È la terra, il suolo, al di là di ogni soggetto, a caricare di un simile anacronismo l'immagine, a screziare la superficie della pellicola, a rendere sensibili degli aspetti che, fino ad allora – nelle «immagini-mondo»¹⁵ del disastro di Fukushima (i palazzi distrutti, le macerie, le onde, ecc.) – erano semplicemente invisibili. Prendiamo, come esempio, l'operazione per certi versi simile compiuta da Anselm Kiefer di seppellire le proprie opere e di far lavorare su di esse il tempo materialmente, per mezzo del suolo, rendendole per questo potenzialmente infinite, perché non finite nella semplice operazione di produzione artistica da parte di un soggetto umano. Rendere l'opera un fossile, perché «il fossile non è più semplicemente un essere che ha vissuto, è un essere che vive ancora, addormentato nella sua forma»¹⁶. Allo stesso modo, *Sound of a million insects, light of a thousand stars* di Nishikawa non è un semplice esperimento di videoarte, ma un atto di immersione radicale nella materia stessa, un incontro tra il supporto filmico e le forze invisibili che segnano il territorio contaminato di Fukushima. Nishikawa, nel

¹³ Cfr. G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Bollati Boringhieri, Torino 2006.

¹⁴ *Ivi*, p. 308.

¹⁵ Si usa qui l'espressione «immagini mondo» con la volontà di ricollegarsi al concetto di «religioni mondo» utilizzato da Wilkinson: «Le religioni-mondo sono state spesso contrastate con le cosiddette religioni indigene, queste ultime, per la maggior parte, aventi la funzione di categorie residuali, in cui veniva riposto tutto ciò che non poteva essere considerato una «tradizione maggiore». Anche se sia le religioni-mondo sia le religioni indigene sono solitamente pluralizzate, a un'analisi accurata risulta che questa molteplicità è in verità affrontata in maniera piuttosto differente. Le religioni-mondo sono generalmente presentate come specifiche, distinte tradizioni, ognuna delle quali avente le proprie peculiari origini storiche. Sono così classificate attraverso nomi propri: Cristianesimo, Islam, Buddismo, Sikhismo, Ebraismo, e così via. D'altra parte, le religioni indigene sono raramente denotate con nomi propri, venendo invece elencate come tipi trans-storici definiti da tratti condivisi. [...] Lo shintoismo è un interessante eccezione, in quanto è stato spesso descritto in modi molto simili alle religioni indigene [...] ma, nonostante questo, è stato onorato dall'essere denotato attraverso un nome proprio. Forse il vecchio aforisma per il quale «il linguaggio è un dialetto con un esercito» potrebbe essere adattato in questo modo: le religioni indigene, quando associate a uno stato, tendono a essere considerate religioni-mondo» D. Wilkinson, «Is There Such a Thing as Animism?», in *Journal of the American Academy of Religion*, Vol. 00, No. 0, 2016, pp. 1-23 doi:10.1093/jaarel/lfw064, pp. 2-3 (trad. mia).

¹⁶ G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, Dedalo Edizioni, Bari 1993, p. 137.

sotterrare la pellicola, ancora non esposta, in un terreno radioattivo, lascia che la materia – il suolo, le radiazioni, e per certi versi la stessa memoria e l'avvenire di un collasso dell'esperienza come è, è stato e sarà Fukushima – diventi per ciò stesso l'agency produttrice. Dunque, il film non è, in definitiva, una creazione artistica in senso tradizionale, ma la continuazione, con altri mezzi, di un tracciamento materico, di un processo in cui la pellicola si carica della storia e della sofferenza del luogo, ma anche della vita vibrante della materia (indipendente tanto dalla storia quanto dalla sofferenza), trasformandosi in una sorta di impronta materiale, un segno indelebile del passaggio di forze che sfuggono al controllo umano.

Se pensiamo a Bachelard e a ciò che abbiamo scritto dell'immaginazione materiale, è immediato il collegamento con l'opera di Nishikawa. Per Bachelard, la materia non è un semplice dato fisico da manipolare, ma una realtà in continuo divenire, attraversata da dinamiche di trasformazione, tensione e resistenza. La materia è cioè sempre qualcosa che si rivela attraverso un passaggio tra presenza e assenza, tra la forza che si esercita e la resistenza che essa incontra. Ecco come la pellicola di Nishikawa non è più un mezzo neutro attraverso cui registrare il mondo, ma essa stessa diventa materia attiva, partecipe del processo creativo del mondo. Non semplice mediazione ma materia immanente essa stessa. La pellicola, infatti, non si limita a rappresentare Fukushima in simboli, ma diviene essa stessa luogo di interazione tra il terreno contaminato di Fukushima e la luce delle stelle, una materialità in costante mutazione che accoglie in sé le tracce del collasso, della radicale riscrittura dell'esperienza a cui il soggetto umano, a Fukushima, va incontro. La pellicola di *Sound of a million insects, light of a thousand stars*, infatti, è sottoposta a un processo di trasformazione in cui la contaminazione radioattiva diventa agente di una nuova forma di immagine. Non c'è rappresentazione diretta dell'evento catastrofico, ma l'impronta lasciata dalle radiazioni sul supporto filmico è una testimonianza vivente di una materia che sfugge al controllo e alla previsione. L'opera diventa un campo di forze invisibili, dove la pellicola non è più un mezzo passivo, ma un soggetto in grado di incorporare la potenza di un evento che continua a riverberarsi nel tempo, nello spazio, tra i soggetti e gli oggetti. Essa si presenta come un corpo sensibile, capace di rispondere alle sollecitazioni invisibili del luogo in cui è stata sepolta. In un certo senso, si potrebbe dire che Nishikawa realizza una sorta di «materialismo vibrante»¹⁷, in cui il film non è più separato dalla materia (che a sua volta non è separata dal divenire), ma ne diventa parte integrante, immerso in un processo che coinvolge tutto il divenire del cosmo. La *Symphonie Diagonale* di Eggeling, se osservata in parallelo con Nishikawa, ci aveva già mostrato una materia che si trasforma attraverso il movimento delle forme geometriche: un processo del divenire che rispecchiava il dinamismo intrinseco della materia. Tuttavia, in Nishikawa, questo dinamismo non è più astratto, non si muove più nel campo del visivo puro, ma si cala

¹⁷ Cfr. J. Bennett, *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Duke University Press, Durham 2009; in particolare, un passaggio illuminante, Bennett mostra come essere “materia vibrante” non significhi essere soggetti a processi di incarnazione, come se una mente, separata dal corpo, in un certo momento venisse ricevuta in quest'ultimo: «in un mondo di materia vibrante, non basta dire che siamo “incarnati”. Siamo, piuttosto, un insieme di corpi, molti tipi diversi di essi, in un complesso di microbiomi nidificati». *Ivi*, p. 112-113 [trad. mia].

profondamente nella realtà fisica del mondo, in un luogo che porta con sé il peso della storia e della catastrofe.

L'idea di una materia in movimento che Bachelard ha sviluppato trova qui un'espressione perfetta: non c'è alcuna stabilità nella materia di Fukushima, contaminata dalle radiazioni. In questo senso, Nishikawa rivela proprio come la materia non sia mai statica, mai un semplice dato da osservare o rappresentare, ma piuttosto un campo di forze, una realtà fluida e mutante. La pellicola stessa, sottoposta alla radiazione, subisce una trasformazione irreversibile, come è irreversibile ogni traccia sui corpi. Si tratta allora di farci i conti. Se ciò che vediamo sullo schermo non sono immagini nel senso convenzionale, ma macchie che "alludono" a un processo materiale che ha alterato la sostanza del film, infatti, siamo di fronte a una materia che è sempre attraversata da un flusso denso, sempre pronta a cambiare sotto l'effetto di forze che non possiamo controllare né prevedere. Il lavoro di Nishikawa ci porta così anche a riflettere su come il concetto di «impressione diretta»¹⁸ – la pellicola che assorbe il territorio – non sia solo una preoccupazione estetica, ma anche un atto politico e testimoniale. Fukushima non è solo un luogo sulla mappa, ma anche un luogo che ha alterato la nostra percezione della materia stessa. La radiazione non è visibile, ma le sue volatili presenze si manifestano attraverso la materia: il suolo, l'acqua, il corpo umano e non umano, e qui, anche la pellicola stessa. Nishikawa ci offre una materia che testimonia la presenza di forze invisibili, un terreno che parla attraverso il suo impatto materiale sulla pellicola. Non siamo allora dinnanzi a una operazione estetica nel senso delle "belle arti" o di una riflessione sul "genio" dell'artista, ma a un "commento" sulla fragilità della materia di fronte al collasso dell'esperienza del soggetto umano, anche nella forma della tecnologia prodotta dal suddetto soggetto, tale per cui la nostra manipolazione (o supposto controllo) della materia possa alterare irreversibilmente la materia stessa e con essa il nostro stesso destino. La pellicola, infatti, oltre ad essere un mezzo di espressione, qui diviene anche un corpo contaminato, un essere che ha vissuto l'esperienza della radioattività, che porta su di sé i segni di un incontro con la potenza invisibile delle radiazioni. Il cinema di Nishikawa non cerca di rappresentare direttamente il collasso di Fukushima, ma lascia che la materia stessa diventi testimonianza di quell'evento. Le immagini risultanti sono il prodotto di un processo di trasformazione materiale. Se in Eggeling il movimento delle geometrie astratte evocava un dinamismo della materia, un processo di trasformazione pura, in Nishikawa, assistiamo a un processo simile, ma radicalizzato dalla realtà concreta del territorio di Fukushima. Le forme che emergono sulla pellicola non sono più semplici astrazioni, ma i segni tracciati e traccianti di un divenire materiale che ha subito l'impatto della catastrofe. Siamo così costretti di fronte all'immagine a confrontarci con una materia che non è solo soggetta alle leggi naturali, ma che è stata trasformata dall'azione umana, dal suo supposto controllo. È una materia ferita e screziata quella di Nishikawa, una carne esposta, una materia che porta su di sé i segni del trauma. Solo che queste ferite, questi traumi, questa esposizione della carne, in quanto messa in scena tramite il dispositivo della videoarte, è sempre, in qualche

¹⁸ Si veda, in particolare, «essa [l'immagine fotografica] agisce su di noi in quanto fenomeno "naturale", come un fiore o un cristallo di neve la cui bellezza è inseparabile dalle origini vegetali o telluriche» A. Bazin, *Ontologia dell'immagine fotografica*, in A. Bazin, *Che cos'è il cinema?*, Garzanti, Milano 1999, p. 7

modo, una ferita, un trauma, innanzitutto *per noi*. È il segno preciso che il territorio è ridotto a uno stato di inospitalità per *Homo sapiens*.

In definitiva, *Sound of a million insects, light of a thousand stars* incarna pienamente la visione bachelardiana della materia come qualcosa di vivo, di dinamico, di irriducibile. La pellicola di Nishikawa, contaminata e trasformata dalle radiazioni, fa segno a una materia che non può mai essere fissata o controllata, ma che è sempre pronta a trasformarsi, a mutare, a rispondere alle forze che la attraversano. Questa materia, proprio come la materia immaginata da Bachelard, è un campo di potenzialità, un divenire che non si lascia mai ridurre a una forma definitiva, ma che continua a produrre nuove immagini, nuove tracce, nuovi segni del suo passaggio attraverso il tempo e lo spazio. Durata del tempo e abitabilità dello spazio che ora superano le capacità, tutte umane, di essere pensate e immaginate. In questo senso, si può forse suggerire che a Fukushima la materia bachelardiana, nel suo incessante divenire e nella sua capacità di trasformarsi e tracciarsi continuamente, trova una profonda risonanza con la concezione espressa nel Bergson di *Materia e memoria*.

Bergson, infatti, introduce l'idea di una realtà in cui la materia stessa è intrecciata alla memoria, non intesa semplicemente come funzione psicologica, ma come uno strato ontologico che permea la materia¹⁹. Per Bergson, la materia è "immagine", una forma di realtà che non si esaurisce nella sua percezione sensibile, ma che possiede un surplus ontologico, un'eccedenza che la collega al passato, alla memoria del mondo. Scrive Bergson che tra la materia e la memoria c'è una relazione intima, perché la memoria non è altro che la «sopravvivenza delle immagini»²⁰. La memoria, per Bergson, è dunque una forza che tiene insieme il tessuto dell'universo, consentendo alla materia di continuare a divenire attraverso una serie di attualizzazioni e virtualizzazioni. Ed è proprio in questo senso che possiamo comprendere la materia di Bachelard come una "materializzazione" dell'immagine bergsoniana: sempre in divenire, sempre aperta a nuove trasformazioni e a nuove potenze. Così come per Bergson la materia è immagine²¹, un insieme di forze e potenzialità che si attualizzano nel tempo, per Bachelard la materia è un campo di forze, un complesso di dinamiche che si manifestano nel mondo fisico, ma che hanno radici profonde nel tempo e nella memoria. La materia bachelardiana, come quella bergsoniana, è dunque un divenire, un processo di trasformazione che non si esaurisce mai in una forma definitiva. La memoria, in questo senso, non è semplicemente un ricordo, ma una forza attiva che plasma la materia, proprio come la pellicola di Nishikawa è stata plasmata dalle radiazioni, diventando un'immagine vivente della contaminazione e del trauma. È qui che l'analogia tra la pellicola di Nishikawa e la concezione bachelardiana della materia diventa ancora più evidente: in entrambi i casi, la materia è una realtà attiva, capace di

¹⁹ Si pensi alla posizione del problema della memoria nel primo capitolo di *Materia e memoria*, quando Bergson scrive: «Così il problema della memoria è veramente un problema privilegiato, in quanto deve condurre alla verifica psicologica di due tesi che sembrano inverificabili, e di cui la seconda, *più di stampo metafisico, sembrerebbe oltrepassare infinitamente la psicologia*». H. Bergson, *Materia e memoria. Saggio sulla relazione tra il corpo e lo spirito*, Laterza, Roma-Bari 2018, p. 61 [corsivo mio].

²⁰ *Ivi*, p. 52.

²¹ «Chiamo materia *l'insieme delle immagini*, e percezione della materia *queste stesse immagini riferite all'azione possibile di una certa immagine determinata, il mio corpo*». *Ivi*, p. 17.

assorbire e rispondere alle forze che la attraversano, che siano queste forze fisiche, chimiche o storiche. La pellicola diventa, come la materia di Bachelard, un campo di divenire, un'interazione continua tra presenza e assenza, tra attualità e potenzialità. E così come per Bergson la materia è immagine, per Bachelard la materia è una realtà poetica, un campo di forze che non si limita mai a ciò che è attualmente presente, ma che porta in sé le tracce di ciò che è stato e le possibilità di ciò che sarà. In questo senso, l'opera di Nishikawa non è solo un testimone del disastro di Fukushima, ma una manifestazione di una materia in divenire, una materia che, proprio come l'immagine bergsoniana, porta in sé la memoria del mondo (anche al futuro). La materia è dunque immagine, ma un'immagine che non rappresenta il mondo, bensì lo costruisce e lo trasforma, un'immagine che è partecipe del divenire stesso del reale.

Attraverso Eggeling, abbiamo visto la possibilità di rappresentare questa dinamicità della materia in forma visiva. Il suo *Symphonie Diagonale* diventa un'esplorazione estetica delle potenzialità della materia, dove la trasformazione incessante delle forme geometriche diventa l'emblema di una realtà metamorfica. Le immagini qui sono atti di creazione che riflettono il dinamismo insito nella materia stessa. Con Nishikawa, invece, questa dinamica si radica nella materialità stessa del supporto filmico. La sua opera, realizzata utilizzando la pellicola fotosensibile esposta alle radiazioni di Fukushima, diventa corpo sensibile, soggetto attivo di quello stesso processo metamorfico. La pellicola non è più un semplice mezzo di registrazione, ma un'entità viva, in grado di assorbire e riflettere le forze che la attraversano. La realtà che emerge è quella di un divenire materiale, che si intreccia con la memoria del disastro, rivelando un campo di tensioni e interconnessioni che sfida le nostre nozioni tradizionali di stabilità e permanenza tanto dei soggetti quanto dei tempi, degli oggetti e dello spazio fisico.

In questo contesto, Fukushima emerge come un paradigma che rende evidente e urgente una simile concezione della materia "vibrante". Il collasso che sta avvenendo, infatti, ha amplificato le fragilità e le complessità della nostra relazione con il mondo materiale, rivelando una realtà in cui il tempo non è più lineare, ma stratificato, dove il passato e il presente si intersecano in modi inaspettati. Le esperienze dei sopravvissuti, i ricordi collettivi e le tracce lasciate dalla catastrofe si mescolano in un flusso continuo, in cui ogni elemento diventa un testimone attivo di questo collasso. Ogni immagine, ogni frammento del reale, diventa portatore di una memoria che non può essere separata dal suo contesto, dalle forze che la modellano e dalle esperienze che la attraversano.

Il tempo "durante Fukushima" diventa così una lente attraverso cui osservare le dinamiche della materia: è un tempo di vulnerabilità, ma anche di resistenza. La materia bachelardiana, quindi, si manifesta non solo come sostanza fisica, ma come un'espressione di vita, un campo di forze che vibra in accordo o in disaccordo con il mondo circostante. Questo concetto di materia, che è al contempo resistente e sensibile, trova una risonanza profonda con la nostra epoca, l'epoca dell'Antropocene, in cui soggetti, tempi e spazi vengono profondamente ridefiniti. In questo senso, dire "materia" è dire di un'entità complessa che non si limita a esistere, ma vive e respira, è parte integrante di un ecosistema di relazioni e interazioni. Questa visione si traduce in una comprensione più ampia del nostro rapporto con il reale: esso non è semplicemente un osservatore passivo – così

come gli esseri umani non sono solamente agenti – ma partecipa attivamente dell’immaginazione del mondo.

In questo senso, crediamo che la pellicola di Nishikawa sia l’esempio più proprio di immaginazione materiale all’opera a Fukushima, perché è letteralmente un tentativo di immaginare Fukushima, il nucleare di Fukushima, durante Fukushima, per mezzo di Fukushima. Quello che è in atto, davvero, nell’opera di Nishikawa è un tentativo di rendere visibile l’invisibile del nucleare, di esprimerlo attraverso un dispositivo di messinscena, facendo sì che la pellicola fotosensibile tocchi il nucleare, e toccandolo lo renda visibile. Nishikawa elide tutto ciò che non è il puro e semplice fatto del nucleare. L’opera lascia la mente vagare alla ricerca di un senso *per noi* (il suono degli insetti, la luce delle stelle) che in quell’evento in realtà non c’è, non si produce. Non c’è più senso per noi a Fukushima, per noi come esseri umani. Lo spazio è divenuto inospitale, nonostante i tentativi di ricostruzione e le rassicurazioni del governo giapponese. Il tempo è diventato assolutamente inumano, perché prima che Fukushima – in particolar modo l’area dove è custodito il nucleo danneggiato e sciolto della centrale – torni ad essere abitabile per gli esseri umani passerà un numero di anni pari al tempo della vita del pianeta Terra. Così, se Camus sosteneva che quella rivoluzione che dura il tempo della vita di un essere umano non è il temporaneo, ma il permanente per coloro che in questo tempo sono coinvolti²², che dire di un tempo del quale nessuna delle generazioni future di esseri umani sulla terra vedrà mai la fine? Immaginare la materia del nucleare, allora, ci costringe quantomeno a porre la triplice domanda – una triplice domanda per una triplice catastrofe – su come si dà un soggetto, come si struttura la temporalità e come si dà lo spazio durante Fukushima. Questa triplice domanda ci impone allora di ripensare lo spazio pubblico, materialmente orientati da un’immagine, e a riconsiderare quella partizione del sensibile che aveva fatto degli individui dei soggetti isolati dal mondo (dal proprio spazio, dal proprio ambiente, dal proprio clima), all’interno di una temporalità progressiva. Cosa ne è del soggetto, della temporalità e dello spazio durante Fukushima?

Nel prossimo capitolo questi temi ci porteranno a esplorare l’opera di Shiga Leiko (志賀理江子), *Kimi no naka ni taiwa: Hi* (霧の中の対話:火, *Dialogo nel mezzo della nebbia: fuoco*). Nell’opera di Shiga, infatti, la materia e la memoria continuano a intrecciarsi in un delicato equilibrio tra passato e presente, così come in un confronto con gli effetti diretti del collasso di Fukushima. Shiga si propone di affrontare e riflettere sulle intersezioni tra la memoria collettiva di una catastrofe e il modo in cui questa memoria si traduce nella materialità del presente. Qui, l’immagine diventa un simbolo potente, una manifestazione di trasformazione e distruzione, di convivialità e di terrore, ma anche, forse, di una possibile rinascita. La materia, dunque, si fa portatrice di storie e di tracce, unendo in sé il peso della memoria e della trasformazione.

²² «Quando il provvisorio copre il tempo della vita di un uomo, per costui è il definitivo». A. Camus, *I tempi della rivoluzione e il tempo della rivolta* (1949), in A. Camus, *Mi rivolto dunque sono. Scritti politici*, elèuthera, Milano 2008, pp. 58-60, p. 59.

Bibliografia

- G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, Dedalo Edizioni, Bari 1993.
- G. Bachelard, *La formazione dello spirito scientifico. Contributo a una psicoanalisi della conoscenza oggettiva*, Raffaello Cortina, Milano 1995.
- G. Bachelard, *Psicoanalisi delle acque. Purificazione, morte e rinascita*, redl, Milano 2006.
- G. Bachelard, *La psicoanalisi del fuoco*, in G. Bachelard, *L'intuizione dell'istante. La psicoanalisi del fuoco*, Edizioni Dedalo, Bari 2010, pp. 111-222.
- G. Bachelard, *La poetica della rêverie*, Edizioni Dedalo, Bari 2015.
- G. Bachelard, *Il nuovo spirito scientifico*, Mimesis, Milano-Udine 2018.
- G. Bataille, *La nozione di dépense*, in G. Bataille, *La parte maledetta preceduto da La nozione di dépense*, Bollati Boringhieri, Torino 2015, pp. 41-62.
- G. Bataille, *La parte maledetta*, in G. Bataille, *La parte maledetta preceduto da La nozione di dépense*, Bollati Boringhieri, Torino 2015, pp. 63-221.
- A. Bazin, *Ontologia dell'immagine fotografica*, in A. Bazin, *Che cos'è il cinema?*, Garzanti, Milano 1999.
- J. Bennett, *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Duke University Press, Durham 2009.
- H. Bergson, *Materia e memoria. Saggio sulla relazione tra il corpo e lo spirito*, Laterza, Roma-Bari 2018.
- É. Bréhier, *La teoria degli incorporei nello stoicismo antico*, Cronopio, Napoli 2020.
- A. Camus, *I tempi della rivoluzione e il tempo della rivolta (1949)*, in A. Camus, *Mi rivolto dunque sono. Scritti politici*, elèuthera, Milano 2008, pp. 58-60.
- G. Deleuze, *Immanenza*, Mimesis, Milano-Udine 2010.
- G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Bollati Boringhieri, Torino 2006.
- I. Kant, *Critica della facoltà di giudizio*, Einaudi, Torino 2011.
- M. Marder, *Chernobyl Herbarium. La vita dopo il disastro nucleare*, con fotografie di Anaïs Tondeur, Mimesis, Milano-Udine 2021.
- A. N. Whitehead, *Processo e realtà. Saggio di cosmologia*, Bompiani, Milano 2019.
- D. Wilkinson, «Is There Such a Thing as Animism?», in *Journal of the American Academy of Religion*, Vol. 00, No. 0, 2016, pp. 1-23 doi:10.1093/jaarel/lfw064.

9. Conclusione

Linee di fuga (Shiga Leiko)

Nel capitolo precedente abbiamo esaminato il concetto, introdotto da Bachelard, di immaginazione materiale. Attraverso di esso, abbiamo messo in luce come la materia non sia mai una sostanza fissa e inerte, ma piuttosto un campo dinamico di forze e tensioni. La materia si manifesta attraverso trasformazioni continue, divenendo un'entità che sfugge alla fissazione formale, modificandosi in configurazioni sempre nuove. Attraverso l'analisi del cinema astratto di Viking Eggeling, in particolare del suo *Symphonie Diagonale*, abbiamo provato a fornire una esemplificazione di questa dinamica della materia e del modo in cui essa si esprime come forza immaginativa. Nell'opera di Eggeling, infatti, una materia non più statica, metamorfica, si mostra in una grana visiva che coinvolge persino aspetti temporali. Eggeling ci ha poi condotto verso una riflessione sulla "natura" della materia nell'era contemporanea, in particolare all'interno di ciò che abbiamo chiamato il "paradigma Fukushima". Passaggio, questo, che ha trovato piena espressione nell'opera di Nishikawa *Sound of a million insects, light of a thousand stars* del 2014. Infatti, mentre Eggeling ha rappresentato la dinamica di una immaginazione materiale attraverso forme astratte e geometrie in movimento, Nishikawa ha reso questa metamorfosi ancora più radicale, portando il discorso nel luogo della catastrofe nucleare di Fukushima. Qui, la pellicola fotosensibile seppellita da Nishikawa non è più soltanto un supporto tecnico per l'immagine, ma diventa essa stessa un corpo in grado di assorbire e incarnare le tracce radioattive della terra contaminata. Per questo Nishikawa, seppellendo la pellicola in un terreno radioattivo, ci ha mostrato come la materia sia non solo espressione visiva, ma anche memoria vivente di un collasso dell'esperienza umana. In questo senso, abbiamo letto la sua opera in continuità con l'espressione visiva dell'immaginazione materiale in Eggeling, anche se in forma radicalizzata. Infatti, se in *Symphonie Diagonale* la materia è un continuo flusso metamorfico di forme ritmate, in Nishikawa è un corpo vulnerabile e screziato che porta i segni di una trasformazione irreversibile. È così che la pellicola fotosensibile si trasforma in un testimone espressivo della catastrofe, tracciando una connessione profonda tra il visibile e l'invisibile del nucleare, tra la materia e le forze radicalmente inumane che la attraversano. Nishikawa ci invita a ripensare la materia non solo come oggetto, ma come *agency*, memoria incarnata e mutamento, collegando la riflessione astratta di Eggeling con un'esperienza materiale che potremmo definire drammaticamente concreta.

Abbiamo dunque analizzato il grande *collasso* del Giappone Orientale, noto come il triplice disastro di Fukushima, in relazione al concetto di immaginazione materiale di Bachelard. Possiamo immaginare questo collasso come una "iper-cosa", un'entità, cioè, che non può essere ridotta a un semplice oggetto sottomesso all'attività della percezione¹. Le iper-cose,

¹ Facciamo riferimento alle "iper-cose" e non agli "iperoggetti" mortoniani (Cfr. T. Morton, *Iperoggetti*, Nero, Roma 2018), tenendo presente, con questa mossa, all'apparenza lessicale la critica che Cimatti muove alle teorie della *Object Oriented Ontology*. In particolare: «si comincia a capire,

infatti, sono entità che sfuggono sia alla percezione umana che al linguaggio. Applicando il prefisso “iper”, si fa riferimento a cose che superano sia la nostra capacità percettiva che espressiva, a un aspetto che, nella peggiore delle ipotesi, ipotizziamo pur essendo intrappolati all’interno del linguaggio umano. L’esperienza primaria del mondo è, infatti, mediata dal linguaggio, come suggerito da Peirce. O meglio, una volta che siamo all’interno del linguaggio, non possiamo non partire dal linguaggio, perché l’esperienza primaria del mondo *sembra* essere proprio quella linguistica.

Abbiamo visto come, sul piano delle immagini, essere nel linguaggio significa essere in un regime rappresentazionale e simbolico. Per aggirare il problema della rappresentazione, cioè del trasferimento di una *forma* visibile in un’altra *forma* altrettanto visibile, ci siamo messi sulle tracce di immagini espressive, ovvero di quel genere di immagini la cui potenza risiede nel rendere visibile – o addirittura *tangibile* – ciò che è invece invisibile². Le immagini quotidiane della catastrofe sono un esempio di tale tensione. Sebbene queste immagini siano presentate come immagini del disastro di Fukushima, si tratta di una verità soltanto parziale. Queste immagini, invece, tendano a sovrapporsi, confondendosi, rendendosi di fatto equivalenti tra loro. Tuttavia, nel caso del disastro nucleare, quel che rimane invisibile è ciò che è più radicale: l’evento nucleare stesso, la potenza invisibile del nucleare.

Dunque, c’è la necessità di chiedersi se sia possibile rendere visibile questa invisibilità e se ci siano modi non per rappresentare, ma per esprimere ciò che non è percepibile né visivamente né apticamente. È proprio su questo punto che emerge la distinzione bachelardiana tra immaginazione formale e immaginazione materiale:

Per esprimerci ora in termini filosofici, possiamo distinguere due immaginazioni: un’immaginazione che produce la causa formale e un’immaginazione che dà vita alla causa materiale o, più in breve, l’*immaginazione formale* e l’*immaginazione materiale*. [...] Ma oltre alle immagini della forma, tanto spesso evocate dagli psicologi dell’immaginazione, esistono [...] immagini della materia, immagini *dirette* della *materia*. La vista le nomina, ma è la mano a conoscerle³.

L’immaginazione materiale mette in luce come sia la materia stessa ad avere il potere di produrre immagini, immagini che poi non sono conosciute solo tramite le forme rappresentazionali della vista, ma anche tramite il contatto. Ovvero, essa è radicalmente influenzata dalla dinamica intrinseca della materia, che sfugge al controllo che la forma vorrebbe imprimerle. Per Bachelard, limitare la materia a una forma definita significa negarne il potenziale operativo. La forma, quindi, non è altro che il risultato, o meglio una instanziazione, di un processo di formazione. Essa cioè non può essere considerata come

allora, il problema nascosto e rimosso di questo approccio, che mentre pretende di essere massimamente realista e anticorrelazionista finisce per trasformare in entità ontologiche quelle che, invece, sono entità esclusivamente concettuali e linguistiche [gli oggetti, n.d.A.]» (F. Cimatti, *Cose. Per una filosofia del reale*, Bollati Boringhieri, Torino 2018, p. 24.

² Cfr. S. Kenichi (佐々木健一), *美学辞典 (Bigaku jiten)*, Tōkyō Daigaku Shuppankai, Tōkyō 1995, p. 53.

³ G. Bachelard, *Psicoanalisi delle acque. Purificazione, morte e rinascita*, red!, Milano 2006, p. 7.

un'entità separata dalla materia che l'ha prodotta e che incessantemente continua a produrla.

Seguendo questa linea di pensiero, Bachelard paragona i concetti alle piante, che necessitano sia di terra che di cielo per crescere:

solo quando saranno state studiate le forme attribuendole alla loro giusta materia, sarà possibile prospettare una dottrina completa dell'immaginazione umana. Allora ci si potrà rendere conto che l'immagine è una pianta che ha bisogno di terra e di cielo, di sostanza e di forma. [...] Molte delle immagini prodotte non possono vivere perché sono meri giochi formali, perché non sono veramente adeguate alla materia che devono adornare⁴.

Allo stesso modo, i concetti hanno bisogno di una potenza materiale per svilupparsi e trasformarsi, *non solo di una forma finale*. Molti concetti non riescono a vivere perché restano meri giochi formali, non adeguati alla materia di cui *si presentano come* i rappresentanti. Per Bachelard, la materia, l'abbiamo detto, non è inerte e passiva di fronte alla forma, fosse anche la forma *supposta* totalizzante del linguaggio, resiste e si trasforma. Esprimere la materia, come nel caso del collasso di Fukushima, significa che è la materia stessa a dover guidare l'espressione, e non la forma. L'immaginazione materiale coglie la «dinamogenia»⁵ essenziale della realtà, lavorando una materia che resiste e si trasforma:

Una mano indolente e carezzevole che percorre linee ben tracciate, che ispeziona un lavoro compiuto, può incantarsi di fronte a una facile geometria. Essa conduce alla filosofia di un filosofo che *vede* l'operaio lavorare. Nel regno dell'estetica, questa visualizzazione del lavoro finito conduce naturalmente alla supremazia dell'immaginazione formale. Al contrario, la mano attiva e imperiosa impara la dinamogenia essenziale del reale lavorando una materia che a un tempo resiste e cede, come una carne tenera e ribelle. Essa accoglie così tutte le ambivalenze. Una simile mano al lavoro ha bisogno della giusta combinazione di terra e di acqua per ben comprendere che cos'è una materia capace di forma, una sostanza capace di vita⁶.

⁴ Bachelard, *Psicoanalisi delle acque*, cit., p. 9.

⁵ *Ivi*, p. 21.

⁶ *Ivi*, p. 20-21.



Fig. 1 Shiga Leiko, *Kiri no naka no taiva: Hi* (霧の中の対話:火, *Dialogo nel mezzo della nebbia: fuoco*), Yokohama Triennale (2024), *Nogusa: ima, koko de ikiteru*, (野草:いま、ここで生きてる).

segue il principio di Didi-Huberman, secondo cui «linguaggio e immagine – sono assolutamente solidali e si soccorrono a vicenda: un'immagine sorge spesso là dove mancano le parole, e una parola sorge spesso là dove sembra mancare l'immaginazione»⁷. Le fotografie a infrarossi di Shiga, rivelano una dimensione perturbante, che abbiamo descritto con Nishitani come «doppia esposizione»⁸: il tempo umano e quello nucleare collasano insieme, rendendo visibile e *sensibile* una catastrofe altrimenti invisibile. Le immagini tracciano i corpi materialmente, rendendo i luoghi inospitali, inquietanti e infestati da una presenza silenziosa e invisibile. Come vivere in simili spazi? Secondo Ōnoderà, intervistato da Shiga, divenendo animali, ossia tornando a concepirsi come entità che, mentre mangiano, possono essere a loro volta mangiate – non solo da animali non umani, ma anche dalla materia inorganica dotata di *agency*.



Fig. 2 Shiga Leiko, *Kiri no naka no taiva: Hi* (霧の中の対話:火, *Dialogo nel mezzo della nebbia: fuoco*), Yokohama Triennale (2024), *Nogusa: ima, koko de ikiteru*, (野草:いま、ここで生きてる).

diventa un testimone silenzioso del disastro, modificando profondamente soggetti, tempi e spazi. In questo contesto, la materia non è più solo un supporto per l'immaginazione umana, ma diventa essa stessa un soggetto attivo che conserva e trasmette la memoria degli eventi traumatici.

Le fotografie di Shiga Leiko, raccolte con il nome *Kiri no naka no taiva: Hi* (霧の中の対話:火, *Dialogo nel mezzo della nebbia: fuoco*) (Fig. 1, 2, 3, 4), sono un esempio di espressione visiva non formale. L'artista combina immagini e intervista, dando luogo a un dialogo (non solo tra gli umano coinvolti) che

Da questo punto di vista, Shiga ha saputo inserirsi sulla linea di fuga di una immaginazione materiale, portandola in un contesto complesso e stratificato come quello del collasso nucleare di Fukushima. Il suo lavoro, infatti, esplora il modo in cui la materia – intesa sia come paesaggio naturale sia come traccia degli eventi passati –

⁷ G. Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto*, Raffaello Cortina, Milano 2005, p. 43.

⁸ Cfr. K. Nishitani (西谷啓治), *La religione e il nulla*, Città Nuova, Roma 2004.

In *Kiri no naka ni taiwa: Hi*, Shiga utilizza tecniche fotografiche particolari, come l'uso di infrarossi e scatti notturni, per creare immagini che evocano una sensazione di sovrapposizione temporale e spaziale. Le sue fotografie non rappresentano semplicemente il paesaggio colpito dal disastro nucleare, ma suggeriscono piuttosto un tempo che si estende tra passato, presente e futuro. I luoghi deserti e abbandonati, illuminati da una luce spettrale, diventano non solo simboli del disastro, ma anche segni tangibili di una presenza materica che, anche dopo la catastrofe, continua a “parlare” e a testimoniare ciò che è accaduto.

La scelta di Shiga di non rappresentare direttamente le conseguenze visibili del disastro nucleare, come le strutture distrutte o i paesaggi devastati, è significativa. L'artista, infatti, preferisce concentrarsi su ciò che rimane nascosto, invisibile, dietro immagini quotidiane o immagini di caccia, come le radiazioni nucleari, che sono maniere di tracciamento dei corpi non percepibili, invisibili a occhio nudo. In questo senso, il lavoro di Shiga è perfettamente comprensibile all'interno di un discorso sull'immaginazione materiale à la Bachelard, perché sottolinea il ruolo attivo della materia stessa – la materia tracciata dell'immagine, in particolare dell'immagine fotografia – nel conservare e trasmettere la memoria del collasso di Fukushima. Memoria, qui, nel senso del contatto del nucleare con la superficie fotosensibile della pellicola. Le sue fotografie non sono semplici rappresentazioni del paesaggio devastato da una catastrofe ormai alle spalle, ma sono piuttosto modalità continue di espressione della materia stessa, divenuta un “agente” capace di trasmettere informazioni sensibili e memorie che oltrepassano i limiti della capacità umana di rappresentazione.



Fig. 3 Shiga Leiko, *Kiri no naka ni taiwa: Hi* (霧の中の対話:火, *Dialogo nel mezzo della nebbia: fuoco*), Yokohama Triennale (2024), *Nogusa: ima, koko de ikiteru*, (野草: いま、ここで生きてる).

L'uso delle immagini a infrarossi e delle lunghe esposizioni notturne crea un effetto di doppia esposizione, dove più tempi e spazi eterogenei sembrano collapsare l'uno nell'altro. Le immagini evocano così un senso di temporalità estesa, in cui il presente si mescola al passato e al futuro, creando un senso di sopravvivenza e di sopravvenienza del passato e

del futuro nel presente. Questo effetto visivo esprime l'invisibile del tempo esteso del nucleare, permette cioè di riflettere sulla durata e sull'impatto a lungo termine della catastrofe nucleare di Fukushima. Le radiazioni, infatti, continuano a influenzare la vita e la materia nel corso del tempo, ben oltre il momento immediato della catastrofe. Il riferimento a una temporalità estesa è particolarmente significativo se si riflette sull'immaginazione materiale, perché suggerisce che la materia non solo conserva tracce del passato, ma è anche in grado di osservare un futuro sopravveniente, anche se solamente nella forma della traccia:

Si erano però innamorati della bellezza della visione ed erano stati assorbiti dal dispiegarsi del Mondo che li giungeva all'essere, e le loro menti ne vennero colmate; infatti, quando la visione fu sottratta loro, la storia era incompleta e i cerchi del tempo non ancora chiusi del tutto. E alcuni hanno detto che la visione cessò prima che il Dominio degli Uomini si realizzasse e i Primogeniti svanissero; ragione per cui, benché la Musica sia ovunque, i Valar non hanno visto direttamente le Ere Successive né la fine del Mondo⁹.

In questo senso, l'opera di Shiga si inserisce in una estetica dell'Antropocene e degli effetti a lungo termine dell'attività umana sul pianeta, e sugli effetti di retroazione che un pianeta trasformato ha sulla vita umana in generale. La catastrofe nucleare di Fukushima è un esempio drammatico di come l'azione umana possa alterare profondamente la materia, sia a livello locale sia globale. Le radiazioni, infatti, come è noto, non si limitano a un impatto immediato, ma continuano a influenzare la materia e l'ambiente per generazioni, per tempi che risultano difficili da immaginare sul piano quantitativo. In questo senso, il lavoro di Shiga può essere interpretato come una riflessione sul «modo di esistere» del vivente umano e sulla «sua collocazione nell'insieme della natura»¹⁰ nell'epoca dell'Antropocene, un'epoca caratterizzata cioè dalle tracce profonde e irreversibile dell'uomanità sulla Terra.

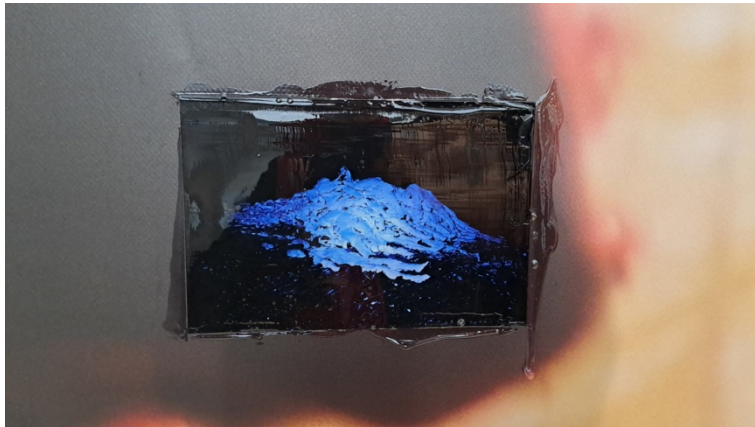


Fig. 4 Shiga Leiko, *Kiri no naka no taiva: Hi* (霧の中の対話:火, *Dialogo nel mezzo della nebbia: fuoco*), Yokohama Triennale (2024), *Nogusa: ima, koko de ikiteru*, (野草: いま、ここで生きてる).

a noi come “soggetti”. In questo contesto, l'immaginazione materiale diventa uno strumento per esplorare una certa «estimità» che le forme di vita umane sperimentano nei confronti di un ambiente o di un fuori percepito nelle sue maniere più ostili, nonché per comprendere le implicazioni a lungo termine della convivenza di configurazioni di corpi

L'approccio di Shiga alla materia, quindi, non è solo estetico, ma anche profondamente etico¹¹ e politico. *Kiri no naka no taiva: Hi*, infatti, ci invita a riflettere sui nostri modi di esistenza, su di noi come soggetti, ma anche sulla materia e sull'ambiente, generalmente concepiti come un “fuori” rispetto

⁹ J. R. R. Tolkien, *Il Silmarillion*, Bompiani, Milano 2017, pp. 55-56.

¹⁰ H. Plessner, *I gradi dell'organico e l'uomo. Introduzione all'antropologia filosofica*, Bollati Boringhieri, Torino 2019, p. 49.

¹¹ Ci teniamo qui a distinguere “etico” e “morale”. Se per “morale” intendiamo una scienza del giudizio, dal punto di vista di un principio che trascende il piano dell'essere, per “etico” intendiamo una riflessione sulle forme di vita, sui comportamenti, ovvero sull'«unitario agire animale, che non è suddiviso in enti distinti», a differenza di quanto avviene per la condotta, la quale «al contrario, è la tipica azione umana, che si divide in chi compie l'azione, il soggetto, e chi la subisce, l'oggetto». F. Cimatti, *Cose*, cit., p. 57.

tra loro non componibili. Come afferma Morton¹² la crisi ecologica *rende evidente* la presenza di quelli che lui chiama “iper-oggetti”, come ad esempio le radiazioni nucleari, ovvero ci costringe a ripensare il nostro rapporto con la materia e con il tempo, così da riconoscere che ciò che è invisibile e intangibile può avere effetti profondi e duraturi sul nostro pianeta, sulle nostre forme di esistenza e persino sul modo in cui immaginiamo il nostro episteme contemporaneo. Dunque, le opere di Shiga non sono solo una rappresentazione artistica del disastro, ma diventano una meditazione sulla condizione umana nell’era dell’Antropocene, per mezzo di quello che abbiamo chiamato il paradigma Fukushima. Attraverso l’uso di un’immaginazione materiale, Shiga riesce a evocare quel che rimane invisibile, quel che si nasconde dietro la superficie visibile delle cose. Le sue fotografie, infatti, non si limitano a mostrare la distruzione, ma cercano di far emergere le forze invisibili che continuano a plasmare la realtà, forze che sfuggono alla nostra percezione mediata (mediata dal linguaggio e dal simbolico) ma che hanno un impatto duraturo sulla vita e sulla materia.

Se uno degli aspetti centrali dell’opera di Shiga Leiko è, perciò, l’espressione dell’invisibile, questo si dà perché pone un’attenzione particolare alla natura intangibile delle radiazioni nucleari. In questo senso, il disastro di Fukushima, sebbene devastante a livello visibile, di semplice rappresentazione, ha prodotto anche una forma di collasso più insidiosa: quella delle radiazioni. A differenza dei danni causati dal terremoto o dallo tsunami, che sono immediatamente evidenti e facilmente rappresentabili, le radiazioni non possono essere percepite dall’occhio umano, né colte direttamente dai nostri sensi. Questa invisibilità rende il disastro nucleare ancora più perturbante, poiché il pericolo non è localizzabile visivamente, ma si nasconde, invisibile e pervasivo, all’interno della materia stessa. Il collasso c’è, eppure non sappiamo dargli dei confini, né un luogo definito in cui stare. Shiga affronta questo tema in modo sottile e potente, evitando di rappresentare il disastro nucleare in modo diretto. Le sue opere, invece, si concentrano su ciò che rimane ostensibilmente nascosto, sulle tracce lasciate dall’invisibile nel paesaggio e nei corpi. Corpi che, in realtà, sono lontani dai luoghi del reattore di Fukushima Dai-ichi, ma che sono comunque affetti dagli effetti del collasso. Le sue immagini mostrano luoghi apparentemente abitati, né deserti né abbandonati, ma carichi di una presenza inquietante e silenziosa dietro l’apparente quotidianità di alcune scene. Questa presenza, che non si vede, ma si avverte, è il residuo, la «sopravvivenza», in un senso *pativo* simile a quello di Warburg¹³, delle radiazioni che hanno non solo contaminato, ma *divorato* l’ambiente, alterandone irrimediabilmente la vita, non solo dal punto di vista biologico, ma anche da altre prospettive, generalmente considerate indipendenti, come quelle economiche e politiche. L’invisibilità delle radiazioni è rappresentata attraverso la presenza stessa di una doppia esposizione, attraverso ciò che non può essere mostrato nella semplice

¹² Cfr. Morton, *Iperoggetti*, cit.

¹³ Cfr. «Essa [l’unica grande idea di Warburg] consisteva nel cercare di formulare un linguaggio figurativo, che egli faceva dipendere in ultima istanza da un presupposto psichico e biologico, e di costruire una grammatica figurativa, i cui fondamenti pensava risiedessero nel rapporto tra linguaggio ed espressione, tra simbolo e *pathos*». M. Ghelardi, *Aby Warburg, uno spazio per il pensiero*, Carocci, Roma 2022, p. 11.

rappresentazione, ma che può solo essere lasciato manifestarsi nella sovrapposizione, nel montaggio e nella composizione di immagini.

Così, se le radiazioni si estendono ben oltre il tempo e lo spazio della vita dell'umanità, continuando a influenzare l'ambiente e la materia per millenni, se la loro natura invisibile e intangibile le rende particolarmente difficili da comprendere e affrontare, Shiga riesce a esprimere questa complessità attraverso il suo uso delle immagini. Invece di cercare di rappresentare direttamente l'impatto del disastro nucleare, l'artista preferisce suggerire la presenza delle radiazioni attraverso una serie di indizi visivi disseminati in ambienti non costituiti né da paesaggi desolati, né da case abbandonate, né da oggetti lasciati indietro, come se il tempo si fosse fermato. C'è bisogno, così, di lasciar convivere *dell'altro* nell'immagine, un perturbatore in grado di essere contemporaneamente dentro e fuori dall'immagine, proprio dell'immagine, in quanto immagine fotografica, e altro dall'immagine, in quanto immagine tra i corpi che popolano un ambiente immanente alle nostre esistenze all'"esterno" della fotografia. In questo senso, il lavoro di Shiga ci invita a riflettere sulla contemporaneità del soggetto formato con l'altro concreto, quell'altro cioè che è "la fuori" ma anche e soprattutto da sempre "qua dentro", irriducibile a quella stessa forma, attraverso immagini che non rappresentano direttamente il disastro, ma che evocano la sua presenza attraverso un'estetica perturbante. Le sue fotografie mostrano paesaggi che sembrano sospesi in un tempo indeterminato, dove il pericolo non è immediatamente visibile, ma è sempre presente, nella doppia esposizione della superficie dell'immagine. Questo approccio artistico ci costringe a confrontarci con l'invisibilità della catastrofe e a riflettere su come possiamo affrontare un pericolo che non possiamo vedere ma che sappiamo essere reale e traumatico. Una questione, quella del trauma di un reale invisibile, che si collega direttamente al ruolo della memoria e della testimonianza; una memoria e una testimonianza che, come abbiamo già visto quando abbiamo scritto a proposito dei tracciamenti della materia, non sono soltanto documentali. La catastrofe nucleare di Fukushima non è solo una tragedia del passato, ma un evento che continua a influenzare il presente e riceve, nel presente, proiezioni dal futuro. Le radiazioni, invisibili ma «affettuose»¹⁴, come scriveva Wagō, continuano a tracciare la materia e l'ambiente, indipendentemente dalle nostre rappresentazioni e percezioni, rendendo i luoghi in cui Fukushima *sta avvenendo* inospitali per molte generazioni di esseri umani – e non solo – a venire. Le fotografie di Shiga sono quindi una forma di testimonianza visiva di questo disastro invisibile, che non può essere visto ma che continua a esistere e a fare pressione sulla vita e a trasformarla. Attraverso le sue immagini, Shiga ci ricorda che la catastrofe non è finita, e che le sue conseguenze, oltre ad esserci contemporanee, continueranno a manifestarsi per secoli, anche se percepite.

La rappresentazione dell'invisibile, quindi, non è solo una questione estetica, ma assume una dimensione politica ed etica. L'invisibilità delle radiazioni rende difficile comprendere e affrontare le conseguenze della catastrofe nucleare, poiché il pericolo sfugge alla nostra percezione e alle nostre capacità di intervento – già da prima che il triplice disastro di Fukushima avvenisse, nella stessa progettazione della centrale. Questo solleva

¹⁴ Cfr. R. Wagō (和合亮一, da *Ciottoli di poesia* [詩の礫 (抄), shi no tsubute (shō)], in *Poeti giapponesi*, a cura di M. T. Orsi, A. Clementi Degli Albizzi, Einaudi, Torino 2020, pp. 250-261.

interrogativi fondamentali su come le società contemporanee possano affrontare rischi che sono eminentemente invisibili, non corrispondenti alle nozioni di spazio e tempo sulle quali la nostra intera comprensione del mondo si basa. Con Fukushima vediamo, in tutta la sua portata, come “spazio” e “tempo” siano sì condizioni dell’esperienza *a priori*, ovvero «due forme pure dell’intuizione sensibile»¹⁵, per dirla con Kant; ma vediamo anche come, allo stesso tempo, il loro carattere condizionato leghi, nella conoscenza, spazio e tempo proprio alle forme e alle possibilità soggettive di conoscenza di un corpo umano. In questo senso, sfidando queste categorie, le opere di Shiga, cercano di rendere visibile l’invisibile attraverso l’evocazione e la suggestione di una dimensione più che sublime, mostruosa. Se «il sublime, insomma, è ancora più soggettivo del bello»¹⁶, perché «in realtà soltanto “idoneo alla esibizione di una sublimità che può essere ritrovata nell’animo”»; il mostruoso è invece ciò che deve essere espulso o cancellato. Per dirla ancora con Angelucci: «questo mostruoso che la filosofia critica espunge oltre i confini del pensiero diviene così un fuori assoluto»¹⁷. Un fuori assoluto che, tuttavia, è in grado di farci guadagnare una «nuova potenza»¹⁸. In quale maniera? È sempre Angelucci, poco più avanti, a citare un passaggio di Lemos, il quale, scrivendo del passaggio dal Kant precritico al Kant critico, dichiara:

Da questa nuova topografia della Ragione, il Mostro si ritira. Ma la cancellazione della sua figura dall’orizzonte della filosofia critica sembra riservargli un posto un po’ più minaccioso: *comincia ad abitare un esterno che non possiamo vedere*, forse perché con esso manteniamo un rapporto più fondamentale¹⁹.

Le immagini di Shiga Leiko sono quindi un invito a riflettere sulla natura del collasso dell’esperienza, sulla materialità del nucleare, e sulle sue conseguenze invisibili e mostruose. L’artista riesce così a esprimere ciò che non può essere visto né rappresentato, rendendo possibile un confronto con l’invisibile e con le sue implicazioni per ciò che riguarda un rapporto sproporzionato, non più contenibile, con la durata del tempo e con l’abitabilità dello spazio. Un approccio che non solo ci invita, ma ci «*inchioda*»²⁰ a ripensare il nostro rapporto con il mondo materiale e con le forze che lo attraversano, riconoscendo che ciò che non possiamo vedere non solo può avere un impatto profondo e duraturo sulla nostra vita e sull’ambiente che ci circonda, ma può anche strapparci dalle interiorità delle nostre configurazioni linguistiche e formali, proprio perché con questo fuori, in

¹⁵ I. Kant, *Critica della ragion pura*, Adelphi, Milano 2014, p. 77 (*Part. I, Est. trasc., §1*)

¹⁶ D. Angelucci, «Dal sublime al mostruoso. Due letture kantiane», in *Studi di estetica*, n. 2, 2021, pp. 1-13, p. 4

¹⁷ *Ivi*, p. 6.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ F. Lemos, «Kant e o monstro», in *Kriterion*, n. 129, 2014, pp. 189-203 (cit. in D. Angelucci, «Dal sublime al mostruoso», cit., p. 6.) (trad. D. Angelucci, corsivo mio).

²⁰ Cfr. «Una concezione veramente opposta alla nozione europea di uomo sarebbe possibile solo se la situazione a cui è inchiodato (*rivé*) non si aggiungesse a lui, ma costituisse il fondamento stesso del suo essere. Esigenza paradossale che l’esperienza del nostro corpo sembra realizzare» E. Levinas, *Alcune riflessioni sulla filosofia dell’hitlerismo*, Quodlibet, Macerata 2005, p. 29.

qualche maniera, “manteniamo un rapporto più fondamentale”, nel senso di irriducibile alle nostre appropriazioni.

Come abbiamo già osservato, l’opera di Shiga si pone in dialogo con il concetto di “iper-cose”, una sorta di rielaborazione degli iperoggetti di Timothy Morton²¹. Secondo Morton gli *iperoggetti* sono entità che esistono su una scala talmente vasta da sfuggire alla percezione umana, se non in una maniera di simbolizzazione indessicale. Esempi classici di iperoggetti includono il riscaldamento globale, i buchi neri e le radiazioni nucleari, appunto, oggetti che non possiamo vedere né comprendere in maniera esaustiva da un punto di vista antropico, ma che influenzano il nostro modo di percepire la realtà in modo profondo e pervasivo. Le radiazioni nucleari, da questo punto di vista, sono un’incarnazione perfetta degli iperoggetti, proprio perché la loro presenza non è percepibile con i nostri sensi, ma esse hanno un impatto diretto e concreto sulla materia e sugli organismi quali noi siamo, alterando la natura stessa dell’ambiente in cui si diffondono. Shiga nel suo lavoro artistico incarna una realtà “iper-cosale”, suggerendo la presenza di iper-cose non tanto attraverso una rappresentazione di esse, che sarebbe impossibile, quanto mediante l’evocazione di tracce, spazi e tempi che rimandano alla loro esistenza. In *Kiri no naka no taiwa: Hi* la presenza del disastro nucleare non è rappresentata in modo esplicito, ma si percepisce nella “doppia esposizione” degli ambienti fotografati, nei segni lasciati sui corpi, umani e non umani, che un tempo vivevano in quei luoghi che ora sono perturbati da una potenza invisibile. Tracce non rappresentazionali, che evocano la pervasività di una potenza che sfugge alla comprensione del soggetto e alla rappresentazione della vista, lasciando apparire un fuori che è un mostro per la vita. La materia in questi spazi è contaminata, alterata da un’entità invisibile, che pure ci vede; che non può essere toccata, eppure ci tocca, che continua a operare in modo silenzioso e persistente, oltre la portata della nostra percezione. La nozione di iper-cose, come avviene con gli iperoggetti di Morton, sposta la nostra comprensione della realtà verso un piano più complesso e difficile da afferrare. Le iper-cose operano su una scala temporale che supera di gran lunga i limiti dell’esistenza umana sulla Terra. Si prendano le radiazioni nucleari: i loro effetti possono durare, inavvertiti, per millenni, continuando a influenzare l’ambiente molto dopo la scomparsa della componente antropica. Shiga affronta questa temporalità estesa attraverso l’uso delle sue tecniche fotografiche. Le lunghe esposizioni, l’utilizzo della fotografia a infrarossi suggeriscono un mondo che esiste oltre il tempo percepito dagli umani, un mondo dove il presente, il passato e il futuro collassano su se stessi, come se fossero parte di un unico continuum, la cui unica differenza interna è data da soglie o gradi di intensità. In queste immagini, la vita umana appare come una traccia effimera, una breve comparsa in un paesaggio dominato da forze che superano di gran lunga la sua (*nostra*) capacità di controllo o di comprensione. Il lavoro di Shiga, quindi, può essere interpretato come un tentativo di esprimere l’irrappresentabile, ciò che sfugge alla percezione umana e che non può essere rappresentato mimeticamente. L’artista non cerca di rappresentare l’effetto delle radiazioni, ma di esprimere la loro presenza attraverso un’accumulazione di colore all’interno del quadro dell’immagine.

²¹ Per una distinzione tra il concetto di “iperoggetti” di Morton e il nostro uso di “iper-cose” vedi nota 1 di questo capitolo.

Il tema dell'iper-cosa, come entità che sfugge alla rappresentazione, si collega strettamente al concetto di invisibilità affrontato in precedenza. Shiga non tenta di colmare il vuoto lasciato dall'invisibilità delle radiazioni nucleari, ma lo amplifica, trasformandolo in una presenza silenziosa che perturba l'intera opera. Le immagini non sono semplicemente una *documentazione* del disastro, ma diventano strumenti usati per esplorare il modo in cui le forze invisibili agiscono sulla materia e sugli spazi, modificandoli e trasformandoli in modi che sfuggono alla nostra comprensione mediata dal linguaggio e dalla rappresentazione, entrambi modalità di un unico dispositivo metafisico di cattura della vita.

L'opera di Shiga, dunque, rappresenta una sfida per lo chi osserva, per colui che è costretto, nell'incontro, a confrontarsi con un mondo che esiste al di là dei limiti della percezione umana. Per colui, cioè, che è costretto a fare i conti con il dentro/fuori dal linguaggio. Le iper-cose, infatti, non sono semplicemente oggetti misteriosi o incomprensibili, ma entità che richiedono un nuovo modo di pensare e di vedere, non riducibili tuttavia a un pensare e a un vedere *per noi*. Esse ci costringono a riconsiderare il nostro rapporto con il mondo materiale, riconoscendo che il reale è molto più ampio di quanto in precedenza immaginavamo. L'arte di Shiga ci offre un'opportunità non solo per riflettere, dunque, sui limiti della nostra ragione, ma anche un'occasione per tornare a sentire al di là di questi stessi limiti. Nonostante questa sensazione sia poi irriducibile, sia cioè una sensazione che non esiteremmo a definire "panica", nella doppia accezione dell'esperienza del "tutto" e della terrore di fronte a un mostruoso che esprime una minaccia per la nostra abituale esistenza. In questo senso, l'opera di Shiga non affronta solamente un tema estetico astratto, ma diventa una chiave di lettura per esprimere la concretezza del collasso nucleare di Fukushima. Le sue immagini ci invitano a confrontarci con l'idea che il mondo è abitato da forze e oggetti che non possiamo comprendere o controllare, che continuano a influenzare la nostra vita. Le radiazioni nucleari, come iper-cose, sono un esempio di come l'invisibile possa diventare l'elemento centrale della nostra esistenza, un elemento che sfugge alla rappresentazione quotidiana del mondo, ma che non può che continuare a modellare la realtà.

Uno degli aspetti in cui l'opera di Shiga mostra questa intrinseca modellazione della realtà, è il modo in cui essa affronta la questione della temporalità nel contesto del collasso nucleare. Proprio perché, come abbiamo già osservato, le fotografie di Shiga non sono solo rappresentazioni di un evento passato, testimonianze documentali da chiudere in un archivio, ma evocano un tempo sospeso, in cui il presente, il passato e il futuro collassano l'uno sull'altro e nell'altro. Questa temporalità estesa, che supera i confini della vita umana, è centrale nella comprensione di come la catastrofe nucleare non appartenga solo al passato, ma continui ad avere effetti profondi e duraturi sul futuro e, potremmo forse arrischiarci ad affermare, effetti di retroazione *dal* futuro sul presente. Shiga esplora questa dimensione temporale, non-umana o del mostruosa, attraverso tecniche fotografiche che alludono a un collasso temporale. L'uso delle lunghe esposizioni, della fotografia notturna e degli scatti a infrarossi crea un effetto visivo che suggerisce un tempo che trascende il semplice presente vissuto del quotidiano. Le sue immagini non catturano un momento singolo, ma evocano una durata estesa, in cui il passato e il futuro si intrecciano in modi non immediatamente dati. Sembra come se il tempo si fosse "rotto," lasciando il mondo in una condizione di stasi inquietante. Se il tempo si è rotto, pare suggerire Shiga, è però

non soltanto per opera delle radiazioni, ma per tutto il complesso tecnologico, industriale ed economico che rende possibile il fenomeno radiazioni. L'invisibilità o l'irrappresentabilità, cioè, non è solamente quella del "radioattivo", ma questo stesso "radioattivo" si porta dietro una serie di implicazioni difficilmente individuabili, scomponibili, organizzabili. Implicazioni, tuttavia, che pur sembrano strettamente "culturali" continuano comunque ad agire e ad essere agite dalla potenza di una materia vibrante che non può essere ridotta alla formalità delle previsioni della causalità lineare delle istituzioni politiche, economiche, o tecniche.

Questo concetto di una temporalità non lineare, tipica del paradigma Fukushima – ma probabilmente tipica dell'intero fenomeno dell'Antropocene, che possiamo però sperare di comprendere soltanto localmente – può essere ulteriormente compreso alla luce delle riflessioni di Walter Benjamin. Nel suo *Tesi di filosofia della storia*, infatti, Benjamin introduce l'idea di un *Jetztzeit*, un tempo in cui il passato irrompe nel presente, rivelando una connessione tra epoche storiche che sfugge al progresso lineare. Sebbene Benjamin introduca questa idea in un contesto assai differente, crediamo che questa idea può essere applicata al lavoro di Shiga, a patto di non pensare lo *Jetztzeit* alla stregua di un evento che accade in un certo momento nel tempo e nello spazio. Lo *Jetztzeit* accade invece ogni attimo, proprio perché ogni attimo è doppiamente esposto – come abbiamo visto con Nishitani – e dunque ad ogni momento è possibile intravedere il tempo, unitamente, come progressione lineare di eventi nella vita, come quotidianità vissuta, o come tempo non lineare, intrecciato, sopravvivente. Le immagini di Shiga suggeriscono che il passato della catastrofe è ancora presente, e che questo presente si estende – o meglio viene esteso – in un futuro al di là di ogni possibile controllo. Per questo abbiamo preferito scrivere di collasso e non di catastrofe, proprio per sottrarre al tempo il suo carattere di puntualità ed evenemenzialità. In questo senso, il collasso nucleare può essere letto come paradigma estremo di una logica della tecnica, collocandosi in un orizzonte temporale che va oltre il tempo umano, in cui le radiazioni continuano a esistere e a produrre il mondo materiale in modi che sfuggono alla nostra capacità di controllo e previsione, in cui noi stessi viventi umani, da produttori di centrali nucleari diveniamo nient'altro che prodotto di queste stesse centrali. Shiga, attraverso le sue immagini, mette in luce proprio questa logica, in cui il tempo umano è sovrastato dalla durata indefinita del nucleare, dalla sua produzione continua.

Come abbiamo già scritto, però, questo tipo di temporalità non riguarda solamente la materia "fisica" ma anche la materia vista sotto lo sguardo della memoria e della storia, ovvero la materia come tracciamento. Si pensi, a proposito, a quanto fatto dall'artista Alfredo Jaar nel contesto del genocidio in Ruanda in *The Rwanda Project*. Jaar affronta le difficoltà nel *rappresentare* il trauma del genocidio, dato che questo, sebbene formalmente accaduto nel passato, continua a influenzare il presente e a plasmare il futuro. Come Shiga, Jaar utilizza la fotografia per suggerire una temporalità che supera una temporalità semplicemente cronologica, invitando lo spettatore a riflettere su come la memoria del disastro si estenda a un presente vivente. In modo simile, le immagini di Shiga evocano un passato che non è mai veramente concluso, un futuro che è già contaminato e un presente fotografato che si estende tra queste due dimensioni temporali.

Le fotografie di Shiga mostrano così paesaggi che, pur non essendo in senso stretto distrutti, appaiono come rovine contemporanee, luoghi che portano i segni di un evento catastrofico che ha trasformato radicalmente il loro significato, rendendolo ormai qualcosa che va al di là di un significato che possa essere riducibile a un *per noi*. Come nel *La rovina* di Georg Simmel, le rovine sono un punto di incontro tra la natura e la cultura, tra la produzione ad opera dell'umanità e la contro-produzione delle forze "naturali" o del tempo²². Le immagini di Shiga in questo senso sono immagini in rovina, mostrando come la "natura" e le radiazioni nucleari abbiano preso possesso dei luoghi e dei viventi un tempo abitati e controllati dagli esseri umani, trasformandoli radicalmente. Se dunque Fukushima è rovina, essa è certamente "infestata" tanto dal passato quanto dal futuro. Il presente è ricolmo di spettri umani che annunciano la necessità di rinegoziare il significato di quei luoghi nella perdita²³. Anche le radiazioni nucleari possono essere viste come una forma di spettro, un'entità invisibile che, pur essendo legata a un evento passato, continua a influenzare e a "infestare" il presente e il futuro. Le immagini di Shiga evocano questa presenza spettrale, perché, come non ci stanchiamo di ripetere, il disastro nucleare non è solo una questione di cronachistica, che riguarda un dato momento nel tempo e nello spazio, nel passato, ma un collasso che continua a produrre il mondo in modi perturbanti, perché produce persino le nostre stesse singolarità. Ovvero, il nucleare produce le singolarità di coloro che, posto che ci sia stato un *pre-Fukushima*, credevano di poter controllare la produzione. In questo senso, la dimensione temporale che emerge nell'opera di Shiga non riguarda solo la persistenza del passato, ma anche la percezione di un futuro che ci produce come soggetti "nuovi". Il collasso, infatti, non è più un evento che possiamo relegare al passato o immaginare come un'eccezione nelle nostre esistenze; esso è parte integrante della nostra condizione contemporanea, una produzione costante che ridefinisce e sfida il nostro rapporto con il tempo e con la realtà stessa.

Se, con Bourdieu, possiamo asserire che l'*habitus* è quell'insieme di pratiche culturali, sociali e comportamentali che caratterizzano il modo in cui i soggetti vivono e interagiscono con il *proprio* ambiente (quell'ambiente che, proprio in virtù dell'*habitus*, percepiscono come proprio)²⁴; durante il collasso di Fukushima, ogni *habitus* viene radicalmente messo in crisi, poiché è lo stesso l'ambiente a divenire inospitale per la vita umana così come abitualmente concepita, ovvero come controllo della produzione dell'ambiente. Nel lavoro di Shiga, questo sconvolgimento dell'*habitus* è espresso in maniera peculiare. In particolare, durante la sua intervista con il cacciatore Ōnoderà Nozomi, affronta in modo esplicito la questione della caccia e della convivenza con l'ambiente naturale durante il collasso. La caccia, che nella vita quotidiana di Ōnoderà rappresentava un mezzo di sostentamento e un modo di entrare in connessione con la natura, diventa improvvisamente un'attività senza scopo, sterile. Le radiazioni hanno contaminato gli animali e la carne non è più commestibile. Così, un'attività che un tempo definiva l'*habitus* del cacciatore viene privata del suo significato specificamente umano.

²² Cfr. G. Simmel, «*La rovina*», trad. it. di G. Carchia, in *Rivista di Estetica*, n. 8, 1981, pp. 121-127.

²³ Cfr. F. L. Parry, *Fantasmî dello tsunami. Nell'antica regione del Tohoku*, Exòrma, Roma 2021.

²⁴ Cfr. P. Bourdieu, *Il senso pratico*, Armando Editore, Roma 2022.

Questo tema dell'incompatibilità tra *l'habitus* umano e un "fuori" è al centro dell'opera di Shiga. Infatti, è come se nei paesaggi fotografati *l'habitus* umano fosse sul punto di essere espulso. La materia, le cose e gli animali non umani sono presenti, ma l'essere umano è diventato un estraneo, innanzitutto a sé stesso, incapace di comporsi con un ambiente reso ostile dalle radiazioni. Questa crisi dell'*habitus* è una delle conseguenze più drammatiche, per l'essere umano, del collasso nucleare: non solo il paesaggio naturale viene alterato, ma anche le pratiche culturali e quotidiane che legavano gli esseri umani ai luoghi vengono di fatto spezzate. Secondo Latour²⁵, la crisi ecologica e le catastrofi, come quella di Fukushima, non possono essere considerate eventi isolati nel tempo e nello spazio, ma fanno parte di una più ampia produzione in cui l'interazione tra umanità e ambiente viene di fatto materialmente ridefinita. L'idea di un *habitus* stabile e armonioso, è infranta, così il vivente umano si ritrova in presenza di un reale in agguato, che non si presta più ai suoi tentativi di addomesticamento. Nelle fotografie di Shiga questa "rottura" è evidente. Esse danno luogo a una sensazione di alienazione e perdita dei riferimenti, innanzitutto percettivi. Gli oggetti abbandonati, sottratti al proprio uso, le carcasse di animali, semplicemente impilate, bocche aperte che lasciano l'ugola scoperta, frammenti, foto di uomini che, nella saturazione profonda dell'immagine, sembrano lasciare esposto il torace a una ferita. L'*habitus* umano è così dislocato, costretto a fuggire da un ambiente che non può più sostenere la sua vita. La fotografie di Shiga allora, oltre a riflettere sulla crisi ecologica ai tempi dell'Antropocene, oltre a collocarsi sul solco delle tracce mnestiche di Fukushima, sono anche il frutto di una crisi più ampia, di una crisi esistenziale, in cui la stessa forma di vita umana non è più in grado di abitare il mondo come aveva fatto prima. Come ha affermato Günther Anders nel suo *L'uomo è antiquato*, allora, con Shiga siamo di fronte a un'umanità, sempre più estranea a se stessa e incapace di riconoscere il mondo che ha contribuito a creare²⁶. La nozione di *habitus*, allora, assume nell'opera di Shiga, un significato tragico. Non si tratta solo della perdita di una connessione con la natura, ma della dissoluzione di un modo di vivere che era basato sul controllo che il primo esercitava sulla seconda. Ed è qui che, nelle parole di Ōnoderà, intervistato da Shiga, rimerge il tema della caccia e del cacciatore, come paradigma di una attività in cui dà la morte si espone alla possibilità di essere ucciso. Quello del cacciatore, cioè, sembra emergere per Ōnoderà come un'attività profondamente non gerarchica e non decisa in anticipo, dove il controllo, se c'è, è solamente qualcosa che avviene in un frangente determinato.

La crisi dell'*habitus* nell'opera di Shiga riflette dunque una crisi più profonda, che potremmo indicare come la crisi propria dell'Antropocene. Qui l'umanità deve confrontarsi non solo, astrattamente, con le conseguenze delle proprie azioni sul pianeta, ma con una concreta ridefinizione della sua intera esistenza. Il collasso nucleare di Fukushima, insomma, è solo un epifenomeno di un più largo fenomeno di produzione del reale, che comprende la stessa produzione della vita umana sulla terra. Shiga ci chiede come vivere su di un pianeta contaminato, cosicché l'umanità debba ripensare il proprio

²⁵ Cfr. B. Latour, *La sfida di Gaia. Il nuovo regime climatico*, Meltemi, Milano 2020.

²⁶ Cfr. G. Anders, *L'uomo è antiquato*, Bollati Boringhieri, Torino 2007.

modo di abitare la Terra, in un'epoca in cui il collasso dell'esperienza umana è divenuto una realtà permanente di un'esperienza più larga e insistente.

Da questo punto di vista, è Rancière²⁷ a sottolineare come l'immagine, lungi dall'essere un semplice documento, può funzionare come un mezzo per interrogare il reale, per mettere in discussione il rapporto tra ciò che è visibile e ciò che è invisibile. Nell'opera di Shiga, questo approccio si manifesta attraverso la scelta di non rappresentare direttamente la catastrofe nucleare, ma di evocarla attraverso tracce e segni, attraverso l'assenza piuttosto che la presenza. Come abbiamo sostenuto più volte, infatti, le fotografie di Shiga si distinguono proprio per la loro capacità di rendere visibile ciò che rimane altrimenti invisibile, sottratto alla «partizione del sensibile»²⁸ poliziesca, che divide il mondo in oggetti da apprendere e disporre, tipica del linguaggio, del simbolico e della rappresentazione. In questo senso, oltre che con la questione dell'invisibilità, le fotografie di Shiga si intrecciano anche con il tema del silenzio e della voce: come può la materia testimoniare, addirittura qualcosa che non può essere neanche visto? Come può dare voce a ciò che sfugge alla nostra capacità di comprensione e percezione? Nelle opere di Shiga non c'è traccia di attività umana, se non nell'intervista con Ōnoda, che sembra però più un tentativo comune di dare significati a un'esperienza di collasso alla fine del mondo. Questo silenzio dell'immagine può essere sì interpretato come una forma di rispetto per la ciò che è accaduto, un riconoscimento del fatto che alcune esperienze sono troppo traumatiche per essere raccontate attraverso il linguaggio ordinario, o addirittura quello poetico, un po' nel senso adorno per il quale «scrivere poesia dopo Auschwitz è barbarico»²⁹. Ossia, l'arte può certo testimoniare l'orrore, ma deve farlo con cautela, evitando di ridurre il disastro a una mistificazione. Shiga, in questo senso, affronta questa sfida con grande sensibilità. Le sue fotografie non cercano, infatti, una spettacolarizzazione del disastro, ma una evocazione di forme di resistenza al collasso dell'esperienza in atto. Un'etica della testimonianza, cioè, che si oppone alla spettacolarizzazione della tragedia. Le immagini silenziose e desolate di Shiga ci costringono a confrontarci con il vuoto di *habitus* lasciato dal collasso durante Fukushima, con l'impossibilità di dare piena rappresentazione a ciò che è accaduto. La testimonianza, in questo senso, non è solo una questione di documentazione, ma diventa un modo per riflettere sui limiti della rappresentazione e su di una difficoltà di esporci alla voce dell'orrore. Se dunque l'archivio, come per Foucault³⁰, non è semplicemente una raccolta di documenti o informazioni, ma un dispositivo che organizza e struttura ciò che può essere detto e visto, ciò che può essere ricordato e ciò che viene, invece, dimenticato; le immagini di Shiga possono essere interpretate come un archivio visivo che tenta di preservare la memoria e le tracce materiali di un collasso dell'esperienza che sfugge alla semplice documentazione storica. Attraverso le sue fotografie, Shiga crea cioè un archivio, in cui è la stessa doppia esposizione della vita umana ad essere testimone del collasso.

²⁷ J. Rancière

²⁸ J. Rancière, *Il disaccordo. Politica e filosofia*, Meltemi, Milano 2007.

²⁹ T. W. Adorno, *Critica della cultura e società*, in T. W. Adorno, *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Einaudi, Torino 1972, p.22.

³⁰ Cfr. M. Foucault, *L'archeologia del sapere. Una metodologia*, Rizzoli, Roma 1999.

In questo contesto, l'archivio non è solo uno spazio di memoria, ma diventa anche uno strumento per interrogare ciò che è stato rimosso o che risulta nascosto. Le radiazioni nucleari, infatti, per la loro stessa invisibilità (quantomeno *per noi*), sono difficili da archiviare o rappresentare. Non possono essere catturate cioè attraverso i tradizionali mezzi di rappresentazione visiva, e questo solleva la questione di come possiamo conservare la memoria di eventi che sfuggono alla nostra capacità di vedere, di ricordare e di dimenticare, e che, nonostante ciò, hanno effetti radicali sulle nostre esistenze. Come sostenuto da Caruth³¹, il trauma è un'esperienza che sfugge alla narrazione lineare e alla comprensione immediata. Esso, piuttosto, si manifesta attraverso la ripetizione e il ritorno del rimosso. Il trauma, in questo senso, ci mette di fronte a un nuovo modo di intendere il tempo, soprattutto se è legato a eventi irriducibili alla biografia personale. Le opere di Shiga possono essere lette come una forma di testimonianza del trauma causato dal collasso dell'esperienza dell'*habitus* umano durante Fukushima, in grado di mettere in questione esattamente la linearità del tempo e la comprensione nell'istante.

Se testimoniare a Fukushima è innanzitutto testimoniare di un reale in agguato, nel dialogo tra Shiga Leiko e il cacciatore Ōnoda Nozomi, emerge una riflessione cruciale sul rapporto tra l'essere umano e l'animale, che apre nuove possibilità interpretative per la nostra questione sul rapporto tra linguaggio, immagini e vita. Ōnoda sostiene che, durante la catastrofe nucleare di Fukushima, il suo rapporto con la caccia ha perso il suo senso originario: gli animali, contaminati dalle radiazioni, non possono essere cacciati per scopi alimentari, e l'attività stessa si è ridotta a un mero atto di sterminio di esseri considerati infestanti. Nell'intervista cioè – che, come abbiamo detto, è parte dell'installazione fotografica – Shiga e Ōnoda parlano principalmente dell'abbattimento di animali infestanti e di un esperimento portato avanti dallo stesso Ōnoda su Instagram a proposito dell'abbattimento di simili animali, in cui Ōnoda stesso prova a mostrare a persone che si suppone non abbiano mai avuto un rapporto diretto con l'uccisione degli animali gli effetti dello sterminio di animali infestanti, considerati dal governo in puro eccesso, in quanto ormai totalmente improduttivi per fini alimentari. Tuttavia, al di là del progetto di Ōnoda, mentre con Shiga parlano di caccia, egli ripete più volte di come, secondo lui, l'unico modo ammissibile per cacciare – e più in generale di rapportarsi con animali al di fuori dell'*habitus* umano – sia quello che prevede l'uccisione dell'animale per fini alimentari. Il cacciatore, cioè, per Ōnoda è l'unico a potersi cibare della carne degli animali. E non solo può farlo, ma deve farlo, dal momento che uccide. Chi uccide mangia: è quello che Ōnoda dice spesso durante l'intervista. Eppure, durante Fukushima, ossia durante quel disastro che crediamo sia avvenuto l'11 marzo del 2011, ma che in realtà non passa e non passerà un tempo lunghissimo, il governo non dà più la possibilità di cibarsi dell'animale che viene cacciato. La caccia, anzi, è divenuta solamente sterminio di animali in eccesso, di animali infestanti, appunto, in puro eccesso perché divenuti, dal punto di vista del governo, solamente rifiuti non edibili perché contaminati dalle radiazioni. Ma c'è anche un secondo punto che emerge dall'intervista, che riguarda la centrale nucleare di Onagawa, la più vicina all'epicentro dello Tsunami del 2011. Inizialmente, infatti, questa

³¹ Cfr. C. Caruth, *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative and History*, Johns Hopkins University Press, Baltimora 1996.

centrale sembrava non essere stata danneggiata dallo tsunami, a differenza di quanto avvenuto per Fukushima Dai-ichi. Solamente che, dopo alcuni controlli, si è scoperto che anch'essa aveva riportato dei danni. Doveva così essere riparata, e la riapertura era subordinata alla costruzione di una superstrada (per costruire la quale, tra le altre cose, bisognava distruggere il bosco dove Ōnoderā cacciava). Costruire la superstrada, infatti, avrebbe permesso alla popolazione locale di Onagawa di fuggire in soli 15 minuti in caso di un nuovo disastro. Spiegata la situazione, Ōnoderā sostiene di capire il motivo per i quali, dal punto di vista del governo, è necessario costruire la superstrada, che sono essenzialmente motivi economici, di prevenzione e di sicurezza. Dopo un disastro, in fondo, chi si assumerebbe la responsabilità di vederlo ripetersi? Tuttavia, Ōnoderā va avanti, e dice di non riuscire a spiegarsi per quale motivo la popolazione di Onagawa continui non tanto a vivere nella città, ma a desiderare la centrale. Perché la popolazione voglia vivere proprio lì a se il territorio, dopo un disastro, come il collasso di Fukushima, è divenuto sostanzialmente inospitale. Se dunque è vero che nella doppia esposizione delle fotografie di Shiga, che sono solidali all'intervista, contemporanei ci sono almeno due tempi – il tempo umano, il presente in cui le fotografie sono scattate, con i viventi ritratti che vivono la propria vita, in maniera, si potrebbe dire, indisturbata; e, allo stesso tempo, il tempo esteso, per noi permanente, del nucleare – questi due tempi collasano l'uno nell'altro. Rispetto alle immagini rappresentazionali che abbiamo visto all'inizio di questa ricerca, sostengo che queste immagini abbiano un carattere espressivo. Perché queste immagini sono in grado di rendere visibile l'altrimenti invisibile catastrofe nucleare. Invisibile per noi esseri umani, impossibile da rappresentare visivamente, questa catastrofe tuttavia traccia i corpi materialmente, rendendo i luoghi inospitali, perturbanti, infestati da una presenza muta. Come vivere in simili spazi? La risposta di Ōnoderā sembra essere: *divenendo animali*. Il che significa, per Ōnoderā, tornare a pensarci come degli enti che, mentre mangiano, possono essere mangiati – non necessariamente da animali non umani, ma anche dall'energia nucleare. In definitiva, il divenire animale nell'opera di Shiga e nel dialogo con Ōnoderā è una linea di fuga dalle gerarchie dell'ordine simbolico del linguaggio. In un mondo durante il collasso, dove il linguaggio, con le sue gerarchie tra gli enti, i suoi ordinamenti simbolici e le sue disposizioni, non trova più spazio, il divenire animale diventa una possibilità di resistenza, una modalità di esistenza cioè che si sottrae al dominio delle categorie simboliche, aprendosi a modalità inedite di relazione con la materia, a nuovi tracciamenti, a nuove linee di fuga. Le immagini di Shiga, con la loro silenziosa evocazione di un paesaggio trasformato, benché contaminato, suggeriscono che questa fuga dall'ordine simbolico deve forse essere una forma di sopravvivenza, una via per tornare a divenire, con la vita e con la materia, in un modo che sfugge al controllo del linguaggio. Per dirla con Nishitani: «la difficoltà sta nel trovare una prospettiva “al di là del bene e del male” dentro la vita stessa, entrare al tempo stesso nei cieli e nel sottosuolo, e vivere in un luogo dove l'interno è esterno e l'esterno è interno»³².

³² K. Nishitani, *Dialettica del nichilismo*, Chisokudō, Nagoya 2017, p. 139.

Bibliografia

- T. W. Adorno, *Critica della cultura e società*, in T. W. Adorno, *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Einaudi, Torino 1972.
- G. Anders, *L'uomo è antiquato*, Bollati Boringhieri, Torino 2007.
- D. Angelucci, «Dal sublime al mostruoso. Due letture kantiane», in *Studi di estetica*, 2, 2021, pp. 1-13.
- G. Bachelard, *Psicoanalisi delle acque. Purificazione, morte e rinascita*, redl, Milano 2006.
- P. Bourdieu, *Il senso pratico*, Armando Editore, Roma 2022.
- F. Cimatti, *Cose. Per una filosofia del reale*, Bollati Boringhieri, Torino 2018.
- C. Crauth, *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative and History*, Johns Hopkins University Press, Baltimora 1996.
- G. Deleuze, F. Guattari, *L'anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, Einaudi, Torino 2002.
- G. Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto*, Raffaello Cortina, Milano 2005.
- M. Foucault, *L'archeologia del sapere. Una metodologia*, Rizzoli, Roma 1999.
- M. Ghelardi, *Aby Warburg, uno spazio per il pensiero*, Carocci, Roma 2022.
- M. Heidegger, *La questione della tecnica*, in M. Heidegger, *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano 1976, pp. 5-27.
- I. Kant, *Critica della ragion pura*, Adelphi, Milano 2014.
- S. Kenichi (佐々木健一), *美学辞典 (Bigaku jiten)*, Tōkyō Daigaku Shuppankai, Tōkyō 1995.
- B. Latour, *La sfida di Gaia. Il nuovo regime climatico*, Meltemi, Milano 2020.
- F. Lemos, «Kant e o monstro», in *Kriterion*, n. 129, 2014, pp. 189-203.
- E. Levinas, *Alcune riflessioni sulla filosofia dell'hitlerismo*, Quodlibet, Macerata 2005.
- T. Morton, *Iperoggetti*, Nero, Roma 2018.
- K. Nishitani (西谷啓治), *ニイチェのツアラツストラとマイスター・エツカハルト (Lo Zarathustra di Nietzsche e Meister Eckhart)*, in K. Nishitani, *哲学論考 (西谷啓治著作集 1 卷) (Studi filosofici. Opere complete di Nishitani Keiji. Vol. 1)*, Sōbunsha, Tōkyō 1986, pp. 5-32.
- K. Nishitani (西谷啓治), *La religione e il nulla*, Città Nuova, Roma 2004.
- K. Nishitani (西谷啓治), *Dialettica del nichilismo*, Chisokudō, Nagoya 2017.
- F. L. Parry, *Fantasmî dello tsunami. Nell'antica regione del Toboku*, Exòrma, Roma 2021.
- H. Plessner, *I gradi dell'organico e l'uomo. Introduzione all'antropologia filosofica*, Bollati Boringhieri, Torino 2019.
- J. Rancière, *Il disaccordo. Politica e filosofia*, Meltemi, Milano 2007.
- G. Simmel, «*La rovina*», trad. it. di G. Carchia, in *Rivista di Estetica*, n. 8, 1981, pp. 121-127.
- J. R. R. Tolkien, *Il Silmarillion*, Bompiani, Milano 2017.

R. Wagō (和合亮一, da *Ciottoli di poesia* [詩の礫 (抄), shi no tsubute (shō)], in *Poeti giapponesi*, a cura di M. T. Orsi, A. Clementi Degli Albizzi, Einaudi, Torino 2020, pp. 250-261.