

Articoli/3

L'universalità dell'ermeneutica nel tempo dell' 'immagine del mondo'

Note e riflessioni

Federico Vercellone

Articolo sottoposto a *peer-review*. Ricevuto il 23/08/2014. Accettato il 02/05/2015.

How can we conceive the universality of hermeneutics in the Age of “world picture”? How is the Hermeneutic view of the world, tied to “mechanical” technology, modified by digital technology? And how can we understand the universality of hermeneutical comprehension and interpretation in the civilization of the image? In this frame we can hypothesize a transformation of ontological hermeneutics into morphology.

1. Dalla tecnoscienza all'arte

Non si potrebbe intendere il significato del sapere ermeneutico prescindendo da quella ‘cultura della crisi’ il cui sviluppo è così ampio nel periodo tra le due guerre, e impegna un numero di pensatori così significativo da indurre a pensare che la cifra fondamentale dell'epoca sia costituita dal *vis à vis* delle *Humanities* con la suprema moderna perversione del sapere scientifico: il suo definitivo declino in quanto sapere autonomo per assoggettarsi senza riserve alle esigenze performative dell'universo tecnologico¹. Questo è anche il centro di quello che potrebbe definirsi come nichilismo: la perdita di connessione tra i saperi dalla cui integrazione soltanto può derivare quell'emergere del senso senza del quale il sapere stesso non sa né di sé né di altro. L'ermeneutica è da questo punto di vista una disciplina che sutura e getta ponti in quanto restituisce il senso del sapere. Mentre il senso delle cose - aggiungiamo noi- è, per dirla in breve, come le si vive. Il senso va inteso in altri termini- mi sia concessa in via preliminare una tesi così perentoria- in quanto ‘forma di vita’. Questo passaggio, ancorché ora così velocemente formulato, ci rende per altro edotti, come si vedrà meglio oltre,

¹ Cfr. a questo proposito innanzi tutto per uno sguardo complessivo sulla questione M. Nacci, *Tecnica e cultura della crisi (1914-1939)*, Torino 1982.

di quanto sia stretto il nesso estetica-ermeneutica, e di quanto esso sia stringente forse al di là di quanto lo stesso Hans Georg Gadamer avesse indicato.

In questo contesto risulta quasi inutile ricordare quanto l'avanguardia di inizio secolo e prima ancora l'arte che, a partire dal romanticismo, si è riconosciuta nel segno della *Moderne* estetica, abbia inteso come propria vocazione quella di farsi mondo², di realizzarsi come una forma di vita, come un mondo-ambiente. È quasi inutile risalire ai primordi filosofici di questa questione, che si possono con buona probabilità far risalire alle pagine hegeliane della *Fenomenologia dello spirito* dedicate all'Antigone sofoclea. Qui, e poi nelle *Eumenidi*, secondo una lunga tradizione che ci conduce da Hegel a Bachofen, si assiste al dissaldarsi della legge del sangue dall'*ethos* della polis. Si dischiude cioè un cammino che, quantomeno simbolicamente, apre la via all'arte moderna in quanto arte autonoma. Si può poi legittimamente supporre che l'interrompersi del vincolo tra *ethos* e *polis* non sia estraneo al separarsi e al rendersi definitivamente indipendenti gli uni dagli altri dei mezzi artistici i quali, dopo questa crisi, dovranno nuovamente essere ricondotti da Batteux a *un unico principio*. È come se l'infrangersi di questo legame, producendo una più articolata differenziazione delle sfere dell'esistenza, avesse dissolto la compattezza dell'universo delle arti mettendo capo alle arti autonome, pensate sulla base del proprio specifico mezzo. Indipendentemente dalla verità storica di questo assunto, è come se l'arte moderna intendesse la propria assiologia come una inversione di tendenza, come reintegrazione del proprio senso, come un suo ristabilirsi per l'appunto come 'forma di vita'.

Non è un caso, da questo punto di vista, che un'intera e quanto mai significativa stagione dell'arte moderna e contemporanea abbia mirato e miri a realizzare l'opera d'arte totale, e la riuscita di questo tentativo è una sfida rivolta al nemico per antonomasia, il moderno dominio tecnologico. Una contrapposizione così rigida lascia tuttavia dubbiosi. E viene da chiedersi se la vocazione più profonda della tecnica non sia quella di farsi arte, come Martin Heidegger aveva a suo tempo auspicato³. L'auspicio di Heidegger era quello di avere così a che fare con una tecnica che intenda compiere un periplo su se stessa, che la induca a trasformarsi in un paradigma auto-costruttivo della natura per rifarci all'idea kantiana di «tecnica della natura» affidata alla *Prima Introduzione alla Critica del Giudizio*. La questione comporta una decisa rivoluzione dello sguardo. Abbiamo infatti a che fare con una sfida rivolta alla tecnica in nome della tecnica stessa. Non va intesa dunque come una sfida antitecnologica, come se l'arte tentasse un regresso al mito, dopo aver affrontato il deserto del 'disincanto del mondo'. La tecnica, in questo quadro, non costituisce semplicemente un fattore o meglio il fattore di una ragione che produce lo sradicamento e la dissoluzione dell'*humus* e dei vincoli che connettono l'uomo al proprio mondo. Se realizza questo, essa non è in fondo all'altezza di se stessa per un difetto di crescita che la rende mostruosa invece che giovevole. Già Martin Heidegger, come sopra si diceva,

² Cfr. P. Bürger, *Teoria dell'avanguardia*, Torino 1990; N. Bourriaud, *L'art moderne et l'invention du soi*, Paris 1999; N. Bourriaud, *Estetica relazionale*, Milano 2010.

³ Cfr. M. Heidegger, *La questione della tecnica*, in *Saggi e discorsi*, Milano 1968.

aveva del resto orientato il discorso in direzione di questa finalità artistica della tecnica, sulla quale per altro si è soffermato anche un antropologo come Alfred Gell⁴. Se, per riprendere le suggestioni di Ortega, la tecnica rappresenta il “sobresaliente” nel quale si riflette l'intrinseca trascendenza dell'essere umano nei confronti del mondo⁵, questo significa che la tecnica non è assiologicamente orientata ad adottare un atteggiamento antagonista nei confronti della natura. Pensare qualcosa di simile produce infatti, innanzitutto, un controsenso logico: se la tecnica costituisce il sinonimo di un agire efficiente che ha come proprio interlocutore la natura, non si può certo essere efficienti scegliendo il percorso che produce il maggiore attrito, mettendosi paradossalmente in conflitto con ciò/ con colui con il quale si intende invece collaborare. L'arte sembrerebbe collocarsi adeguatamente in questo quadro chiedendo al mezzo tecnico di essere all'altezza di se stesso, di produrre una seconda natura indisciungibile dalla prima che ne prosegua l'andamento e lo asseconi, che approfitti e dia seguito alle sue energie mettendo così capo a un mondo non ostile nei confronti della “prima” natura. Si tratterà di un mondo non meno ma più armonico e omogeneo in forza del realizzarsi delle finalità della tecnica. Né potrebbe essere diversamente laddove, per definizione, la finalità del sapere tecnologico è quella di promuovere la convivenza umana nelle condizioni più favorevoli a quest'ultima, e, dunque, le meno conflittuali possibili⁶.

Su questa base sembrerebbe indubbiamente tramontare un modello di tecnologia intesa come alienazione del soggetto dalle forme di vita che la tradizione ci ha consegnato, e dal quale siamo stati per altro beneficiati e resi al tempo stesso vittime. La tecnica sembrerebbe in questo quadro realizzare un modello di estraniamento efficiente laddove i due termini sono apparentemente consentanei, l'uno all'altro funzionali, mentre, in realtà, sono contraddittori. L'ideale sarebbe quello di un modello univoco, omogeneo, onnipervasivo di produzione che garantirebbe la propria efficacia sulla base della propria impersonalità. Mentre la personalizzazione del processo produttivo, il suo assumere un'inclinazione personale, gli assegna immediatamente, in questo quadro così potentemente razionalistico, un aspetto idiosincratico che contrasta con le aspettative di una riuscita in chiave di ottimizzazione della performance. L'individualizzazione della tecnica, la sua eventuale natura artistica sembrerebbe da questo punto di vista costituire un aspetto che contrasta con la razionalità rivolta allo scopo. Si tratta quasi di un riassunto del tutto essenziale, e dunque necessariamente molto superficiale, della situazione di un'epoca che ritrova nella tecnica il proprio unico comun denominatore. L'estraniamento e lo sradicamento sembrerebbero da questo punto di vista fare da *pendant* con l'efficienza, mentre il radicamento culturale o *in situ* di un modello produttivo, il suo esprimere un'individualità singolare

⁴ A. Gell, *The technology of Enchantment and the Enchantment of Technology*, in J. Coote e A. Shelton (edd.), *Anthropology, Art and Aesthetics*, Oxford 1992.

⁵ Cfr. J. Ortega Y Gasset, *Meditazioni sulla tecnica e altri saggi di scienza e filosofia*, trad. e cura di L. Taddio, Milano 2012.

⁶ Che questo sia in consentaneo al procedere evolutivo della natura viene suggerito da A. Nowak, con R. Highfield, *Supercooperatori. Perché abbiamo bisogno l'uno dell'altro*, Torino 2012.

o collettiva sembrerebbero qui fare a pugni con la sua possibilità di offrire dei buoni risultati. Si giunge a conseguenze paradossali e smentite dall'evidenza, che sono tuttavia quelle consuete nell'ambito della «cultura della crisi». Si potrebbe paradossalmente giungere a dire che, nel quadro che si è venuto delineando, la condizione perché la tecnica si affermi è che nessuno si riconosca nei suoi meccanismi, nessuno li faccia davvero "propri". Avremmo in altri termini a che fare con un'universalità solo negativa, che contempla tutti proprio perché non contempla ognuno di noi. Proprio questo esprimeva la cultura della crisi: l'idea di una tecnologia che estrania gli individui ai contesti e ai luoghi. Abbiamo dunque, così, a che fare con un modello di tecnica come espropriazione dell'"aura", dei mondi di appartenenza. Tutto questo si esprime anche in una sorta di fine metaforica e reale della vita delle forme che riflette sul piano filosofico ma anche su quello delle scienze umane l'immane sconvolgimento proposto dalla maturazione di questo tipo di tecnologia. A partire dalla *Metafisica della tragedia* di György Lukács, per venire a Georg Simmel e al Freud del *Disagio della civiltà*, per limitarsi ad alcuni punti di riferimento fondamentali, si radicalizza storicamente una sorta di scissione delle forme dalla vita che sancisce quanto sopra si diceva: che il mondo è divenuto irricognoscibile per l'uomo.

2. La malattia tecnologica e la terapia ermeneutica

È in questo quadro che si propone il progetto di un'ontologia ermeneutica fondato sulla prospettiva di "gettare ponti", per utilizzare la felice formulazione di Jürgen Habermas⁷, che suturino le ferite e le lacerazioni prodotte dall'insorgere e dallo sviluppo della modernità nel tessuto vivente delle tradizioni e delle forme di vita trasmesse dal passato. I ponti gettati dall'ermeneutica, in questo quadro, costituiscono anche una sorta di tessuto cicatriziale, un tentativo di riconnettere la vita alle forme nelle quali essa si esprime e si è tradizionalmente espressa, in breve al proprio senso. Da questo punto di vista e in questo quadro l'ermeneutica viene ad assumere un indubbio aspetto terapeutico. A distanza di cinquant'anni da *Verità e metodo* vi è davvero da chiedersi se questo tentativo sia riuscito, se gli strumenti dei quali l'ontologia ermeneutica si era dotata fossero sufficienti a contrastare la gravità del male.

Per riuscire a impostare questo interrogativo non può sfuggire che l'ermeneutica stessa aveva sviluppato il suo compito riparatore e terapeutico essenzialmente confrontandosi con il logos della tradizione scritta sul quale si fonda l'asse della trasmissione culturale in Occidente, lasciando fondamentalmente da parte il vasto ambito dell'immagine. La vocazione principale dell'ontologia ermeneutica è quella di contrastare il volto monologico della *ratio* tecnico-scientifica attraverso una riattivazione del rapporto linfatico con le tradizioni fondanti, ripristinando il contatto con il loro logos profondo depositato nel linguaggio. Forse senza tenere sufficientemente conto che proprio in forza

⁷ Cfr. J. Habermas, *Urbanisierung der Heideggerischen Provinz* (1979) in *Philosophisch-politische Profile*, Frankfurt/Main 1981, pp.392-401.

dello sviluppo unilaterale di questo logos solo linguistico, le tradizioni fondanti erano andate incontro a una crisi di paradigmi di grande portata che ne metteva in questione le fondamenta. Prescindendo da questo passaggio che andrebbe certamente approfondito, vengo subito al punto saliente della questione. Viene cioè ora da chiedersi se non possa essere più utile e proficuo, anche in termini di potenza dell'intervento che si vuol realizzare, in questo quadro, utilizzare la tecnica come *pharmakon*, invece di ricorrere a una riattivazione di tradizioni il cui canone è venuto logorandosi nel confronto polemico con la tecnica. La questione si propone nel modo più perspicuo se si pensa che la tecnica, attraverso una sorta di movimento onniavvolgente, si è impadronita del canone stesso, lo ha fatto proprio trasformando in questo cammino anche se stessa. È indubbio, in altri termini, che la trasformazione della tecnica attraverso il digitale ne abbia alleggerito il dominio rendendolo più *friendly* e domestico, mentre ha trasformato alla radice il canone culturale stesso mettendo in questione il paradigma della storicità come suo asse fondamentale.

La trasformazione della tecnica ha per altro verso reso possibile realizzare quella che è forse l'aspirazione principe dell'avanguardia: ricondurre l'arte alla vita, fare dell'arte stessa un mondo-ambiente accanto agli altri. Si potrebbe supporre che l'avanguardia artistica abbia individuato la via che le consente di superare quella sorta di gap tecnologico che accompagna il destino dell'arte moderna per cui il destino delle singole arti si definisce sulla base del loro mezzo espressivo, e va inteso, prima di ogni accostamento ad altri mezzi, innanzi tutto nella sua autonomia⁸. La frammentazione dei media narrativi costituisce per altro una mortificazione delle capacità narrative delle opere d'arte le quali si incrementerebbero notevolmente sulla base di una loro fusione che consentisse di ampliare i limiti della narrazione oltre la sfera del dire per renderla un prodotto sinestetico, "multi-senso". Ed è la molteplicità dei sensi che vengono messi in gioco a consentire che quanto in prima battuta si manifestava come un prodotto soltanto artistico, divenga poi un mondo abitabile. Su questa via, e lungo questo cammino, abbiamo innanzi tutto ma non solo a che fare con un'intensificazione dell'esperienza artistica, nella sua natura vivente, momentanea, puntuale, quella auspicata da larga dell'avanguardia degli inizi del secolo scorso, in primis

⁸ È una vicenda che si definisce a partire da C. Batteux, *Le Belle Arti ricondotte a un unico principio*, a cura di E. Migliorini, Palermo 1983. Cfr per es. pp.54- 55: «Così la pittura imita la bella natura con i colori, la scultura con i rilievi, la danza per mezzo dei movimenti e degli atteggiamenti del corpo. La musica la imita mediante i suoni inarticolati e la poesia, infine, per mezzo della parola misurata. Ecco i caratteri distintivi delle arti principali. E se accade talvolta che queste arti si mescolino e si confondano come, per esempio, nella poesia, così la danza fornisce i gesti agli attori nel teatro, così la musica dà il tono di voce nella declamazione, così il pennello decora il luogo della scena; questi sono dei servizi che si rendono mutualmente, in virtù del loro fine comune e della loro alleanza reciproca, ma ciò avviene senza scapito dei loro diritti particolari e naturali. Una tragedia senza gesti, senza musica, senza decorazione è sempre un poema. È un'imitazione espressa mediante i discorsi misurati. Una musica senza parole è sempre musica. Essa esprime il pianto e la gioia indipendentemente dalle parole, che l'aiutano, in verità, ma non le aggiungono né le tolgono niente che alteri la sua natura e la sua essenza. La sua espressione essenziale è il suono, nella stessa maniera che quella della pittura è il colore, e quella della danza è il movimento del corpo. Ciò non può essere contestato.»

dal Futurismo che si proponeva, per esempio, un «ingigantimento del senso umano»⁹:

Alla concezione dell'imperituro e dell'immortale, noi opponiamo, in arte, quella del transitorio e dell'effimero. Noi trasformeremo così in una gioia acuta il *nevermore* di Edgar Poe, e insegneremo ad amare la bellezza di un'emozione o di una sensazione *in quanto essa è unica e destinata a svanire irrimediabilmente*¹⁰.

L'amplificazione dell'esperienza sensibile produce anche una tendenziale modificazione sinestetica dell'esperienza dell'arte in relazione ai sensi di competenza che intervengono ora sinergicamente lavorando finalmente in modo solidale e non più separato. L'esperienza franta dell'oggetto artistico che fa sì che per ogni singola arte sia pertinente un singolo senso (per la musica l'udito, per la pittura la vista e così via...) viene ora superata riattivando un'esperienza totale e sinestetica dell'opera che rinvia all'ideale, a lungo perseguito anche dall'avanguardia, di un'opera d'arte totale. Abbiamo anche a che fare con un tendenziale superamento di una fruizione dell'opera fondata su di un modello estetico molto razionalistico che frantuma la totalità vivente dell'esperienza per meglio identificarla con un medium ad hoc¹¹; è in gioco un'attivazione in chiave amplificata dei cinque sensi e, inoltre una vera e propria evoluzione estetica della sensibilità che induce un'attivazione estetica di sensi che non sono tradizionalmente rivolti all'arte come il gusto e l'olfatto, e una ri-attivazione di quelli che sono stati esclusi, nell'ambito dell'esperienza moderna dell'opera d'arte, dalla sfera di competenza di quest'ultima, com'è avvenuto con il tatto. Potremmo dire che si ha a che fare con un "recupero" dei sensi della prossimità che si risintonizzano con quelli della distanza (vista e udito) di tradizionale competenza estetico-artistica¹². Tutto questo mette capo alla possibilità di una nuova ambientazione estetico-artistica del mondo che inverte le ambizioni più alte e apparentemente inaudibili della *Moderne* estetica.

Su questa via abbiamo a che fare con un modello di opera che costituisce un contesto di vita, una narrazione comune che individua e identifica il confine di una determinata collettività e le dona quell'identità cui aspira per riconoscersi in un mondo avvertito (nuovamente) come proprio. Sembrerebbe in breve realizzarsi il sogno inaugurato da Karl Friedrich Eusebius Trahdorff, proseguito da Richard Wagner e poi in fondo mai dismesso di realizzare l'opera d'arte totale. Si tratta di un'opera che dovrebbe istituire una narrazione comune, ripristinare le prerogative narratologiche del mito senza necessariamente rieditarne quelle religiose. È quanto il romanzo in fondo non è riuscito a fare prendendo a fatica sulle proprie spalle un'eredità mitologica che la soggettività moderna non è in grado di condividere che frantumata. Se il romanzo deriva così, secondo

⁹ Cfr. F.T. Marinetti, *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, in *Teoria e invenzione futurista*, Milano 19963, p.69.

¹⁰ Cfr. F.T. Marinetti, *Guerra solo igiene del mondo*, in *Teoria e invenzione futurista*, cit., p.303.

¹¹ Cfr. F. Vercellone, *La fine dell'arte e la nascita dell'estetica* «Tropos», VII, 2014, n.1, pp.9-28.

¹² Cfr. a questo riguardo K. Korsmeyer, *Making Sense of Taste*, Ithaca - New York 2002; N. Perullo, *Il gusto come esperienza. Saggio di filosofia ed estetica del cibo*, Slow Food 2012.

Paul Ricoeur, da un *mythe brisé*¹³, recando nelle proprie trame il segno di questa sofferenza, ecco che la tecnica contemporanea sembra voler ricomporre il mito che è andato frantumandosi e disperdendosi. Del resto la nuova mitologia contemporanea, in quanto riprendersi di un discorso sulle origini che riflette la necessità profonda degli esseri umani di essere narrati, di ricostruire in altri termini attraverso terzi il filo delle loro storie, non può verosimilmente proporsi altrimenti oggi che in un contesto tecnologico che si è immensamente arricchito quanto a media comunicativi. Né possiamo scandalizzarci di questo riaprendo l'ormai antica polemica contro la civiltà dello spettacolo che ci conduce dal confronto Adorno-Benjamin sino a Guy Debord e poi, più recentemente, a Mario Vargas Llosa¹⁴: poiché ciò che si affaccia, sotto la veste di un'immagine che sembrerebbe essersi fatta mondo, null'altro è che la necessità atavica di individuare una narrazione entro la quale collocarci, l'esigenza di istituire un'identità donata e non soltanto costruita. In questo quadro per capire se un mito, o se una qualsivoglia narrazione sia buona e cattiva, non possiamo accusare il medium, cosa che risulta semplicemente grottesca, ma dobbiamo individuare il nucleo della narrazione che dal medium viene implementata¹⁵.

In breve abbiamo a che fare con una tecnica che accoglie il bisogno umano di essere narrati, informati sulle origini e dunque collocati nel mondo. Per fare questo l'arte ha necessità di un'adeguata implementazione tecnologica, quella che le ha sinora impedito di realizzare il suo sogno di costituire un mondo a sua immagine e somiglianza mortificandola nelle sue aspirazioni e nelle sue potenzialità performative, vincolando la realizzazione artistica alla purezza del mezzo utilizzato. Non abbiamo dunque a che fare, in questo nuovo panorama, con una rivincita dell'arte sulla tecnologia bensì, del tutto all'opposto, con la necessità dell'arte di escogitare un apparato tecnologico all'altezza del proprio ideale. Su questa base si potrebbero seguire gli alti e i bassi, mimare i toni facondi e quelli più modesti di questa vicenda dell'opera d'arte totale. È una storia che non ci guida soltanto nella vicenda "alta" dell'arte, ma anche nei meandri *low* della *mass art*, là dove si radica per certi versi nel modo più crudo e genuino la necessità, davvero antropologicamente connotabile, di "essere narrati" come dimostra per esempio la diffusione "segreta", anche tra un pubblico raffinato, dei *serials* televisivi. È una necessità, come rivelerebbe anche la mini-trasgressione quasi coatta di cui si è detto sopra, che potrebbe configurarsi come una vera *fame di immagini e di storie*. Tutto questo universo si costituirebbe dunque, nell'ambito dell'esistenza umana, come qualcosa di ben più e di ben diverso che non una semplice forma di evasione. In questo quadro l'immane massa di immagini che avvolge le nostre esistenze, talora come una nube tossica, potrebbe rappresentare

¹³ Cfr. P. Ricoeur, *Tempo e racconto*, trad. di G. Grampa, 3 voll., Milano 2008.

¹⁴ Mi limito qui a ricordare. G. Debord, *Commentari sulla società dello spettacolo e La società dello spettacolo*, con una nota di G. Agamben, Milano 1990; M. Vargas Llosa, *La civiltà dello spettacolo*, Torino 2013. Per una argomentazione di questa tesi mi sia consentito rinviare a F. Vercellone, *Dopo la morte dell'arte*, Bologna 2013, in particolare in particolare pp. 96 ss.

¹⁵ Per un approfondito sguardo su tutta la questione cfr. A. Fabris, *Etica delle nuove tecnologie*, Brescia 2012.

anche la reazione parossistica, eccessiva e ipertecnologica a una tecnologia la quale risponde al di sotto delle aspettative che si ripongono in essa, al di sotto di quella che è la sua *mission* fondamentale: produrre contesti, donare radici e racconti, in una chiave invece di sradicamento dell'individuo dai luoghi e dalle comunità di appartenenza. La stessa *mass art* sembrerebbe riproporre proprio la necessità di cui sopra si diceva, quella di assegnare una storia, attraverso vicende recitate da personaggi comuni ma avventurosi, agli individui dispersi nel deserto tecnologico. In questo quadro la tecnologia risulta essere resiliente e ambivalente: una sorta di vaccino o antidoto contro le sue stesse perversioni, un vero e proprio *pharmakon*.

È tutt'altro che casuale dunque, in questo quadro, che l'arte tenda a riconnettere, nel percorso che, attraverso il secondo Ottocento, ci conduce dall'avanguardia sino a oggi, il tessuto suddiviso e frammentato delle singole arti e, con esso, quello della cultura stessa. L'avanguardia non tende, in altri termini, a pensare e a produrre l'arte come una forma dell'apparenza estetica, bensì come una forma di ambiente culturale entro il quale si sperimenta un mondo nuovo. Proprio l'arte si fa latrice in questo quadro di una nuova universalità. Se la tecnica viene interpretata e vissuta come un elemento omologante, sradicante da gran parte della cultura della crisi, ecco che l'arte sembra costituire un movimento che contrasta l'imporsi del dominio uniformante della tecnica facendo propria l'idea di una tecnica artistica che produce mondi unificando e coagulando media tecnologici divenuti prigionieri, nonostante se stessi, di una mentalità razionalistica che suddivide e separa sulla base dell'ideale di una cattiva funzionalità.

Come si accennava, un'intera e quanto mai significativa stagione dell'arte moderna mira a realizzare l'opera d'arte totale, e la riuscita di questo tentativo non dipende da una rivincita dell'arte sulla tecnologia bensì, del tutto all'opposto, dalla necessità dell'arte di escogitare un apparato tecnologico all'altezza del proprio ideale. Su questa base si potrebbero seguire gli alti e i bassi, i toni facondi e quelli più modesti di quella vicenda, cui già sopra si accennava, che ci conduce dal Biedermeier, alle *Arts and Crafts* sino al *Bauhaus*, e da Wagner sino a ... Stockhausen. L'opera d'arte totale può realizzarsi e cioè fondare un nuovo ambiente culturale solo se riesce a superare i limiti razionalistici dell'invenzione tecnologica per guardare alla tecnologia come modello di una ragione davvero performativa e performante.

3. Il logos trasformato: dalla parola all'immagine

Abbiamo dunque a che fare con una trasformazione profonda dei veicoli della trasmissione culturale che si accompagna al prodursi dell'immagine in una situazione sempre più di primo piano. L'immagine produce intense variazioni di senso connesse a quella che Georges Didi-Huberman ha definito la sua «sovradeterminazione». Essa si colloca sull'asse di un «anacronismo» necessario connesso al suo carattere di irruzione nel presente, tale per cui la sua individualità

storica e dunque la sua distanza temporale è indissolubilmente connessa a una distonia che è la ragione profonda della sua significazione meta-temporale e per altro verso iper-temporalizzata, sempre “presente”, situata, affettiva¹⁶. E non va dimenticato in questo quadro che, per contro, l’universalità dell’ermeneutica si fonda sull’universalità del linguaggio e del logos che esso veicola, secondo una tradizione che da Wilhelm von Humboldt ci conduce sino a Hans Georg Gadamer, facendo scivolare in secondo piano la contiguità di parola e immagine.

Come ben si ricorderà, la mediazione storica, nel quadro che l’ontologia ermeneutica di Gadamer viene configurando, costituisce il fondamento dell’universalità del sapere ermeneutico¹⁷. Questo ultimo è un sapere votato alla ri-contestualizzazione dei suoi contenuti, un sapere il quale, per riprendere la ben nota e già citata espressione di Habermas, “getta ponti”. È il principio della mediazione storica quello cui l’ermeneutica mette capo, superando l’estraneità della coscienza storica. Su questo punto Gadamer è molto esplicito in particolare là dove fa della *Horizontverschmelzung* il cardine della propria prospettiva. Ora, in quanto si fonda sulla “fusione di orizzonti”, su di una ricucitura della frattura tra passato e presente, abbiamo a che fare con un sapere dotato di una vocazione terapeutica. L’ermeneutica, quantomeno la sua versione gadameriana, si fonda così sull’intelligenza della mediazione storica che è in grado di rimediare ai guasti di un presente che subisce la “cattiva” universalizzazione di una tecnica dimentica dei contesti e dei luoghi. La vocazione dell’ermeneutica sarebbe allora, forzando indubbiamente un po’ il dettato di Gadamer, quella di ricreare luoghi, intendendo, in fondo, ridestare la vocazione universale implicita in ogni radicamento che sempre necessita di legittimarsi come “vero”, potremmo più opportunamente dire come “contestualmente vero”. Da questo punto di vista, nonostante tutte le perplessità espresse da Gadamer nei confronti dell’ermeneutica romantica, il sapere ermeneutico sembrerebbe riprendere e rieditare proprio il principio dell’*Individuelle-Allgemeine* di tradizione romantica e schleiermacheriana¹⁸. Su questa via, secondo Gadamer, si riattiva anche il logos vivente che nel linguaggio si è venuto depositando. È il linguaggio, ai suoi occhi, il depositario del logos mentre, più o meno tacitamente, affiora che esso non appartiene con la stessa forza all’immagine. La scelta, come si vede, è molto tradizionale e molto forte insieme. E, in fondo, viene smentita dalle evidenze storiche. Verrebbe da supporre che quanto è avvenuto sulla base di una sorta di cambio di paradigmi che ha proposto l’immagine in primo piano in concorrenza e talora in collaborazione con il logos della parola, non sia che l’espletarsi, sul piano della successione storica, di qualcosa che è intrinseco al movimento stesso della comprensione. In breve, non è forse vero, come già Schleiermacher aveva

¹⁶ Cfr. a questo proposito innanzitutto G. Didi-Huberman, *Storia dell’arte e anacronismo delle immagini*, trad. S. Chiodi, Torino 2007.

¹⁷ Ci si riferisce naturalmente qui in primo luogo a H.G. Gadamer, *Gesammelte Werke Bd.I: Hermeneutik I: Wahrheit und Methode*, Tübingen 1990.

¹⁸ Cfr. in proposito M. Frank, *Das individuelle Allgemeine-Textstrukturierung und – Interpretation nach Schleiermacher*, Frankfurt/Main 1977.

intuito nella *Dialektik*¹⁹, che, quando comprendiamo qualcosa, ciò avviene sempre grazie alla trasformazione di un detto in un'immagine? In altri termini ancora si potrebbe affermare che la performatività della parola derivi e si realizzi grazie alla sua trasformazione in immagine.

4. Il “mondo vero” è diventato psiche...

Il predominio dell'immagine si configura, per altro con ottime ragioni dalle quali si traggono tuttavia conseguenze non sempre plausibili, come l'origine di una svolta nell'autocomprensione del nostro tempo. E cioè saremmo, grazie all'industria culturale, dinanzi a una spettacolarizzazione del mondo che ha attratto reiterate, e spesso giustificate censure a partire dalla polemica di Adorno con Walter Benjamin²⁰. Questo avviene, alla luce di una grande tradizione critica che culmina nella *Società dello spettacolo* di Guy Debord, come l'esito di un lavoro di de-contestualizzazione tale per cui l'immagine sovrasta il mondo come un universo dell'apparenza molto pervasiva e vagamente euforizzante astutamente e strategicamente dimentica dell'“effettiva” consistenza del mondo. Le armi utilizzate non sembrano tuttavia essere all'altezza del conflitto in corso. Ci sono molte ragioni che inducono a pensare che la questione non si può efficacemente affrontare su queste basi. È ben evidente che l'idea di un'apparenza che contrasta con il reale è il retaggio di un platonismo tanto evidente e pervasivo quanto lasciato implicito, al quale la vicenda artistica si è definitivamente sottratta, come mostrato Arthur Danto, con Andy Warhol²¹. Viene da rammentare in questo contesto che da sempre l'immagine contribuisce a costruire mondi-ambiente come ricorda in modo esemplare già Henri de Focillon, mentre la questione viene sottoposta a un'ampia e preziosa disamina da Oliver Grau in *Virtual Art*²². Per altro verso ben lungi dall'essere a-logica, l'immagine vive nel costante confine con il logos linguistico. La performatività del logos, come già si è ricordato sopra rifacendosi alla *Dialettica* di Schleiermacher, si rivela e realizza nel suo trasformarsi in logos-immagine. Per esempio l'ordine o l'indicazione ricevuta sono efficaci e passibili di una risposta celere proprio perché essi si concretano in un'intuizione, assumono lo statuto dell'immagine. L'antitesi logos-immagine si trasforma qui in una contiguità profonda tale per cui la performatività del logos si realizza grazie all'immagine, meglio ancora si potrebbe dire che il logos venga interiorizzato sotto le fattezze dell'immagine che allontana l'estraneità e ne costituisce l'incarnazione sensibile. Da questo punto di vista la critica alla civiltà dell'immagine può meglio giustificarsi come la critica a un logos che non

¹⁹ F.D.E: Schleiermacher, *Vorlesungen über die Dialektik*, Kritische Gesamtausgabe, voll.10/1, 10/2, Berlin 2002.

²⁰ Mi sia consentito rinviare a questo proposito a F. Vercellone, *Dopo la morte dell'arte*, cit., 2013, pp. 96 ss.

²¹ Cfr. A. Danto, *Andy Warhol*, trad. P. Carmagnani, Torino 2010.

²² Cfr. H. De Focillon, *La vita delle forme*, Torino 2002, in particolare pp.175-177; O. Grau, *Virtual Art. From Illusion to Immersion*, Chicago 2003. Fondamentale è poi in questo contesto H. Bredekamp, *Theorie des Bildakts*, Frankfurt/Main 2010.

ha meditato a fondo le proprie ragioni, ed è ancora terrorizzato, frenato e irretito dalla maschera della violenza mitica della quale si vorrebbe liberare. Su questo siamo chiamati a riflettere, evitando qualsiasi demonizzazione dell'universo dell'immagine che finisce infine per restare prigioniera del meccanismo che censura. Nel suo derivare e nel suo inverare il *logos* della parola l'immagine è per altro dotata di un contenuto universale che le deriva dal modo particolare in cui essa è icona, che non ha nulla a che fare, anzi l'opposto, con l'anonimità di un nuovo esperanto. L'universalità dell'immagine si sviluppa sulla base di un'inevitabile radicamento antropologico, così che essa si configura sempre, come si accennava sopra, riferendoci sempre a Schleiermacher, come un *Individuelle-Allgemeine*, Individuale-Universale.

L'immagine costituisce così il principio di una razionalità che localizza, nel senso che dona e crea l'individualità e dunque il luogo. Quella che viene qui a prospettarsi è così una sorta di immagine terapeutica nei confronti di una tecnica straniante figlia di una cattiva universalità. Per altro verso l'immagine, come ha magistralmente mostrato Hans Belting, è in fondo sempre un'immagine tecnica in grado di implementarsi solo grazie a un medium determinato che si riverbera su di un corpo²³.

Ora si tratterebbe di cogliere quali siano i luoghi dell'immagine in quanto - ora forse possiamo dirlo - "luoghi ermeneutici", luoghi di una ri-contestualizzazione possibile. Per un certo verso ogni immagine è un luogo possibile, potremmo dire "un luogo al futuro", mentre ogni luogo, in quanto situazione mentale, è anche un'immagine.

La costruzione di un perimetro e di confini che creano un luogo nello spazio infinito, che pertiene all'immagine, è per altro di natura tecnica, ed è quello che definiamo in senso proprio e in senso lato arte. La premessa di tutto questo è una sostanziale continuità tra la sintesi percettiva e la sintesi tecnica, nel senso che, fondamentalmente, ogni sintesi possibile è già sempre una sintesi tecnica. E la natura dell'immagine è costantemente costruita, reca entro di sé in senso proprio o in senso lato un indice tecnico, mentre ciò ci rimanda all'impossibilità di una divaricazione netta tra tecnica e natura.

Potremmo dire che qui si prospetta, a voler osare molto temerariamente una tesi che ci si ripromette di sviluppare più ampiamente in altra sede, che qui si ha a che fare con una trasformazione dell'ordinamento della realtà che corrisponde a una variazione nella stessa autocomprensione della *Moderne*: si va da un modello tendenzialmente meccanicistico che è quello che pervade la fisica newtoniana sino alla *Naturphilosophie* kantiana, per venire a un'autocomprensione organicistica che è quella che si annunzia, anche sulla scorta del giudizio teleologico kantiano, in Goethe, nel primo Schelling e nella *Frühromantik*, per giungere a una psichizzazione del modello di realtà. È un *iter* che si annunzia già nelle *Ideen* di Herder ove si prospetta un cammino che, attraverso un lungo periplo metamorfico, conduce all'umanità e poi oltre di essa. Potremmo definirlo come un cammino che va dal fisico allo psichico. Si

²³ H. Belting, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, Frankfurt/Main 2001.

delinea qui un cammino di filosofia della storia che coincide con un passaggio di stato, con una modificazione decisiva della consistenza ontologica dell'ente. Il segno della redenzione si installa metaforicamente nella struttura dell'essere e ne orienta fisiologicamente lo sviluppo. In questo quadro si colloca anche molta filosofia successiva in ambito romantico, si pensi per esempio ad autori come Novalis, in particolare all'*Allgemeines Brouillon*, e poi, in ambito post-romantico, a pensatori come Fechner e Guyau²⁴. Questa "psichizzazione" della realtà è senza dubbio quella alla quale anche tutti noi stiamo assistendo e in qualche modo contribuendo con le tecniche digitali. Essa reca con sé una carsica, segreta, quanto infine quanto mai influente modificazione della trasmissione culturale.

Naturalmente bisogna intendersi ora, quantomeno a grandi linee, su che cosa significhi fisico e psichico. Potremmo utilizzare come criterio per definire questo tipo di entità sulla base della quantità di relazioni che esse intrattengono con il loro interno e verso l'esterno. Lo psichico si potrebbe definire, in questo quadro, come una moltiplicazione a potenza infinita delle possibilità relazionali di un oggetto determinato che si compie e ha, al tempo stesso, come sua premessa un'attivazione sinestetica dei cinque sensi i quali, intervenendo congiuntamente, amplificano, per così dire, la "portata oggettiva" dell'oggetto. È come se l'orientamento captato e/o intrapreso dall'avanguardia mettesse capo a una rivoluzione del concetto di realtà la quale viene realizzata attraverso la sua implementazione su di un medium tecnico-sensoriale del tutto amplificato. La produzione di una percezione sinestetica mette così capo, su questa via, a una trasformazione effettiva della realtà e delle sue articolazioni di senso che non vengono più affidate all'esegesi di sensi separati. Questo produce un'intensificazione e un'idealizzazione della realtà che s'innalza a uno stato ulteriore e più integro. È un cammino molto significativo che trasforma, tra l'altro, radicalmente la fruizione estetica che da contemplativa si fa interattiva moltiplicando i sensi di competenza che intervengono nella fruizione dell'opera, mettendo in gioco anche quelli legati alla prossimità fisica con l'oggetto. Questo produce anche una trasformazione radicale della stessa consistenza ontologica dell'oggetto artistico. Come ha molto acutamente rilevato Nicolas Bourriaud: «Ogni opera d'arte potrebbe esser così definita come un oggetto relazionale, il luogo geometrico di una negoziazione con innumerevoli interlocutori e destinatari»²⁵.

È proprio questo approccio relazionale all'immagine artistica che ci aiuta a intenderla e viverla come un luogo. In questo modo essa può configurarsi anche come un antidoto nei confronti di quel flusso immenso di immagini che percorrono oggi tutti gli spazi della nostra vita. Abbiamo oggi a che fare con un flusso immane di immagini che trovano tuttavia un limite nel fatto che le immagini tendono a iscriversi in un corpo, oppure a dissolversi nel nulla. Come ha rilevato Hans Belting in *Antropologia delle immagini*:

²⁴ Mi sia consentito rinviare in questo quadro a proposito di Guyau a F. Vercellone, *Estetica dell'Ottocento*, Bologna 1999, e per quanto riguarda G.T Fechner cfr. lo scritto comparso sotto pseudonimo: *Vergleichende Anatomie der Engel von Dr. Mises*, Im Industrie-Comptoir 1825.

²⁵ N. Bourriaud, *Estetica relazionale*, cit., p. 26.

Il rapido ritmo con il quale le immagini ci appaiono alla vista trovano una compensazione in quello altrettanto rapido con cui esse si dileguano. Le immagini alle quali nella nostra memoria corporea applichiamo un significato simbolico sono altre da quelle che consumiamo e dimentichiamo. Se nel corpo possiamo individuare il soggetto quale “luogo delle immagini” che noi stessi siamo, allora possiamo dire che esso resta una *pièce de resistance* contro la fuga dei media che, nelle attuali difficoltà, sembrano muoversi astutamente attraverso la sovrapproduzione figurativa²⁶.

Torniamo a noi, venendo nuovamente sulla tesi per cui l’universalità dell’ermeneutica si fonda sull’universalità del linguaggio. È ben evidente che questa stessa universalità è di natura metalinguistica poiché non è dato cogliere che cosa renda tra loro commensurabili le varie lingue, e forse anche i vari linguaggi, se non un elemento metalinguistico che è appunto l’immagine che funziona da medium intuitivo della comunicazione. Comprendere significa da questo punto di vista interrompere il flusso della temporalità per produrre contemporaneità, in altri termini comprensione intuitiva senza della quale la comunicazione s’incaglia. Comprendere significa, in questo quadro allora, invertire la rotta del tempo, riavvolgerne il filo e fare in modo che quell’estensione temporale che produce disorientamento, e un senso di inattività e disperazione si arresti per produrre il proprio opposto, quella contemporaneità *nel* tempo che si riassume nel *Verweile doch*, in quell’indugiare che chiude il *Faust* goetheano. Comprendere diviene da questo punto di vista una *forma dell’anacronismo e un modo dell’abitare*: è riprendere all’inverso il gomitolo del tempo, riavvolgendolo in un luogo che è anche il *proprio* luogo. Questo rende la comprensione storica e la coscienza della mediazione storica assolutamente insufficienti a svolgere il compito di creare luoghi in opposizione agli anonimi “nonluoghi” della tarda modernità.

Ora tutto questo invero in fondo la vocazione terapeutica dell’ermeneutica e la risolve in una destinazione che potrebbe definirsi morfologica. Il lavoro della comprensione è, a ben vedere, un lavoro di radicamento che trasforma il tempo puro della temporalità storica in un tempo-spazio, in una forma o in un succedersi di forme che sono quelle in cui si sviluppa l’esistenza umana. L’esperienza in senso lato terapeutica dell’ermeneutica non consiste dunque tanto nell’enfatizzare la sua vocazione storicistica, nell’enfasi gettata sulla relatività dell’esistenza e delle comunità umane le quali sarebbero così convogliate in direzione di una quieta auto-consapevole convivenza in una contemporaneità a ben vedere poi ben poco innocua e pacificata. L’ermeneutica mette capo a un movimento opposto, e proprio a questo proposito realizza la sua vocazione terapeutica riabilitando, ricreando e rinnovando i luoghi nell’anonimo paesaggio dei non-luoghi sui quali Marc Augé ha magistralmente attratto la nostra attenzione. Essa finisce per risolversi nella morfologia in quanto realizza quell’utopia platonica del comprendere, che è l’intendersi sulla cosa stessa. Il cammino attraverso i *logoi* va oltre i *logoi* stessi, o meglio abolisce il loro statuto astratto facendo di essi una verità in atto nell’intuizione che si trasforma così in una forma vivente. È

²⁶ H. Belting, *Antropologia dell’immagine*, Roma 2011, p.45.

questa forma vivente produce il luogo e il radicamento in esso, un logos nuovo, nell'accezione etimologica del termine, secondo un andamento che produce una sorta di modifica nel concetto di universalità. Abbiamo a che fare, come già si diceva e ora si può forse più convincentemente ribadire, non con un'individualità astratta ma con una sorta di riformulazione dell'*Individuelle-Allgemeine* proposto da Schleiermacher. Il riconoscimento individuale non avviene se non nel quadro di un ri-radicamento che costituisce il vero e proprio volto terapeutico del lavoro ermeneutico che ora scopre il proprio a morfologico. È un lavoro di radicamento che non rinuncia alla tecnica, ma che, al contrario, sembra voler inverare e rinnovare ulteriormente la sua promessa di universalità. L'universalità morfologica, quella dell'immagine, non è infatti rivolta al passato, ma al futuro. Potremmo definire la creazione di questa universalità come un lavoro utopico rivolto a riconciliare cultura e natura compiendo sin dall'inizio un salto al di là della loro stessa separazione.

Potremo dire la cosa diversamente riprendendo un'osservazione di Edgar Morin: l'uomo è l'unico essere che si crea il proprio ecosistema²⁷. Alla luce di queste considerazioni l'estetica tende a risolversi non nell'ermeneutica ma nella morfologia assecondando un orientamento che privilegia, tra le estasi temporali, non più il passato ma il futuro.

Tutto questo non significa tuttavia affatto, come già si accennava sopra, che l'universalità dell'immagine sia quella di un nuovo esperanto. Questo passo produce invece una diversa attitudine nei confronti dell'universalità: si va infatti verso una universalità non logica e indifferente ma personale e analogica, un'universalità che produce relazioni e appartenenza/e. Il grande schiacciante Moloch dinanzi al quale la *Kulturkritik* si era trovata è quello di un'universalità logica che respinge l'appartenenza e la schiaccia sotto l'ombra di un universale disprezzo. In questo caso abbiamo invece a che fare con un'universalità analogica e anche, aggiungerei, metabolica. Il riempimento intuitivo risponde a una sorta di "fame di immagini", a un bisogno di orientamento e di radicamento che l'immagine nega e veicola al tempo stesso. È un'universalità che deriva da una logica analogico-combinatoria che produce riconoscimenti logico-patici da parte di coloro che ne attraversano i percorsi. Ci troviamo dunque - possiamo affermarlo - in un quadro tutt'altro che relativistico. Esso implica, fra l'altro, per riferirci ora al logos linguistico, che parlare significa costantemente parlare non da un certo punto di vista, ma da un certo luogo. E che ciò coincida con il nostro ineliminabile radicamento. La logica del luogo e dei luoghi deve così sostituirsi a quella dei punti di vista nella discussione su identità/differenze e nuove universalità evitando così di cadere nell'alternativa, proposta molto autorevolmente nel mondo cattolico da Joseph Ratzinger, tra relativismo e verità trascendente. Il luogo è una forma dell'abitare che non ha nulla a che fare con una dispersione relativistica; per altro verso esso si definisce come un'auto-costruzione di confini, dunque come un'immagine.

²⁷ E. Morin, *Il metodo*. 3. *La conoscenza della conoscenza*, Milano, pp. 273,

In quanto l'immagine è destinata a iscriversi in un luogo e in un corpo, ecco che essa è volta a produrre una sorta di re-incantamento del mondo. Ogni immagine deriva, è prodotta da una sorta di tensione "erotica" implicita nella sua necessità di incarnarsi, che la induce a concretizzarsi in un mondo, e a generare un mondo. È una via che viene indicata, in termini diversi, anche da Michelangelo Pistoletto il quale afferma che è necessario orientarsi in direzione di un "terzo Paradiso", che fa seguito al giardino dell'Eden e all'euforica Babele tecnologica. Egli soggiunge che bisogna andare in direzione di una "reintegrazione del rapporto tra uomo e natura", che costituisce la speranza, il mito positivo del nostro tempo attraverso il quale «l'arte si assume nuovamente la direzione che dovrà tenere unito il mondo»²⁸. Questo re-incantamento, che può naturalmente trovare nell'arte pubblica uno dei propri punti di forza, fa riflettere su di una potenza performativa dell'immagine alla cui luce può essere tentata una sorta di critica dell'economia politica dell'estetica, volta a individuare le virtualità socialmente terapeutiche delle politiche dell'immagine.

Federico Vercellone, Università di Torino
✉ federico.vercellone@unito.it

²⁸ Cfr. M. Pistoletto, *Re-incantamento del mondo*, in F. Vercellone (ed.), *Reincantamento del mondo*, in corso di stampa presso Aracne. Cfr. anche M. Pistoletto, *Il Terzo Paradiso*, Venezia 2010.