

Carlo Sini

DISTANZA UN SEGNO
FILOSOFIA E SEMIOTICA



CUEM
filosofia

Carlo Sini

DISTANZA UN SEGNO
Filosofia e semiotica

CUEM

Prima edizione
Luglio 2006

© CUEM Soc. Coop.
Via Festa del Perdono 3
20122 Milano
cuem@librerieuniversitarie.it

È vietata la riproduzione, effettuata con qualsiasi mezzo, non autorizzata.

Stampa: Globalprint s.r.l.
Via degli Abeti, 17/1- 20064
Gorgonzola – Milano

In copertina: Carlo Sini, *Disegno 2006*,

I

Il chiostro

Da anni svolgiamo nei nostri corsi un confronto con le scienze, mirando a un percorso che ha nelle figure dell'enciclopedia filosofica il suo risultato. Questo confronto non ha di mira un dialogo della filosofia con il campo già costituito di questa o quella scienza, con la sua "logica" e con le sue già definite categorie; il confronto mira piuttosto alla rianimazione del terreno precategoriale (come direbbe Husserl) delle scienze evocate, scandaglia cioè i luoghi del loro primitivo radicamento e delle loro figure sorgive.

Quest'anno poniamo al centro del nostro interesse la questione del segno, dove la semiotica non è evocata in base alle sue definizioni e ai suoi procedimenti già codificati; ogni definizione del segno è del resto una impresa paradossale e contraddittoria: già dobbiamo infatti usare quei segni che vorremmo definire per eseguirla. Essa è pertanto, entro la scienza semiotica, qualcosa di convenzionale e di meramente empirico, qualcosa che ha le proprie ragioni e i propri fini, ma che filosoficamente rivela anche la sua fragilità e inconsistenza, cioè la sua filosofica insignificanza.

Noi affrontiamo invece la questione del segno a partire dalla nozione di *distanza*, consapevoli che: 1. la nozione stessa di segno implica necessariamente ed evoca strutturalmente la nozione di distanza; e che: 2. la distanza, oltre a essere preliminare a ogni azione segnica, caratterizza anche, nel modo più generale, qualsivoglia nostra *esperienza*, anzitutto nella impossibilità, per l'esperienza, di *sostare nella presenza*. Potremmo quindi tradurre preliminarmente così il senso del titolo del corso:

1. ogni cosa si dà nell'esperienza alla *distanza* di un segno (sicché non l'uomo, si potrebbe dire, ma il segno è "misura" di tutte le cose);
2. in ogni esperienza è dunque *di stanza* un segno;
3. ed è così che il segno è *d'istanza*: cioè incarna per sua natura l'istanza del dover essere e dell'altrove.

Di ciò che abbiamo appena detto vorrei fornire un'immagine preliminare (il motivo della scelta emergerà più avanti).

Si immagini dunque un giovane monaco intento a misurare assorto il breve percorso del chiostro del suo monastero: è difficile immaginare un

uomo più di lui immerso in un concentrato di innumerevoli segni. Già l'orientamento del chiostro nello spazio, secondo i punti cardinali, evoca l'alternarsi sulle sue pietre delle luci del giorno e della notte, il cammino del sole e della luna, il succedersi delle costellazioni celesti e poi, scolpite sui capitelli del colonnato, ecco ogni genere di figure realistiche o simboliche: uomini, donne, animali, esseri allegorici e mitologici, fiori e piante, angeli e diavoli, mestieri e ordini sociali... una selva di innumerevoli segni che compongono un intricato universo di significati; esso si apre di continuo allo sguardo deambulante del monaco, unitamente alle parole che egli sussurra e borbotta pregando e alzando di quando in quando il capo a rimirare le stazioni del suo cammino circolare. La differenza di questi segni costituisce la materia prima della esperienza del monaco e la differenza stessa custodisce e rivela di continuo la distanza che anima ogni segno esperito.

Diceva Charles Sanders Peirce, il fondatore del pragmatismo americano e il padre della semiotica: se in presenza vi fosse una sola impressione sensoriale, la presenza sarebbe per noi uguale a nulla. La presenza che sperimentiamo è invece costituita dalla differenza delle impressioni: solo così la presenza può divenire oggetto d'esperienza. Per esempio: ora è caldo e ora è freddo, ora è giorno e ora è notte (come dicevano gli stoici). Denotare questa differenza tra le affezioni sensibili (come diceva Kant) è appunto ciò che rende la presenza "saputa", vale a dire, in generale, esperita. Ma questo atto di attenzione, questo prender nota della differenza equivale appunto a fare di ciò che è in presenza *il segno di qualcos'altro*. E' la differenza presente a "segnalare" il caldo, a esserne segno. 'Caldo' è infatti un segno, un predicato riferito alla presenza, anzitutto per differenza dal 'freddo', ecc.

Si noti che non è necessaria la presenza di un segno verbale o concettuale per denotare l'esperienza: la presenza del segno e della sua costitutiva distanza è segnalata da *ogni tipo di risposta*. E' l'*abito di risposta* (diceva Peirce) a rivelare la presenza dell'azione del segno, cioè la presenza di un'esperienza. Per esempio: il fulmine ha incendiato il bosco e gli animali fuggono atterriti; è il loro modo di segnalare la avvertita presenza del fuoco, come se implicitamente gridassero: "Al fuoco!".

Il segno segnala dunque la differenza. Ora (ecco la nostra domanda), come sorge questa differenza? Il che equivale a chiedere: come sorge l'esperienza? Cosa accade in ogni esperienza, ovvero cosa accade quando facciamo esperienza? Come in particolare accade il soggetto senziente?

Ma ciò rinvia necessariamente alla domanda sul segno, che della differenza che caratterizza ogni esperienza è il veicolo primo. Però abbiamo anche detto che è paradossale e contraddittorio pretendere, a questo punto, di definire che cosa sia un segno: come dovremo allora procedere? Compriamo un primo passo.

La relazione segnica. Anzitutto osserviamo che un segno non è pensabile come una semplice "cosa". Identificare il segno con una qualche classe di cose (per esempio le parole pronunciate o scritte, i segnali stradali, l'alfabeto Morse, le insegne gentilizie, i richiami della tromba militare ecc.) è un errore: l'errore nel quale cadono inevitabilmente tutte le semiotiche empiriche. Errore comprensibile: diciamo "il segno" e siamo indotti dal senso comune a chiedere quali siano le "cose" corrispondenti a questa espressione. Già Aristotele lo sapeva. Per esempio chiedeva quale sia la differenza tra un uomo dipinto e un uomo reale; sarebbe facile dire che il primo è segno del secondo, ma per dirlo già dobbiamo far uso di segni e porre differenze tra segni (anche "uomo reale" è infatti un segno). Il fatto è che niente ci è dato nell'esperienza che non sia anche un segno (il che sappiamo che significa: che non sia avvertito nella sua differenza); proprio per questo il segno non è una semplice cosa, ma caso mai ciò che *consente il riferimento a ogni cosa* e che appunto fa sì che si presentino "cose" nella esperienza; comprese quelle "cose" che definiamo "segni" e che invece sono, come vedremo, indici o simboli, cioè aspetti della relazione segnica.

Siamo così arrivati al punto: il segno non è una cosa, ma è una *relazione*. Non dobbiamo parlare propriamente di "segni" ma di relazioni segniche. La relazione segnica la definiamo nei termini esemplarmente proposti da Peirce: "*qualcosa che sta al posto di qualcos'altro per qualcuno*". Stare al posto di è la natura propria del segno: esso, dicevano i filosofi medievali, *supponit pro*. Sarebbe un po' come dire: qui c'è qualcosa, che però non è il qualcosa che c'è. Come si vede, è il problema stesso della filosofia, cioè della differenza tra l'ente e l'essere, ovvero tra l'ente e il suo significato, o, se si preferisce, la sua verità. In senso "teologico" è il problema di Dio, della sua relazione e differenza rispetto al mondo. Insomma, è il problema complessivo del senso dell'esperienza.

La definizione della relazione segnica sopra proposta può essere figurativamente tradotta nel cosiddetto triangolo semiotico. Ai suoi tre vertici poniamo allora le tre espressioni di Peirce: *Representamen* (ciò che svol-

ge la funzione di significare, di stare al posto di); *Oggetto* (ciò che viene significato); *Interpretante* (l'atto o l'abito che collega tra loro il Representamen e l'Oggetto, cioè che per esempio dice: il fuoco è segno del calore per la pelle senziente di un essere umano).

Due cose vanno anzitutto tenute presenti. La prima è che, come si è già accennato, l'Interpretante non è una persona, non è "io", "tu" o "lui", ma è un abito di risposta, cioè un'azione interpretativa in atto all'interno di concrete pratiche di vita. Per esempio è l'atto di consultare il termometro per verificare la temperatura atmosferica.

La seconda cosa è che nel triangolo semiotico ogni vertice sta per gli altri due in una "relazione interna", cioè originaria e irresolubile. C'è tra loro una circolazione inarrestabile che li rende reciprocamente "relativi" e mai separati. Qualcosa significa solo in quanto è in relazione a qualcos'altro; ma lo è per l'azione dell'Interpretante, che a sua volta è tale solo per il manifestarsi di effetti significativi tra le cose ecc. Nulla dunque è "in sé" un Representamen, un Oggetto o un Interpretante. La relazione segnica è un *primum*, che non presuppone niente fuori e prima di sé.

Segue da ciò che la relazione segnica pone al pensiero tre grandi questioni:

1. Che caratteri deve avere una "cosa" (una presenza) per essere un Representamen, cioè per svolgere la funzione del significare, per funzionare come un segno? Ecco il tema della *sintattica* (o grammatica) del segno.
2. Che tipo di rinvio collega il segno (cioè, più propriamente, il Representamen) al suo Oggetto? Ecco il tema della *semantica* del segno.
3. Che tipo di azione, di abito di risposta, svolge l'Interpretante per connettere il segno (Representamen) e l'Oggetto? Ecco la *pragmatica* del segno.

Per la circolarità interna del triangolo semiotico è ovvio che i tre quesiti rinviano l'uno all'altro, sicché possono essere trattati separatamente solo per una decisione astrattiva. L'ingenuità delle semiotiche empiriche consiste appunto nell'ignorare o nel fingere di ignorare che in realtà i tre problemi devono infine trovare una trattazione e una soluzione globale e sintetica, il che pone però la *reale questione filosofica*.

Svolgiamo molto rapidamente le tre questioni, affrontando anzitutto le proprietà o i caratteri che, secondo Peirce, una cosa deve rivestire per fungere da Representamen entro la relazione segnica. Si tratta di considerare astrattivamente il "segno in relazione a se stesso". Come ora vedre-

mo, Peirce, in queste celebri suddivisioni, procede per "tricotomie". La funzione del Representamen comporta dunque:

1. un *Qualisegno* o *Tone*. E' la qualità materiale del segno, colta nella sua pura possibilità originaria (la possibilità di quella differenza che, si disse, caratterizza ogni esperienza, cioè ogni presenza) Si tratta, per esempio, della possibile qualità sensibile di un'impressione, quale sarebbe una possibile sfumatura di colore, o la vibrazione possibile di un suono, un possibile grado di calore ecc.
2. Un *Sinsegno* o *Token*. E' una presenza materiale di fatto che incarna appunto la qualità materiale solo possibile del *Qualisegno*. Per esempio un pezzo di stoffa colorato di rosso, il risuonare del do centrale di un pianoforte, ecc.
3. Un *Legisegno* o *Type*. E' il codice d'uso o la legge che assume quel fatto incarnante realmente una qualità possibile della esperienza dotandolo di un significato. Per esempio: l'esibizione di una bandierina di stoffa rossa sulla spiaggia sta a significare "mare agitato", "proibito uscire in mare con la barca" e simili.

In altre parole: perché qualcosa possa stare al posto di qualcos'altro (funzionare come segno), deve appunto essere "qualcosa", una presenza sensibile, una qualità materialmente presente; e poi deve esserci una "regola d'uso" che stabilisca la relazione tra il qualcosa di presente e ciò che esso "significa", vale a dire quale tipo di risposta suggerisce (non uscire in barca e simili). Come si vede, la relazione segnica è, come si è detto, un circolo di circoli. Una qualità qualsiasi dell'esperienza può funzionare come segno solo se, incarnandosi in un fatto, stimola una risposta secondo una regola d'uso; per esempio quella regola che ha stabilito: bandierina rossa sulla spiaggia = mare agitato. Come questa regola accada non è naturalmente ancora compreso nel nostro discorso. Il Representamen e le sue tricotomie, prese a sé stanti, sono infatti mere astrazioni classificatrici. Tutto il Representamen con le sue tricotomie è la "pura possibilità" della relazione segnica, sicché gli esempi che usiamo per intenderci sono in realtà impropri. Essi sono da noi in qualche modo intesi proprio perché già usiamo inavvertitamente l'intero ambito del significare nel nostro accoglierli come "sensati".

Consideriamo ora il segno in relazione al suo Oggetto; entriamo cioè nella semantica del segno. La domanda è: in che modo il segno rimanda?

1. *Icona*: il segno rimanda solo perché tra il segno e il suo oggetto deve potersi porre una qualche *somiglianza*. Cioè, anzitutto, una "possibilità" di somiglianza (ciò che qui nominiamo come "iconismo" del segno). Deve ammettersi la possibilità che tra il segno e il suo oggetto vi sia qualcosa di intrinsecamente comune; segno e oggetto devono "somiarsi" sotto qualche rispetto o per qualche qualità o circostanza. Questa è la possibilità stessa della esistenza di "segni". Essi infatti non possono essere stabiliti "convenzionalmente" (perché per farlo, come già si disse, dovremmo possederli, avere accesso a un qualche tipo di segni che ci consenta di dire o di pensare: questo significa quello). Il segno, in altre parole (come comprese anche Merleau-Ponty, e poi Wittgenstein nel *Tractatus*), deve poter significare *per se stesso*.
2. *Indice*: di fatto, dunque, il segno "indica" il suo oggetto. Vi è qualcosa come una connessione "fisica" o di fatto che li collega, c'è una relazione "fisica" di qualche tipo tra loro; essa costituisce la "oggettività" del segno.
3. *Simbolo*: il fatto indica allora una norma generale. Non solo di questa connessione di fatto si tratta, ma del suo rientrare in una norma generale, in una legge che regola la semantica del segno, il suo riferirsi "simbolicamente" a cose o situazioni dell'esperienza, dando vita alla "interpretazione" del significare del segno. Un singolo fatto accidentale non "fa segno"; è il suo tratto "simbolico" a caratterizzarlo come segno.

Stiamo dicendo: perché possa instaurarsi una relazione segnica (un rimando segnico) bisogna che una qualche qualità sensibile incarnata in un fatto *assomigli* a un altro fatto, lo faccia per così dire "venire in mente" evocandolo "simbolicamente", cioè divenendo di fatto un *indice* della sua presenza significata. Per esempio: le nuvole annunciano pioggia; oppure: dalla finestra della mia stanza d'albergo non vedo il mare; riesco a scorgerlo però la bandierina rossa sulla spiaggia e allora "so" che il mare è agitato: per oggi non se ne parla di uscire in barca.

E' facile osservare come tutto questo sia problematico. Per esempio: che "somiglianza" c'è tra la qualità sensibile del 'rosso' e l'agitazione marina? E tra un pezzo di stoffa e il mare? O tra la parola 'mare' e il mare? Come si arriva a porre tra queste "cose" del tutto differenti una regola d'uso o un codice funzionale?

Più in generale: in che modo uno "stato di cose" (per esempio un'immagine, come diceva Wittgenstein) diviene simbolico e normativo di un altro stato di cose? (cfr., anche in relazione a Wittgenstein, C. Sini, *I segni dell'anima. Saggio sull'immagine*, Laterza, Roma-Bari 1989). Il che equivale a chiedere come si *ordina* l'esperienza. Se all'origine supponiamo (come fanno Kant, Peirce e altri ancora) di essere immersi nel *caos* di mere accidentali differenze tra le impressioni sensibili, per esempio alla nostra nascita, come avviene la formazione di un mondo per noi sufficientemente ordinato e affidabile, cioè di un *cosmo*?

E' evidente che il peso di tutte queste domande finisce per investire le tricotomie del terzo momento della relazione segnica, cioè del segno in relazione all'Interpretante, inteso, come sappiamo, quale "abito di risposta" (per esempio "ciò che sono pronto a fare, o a non fare" in presenza della bandierina rossa sulla spiaggia). E' infatti la risposta che collega *possibilità e fatti*, stabilendo tra loro una relazione di somiglianza simbolica. E' così che emerge un codice d'uso significativo, vale a dire la capacità di prendere uno stato di cose come segno di un altro. E' la risposta che fa accadere lo *spazio relazionale del segno*. Proprio la risposta mostra (dice) che segno e oggetto in qualche modo si somigliano, che possono stare l'uno per l'altro, ovvero che hanno qualcosa in comune. Ma *come* possa farlo e cosa questo significhi la risposta non lo mostra e non lo dice; semplicemente, quanto enigmaticamente, lo fa, e questo è appunto il nostro problema.

Esso può ora specificarsi nella domanda: come "primieramente" accade un abito interpretante? Peirce osserva più volte che di fatto bisogna già avere interpretato per interpretare; bisogna che io abbia già inteso il significato della parola 'mare' per poter intendere poi la relazione tra una bandierina rossa e l'espressione 'mare agitato' e così via. Ciò è tanto ovvio quanto insufficiente, in quanto apre un infinito rinvio a quello che Hegel avrebbe considerato come il ricorso a una "cattiva infinità".

Non seguiremo qui la soluzione che Peirce propone con il suo terzo riferimento (il segno in relazione all'Interpretante) e con le relative tricotomie (*Rema*, ovvero il termine linguistico; *Dicisegno*, ovvero il giudizio; *Argomento*, ovvero il ragionamento o sillogismo). Questa soluzione concerne essenzialmente i problemi "strutturali" della inferenza logica e della sua riconduzione entro la semiotica, che è il tratto caratteristico del pensiero di Peirce; un tratto di grande interesse teorico, ma infine non risolto.

tivo, io credo, dei nostri problemi concernenti una possibile fondazione genealogica relativa alla nascita del segno.

Osserviamo piuttosto che, nella prospettiva che qui assumiamo, chiedere come nasca primieramente un Interpretante equivale proprio a chiedere come accade un segno, come “c’è” segno. Infatti è solo ponendo in causa l’azione dell’Interpretante che possiamo comprendere come emerga una differenza “significativa” tra le impressioni, ovvero, in generale, una esperienza; quindi qualcosa di avvertito, di reso oggetto di attenzione, qualcosa di memorizzato, ritenuto e riconosciuto. E in effetti potremmo dire che questa genealogia della attenzione è il nostro problema: come si “attende” alla esperienza e come si attende l’esperienza, così da poter notare: “eccolo di nuovo” (come diceva Whitehead)? Come *si viene al mondo* del segno e nel segno? Quindi, come emerge la *soggettività senziente*, la *autocoscienza sensibile*, e, dentro questa, un abito interpretante? Più in generale ancora: cosa “significa” *sentire*? Si suole, a questo punto, chiamare in causa i cinque sensi, ma vedremo che la cosa, in tal modo, non diviene affatto semplice o chiara.

Consideriamo allora conclusa questa prima parte introduttiva del corso e torniamo all’esempio del fraticello nel suo chiostro.

Bruno Giovanni
I chiostri catalani. Una mattina dell’anno domini 1321 un giovane monaco percorreva, assorto in meditazione e preghiera, il piccolo chiostro del convento di Santa Maria di Ripoll in Catalogna, annesso alla splendida cattedrale. Osservando le figure di un capitello gli vengono in mente i versi di un proverbio popolare: “Da las doce a la una/ anda la mala fortuna;/ da la una a los dos/ anda la Madre de Diòs.”

Ogni giorno compie più volte questo percorso circolare, sia in ore stabilite sia no, all’alba e al tramonto, nel pomeriggio e nel cuore della notte, in ogni stagione dell’anno e ogni anno, per molti e molti anni, finché morte non lo arresti. Allora il suo corpo finirà sotto il pavimento della chiesa o sarà accolto nel piccolo cimitero, per sempre accanto ai suoi confratelli che lo hanno preceduto sin dalla fine del XII secolo, quando il chiostro romanico cominciò a sorgere, edificato sotto la guida dell’abate Ramon de Berga (1172-1206).

Questo l’esempio; la nostra domanda è: cosa *vedeva* il monaco nelle sue deambulazioni? L’accento posto sulla parola “vedere” non è casuale, poiché noi anzitutto cerchiamo di comprendere le prime radici del “sentire”: l’origine e il costituirsi dei segni primordiali dell’esperienza.

Cercheremo di comprendere *cosa* il nostro ipotetico fraticello vedeva e *come*, seguendo le intuizioni e le straordinarie scoperte di Marius Schneider. Ma intanto si osservi: l’ “ipotetico fraticello” è tale solo *per noi*, perché i frati di quel convento furono e sono assolutamente “reali”. Non c’è dubbio infatti che in una qualunque mattina del 1321, poniamo nel giorno di San Giovanni, quando la notte eguaglia il giorno, qualche giovane monaco fece e rifece il percorso del chiostro, con il suo corpo vivente, con i suoi pensieri, le sue emozioni e le sue immagini, immerso nel suo mondo. Altrettanto indubbio è che è il *nostro* vivere qui e ora a rievocare tutto ciò e a farlo rinascere nel proprio mondo, partendo dalla immagine di un chiostro evocata da un libro di Schneider: vita “nostra” insieme partecipe di innumerevoli vite “altre”; sicché la biografia fantastica del monaco di cui parliamo è nel contempo un tratto della *nostra* reale autobiografia. Comprenderemo molto più avanti il senso e l’importanza di queste osservazioni.

Diciamo ora qualcosa di Schneider. Nato nel 1903 a Hagenau, in Alsazia, studiò a Strasburgo filologia, musicologia, pianoforte e composizione. Dopo altri periodi di studio a Parigi e a Berlino, si laureò nel 1930 con una tesi su “L’Ars Nova in Italia e in Francia”. Comincia così la sua monumentale ricerca sulla polifonia musicale europea ed extraeuropea. Direttore fino al 1944 del Phonogram-Archiv di Berlino, dove raccoglie e trascrive un immenso materiale etnomusicale, passa a dirigere la sezione dedicata al folklore presso l’Istituto Español de Musicologia di Barcellona, nella cui università insegna dal 1947. Nel 1955 ottiene la cattedra di Musicologia a Colonia. Dal 1966 al ’70 insegna all’università di Amsterdam. Muore in Baviera nel 1982.

Marius Schneider è il massimo etnomusicologo del ‘900. I suoi studi sul rapporto tra architettura e musica nel medio evo europeo ed extraeuropeo, così come tra musica e filosofia nelle religioni antiche, sono fondamentali. Oltre alla *Storia della polifonia* in più volumi, ha pubblicato, tra l’altro: *La danza delle spade e la tarantella* (1948); *Il ruolo della musica nella mitologia e nei riti delle civiltà non europee* (1960); *Il significato della musica*, raccolta di saggi tradotta in Italia da Rusconi, Milano 1970; infine il libro di cui parliamo qui, che è anche il suo più famoso e che indicheremo tra breve.

Ci siamo chiesti cosa *vedeva* il monaco che percorreva il chiostro e i suoi molteplici segni; ora chiediamoci cosa vedremmo noi, se oggi ci recassimo a Santa Maria di Ripoll, alla sua cattedrale e al suo chiostro, oppure

agli altri due chiostri catalani di San Cugat (piccolo paese nei dintorni di Barcellona) e di Gerona (personalmente ho visitato solo quest'ultimo), costruiti entrambi verso la fine del XII secolo.

Indubbiamente vedremmo dei piccoli chiostri romanici di forma trapezoidale: luoghi raccolti e molto suggestivi. Di certo la nostra attenzione sarebbe fortemente attratta dagli splendidi capitelli che ornano le colonne e gli archetti che corrono per tutto il chiostro, scandendone l'intero percorso circolare. Noteremmo allora che sui capitelli compaiono spesso figure strane e bizzarre, sebbene affascinanti; per esempio leoni e tori in lotta tra loro, pavoni con le ali aperte, sirene che si pettinano i lunghi capelli, grifoni molto fantasiosi, una monaca che entra nel muro o che beve da una tazza reggendo due chiavi e così via. Osserveremmo queste figure per un po', con ammirata curiosità. Poi, dopo esserci aggirati in su e in giù, dopo aver bighellonato a caso in qua e in là, usciremmo a recuperare l'automobile (lasciata in sosta sospetta). Da perfetti turisti del XXI secolo, in realtà non abbiamo visto né capito nulla; in compenso, da bravi "giapponesi", abbiamo scattato diverse fotografie che ci immortalano con l'immancabile sorriso ebete, abbarbicati dietro a una colonna.

Per nostra fortuna, Schneider fece tutt'altra esperienza, muovendo dal sapere che aveva assimilato e che orientava i suoi abiti di risposta "interpretanti". Egli per esempio sapeva che il chiostro medievale è un microcosmo, una immagine reduplicata e simbolica del mondo; che la successione delle figure dei capitelli non è casuale, ma allude al percorso del sole e della luna, al succedersi dei giorni, delle settimane e dei mesi dell'anno, seguendo anche i segni zodiacali in cielo e il rincorrersi delle stagioni in terra; e che inoltre le figure registrano spesso le principali feste liturgiche e quelle proprie del singolo monastero, dei suoi santi e martiri protettori, ovvero esse mostrano i simboli della Vergine, se il monastero le era dedicato ecc. L'orientamento stesso della costruzione del chiostro, il suo collocarsi e dispiegarsi nello spazio e nel tempo del calendario, obbediva a ragioni e a precise scelte simboliche. Ogni monastero, si potrebbe anche dire, è come una montagna sacra in piccolo: un cordone ombelicale che collega la terra e il cielo.

Ne deriva che il cammino circolare del monaco nel chiostro non è una passeggiata a fini di svago o per sgranchirsi le gambe, ma è un percorso rituale e simbolico, un cammino iniziatico e purificatore. In generale si tratta, come direbbe Kerényi, di ricollocarsi al centro del proprio mondo, secondo la linea verticale incidente la propria vita vivente, come avviene

in forma di meditazione statica anche per il monaco di un monastero buddista, intento, nella posizione del fiore di loro, ad assorbire le forze cosmiche che lo attraversano. Il monaco cristiano procede invece in un movimento circolare iscritto più propriamente in una "storia" (altra notazione di cui vedremo solo alla fine l'importanza).

Scrivono Elémire Zolla, commentando il lavoro di Schneider. "I chiostri catalani (...) configurano il ciclo dell'anno a partire dal momento dell'anno in cui (...) quel santo patrono è celebrato (...). La danza delle spade, che ancora si può ammirare nel contado spagnolo, corrisponde a un giro dell'anno simile a quello fissato dalla successione dei capitelli dei chiostri: le figure della danza sono via via a essi sovrapponibili. Chiostri, inni, danze tradizionali fornivano dunque versioni distinte di un unico seguito di archetipi, erano diversi modi di fare visita agli archetipi del cosmo e perciò diversi aspetti di un unico rito di guarigione. Si guarisce dallo squilibrio, di qualsiasi genere, riaccimatandoci a tutti gli archetipi di cui la vita è intessuta, perciò alle singole figure della danza, ai singoli capitelli, ai singoli timbri-ritmi. Tutto, scultura, architettura, musica, mirava a un solo fine: che l'uomo armonizzasse con il cosmo. Togliete di mezzo questo fine e che cosa di razionale rimane? Fatevi ricondurre da Schneider al palazzo della ragione (...). Esorto a fare attentamente il giro di questi chiostri musicali, il periplo del mondo." La citazione è tratta dal già ricordato libro più noto di Marius Schneider, *Pietre che cantano (Singende Steine)*, trad. it., SE, Milano 2005 (dalla edizione Guanda, 1980, p.9; perché i chiostri sono definiti musicali lo comprenderemo più avanti).

Lo stesso Schneider, a proposito del rito di guarigione raffigurato nel chiostro di Santa Maria di Ripoll, così si esprime: "Mentre nei chiostri di San Cugat e di Gerona il canto che li creò procede secondo il cammino del sole, il viaggio mistico del malato in Santa Maria di Ripoll procede in direzione contraria. Il chiostro di Ripoll segue la regola della *circumambulatio* da destra a sinistra, proprio com'era usuale negli antichi riti terapeutici e in occasione della cacciata di spiriti maligni. Poiché, di conseguenza, i capitelli occidentali rappresentano l'immagine orientale del sole, mentre i capitelli orientali corrispondono alla parte occidentale, il sole illumina tale situazione in modo assai caratteristico. Nelle ore mattutine esso illumina i capitelli della parte occidentale, cioè le rappresentazioni del lago di fuoco orientale (purgatorio purificatore). Nell'ala sud-occidentale, rivolta verso nord-est, domina la vigorosa e fresca aria della

montagna sacra. Il lato nord-orientale (la zona ove ci si ammala) sopporta invece tutto il calore ardente del mezzogiorno, tanto nocivo nei paesi meridionali. Alla sera viene illuminato il viso del diavolo dell'ala sud-orientale, in cui arde la parte serale, occidentale ed erotica, del lago di fuoco. Dedichiamo infine poche ma audaci parole all'idea che guidò la costruzione (a Ripoll). Al centro dei giardini delimitati dai chiostri si trova sempre un pozzo al quale, un tempo, spesso si attribuiva una forza miracolosa. Anche l'immagine megalitica del mondo conosce un pozzo nel centro. Essa corrisponde all'incrocio mistico che costituisce il punto d'intersezione delle forze dualistiche della vita. Se dunque un giorno il pozzo traboccasse miracolosamente e la sua acqua pura ricoprisse delicatamente tutto il giardino in modo da consentire agli archi e alle colonne che lo circondano di riflettersi nell'acqua, non apparirebbe un tale chiostro la riproduzione dei tranquilli laghi dei templi in cui ancora oggi i malati Indù cercano guarigione e salvezza? Approvare o negare questa supposizione sarà compito di esami più approfonditi. In questo caso, tuttavia, non è senza importanza ricordare che anche il mondo biblico conosce un simile lago terapeutico. E' la vasca Bezetha (Bethesda), circondata da quattro portici e tagliata nel mezzo da un quinto che forse corrispondeva al pozzo centrale. Secondo Giovanni (5, 1), i malati giacevano in questi porticati per potersi immergere rapidamente nell'acqua risanatrice al momento del suo misterioso muoversi" (pp. 103-4).

La lunga citazione anticipa qui cose che comprenderemo solo in seguito. Importa per ora notare che abbiamo in tal modo davanti agli occhi una serie di straordinarie connessioni, tra le quali particolare interesse rivestono per noi quelle che collegano il mondo dell'Occidente con l'Oriente; ma ancora non vediamo la intuizione fondamentale che fece da battistrada alla grande, quasi incredibile, scoperta di Schneider, quella che suggerisce appunto la nostra specifica attenzione al suo lavoro.

Questa intuizione venne aperta da una domanda: qual è il significato dei vari animali riprodotti sui capitelli dei chiostri e ripetuti spesso in successioni evidentemente non casuali? Schneider scoprì che gli animali *rap-presentavano note musicali*. Essi erano a tutti gli effetti una scrittura musicale e questa scrittura registrava un Inno del patrimonio del canto gregoriano (cioè del canto liturgico ordinato dal papa Gregorio Magno, vissuto tra il 540 e il 604, un secolo dopo Agostino. Opera meravigliosa oggi incomprensibilmente sostituita nelle chiese cattoliche da assurde quanto orribili canzoncine "giovanilistiche" stile San Remo). L'Inno in questione

era poi riferito al convento, al santo patrono ecc. Quell'Inno i monaci lo eseguivano, assieme a molti altri, in tutte le occasioni festive, sicché quel canto era scolpito più di ogni altro nella loro memoria. Ma nel contempo *era scolpito nella pietra dei capitelli del chiostro*. Le pietre cantavano!

Nei giri quotidiani nel chiostro i monaci vedevano-udivano (e qui è il centro di interesse per noi) il canto istitutivo della loro appartenenza al convento; ovvero ciò che caratterizzava il loro essere stesso di monaci di quell'ordine, di quel convento ecc. Marius Schneider ha appunto illustrato e narrato questa sua scoperta nel libro sopra citato, di cui ora riferiremo qualche passaggio.

Dice Elémire Zolla nella bella Prefazione a *Pietre che cantano* (ora, nella citata edizione SE, Postfazione; qui però citiamo sempre dalla edizione Guanda 1980): "I chiostri medievali e poi le cattedrali gotiche non vanno solo *guardati*, vanno *ascoltati*." E ancora: "Rari sono i libri che possono cambiare la vita di chi li legge: questo è uno di essi. Chi sappia cavarne tutte le deduzioni, vede in modo nuovo la storia, ascolta altrimenti i suoni della natura e la musica, guarda diversamente le cose. Intanto le guarda con l'orecchio: impara a coglierne il ritmo, la vibrazione essenziale. A dire di che si tratta, si fa presto: Schneider osservò i chiostri romanici di San Cugat, di Gerona e di Ripoll in Catalogna, annotò le figure fantastiche effigiate sui capitelli assegnando a ciascuno un valore musicale, quindi lesse come simboli di note le singole figure, basandosi sulle corrispondenze tramandate dalla tradizione indù, e scoprì infine che la serie corrispondeva alla esatta notazione degli inni gregoriani dedicati ai santi di quei chiostri. Le pietre cantavano, a saperle leggere, melodie precise. Fin qui ci sarebbe soltanto da rallegrarsi per un'operazione delle più brillanti di archeologia musicale, per l'avvio alla lettura musicale di chissà quanti altri complessi di scultura romanica. Ma a trarre tutte le conseguenze che il caso impone, ci si accorge che vacilla il nostro mondo culturale di tutti i giorni, che la storia e i valori comunemente accettati tremano come figure d'un velo dipinto. Una lama di luce rade le tenebre della storiografia medioevale, una storia ignota emerge, si ha la prova che si trasmettevano nel Medioevo conoscenze metafisiche simili a quelle che avevano generato la teoria musicale indù; esisteva una conoscenza metafisica non trascritta su pergamene, ma urlata dai capitelli. Gli edificatori di Cluny riempivano le chiese di mostri che divertivano le plebi, ma che erano un linguaggio, trasmettevano un messaggio ai pochi in grado di

comprendere. Quando san Bernardo condannava quelle decorazioni, non sapeva dunque quel che si dicesse”.

285
a.
1198
In proposito, infatti, il combattivo Bernardo (il persecutore di Abelardo) si esprimeva come segue: “Nel chiostro sotto gli occhi dei confratelli che leggono, a che giovano quei ridicoli mostri, quella meraviglia e deforme bellezza, quella bella deformità? A qual fine stanno lì quelle immonde scimmie, quei feroci leoni, quei mostruosi centauri, quei mezzi-uomini, quelle tigri coperte di strisce, quei cavalieri che si battono, quei cacciatori che si sfiatano nei loro corni? Si vedono là molti corpi sotto una testa sola, o ancora molte teste sopra un singolo corpo (...) Insomma, tante e tanto meravigliose sono le varietà di figure di ogni lato, che siamo più tentati di leggere nel marmo che nei nostri libri, e di passare il giorno intero a stupire di queste cose piuttosto che a meditare sulla legge divina. Per l'amor di Dio, se gli uomini non si vergognano di queste pazzie, perché non si fanno trattenere almeno dalla spesa?” (Lettera contro l'arte di Cluny all'abate Guglielmo di Saint Thierry, in Meyer Shapiro, *Arte romanica*, Einaudi, Torino 1977; devo la citazione alla cortesia di un assiduo uditor delle nostre lezioni). Lo scandalo incomprensivo di Bernardo è l'evidente incapacità, da parte di un uomo ciecamente legato alla e condizionato dalla cultura del libro, di intendere il senso della simbolica e antichissima cultura delle immagini, fiorita in mondi incentrati sulla parola orale, ignara di alfabeto. Siamo tentati di leggere nel marmo, dice Bernardo, figurandosi di fare dello spirito o del sarcasmo e di enunciare una assurda pretesa: non sapeva quanto, avendo torto, avesse ragione.

Torniamo a Zolla e alla citazione del suo brano: “Bisognava visitarli, egli scrive, sotto la pioggia battente i duomi gotici: si destavano allora in vita i loro doccioni a forma di draghi, ne brillavano allora gli smalti colorati e, intasandosi, i loro condotti muggivano: ululavano le fauci di pietra, barriavano sputando i getti dell'acqua di vita. Bisognava udirle, le cattedrali. Anche alla scultura e alla pittura di molti popoli 'primitivi' si deve porgere orecchio. I draghi con la lingua penzoloni, che emettono dalla bocca piante, catene, nastri, li troviamo dalla Colombia britannica all'Oceania, fin sulle pareti della cattedrale di Fermo. Vanno ascoltati, come vanno ascoltate le silenziose facce dei Maori o d'altri, tatuate di consimili motivi. Rappresentano l'urlo primordiale, il Verbo creatore, il vagito del cosmo. Stanno cioè dicendo: la realtà in ultima analisi è ondulatoria, ogni cosa si definisce dalla sua vibrazione specifica, cioè dal suo ritmo animatore; l'essenza delle cose è la loro musica: il musicista, specie il tamburi-

no, la coglie e la riproduce, dunque tutto nasce, ha origine dal suono ed è in ultima analisi timbro e ritmo. Gli archetipi, cioè le categorie, le forme essenziali della realtà (o se si preferisce gli dèi) sono timbri-ritmi fondamentali. Poiché ogni animale ha un suo grido e ritmo, a ogni animale corrisponde dunque uno spicchio del cosmo. L'arte più metafisica fa che l'uomo imiti l'animale. Questo è il discorso che ripetevano le gargoglie delle cattedrali muggendo sotto gli scrosci. Si spiega dunque perché in India (e altrove) tradizionalmente si assegnassero a certi animali le varie note: al fa la tigre o la capra (e la mattina), al do l'elefante (e il mezzodì), al sol la gru o il pavone (e il pomeriggio), al re il pavone (e il crepuscolo), al la l'uccello canterino o il pavone (e la notte), al mi il toro (e ancora la notte), al si il cavallo o il pesce o la rana (e l'ultima metà della notte). Ma non è una serie di rapporti meccanici: il simbolo è qualcosa da trattare con sensibilità; ad esempio la tigre è un animale solare e il suo suono specifico è il fa, tuttavia quando alla sera si sdraia affaticata, diminuisce da fa a mi. Non l'animale in sé, ma la sua sostanza sonora e il ritmo del suo movimento ne chiariscono di volta in volta il significato simbolico. Così, spesso si vedono affrontarsi il leone e il toro, dagli altorilievi dell'Iran a quelli medioevali europei, e simboleggiano l'intervallo di semitono fa-mi ovvero la tensione primaverile fra l'estate leonina e l'inverno bovino, ma al calar della notte è il leone spossato ad emettere il mi e il toro possente, che ora copre la volta del cielo, dove rimbombano i suoi mugghi, risuona come fa. I chiostri catalani non offrono soltanto uno svolgimento melodico in pietra, ma insieme alla melodia configurano il ciclo dell'anno a partire dal momento dell'anno in cui quella melodia è cantata, quel santo celebrato. Come non bastasse, mettendo insieme tutti i dati che si ricavano dall'esame dei chiostri, si scopre che la successione dei capitelli è altresì calcolata in modo da definire il tempo della esecuzione musicale (l'inno di San Cacufane, rappresentato dal chiostro appunto di San Cugat, consta di 14 crome, un tempo tipico di molta musica popolare balcanica e mediorientale: un avviso su come andrebbe cantato il gregoriano)” (pp.7-9).

Questa lunga citazione ci ha già fornito molte informazioni e spiegazioni (che saranno da tener presenti anche nel secondo capitolo di questa Dispensa, dove affronteremo il tema delle sintonizzazioni infantili). Ma ascoltiamo ora alcune parole di Schneider, nelle pagine introduttive al suo lavoro: “Il contenuto di questo libro, scrive, si fonda sui risultati di ricerche di tipo archeologico, mitologico, folclorico e musicologico sulla ori-

gine, l'essenza e lo sviluppo della simbologia musicale; tali risultati furono esposti nei miei lavori, in lingua spagnola, riguardanti i simboli animali (1946), la danza delle spade (1948), i canti della pioggia (1949) e il mito di Don Giovanni (1951). (...) Scopo del presente studio è quello di rendere fruttuose per i lettori amanti dell'arte alcune conoscenze ricavate da altri campi dello scibile, nonché indicare nuove vie nell'indagine dell'architettura romanica. Il risultato finale porta alla formulazione di questo principio: il posto di volta in volta occupato da ogni singolo capitello nella successione delle colonne dei tre chiostri benedettini qui esaminati non è mai casuale, ma è sempre determinato da un ritmo complessivo, musicale o ideologico: Né fantasia sfrenata né arbitrio artistico disposero casualmente nello spazio teste e figure di santi, animali ed esseri fantastici, ornamentazione vegetale e scene mitologiche o bibliche, ma una severa e consapevole volontà ordinatrice suddivise ingegnosamente le superfici secondo un piano perfettamente congegnato. Nel portale della Cattedrale di Santa Maria a Ripoll sono scolpite nella pietra 12 statue, definite prodotto di libera fantasia fino a quando non si scoperse che esse simboleggiavano il ritmo dell'anno. Con quale diritto d'altra parte sarebbe lecito supporre che nel convento benedettino, dove la vita a ogni ora del giorno e della notte era subordinata a una ben precisa simbologia rituale (elaborata in ogni minimo particolare), sorgesse all'improvviso un chiostro che il costruttore avrebbe progettato senza pensare 'assolutamente a niente' o lasciandosi guidare da motivi puramente decorativi o formalistici? Non si vuole certo giudicare negativamente l'analisi formale, rivolta alla semplice apparenza, a patto che essa non venga considerata come scopo finale e non soffochi il precipuo anelito umano a ricercare il senso o il ritmo del tutto."

E in conclusione di queste considerazioni, leggiamo ancora con grande attenzione le seguenti parole di Schneider: "Solo con esitazione consegno questo libro al lettore moderno, poiché esso presuppone di fatto quella fusione di udito e di vista che gli antichi cinesi definivano 'luce degli orecchi'. Per le culture superiori orientali e per la mistica medievale europea, questa fusione non era affatto insolita; ma l'uomo moderno avverte ormai appena la grande imperscrutabilità del mondo acustico, la policromia, la poliritmia e la forza lineare del suono, da cui le antiche leggende cosmogoniche facevano procedere il mondo visibile e tangibile. Comportando l'applicazione pratica di questa idea una nuova considerazione dell'arte e presupponendo nel contempo la sua comprensione alcune co-

noscenze musicali, mi rendo conto che questo saggio incontrerà in molti ambienti una resistenza non lieve. Che questa resistenza debba manifestarsi in primo luogo nel campo della ricerca artistica tradizionale è evidente, poiché una nuova concezione, per quanto motivata essa sia, generalmente si afferma non tanto in forza delle sue prove, quanto in base al grado di ricettività che essa incontra nel modo di pensare e di sentire di una data epoca" (pp.16-17).

Fissiamo dunque alcuni punti per noi essenziali.

1. Per intendere davvero il tratto più rivoluzionario della scoperta di Schneider bisogna partire da quella fusione di udito e di vista che la cultura orientale e la mistica medievale europea frequentavano come abituale. Era allora normale e comprensibile parlare di "luce degli orecchi" o di "musica degli occhi":
2. L'uomo moderno ha perso l'accesso a questo mondo acustico e in generale al significato "cosmogonico" del fenomeno sonoro.
3. Queste tesi esigono pertanto una ricettività adeguata, insita "nel modo di pensare e di sentire di una data epoca". Cioè, io direi, quella "ricettività" che è resa possibile da concrete pratiche di vita; per esempio dalla pratica di vita benedettina in tutta la sua complessità di operazioni e di significati, in larga misura irriducibili alle nostre forme di vita e alle nostre classificazioni ("*ora et labora*"). Sono le pratiche di vita, di parola e di scrittura che aprono la via alla "ricettività", non viceversa. Donde la comprensibile sfiducia di Schneider nei confronti del lettore moderno, molto analitico e intellettualista, imbevuto di cultura libresco e di naturalismo scientifico. Potremmo però chiederci: forse che le cose stanno cambiando? Forse che sta nascendo un nuovo modo di intendere la lettura e la scrittura, e perciò un nuovo senso della pratica culturale e dei suoi fini?

Torniamo in particolare sul punto 2. Che vuol dire "significato cosmogonico del fenomeno sonoro"? In sintesi, Schneider ricorda le seguenti cose. La scrittura degli Aztechi e dei Maya (ma non solo) mostra nel modo più chiaro che i loro dèi sono "simboli sonori": "Questi idoli sono in realtà suoni rituali scolpiti nella pietra che, per colui che sa interpretarli, si trasformano in pietre sonore" (p.19). Anche nelle antiche culture asiatiche superiori, continua Schneider, "non mancano figure fantastiche con la bocca aperta, rappresentazioni di sacerdoti e di dèi che ballano e cantano

in spoglie animali. Ciò che essi rappresentavano noi lo possiamo conoscere solo approssimativamente; ma ancor più difficile è intuire ciò che la loro bocca un tempo diceva o cantava. Ma senza alcun dubbio dicevano o cantavano ciò che facevano e ciò che erano. Le statue sono mute, essendo fatte di materia inerte. Ma non dobbiamo mai dimenticare che sono copie di esseri viventi, la cui più alta e più intensa manifestazione si esprime nella lingua della danza e nel canto. Ci siamo ormai abituati a un'arte che ignora il suono e spesso, ad esempio, alla vista di dozzine gotici non pensiamo affatto che essi in realtà sono vivificati soltanto dallo scrosciare della pioggia. Il grido rappresentato nei capitelli dai mostri fantastici e dalle teste di animali dalle fauci spalancate, dalla loro stessa policromia, trova oggi difficile accesso alla consapevolezza estetica dell'osservatore; ma gli artisti della Nuova Zelanda, che intagliano teste fantastiche così simili a quelle della scultura romanico-bizantina, definiscono chiaramente i nastri, le piante, le catene o le lunghe lingue sporgenti dalle bocche aperte quali simboli del grido o del linguaggio" (pp.19-20).

Come studiammo in altri corsi, l'avvenimento centrale di ogni rituale è *acustico*: la parola (dal sussurro al canto, al grido) rende efficace (e in questo senso "rituale", cioè non "irrita", vana) l'azione. D'altra parte è proprio per ciò il suono (per esempio il grido di Dioniso-toro nel rituale dionisiaco) è simbolo del legame dei viventi con gli dèi e con i morti. Il grido rituale chiama e fa comparire il mondo dell'*al di là* sulla soglia della parola articolata. Ma ciò è appunto conseguenza di un'intuizione cosmica. Dice Schneider, "la forza canora come prima manifestazione di un pensiero che creò il mondo" (nella nostra tradizione: in principio era il verbo ecc.). Si tratta quindi della "espansione della parola in quanto suono della vibrazione primordiale": diffusione progressiva di "un ritmo, in espansione spiraliforme, di vibrazioni sempre più alte e variate, per trasformarsi a poco a poco in pietra e carne". Suggestivo di ricordare queste immagini nel prossimo capitolo. La cosmogonia che Schneider sta evocando è in particolare riferita ai "Vedanta", cioè al triplice canone: Upanishad, Brahmasutra, Bagavadgita; esso si riferisce a quelle opere che, redatte tra la metà del secondo millennio a.C. e il V-IV secolo a.C., compongono i Veda, cioè i testi dell'antica sapienza indiana. Significativo per noi è ricordare il trattato Samaveda ("veda" significa grosso modo "scienza"), vale a dire la "scienza delle melodie", ovvero ciò che il sacerdote deve cantare durante il rito; una sorta di "gregoriano" indiano.

Diamo direttamente la parola alla sintesi di Schneider. "Sia i miti della creazione dei popoli primitivi, sia le cosmogonie delle culture afroasiatiche superiori ricordano un suono cupo, sovraconcettuale, come madre del creatore del mondo. Questa 'prima parola' è la prima manifestazione attiva, il primo desiderio che nasce dalla quiete perfetta e dall'unità dell'abisso primordiale, ossia dalla bocca, che si apre come un uovo, della morte che canta. Il creatore stesso è la 'seconda parola', definita sia primo tuono lampeggiante o astro canoro, sia aurora risonante o canto luminoso. In Egitto è il sole canoro che crea il mondo con il suo grido luminoso; oppure è Thot, il dio della parola e della scrittura, della danza e della musica, che con una risata settemplice diede vita al mondo generando ogni volta una realtà più grande di lui. Lo stesso Prajapati, il dio vedico della creazione, era soltanto un inno. Il suo corpo era formato da tre sillabe mistiche dal cui sacrificio derivarono il cielo, il mare e la terra. Questo suono di luce, che dapprima creò soltanto un mondo puramente acustico e luminoso, costituisce la sostanza primordiale di tutto il creato. Con questa seconda parola ebbero origine le forme prime, cioè dei suoni che divennero visibili e comprensibili allo spirito mediante le loro differenti strutture ritmiche. Secondo tali concetti il suono della parola è il suo corpo, mentre il senso della parola è la luce che rischiarò il suono. Le forme originarie, definite dalla tradizione vedica ritmi-primordiali (*rsi*), sono immagini acustiche che costituiscono al contempo il primo sacrificio, che con il suo risuonare e il suo smorzarsi crea il tempo, e un movimento immateriale. Secondo la dottrina indù il potere del sacrificio del suono (*vac*, parola) è così grande che sin dall'inizio dei tempi dèi e demoni lottarono gli uni contro gli altri per impossessarsi del potere della forza canora. A chi si impadroniva di questo canto veniva conferita un'autorità infinita. Tuttavia un giorno *vac* sfuggì agli dèi e si rifugiò nelle acque, negli alberi e infine nei tamburi, nelle cetre, negli archi e negli assi dei carri. Questo significa che il mondo, in origine di natura puramente acustico-intellettuale, si materializzò a poco a poco con una terza 'parola'. Materializzandosi parzialmente, le immagini acustiche si trasformarono in immagini che, ora anche concretamente, cominciarono a diventare visibili e tangibili. In tal modo il suono puro andò in parte perduto e nacque la materia. I miti brahmanici della creazione raccontano che i primi uomini erano esseri trasparenti, luminosi e sonori che volavano sopra la terra. Solo quando scesero sulla terra e cominciarono a mangiare piante, essi persero la loro leggerezza e la loro peculiare luminosità.

I loro corpi divennero opachi e l'unica realtà che rimase della loro sostanza musicale originaria fu la voce. Anche la pura materia ebbe origine dalla solidificazione delle primarie forme sonore attraverso un impoverimento di suono (o apparentemente divenuto persino afono). Nondimeno, secondo l'antica concezione indiana, anche nella pura materia il vero e proprio substrato è, e rimane, acustico. Il suono costituisce l'elemento primordiale comune a tutti i fenomeni cosmici. Soltanto la quantità e l'intensità del suono primordiale varia di caso in caso. Gli dèi sono puri suoni. A partire dagli altri esseri viventi capaci di espressione vocale spontanea, fino agli oggetti che emettono suoni solo se toccati, la grandezza e la qualità dell'originaria realtà sonora diminuiscono, per certo, gradualmente; tuttavia non esiste cosa che non abbia una qualche voce nascosta. Partecipa in modo specifico della sostanza originaria la pietra sonora, in particolare la monolite vulcanica, considerata la materia più antica. Rocce che presentano un aspetto esteriore più o meno simile a quello degli uomini o degli animali sono ritenute addirittura dèi o inni pietrificati. Dalla stessa concezione della natura della materia deriva anche l'idea che astri, uomini e animali potrebbero parimenti scaturire da pietre. Da questa antica filosofia naturale ha origine la posizione primaria che il canto e il suo manifestarsi negli idoli di pietra assumevano nel culto. Poiché il suono rappresenta la sostanza originaria comune a tutte le cose e a tutti gli esseri e poiché il suo svilupparsi in canto è la forza canora che muove il cosmo, il canto costituisce anche l'unico tramite per entrare in un rapporto reciproco, diretto e sostanziale, con le forze più remote. Il cantare o il parlare ritmicamente sono, nel senso più profondo del termine, una partecipazione diretta alla sostanza originaria dell'universo e un attivo incitare, produrre e agire entro il substrato acustico del mondo: sono un'imitazione del comando risonante che un tempo diede vita al mondo e, insieme, un ponte tra cielo e terra sulla base della sostanza musicale comune ai due mondi. Perciò gli dèi, che sono pure essenze canore, vengono nutriti, anche letteralmente, di canti laudativi" (pp. 21-23).

Facciamo un altro passo. "Narrano i Veda, dice Schneider, che la lingua originaria era del tutto inarticolata, finché Indra, dopo aver gustato il soma, bevanda inebriante, la divise in quattro parti. Di queste gli uomini ricevettero soltanto la quarta parte: le rimanenti tre parti furono donate agli 'animali', agli uccelli e agli insetti. Le voci degli animali costituiscono dunque una componente indispensabile del canto rituale. Quando i sacerdoti tentarono di ristabilire per il rito la luminosa lingua originaria, dovet-

tero necessariamente includere i suoni emessi dagli animali. Verosimilmente essi crearono il testo con il quarto che apparteneva loro e tentarono di cantarlo con la primordiale forza canora rimasta agli animali imitandone i versi. Gli animali fungono da intermediari tra gli dèi e i mortali poiché la loro espressione fonetica è più vicina alla lingua originaria di quanto non lo sia il discorso articolato dell'uomo. Perciò soltanto ai sacerdoti e agli eroi, che comprendono la lingua degli animali, è concessa una conoscenza più profonda della natura acustica delle cose". Ricordo come queste immagini mitiche hanno camminato nei millenni: cfr. Sigfrido che intende il canto degli uccelli, San Francesco che parla agli uccelli e al lupo ecc.

Continua Schneider: "In considerazione del fatto che gli animali famelici erano ritenuti ora incarnazioni ora immagini originarie di illustri antenati defunti o di dèi, non c'è da meravigliarsi se nel culto si tentò di comunicare con questi esseri per mezzo della loro stessa voce e di riprodurre nella pietra la loro originaria forma sonora. Soltanto attraverso una comune sostanza sonora era possibile gettare, a mezzo del suono, un ponte tra le anime dei vivi e quelle dei morti. Il Rigveda enumera tre ore del giorno e tre registri o toni di voce dei quali i sacerdoti devono tener conto durante i loro canti rituali. Al mattino devono imitare con voce di petto il ruggito del leone, al pomeriggio l'oca con voce gutturale e alla sera il pavone con voce di testa. I passi del Rigveda comprendono inni che si devono eseguire con voce di rana o di avvoltoio, mentre altre formule devono imitare il muggito di un bue o il ronzio di un'ape. Anche nella liturgia mitriaca ellenico-egiziana del III secolo dopo Cristo avevano ancora una grande importanza il fischiare, lo schioccare e il ruggito animale con cui i misti comunicavano con i loro dèi durante le sette fasi dell'iniziazione mistica. Nel corso del tempo tuttavia il canto liberamente intonato e l'imitazione delle voci animali furono a poco a poco sostituiti da un sistema razionale con suoni di altezza fissa. Dell'antica tradizione restano solo una determinata colorazione del suono e i nomi di animali con cui sono indicati i differenti gradi del sistema musicale" (pp. 23-24).

Ed eccoci finalmente arrivati. Schneider aveva nella memoria le scale indiane, composte da animali, e il ricordo si illuminò alla vista dei capitelli catalani, restandogli peraltro a lungo ignoto come quelle immagini "musicali" fossero potute pervenire dall'India all'Europa medievale (oggi questi rapporti sono ben documentati). Per fare un esempio: Re (pavone), Mi (toro), Fa (mattino, suono nasale o di torace, capra, tigre), Sol (pome-

riggio, suono di petto, gru), La (notte, suono di testa, uccello canterino), Si (cavallo, pesce), Do (mezzogiorno, suono di gola o con tutti gli organi, Elefante), Re (crepuscolo, suono di gola, pavone).

Si può notare la posizione particolare del pavone, conformemente alla varietà dei suoni che questo animale può emettere. Al pavone corrisponde la nota fondamentale della scala, ma possono anche corrispondervi il Sol e il La, cioè le due dominanti inferiore e superiore. Nel carro divino del profeta Ezechiele (I, 4-28) il pavone occupa il posto dell'uomo. Quindi la posizione mistica del pavone/uomo partecipa sia della natura del giorno (Sol) sia della notte (La), essendo posto il suo centro (Re) tra luce e oscurità. Si noti che il giro armonico Sol-La-Re, cioè sottodominante, dominante, tonica, comprende i tre gradi fondamentali della tonalità.

Svolgiamo ora qualche precisazione circa il rapporto suono/animale. Non bisogna intendere che a ogni figura animale corrisponda una "nota" della scala. Siamo noi a trascrivere così la situazione, partendo dalla nostra notazione musicale, introdotta da Guido d'Arezzo (*Micrologo*, 1030 circa; cfr. in proposito Gianluca Capuano, *I segni della voce infinita. Musica e scrittura*, Jaca Book, Milano 2002) e sconosciuta nel mondo antico (sebbene già gli indiani utilizzassero sillabe per i gradi della scala). Ciò che dobbiamo pensare è invece che ogni figura animale rappresenta un centro simbolico al quale corrisponde un suono specifico; ma gli si affiancano anche altre zone sonore periferiche, oppure l'inversione della idea fondamentalmente rappresentata. Schneider, in proposito, esemplifica così: "La tigre è animale solare; il suo suono specifico è Fa. Tuttavia, quando alla sera si sdraia, stanca e affaticata per aver adempiuto al proprio compito, diminuisce da Fa a Mi. Una chiara dimostrazione di questa ambivalenza del simbolo è l'uccello Kapinajala, che viene espressamente caratterizzato nei *Rigveda* come l'animale dai due gridi. Non l'animale in sé, ma la sua sostanza sonora (le varie espressioni del suo grido), così come il ritmo del suo movimento, determinano in sostanza, di volta in volta, la situazione in cui si trova l'animale e il suo significato simbolico. Questa ambivalenza del simbolo sarà chiarita ulteriormente..." (p. 28).

Prima di questo chiarimento accenniamo a un altro problema. Non c'è esatta corrispondenza tra gli animali "musicali" indiani e quelli dei chiostri catalani. Per esempio gallo, leone e aquila non compaiono nei *Veda*. Schneider propone quindi di considerare che gallo e leone equivalgano a tigre, e aquila a elefante, "poiché nella mitologia gallo e leone sono animali solari e ignei, mentre elefante e aquila, con il loro grido acuto e stri-

dulo, sono considerati gli animali bellicosi della Montagna Sacra. L'elefante, spesso rappresentato nella mitologia indiana con le ali, è ritenuto nel sistema musicale 'colui che è seduto in alto', attribuzione che si addice all'aquila non meno che all'animale di Indra. Le stesse concordanze si trovano anche nelle corrispondenze di animali e suoni tramandate da A. Kircher (*leo=gallus; elephas=aquila*)" (p. 31). Si ricordi poi che alcuni animali fantastici nei chiostri non rappresentano suoni, ma indicano pause.

Veniamo ora al promesso ulteriore chiarimento. Scrive Schneider: "Rimane ancora da trattare il rapporto tra leone e bue, già sfiorato alla fine del capitolo precedente. Solitamente il leone è considerato simbolo del sole trionfante, della luce del giorno e del valore. La sua sostanza risuona nella nota Fa. Per contro il toro sacrificale e il bue simboleggiano la notte, l'umiltà e il lutto, la rinuncia e l'abnegazione, e il suono Mi. La lotta, veramente classica nella scultura romanica, tra il leone e il bue o il toro, rende visibile la tensione acustica dell'intervallo di semitono Fa-Mi, cioè la lotta primaverile tra estate e inverno (giorno e notte). Ancora oggi la forma musicale della lotta primaverile rivive nella Spagna meridionale, quando gli Andalusi, nella notte del Venerdì santo, celebrano il sacrificio del Cristo. Con mani contratte viene 'scagliata' la *saeta* (*sagitta*) quando passa la processione funebre, mentre con il falsetto acuto ci si muove attorno al semitono centrale Fa-Mi. In antitesi con la lotta primaverile in cui il leone solare (Fa) vince il toro notturno o il bue (Mi) è la disputa serotino-autunnale. Al calare della notte l'animale solare è vinto dal toro notturno. Perciò il leone stanco emette la nota Mi, suono della sottomissione, mentre il toro possente fa udire il vittorioso Fa. Non l'animale in sé, ma il ritmo alterno della sua forza manifestata corrisponde al suo valore sonoro. La nota Fa è l'urlo di vittoria dell'immolatore; nella nota Mi si esprime il lamento dell'immolato. Per questo motivo anche i giganteschi animali fantastici che dilanano una vittima potrebbero appartenere alla nota Fa e l'agnello (San Cugat, capitello 67) alla nota Mi. L'opinione che il suono inferiore di un intervallo di semitono sia 'nota di compianto' (nel presente caso, dunque, Mi) è documentato ancora nel XIII secolo. Sul mutevole significato del valore simbolico di uno stesso animale hanno già richiamato l'attenzione A. de Gubernatis e C. Hentze. L'interdipendenza tra leone e bue o toro corrisponde però al ritmo alternato cui è sottoposta la forza dualistica del mondo nel corso del tempo. L'equilibrio delle forze è espresso dalla nota del pavone Re. Nei chiostri catalani i due tipi di leo-

ni si possono distinguere molto chiaramente gli uni dagli altri. Il leone vittorioso incede altero, attacca e vince il bue inseguito. Il leone vinto giace a terra, viene trafitto da un cavaliere con la lancia o domato da Sansone" (pp. 32-3). Le forse dualistiche della vita (il 'maschile' e il 'femminile') richiamano naturalmente analoghe tradizioni simboliche nell'estremo Oriente ecc.

Gli animali dunque "non sono una nota musicale; essi rappresentano una materializzazione del suono", scrive Schneider (e si ricordino le considerazioni relative alla fondamentale funzione del suono nelle cosmogonie indiane). Non sono un *segno* del suono, ma un suo equivalente materiale. Gli animali sono "simili" al suono primordiale perché ne sono una materializzazione (una icona e un indice). E' per questo che i sacerdoti si studiano di cantare delle melodie o delle singole note "con voce animale". Anche i famosi canti alleluistici della tradizione gregoriana risalgono a questa antichissima tradizione. L'alleluia è infatti un canto di giubilo, la cui radice filologica riconduce da *iubilus* a *iubilare*, verbo che in origine designava, in modo onomatopeico, il grido dell'avvoltoio: *iubilat miluus*. Questo invito a non confondere la relazione tra animali rituali e suoni musicali, a non ridurla a un rapporto di meri "segni", è di basilare importanza. Infatti siamo noi che retroflettiamo le nostre moderne nozioni semiotiche, per esempio i segni codificati della scrittura alfabetica e pentagrammatica, su realtà antiche che vengono, in tal modo, del tutto fraintese (è questo, del resto un errore continuo e comune delle varie semiotiche contemporanee, del tutto ignare dei loro pregiudizi intellettualistici). Non si devono indebitamente fraintendere le operazioni originarie, legate al mito, al rito e alle cosmogonie primordiali, traducendole in supposti concetti "scientifici" di natura semiotica; è solo a partire dal terreno di quelle operazioni, costitutivo di complesse pratiche di vita e di espressione, che si può davvero tentare di comprendere quel pensiero che vede nei versi degli animali e negli animali stessi degli equivalenti del suono cosmico, sicché solo in questo senso possono anche diventare modi di presentificazione dell'assente e quindi, finalmente e in questo senso, "segni".

Si ricordi che l'interpretazione cosmica del suono è antichissima; si rammenti per esempio la celebre armonia delle sfere dei pitagorici, che nel medio evo diviene il canto degli angeli, cioè delle legioni celesti. L'angelo musicante è ancora oggi un'immagine ricorrente e tipica, e si consideri il rapporto simbolico tra la lira a sette corde e l'armonia dei cieli (cfr. Filone, *De opific. mund.*, I, 34,9), nonché la grandiosa scena finale

della *Repubblica* di Platone che ne è un modello. Scrive Schneider: "La musica udibile in terra è considerata un riflesso di quella celeste, non udibile, e tra i due mondi fa da intermediario il corpo invisibile del suono rappresentato dall'arte in forma di angelo musicante". Gli angeli sono in loro stessi simboli sonori, con il loro manto di piume fruscianti. Il loro compito fondamentale è espandere ovunque un "canto di lode" (p. 45). Giamblico e Proclo, con evidente ispirazione platonica, osservano che, ascoltando la musica, gli esseri umani ricordano le armonie celesti che le loro anime percepirono prima della nascita del corpo. L'aspetto per noi più rilevante di queste citazioni è che esse, come vedremo, si attagliano singolarmente alla esperienza neonatale e addirittura prenatale del bambino (e non si dimentichi poi la figura dell' "angelo custode").

Questa serie di connessioni cosmosimboliche conduce a una considerazione anche "etica" del suono (etica nel senso fondamentale di abito e di comportamento). Nei *Sermoni* Agostino dice: "*Cantate oribus, cantate moribus*". Il corpo stesso dell'uomo si fa quindi strumento musicale per diffondere il verbo di Dio. Questo poi è per antonomasia il Cristo crocifisso: strumento musicale per eccellenza. Il Cristo, dice Agostino, è "un tamburo (*tympanum*) che canta, cioè pelle destinata al sacrificio, da cui sgorga il canto della grazia" (si ricordi il tamburo e il tamburino primordiale a suo tempo citati). Cristo è perciò il *summus musicus*.

Arriviamo così a una pagina per se stessa, e per noi, memorabile. Scrive Schneider: "Sia a San Cugat sia a Gerona, non tutte le raffigurazioni sono poste al servizio della riproduzione ritmica di suoni melodici. E' perciò assai probabile che attorno al *cantus firmus* musicale si intreccino anche altre linee ideologiche, non musicali, di contrappunto. Le scene bibliche e storiche, l'allusione alle stagioni e i rapporti numerici indicano chiaramente una polifonia del tutto. Una tale pluralità di ritmi caratterizza anche il mottetto medievale, in cui due o tre voci indipendenti, con testi del tutto diversi, talvolta addirittura in lingue diverse, si univano contemporaneamente alla voce principale (*cantus firmus*) con cui entravano armoniosamente in un rapporto ora consonante ora dissonante. Quando i farisei consigliarono a Cristo di punire i suoi discepoli esultanti poiché questi lo ritenevano il re del mondo venuto nel nome del Signore, Gesù rispose loro: 'Se questi taceranno, urleranno le pietre' (Luca 19, 40). Della musica latente nella natura parla anche la mistica spagnola. Secondo Giovanni della Croce, non soltanto i fiumi risonanti (*rios sonorosos*) e il sibillare del vento (*el silbo de los aires*), ma anche la musica non udibile (*musica cal-*

lada) della solitudine sonora (*soledad sonora*) sono una manifestazione della voce di Dio, che giunge nelle profondità dell'anima, originariamente acustiche. Per lui l'ascoltare riverente è premessa di quel vedere e di quel comprendere che si compie al cospetto dell'occhio interiore. A tale riguardo, egli si richiama anche a Giobbe 42, 5: '*Auditur auris audivi te, nunc autem oculus meus videt te*'. Conoscere Dio significa apprendere la sostanza delle cose, in primo luogo acusticamente, per vederle quindi retamente. D'altra parte, anche il vedere riverente nella *soledad sonora* porta l'osservatore ad ascoltare la voce dello Spirito Santo. E' proprio della natura di quanto è sacro il poter essere udito, ma il voler essere visto in modo velato o il non voler essere visto affatto. Il destino di colui che è privo di timore reverenziale consiste nel fatto che il sacro non parla al suo cuore. Per lo stesso motivo l'imperscrutabile non diventa percettibile per colui che è insensibile, non lo colpisce con la sordità né lo priva della vista, ma passa innanzi a lui silenzioso e senza splendore. *Symphonialis est anima* (Hildegard von Bingen)" (pp. 58-9).

Non è possibile esaminare in dettaglio l'analisi dei tre chiostri catalani proposta da Schneider. Ci limiteremo a un riassunto piuttosto sommario e incompleto relativo a Ripoll, così da suggerire, sia pure in maniera vaga, cosa *vedeva e percepiva*, in una esistenziale comprensione vivente, il monaco che percorreva quotidianamente il chiostro.

A Ripoll, dunque, il chiostro narra con ogni evidenza un percorso di risanamento morale e materiale (secondo quella assimilazione della malattia al peccato che era comune nel medio evo). E' possibile che ciò sia anche connesso a un evento storico preciso, documentabile in base a fonti coeve alla costruzione del chiostro. Così ricorda Schneider: "Oliva (971-1046), abate del monastero di Ripoll, vescovo di Ausonia e fondatore della abbazia di Montserrat, fu una delle più grandi personalità nella vita spirituale della Catalogna medievale. Già nel XII secolo troviamo la definizione di *pater patriae* per quest'uomo estremamente operoso e fornito di profonda cultura generale. Sua sorella Ingilberga, badessa del convento femminile della vicina cittadina di San Juan de las Abadesas, fu accusata a Roma da un altro suo fratello, il principe Tallaferro, di condurre vita scandalosa e nel 1017 fu cacciata dal suo monastero, in seguito a bolla del papa Benedetto VIII, come '*sceleratoria...inter meretrices*'. Ella si ritirò quindi presso il cugino Guglielmo Vilfredo e alla sua morte fu da tutti piantata a Vich come *Abadesa de bona memoria* e sepolta con grandi

onori. Non sono forniti altri particolari sulla sua penitenza. Potrebbe essere questa Ingilberga la monaca la cui penitenza viene rappresentata nel chiostro di Ripoll? Colpisce il fatto che ella non compaia mai nell'ala più antica (romanica), benché non sia da escludere una stretta connessione tra quest'ala e gli altri lati per il rapporto esistente tra i capitelli (22, 52 e 27, 58) di natura analoga. Possiamo perciò supporre che originariamente si volesse rappresentare solo in modo molto generico il tema del peccato originale e della remissione dei peccati, o solamente una mitica immagine del mondo, e che solo in un secondo tempo le rappresentazioni del chiostro siano state collegate con il caso particolare di Ingilberga. Permane tuttavia il problema di come si sia potuto giungere a rappresentare in un monastero benedettino, 200 anni più tardi (XII-XIV secolo), un avvenimento accaduto a Roma all'inizio del secolo XI. Sembra infatti che non tutti fossero d'accordo sul contenuto della bolla papale e anche gli studiosi contemporanei sono di opinione discordante sull'equità di questo giudizio. Pijoan ritiene che Tallaferro abbia accusato sua sorella soprattutto per vendetta, poiché ella, su consiglio di Oliva, gli aveva rifiutato la cessione della sua parte di eredità che era stata assegnata al monastero di San Juan. Il silenzio di Oliva circa la condanna non testimonia certamente in favore della monaca. Nondimeno, la solenne sepoltura di Ingilberga sembra essere una specie di riabilitazione. Nello stesso spirito è forse sorto anche il chiostro con cui si è voluto erigere un monumento glorioso tanto al grande abate Oliva quanto a sua sorella Ingilberga. L'esame del chiostro di Ripoll non può né vuole essere altro che un tentativo di comprendere in modo un po' più profondo la struttura spirituale di un chiostro" (pp. 99-100). Questo è anche l'intento del presente riassunto.

Il chiostro comprende 59 capitelli. Il suo centro numerico è il 31 e presenta Maria Maddalena penitente (con evidente allusione al rito terapeutico-redimenziale). Ciò trova conferma nelle figure che seguono: Maria, S.Giorgio, S.Giovanni Battista (entrambi uccidono il serpente o il drago e sono medici), SS.Pietro e Paolo. Se sostituiamo S.Giorgio con S.Michele Arcangelo. Abbiamo la perfetta riproduzione degli intercessori invocati nel *Confiteor* liturgico: *Confiteor Deo omnipotenti, Beatae Mariae semper Virgini, Beato Michaeli Archangelo, Beato Joanni Baptistae, Sanctis Apostolis Petro et Paulo, Omnibus Sanctis et vobis fratres, Quia peccavi nimis cogitatione, Verbo et opere...*

L'antico convento benedettino di Ripoll era dedicato a S. Giovanni Battista, la cui festa cade il 24 giugno: giorno in cui il popolo adorna le fonti, si bagna in mare, raccoglie piante medicinali, fa passare i malati fra due alberi o due rami perché riacquistino la salute. Stabilita la data del 24 giugno, si possono conformemente datare tutti gli altri capitelli. Risulta allora che il lato ovest del chiostro corrisponde alla primavera, il lato est all'autunno e i lati nord e sud ai solstizi d'inverno e d'estate. L'orientamento conferma il verso del rito terapeutico che, come sappiamo, deve procedere in direzione opposta al corso del sole. Scrive Schneider: "Molti particolari sembrano rimandare a elementi tratti da antichi riti terapeutici ancora oggi parzialmente popolari, qui però inseriti pienamente nella liturgia cristiana. L'arma della danza delle spade diventa la spada di S. Paolo, il lago di fuoco diviene il purgatorio. Il calice colmo di quell'acqua che poco prima del solstizio deve attingere il massimo della sua forza, diventa il calice dell'Eucarestia la cui istituzione è celebrata il giorno del Corpus Domini (...) Noi vediamo nel cammino lungo il giardino del chiostro un percorso rituale in cui vengono cancellati la malattia e i peccati di una monaca per mezzo di una morte simbolica, cioè attraversando il lago di fuoco (purgatorio) e la montagna celeste. La peccatrice appare in abito monacale fino al capitello 13 e a partire dal capitello 40, dunque prima e dopo i solstizi. Nel periodo intermedio ella compare meno vestita e con i capelli sciolti (capitello 13), in barca (capitello 34) e a cena (38). Tutta la rappresentazione del viaggio appare essenzialmente come una successione di impressioni visive che la peccatrice incontra sul suo cammino. La malattia è visibile solo nei momenti decisivi dell'azione" (pp. 87-8).

Ricordiamo solo alcuni di questi momenti. Il viaggio inizia nella oscurità sinistra della notte autunnale (allusa dalla raffigurazione dei viticci): un vecchio osserva due bestie che divorano una pecora. Siamo nel segno dello Scorpione, che rappresenta l'inizio della zona della morte e della sofferenza e mostra come un essere innocente possa divenire preda del male, cioè della malattia ovvero del peccato. Poi osserviamo un cane che scava una fossa (forse una tomba?). Seguono capitelli che celebrano la festa dei defunti. Al capitello 6 compaiono la schiena e la parte posteriore del capo di una monaca che entra in una parete di pietra (petto e volto riappaiono dall'altra parte): evidente pensiero d'origine megalitica, secondo il quale la morte equivale a una pietrificazione. Siamo nel Sagittario. Capitello 8: un mostro apre le fauci e ingoia la peccatrice. Appare l'aquila di mare e

con lei cantano le sirene della morte. Ora le monache piangono la sorella distesa sul letto di morte e consumano il banchetto funebre. Più avanti (è ancora buio e freddo) per la peccatrice svanirebbe ogni speranza se non apparisse in lontananza la filatrice con al fianco il leone e il drago. La vecchia Dea Madre sembra dunque che voglia aiutare la poveretta, poiché fa gesti di scongiuro con le dita. Ecco che afferra la conocchia e comincia a filare una nuova vita per la peccatrice. Ciò, osserva Schneider, ricorda il costume catalano di eseguire la danza della filatrice davanti alla chiesa a Natale e a Capodanno; ma noi dobbiamo anche ricordare i simboli della scena finale della *Repubblica* di Platone (le sirene, la filatrice che assegna un nuovo destino di vita nel corso della metempsicosi, dottrina fatta propria da Platone e certamente derivante dall'India).

La rinascita non è però senza sofferenza: ecco il pellicano che nutre i suoi figli offrendo loro la carne del suo petto; ecco una donna con i capelli sciolti (la monaca peccatrice) sul dorso di un terribile drago che intanto divora una vittima. Questa è nel contempo un'antica rappresentazione cosmica del volgere dell'anno. Attraversamento del lago di fuoco, o mare di febbre. I leoni sollevano le loro zampe minacciose. Siamo nella notte dell'Acquario, ma le aquile della montagna assistono costantemente l'ammalata, segno della grazia del Signore (si ricordi: *Da las doce a la una anda la mala fortuna, Da la una a los dos anda la Madre de Dios*).

Colonne 20 e 23: danze circolari terapeutiche di angeli e di donne e danze mediche con spade e bastoni. Comincia la battaglia contro la malattia. La malata inizia l'ascesa della montagna sacra, con l'aiuto di S. Pietro e di S. Paolo (che reca la spada). Attraversamento della caverna del leone (capitello 26) e uscita dal purgatorio nel segno dell'Ariete. Confessata la colpa, la febbre del lago di fuoco si è placata e la paziente è accarezzata dal fresco vento di mare. Danza delle spade e assoluzione della peccatrice (capitello 31). Un sacerdote benedice con il calice. Si accostano un angelo e Maria Maddalena. Scontro finale tra S. Giorgio e il Drago, mentre angeli e animali si nascondono spaventati dietro gli alberi che circondano il lago di fuoco.

Ora la penitente può attraversare il lago. Le sirene afferrano la barca e, con l'esibizione di giochi erotici, cercano di distogliere la donna penitente. Ma S. Giorgio, in presenza del pellicano della montagna, accorre in soccorso. Banchetto di vita nella montagna: ecco Maria e la colomba di Pentecoste. Si avvicina la undicesima ora in cui, dice la tradizione popolare, con il canto o con un calice di acqua pura, si esce dalla sofferenza.

Festa della notte di S.Giovanni (24 giugno) e poi di Pietro e Paolo (29 giugno): raffigurazione di riti che restituiscono la forza vitale e la salute. Ridiscesa verso la terra (fra il Leone e la Vergine) in compagnia di angeli musicanti e di donne che si adornano a festa. Compare ancora Maria (capitello 49, 15 agosto). Ecco finalmente la monaca sulla terra: è il 24 agosto, giorno di S.Bartolomeo, "quando il diavolo fa quello che vuole", dice la tradizione popolare. Osserviamo delle donne che danzano la carola. Poi avanza il settembre, che si conclude al capitello 57 (27 settembre), giorno dei santi medici Cosma e Damiano; compaiono angeli che suonano piffero e zampogna, tipici strumenti delle danze terapeutiche. La monaca lascia definitivamente il serale mare di fuoco per entrare, attraverso la porta formata da due leoni (capitello 58), in una nuova esistenza. Ora la monaca può ordinare la sua vicenda riprendendo il normale verso del cammino del sole. Il rito si conclude con la Bilancia (ore 18) che si capovolge e si muta in Acquario (ore 6), come se tutto il percorso non fosse stato che un sogno. Seguono serene scene campestri e contadine. Alla fine ritroviamo l'immagine del cane, il fedele compagno dell'uomo. Forse il cosiddetto cane del grano di ottobre dei proverbi popolari. Ecco un cenno indiziario di ciò che possiamo supporre osservasse e pensasse il monaco nei suoi attraversamenti del chiostro.

II

Le sintonizzazioni

Torniamo brevemente alle domande iniziali del nostro cammino. Che cos'è un segno? avevamo chiesto. Non "qualcosa" (ogni qualcosa è già una determinazione segnica), ma una relazione triadica tra Representamen, Oggetto e Interpretante. Il primo rinvia al secondo per l'intervento mediatore del terzo (e così compaiono appunto "cose", oggetti significativi o definiti). Ma come emerge allora l'Interpretante? E che operazione propriamente svolge?

D'altra parte: che caratteri deve possedere una cosa per funzionare come segno, cioè per svolgere una funzione di rimando entro la relazione segnica? Sulla scorta di Peirce avevamo notato che, affinché una relazione segnica, cioè un rimando, possa instaurarsi, bisogna che una qualche possibile qualità sensibile si incarni in un fatto, dando vita a una qualche somiglianza "simbolica" o "simballica" con la cosa evocata. Della presenza di questa somiglianza evocata reca testimonianza l'abito di risposta dell'Interpretante. La risposta mostra che una cosa è un'icona di un'altra cosa, cioè che la evoca per somiglianza. Ma: come si stabilisce questa somiglianza simbolica? Va da sé poi che l'Interpretante, per rispondere in un certo modo, cioè per interpretare qualcosa come segno di qualcos'altro, deve aver già avviato un processo di interpretazione (bisogna già sapere molte cose, per comprendere che il rosso del cielo all'orizzonte segnala l'aurora). Ma come si avvia questo processo interpretativo, ovvero, più in generale, come si instaura l'abito della comune esperienza?

Già Aristotele insegnava che *nihil est in intellectu quod prius non fuerit in sensu*; l'esperienza nasce anzitutto dal "sentire", ma che significa "sentire"? Abbiamo compreso, quanto meno, che le qualità sensibili che costituiscono l'abito dell'esperienza non sono affatto così come le immagina il nostro intelletto astratto; la qualità sensibile del segno, il qualisegno o icona, come diceva Peirce, è in realtà un complesso nodo "cinestetico".

Il nostro esempio (la percezione vivente di un monaco che percorre il chiostro del suo convento) lo ha ampiamente mostrato: egli si trova immerso sin dall'inizio e si imbatte in una straordinaria complessità di segni, di significati, di emozioni, di immagini disparate ed eterogenee. Il suo abito interpretante è poi assai difforme dal nostro, che vi si riporta in-

contrando soglie letteralmente indecifrabili: non “sentiamo” nello stesso modo, noi e lui, non vediamo e non pensiamo le stesse cose. Ma, come ora capiremo, il medesimo può dirsi di un neonato, di un lattante di poche settimane o di pochi mesi (fu per primo Freud ad aprire i nostri occhi e le nostre orecchie, quindi la nostra mente, al problema). Non sappiamo propriamente cosa sperimenta, cosa “sente” un neonato; la sua esperienza è per noi largamente indecifrabile e incomprensibile, ma siamo sempre più avvertiti circa la sua originaria complessità.

Anche l'esempio del chiostro mostra come ogni immagine del “sentire” contenga una inconcepibile complessità simbolica, che è poi la base per l'azione dell'Interpretante. Si potrebbe dire che ogni interpretazione è sottesa da una vera e propria cosmologia, alla quale di continuo rimanda. Sentire, percepire, comporta sempre un orientamento nel mondo e del mondo, sicché, ripetendo le parole di Peirce, potremmo osservare che anche la più semplice delle inferenze ha in sé, in forma implicita, una “filosofia dell'universo”. Non ne siamo pressoché mai consapevoli, ma già i nostri abiti di risposta più comuni implicano una decisione circa il modo di essere presumibile e “ragionevole” delle cose che ci circondano: *so* come spingere la porta perché si apra dolcemente, da che parte guardare per scoprire cosa sia questo rumore e così via.

In particolare, si diceva, abbiamo notato la complessità “cinestetica” del sentire: non c'è mai un puro udire o vedere o gustare ecc.: queste sono astrazioni verbali. Ci figuriamo da sempre queste immagini, ma ciò che davvero “abbiamo in testa” è assai più complesso che non una semplice somma di supposti dati atomici ed eterogenei tra loro. La “qualità sensibile” delle cose ha una natura largamente incompresa. Per esempio abbiamo notato come ogni sentire comporti in sé un tratto eminentemente “musicale”, cioè vibratorio e insieme iconico, uditivo e visivo. Cosa questo propriamente significhi è ancora tutto da mostrare. Resta il fatto che regredire a questo livello originario del sentire, sembra attingere la struttura o il tratto fondante di ogni esperienza e di ogni sapere. Citiamo ancora le parole di Zolla: “A che vi serve una filosofia se non la potete scolpire, cantare e danzare? Che vi serve scolpire, cantare e danzare se così facendo non imparate a conoscere gli archetipi del reale? Esorto a fare attentamente il giro i questi chiostri musicali, il periplo del mondo”.

Gioviamoci allora di un secondo testimone per il nostro cammino. In particolare, riferiamoci al libro di Daniel N. Stern, *Il mondo interpersonale*

del bambino (*The Interpersonal World of the Infant*, Basic Books, New York 1985), trad. it., Bollati Boringhieri 1987, seconda ed. 2002.

Stern è stato professore di psicologia all'università di Ginevra e poi di psichiatria al Cornell University Medical Center di New York. Di lui, sempre tradotto da Bollati Boringhieri, si può anche ricordare il libro *La costellazione materna. Il trattamento psicoterapeutico della coppia madre-bambino*, 1995.

Se scorriamo la Presentazione di Massimo Ammaniti al libro sopra citato dell'85, troviamo una sintetica ricostruzione della comprensione scientifica relativa allo sviluppo psicologico infantile. Fu appunto Freud, nell'ambito dei suoi lavori psicoanalitici, a tracciare una prima mappa dello sviluppo infantile sia in senso clinico (cfr.: *Analisi della fobia di un bambino di cinque anni*, 1908), sia in senso osservativo (*Al di là del principio di piacere*, 1920, di cui ci occupammo qualche anno fa). In questo secondo scritto Freud riferisce il tipico comportamento del nipotino di un anno e mezzo che, durante le assenze della madre, “si risarciva di questa rinuncia inscenando l'atto stesso dello scomparire e del riapparire, avvalendosi degli oggetti che riusciva a raggiungere”. In particolare Freud descrive il famoso “gioco del rocchetto”: il bambino lo lancia e lo riprende biascicando *fort...da* (vai via...torna qua). Anziché subire passivamente l'angoscia dell'abbandono, il bambino se ne protegge facendosi parte attiva in forma simbolica: è lui che manda via e che fa ricomparire la madre-rocchetto a suo piacere. Egli si colloca così nel segno del rocchetto, si potrebbe dire, in quanto icona della presenza-assenza della madre. La sua esperienza accade nella e come “distanza un rocchetto”, potremmo aggiungere parafrasando il nostro titolo. E in effetti l'esempio, così tradotto, va al cuore del nostro cammino e del suo senso.

Nel 1932 esce *La psicoanalisi dei bambini* di Melanie Klein, opera fondamentale. La Klein sostiene che le fantasie inconsce sono attive sin dai primi mesi di vita e così la capacità di stabilire relazioni sul piano reale e fantasmatico già dalla nascita. L'infante sperimenta pertanto vari tipi di angoscia e in particolare la onnipresenza di un Super-Io molto precoce, con caratteristiche minacciose e sadiche, alle quali fanno seguito le proiezioni del bambino il quale, per esempio, allucina la presenza di un seno buono e di un seno cattivo, di una madre persecutoria e di una madre protettiva. Dando fondamento teorico alla applicazione terapeutica della psicoanalisi all'infanzia, la Klein venne nondimeno accusata di adultomorfismo, cioè di una lettura indebitamente adulta dei processi mentali degli

infanti, e così pure della anticipazione di processi mentali che, secondo i critici, appaiono nel bambino solo in seguito.

Un'ulteriore tappa indicata da Ammaniti è rappresentata dal libro di René Spitz del 1957: *Il sì e il no*, seguito, nel 1958, da *Il primo anno di vita del bambino*. Si tratta delle prime ricerche osservative, longitudinali e trasversali, relative alle deprivazioni materne precoci. Spitz ne ricava conseguenze devastanti per la vita psichica del fanciullo e del futuro adulto, sebbene alcuni critici rimproverino il fatto di aver considerato esclusivamente il ruolo della madre, trascurando altre componenti, come le variabili ambientali. Ma il merito di Spitz è soprattutto quello di aver ampliato l'orizzonte psicoanalitico col costante riferimento alle scoperte della etologia animale, della psicologia sperimentale, della embriologia e della fisiologia, traendo quindi profitto dalla integrazione dei campi fisiologico e mentale. Spitz perviene così alla distinzione teorica tra Ego (ancora fortemente radicato nel corpo), Io (dove nasce la relazione con gli altri) e Sé (che costituisce la coscienza di essere "un'entità che sente e gioisce, separata e distinta dagli oggetti e dall'ambiente"). E' a questo livello di autonomia che compare la capacità del soggetto di dire di no, di operare consapevoli rifiuti alle richieste altrui. La ricerca di Spitz sostituisce la relazione buono/cattivo della Klein (rinviandola a fasi successive) con le categorie funzionali e polari di tensione/distensione. Naturalmente noi chiederemmo quale sia il terzo che fa da mediatore, in questo teorizzare psicofisiologico, tra il biologico e il mentale. La domanda, in tutte queste ricerche, tace, non è neppure avvertita, donde un limite, dal punto di vista filosofico, di ingenuità e di dogmatismo naturalistico e psicologistico.

Veniamo a Donald D. Winnicott, di certo uno dei più originali e acuti maestri della psicoanalisi (si veda, ad esempio, *I bambini e le loro madri*, 1987 postumo, trad. it., Cortina, Milano 1987; e anche *Gioco e realtà*, 1971). Winnicott sottolinea in molti modi l'importanza dell'interazione neonatale madre-bambino. Scrive per esempio: "Il bambino piccolo non può esistere da solo, ma è fondamentalmente parte di una relazione". Ciò che diceva Aristotele, sul piano biologico, del maschio e della femmina, si potrebbe ripetere del bambino e della madre: non possono esistere separati. Alla nascita e soprattutto prima il bambino *non è una sostanza individuata o pienamente individuata* (chi sostiene il contrario lo fa essenzialmente per motivazioni ideologiche o convenzioni giuridiche, come tali ontologicamente astratte e immaginarie). Nella prospettiva di Winnicott il gioco funge come elemento centrale terapeutico: esso aiuta il bam-

bino a uscire progressivamente dal suo iniziale essere esclusivamente relazionale e fusionale. Tramite il gioco si crea uno "spazio transizionale" in cui la madre contiene e insieme stimola empaticamente il bambino. Nasce così quella esperienza che noi definimmo sin dall'inizio fondamentale e costitutiva, che è l'avvertimento della *distanza*. Il bambino ne opera progressivamente un controllo tramite "oggetti transizionali". Il rocchetto citato sopra ne è un esempio; ma già lo è il pollice usato come capezzolo e il capezzolo medesimo col quale il bambino "gioca" e si acquieta. In questo modo il bambino elabora creativamente il trauma della sua separazione dalla madre, sino alla formazione di quello che Winnicott chiama "un falso Sé che avvolge e protegge il vero Sé" (prima radice di ogni futura possibile patologia). Il gioco insomma, l'orsacchiotto come il compagno immaginario ecc., consentono l'elaborazione della angoscia della distanza e dell'abbandono, ma insieme innescano la condizione della costitutiva fragilità umana.

Del 1965 è il libro di Anna Freud *Normalità e patologia infantile*, che presenta una sintesi di varie prospettive e che pone efficacemente il problema di come distinguere nel bambino infante il "normale" e il "patologico". Più importante per noi è il lavoro collaborativo di Margaret S. Mahler, Fred Pine e Anni Bergman, *La nascita psicologica del bambino* (1975), perché è nell'orizzonte segnato da questo lavoro che si colloca il libro di Stern che esamineremo e che è considerato la vera e grande novità degli anni Ottanta (il libro peraltro motivò le critiche del filosofo della scienza Adolf Grünbaum, secondo il quale non è metodologicamente corretto utilizzare la relazione terapeutica per verificare delle ipotesi teoriche). Mahler e i suoi colleghi avviarono le prime dettagliate e circostanziate osservazioni sperimentali sul processo di separazione dai sei mesi al secondo anno di vita. Ne derivò una decisa messa in discussione della teoria psicoanalitica delle pulsioni. Il bambino alla nascita non è solo un soggetto pulsionale alla nascita; per esempio non si limita a nutrirsi, ma guarda e focalizza selettivamente i volti umani, ne segue i movimenti, cioè esercita percezioni dinamiche. Stern portò al massimo sviluppo questi spunti. Contro Freud e la stessa Mahler sostenne che il lattante non è affatto chiuso, come si riteneva, in un'orbita esclusivamente narcisistica e che la sua esistenza non è affatto caratterizzata da uno stato di indifferenziazione con la madre. Non è solo passivo e dipendente, ma è in grado di stimolare le interazioni sociali e di rispondere a esse. Sin dalla nascita, dice Stern, "si stabilisce un sistema interazionale che evolve caratterizza-

to dalla 'sincronia madre-lattante', i quali si trovano in condivisione dello stesso codice di segnali" (sono distanti un segno, diremmo noi). Si sviluppa così sia una progressiva "reciprocità" (il rapporto madre-bambino è bilaterale e intercambiabile), sia una specifica "intenzionalità" (il neonato progressivamente apprende che il suo comportamento è comunicativo). In sostanza Stern oppone i risultati della psicologia dell'età evolutiva ad alcuni aspetti della psicoanalisi. Contro la lettura della relazione madre-bambino in termini mentalistici (che inizia con la Klein, come abbiamo visto, ed è ancora presente nella Mahler) Stern enfatizza invece gli aspetti interazionali e funzionali (avvicinandosi di più a Spitz e a Winnicott).

Dopo questo quadro d'insieme, che ci aiuta a collocare cronologicamente e ideologicamente il lavoro di Stern, ricordiamo alcune osservazioni critiche che Ammaniti gli rivolge, molto utili per una preventiva messa a punto anche da parte nostra.

Dice dunque Ammaniti che le ricerche interazionali di Stern delineano un sistema funzionale "in cui non viene dato sufficiente spazio al conflitto, all'angoscia, alle distorsioni delle fantasie inconscie". Ma soprattutto: come distinguere tra *bambino clinico* (quale emerge dal contesto terapeutico) e *bambino osservato direttamente*? Come vedremo, se lo chiederà anche Stern. Il bambino clinico è infatti "solo un artefatto narrativo" costruito entro la relazione analitica. E' il bambino che viene ricostruito dall'analista, in collaborazione col paziente adulto, nel corso della seduta analitica. Si suppone che quel bambino abbia subito questi traumi, che abbia rimosso, reagito, sentito così e così ecc. Ma come trovare una convalida di questo bambino disegnato nella narrazione clinico-psicoanalitica nel "bambino storico", cioè nell'infanzia reale e realmente vissuta dal soggetto in esame? Questo tipo di "validazione", grazie appunto alle ricerche sperimentali sull'infanzia, è oggi più possibile che in passato; ciò consente di evitare che le teorie psicoanalitiche si traducano, come diceva per primo lo stesso Freud, e in particolare proprio in riferimento alla teoria delle pulsioni, in "mitologie". Questo non toglie, dice Ammaniti, il valore euristico della psicoanalisi: "in certi settori dello studio della mente umana la psicoanalisi è andata più avanti delle possibilità di convalida empirica sperimentale, ma il suo contributo è estremamente fruttuoso, in quanto indica nuove linee direttrici per la ricerca". Tutto questo è vero, ma resta il problema: come avvalorare l'artefatto narrativo del bambino clinico tramite il confronto col bambino storico? La domanda è importante, ma Ammaniti (e invero anche Stern) non ne comprende davvero la

portata e il senso. E' quindi utile svolgere qui qualche osservazione per così dire "laterale", cioè ispirata ai *nostri* problemi e punti di vista.

Il problema è dunque il seguente: l'adulto per esempio parla del bambino che fu e se ne fa un'idea; desidererebbe sapere quanto questa idea corrisponda a quel bambino nella sua realtà "storica", cioè a com'era veramente quando l'adulto era appunto quel bambino. La domanda sembra legittima e sensata. In realtà frequenta un atteggiamento "naturalistico" ingenuo, del tutto ignaro dei problemi della ermeneutica, cioè in generale della interpretazione. Come potremmo infatti immaginare di esaudire la domanda? Evidentemente in un solo modo: tornando a *essere* quel bambino, con tutte le sue esperienze, emozioni, pensieri ecc. Ma ciò non esaudirebbe affatto la domanda: semplicemente la cancellerebbe. Se la risposta mira a "coincidere con la cosa" (come direbbe Merleau-Ponty), cioè a farci tornare "infanti" per verificare se davvero sentiamo quello che abbiamo immaginato che sentissimo, verrebbero meno sia la domanda sia i mezzi conosciuti ed espressivi per la risposta. La domanda, dunque, confonde tra conoscere ed essere. La conoscenza esige segno e distanza, non coincidenza; quindi è irresolubilmente presa entro l'interpretazione e, per così dire, il racconto. Questo non è un suo difetto, ma anzi la sua condizione di possibilità: *Questo*, e non altro, è "conoscere". E infatti cos'è il bambino "storico", l'infanzia "reale"? Anche questi sono "artefatti narrativi", costruzioni linguistiche, immaginazioni intellettuali. Lui, per così dire, non ne sapeva nulla; si limitava a *essere* quel bambino (diciamo noi) che era. Più le *sue* conoscenze e immaginazioni, le sue domande e le sue risposte.

Stern e Ammaniti si preoccupano "virtuosamente" in senso metodologico: bisogna guardarsi dall'attribuire all'infante i modi di vedere e i pregiudizi dell'adulto; e così mirano a togliersi la pagliuzza da un occhio e non si avvedono della trave che hanno nell'altro. La questione è irresolvibile perché già il proposito di studiare scientificamente l'infante e di descriverne la supposta "realtà storica" è niente altro che un artefatto narrativo. L'intenzione medesima è un tipico "pregiudizio" dell'adulto, e anzi proprio di questo adulto storicamente determinato nella sua visione del mondo, nel suo linguaggio, più in generale nelle sue pratiche di vita, di parola e di scrittura: essere umano appartenente alla tradizione europea moderna ecc. ecc. "Infante", "bambino" sono comunque suoi costrutti, oggetti interni della sua relazione segnica *alla* quale i suoi propositi cono-

scitivi sono soggetti (e non *della* quale). Accontentiamoci di questi cenni, che dovremo riprendere, e proseguiamo il cammino.

Esaminiamo anzitutto la Prefazione del libro di Stern, dove l'autore ricorda efficacemente il punto di partenza del suo problema. Esso emerse nel corso del suo tirocinio di psichiatra ospedaliero; come d'uso, venne allora sottoposto ad analisi didattica e la questione della ricostruzione clinica della sua infanzia emerse in primo piano. Questo è un tratto comune a ogni analisi clinica: ci si propone di ricostruire la storia del paziente, risalendo il più indietro possibile, "fino a includere le esperienze preverbalì e pre-edipiche della prima infanzia" (p. 15). Il fine infatti è quello di trattare il caso clinico in termini psicodinamici, sulla base dell'assioma di ogni psicologia psicodinamica: che "il passato esercita una significativa influenza sul presente". Ma qui ci si scontra con una difficoltà: di fatto i pazienti sanno pochissimo della loro prima infanzia e Stern non sapeva a sua volta come interrogarli in modo efficace. Il tutto si riduceva a poche notazioni stereotipe e, tutto sommato, a una sorta di finzione. Bisognava dunque battere altre vie e il libro che stiamo esaminando è il risultato di questo proposito e del suo lungo percorso di ricerca.

Una breve considerazione: Stern si scontra dunque col problema "storico". Si tratta di ricostruire passo passo come sono andate le cose, quali sono stati i reali accadimenti. Non però solo gli eventi "pubblici", definiti dai criteri della oggettività condivisa dalla comune mentalità "storica"; per esempio date, luoghi, misure, effetti descrivibili ecc.; l'interesse dell'analisi si rivolge anche ai cosiddetti eventi "privati", quegli eventi che accadevano "dentro" il paziente allora infante, sottratti come tali alla visione esterna e pubblica. Eccoci di fronte a un'ulteriore ambiguità della quale Stern, ignaro di formazione filosofica, non ha sentore; perché delle due l'una: o questi eventi "privati" sono raggiungibili dalla nostra conoscenza e cioè sono traducibili in qualcosa di pubblico (come tentano di fare la teoria delle pulsioni, ovvero la configurazione delle sinapsi cerebrali e simili), ma allora non sono più *quegli* eventi. Se invece ci proponiamo di restare a essi, allora siamo di fronte a qualcosa di indescrivibile, di pre-verbale appunto, cioè di assolutamente "soggettivo" e per sua natura non traducibile in qualcosa di oggettivamente conoscibile.

Torniamo a Stern. Nella Prefazione egli si riferisce a un'esperienza molto personale: "Ricordo che quando avevo circa sette anni vidi un adulto alle prese con un bambino di un anno o due, e non sapeva come trattarlo. A

me allora sembrava facilissimo capire il punto di vista del bambino, ma all'adulto invece ciò appariva quasi impossibile. Mi venne in mente che mi trovavo in un'età cardine: conoscevo il 'linguaggio' del bambino, ma anche quello dell'adulto. Ero ancora 'bilingue', e ricordo che mi chiesi se, nel crescere, avrei perduto quella capacità" (p.16). Capacità che Stern aveva acquisito a causa di lunghi periodi trascorsi in ospedale nei primi anni di vita. Così precocemente ammalato, il bambino aveva imparato l'arte di comprendere i messaggi non verbali degli adulti. Questa esperienza gli tornò alla mente quando, imbattutosi nel suo periodo di formazione psichiatrica negli studi di etologia, apprese il relativo metodo scientifico di comprensione dei comportamenti sia degli animali sia dei bambini infanti.

Possiamo riassumere la combinazione metodologica che ha guidato il lavoro di Stern in questi quattro punti.

1. L'osservazione clinica con la relativa anamnesi del paziente (quando possibile, ma di per sé, come sappiamo, manchevole).
2. L'interpretazione psichiatrica e psicoanalitica.
3. La psicologia dello sviluppo (cioè l'osservazione sperimentale dello sviluppo del bambino).
4. L'etologia (metodo scientifico applicato allo studio del linguaggio non verbale del bambino quale si presenta in condizioni normali). L'etologia è così un necessario complemento all'analisi dei resoconti verbali interpretati alla luce della psicologia dinamica (vedi punto 2).

Come è evidente, in tutti i casi si ha a che fare con segni e con relazioni segniche, cioè con problemi semiotici ed ermeneutici: cosa della quale Stern ha invero scarsa o quasi nessuna consapevolezza. Possiamo chiederci cosa sarebbe successo se, alle quattro "lingue" sopra implicate, se ne fosse aggiunta una quinta, cioè quella della filosofia che riflette sui saperi contemporanei, sulla psicologia, sulla semiotica, ecc. E questo è in effetti il grande problema della nostra contemporaneità: che i saperi specialistici della scienza non incontrano quasi per nulla la filosofia, sia nel corso della formazione scientifica, sia nella elaborazione dei problemi e delle relative ricerche. La scienza procede nel suo pregiudizio naturalistico, per lo più sospettosa o ignara nei confronti della filosofia. Vedremo in concreto, nel caso di Stern, quali ne siano le conseguenze.

Il principale proposito di Stern è quello di svolgere, in modo sistematico un'osservazione sperimentale della prima infanzia nel suo processo di in-

terazione sociale. Il punto di vista da lui prescelto è *la formazione del Sé (Self)*: un tema classico al quale dedicarono studi molto famosi George Herbert Mead e James Baldwin (Stern li ricorda entrambi). In altre parole: Stern si chiede quando e come l'infante prende coscienza di sé, cioè si avverte in se stesso come un'entità separata in relazione con altri Sé, quando, in una parola, diviene autocosciente. Si tratta di una tipica tematica filosofica, che però Stern intende affrontare in base al metodo della osservazione sperimentale.

La tesi fondamentale di Stern è che il senso del Sé (per esempio: senso di essere soggetti agenti, di avere una coesione fisica sia pure relativa, di possedere una continuità temporale ecc.) emerge assai prima dell'avvento del linguaggio. Il Sé, infatti, cioè l'autocoscienza riflessiva, prima, diremmo noi, è *agito*, e solo in seguito, soprattutto grazie al linguaggio, è propriamente *saputo*.

Anticipando i contenuti e i risultati delle sue sperimentazioni, Stern elenca all'inizio quattro differenti sensi del Sé, "ognuno dei quali definisce un diverso campo di esperienza di sé e di relazione sociale. Essi sono: il senso di un *Sé emergente*, che si forma dalla nascita ai due mesi; il senso di un *Sé nucleare*, che si forma dai due ai sei mesi; il senso di un *Sé soggettivo*, che si forma dai sette ai quindici mesi; il senso di un *Sé verbale*, che si forma per ultimo. Questi sensi del Sé non vanno considerati come quattro fasi che si succedono l'una all'altra. Una volta formatosi, ogni senso del Sé si mantiene pienamente funzionante e attivo per tutta la vita. Tutti e quattro continuano a svilupparsi e a coesistere" (osservazione di capitale importanza: cfr. p.28).

Più avanti Stern descrive come segue i tre sensi del Sé successivi al primo (quello emergente). "Esiste anzitutto il Sé fisico, che viene sperimentato come un'entità fisica unitaria dotata di una volontà, di una vita affettiva e una storia proprie. Esso opera in genere al di fuori della consapevolezza: viene considerato implicito ed è difficilmente verbalizzabile. E' un senso esistenziale del Sé che io definirei *il senso di un Sé nucleare*, e si basa sul funzionamento di numerose capacità interpersonali. Al suo formarsi, il mondo sociale soggettivo viene modificato e l'esperienza interpersonale opera in un territorio nuovo, il *campo di relazione nucleare*. Questa trasformazione o creazione evolutiva si verifica all'incirca fra il secondo e il sesto mese di vita, quando il bambino avverte che lui e la madre sono entità fisiche separate, agenti distinti, con distinte esperienze affettive e storie separate. Questa è solo una delle possibili prospettive soggettive orga-

nizzanti circa il Sé nel rapporto con l'altro. A un certo punto, fra il settimo e il nono mese di vita, i bambini cominciano a sviluppare una seconda prospettiva soggettiva organizzante. Ciò avviene quando essi 'scoprono' che esistono altre menti oltre alla loro. Il Sé e l'altro non sono più solo entità nucleari di presenza fisica, azione, affetto e continuità, ma includono ora stati mentali soggettivi – sentimenti, motivazioni, intenzioni – che stanno a monte degli eventi fisici appartenenti al campo di relazione nucleare. La nuova prospettiva soggettiva organizzante definisce un Sé e un 'altro' qualitativamente differenti che possono 'avere in mente' stati mentali invisibili ma immaginabili, quali intenzioni o affetti, che guidano il comportamento manifesto. Sono questi stati mentali il nuovo contenuto della relazione. Il nuovo *senso di un Sé soggettivo* rende possibile un'intersoggettività fra il bambino e il genitore e opera in un nuovo territorio, il *campo di relazione intersoggettiva*, che si trova un gradino oltre la relazione nucleare. Nasce così la possibilità di 'leggere' gli stati mentali altrui, di conformarsi, allinearsi, sintonizzarsi con essi (o il contrario). La natura della relazione è stata prodigiosamente ampliata. E' importante osservare che il campo di relazione intersoggettiva, come il campo di relazione nucleare, è al di fuori della consapevolezza e della possibilità di verbalizzazione. Di fatto l'esperienza della relazione intersoggettiva, come quella della relazione nucleare, può essere solo espressa per allusioni; non può essere veramente descritta (anche se i poeti sono in grado di evocarla). Il senso di un Sé soggettivo riposa su capacità diverse da quelle necessarie per il senso di un Sé nucleare. Tra queste sono le capacità di avere un oggetto comune di attenzione, di attribuire agli altri intenzioni e motivazioni e di percepirle correttamente, e di attribuire agli altri degli stati d'animo e capire se sono o no conformi ai propri. Tra i quindici e i diciotto mesi circa il bambino sviluppa una terza prospettiva soggettiva organizzante in rapporto al Sé e all'altro, e cioè il senso che il Sé (e anche l'altro) possiede una riserva personale di esperienza e conoscenza del mondo ("io so che c'è del succo di frutta in frigorifero e so di avere sete"). Inoltre, questa conoscenza può essere oggettivata ed espressa in simboli che diventano veicoli di significati da comunicare, condividere e persino creare attraverso gli scambi reciproci consentiti dal linguaggio. Quando il bambino è in grado di creare dei significati condivisibili riguardo al Sé e al mondo, vuol dire che si è formato il *senso di un Sé verbale* che opera nel *campo di relazione verbale*. E' questo un territorio qualitativamente nuovo, con possibilità crescenti e quasi illimitate di e-

venti interpersonali. Anche questo nuovo senso del Sé riposa su un nuovo insieme di capacità: la capacità di oggettivare il Sé, di essere autoriflessivi, di comprendere e produrre il linguaggio. Fin qui abbiamo discusso tre diversi sensi del Sé e dell'altro, e tre diversi campi di relazione, che si sviluppano fra i due e i ventiquattro mesi di vita del bambino, senza menzionare il periodo che va dalla nascita ai due mesi. Possiamo parlarne ora" (pp. 42-4).⁷

Prima di affrontare il primo senso del Sé (quello "emergente") prendiamo nota dello scrupolo metodologico che coglie Stern, scrupolo a noi già in gran parte noto. Scrive dunque Stern: "Anche il bambino osservato è una costruzione di tipo particolare [l'avevamo appunto sottolineato], un insieme di capacità che possono essere osservate direttamente: la capacità di muoversi, di sorridere, di ricercare novità, di distinguere il volto della madre, di registrare ricordi e così via. Queste osservazioni di per sé ci dicono ben poco su quale sia la 'qualità percepita' dell'esperienza sociale vissuta o sulle strutture organizzanti superiori che fanno del bambino osservato qualcosa di più di un elenco sempre più lungo di capacità in via di organizzazione e riorganizzazione. Non appena cerchiamo di inferire quali siano veramente le esperienze del bambino reale – cioè di stabilire qualità dell'esperienza soggettiva, come il senso di Sé – veniamo risospinti verso la nostra esperienza soggettiva quale principale fonte di ispirazione. Ma qui siamo appunto nell'ambito del bambino clinico. Unica fonte di informazioni di questo genere sono le narrazioni della nostra vita, il modo in cui ci è sembrato di vivere l'esperienza della socialità. E' questo, dunque, il problema: la vita soggettiva dell'adulto, come noi la narriamo a noi stessi, è la fonte principale delle inferenze sulla qualità dell'esperienza sociale del bambino. E' inevitabile un certo grado di circolarità" (pp. 33-4).

E così Stern scopre, senza saperlo, il circolo (vizioso) ermeneutico di cui parlava Heidegger in *Essere e tempo*. L'adulto descrive il bambino "dal suo punto di vista" e retroflette, ignaro, su di lui le sue categorie consolidate, i suoi ricordi o pseudoricordi, le sue teorie preconcepite e simili. "Il pericolo di una visione adultomorfa è reale", dice Stern; anzi, è un fatto ineliminabile. Ma Stern non sa proprio come affrontarlo, sebbene almeno una volta sembri appellarsi a Paul Ricoeur e alla sua filosofia ermeneutica, con la quale dichiara il suo totale accordo (cfr. p. 33). In realtà questa influenza di Ricoeur non è altrove citata o visibile. Qui Stern ricorda che l'idea di convalidare la narrazione del paziente in analisi con ciò che si

ritiene che sarebbe davvero accaduto nell'infanzia è del tutto avventurosa e infondata. La vita reale diventa infatti un prodotto, e non una causa, della narrazione: "il passato è, in un certo senso, un'invenzione". Il bambino raccontato e quello realmente osservabile (o che sarebbe stato realmente osservabile) non hanno un terreno comune. E' qui che Stern dichiara di appellarsi a Ricoeur, dalla cui posizione, dice, "traggo gran parte della metodologia adottata nel presente lavoro". Quale sia però questa scelta metodologica non è in alcun modo chiarito o mostrato. Se poi si ricorre alla bibliografia generale dell'opera per cercare di comprendere a quali scritti di Ricoeur Stern si riferisca, l'unico rimando è all'articolo *The Question of Proof in Freud's Psychoanalytic Writings* ("Journal of American Psychoanalytic Association", n. 25, 1977, PP. 835-71), il che mostra da sé quanto poco la filosofia di Ricoeur di fatto entri nella metodologia adottata da Stern.

Dopo queste osservazioni, torniamo alla nostra esposizione di Stern.

1. *Il senso di un Sé emergente.*

¶ Siamo nei primi due mesi di vita. Il bambino stabilisce anzitutto dei contatti con lo sguardo. Come è ben noto, l'infante ha un controllo molto limitato degli arti e del rapporto occhio-mano. "Il sistema visivo-motorio, invece, è praticamente maturo, sicché nel comportamento di fissazione oculare il bambino piccolo risulta essere un interlocutore notevolmente capace". Per esempio sa distogliere lo sguardo, chiudere gli occhi ecc. Nel contempo "fissare con lo sguardo costituisce una potente forma di comunicazione sociale". Sotto questo profilo, la madre e il bambino sono, in questo periodo della vita, "due persone di quasi pari perizia e capacità di controllo sul medesimo comportamento sociale" (p. 37). Si noti: l'utilità sociale della vista emerge molto prima che siano affrontati e risolti i problemi della locomozione, ma, genealogicamente, si può pensare che sia stata proprio la locomozione a rendere indispensabile la vista e questa poi, per un effetto retroflesso, è diventata uno strumento fondamentale per la formazione della socialità, cioè della relazione intersoggettiva.

¶ Ben presto accade anche il sorriso come modalità di risposta e di comunicazione (forse la felicità di riconoscere?). Inizia nel contempo la emissione di suoni gutturali. Un po' alla volta il quadro ormonale e dei cicli di sonno e di attività desta si viene stabilizzando (con grande sollievo dei genitori!). Il fatto è che lo studio di questi due primi mesi di vita è stato

molto approfondito negli ultimi trent'anni. Oggi possiamo affermare con certezza che le acquisizioni del Sé emergente danno luogo a una organizzazione di vita che resterà costante per sempre.

Il merito precipuo di questi studi sta in ciò: che essi hanno capovolto il punto di vista del ricercatore. In parole povere: non farsi domande (del resto improponibili all'infante), ma osservare le reazioni e le risposte agli stimoli da parte del bambino stesso. Scrive Stern: "Sono molte le domande che ciascuno di noi vorrebbe porre a un neonato: che cosa vede, odora, sente, pensa, vuole? [In realtà nessuna di queste parole è appropriata, cioè congrua con la sua esperienza, che è preverbale, sicché, se anche, per assurdo, potesse rispondere, direbbe altro da ciò che *noi* chiediamo.] Le domande sono molte, ma ben poche le risposte. E come potrebbe rispondere un bambino così piccolo? Per rivoluzionare la ricerca è stato necessario capovolgere la prospettiva e chiedersi non già che domande porre a un neonato, ma che cosa, tra quello che il neonato è in grado di fare (per esempio succhiare), possa servire da risposta. E' stato questo semplice capovolgimento, la ricerca di capacità del bambino che potessero essere trasformate in risposte (misure di reazione), a mettere in moto la rivoluzione. E' stato necessario anche un altro cambiamento. Si trattava di rendersi conto del fatto che i neonati non sono sempre occupati a dormire, ad aver fame, a mangiare, a strillare, a piangere, e comunque non sono sempre in piena attività. Se così fosse, tutte le potenziali 'risposte' comportamentali sarebbero o già in atto o impedita da un'altra attività o stato. Ma non è così. Fin dalla nascita i bambini stanno, a tratti, in uno stato definito di inattività vigile, caratterizzato da quiete fisica e vigilanza, in cui apparentemente sono assorbiti dagli eventi esterni. L'inattività vigile può durare parecchi minuti, a volte più a lungo, e si ripresenta con regolarità e frequenza durante i periodi di veglia. L'inattività vigile ci fornisce proprio quella 'finestra' temporale di cui avevamo bisogno per porre domande a un neonato e dedurre poi le risposte dalla sua attività successiva. Il problema che si pone è il seguente: come possiamo sapere che cosa 'sanno' i bambini? Le 'buone risposte' del bambino devono essere comportamenti direttamente osservabili che si presentano spesso, che sono sotto il controllo della muscolatura volontaria e che possono essere provocati durante lo stato di inattività vigile. Vengono subito in mente tre di tali risposte comportamentali che si osservano già alla nascita: girare la testa, succhiare e guardare" (pp. 54-5).

Di qui l'organizzazione di ingegnosissime prove sperimentali. Ci limitiamo solo a qualche esempio. "I neonati possono facilmente essere addestrati a succhiare per ottenere qualcosa. Si sistema nella bocca del neonato un succhiotto controllato elettronicamente, e cioè contenente un trasduttore a pressione. Il trasduttore è collegato al tasto di avviamento di un registratore o di un proiettore, in modo che quando il bambino succhia a un dato ritmo il registratore si mette in moto o il proiettore manda una nuova diapositiva. In tal modo il neonato può esercitare un controllo su ciò che sente o vede continuando a succhiare a un dato ritmo. Questo metodo è stato usato anche per stabilire se i bambini sono interessati in modo particolare alla voce umana e se la preferiscano ad altri suoni di eguale tono e volume. I ritmi di suzione hanno permesso di rispondere affermativamente" (pp. 55-6).

Molto in sintesi ecco alcuni risultati significativi, in particolare per la nostra ricerca. I lattanti sono preferibilmente interessati alla voce umana, si è detto, ma questa preferenza aumenta se la voce è loro ben nota. Preferiscono inoltre guardare facce umane rispetto ad altri tipi di immagini. Ricercano volentieri stimoli sensoriali, tra i quali discriminano quelli da loro preferiti e li riconoscono agevolmente. Proprio queste capacità conducono ben presto a esperienze di interazione sociale (si noti che Stern non crede, con motivate ragioni, alla cosiddetta fase infantile caratterizzata da fenomeni di fusione o indistinzione tra l'infante e la madre). Scrive Stern: "I compiti di nutrire, far addormentare e garantire un'omeostasi generale sono generalmente accompagnati da comportamenti sociali da parte dei genitori: essi cullano, calmano, parlano, cantano e fanno rumori e smorfie. Questi comportamenti sono una risposta a comportamenti del bambino che sono anch'essi prevalentemente sociali, come ad esempio piangere, strillare, sorridere e guardare. Gran parte dell'interazione sociale è al servizio della regolazione fisiologica. A volte i genitori, realisticamente intenti a uno scopo attivo, come calmare il bambino, non si rendono conto del fatto che sono in corso delle interazioni sociali; solo il fine appare importante, e il fatto che i mezzi per raggiungerlo sono momenti in cui si stabilisce una relazione interpersonale passa inosservato. Altre volte i genitori si concentrano sull'interazione sociale e agiscono, sin dal principio, come se il bambino avesse un senso del Sé. Essi attribuiscono immediatamente ai loro piccoli intenzioni ('Vuoi vedere questo, eh?'), motivazioni ('Fai questo perché vuoi che la mamma corra a prendere il biberon') o la paternità di un'azione ('L'hai gettato via apposta, eh?'). E' quasi im-

possibile condurre un'interazione sociale con i bambini piccoli senza attribuire loro queste qualità umane. Sono queste che rendono comprensibile il comportamento umano, e i genitori trattano invariabilmente i loro piccoli come se fossero esseri comprensibili, cioè come se fossero già ciò che diverranno in seguito, operando nell'area immediatamente successiva dello sviluppo del bambino" (p. 59). 7 → 55 7

☐ Cade a questo punto il problema capitale, anche e soprattutto per noi, della "percezione amodale" o della unità della percezione. "Dei bambini di tre settimane, esemplifica Stern, furono bendati e furono dati loro da succhiare uno o due diversi succhiotti. Uno di questi aveva un capezzolo di forma sferica e liscia, mentre l'altro aveva delle protuberanze in vari punti della sua superficie. Dopo aver permesso al bambino di familiarizzarsi con il capezzolo 'sentendolo' (toccandolo) solo con la bocca, i ricercatori gli toglievano il capezzolo e lo ponevano accanto a quello di un altro tipo. Le bende, a questo punto, venivano tolte. I bambini, dopo un breve confronto visivo, guardavano più a lungo il capezzolo che avevano appena succhiato" (p. 63). Cosa significa tutto ciò? 7

1 Così continua Stern: "Questi risultati sembravano contraddire le opinioni correnti sull'apprendimento del bambino e sulla sua conoscenza del mondo. Teoricamente i bambini non avrebbero dovuto avere le capacità necessarie a svolgere questo compito. Secondo Piaget essi avrebbero dovuto prima formarsi uno schema delle qualità tattili del capezzolo (schema tattile) e uno schema delle sue qualità visive (schema visivo); poi si sarebbe instaurata una qualche forma di relazione o interazione (assimilazione reciproca) fra questi due schemi e da questa sarebbe risultato uno schema tattile-visivo coordinato. Solo a questo punto i bambini sarebbero stati in grado di svolgere il compito. Evidentemente, invece, non era necessario passare per tutte queste fasi. I bambini 'sapevano' immediatamente che il capezzolo che ora vedevano era lo stesso che avevano toccato prima, Analogamente una teoria dell'apprendimento in senso stretto, o una interpretazione associazionistica di questi dati, non riuscirebbe in alcun modo a spiegare tali risultati, in quanto i bambini non avevano avuto, in precedenza, alcuna esperienza che permettesse loro, poi, di formare le necessarie associazioni fra ciò che avevano toccato e ciò che avevano visto." Vediamo un altro esempio. I due ricercatori Lewkowicz e Turkewitz, nel 1980, "servendosi della frequenza cardiaca come misura di reazione in un paradigma di abituação, hanno 'chiesto' a dei bambini di tre settimane

quali livelli di intensità della luce (luminescenza della luce bianca) corrispondessero meglio a certi livelli di intensità del suono (decibel di rumore bianco). Il bambino veniva prima abituato a un livello del suono e successivamente venivano compiuti ripetuti tentativi di disabituazione con vari livelli di luce e viceversa. In sintesi, è risultato che i bambini scoprivano che certi livelli assoluti del suono corrispondevano a specifici livelli assoluti di intensità della luce. Inoltre, gli accoppiamenti dei livelli d'intensità fra una modalità e l'altra effettuati dai bambini di tre settimane coincidevano con quelli di soggetti adulti. Possiamo dunque concludere che l'essere in grado di effettuare un accoppiamento transmodale audiovisivo dei livelli assoluti di intensità rientra nelle capacità di un bambino di tre settimane" (p. 64).

☐ Gli infanti non hanno difficoltà a collegare immediatamente dati sensoriali che provengono da modalità diverse (tatto, vista, udito). Nessuno li ha informati delle differenze qualitative che, secondo gli adulti, caratterizzerebbero i cosiddetti cinque sensi. Naturalmente per noi che studiamo filosofia la cosa appare un po' meno stupefacente, se ricordiamo la teoria aristotelica del "sesto senso" (che Aristotele immaginava appunto, anzitutto che esistesse, e poi che avesse la funzione di collegare i differenti portati sensoriali, le loro varietà qualitative, nella compatta unità della percezione dell'oggetto cui siamo avvezzi nella comune esperienza: percepiamo subito 'la mela', non il liscio, più il verde, più il zuccherino ecc.). Ulteriori esperimenti hanno poi mostrato che gli infanti riconoscono agevolmente che uno schema temporale presentato all'udito corrisponde al medesimo schema presentato alla vista. Si può concludere che le modalità percettive generali di *durata, battito e ritmo* vengono trasferiti da una modalità percettiva all'altra (queste, potremmo osservare, sono del resto le radici stesse di ciò che incontriamo a suo tempo come cosmicità originaria della musica). 7 → p. 55

☐ Stern è particolarmente colpito dal trasferimento dal visivo all'uditivo. Scrive infatti: "Di tutti questi trasferimenti da una modalità all'altra, quello che ci appare come il più arduo è il trasferimento dell'informazione sulla forma, dalla modalità visiva a quella uditiva. La forma non è in genere concepita come un evento acustico; è più facile immaginare il trasferimento della forma attraverso le modalità tattile e visiva. Ma il linguaggio stesso, in una situazione naturale, è contemporaneamente una configurazione visiva e acustica, perché le labbra si muovono. Il grado di intelligibilità sale di molto quando si possono vedere le labbra. A sei settime-

ne i bambini tendono a guardare con più attenzione le facce che parlano. Inoltre, quando il suono emesso è in contrasto con il movimento delle labbra, sorprendentemente l'informazione visiva prende il sopravvento su quella uditiva. In altri termini, sentiamo ciò che *vediamo*, non ciò che *viene detto*" (p. 65). E' del resto esperienza comune che "sento male" se non posso vedere la persona che parla; se poi parla in una lingua che mi è poco familiare (per esempio al telefono), incontro enormi difficoltà di comprensione.⁷

Accenniamo infine al caso della modalità propriocettiva (relativa cioè alle informazioni che derivano al soggetto circa i movimenti e le posizioni del proprio corpo). Anche in questo caso i bambini mostrano di possedere un'innata capacità di cogliere le corrispondenze tra ciò che vedono e ciò che fanno. I bambini di tre settimane imitano infatti i modelli adulti: aprono la bocca, se l'adulto apre la bocca, mostrano la lingua, battono le mani se l'adulto ecc. Tutto ciò oggi è stato studiato sotto il profilo dei cosiddetti "neuroni specchio", argomento che qui non discutiamo (cfr. G. Rizzolatti, C. Sinigaglia, *So quel che fai. Il cervello che agisce e i neuroni specchio*, Cortina, Milano 2006).

Questo insieme di dati suscita gli stupori di Stern, che si potrebbero riassumere nelle seguenti domande: come fanno i bambini a operare questi "accomodamenti"? Come fanno a "sapere" che hanno una faccia e dei tratti facciali? Come fanno a sapere che la faccia che vedono è simile alla loro? (è evidente che Stern pensa le immagini come dei dati passivamente statici e non contempla la possibilità che ciò che *noi* chiamiamo "immagini" siano fenomeni originariamente dinamici e globali). Continua Stern: "Come i bambini facciano, non sappiamo. Probabilmente l'informazione non viene recepita in una particolare modalità sensoriale, ma trascende la modalità o il canale e si presenta in una qualche sconosciuta forma transmodale. Non si tratta dunque di un semplice problema di traduzione diretta da una modalità all'altra. E' più probabile che si tratti di una codificazione in una *rappresentazione* amodale tuttora misteriosa, che può essere poi riconosciuta in ciascuna modalità sensoriale" (p. 67).

Ciò che invece è, non solo probabile ma certo, è che qui gioca un insieme di pregiudizi dipendenti dal fatto che, da tempo, abbiamo costruito entità immaginarie come "dati sensoriali", "modalità sensoriali", "canali percettivi", "rappresentazioni modali" e anche "oggetti in sé" esistenti nella "realtà in sé" del "mondo esterno" ecc. Tutte queste fantasie intellettualistiche ci inducono allora a ragionare male, così da dover supporre facoltà

misteriose e cioè immaginarie "rappresentazioni amodali" presenti e riconosciute (ma come e da *chi*?) in ciascuna supposta modalità sensoriale. Se, a detta di Stern, "non sappiamo come facciano i bambini", mentre loro sembra che lo sappiano benissimo, non si può peraltro dubitare che anche noi a suo tempo l'abbiamo saputo fare, per poi continuare a farlo, senza di che oggi non sapremmo e non potremmo sapere alcunché.

Si consideri per esempio questo caratteristico ragionamento di Stern: "I bambini sembrano sperimentare il mondo come un'unità percettuale, in cui sono in grado di percepire in ogni modalità sensoriale le qualità amodali di ogni forma di comportamento umano espressivo; sono capaci di rappresentare astrattamente queste modalità e poi di trasferirle in altre modalità (...) Il bambino, sin dai primi giorni di vita, si forma rappresentazioni astratte di qualità percettive e agisce di conseguenza. Queste rappresentazioni astratte sperimentate dal bambino non sono cose viste o toccate, suoni od oggetti nominabili, ma piuttosto forme, intensità e schemi temporali, le qualità più 'globali' della esperienza. Il bisogno e la capacità di formare rappresentazioni astratte delle qualità primarie della percezione e di agire di conseguenza ha inizio con la vita mentale; non è il punto culminante o una pietra miliare dello sviluppo raggiunta nel secondo anno di vita."

In tutto questo almanaccamento gratuito e insensato c'è invero una vaga intuizione che sarebbe potuta essere feconda ed è il riferimento, peraltro subito abbandonato, al "comportamento" come elemento primario della concreta esperienza. Ma Stern non "vede" il bambino nella realtà delle sue pratiche di vita e di espressione; lo traduce subito in costrutti astratti (come le supposte qualità amodali) e in attività immaginarie (la presunta capacità innata di cogliere qualità astrattive come forme, intensità e schemi temporali, e di trasferirle nel campo percettivo dei singoli sensi). Cioè pensa il bambino in base ai suoi pregiudizi inavvertiti. Il che dà luogo a un puro sogno intellettualistico, com'è del resto l'espressione "mondo come unità percettuale". Continuamente Stern suppone che siano concrete, cose che sono puri nomi (le cosiddette qualità modali, come rosso, caldo, ruvido ecc.), cioè astrazioni teoriche del linguaggio adulto, del senso comune e delle teorie psicologiche. La cosiddetta "vita mentale" del bambino non è né il risultato né il presupposto di tutte queste farneticazioni ideologiche. Il bambino fa quello che fa e incontra il mondo all'interno delle sue concrete pratiche di vita e di espressione: *questo* è per lui "il mondo" (come *noi* diciamo) ed è il *suo* mondo. Altra cosa sono

le nostre descrizioni linguistiche e le nostre spiegazioni teoriche, che sono appunto dei “costrutti narrativi” non immotivati, ma nel contempo immaginari, se li prendiamo come realtà assolute in sé. E’ da queste immaginazioni teoriche e verbali che Stern ricava tutte le sue domande e perplessità e i relativi “misteri”.

Avremo modo di tornare sull’argomento. Ora invece notiamo che, sebbene Stern non sappia darsene una ragione “scientifica”, nondimeno riconosce la globalità di senso dell’esperienza infantile e la riconduce a quella che egli chiama “la dinamica degli affetti vitali” (di cui ora diremo). E’ anzitutto importante che Stern respinga l’assurdo associazionismo di Piaget (e di tanti altri dopo di lui), tuttora assai diffuso. Il bambino infatti non sperimenta il seno succhiato da una parte e il seno visto dall’altra e poi, un po’ alla volta, li mette insieme. Il seno, dice Stern, “emerge come una esperienza già integrata dall’accoppiamento innato delle sensazioni visive e tattili”. E così osserviamo questo curioso (ma in fondo a suo modo necessario) fenomeno: che se si rifiuta l’associazionismo, allora si cade nell’innatismo. Siamo sempre nell’ambito dell’alternativa classica: o la spiegazione “meccanica” materiale, o la spiegazione “misteriosa” spirituale. Il bambino ha un’innata capacità di cogliere l’omogeneità integrata dell’eterogeneo (le “sensazioni visive” e le “sensazioni tattili”); lui nasce così, chissà come e perché. Naturalmente tutto deriva dall’aver separato preliminarmente vista, tatto ecc. e non saper più come possano rimettersi insieme, e poi dall’immaginare il bambino che sugge il seno come una “macchina percettiva” che registra passivamente i “dati sensoriali esterni” (distinti “qualitativamente” in visivi, olfattivi, gustativi, tattili ecc.). L’unità comportamentale e insieme “cosmica” (il mondo che viene incontro nella figura dell’aver da suggerire il seno, cioè nell’aver da essere il mondo nella figura del lattante ecc.) non è in alcun modo compresa.

Ma veniamo agli “affetti vitali”. Anche qui Stern vede bene e pensa male. L’esperienza originaria dell’infante, egli dice, è caratterizzata e formata dai suoi affetti vitali e non da un astratto percepire contemplativo o passivo; questi affetti vitali guidano la comprensione. Noi ci sentiamo subito sollevati. Certo che è così, e ricordiamo le celebri pagine di *Essere e tempo* di Heidegger dedicate alla *Befindlichkeit*, alla “situazione emotiva”. Per esempio il bambino non percepisce i singoli atti di ciò che fa la mamma, ma comprende l’insieme delle sue gestualità apparecchianti, accoglienti ecc. Ne vede subito le conseguenze per lui (‘sa’ che tra poco ar-

riverà la pappa e simili). Nello stesso modo comprende il significato comunicativo delle espressioni facciali, originariamente studiato nel terzo capolavoro di Darwin, *L’espressione delle emozioni nell’uomo e negli animali*, che fu la prima origine dell’etologia e che anche Stern ricorda. Egli anzi usa l’espressione “affetti vitali tradizionali” quando si riferisce a sentimenti e stati d’animo come la rabbia, la tenerezza, la gioia e simili.

La cosa davvero interessante, anzitutto per noi, è che Stern collega queste dinamiche espressive con la musica e la danza. Per esempio egli scrive: “La danza e la musica sono esempi per eccellenza dell’espressività degli affetti vitali. La danza rivela a chi ascolta e guarda una molteplicità di affetti vitali con variazioni, senza far ricorso ad alcuna trama né a segnali affettivi delle categorie tradizionali. Il coreografo molto spesso cerca di esprimere un modo di provare sentimenti, non un particolare contenuto. Questo esempio è assai calzante, perché il bambino, quando osserva un comportamento genitoriale che non esprime intrinsecamente un segnale d’affetto in senso darwiniano, può trovarsi nella situazione di uno spettatore che assiste a un balletto o di chi ascolta musica. Il modo in cui il genitore agisce esprime un affetto vitale, indipendentemente dal fatto che l’atto stesso sia dettato (o parzialmente ispirato) da un affetto tradizionale. Possiamo facilmente immaginare, infatti, che un bambino all’inizio non sia in grado di percepire gli atti manifesti in quanto tali, così come li percepisce un adulto. (Questo atto è prendere il biberon. Quest’altro è spiegare un pannolino.) E’ più probabile che un bambino percepisca direttamente gli atti e cominci a raggrupparli per categorie a seconda degli affetti vitali che esprimono. Come la danza per l’adulto, il mondo sociale esperito dal bambino, prima di essere un mondo di atti formali è soprattutto un mondo di affetti vitali. Lo stesso accade per il mondo fisico della percezione amodale, che non è un mondo di cose viste, ascoltate o toccate, ma è soprattutto un mondo di qualità che si possono astrarre, quali la forma, il numero, il livello d’intensità e così via” (pp. 71-2).

Stern fa anche l’esempio delle marionette, che non possono trasmettere le categorie “darwiniane” tradizionali (rabbia, gioia ecc.) con le espressioni facciali, ma cercano di farlo, con una certa efficacia, tramite dinamiche posturali: gli arti penzoloni e le gambe allungate esprimono allora una situazione emotiva di desolazione o simili; il saltellare energico esprime decisione o allegria ecc.

Vediamo un altro esempio a rinforzo di quelle categorie emotive genericamente “astratte” dal bambino come forma, intensità, ritmo, tempo ecc.

(tipiche categorie “musicali”, come si vede). “Ad esempio, una madre che cerca di calmare il suo bambino che piange potrebbe dirgli. ‘Buono, buono, buono...’ accentuando e amplificando la prima parte della parola e strascicandone la fine. Oppure potrebbe, senza parlare, dargli dei colpetti sulla schiena o sulla testa con un ritmo analogo al ‘buono, buono’ dell’altra sequenza, applicando una maggiore pressione all’inizio del battito e alleggerendola e strascicandola verso la fine. Se la durata dei battiti e le pause fra di essi avessero una perfetta corrispondenza, assoluta e relativa, con il paradigma vocalizzazione-pausa, il bambino sperimenterebbe profili di attivazione simili, indipendentemente dalla tecnica usata per calmarlo. I due effetti tranquillizzanti verrebbero sentiti come uguali (al di là della loro specificità sensoriale) e ne risulterebbe la medesima esperienza di affetto vitale” (p. 73).

Gli esempi sono straordinariamente efficaci; salvo che Stern non si avvede che non si tratta di meri esempi, ma della “cosa stessa”, per così dire, che motiva la ricerca. E’ appunto la “musicalità” del comportamento a costituire l’espressività originaria dell’esperienza: come vedremo più avanti, proprio Stern ce ne offrirà significative e anzi decisive prove sperimentali. Ma Stern non riesce a pensare correttamente i suoi stessi esempi. Continua a immaginare una “realtà” fatta di specifici “canali sensoriali” tramite i quali, e in virtù di misteriose capacità innate, il bambino “astrarrebbe” categorie comprensive generali come forma, intensità e ritmo. Non gli viene in mente che forma, intensità e ritmo costituiscano invece la sostanza stessa delle esperienze e delle cose del mondo, sulla cui sostanza si modellano poi i segni del linguaggio e, tramite questi e l’avventura della loro trascrizione alfabetica, le teorie “ontologiche”, “psicologiche” e “neurologiche”. Per esempio, nel tentativo di immaginare qualcosa di plausibile relativamente alle sue (immaginarie) rappresentazioni amodali, Stern scrive. “La rappresentazione amodale potrebbe consistere in uno schema temporale di variazioni nella frequenza delle scariche neurali. Un oggetto produrrebbe lo stesso schema generale per vista, tatto e forse udito” (p. 74). “Reali” sarebbero quindi le “scariche neurali”, alle quali dovrebbero necessariamente ridursi anche i comportamenti, i gesti, e infine le loro “variazioni temporali”, per non parlare della capacità (pur sempre misteriosa) di cogliere la somiglianza, l’“iconismo” diremmo noi, degli schemi comuni ai gesti e alle “scariche”: evidentemente si tratterebbe di altre “scariche neurali”, che poi corrisponderebbero (non si sa come) agli “oggetti” reali stessi, capaci (chissà come)

di produrre “schemi generali” comuni a vista, tatto, udito ecc. Un guazzabuglio piuttosto comico di insensatezze.

2. *Il senso di un Sé nucleare (il Sé di fronte all’altro).*

Teniamo comunque conto del fatto che il chiarimento del senso di un Sé emergente ha chiamato essenzialmente in causa lo schema dinamico-temporale di esperienze globali e cenestesiche. Tra i due e i tre mesi osserviamo invece come i bambini mostrino via via un senso integrato di se stessi e una certa capacità di controllo delle relazioni interpersonali (il che, tra l’altro, smentirebbe le tradizionali teorie “fusionistiche” madre-bambino). Ci limitiamo qui solo ad alcuni punti per noi importanti. Sottolineiamo anzitutto due fenomeni importanti:

1. a ogni vocalizzo emesso dal bambino segue un riscontro proprio-cettivo di risonanza fra collo, torace e cranio. Non sempre però il vocalizzo emesso ottiene una risposta da parte di un vocalizzo esterno (cioè da parte di un adulto). Su questa base il bambino comincia a formarsi l’idea di costanti e differenze.

2. I bambini appena nati dirigono lo sguardo verso la sorgente di un suono: guardano ciò che ascoltano e viceversa. Per questa via è plausibile che essi vengano differenziando i comportamenti delle altre persone dai comportamenti propri. Ciò dà luogo a fenomeni di auto ed eterosincronia. Per esempio il bambino percepisce la relazione tra il suo volgere il capo e osservare la mamma, la quale, a sua volta, gli appare muoversi compatta rispetto allo sfondo stabile della stanza.

3. Si può quindi concludere che il *tempo* diviene in tal modo un elemento costante. Scrive Stern: “Si potrebbe considerare la struttura temporale del comportamento autosincronico come una orchestra di cui il corpo è il direttore e la voce è la musica” (queste espressioni richiamano alla memoria la teoria della musicoterapeuta Giulia Cremaschi; essa sostiene: prima della nascita, per il feto, il ventre materno è la “prima orchestra”; essa “educa” il futuro bambino ed essere umano).

Vediamo ora in concreto alcuni esempi di Stern. “Se il bambino fosse dotato in partenza della capacità di percepire una struttura temporale comune in ciò che vede e sente, il suo compito di differenziare il Sé dall’altro, e quello di differenziare quest’altro da quell’altro, sarebbe grandemente facilitato. Ricerche recenti ci inducono a ritenere che i bambini dispongano in effetti di tali capacità e che essa sia presente a quattro mesi, se non prima. Spelke ha riferito che i bambini rilevano la corrispondenza tempo-

rale fra stimoli uditivi e visivi e hanno una tendenza ad accoppiare fra loro eventi sincroni registrati in modalità sensoriali diverse. A bambini di quattro mesi furono proiettati due cartoni animati l'uno accanto all'altro sullo stesso schermo, mentre la colonna sonora, proveniente da un altoparlante situato a metà strada fra i due, coincideva, cioè era sincrona, solo con uno dei due. I bambini erano in grado di riconoscere quale film era sincrono con la colonna sonora e preferivano guardare il film che presentava una sincronia tra suono e immagine. Attraverso una gran varietà di esperimenti analoghi, è stato dimostrato che i bambini sanno riconoscere una struttura temporale comune" (pp. 97-8). 7

Per altro verso, un recente esperimento dimostra "che un bambino di quattro mesi è capace di essere selettivamente disattento a eventi visivi in competizione tra loro e aventi una diversa struttura temporale. I bambini venivano posti davanti a uno schermo. Due film diversi venivano proiettati sulla stessa area dello schermo in sovraimpressione. La colonna sonora era sincrona solo con uno dei due film. Le immagini dei due film venivano quindi gradualmente separate fino a trovarsi l'una accanto all'altra sullo schermo. Dopo un momento di esitazione, i bambini guardavano il film che non era sincrono con la colonna sonora. Essi agivano come se il film non accompagnato dal suono fosse un evento nuovo, non osservato in precedenza, anche se lo avevano osservato per tutto il tempo in sovraimpressione. Gli autori sono giunti alla conclusione seguente: 'La selezione percettiva non viene effettuata mediante meccanismi particolari messi a punto nel corso dello sviluppo cognitivo, ma è una caratteristica precoce dell'arte di percepire' " (pp. 98-9).

Fondamentale per la costituzione di un Sé nucleare è poi il formarsi di una *memoria episodica e costante*. "La memoria del Sé dotato di coesione concerne prevalentemente le percezioni e le sensazioni del bambino. Quali prove abbiamo della capacità del bambino di ricordare le percezioni? E' ben noto che i bambini dai cinque ai sette mesi hanno una straordinaria memoria di riconoscimento a lungo termine per le percezioni visive. Fagan ha dimostrato che un bambino cui sia stata presentata per meno di un minuto la faccia di una persona sconosciuta sarà in grado di riconoscerla una settimana dopo. Quanto precocemente si sviluppa questa memoria percettiva? Forse già nella vita intrauterina. De Camper e Fifer hanno chiesto ad alcune donne in stato interessante di parlare ai loro feti, cioè di indirizzare dei discorsi al loro addome gravido, durante l'ultimo trimestre di gravidanza. A ciascuna veniva dato un particolare testo da

ripetere molte volte al giorno. I testi usati (per esempio brani dai racconti del dottor Seuss) presentavano distinti schemi di ritmo e di enfasi. Poco dopo la nascita veniva 'chiesto' ai bambini (servendosi della suzione come misura di risposta) se il testo che avevano ascoltato quando erano ancora nell'utero risultava loro più familiare di un testo di controllo. Il comportamento dei bambini dimostrava che il testo precedentemente ascoltato risultava loro più familiare. Nello stesso spirito Lipsitt ha presentato dei toni puri ad alcuni feti immediatamente prima della nascita per parto cesareo. I toni risultavano poi familiari ai neonati. Così, in alcuni casi, la memoria di riconoscimento sembra essere operante al di là della barriera della nascita (...). Infine, di quali prove disponiamo per affermare che il bambino è capace di riconoscere o di recuperare le esperienze affettive? Emde ha parlato di un nucleo affettivo presente nel Sé prerappresentazionale. E' proprio a questo che ci riferiamo nel parlare di una continuità dell'esperienza affettiva, in forma di costellazioni di costanti del Sé, che contribuisce al senso di continuità del Sé. Gli affetti ben si adattano a questo scopo perché, dopo i due mesi, le emozioni cambiano assai poco nei giorni e negli anni, sia per come vengono esibite sia per come, verosimilmente, vengono sentite. In tutto il comportamento umano gli affetti sono forse ciò che cambia di meno nel corso della vita. Un bambino di due mesi che sorride o piange usa esattamente gli stessi muscoli di un adulto. Di conseguenza l'effetto di *feedback* propriocettivo indotto dal sorriso o dal pianto rimane inalterato dalla nascita alla morte" (pp. 104-5).

Il nucleo affettivo garantisce quindi la continuità della esperienza personale, pur nei continui cambiamenti della vita individuale. Tuttavia, a sei-sette mesi sono in grado i bambini di ricordare le circostanze e i fatti che innestano una specifica esperienza affettiva? Ecco una risposta tratta da un esperimento basato su pupazzi, mostrati ai bambini, che si muovevano, "parlavano" e giocavano a cucù, provocando il riso nei piccoli spettatori. "Quando, una settimana dopo, venivano loro mostrati nuovamente i pupazzi, la loro semplice vista induceva il riso. Questa risposta è considerata un recupero per indizi, perché la semplice vista dei pupazzi, fermi e zitti, suscitava il riso. In altre parole, essi attivavano un'esperienza affettiva. Inoltre i bambini sorridevano ai pupazzi soltanto dopo che avevano avuto l'esperienza del gioco. Sembra dunque che il recupero della memoria per indizi non abbia bisogno di aspettare lo sviluppo di veicoli di codificazione linguistica per l'esperienza affettiva come per quella motoria" (pp. 105-6).

Su queste basi poggia anche l'altro pilastro per la formazione di un Sé nucleare: la *relazione intersoggettiva* (che per Stern si forma molto precocemente e non è preceduta da preventive supposte fasi di "fusione").

Scrive Stern: "Quando il bambino si trova insieme a un'altra persona le attività di entrambi possono convergere per far accadere cose che, senza questa partecipazione comune, sarebbero impossibili. Per esempio, se si gioca a 'cucù', o a 'ora ti acchiappo', l'interazione reciproca genera nel bambino piccolo un'esperienza del Sé carica di eccitazione, di gioia e di attesa, magari con qualche sfumatura di paura. Questo stato d'animo, con il suo ciclico ripetersi di crescendo, non potrebbe mai essere sperimentato dal bambino da solo, a questa età, quanto alla ciclicità, all'intensità o alle altre qualità specifiche. Oggettivamente il gioco è una creazione reciproca, un fenomeno 'Noi' o 'Sé-altro'. Il bambino è in compagnia di un altro che ne regola l'esperienza del Sé. In questo senso l'altro è, per il bambino, l' 'altro regolatore del Sé' (...) Normalmente il bambino ha già sperimentato analoghi cicli di accumulo di aspettativa e di acme dell'eccitazione nei vari giochi del tipo 'ora ti acchiappo', 'ti pizzico la pancia' ecc., che comportano lo stesso sentimento di aspettativa gioiosa. Probabilmente conosce anche una dozzina o più di variazioni sul tema del gioco del 'cucù': può venire coperto il viso del bambino, oppure quello della madre; la madre copre il proprio viso con i piedini del bambino, il suo viso può sparire e ricomparire dall'orizzonte costituito dal bordo del lettino e così via. In qualsiasi modo la mamma conduca il gioco, il bambino sente che le sue smorfie appartengono a lei, all'altro nucleare: quel gioco è solo una delle modalità in cui vengono esperite l'organizzazione, la coesione e l'azione di lei. Nel bambino, inoltre, si produce lo stesso stato d'animo indipendentemente dal modo in cui la madre conduce il gioco. Ed è probabile che anche altri abbiano fatto lo stesso tipo di giochi con lui: il padre, la baby sitter ecc. Quell'affetto particolare, dunque, permane, nonostante le variazioni nell'interazione e il cambiamento dei personaggi che interagiscono. E' soltanto lo stato d'animo che appartiene al Sé e che rappresenta la costante" (pp. 113 e 117).

Come si vede, Stern osserva magistralmente il bambino, colto in concrete relazioni dinamiche, in pratiche di vita e di espressione determinate, ma ha poi la tendenza a ricondurre "teoricamente" ciò che osserva a spiegazioni e a entità astrattamente costruite in modo statico-analitico. Fonti esterne, modalità percettive, capacità astrattive, applicazioni distributive ecc. compaiono allora nel suo personale "costrutto narrativo". Per queste

vie cerca di ricostruire e di favorire la comprensione di un quadro d'insieme che solo così gli pare "scientificamente" plausibile e spiegabile. Non gli viene mai fatto di pensare che la comprensione del bambino da parte dell'adulto si basa genealogicamente a sua volta su quelle concrete azioni gestuali ed espressive che sin dalla nascita ognuno di noi ha posto in opera, essendone coinvolto nella sua progressiva formazione personale; più, naturalmente, l'interazione del punto d'arrivo adulto con la frequentazione e magari l'osservazione scientifica del bambino. Non vi è in proposito alcuna differenza tra il gioco del cucù e l'elaborazione di un programma di sperimentazioni scientifiche: l'adulto deve aver frequentato quella prima lingua infantile (di cui proprio Stern ci ha parlato) e su di essa deve far interagire la sua lingua adulta, per ottenere un'azione coordinata nel cucù come nella sperimentazione scientifica. C'è insomma un copione comune, costituitosi nel tempo e nella storia, e ci sono due attori, il bambino e l'adulto, che lo interpretano con le loro caratteristiche posture, guidate da azioni intimamente ritmico-temporali, "musicali". Invece di stare a questo livello genetico e genealogico di osservazione, Stern prende le formazioni linguistiche e teoriche dell'adulto assumendole come verità oggettive in sé: colori, suoni, sensazioni, percezioni, sinapsi cerebrali, vibrazioni atomiche e simili. Questi oggetti teorici sarebbero "responsabili" (come si ama dire, con sublime incoerenza e ignoranza) di quelle strutture narrative che sono invece incarnate in modo originario nel corpo in azione (dove anche questa espressione è un evidente "artefatto narrativo" e come tale va considerata). Un conto infatti è servirsi di strutture narrative e interpretative conoscendone la presenza e la natura, un altro metterle in opera nella totale inconsapevolezza della loro funzione o azione.

La sostanza della situazione, si potrebbe dire, sta in ciò: che noi ci sforziamo di non dimenticare che anche le teorie scientifiche, esattamente come il linguaggio degli adulti, sono intimamente connessi con le strutture organizzative, formative ed espressive dell'esperienza del mondo che hanno inizio con l'infanzia (non è del resto proprio questa la tesi di fondo della psicologia dinamica, come Stern per primo ebbe a ricordare?), sicché nei nostri commenti, nelle nostre narrazioni, riconduciamo idealmente anche il discorso scientifico a quella origine. Questo discorso, e non diversamente anche il nostro, è una conseguenza di quel processo della formazione del Sé che esso si studia di descrivere; non è per nulla una pretesa "vista esterna" dotata di una asettica e impersonale "oggettività",

come lo scienziato è indotto a pensare in base ai suoi pregiudizi naturalistici e alle sue fantasie oggettivistiche. Si tratta in ultimo proprio di quel "circolo" del quale Stern si era reso conto, senza però sapere come uscirne.

3. *Il senso del Sé soggettivo.*

Tra i nove e i quindici mesi "il bambino si rende conto di avere una mente e scopre che anche gli altri ce l'hanno". Naturalmente "avere una mente" è espressione assai infelice: stiamo appunto cercando di mostrare come il Sé (ovvero l'autocoscienza) si forma e non come capiterebbe di "averla" o "non averla", ma stiamo al senso del discorso. Qui Stern vuole soprattutto mostrare come gesti, posture, espressioni facciali e vocali, esperienze operative ecc. vengano ora condivisi in maniera intersoggettiva dal bambino e dall'adulto.

Scrivo Stern. "Che tipo di relazione si instaura fra questa nuova prospettiva e il senso del Sé nucleare già presente? La relazione intersoggettiva viene edificata sulle fondamenta della relazione nucleare. Questa, che ha permesso la distinzione fisica e sensoriale del Sé e dell'altro, ne costituisce la premessa necessaria, perché il condividere esperienze soggettive non avrebbe alcun significato senza la previa e salda acquisizione dell'esistenza di un Sé e di un altro separati e distinti. Tuttavia, mentre la relazione intersoggettiva trasforma il mondo interpersonale, la relazione nucleare perdura e non verrà mai spodestata da alcun evento: è la base esistenziale delle relazioni interpersonali. Quando vi si aggiunge il campo della relazione intersoggettiva, i due campi coesistono e interagiscono: ognuno influenza l'esperienza dell'altro" (p. 135).

Si potrebbe dire che si passa da una sorta di intimità fisica a un'intimità psichica, cioè rispecchiata. La semplice relazione duale assume ora il punto di vista di un terzo interiorizzato come terreno comune, potremmo aggiungere, tenendo conto del triangolo semiotico. In modo più superficialmente estrinseco Stern mette la cosa così: che l'empatia della madre nei confronti dell'infante agiva dapprima direttamente sulle e nelle conseguenze dell'azione comune, senza essere tematizzata né tematizzabile da parte del bambino. Per esempio la mamma rassicura con gesti e vocalizzi idonei il bambino che ne sente il bisogno e lui ne avverte l'effetto. Ora invece il bambino penetra in qualche modo nella intenzione stessa della madre e quindi anche nella sua. Vediamo come ciò viene documentato da Stern.

"Gli studiosi che si sono interessati all'acquisizione del linguaggio da parte dei bambini sono stati naturalmente indotti a chiedersi quali fossero le origini più immediate dell'uso del linguaggio. Queste origini sono nei gesti, nelle posture, nelle azioni e nelle vocalizzazioni non verbali che precedono e presumibilmente precorrono il linguaggio. Queste forme protolinguistiche sono state attentamente esaminate da molti ricercatori e tutti concordano in qualche modo sul fatto che intorno ai nove mesi il bambino cerca di comunicare" (pp. 139-40).

Il riferimento alla gestualità corporea, specialmente se viene colta in concrete pratiche di vita e di espressione, e non generalizzata arbitrariamente in astratto, è di essenziale importanza: qui Stern coglie davvero un punto fondamentale e decisivo, sebbene ne sia solo in parte consapevole e sia largamente incapace di intenderlo in tutta la sua pregnanza ed efficacia. Citando Bates, egli così descrive la comunicazione intenzionale: "La comunicazione intenzionale è un comportamento di segnalazione in cui l'emittente è consapevole a priori dell'effetto che il segnale avrà sul ricevente e insiste nel comportamento stesso finché l'effetto non sia stato ottenuto o non vi sia una chiara indicazione di fallimento. Le prove comportamentali che ci permettono di inferire la presenza della intenzione di comunicare sono le seguenti: a) lo sguardo viene diretto alternativamente al bersaglio e a chi dovrebbe ascoltare; b) i segnali vengono aumentati d'intensità o sostituiti con altri, finché lo scopo non sia stato ottenuto; c) la forma del segnale viene modificata nel senso che gli schemi ne vengono semplificati o enfatizzati secondo modi intesi soltanto a raggiungere lo scopo della comunicazione."

Vediamo alcuni esempi: "Gli esempi più evidenti e comuni di comunicazione intenzionale sono le forme protolinguistiche di richiesta. Mettiamo il caso che la madre abbia in mano un oggetto che il bambino vuole, ad esempio un dolce. Il bambino protende la mano, con il palmo in su, verso la madre e mentre fa dei movimenti come per afferrare e guarda alternativamente la mano e la faccia della madre, emette dei suoni 'eh! eh!' in tono imperativo. Questi atti, che sono diretti a una persona referente, implicano che il bambino attribuisce all'altro uno stato mentale interno e cioè la comprensione della sua intenzione e la volontà di soddisfarla. Le intenzioni sono divenute esperienze condivisibili. L'*inter-intenzionalità* è diventata realtà. Ancora una volta non è necessario che vi sia autoconsapevolezza. Poco dopo i nove mesi i bambini cominciano a fare scherzi e a essere fastidiosi" (p. 140). La descrizione è chiaramente sovrabbondante

e non riesce a collocarsi a un coerente livello di concretezza. Il bambino non attribuisce affatto all'altro uno "stato mentale interno" e cioè una "intenzione": questo è il modo di comprendere dell'adulto, catturato dal linguaggio verbale e dalle sue ubbie terminologiche che si vogliono "scientifiche". Piuttosto il bambino agisce diversamente le sue posture relazionali con l'altro ed è qui che la descrizione dovrebbe incentrarsi per procedere persuasivamente. Ci è nondimeno chiaro ciò che Stern intende descrivere.

Ecco gli esempi. "Alcuni bambini di un anno vengono posti in una situazione tale da suscitare incertezza, in genere tra avvicinamento ed evitamento. Mostrando un giocattolo a un bambino lo si può indurre a camminare carponi sopra un finto precipizio che all'età di un anno in genere incute paura; o gli si può accostare un oggetto insolito ma molto eccitante, ad esempio un robot che emette suoni e lampi di luce tipo 'guerre stellari'. Quando i bambini si trovano in situazioni del genere mostrano segni di incertezza, guardano la faccia della madre per scrutarne il contenuto affettivo: in sostanza per sapere come dovrebbero sentirsi, per ottenere una valutazione di conferma che li aiuti a sciogliere il dubbio. Se alla madre è stata impartita l'istruzione di mostrare un'espressione di piacere mediante il sorriso, il bambino supera il 'precipizio'. Se alla madre si è detto di mostrare una espressione di paura, il bambino si volta, si tira indietro e forse prova angoscia. Analogamente, se la madre sorride al robot, anche il bambino lo farà. Se lei dà segni di paura, il bambino diverrà più circospetto. Il punto che a noi preme di mettere in evidenza è che i bambini non si rivolgerebbero in tale modo alla madre se non le attribuissero la capacità di provare e di segnalare un affetto di importanza rilevante ai fini del loro stato d'animo attuale o potenziale" (p. 141). 77

A questo punto siamo in grado di affrontare il tema della *sintonizzazione degli affetti*, che costituisce la più significativa scoperta di Stern e il tema del suo lavoro di massimo interesse per noi. A precedere la sintonizzazione è anzitutto il fenomeno della *imitazione*. "La compartecipazione degli stati affettivi permea la relazione intersoggettiva e ne costituisce un tratto caratteristico. Ciò è particolarmente vero quando il bambino fa le sue prime esperienze in questo campo. Le espressioni 'rispecchiamento' con la madre e 'rispondenza empatica', usate nella clinica, si riferiscono soprattutto all'interaffettività. Nonostante l'importanza di questi eventi, non è per nulla chiaro in che modo essi accadano. Quali sono gli stati e i

processi che permettono agli altri di sapere che ciò che noi proviamo è molto simile a ciò che provano loro? Come possono 'entrare dentro' l'esperienza soggettiva degli altri e farglielo sapere? Dopo tutto i bambini di cui qui ci occupiamo hanno soltanto da nove a quindici mesi. Ci viene in mente l'imitazione. La madre può imitare le espressioni facciali e i gesti del bambino e il bambino può accorgersene. Ma da questa imitazione il bambino potrebbe dedurre soltanto che la madre ha notato le sue *azioni* e ha riprodotto i suoi comportamenti manifesti. Non ne consegue necessariamente che lei sia partecipe della sua esperienza interiore, che provi lo stesso stato d'animo che era stato all'origine del comportamento manifesto" (p. 147). E così Stern si scontra col tema tipicamente fenomenologico e husserliano della *Einfühlung* (il sentir dentro o il con-sentire, appunto). Molto ci sarebbe da dire in proposito e anzitutto dovremmo rifiutare la distinzione immotivata e preventiva tra "comportamento esterno" e "sentimento interiore": dopo tutto si tratta proprio del contrario, cioè di come si venga costituendo un interno a partire da un esterno e non di come dall'esterno si possa "penetrare" in un immaginario interno già costituito (per questo problema rinvio al secondo vol. delle *Figure della enciclopedia filosofica. La mente e il corpo*, Jaca Book, Milano 2004). Ma qui interessa soprattutto considerare l'insufficienza del ricorso all'imitazione, giustamente segnalata da Stern.

78 "La sola imitazione dunque non basta a garantire uno scambio intersoggettivo degli affetti. In realtà devono verificarsi diversi processi. Anzitutto, la madre deve essere capace di leggere i sentimenti del bambino nel suo comportamento manifesto. In secondo luogo, la madre deve presentare a sua volta un comportamento che non sia l'esatta imitazione del comportamento manifesto del bambino, ma che tuttavia in qualche modo vi corrisponda. Infine, il bambino deve essere capace di leggere questa risposta materna e di rendersi conto che non si tratta solo dell'imitazione del suo comportamento, ma che esiste qualche rapporto con la sua esperienza affettiva originaria. Solo in presenza di queste tre condizioni i sentimenti di una persona possono rivelarsi a un'altra persona ed entrambi possono sentire, senza avvalersi del linguaggio, che lo scambio è avvenuto. Perché ciò si verifichi è dunque necessario che la madre vada al di là della semplice imitazione, che è stata una parte così rilevante del suo repertorio sociale nei primi sei mesi della vita del bambino" (pp. 147-8). 79
Eccoci finalmente alle sintonizzazioni. Stern ricorre anzitutto a delle descrizioni che chiamano in causa dei processi nel campo vocale e aggiun-

ge: "si potrebbe dire musicale". Notazione quanto mai opportuna, come vedremo, e per noi essenziale. In questi esempi ciò che colpisce "è il fatto che la madre si esprime sempre nella stessa modalità del bambino. Che prenda l'iniziativa o che risponda, che enfatizzi o che elabori, quando è il suo turno la madre in genere imita, in misura maggiore o minore, il comportamento immediato del bambino. Se il bambino vocalizza, anche la madre vocalizza. Se il bambino fa una smorfia, la madre la riproduce. Il dialogo, tuttavia, non è una sequenza stereotipata e noiosa di ripetizioni e di scambi meccanici, perché la madre introduce costantemente delle varianti o segue uno schema del tipo 'tema con variazioni' in base al quale ogni volta che, nel dialogo, tocca a lei, modifica in una certa misura il suo contributo; per esempio i suoi vocalizzi possono essere ogni volta leggermente diversi" (p. 148). Questo riferimento al "tema con variazioni" allude palesemente al linguaggio musicale. Privata di referenti significativi di tipo verbale, la musica non ha altro mezzo per procedere nel suo "discorso" se non la ripetizione variata di incisi ritmico-melodici o anche timbrici. Andiamo avanti.

7 "Quando il bambino ha nove mesi si incomincia a notare che la madre aggiunge una nuova dimensione al suo comportamento imitativo, una dimensione che si accorda perfettamente con la nuova condizione del bambino, il quale ora si presenta come un possibile *partner* intersoggettivo. (Non è chiaro come le madri riescano a capire che nel bambino è avvenuto questo cambiamento; probabilmente tale capacità di comprensione rientra nella loro intuizione materna.) Il comportamento della madre trascende adesso la semplice imitazione, per espandersi in una nuova categoria comportamentale che definiamo *sintonizzazione degli affetti*" (p. 148). 7

1 Lasciamo a Stern il gratuito ricorso alla supposta "intuizione materna" (in realtà il comportamento andrebbe esaminato nei suoi complessi gradi evolutivi e nei suoi intrecci sino a mostrare in se stesso la soluzione dell'enigma, senza bisogno di ricorrere a magiche intuizioni dell'interno a partire dall'esterno e simili). Vediamo invece una serie di esempi di sintonizzazione degli affetti. "Una bambina di nove mesi è molto eccitata dalla vista di un giocattolo e cerca di impadronirsene. Quando ci riesce esclama con forza *aaah!* e guarda la madre. La madre ricambia lo sguardo ed effettua un vigoroso movimento con la parte superiore del corpo, della durata esatta dell'*aaah!* della bambina e con lo stesso carattere di eccitazione, gioia e intensità.

Un bambino di nove mesi sbatte per terra un giocattolo di pezza prima con rabbia e poi, gradualmente, con piacere, esuberanza e allegria, mantenendo un ritmo costante. La madre si inserisce nel ritmo e dice. *kaaa-bum, kaaa-bum*, dove il *bum* corrisponde al colpo inferto dal bambino e il *kaaa* alla fase in cui il bambino alza il braccio e lo tiene sospeso in attesa di vibrare il colpo.

Un bambino di otto mesi e mezzo cerca di afferrare un giocattolo che si trova appena al di fuori della sua portata. Si protende silenziosamente in quella direzione e allunga al massimo le braccia e le dita. Non riuscendo a raggiungerlo, si spinge in avanti con tutto il corpo per coprire la breve distanza che lo separa dal giocattolo. In questo momento la madre dice *uuuuh! uuuuh!* in un crescendo dello sforzo vocale e respiratorio che va di pari passo con l'accelerazione dello sforzo fisico del bambino (...).

Un bambino di nove mesi è seduto di fronte alla madre. Ha un sonaglio in mano e lo agita in su e in giù con un'espressione di interesse e di divertimento. La madre, che lo vede, comincia a muovere la testa seguendo il ritmo del movimento del braccio del bambino" (p. 149).

Vediamo ora un esempio più complesso. "Più spesso la sintonizzazione è talmente confusa con altre azioni e scopi da risultare parzialmente mascherata, come nel caso seguente. Una bambina di dieci mesi mette finalmente a posto una tessera di un *puzzle*. Guarda la madre, alza vivacemente la testa e agitando freneticamente le braccia riesce a sollevarsi parzialmente dal pavimento sull'onda della sua gioia. La madre esclama: 'Sììì, piccola mia.' Il 'sììì' è intonato allo sforzo, ha una carica esplosiva che corrisponde allo slancio della bambina. Si potrebbe facilmente obiettare che il 'sììì, piccola mia' funge da risposta di *routine*, come rinforzo positivo, e certamente è così. Ma allora perché la madre non dice solo: 'Sì, piccola mia'? Perché sente il bisogno di aggiungere quella carica di intensità che sul piano vocale corrisponde al gesto della figlia? Il 'sììì', a mio parere, è una sintonizzazione inclusa in una risposta di *routine*" (pp. 149-50).

Due fattori principali entrano quindi nelle sintonizzazioni: il *rispecchiamento* e il *riecheggiamento*; c'è imitazione e c'è variazione. Inoltre il tratto peculiare della sintonizzazione è che essa si verifica per lo più *automaticamente*, cioè spontaneamente, ovvero al di fuori di ogni consapevolezza. La sua messa in opera non richiede la mediazione di processi cognitivi. Noi diremmo che è un modo originario della frequentazione: accadi-

mento, ripetizione della forma, sua variazione (già la ripetizione è, come tale, modificazione).

Analogamente all'empatia, la sintonizzazione inizia con una "risonanza emotiva", ma ne fa un uso diverso, perché non si limita a condividere l'"emozione", ma la riplasma e così modifica la forma dell'esperienza che è in gioco. Nota infatti Stern che "la maggior parte delle sintonizzazioni avviene utilizzando modalità sensoriali differenti. Se l'espressione del bambino era vocale, la sintonizzazione materna si presentava, con molta probabilità, in forma gestuale o facciale, e viceversa" (p. 156).

Questa variazione percorre tre vie privilegiate:

variazione della *intensità* (statisticamente la più frequente);

variazione della *scansione temporale* (seconda per frequenza);

variazione della *forma* (la meno frequente).

Naturalmente noi leggiamo tutto ciò con un differente "stile" di comprensione, poiché veniamo dalla esperienza di ordinamenti esperienziali sintetici; ordinamenti che non muovono dalla preventiva separazione delle "modalità sensoriali" analiticamente (cognitivamente) considerate e intese. Non partiamo dall'analisi astratta di supposti fattori componenti, ma dall'esperienza concreta del far accadere il *senso* dell'azione, prima della sua "riduzione categoriale". Da questo punto di vista appare del tutto naturale che il bambino e la madre, per esempio, entrino in un rapporto espressivo sempre più ricco, "modulato" e "variato", nel quale l'intero corpo e l'intera relazione dinamica al mondo sono in gioco in una globalità originariamente efficiente. Vediamo come una danza, un balletto che coinvolge l'intera forza e capacità espressiva (occhi, mani, voce, postura, respiro, ritmo, figura ecc.; il tutto concorrente alla trasmissione e partecipazione di stati d'animo per loro natura "cosmici" – come altrimenti chiamarli in questo stadio per sua natura primordiale o primordiale?). Vengono in mente i danzatori balinesi (quelli che vide, per esempio, Antonin Artaud): il movimento studiato degli occhi, la forma disegnata dalle mani e dalle singole dita, la scansione ritmica dei gesti e l'azione modulata del corpo concorrono a trasmettere messaggi, a narrare una vera e propria storia. Ciò che all'osservatore occidentale può apparire come estremamente stilizzato, raffinato, astratto, esotico (certamente anche lo è, poiché presuppone un "lavoro" tecnico straordinario) è però nel contempo radicato nelle più originarie e globali forme dell'espressione, là dove, come si disse, la musica degli occhi e la luce degli orecchi si manifesta nella sua originaria pregnanza; si vorrebbe dire nella sua "normalità":

quella stessa che ispira le danze espressive, cioè i "giochi", di madri e bambini, del tutto ignari e non bisognosi di spiegazioni analitiche e di "processi cognitivi" (che sono piuttosto costrutti narrativi di noi "teorici").

Torniamo a Stern. "La mera imitazione, egli dice, non consente ai due membri della coppia di risalire ai rispettivi stati interni, ma mantiene fissa l'attenzione sul comportamento manifesto. I comportamenti di sintonizzazione, invece, riplasmano l'evento e spostano l'attenzione su ciò che sta dietro il comportamento, sulla qualità dello stato d'animo condiviso. Per lo stesso motivo l'imitazione costituisce il miglior modo per indurre nel bambino l'apprendimento di aspetti esteriori, formali, e la sintonizzazione il modo migliore per comunicare stati interni e indicare la propria partecipazione. L'imitazione comunica la forma, la sintonizzazione i sentimenti. In pratica, tuttavia, non sembra esistere una vera e propria dicotomia fra sintonizzazione e imitazione; i due processi sembrano piuttosto situati ai due estremi di uno specchio" (p. 151).

Inoltre le sintonizzazioni sono di vario tipo. Nel brano che ora leggeremo Stern distingue *sintonizzazioni di comunione* (o vere e proprie); *sintonizzazioni volutamente imperfette* (o modulazioni); *sintonizzazioni imperfette vere e proprie*. "Le sintonizzazioni sono molto varie. Oltre alle *sintonizzazioni di comunione* – sintonizzazioni vere e proprie, in cui la madre cerca di uniformarsi esattamente allo stato interno del bambino per 'essere con' lui – ci sono le *sintonizzazioni imperfette*, che a loro volta possono essere di due tipi. Nelle *sintonizzazioni volutamente imperfette* la madre 'intenzionalmente' varia, per difetto o per eccesso, l'intensità, la scansione temporale o la forma del proprio comportamento rispetto a quello del bambino, in genere allo scopo di aumentare o diminuire il livello dell'attività o dell'affetto nel bambino. La madre 'penetra' nello stato affettivo del bambino in misura sufficiente a farlo proprio, ma poi lo esprime alterandolo quel tanto che basta per modificare il comportamento del bambino senza che sia compromesso il senso di una sintonizzazione in corso. Queste sintonizzazioni volutamente imperfette le abbiamo definite *modulazioni*. Ci sono poi *sintonizzazioni non volutamente imperfette*, se la madre non riesce a identificare correttamente la qualità o l'intensità dello stato affettivo del bambino, o se non riesce a trovare il medesimo stato dentro di sé. In questi casi si parla di *sintonizzazioni imperfette vere e proprie*" (pp. 156-7).

Prendiamo nota di questa scelta terminologica ("modulazioni"), che immediatamente rimanda in modo pregnante al linguaggio musicale, e consideriamo ora la risposta del bambino: fattore ovviamente di grande importanza per comprendere il senso e il funzionamento delle sintonizzazioni. Ora, nelle sintonizzazioni di comunione o vere e proprie la risposta del bambino è nulla: continua a fare quello che fa, evidentemente perché trova del tutto naturale il comportamento variato della madre nel porsi in relazione con lui; se però la madre, volutamente o no, per così dire "stona", il bambino subito si arresta e si volge a guardarla in forma interrogativa. Leggiamo qualche esempio.

"Nella registrazione, all'inizio della seduta di gioco, un bambino di nove mesi si allontana dalla mamma strisciando carponi per afferrare un nuovo giocattolo. Giacendo sulla pancia agguanta il giocattolo e comincia a sbatterlo dando segni di felicità. A giudicare dai suoi movimenti, dal respiro e dai vocalizzi che emette, il suo gioco è molto animato. La madre gli si avvicina da dietro, senza che lui la veda, gli mette la mano sul sederino e lo scuote vivacemente in qua e in là. La velocità e l'intensità dello scuotimento sembrano corrispondere bene all'intensità e al ritmo dei movimenti del braccio e dell'emissione di vocalizzi da parte del bambino, sicché si configura una sintonizzazione. La risposta del bambino alla sintonizzazione è nulla! Continua a giocare senza perdere un colpo. La manovra della madre non produce nessun effetto manifesto, come se lei fosse rimasta inattiva. Questo episodio di sintonizzazione era abbastanza tipico di quella coppia madre-bambino. Il bambino si allontanava dalla madre e andava ad afferrare un altro giocattolo, la madre si piegava su di lui e gli scuoteva il sederino, la gamba o il piede. La sequenza veniva ripetuta più volte. Per il primo intervento di disturbo si istruì la madre a comportarsi come sempre, con la differenza che ora avrebbe dovuto sbagliarsi di proposito nel valutare l'animazione gioiosa del bambino, comportandosi come se fosse meno eccitato di quanto in realtà appariva e scuotendolo in proporzione. Il bambino smetteva subito di giocare e si voltava verso di lei a guardarla, come a dire: 'Che cosa succede?' La procedura fu ripetuta più volte, sempre con lo stesso risultato. Il secondo intervento di disturbo fu effettuato nel senso opposto. La madre doveva far finta che il bambino fosse più eccitato di quanto non le apparisse in realtà. Il risultato fu identico: il bambino si accorgeva della discrepanza e interrompeva il gioco. Infine si disse alla madre di comportarsi di nuovo nel

suo solito modo appropriato e di nuovo il bambino non diede alcuna risposta" (pp. 158-9).

L'esempio è quanto mai eloquente. Noi diremmo: l'esperienza del mondo e degli altri viene incontro in forma ritmico-musicale: le "cose", come gli dèi delle culture arcaiche, sono originariamente "canti", danze e modulazioni del corpo e del mondo nelle loro relazioni costitutive. Il bambino (come istintivamente la madre) aderisce perfettamente al ritmo di una concreta situazione emotivo-operativa ("In principio è l'azione", dice Husserl citando Goethe) e ne avverte immediatamente le modificazioni, che risvegliano la sua attenzione discriminatoria e, per così dire, il suo allarme. 7 → 28

Stern cerca a sua volta di estrapolare analiticamente gli elementi che sarebbero comuni alle gestualità in sintonia: qualcosa, dice, "che la maggior parte o tutte le modalità percettive hanno in comune"; per esempio intensità, forma, scansione temporale, movimento, numero e così via. Scrive: "Tali qualità della percezione possono essere astratte, ad opera di una qualsiasi modalità sensoriale, dalle proprietà invarianti del mondo degli stimoli, per essere poi tradotte in altre modalità percettive. Per esempio un ritmo lungo-breve (-- --) può essere comunicato in, o astratto da, tutti i sensi: vista, udito, olfatto, tatto, gusto. Perché ciò possa avvenire è necessario che nella mente esista quel ritmo in una forma non intrinsecamente legata a una particolare via percettiva, ma abbastanza astratta da poter essere trasferibile da una modalità all'altra" (p. 160).

E così Stern tenta ancora una volta di risolvere il problema della percezione transmodale, o delle qualità amodali, che appaiono spontaneamente negli infanti; lo fa con una proposizione che è un capolavoro di assurdità e una collezione di pregiudizi, peraltro preziosi perché per noi molto istruttivi. "Se sperimentiamo un mondo percettualmente unificato, dice, ciò avviene grazie alla esistenza di queste rappresentazioni astratte delle proprietà amodali". Cerchiamo di farci un'idea di come vede la situazione Stern alla luce delle frasi citate. Egli pensa anzitutto che "là fuori" ci sia un "mondo unico" che in qualche modo (non si sa quale, forse quello descritto dai fisici o dai cosmologi: reazioni atomiche e subatomiche, buchi neri e simili?) corrisponderebbe al "mondo percettualmente unificato" che sperimentiamo noi esseri umani, sebbene esso sia eterogeneamente colto dai nostri cinque sensi qualitativamente irriducibili. Da questo mondo provengono degli "stimoli" (?) che colpiscono le nostre "modalità percettive" (insomma, il nostro corpo con i suoi apparati e sistemi nervosi

ecc.). A questo punto la nostra "mente" (o chissà che, visto che qui ci staremmo chiedendo che cos'è e come nasce) esegue un'operazione di "astrazione" di supposte "proprietà comuni" a tutti gli stimoli, per esempio il ritmo lungo e breve e simili (non si capisce se queste sono proprietà degli stimoli o traduzione degli stimoli in queste proprietà; operazione comunque misteriosissima: come, cosa e chi sarebbero in grado di farla?). La medesima misteriosa mente trasferirebbe poi queste proprietà comuni ai singoli canali sensibili, cioè ai cinque sensi. Invero non è chiaro se sia proprio questo il senso della operazione o non piuttosto quest'altro: che gli stimoli del mondo colpiscono i cinque sensi e poi una misteriosa capacità astrattiva sa cogliere in essi le proprietà comuni. Infine, mettendo insieme il portato dei cinque sensi unificato dalle o nelle proprietà comuni, ecco che ci comparirebbe davanti il "mondo percettualmente unificato", cioè l'esperienza comune che sempre ne abbiamo.

Questo racconto di fate, come avrebbe detto ironicamente Whitehead, non sta in piedi da nessuna parte e come minimo andrebbe capovolto. Per esempio potremmo accennarvi dicendo che è il ritmo originario del riconoscimento ("eccolo di nuovo", principio germinale di ogni "forma"; per esempio, ecco di nuovo il battito cardiaco materno percepito dal bambino ancora nella pancia della mamma) che apre alla risposta (per esempio all'avvertire il battito). La risposta, come sappiamo, è quel vertice del triangolo semiotico che apre appunto alla comprensione del mondo e che inaugura nel contempo il mondo della comprensione ovvero della conoscenza. Il punto di partenza è qui l'evento stesso del mondo preso nella figura del rispondere e del corrispondere vivente; per esempio nella forma della percezione, concretamente radicata in una pratica di vita e nella sua peculiare esperienza attiva (e passiva) della distanza. Originario movimento relazionale, originaria *kinesis* che segna il corpo nella sua risposta vivente, cioè che lo assegna alle sue specificazioni strumentali; in esse, come direbbe Husserl, il corpo vivente o corpo proprio (*Leib*) si materializza, si specializza in corpo-cosa-strumento (*Körper*). La risposta al mondo così iscritta nel corpo vivente rivela la sua prospettiva definita, cioè proprio la sua astrazione rispetto all'evento del mondo, preso per esempio nella figura specializzata di un senso determinato. Il movimento di astrazione non è il prodotto "magico" di una "misteriosa" mente, ma è lo stesso accadere del mondo entro la relazione segnica del corpo; cioè è lo stesso accadere del mondo, che è sempre un accadere in figura, *come* corpo, ovvero nella prospettiva del corpo percipiente in situazione (su

questa maniera di intendere il tradizionale tema dell'astrazione cfr. C. Sini, *Idoli della conoscenza*, Cortina, Milano 2000, pp. 227 sgg.).

Stern è consapevole, come dice, del "fascino del tema dell'unità dei sensi" e della sua antichità "aristotelica". Per esempio scrive. "Sembra dunque che la forma, l'intensità e il tempo possano essere percepiti per via amodale. La filosofia, la psicologia e l'arte hanno da tempo definito forma, tempo e intensità qualità amodali dell'esperienza (in termini psicologici) o qualità primarie dell'esperienza (in termini filosofici). Questi problemi hanno una lunga storia perché vi è implicata l' 'unità sensoriale' che, in ultima analisi, è la consapevolezza del fatto che il mondo che vediamo è lo stesso mondo che udiamo o sentiamo. Aristotele fu il primo a postulare la dottrina della corrispondenza sensoriale, cioè dell'unità dei sensi. Il suo sesto senso, il 'senso comune', era quello in grado di appercepire le qualità primarie (cioè amodali) della sensazione, quelle cioè che non appartengono esclusivamente a un senso, come i colori appartengono alla visione, ma che sono comuni a tutti i sensi. L'elenco delle qualità primarie compilato da Aristotele – le qualità che potevano essere estratte da ogni modalità, rappresentate in forma astratta e tradotte da una modalità sensoriale all'altra – comprendeva l'intensità, il movimento, la quiete, l'unità, la forma e il numero. Da allora i filosofi hanno discusso su quali fossero gli attributi della percezione che potevano essere considerati qualità primarie, ma in genere tutti concordano su intensità, forma e tempo" (p. 162; sul tema delle qualità primarie e secondarie cfr. C. Sini, *La mente e il corpo*, vol. II delle *Figure dell'enciclopedia filosofica*, Jaca Book, Milano 2004, pp. 114 agg.).

Dall'unità sensoriale deriva il fenomeno delle *sinestesie*: "La stimolazione in una modalità sensoriale evoca sensazioni che appartengono a un'altra modalità. La forma più comune di sinestesia è l' 'ascolto del colore'. Particolari suoni, per esempio uno squillo di tromba, suscitano, oltre alla percezione acustica, l'immagine visiva di un dato colore, ad esempio il rosso". E in effetti, nota Stern, le corrispondenze transmodali audio-visive si manifestano assai presto nel bambino, così come è vero che "i vocalizzi sono una delle forme cinetiche più utilizzate nelle sintonizzazioni" (cfr. pp. 161-2). In altri termini, Stern sta ricostruendo o riscoprendo, a suo modo, quella globalità del percepire (la luce degli occhi, il suono degli occhi) che abbiamo incontrato nelle "pietre che cantano" di Schneider. Si può ricordare, in proposito, l'esempio relativo a ciò che era solito dire Robert Schumann, il grande compositore romantico: un

bravo musicista, quando legge la partitura sente risuonare in sé la musica, e quando sente la musica vede entro di sé la partitura.

Stern lega alle sinestesie anche il funzionamento delle metafore, che sarebbero il frutto del trasferimento amodale dell'informazione. "Gli artisti, e in particolare i poeti, hanno dato per scontata l'unità dei sensi" (p. 163). Attraverso l'arte, questa unità è resa accessibile a tutti. Stern cita alcuni versi di Baudelaire e, in nota, la composizione di Musorgskij "Quadri di un'esposizione" (descrizione in musica di una mostra di quadri) e la musica di Prokofiev per il film "Aleksander Nievskij" di Eisenstein). Continua Stern: "Ciò che a noi interessa nel problema dell'unità dei sensi è che le capacità di identificazione delle equivalenze transmodali che ci consentono di formarci una visione percettualmente unificata del mondo sono le stesse che permettono alla madre e al bambino di praticare la sintonizzazione degli affetti per conseguire l'intersoggettività" (pp: 163-4). Questo è ciò che interessa anche noi, che però leggiamo, per così dire, il tutto a termini capovolti: sono le sintonizzazioni degli affetti che costituiscono originariamente quella sorta di "esecuzione musicale" comune (forma, tempo, intensità) che dà vita all'esperire intersoggettivo. E' sulla base di queste primarie qualità dell'esperienza comune che, in riferimento a concrete pratiche di vita e di espressione e grazie alla costituzione intersoggettiva del linguaggio, si crea un mondo "saputo" nella sua "unità pubblica" globale; un mondo e un corrispondente sapere in continua evoluzione (direbbe Husserl), dove una delle figure è per noi la concezione scientifica dell'universo: quella che Stern frequenta in totale inconsapevolezza della sua genesi; figura presa, cioè, indipendentemente dalle sintonizzazioni e fatta valere come verità "in sé" in base alla quale cercare di "spiegare" le sintonizzazioni.

Come si effettua in concreto la sintonizzazione? Stern si pone ora la domanda. Per esempio dice: "Con quale stato interno" essa si effettua? Il riferimento a un supposto stato "interno" è ovviamente un nuovo esempio della incapacità di pensare "genealogicamente". Infatti Stern si sta chiedendo come si costituisce originariamente un "interno", ovvero un Sé, ma ricade di continuo nel dualismo dello psicologismo preconetto che assume interno ed esterno come precostituiti. In ogni caso, Stern procede distinguendo all' "interno" del bambino le categorie affettive tradizionali dalle espressioni degli affetti vitali. Vediamo.

Le categorie affettive tradizionali (pianto, riso, ira, sorriso ecc.) si manifestano occasionalmente. Forse, dice, ogni 30-90 secondi. Esse producono, in alcuni casi, una sorta di contagio: "Il primo esempio di contagio affettivo che sia stato dimostrato è quello del grido di dolore umano". I bambini di due mesi piangono per contagio quando ascoltano una registrazione del loro pianto. Ma già i neonati messi accanto nella clinica piangono per contagio reciproco. Sono note le proprietà contagiose del sorriso, sia nella prima fase spontanea, sia in seguito con meccanismi modificati e in parte volontari (ci sono per esempio gli "antipatici" e i "sostenuti", categorie umane a mio avviso piuttosto desolanti, che, quando vi incontrano, non rispondono al sorriso).

Per differenza da queste categorie affettive tradizionali, o stati d'animo in continua evoluzione (diceva Heidegger, descrivendo questo tratto della comune esperienza: "L'umore viene e va; perché? non si sa..."), le "espressioni degli affetti vitali" sono invece costantemente in funzione, come in un processo ininterrotto. Scrive Stern: "Nella media delle interazioni madre-bambino si manifestano solo occasionalmente espressioni di affetti appartenenti alle categorie tradizionali, forse ogni trenta-novanta secondi. Di conseguenza, se il processo di sintonizzazione degli affetti fosse limitato a questi affetti, verrebbe a mancare la continuità. Non si può aspettare la manifestazione di una categoria affettiva, per esempio un'espressione di sorpresa, per ristabilire la sintonizzazione. Questa ci appare più come un processo ininterrotto, che non può aspettare le manifestazioni dei singoli affetti, ma deve essere in grado di funzionare praticamente con ogni comportamento. E questo è uno dei grandi vantaggi degli affetti vitali. Essi si manifestano in ogni comportamento e possono essere quindi un tema quasi onnipresente di sintonizzazione. Si riferiscono a *come* un comportamento, *ogni* comportamento, *tutti* i comportamenti sono eseguiti, non a *quale* comportamento è eseguito. Le categorie affettive tradizionali non sono dunque i soli stati interni soggettivi nei confronti dei quali viene effettuata la sintonizzazione: dobbiamo aggiungervi gli affetti vitali, che sono ideali per la sintonizzazione perché comprendono le qualità amodali di intensità e tempo e perché sono insiti praticamente in ogni comportamento possibile; si tratta dunque di un tema continuamente presente (anche se mutevole) e disponibile per la sintonizzazione. Ci si può sintonizzare con il modo in cui un bambino afferra un giocattolo, tiene un cubo, dà un calcio o ascolta un suono. Scoprire gli affetti vitali e sintonizzarsi con essi permette a un essere umano di 'essere

con' un altro, condividendo esperienze interiori probabilmente simili in un'atmosfera di continuità" (pp. 164-5). In questo modo, dunque, si stabilirebbe una *interazione continua* tra la madre e il bambino, ovvero tra il bambino e il mondo degli adulti.

In sostanza gli "affetti vitali" ipotizzati da Stern non sarebbero altro che "la stoffa" (come diceva William James) di cui è fatta la comune esperienza. Vale a dire l'essere nel mondo dell'uomo, il suo partecipare al "canto" del mondo o della realtà in cui siamo sempre e da sempre immersi. Questa e non altro è nel suo fondo l'esperienza. Essa è la continua emozione del vivente, nel senso che il vivente è tale (cioè vivente) in quanto mosso da continui eventi dinamici, da una *kinesis* costitutiva. Il vivente è sempre *in motu*, ovvero è *l'essere in moto*, cioè preso nel ritmo di pratiche di vita determinate, e rivolto a far qualcosa, compreso il non far niente come caso difettivo dell'aver da essere (anche il bambino inerte ha un' "arte", poiché in lui "danza" la vita; si ricordi la comune radice *rt* di ritmo e arte: cfr: il sesto vol. delle *Figure dell'enciclopedia filosofica*). In questo stesso senso è importante notare che è solo per differenza dalla potenza (*dynamis*) e dalla passione (*kinesis*) del vivente che è possibile ritagliare e concepire movimenti non viventi, "meccanici", "inorganici" e simili. Queste categorie, che gli scienziati assumono sovente come degli "in sé", magari precedenti la vita e dalle quali addirittura derivarla, esigono, per la loro stessa concepibilità e immaginazione, il quadro di riferimento del vivente e delle sue viventi operazioni di identificazione, misura ecc. Questo non significa immaginare che queste "cose" non viventi non esistano; esse appartengono alla figurazione dell'evento del mondo ancor prima della distinzione tra vivente e non vivente ed è a partire dalla figura del vivente che sono estrapolabili per retroflessione e differenza (né viventi né non viventi, ma appunto "eventuali").

Riassumendo: la sintonizzazione si effettua dunque sia con le categorie affettive tradizionali; sia con gli affetti vitali. Le prime, esibendo un affetto (per esempio tristezza o gioia), inducono nell'osservatore un affetto corrispondente: Secondo Stern ciò sarebbe frutto della evoluzione. Essa fornirebbe l'individuo di "programmi prefissati" di capacità espressive utili per la sopravvivenza della specie. Si determinerebbe, in base a questi programmi evolutivi, la possibilità della *Einfühlung* (direbbe Husserl) che a sua volta organizza la *Paarung*, l'appaiamento tra gli esseri umani, costitutivo originariamente della intersoggettività. Ecco perché questi programmi evolutivi, divenuti innati nell'individuo e poi arricchiti via via

dalla esperienza individuale concreta, rendono possibile che io, contemplando le tue espressioni di dolore, mi impietosisca e accorra in tuo soccorso, con vantaggio alla lunga per tutti.

Vediamo invece come accade la sintonizzazione nel caso degli affetti vitali. Tutte le percezioni posseggono, secondo Stern, qualità comuni (intensità, forma e tempo, anzitutto) e il fatto è che "noi tendiamo automaticamente a tradurre qualità percettive in qualità di sentimento" (p. 165). Per esempio: un gesto energico del braccio ha intensità, tempo e forma; ma noi non percepiamo semplicemente questi tratti oggettivi del gesto; il tutto ci appare invece come "un gesto pieno di forza", cioè sotto forma di un sentimento o aspetto vitale: Comprendere questa traduzione significa, secondo Stern, comprendere la natura dell'opera d'arte, per esempio a partire dal nesso tra movimento e danza. Quest'ultima notazione è di notevole finezza e importanza (ci torneremo), ma ciò che la precede è assolutamente inattendibile e inaccettabile.

Che nell'esperienza vi sia *prima* una semplice percezione di caratteri meramente "oggettivi" e "general", che poi verrebbero "tradotti" *soggettivamente* in "sentimenti" è una pura fantasticheria psicologista e naturalistica. Essa immagina il soggetto percipiente come una macchina ricettiva di stimoli: "urti" materiali che sarebbero (invero misteriosamente) subito tradotti in contenuti percettivi generali. Poi questi "percetti fisiologici" si tradurrebbero ulteriormente in "sentimenti", cioè in "emozioni" psichiche. In questo modo la spiegazione "scientifica" confonde i suoi costrutti narrativi e i suoi contenuti analitico-sperimentali con l'esperienza concreta, operando un palese "riduzionismo" cervellotico e arbitrario. Basterebbe a mostrarlo quel ricorso a una specie di "soggetto interno" (?) che "automaticamente" (?) "tradurrebbe" (?) gli stimoli fisiologici in sentimenti psicologici. Come minimo bisognerebbe ammettere che queste espressioni sono delle pure metafore; ma quale sia poi il senso letterale che esse metaforizzerebbero è impossibile a dirsi o anche solo a pensarsi. Insomma, sono un puro e semplice parlare a vanvera dandosi arie di scientificità. Bisognerebbe infatti, anche qui, capovolgere il ragionamento; cioè bisognerebbe muovere dal comportamento concreto, sempre collocato nel sentire dei sentimenti, e procedere dalle e-mozioni alla pura e semplice percezione, teorizzata dal sapere analitico della scienza. Resta nondimeno notevole il riferimento alla "espressione" artistica. Il ragionamento è questo: linea, colore, suono, rima ecc. non sono "informazioni" categoriali. Una melodia, una figura non sono propriamente

“tristi”; non lo è nemmeno la parola ‘triste’ usata in poesia. Ma le arti sfruttano le qualità transmodali del sentire, sicché le loro espressioni formali evocano sentimenti (sia pure generici, noi diremmo “gestuali”) e realizzano legittime analogie, per esempio di suono e colore ecc. Per questa via Stern si trova a riflettere su alcuni aspetti “globali” del sentire che troviamo anche in Schneider (con tutt’altro modo di affrontare il problema). E’ indubbia questa capacità delle singole arti di produrre “emozioni” e Stern coglie bene il problema. La soluzione, al solito, andrebbe capovolta. Non è la capacità di sfruttare, da parte delle singole arti, supposte “qualità transmodali” (che sono solo dei costrutti teorici), che poi starebbero in tutti i sensi e quindi, passando per la percezione, arriverebbero a toccare i sentimenti. La spiegazione è ingegnosa, ma del tutto astratta. Alla base dell’esperienza non stanno qualità transmodali “oggettivamente” percepite, ma concrete e-mozioni sensibili: i sentimenti che caratterizzano concreti incontri di mondo non già “specializzati” nella divisione astratta dei cinque sensi delle “narrazioni fisiologiche”. Il bambino percepisce, come diceva Merleau-Ponty, con l’intero corpo in situazione; primario è, per esempio, il suo nutrirsi al seno, con tutto ciò che tale relazione comporta. Essa è tutta intera nel toccare, annusare, gustare, vedere, udire, che a loro volta sono aspetti globali di un intero non ancora distinto così come lo diciamo noi adulti. Questo significa che nello specializzarsi delle pratiche di vita, che si servono sempre più del corpo-proprio come di uno strumento o corpo-cosa, stanno implicitamente le esperienze globali originarie. E’ per questo che ogni arte è, per così dire, autonoma: il pittore non ha bisogno del poeta per suscitare i suoi effetti emotivi e il poeta non ha bisogno del pittore; il musicista non viene avvantaggiato dalla presenza di parole né le parole dalla presenza della musica, se non per “effetti” secondari o di sfondo che nulla hanno a che vedere con la reale e concreta espressività delle arti. Esse sono, ognuna per sé, autosufficienti. La *Divina commedia* non diventa in sé più bella perché illustrata dal Doré (è l’oggetto libro che, in questo caso, guadagna in bellezza) né Doré sembra più bravo incisore perché illustra un poeta. In ogni arte sta l’evocazione primaria della globalità del sentire e delle sue originarie emozioni di mondo, e questo è tutto.

La conclusione che Stern riserva a queste riflessioni sulle sintonizzazioni sono nel contempo una apertura al tema cruciale del linguaggio. Egli scrive: “La sintonizzazione è più facilmente spiegabile quando il compor-

tamento sociale è visto, almeno in parte, come una forma di espressività. Quando ciò avviene, la sintonizzazione diviene precorritrice dell’esperienza artistica. Ma la sintonizzazione ha prodotto anche qualcosa’altro che ha grande importanza evolutiva” (p. 68). Non soltanto la sintonizzazione, in quanto favorisce l’espressività sociale, prepara la possibilità espressiva delle arti; essa, come sappiamo, favorisce l’introspezione e quindi la relazione comunicativa della madre col bambino. Ma, ancora più in generale, la sintonizzazione fonda la formazione dell’intersoggettività, la sua *Paarung* dicemmo; e soprattutto fonda il carattere più essenziale della relazione intersoggettiva umana: la possibilità del linguaggio. Di tale acquisizione decisiva per la specie la sintonizzazione rappresenta una tappa cruciale.

Scrivono Stern: “Sintonizzarsi significa riplasmare, riassetare uno stato soggettivo. In una sintonizzazione lo stato soggettivo è il referente e il comportamento manifesto è una delle possibili manifestazioni o espressioni del referente. Per esempio, il livello e la qualità di uno stato d’animo di esuberanza possono essere espressi da un’unica vocalizzazione, da un unico gesto o da un’unica esibizione facciale. Ognuna di queste manifestazioni ha un certo grado di sostituibilità come significante riconoscibile dello stesso stato interno. La sintonizzazione pertanto riplasma i comportamenti attraverso l’uso di metafore non verbali e dell’analogia. Se ci si immagina una progressione evolutiva dall’imitazione al simbolo, in cui la metafora e l’analogia sono la tappa intermedia, questo periodo della formazione del senso di un Sé soggettivo fornisce l’esperienza della analogia attraverso le sintonizzazioni. E’ un passo essenziale verso l’uso dei simboli.”

In questo passo Stern tenta a suo modo una vera e propria genealogia del linguaggio. Il limite della sua proposta è nella ripetuta presupposizione di supposti “stati interni” dei quali il comportamento manifesto sarebbe l’equivalente o il significante “esterno”; in questo senso un succedersi di forme *approssimative* come l’imitazione e poi la sintonizzazione preparerebbero il passaggio al simbolo linguistico tramite metafore e analogie (appunto dei supposti stati interni o soggettivi). In realtà questa duplicazione è un’immagine intellettualistica. L’interno del bambino è esattamente via via la forma che prende la relazione operativa che egli intraprende con il mondo e con gli altri. Tuttavia il riferimento al comportamento è una felice intuizione. Le pratiche espressive del corpo, poste in situazioni relazionali concrete, cioè in concrete pratiche di vita, sono

l'effettivo contenuto preverbale del linguaggio. Senza di esso il linguaggio non potrebbe mai istituirsi nella sua peculiare "gestualità" della quale la gestualità espressiva preverbale è come la materia del crogiolo e del calco linguistico.

Accontentiamoci di questo cenno e passiamo a un rapido esame del quarto e ultimo momento nella formazione del Sé.

4. Il senso di un Sé verbale.

“Il linguaggio fa la sua comparsa nel secondo anno di vita (...) Aumentano a dismisura i modi di *essere-con*” (p. 169). Questo aumento grandioso della “quantità” (quantità delle possibilità e dei modi comunicativi) implica anche il radicale avvento di nuove “qualità” espressive, portando con sé molti vantaggi, ma anche svantaggi. Vediamo rapidamente gli uni e gli altri.

Vantaggi: Si accresce enormemente lo scambio di esperienze, poiché il bambino può riferire ampiamente e dettagliatamente i suoi stati e può apprendere gli stati dei suoi interlocutori.

Inoltre emergono, grazie al linguaggio, nuovi significati, cioè nuovi oggetti di esperienza che, senza l'ausilio delle parole, non potevano essere definiti, avvertiti e infine espressi. Il mondo dei significati e delle relative cose si moltiplica incommensurabilmente.

Il bambino, infine, può parlare a se stesso, può raccontarsi come soggetto attivo e passivo e può dunque cominciare a costruire una vera e propria narrazione della propria vita. E' così che diviene appunto un Sé consapevole. Per tutta la vita non smetterà più di raccontarsi collocandosi immaginativamente in un mondo e in uno scenario circostante e congruente (è quello stesso che facciamo anche qui, nella forma della narrazione filosofica). Non si finirebbe mai di descrivere e di elencare gli esiti e vantaggi acquisiti e acquisibili tramite il linguaggio, ma vediamo ora l'altra faccia della medaglia.

Svantaggi. Parti della nostra esperienza divengono, una volta acquisito il linguaggio come abito spontaneo, più difficilmente comunicabili. Come intuì Vico, c'è una “poesia espressiva delle origini”, un'infanzia della espressione, una forza barbarica e selvaggia del gesto espressivo originario che la “normatività” linguistica mortifica e appiattisce. Fatto per intendersi rapidamente e in generale, il linguaggio ostacola la vivacità e la ori-

ginalità della libera invenzione; per esempio quella capacità di inventare nuove espressioni, modi di dire originali e inauditi che i bambini che cominciano a parlare ancora manifestano e che però perderanno ben presto, allineandosi al conformismo pubblico del dire comune.

Inoltre il linguaggio, proprio per questa sua azione riorganizzatrice e normalizzatrice, inserisce come un cuneo fra due forme di esperienza simultanee: l'esperienza *vissuta* e l'esperienza *verbalmente rappresentata*. Ciò che sento resta fuori e resta indietro rispetto a ciò che sono in grado di dire: emerge un'insuperabile discrepanza tra vissuto e saputo. Il primo è sempre pienamente individuato e ha una natura unica e irripetibile; il saputo invece è per sua natura “generico”, si riferisce cioè a casi analoghi e comuni; si fa intendere nella misura stessa in cui si fa fraintendere. Dice di *questo*, ma, come osservava Hegel, *ogni* “questo” è un “questo” come gli altri e la specificità del *questo* è svanita proprio perché è detta e saputa (“Ah, si trattava di *questo*!”).

Sappiamo che le esperienze del Sé nucleare e del Sé emergente non vengono mai meno ma proseguono il loro cammino nel corso di tutta la vita del soggetto. Tuttavia solo molto parzialmente i contenuti di queste esperienze possono esser fatte rientrare nel campo della relazione verbale. Non solo questi contenuti non posso propriamente raccontarli agli altri, ma neppure a me stesso. Interi nuclei di senso costitutivi della mia soggettività più propria, più originaria e più profonda, cadono nell'oblio o nel silenzio. Il prezzo che pago per divenire pienamente cosciente di me stesso è di non poter traghettare entro la forma autoconsapevole del Sé gran parte delle sue fasi precedenti. Le emozioni di mondo che letteralmente mi hanno messo al mondo vanno ad abitare uno sfondo umbratile che mi accompagna come un fantasma talvolta vagheggiato con nostalgia, talaltra avvertito come decisamente inquietante.

Inoltre: agli eventi che hanno luogo nel campo della relazione verbale viene attribuito un valore di “realtà”. Questo è molto importante. Le esperienze che precedono l'acquisizione del linguaggio non sono avvertite né come reali né come non reali: la distinzione non si pone. Essa emerge solo nella relazione con l'altro, cioè nel momento in cui ci identifichiamo nella risposta al segno e, per esempio, al segno linguistico. Stern non svolge tutte queste considerazioni filosofiche, ma comprende bene che la cosiddetta “realtà” è un prodotto pubblico e intersoggettivo. Ciò che finiamo per riconoscere in comune come “reale”, diceva Peirce, al di là delle nostre fantasticherie e idiosincrasie. Naturalmente questa distinzio-

ne tra privato e soggettivo da un lato e pubblico e oggettivo dall'altro cade appunto ora. Cade anzitutto entro l'io medesimo: ciò che affonda nel preverbale (la falda di vita inesprimibile) e ciò che emerge nel verbale condiviso dagli altri.

Si potrebbe osservare che proprio qui accade l'esercizio filosofico: una sorta di battaglia filosofica nel linguaggio *contro* il linguaggio. La filosofia deve "smontare" quelle realtà che si sono costituite attraverso l'uso comunicativo del linguaggio e le verità del senso comune, dimentico della sua genealogia prelinguistica; ma nel contempo la filosofia può esercitare questo *pòlemos*, questo conflitto (come diceva anche Heidegger all'inizio di *Essere e tempo*), solo servendosi del linguaggio, ovvero forzando il senso delle parole e impiegandole per mutare la postura dei nostri sguardi nel mondo e verso il mondo.

Una volta che il Sé si è abituato a conferire un valore di realtà a ciò che viene detto in comune, ecco che le esperienze che hanno luogo in altri campi rispetto al linguaggio vengono svalutate e perdute, "alienate" e "obliate", dice Stern. Quelle esperienze si rifugiano e si marginalizzano in "campi sommersi della esperienza", fraintesi come meramente "soggettivi" (rispetto alla realtà "oggettiva" pubblica degli oggetti linguistici). Di qui, potremmo aggiungere, l'importanza formativa dell'esercizio filosofico (che ci fa riprendere contatto con queste falde originarie di esperienza) e, analogamente, l'importanza delle pratiche artistiche, delle quali anche Stern si è reso conto.

In conclusione: "Il linguaggio produce una scissione nella esperienza del Sé e sposta l'esperienza della relazione dal livello immediato, personale, tipico degli altri livelli, al livello impersonale, astratto, intrinseco al linguaggio stesso" (p.169). Stern ha totalmente ragione, sebbene non sembri poi accorgersi che anche questa è una verità e realtà del linguaggio, detta dal linguaggio e dal linguaggio resa possibile nel suo significato; tutta l'intenzionalità e l'impresa scientifica ne è fatalmente presa, il che pone un evidente problema di senso, cioè, diremmo noi, un problema di genealogia filosofica.

Sulla base di ciò che è emerso, possiamo dunque dire che in questa fase della formazione del Sé si presentano due linee di sviluppo: 1. il linguaggio come nuova forma di relazione; 2. il linguaggio come ostacolo sia alla integrazione entro il Sé di tutte le sue fasi formative ("geologiche", si potrebbe dire), sia a una piena integrazione del Sé con l'altro Sé.

A ben vedere, è proprio qui che si inserisce quella differenza tra evento e significato, quel loro dualismo costitutivo e insieme intrecciato sul quale sempre noi insistiamo. Per esempio diciamo che l'evento del segno non corrisponde al segno, sebbene non sia altro che questo: evento del segno, ovvero aprirsi della distanza e della differenza nel segno e grazie al segno. Non possiamo osservare questa relazione "dal di fuori", poiché vi siamo già sempre dentro, siamo parte della relazione stessa (siamo "segni incarnati": l'uomo è un segno che nulla indica, diceva Heidegger). Il segno è così un ostacolo alla nostra apprensione del o coincidenza con il suo evento (che, rispetto al "pieno" del significare del segno, è "nulla"); ma d'altra parte c'è per noi evento (cioè esperienza, accadere di mondo e nel mondo) solo in quanto il segno ci rivolge, tramite la sua stessa distanza e "rappresentanza", all'evento, al suo "corposo" accadere. E così, per esempio, la differenza del Sé rispetto all'altro Sé non è che una figura di quella differenza e distanza che separa la relazione intersoggettiva dal suo stesso evento. Ciò che nella relazione intersoggettiva viene assunto come "reale" è solo il "significato" dell'evento del suo essere accaduta come relazione intersoggettiva; ma il "senso" di quell'accadere, il senso stesso dell'evento di mondo in quanto accaduto in figura di relazione intersoggettiva, non può riassumersi nel significato: resta al di là di ogni significare, proprio perché e in quanto c'è, in quanto accade, un significare con la "figurazione" della sua distanza costitutiva. (cf. Blanchot)

La descrizione svolta da Stern delle nuove capacità che emergono nel secondo anno di vita è complessa, talora discutibile e in generale poco utile ai nostri scopi. E' discutibile quell'impostazione ingenuamente psicologica che, anziché mostrare il costituirsi dell' "interno", lo assume a priori e si sforza di relazionarlo con altri "interni" dall'esterno, come esito di contatti meramente empirici. Per esempio Stern dice che ora i bambini "capiscono che esiste al di fuori del loro Sé percepito soggettivamente un loro Sé oggettivato in vari modi". Ma da un punto di vista genealogico non è mai esistito altro che questo Sé oggettivo-relazionale e che ciò che è davvero da comprendere è come il bambino sia arrivato a "soggettivare" quella relazione originaria. Se ci si riflette, proprio *questo* è l'ufficio delle sintonizzazioni: come una relazione per così dire "esterna" si "interiorizza", ed è merito di Stern avervi rivolto lo sguardo, senza peraltro comprendere correttamente il senso della sua stessa scoperta.

Limitiamoci dunque solo a qualche tratto essenziale. Per esempio quello che mostra come, una volta acquisito il linguaggio, il bambino passi da quella che Piaget chiamava "intelligenza senso-motoria" a una "intelligenza differita", la quale consente di riferirsi a cose e a persone che non sono immediatamente presenti. Nasce così una nuova figura della memoria: dalla memoria di richiamo si passa alla memoria linguistica, cioè ai ricordi evocati dal linguaggio.

Inoltre il linguaggio consente di assumere un modello operativo (per esempio la mamma che, giocando, mostra al bambino di dare il biberon a una bambola) e quindi di farlo proprio e di imitarlo (anche il bambino impara a giocare ad allattare la bambola col biberon). Questo esempio mostra l'emergere, sempre più perfezionabile, di una relazione identificante col modello: "rappresentare se stessi in una forma simile a quella del modello". Stern chiama questa relazione "relazione psicologica". Più acutamente George Herbert Mead parlava della fase del gioco come *play*: il bambino imita ludicamente l'adulto assumendone immaginariamente i ruoli sociali (solo molto più avanti imparerà il gioco come *game*: gioco di squadra, in cui ognuno deve svolgere la propria funzione in relazione a quella degli altri, cioè in una socialità non soltanto imitativa, ma consapevolmente partecipativa e intersoggettiva).

Intelligenza, memoria, imitazione differite danno vita, dice Stern, a un nuovo "Sé oggettivabile". Esso, potremmo osservare, è quel *Sé anagrafico* che è reso possibile dal nome, questa *scrittura anagrafica della vita*. Il bambino vede e sente la sua vita riflessa nel nome che gli viene, per così dire, sovrimposto dagli adulti: lui, la sua vita vivente, è "Pierino"; comincerà a usare questo segno a sua volta, per riferirsi a se stesso quando si rivolge agli adulti: "Pierino ha fame, Pierino ha sonno...". Noi sorridiamo, ma lui non si sta affatto "sbagliando" nell'uso del linguaggio; ci sta mostrando in concreto il processo, ancora in corso, della sua assimilazione. Che bisogno avrebbe infatti di un segno vocale "esterno" per riferirsi a se stesso? Da sempre è in un contatto vivente con sé, in un contatto vissuto e non "saputo". Ma il linguaggio gli apre questa "comprensione" di nuovo genere: un po' alla volta imparerà ad assimilare la propria vivente esistenza con il nome che gli è stato affibbiato e dirà: "Io, cioè Pierino, ho fame, ho sonno" ecc. Ed è qui che accade quella differenza, quel residuo rimosso di cui parla Stern. Si tratta infatti, egli dice, della differenza tra un Sé categoriale e un Sé esistenziale; tra un Sé oggettivo e un Sé soggettivo; tra un Sé concettuale e un Sé esperienziale.

Il bambino prende coscienza di essere, in tal modo, una "entità oggettiva che può essere vista dall'esterno oltre a essere sentita soggettivamente dall'interno" (p. 171). Bisognerebbe aggiungere: questo, naturalmente, lo diciamo noi, è il nostro "punto di vista". Ma non è di certo questo il contenuto esperito dall'infante che sta cominciando a parlare, il suo punto di vista: lui non ha interni ed esterni, non conosce "entità psichiche" ed "entità materiali". Questi sono *nostri* costrutti narrativi e teorici. Lui è la concreta vita relazionale costituita dalle pratiche del suo corpo in connessione originaria col mondo, accadente cioè nel suo distacco figurato dal mondo provenendone; lui è l'ampliarsi continuo delle risposte memorizzate e imitate, e così via. Il suo processo di interiorizzazione fa tutt'uno col suo apprendere la possibilità e la capacità di nuove risposte, di nuovi abiti, delle nuove cose che è pronto a fare, per esempio a volgere il capo nel sentir risuonare il suo nome e così insieme a cogliersi là dove la voce lo chiama rendendolo oggetto delle pratiche relazionali che gli si riferiscono. E' qualcosa di analogo alla funzione del riconoscimento tramite lo specchio: in un certo senso è lo specchio che riconosce il bambino, che lo fa apparire là fuori, e non il bambino che, da un immaginario "dentro" che noi gli attribuiamo, si riconosce allo specchio. Lo specchio, come il nome, gli porge la differenza tra un interno e un esterno, tra una vita direttamente vissuta e una vita differita e riflessa, che prima non c'erano.

Proprio lo specchio fornisce a Stern l'esempio e l'indizio della nascita del "Sé oggettivabile" nell'esperienza del bambino. E' in questa fase, infatti, che si può osservare una reazione davanti allo specchio che, prima dei 18 mesi, non era descrivibile. Allora il bambino non sembrava rendersi conto del fatto che l'immagine gli si riferiva e gli apparteneva. C'è un semplice esperimento che ce lo mostra. Senza che il bambino se ne avveda, si dipinge o si applica sul suo nasino una macchia rossa; poi lo si pone di fronte a uno specchio. Prima dei 18 mesi il bambino osserva stupito l'immagine e indica col dito la presenza della strana macchia che compare sull'immagine rispecchiata, come a dire: "Ma guarda che strano quel bambino!"; dopo i 18 mesi indica invece se stesso, si tocca il naso, mostrando di capire che è di lui che si tratta.

Analogamente, sebbene il bambino non sia ancora in grado di dire con precisione ed efficacia ciò che desidera o ciò che non vuole, però può "recitare" con notevole precisione i suoi desideri (si potrebbe supporre che qui si radichi la funzione originaria del teatro nella cultura umana). Il fatto è che con la progressiva acquisizione del linguaggio il bambino, di-

ce Stern, impara a trascendere l'esperienza immediata lavorando esclusivamente su segni interiorizzati. In tal modo il linguaggio diviene il veicolo fondamentale per la nascita dei *desideri*, distinti dai semplici impulsi. E' così che il soggetto umano diviene un soggetto desiderante, per sempre distinto dal soggetto "animale". Ecco infatti che, tramite la interiorizzazione dei segni del linguaggio, capaci, come dicemmo, di "rappresentare" l'assente o in assenza, parti ricordate del passato o parti immaginate come future si fanno presenti e divengono oggetto di "aspettative". Il bambino comincia a vivere nella distanza riconosciuta del segno, cioè nella passione dell'attesa e del ricordo, cioè nell'insufficienza costitutiva del presente e di ogni presenza; insomma, si fa "uomo", essere umano.

Il linguaggio inoltre consente, dice Stern, di condividere con gli altri la propria esperienza personale, per esempio e appunto i propri desideri. E infine, cosa importantissima, il linguaggio consente di narrare, a sé e agli altri, la propria storia; cioè di avvertirsi come soggetto e protagonista delle proprie vicende, delle proprie innumerevoli "storie". Questo fatto produce il consolidarsi e il trasformarsi continuo della "immagine oggettiva di sé": una volta entratovi, nessuno di noi, in realtà, ne è mai più uscito: di notte e di giorno, potremmo dire, ci narriamo a noi stessi e agli altri (in questo senso si può intendere la celebre frase di Heidegger che diceva: il linguaggio parla nell'essere umano e all'essere umano di continuo; il linguaggio non tace mai, sia di giorno sia di notte).

Bisogna infatti intendere bene quando qui, seguendo le descrizioni di Stern, diciamo "il linguaggio". Non dobbiamo pensare a quel costrutto teorico che ci è reso familiare dai linguisti e dalla scienza linguistica, la quale astrae i "puri" segni del linguaggio dal loro concreto esercizio originario. In tale esercizio il processo delle parole pronunciate o immaginate è intrinsecamente legato a immagini, figure, situazioni emotive, occasioni dinamicamente vissute, impulsi e desideri determinati ecc. Qui il linguaggio è agito più che semplicemente parlato; è come un grande intreccio di atti mancati, o appena accennati, o interrotti, come sempre lo è il nostro parlare intimo, in noi stessi, il soliloquio a mezza voce e simili. Qui le parole sono "segni *sui generis*", oscillanti, evanescenti, divenienti, più simili a semplici gesti che non a fonemi, morfemi ecc.

L'esercizio della parola è qui una concreta pratica in situazione, una pratica di traduzione, assimilazione, concentrazione, astrazione dinamicamente esercitata, con i suoi stacchi specifici (le sue "distanze un segno") e le sue continue retroflessioni a reinterpretare e a narrare il senso della

esperienza diveniente. Proprio il ricorso alla figura, alla figurazione concreta come nei disegni o nei pittogrammi delle scritture arcaiche, è un'evocazione diretta della concretezza del vissuto, attivamente incarnato in un corpo dinamicamente in azione, che transita verso la soglia del linguaggio. Ma la figura scritta non è ovviamente il medesimo della figura vissuta; piuttosto ne favorisce la rianimazione e la rievocazione memoriale. La figura vissuta era quell'intreccio che si è detto, fatto dell'apparire complesso e unitario di forme visive, di forme sonore, di ritmi, di colori, di sapori, di odori, di atmosfere, di emozioni, di attrazioni e repulsioni ecc. E' proprio lo specializzarsi delle parole, nel loro comunicare e narrare a sé e agli altri, che distingue via via questi fattori, dapprima coincidenti e amalgamati, retroflettendoli astrattamente come "oggetti in sé" separati e divisi: il colore, il suono, il profumo ecc. Ecco che abbiamo recuperato il senso del carattere globale e insieme evocativo e formativo delle figure dei capitelli catalani. Si potrebbe dire: la figura come segno precategoriale della categoria linguistica, cui il linguaggio stesso, con la sua materia sonora e grafica, da sempre partecipa. Posta alla radice della espressione, la figura frequenta il mondo e lo reduplica in ciò che talora abbiamo chiamato il "foglio-mondo", con un'espressione che abbiamo mutuato in parte da Peirce. La figura precede le distinzioni del linguaggio e insieme le alimenta, conservando nascostamente nelle parole quella unità di apparizione che è andata perduta per il sapere concettuale, cioè quella amodalità o transmodalità che Stern giudicava misteriosa ed enigmatica nel fanciullo, dove appariva immediatamente operante.

Nel contempo comprendiamo ancora meglio, per questa via, come e perché le arti riescano, pur frequentando la specializzazione di segni specifici (le parole in poesia, i suoni in musica, i disegni in pittura, le movenze del corpo nella danza e così via), a rievocare perfettamente, senza bisogno di altre aggiunte esterne, l'esperienza globale originaria e le sue costitutive "emozioni".

Ricordiamo ancora una volta che il nuovo livello di relazione, la nuova struttura del Sé, resi possibili dalla acquisizione del linguaggio, non fanno scomparire i livelli precedenti (nucleare e intersoggettivo): essi restano come forme parallele della esperienza interpersonale. Ma allora accade che alcune esperienze vengano riplasmate e trasformate. Si impongono così come due versioni che si presentano in forme distinte: quella originaria della esperienza non verbale e quella aggiunta della esperienza verbalizzata; ed è qui che si radica l'effetto alienante segnalato da Stern.

Egli scrive: "Le parole e le strutture del linguaggio sono in relazione con le cose e con gli eventi dell'esperienza in un modo più complesso di una semplice relazione diretta. Le parole hanno una esistenza propria, una vita propria, che permette al linguaggio di trascendere l'esperienza vissuta e di essere generativo" (p. 175). Noi diremmo: le parole non sono vetri trasparenti e tersi dietro i quali starebbero le cose, finestre semplicemente aperte sul mondo com'è. Le parole formano e conformano gli oggetti dell'esperienza secondo la loro complessa "gestualità" e "materialità", cioè la loro sintassi, la loro semantica e la loro concreta pragmatica ogni volta in situazioni determinate da effettive pratiche di vita. "Le parole" non esistono, se non come astrazione teorica, così come "le cose" non ci sono in questa semplice "oggettività" supposta dal senso comune in base al linguaggio e alla sua opera silenziosa e inavvertita. Quel che c'è sono pratiche complesse di espressione e di comunicazione che in modo creativo modificano l'esperienza globale prelinguistica, che appunto la riplasmiano e la reinterpretono.

Ecco allora che accade quello che qui dice Stern: che la versione linguistica e quella della esperienza globale originaria non si corrispondono adeguatamente. "L'esperienza globale può essere frammentata o semplicemente poco rappresentata, nel qual caso si allontana dalla coscienza, rimanendo fraintesa o poco conosciuta" dal soggetto medesimo che la vive. E poi ci sono intere esperienze che non si aprono al linguaggio, che non consentono una trasformazione linguistica, che per varie ragioni ne rifuggono, e che "sono condannate a condurre una vita clandestina, non verbalizzata e in una certa misura sconosciuta, ma tuttavia assolutamente reale" perché incidente nel profondo del soggetto: "terra di coltura delle nevrosi". Stern vede nella psicoanalisi e nell'arte due strade differenti per riportare in qualche modo al linguaggio questa falda di mondo ridotta al silenzio, spesso non senza dolore o problemi per l'io cosciente.

In conclusione: "il Sé verbale e il Sé esistenziale possono essere distanti anni luce", sicché il Sé esistenziale è inevitabilmente scisso dal linguaggio. C'è una vita vivente *anonima* che permane compatta sotto le divisioni del linguaggio e capita che talora il soggetto se ne renda conto. Nel contempo ciò conduce a un'ulteriore scissione: "Poiché il linguaggio si presta così bene a comunicare che cosa è accaduto, piuttosto che come è accaduto, il messaggio verbale diventa invariabilmente quello che conferisce responsabilità" (p. 186). Già si era notato che il linguaggio incarna lo statuto di ciò che si considera "reale"; a questa verità pubblica sancita

dal linguaggio si affianca ora la visione della causa e quindi della responsabilità morale. Identificato col suo segno pubblico, cioè col suo segno anagrafico, col suo nome, il Sé è chiamato, come si dice, a "rispondere" delle sue azioni, ridotte al loro semplice concetto. Il "come" dell'azione, le sue complesse pratiche, le sue soglie e situazioni divenienti si cancellano in favore della costituzione di una verità e realtà monolitiche: il Sé in quanto "in grado di intendere e di volere" come prodotto di parola (e io aggiungerei: soprattutto della sostanzializzazione della parola prodotta dalle pratiche di scrittura alfabetica).

Un ultimo problema, scrive Stern, è quello della relazione tra la vita sperimentata e quella narrata. Si tratta di capire sino a che punto una narrazione autobiografica rifletta, o necessariamente alteri, le esperienze vissute. Agli inizi la conoscenza interpersonale del bambino è prevalentemente non partecipabile, amodale, legata alle circostanze specifiche e sintonizzata con comportamenti non verbali in cui nessun canale di comunicazione è privilegiato in rapporto alla responsabilità e alla 'proprietà'. Il linguaggio modifica tutto questo. Con la sua comparsa il bambino viene estraniato dal contatto diretto con la propria esperienza personale. Il linguaggio apre necessariamente uno spazio fra l'esperienza interpersonale vissuta e quella rappresentata. Ed è proprio in questo spazio che possono formarsi le connessioni e le associazioni che costituiscono il comportamento nevrotico. Ma è sempre grazie al linguaggio che i bambini possono, per la prima volta, condividere con gli altri la loro esperienza personale del mondo, compreso l' 'essere con' gli altri in un'atmosfera di intimità, isolamento, solitudine, paura, timore e amore. Infine, con l'avvento del linguaggio e del pensiero simbolico i bambini giungono a possedere gli strumenti per distorcere e trascendere la realtà. Possono crearsi delle aspettative in contrasto con le esperienze passate; elaborare un desiderio opposto alla situazione presente. Possono anche rappresentarsi qualcuno o qualcosa sotto forma di attributi simbolicamente associati (per esempio esperienze negative con la madre) che in realtà non furono mai sperimentati tutti insieme in un caso particolare, ma che possono essere estratti da episodi isolati e condensati in una rappresentazione simbolica (la 'madre cattiva' o l' 'Io impotente'). Queste condensazioni simboliche rendono poi possibile la distorsione della realtà e sono la base delle costruzioni nevrotiche. Prima di acquisire questa capacità linguistica i bambini devono limitarsi a riflettere l'impronta della realtà. Ora possono trascenderla, nel bene e nel male" (pp. 187-8).

E così Sern torna al suo problema iniziale: la differenza tra vita sperimentata e vita narrata. Come già si disse, pone efficacemente il problema, senza essere davvero in grado di toccarne il fondo, cieco com'è di fronte al fatto che la supposta "realtà" cui fa riferimento (quella che il bambino distorcerebbe col linguaggio dopo essere stato in grado soltanto di rifletterla) è a sua volta un prodotto del linguaggio, un effetto di narrazione e, a suo modo, una "nevrosi" dell'intersoggettività sociale: qualcosa come una figura della modernità e dei suoi segni peculiari.

Nella sua distinzione tra vita sperimentata e vita narrata noi potremmo piuttosto leggere la differenza tra l'evento della vita eterna, inarticolata e indivisa, e la costitutiva distanza segnica; differenza nella quale quella vita, accadendo, sempre si traduce, aprendo la via a innumerevoli e sempre nuovamente possibili "sensi" e "significati" di realtà.

III

La lingua dei segni

Stern ci ha aiutato a tematizzare il problema della globalità del percepire e l'enigma della "qualità" sensibile dell'esperienza, in quanto fondamento primo di ogni relazione e interpretazione, cioè di ogni "distanza segnica" ulteriore. Si tratta di quella percezione amodale che ricorda, come si disse, il problema aristotelico del sesto senso. Che cosa è "sentire"? Come vanno intesi i cosiddetti "cinque sensi"? E, per altro vero, che cosa è "linguaggio"? Come si articolano i segni dell'esperienza tra sensibilità e linguaggio? A queste domande ci aiuterà a dare risposta una terza incursione dedicata a un altro straordinario libro: *Vedere voci. Un viaggio nel mondo dei sordi* (1989), trad. it., Adelphi, Milano 1990 e 1991, di Oliver Sacks. L'espressione "vedere voci" ci riporta, naturalmente, alle scoperte di *Pietre che cantano*. Ma diciamo anzitutto qualcosa del suo autore.

Oliver Wolf Sacks (Londra 1933), dopo la laurea in medicina a Oxford si specializzò in neurologia, che insegnò negli Stati Uniti. E' però anche un brillante autore di libri di successo che riflettono la sua straordinaria capacità di penetrare, da geniale dilettante, in campi disparati dell'umana esperienza. Ricordiamo *Risvegli* (1973), dove si analizza il caso di pazienti sopravvissuti a un'epidemia di encefalite letargica; *L'uomo che scambiò sua moglie per un cappello* (1985, questo e il precedente libro tradotti in Italia da Adelphi); e infine *Un antropologo su Marte* (1994).

Quale sia l'argomento del libro che qui ci interessa lo lasciamo dire all'autore. Nella Prefazione Sacks infatti scrive: "Tre anni fa non sapevo nulla della condizione dei sordi e non avrei mai immaginato che essa potesse far luce in tanti ambiti diversi, soprattutto in quello del linguaggio. Poi, e fu una scoperta sorprendente, venni a conoscenza della storia dei sordi e delle straordinarie sfide (linguistiche) che essi devono affrontare; scoprii anche, con meraviglia, che esisteva un linguaggio completamente visivo, i Segni, che si esprimeva in una modalità diversa dalla mia lingua, il parlato. E' terribilmente facile dare per scontato il linguaggio, la propria lingua – può occorrere l'impatto con un'altra lingua, o piuttosto con un'altra *modalità* di linguaggio, per ritrovare la nostra antica meraviglia. Quando lessi per la prima volta dei sordi e della loro singolare modalità di linguaggio, i Segni, ne fui spronato a imbarcarmi in un'esplorazione, in un viaggio; questo viaggio mi ha portato tra i sordi e le loro famiglie; mi

ha fatto approdare alle scuole per sordi, e alla Gallaudet, l'unica università per sordi che esista; mi ha portato a Martha's Vineyard, l'isola del Massachusetts dove un tempo esisteva una forma ereditaria di sordità e tutti (gli udenti non meno dei sordi) parlavano con i Segni; mi ha portato in città come Fremont e Rochester, dove esiste un'interessante interfaccia tra comunità di sordi e comunità di udenti; mi ha fatto conoscere i grandi studiosi dei Segni e delle condizioni del sordo – ricercatori brillanti e appassionati, che mi hanno trasmesso il loro entusiasmo e la loro visione di regioni inesplorate e nuove frontiere. Questo viaggio mi ha portato a vedere il linguaggio, la natura del parlare e dell'insegnare, lo sviluppo del bambino, la crescita e il funzionamento del sistema nervoso, la formazione delle comunità, dei mondi, delle culture, in un modo del tutto nuovo, che mi ha allietato e mi ha fatto imparare tanto. Ma, soprattutto, mi ha permesso di vedere in una prospettiva sorprendente problemi antichissimi, di concepire in modo diverso e imprevedibile il linguaggio, la biologia, la cultura... E' stato un viaggio che ha reso per me strano ciò che era familiare, familiare ciò che era strano" (pp. 13-4).

E' subito evidente che il riferimento al mondo dei sordi e alla cultura dei Segni è un esempio emblematico che aiuta ad affrontare e impostare tematiche assai più ampie, come il confronto tra le culture, il problema delle culture "altre", il tema della unità profonda dell' "umano" nella molteplicità delle sue espressioni, della duplice natura della verità presa tra unità dell'evento e figuratività policentrica dei significati. Ma diamo di nuovo la parola a Sacks citando alcuni passaggi della Prefazione da lui espressamente composta per la seconda edizione italiana del suo libro.

"La storia dei sordi in Italia è passata attraverso molte vicissitudini, a partire dal 1784: in quell'anno il sacerdote Tommaso Silvestri, che era stato allievo di de l'Epée, fondò a Roma la prima scuola per sordi. Nella prima metà dell'Ottocento nacquero diverse scuole analoghe, nella penisola, con il risultato di fare emergere una popolazione di sordi ben istruita e colta. Questo sviluppo doveva bruscamente interrompersi nel 1880, quando il Congresso internazionale degli educatori dei sordi, tenuto a Milano (e dal quale furono esclusi gli insegnanti sordi), bandiva l'uso della lingua dei segni dall'istruzione. In Italia come altrove gli effetti furono nefasti e l'alto livello di istruzione e di cultura raggiunto fin allora precipitò. Tutte le scuole per sordi abbandonarono la lingua dei segni, licenziarono gli insegnanti sordi (salvo pochissime eccezioni) e, dopo il 1880, divennero ufficialmente soltanto 'oraliste'; l'Italia si trasformò in una au-

tentica roccaforte dell'oralismo. Fu in quel periodo che, sentendosi minacciate, le comunità dei sordi in Italia (e altrove) rafforzarono i legami formali che le univano, creando Associazioni di Sordi che li rappresentassero e rappresentassero il loro linguaggio, la loro cultura, in ambito locale come su scala nazionale. Certo le lingue dei segni non scomparvero – quelle lingua native create dalle comunità di sordi a Roma, a Firenze, a Palermo, a Trieste e in altre città, giacché esse sono espressione naturale dei sordi; ma dovettero passare alla clandestinità, confinate agli scambi colloquiali privati (...) Una legge approvata nel 1977 ha determinato la chiusura delle scuole per sordi e il passaggio alla 'integrazione' in scuole normali della grandissima maggioranza dei bambini sordi. Sebbene adottato con le migliori intenzioni, questo provvedimento – di cui si sono avuti riflessi negli Stati Uniti, nel Regno Unito e in molti altri paesi – ha introdotto una nuova causa di isolamento e un nuovo ostacolo alle possibilità di comunicazione. Come già era avvenuto nel 1880, gli effetti sulle capacità linguistiche dei giovani alunni, sulla loro istruzione, sull'intera loro esistenza sono stati infausti; si spera che tale follia possa essere fermata prima che vengano chiuse tutte le scuole per sordi – prima che la visione di Tommaso Silvestri venga frustrata per la seconda volta in due secoli (...) Termino con una nota personale: durante la mia più recente visita a Roma, proprio in questo novembre 1990, sono stato invitato a visitare il Circolo culturale 'Fratelli Gualandi', per sordi, e la Polisportiva Silenziosa Romana, che del Circolo costituisce il versante sportivo: entrambi hanno una lunga tradizione. Era sabato pomeriggio e nel Circolo c'era una sessantina di persone: dagli anziani, membri del Circolo fin dalla sua fondazione, nel 1928, ad alcuni piccoli ancora in fasce, vivaci, attentissimi, già brillantemente 'visivi' nel loro atteggiamento. Gli anziani giocavano a carte, fumavano, conversavano tra loro; i giovani leggevano o giocavano a biliardo. Ho visitato anche la biblioteca, sistemata nel seminterrato, dove sono allineati i trofei sportivi vinti da membri del club negli ultimi cinquant'anni, assieme a fotografie degli atleti e delle gare. Nel Circolo erano presenti famiglie intere, rappresentative di due, a volte tre, in un caso addirittura quattro generazioni: davano l'immagine di un legame familiare stretto e profondo come è raro ormai trovare tra gli udenti. In ogni angolo l'aria vibrava di conversazioni silenziose, di voci visive, con la coscienza di uno scambio prezioso (solo una persona su mille è sorda dalla nascita e pochissimi udenti conoscono i segni, cosicché i sordi sono avidi di conversazione, di scambi umani, di partecipazione); in ogni

angolo avvertivo il senso di una comunità affatto particolare, robusta e vitale" (pp. 21-5 *passim*).

Ricordo per inciso che il "passaggio all'oralismo" cui Sacks fa riferimento allude all'apprendimento della lettura delle labbra da parte dei sordi; ciò favorirebbe la loro integrazione nel mondo dei "normali". Questo proposito, nutrito di buone intenzioni, determina però la completa dissoluzione della cultura visiva elaborata dai sordi con l'uso dei Segni, la messa al bando delle "voci visive", come dice qui Sacks, con un'espressione che ovviamente ci rimanda interamente ai nostri contesti e problemi. Il problema è straordinariamente ampio e attuale, se si considera l'inflessibile, inarrestabile diffusione planetaria della cultura occidentale fondata sull'alfabeto e sulle sue conseguenze mentali, sociali, politiche, scientifiche ecc. Il binomio scienza e democrazia ne è espressione tipica, con tutto il bene e il male che vi si trova intrecciato.

Ma leggiamo anche un passaggio del libro di J. Schuyler Long, *The Sign Language* del 1910, che Sacks pone in esergo al suo testo. "Nelle mani di chi li usa con maestria i segni costituiscono un linguaggio bellissimo e altamente espressivo, di cui né la natura né l'arte hanno saputo fornire un surrogato soddisfacente per la comunicazione o come mezzo per raggiungere facilmente e rapidamente la mente dei sordi. Chi non comprende tale linguaggio non può rendersi conto delle possibilità che esso offre ai sordi, del suo immenso contributo al benessere sociale e morale di chi è privo dell'udito, del suo meraviglioso potere di trasmettere il pensiero a intelletti che altrimenti resterebbero nel buio. Chi non lo conosce, non può rendersi conto del fascino che esso ha per i sordi. Finché sulla faccia della terra vi saranno due persone sorde che si incontrano, i segni continueranno a essere usati" (p. 11).

Entreremo ora nel libro di Sacks, limitando la nostra analisi a una ristretta campionatura di temi e di passaggi utili per il nostro percorso.

Affrontiamo anzitutto un aspetto problematico, per noi molto istruttivo. Sacks ha detto "voci visive"; poco oltre userà l'espressione "musica degli occhi" (tratta da Wordsworth, ma noi ricordiamoci di *Pietre che cantano*). Ora, è evidente che queste connessioni sono impossibili a comprendersi per chi sia nato sordo o cieco. Il cieco non può immaginare fenomeni visivi, il sordo fenomeni sonori. "Cosa significa nascere in un mondo di silenzio?" si chiede Sacks; e in verità poi si corregge, perché, ovviamente, il sordo congenito non sa cosa sia "silenzio"; egli non vive nel si-

lenzio come il cieco dalla nascita non vive affatto nel buio. "Il sordo congenito, dice Sacks, non ha esperienza del silenzio" (p. 35).

Ora, Sacks immagina che, in noi vedenti e udenti, si verifichi, dice, "una traduzione istantanea e automatica (basata sull'esperienza e sulla associazione) dell'esperienza visiva nel suo correlato uditivo, una traduzione che probabilmente ha un fondamento neurologico di connessioni visivo-uditive stabilite tramite l'esperienza" (p. 33). Si consideri l'esempio: un cieco dalla nascita recupera la vista. Egli mostra di essere immediatamente in grado di leggere l'ora all'orologio, ciò che prima faceva tastando le lancette. "Non appena fu in grado di vedere, scrive Sacks, trasferì istantaneamente l'esperienza acquisita dalla modalità tattile a quella visiva" (noi sappiamo che il medesimo fa il lattante). Quindi c'è una convergenza dei sensi il cui effetto sarebbe la "simultaneità". Invero niente vieterebbe di pensare il contrario, cioè che sia la simultaneità globale dell'esperire a innescare la convergenza, ma lasciamo a Sacks la spiegazione. "Naturalmente esiste una 'convergenza' dei sensi: gli oggetti vengono uditi, visti, toccati, odorati simultaneamente; suono, forma, colore, odore, sensazione tattile si fondono in un tutto. Sono l'esperienza e l'associazione a stabilire questa corrispondenza, di cui normalmente non siamo coscienti, anche se resteremmo molto sorpresi se il suono di una cosa non corrispondesse al suo aspetto – se ci fosse una discrepanza nelle impressioni forniteci da uno dei nostri sensi" (pp. 32-3).

Sacks si imbatte così nei problemi di Stern e nella questione del sesto senso (Stern infatti gli dimostrerebbe che non sono l'esperienza e l'associazione a far convergere i sensi tra loro nella unità della percezione dell'oggetto, poiché ciò è appunto una capacità che compare in modo misteriosamente "innato" nell'infante). Ma il punto per noi è che Sacks mostra qui di condividere e di ripetere i pregiudizi di Stern. Egli, da buon neurologo, immagina infatti la situazione così: che nel cervello si stagliano differenti aree; per esempio l'area cerebrale acustica (A) e l'area cerebrale visiva (B). La loro associazione per abitudine (A+B) dà luogo alla convergenza di suoni e di visioni, il che produce una nuova connessione che risulterebbe come segue: che la stimolazione di A evoca B e quella di B evoca A.

Questo modo di ragionare e questo schema pongono però non pochi problemi. In che senso infatti una percezione e una qualità sensibili avrebbero un *fondamento* neurologico? Che significa "fondamento"? Se lo pensiamo come "causa", ricordiamoci almeno della giusta osservazione di

Stern (poi da lui stesso dimenticata e disattesa): che l'idea di causa è un effetto dell'intervento astrante e generalizzante del linguaggio. E in effetti la scienza neurologica non mostra affatto neuroni che produrrebbero causalmente effetti sensibili; essa mostra solo *concomitanze* (peraltro molto genericamente stabilite) tra fenomeni eterogenei e incongrui come la percezione sensibile, cioè l'esperienza comune, la sua traduzione linguistica ("rosso", "caldo" e simili) e il comportamento osservabile di certe parti del cervello. Sicché, se si volesse sostenere che un neurone è "causa" di un'immagine sensoriale, questo dire sarebbe palesemente un parlare a vanvera, un sostenere cose insensate senza neppure avvedersi di ciò che effettivamente si dice. Usare invece l'espressione "fondamento" è a sua volta criticabile, perché suggerisce una vaga idea di solidità (come se si dicesse "causa" senza dirlo) al posto della semplice connessione osservabile. Si potrebbe altresì notare che questo è, in filosofia, il vecchio problema dell'occasionalismo, il che mostra quanto le scienze, contrariamente a ciò che esse amano dire e pensare, siano ancora profondamente "cartesiane", cioè fondate su un dualismo insostenibile che la filosofia moderna ha varie volte confutato e rifiutato.

Immaginiamo, per spiegarci, un esempio così: c'è un grande palazzo deserto, ma non disabitato. Tutto anzi vediamo che vi è apparecchiato per la vita dei proprietari e dei loro compagni o coinquilini. Noi però non sappiamo nulla di questa vita, salvo sapere che c'è e che il suo esserci non possiamo fare a meno di pensare simile alla vita nostra. Per conoscere meglio questa vita ci diamo allora da fare, analizzando per esempio la pianta della casa, i suoi arredi, le sue suppellettili ecc. Questa analisi può procedere nel modo più minuzioso e sottile, ma non ci verrà mai in mente di dire: questi libri sono la causa e il fondamento della capacità di leggere del proprietario. La vita, le pratiche di vita degli abitanti della casa non sono l'*effetto* delle cose presenti nella casa. Esse sono invece il presupposto dell'indagine (partiamo dalla nostra vita, abbiamo detto, per comprendere una vita sconosciuta). Poiché noi pratichiamo la lettura, la presenza di libri ci fa inferire vite di lettori ecc. Analogamente, noi sappiamo cosa significhi praticare la visione e studiando il cervello mettiamo in luce e scopriamo connessioni costanti e necessarie. La connessione stabilita è in funzione dell'esercizio di quella pratica presupposta, non viceversa. Se abbiamo compreso il senso dell'esempio, allora possiamo dire: il neurone non è *segno* del suono, così come il suono non è *segno* del neurone. Il neurone non "significa" suono, non vi allude in alcun modo, non lo in-

dica, non *supponit pro*, non lo vicaria. Entro la pratica vivente dell'ascolto non potremmo mai risalire a "neuroni"; al più potremmo scoprire una connessione tra l'azione delle nostre orecchie e la visione contemporanea di effetti vibratorii di una corda o di una membrana in quanto sorgenti del suono. Per arrivare al neurone c'è bisogno della mediazione della pratica scientifica moderna. Ciò che chiamiamo neurone è infatti l'oggetto e il punto di arrivo di una complessa pratica scientifica che lo rende evidente e visibile, sicché esso è segno di questa pratica medesima. E' di essa che è segno, non del "suono".

Immaginiamo di trasferire questo ragionamento nel nostro triangolo semiotico: diremo allora che la pratica scientifica (la dissezione del cervello e tutte le connesse strumentazioni tecniche che lo scandagliano così e così) è quell'Interpretante che fa del neurone un Oggetto tipico del praticare il mondo e il corpo umano in base alle operazioni della scienza moderna. Dopo di che l'Interpretante scientifico prende questo Oggetto (il neurone) e lo connette con le pratiche viventi dell'ascolto, stabilendo una connessione di fatto: la percezione sonora è quel Representamen che mostra, tramite la mediazione della pratica scientifica, un corrispettivo agitarsi del neurone e viceversa. Ecco che allora il neurone diviene un *Indice* del suono e viceversa. Un "indice", cioè, come vedemmo a suo tempo, una *componente* del segno in relazione all'oggetto (come la posizione del galletto di latta sul campanile è indice della direzione del vento) *non un segno*. Ciò che stiamo propriamente dicendo è infatti che c'è una somiglianza (una Icona) tra suono e neurone che ha la natura dell'Indice (uno si mostra in connessione di fatto con l'altro, ovvero entrambi sono indice dell'altro), ma ciò in forza di quell'Interpretante scientifico che ha posto la relazione in base alla sua pratica. E' così quindi che il neurone non è segno del suono, ma è segno del suo Interpretante scientifico, cioè della pratica scientifica e delle connessioni di fatto che essa stabilisce rispetto all'esperienza sensibile comune. Ogni ambiguità è così tolta e ogni superstizione causalistica cancellata.

Suono e neurone: entrambi, abbiamo detto, sono indice dell'altro, indice della indifferenza della loro differenza. C'è un terzo infatti che precede la loro separazione e la loro definizione in termini semiotici retroflessi; c'è un terzo di cui i termini, presi nella loro separazione e connessione, sono un segno. Quel terzo è appunto la pratica scientifica (che non viene vista, né considerata in questa sua funzione significante, ma fraintesa come se

essa fosse una finestra aperta sul mondo "com'è"). Di questo suono e neurone sono segno e non tra loro.

Considera quindi bene cosa stiamo dicendo. Non è una connessione a posteriori che lega, per esempio, vista e suono (Stern se ne era reso conto senza poterselo spiegare). Dobbiamo immaginare, al contrario, una loro progressiva differenziazione e specializzazione a partire da strutture e zone operative antecedenti la soglia di separazione. Immaginiamo in sostanza di regredire a una sorta di corporeità dinamica, di "corpo in azione" (cfr. Florinda Cambria, *Corpi all'opera. Teatro e scrittura in Antonin Artaud*, Jaca Book, Milano 2001, pp. 142 sgg.), che viene, entro le sue concrete pratiche di vita, specializzandosi, spazializzandosi, *distanziandosi* a partire dall'orizzonte eveniente del mondo. Nello stesso corpo in azione questa distanza prende stanza, diviene di stanza; essa pone così l'istanza del segno: corpo che è d'istanza mondo. Vediamo allora che ogni determinatezza è anzitutto segno rispetto al suo evento. La relazione segnica è immagine del suo evento accadente.

Se la relazione segnica è anzitutto segno del suo evento, figura del mondo che accade, allora in ogni segno accade il mondo nella unità del suo evento. Accade nella distanza del segno. E' questa globalità dell'accadere che rende possibile comprendere che in un senso sono impliciti anche gli altri sensi. La distanza *verticale* del segno dal suo evento è nel contempo il nodo che segna la distanza *orizzontale* delle figure del segno, delle sue "qualità materiali", come diceva Peirce. Potremmo esemplificare così: l'accadere del mondo nel segno della visione è nel contempo l'accadere di quella differenza e distanza che fa della visione una figura distanziata e distanziatesi; è appunto nel varco di questa distanza che possono allora delinearsi le reciproche differenze sensoriali: l'udire piuttosto che il toccare ecc. La visione è così un compendio, un riassunto segnico del mondo accaduto in una sinergia originaria del corpo, sinergia che segnava la differenza del corpo dal mondo da cui proveniva. Questo specializzarsi riassuntivo e compendiantе della visione (tutto il mondo tradotto nel vedere) apre la via al contemporaneo differenziarsi interno del sentire: il tatto e la visione sono a un tempo l'uno per l'altro (annodati nella loro comune origine dal corpo sinestesico) e però anche separantisi in una eterogeneità che via via si produce e si riproduce.

Possiamo dunque provvisoriamente concludere: se tutto è identicamente segno dell'evento, cioè dell'accadere del mondo, si spiega perché, agendo su una determinatezza sensibile (per esempio il segno della percezione

sonora) si stimola nel contempo l'associazione con altre determinatezze sensibili (per esempio con i segni della visione). Nello stimolo si regredisce verso il globale originario, che è la comune radice del differenziarsi della percezione sensibile. Si può osservare che l'embriologia fornisce più elementi per una conferma e che oggi essa è tanto più evidente nel caso delle cellule staminali, cellule precedenti ogni differenziazione.

Così concepito, il processo di differenziazione fa sì che ogni determinatezza e ogni distanza mantenga in sé, accadendo, qualcosa che appartiene anche alle altre determinatezze, rispetto alle quali essa si è originariamente differenziata e stagliata (ne troveremo ulteriori conferme nel dinamismo dei Segni). Questo separarsi, questo differenziarsi dà vita a un corpo specialistico, funzionale, strumentale, "organico" nel senso dell'*organon*, dello strumento (in questo senso si potrebbe forse leggere il tema del "corpo senza organi" come corpo globale originario in Antonin Artaud). Il corpo organico specializza un apparato per il solo vedere senza udire, per il solo udire senza vedere ecc. Ma sempre a partire da un'unità che rende possibile la percezione amodale infantile che stupiva Stern e che qui pone il medesimo problema a Oliver Sacks.

Proprio gli esempi che Sacks adduce, contrariamente alle sue confuse supposizioni teoriche, vanno nella direzione qui accennata. Vediamone due.

Il caso di John Hull. Divenuto cieco, dimentica un po' alla volta i volti che aveva conosciuto, affondando sempre più in una "cecità profonda". Ma proprio così "egli vive in un mondo autonomo e completo di sensazioni fisiche, in cui tatto, odorato, gusto e naturalmente udito sono immensamente potenziati e affinati. Quando parla e quando scrive Hull continua a usare immagini e metafore visive, che però per lui sono sempre più soltanto metafore" (p. 35).

Il caso di David Wright. Il medesimo probabilmente accade per chi diviene sordo e perde progressivamente i suoi ricordi uditivi. "Quando venne chiesto a Wright se, a questo stadio, avrebbe voluto recuperare l'udito, egli rispose di no: adesso il suo mondo gli sembrava completo".

Anche Hull scoprì del resto che, più affondava in una condizione in cui il ricordo visivo, la raffigurazione e persino il bisogno di immagini visive divenivano sempre più fievoli, più aumentava in lui la sensazione di essere "una persona che vede con tutto il corpo", donde il senso di completezza delle sue esperienze percettive.

Da tutto ciò è agevole derivare un sostegno alla nostra tesi della autosufficienza di ogni singola arte pur nella sua espressione qualitativamente

delimitata; forse potremmo ricavarne anche una spiegazione del fatto per cui la visione di un film in bianco e nero non ci fa per nulla rimpiangere la mancanza di colore; anzi, non ci dà l'impressione di alcuna mancanza. E' come se le sfumature di luce rievocassero in noi l'intera gamma dei colori e l'impressione che ricaviamo è simile a quella di Wright: l'esperienza di visione che facciamo ci sembra assolutamente autonoma e completa, mancante di nulla.

Veniamo ora al fondamentale tema dei Segni (comunemente denominati ASL: American Sign Language; in realtà ce ne sono di diversi tipi, a seconda delle nazionalità). Scrive Sacks: "La relazione tra linguaggio e pensiero è la questione più profonda, cruciale, che incontriamo quando consideriamo la sorte che aspetta, o che può aspettare, coloro che sono nati sordi, o che lo sono diventati in giovanissima età" (p. 30). In realtà la relazione tra linguaggio e pensiero è anche una delle più profonde e decisive questioni della filosofia; è per esempio proprio a partire dalla tematizzazione di questa differenza che Husserl inaugura le sue *Ricerche logiche*, un'opera che ha fortemente segnato i destini della filosofia del '900. Ma qui Sacks vuole soprattutto ricordare che, nel corso dei secoli, la menomazione dell'udito significò per i sordi l'accusa di una menomazione intellettuale e persino morale: i sordi erano unanimemente considerati poco o per nulla intelligenti e quindi incapaci di comprendere le fondamentali norme morali: poco più che animali, insomma. Nessuno si avvide, per moltissimo tempo, del loro eroico sforzo di darsi un linguaggio attraverso i Segni. Ma in che senso i Segni sono un vero e proprio linguaggio? Ecco la domanda di Sacks, cui seguono alcune importanti osservazioni.

1. Noi udenti tendiamo a identificare il linguaggio col suono della voce, dimenticando che la voce da sola non costituirebbe mai un linguaggio come strumento del pensiero.
2. Dimentichiamo altresì che identificando il pensiero col "parlare" ci chiudiamo in una mera tautologia: cos'è pensare? Parlare. Cos'è parlare? Pensare. Se invece di restare fermi a questa chiusura proviamo a comprendere il pensiero a partire dalla *azione intelligente* o dalle *risposte consapevoli*, osservando il passaggio dal pensare inconscio e irriflessivo al pensare conscio, allora scopriamo con ogni evidenza che anche altre qualità sensibili sono idonee a sviluppare l'intelligenza.

Potremmo osservare altresì che "il linguaggio", come abbiamo già osservato più volte, è una mera astrazione. Ciò che definiamo linguaggio è in realtà una pratica complessa, ricca di molte componenti e soggetta a continue evoluzioni personali e storiche. Per altro verso si potrebbe ricordare che persino delle creature molto sventurate perché nate, non solo sordomute, ma anche cieche, sono nondimeno educabili. Utilizzando il tatto (e naturalmente una tenacia cui non può essere estraneo un certo grado di amore per i nostri simili) queste creature raggiungono pienamente l'uso dell'intelligenza.

A questo punto Sacks descrive a lungo la scoperta dell'abbé de L'Epée, colpito dalla celebre esemplificazione del *Cratilo* di Platone (si potrebbe dire: ecco come la filosofia è venuta in soccorso dei poveri sordi). Dice Platone: "Se non avessimo né voce né lingua e ciò nondimeno volessimo manifestare l'uno all'altro le cose, ci sforzeremmo, come fanno ora i muti, di significare il nostro intendimento con le mani e con il capo e con il resto del corpo." Sacks ricorda anche le acute intuizioni del medico e filosofo Cardano, vissuto nel '500, che diceva: "E' possibile mettere un sordomuto nella condizione di udire mediante la lettura e di parlare mediante la scrittura, perché così come si usano convenzionalmente suoni differenti per significare differenti cose, altrettanto possono fare le varie figure degli oggetti e delle parole. I caratteri scritti e le idee possono essere connessi tra di loro senza l'intervento dei suoni". Non c'era insomma bisogno di udire o emettere parole per formulare idee, il che era allora una tesi del tutto contraria alla coscienza e all'opinione comuni.

Ecco allora come accadde che "una mente elevata, quella di de l'Epée" dovesse incontrarsi con l'umile e sottovalutata pratica dei Segni, la lingua usata dai sordi poveri che vagavano per Parigi. Scrive Sacks: "Se ci chiediamo perché questo incontro non fosse avvenuto prima, dobbiamo pensare alla vocazione pastorale di de l'Epée, che non sopportava l'idea delle anime dei sordomuti costretti a vivere e a morire senza confessione e assoluzione, privati del catechismo, delle Scritture, della parola del Signore; a questo bisogna aggiungere da un lato la sua umiltà – il fatto che ascoltò i sordi – e dall'altro un'idea filosofica e linguistica che era nell'aria: quella di una lingua universale, come lo *speceium* sognato da Leibniz. Così de l'Epée si accostò alla lingua dei Segni non con albagia ma con reverente rispetto" (pp. 45-6).

De l'Epée riecheggia del resto il suo contemporaneo Rousseau che nel *Saggio sull'origine del linguaggio* immagina l'esistenza di una lingua

primordiale in cui tutte le cose hanno il loro nome naturale e vero: una lingua pura e profonda come una musica, una lingua che non abbisogna né di logica né di grammatica, ma solo delle ragioni del cuore, una lingua che non consente l'inganno e la menzogna. Sacks cita Harlan Lane che, nel 1779, così sosteneva: "La lingua universale che i vostri (intende di voi udenti) studiosi hanno cercato invano e della cui esistenza hanno disperato è qui: è proprio davanti ai vostri occhi, è la mimica dei poveri sordi. Poiché non la conoscete, la tenete in dispregio, eppure essa sola vi fornirà la chiave di tutte le lingue" (p. 46).

Continua Sacks: "Non ha importanza, anzi fu addirittura un vantaggio, che questa tesi fosse infondata, cioè che la lingua dei segni non fosse la vagheggiata lingua universale e che il grandioso sogno di Leibniz fosse probabilmente una chimera. La cosa importante fu che de l'Epée prestò una meticolosa attenzione ai suoi allievi e imparò il loro linguaggio (cosa ben di rado fatta in precedenza dagli udenti). Poi, associando i segni a immagini e a parole scritte, insegnò loro a leggere; e con questo, d'un sol colpo, spalancò davanti a loro le porte del sapere e della cultura. Il suo sistema dei segni 'metodici' – una combinazione dei loro segni con segni che corrispondevano agli elementi morfosintattici del francese – permetteva agli studenti sordi di scrivere quanto un interprete segnante diceva loro, e si dimostrò così efficace che, per la prima volta, consentì ad allievi sordi normali di leggere e scrivere in francese e in tal modo acquisire un'istruzione. La scuola che de l'Epée fondò nel 1755 fu la prima a ricevere un sostegno pubblico. Egli addestrò un grandissimo numero di insegnanti per sordi, i quali, all'epoca della sua morte, nel 1789, avevano ormai istituito ventuno scuole per sordi in Francia e in Europa. Durante il caos della Rivoluzione il futuro della scuola di de l'Epée a Parigi sembrò incerto, ma nel 1791 essa era diventata l'Istituto nazionale per i sordomuti, diretto dal brillante grammatico Sicard" (pp. 46-7).

Seguiamo ancora Sacks: "Neppure de l'Epée era però consapevole del fatto (o vi credette) che la lingua dei segni è una lingua completa, capace di esprimere non solo tutte le emozioni, ma anche qualsiasi proposizione, una lingua che permette a chi la usa di discutere qualsiasi argomento, concreto o astratto, con altrettanta misura, efficacia e ricchezza grammaticale della lingua vocale. Questo in realtà è sempre stato evidente, anche se solo in modo implicito, a chiunque abbia appreso a usare i segni fin da bambino, ma è sempre stato negato dagli udenti e dai parlanti, che, pur con le migliori intenzioni del mondo, considerano i segni come qualcosa

di rudimentale, primitivo, una sorta di povera pantomima. De l'Epée cadde in questo errore in cui seguitano a cadere anche oggi quasi tutti gli udenti" (p. 50). Al contrario, dice Sacks: i segni hanno pari dignità rispetto alla lingua parlata, possono esprimere altrettanto bene concetti, dissertazioni filosofiche, versi poetici o dichiarazioni d'amore; talvolta mostrano addirittura dei vantaggi rispetto alla lingua parlata, tanto che un udente che li abbia appresi dai genitori sordomuti come prima lingua, torna a ricorrervi in qualche occasione speciale. "Il filosofo Condillac, che in un primo tempo aveva visto i sordi come 'statue senzienti', incapaci di pensare o di compiere qualsiasi attività mentale coordinata, recatosi in incognito alle lezioni di de l'Epée, si convertì e fu il primo a dare un avallo filosofico al suo metodo e alla lingua dei segni." (pp. 50-1).

Ha scritto Condillac: "Partendo dal linguaggio delle azioni, de l'Epée ha creato un'arte metodica, facile e semplice, con cui trasmette ai suoi allievi qualsiasi tipo di idea e, oserei dire, idee più precise di quelle normalmente apprese mediante l'udito". "Partendo dal linguaggio delle azioni": Condillac ha colto così il punto essenziale. Infatti *ogni* linguaggio ha la sua radice nell'azione, nelle concrete pratiche di vita e di espressione, volta a volta determinate dal loro raggio d'azione specifico e dal loro contesto. Ogni linguaggio è anzitutto radicato nel corpo in azione, salvo che i nostri pregiudizi grammaticali e linguistici, le nostre "teorie" e "filosofie del linguaggio", ci impediscono di vederlo. De l'Epée (così come diceva Husserl di Hume rispetto alla fenomenologia) ha percorso la genealogia del linguaggio nel modo giusto ma con gli occhi bendati, e Condillac con lui. Proprio la loro giusta intuizione (i Segni sono un linguaggio delle azioni) li fece cadere nella erronea convinzione che *perciò* i Segni non fossero un "vero" linguaggio, ma una sua sottospecie.

Tutto ciò non diminuì la portata della rivoluzione introdotta da de l'Epée e dal suo celebre libro apparso nel 1776 e fondamento di tutte le scuole di segni nel mondo. "In Condillac come nel pubblico in generale, che anch'esso si affollava alle dimostrazioni di de l'Epée e di Sicard, si verificò una vera e propria conversione, un'adesione generosa che portò ad accettare nella società umana coloro che prima ne erano esclusi. Questo periodo – che oggi appare quasi come un'età dell'oro nella storia dei sordi – vide la rapida istituzione in tutto il mondo civile di numerose scuole per sordi, per lo più condotte da insegnanti sordi, l'emergere dei sordi dal buio e dall'oblio, la loro emancipazione e il loro affrancamento, seguiti ben presto dalla comparsa di sordi in posti di responsabilità e di prestigio;

all'improvviso divenne possibile qualcosa che in precedenza non si poteva nemmeno concepire: l'emergere di scrittori sordi, ingegneri sordi, filosofi sordi, intellettuali sordi" (pp. 51-2).

Ha scritto il già ricordato Harlan Lane nel 1779: "La lingua dei segni che usiamo tra noi, essendo una immagine fedele dell'oggetto espresso, è singolarmente appropriata per rendere esatte le nostre idee e per ampliare la nostra comprensione, instillando in noi l'abitudine costante dell'osservazione e dell'analisi. Questa lingua è vivace: essa raffigura i sentimenti e sviluppa l'immaginazione. Nessun'altra lingua è più appropriata per comunicare emozioni". Ora, cosa esattamente intende dire Lane? In che modo un segno è una "immagine fedele"? Fedele di che o rispetto a che? Forse perché legati alle e-mozioni, cioè ai movimenti corporei, i segni sono "appropriati"? E' a questo linguaggio in azione che i segni ci renderebbero attenti osservatori e analizzatori? Questo linguaggio, verrebbe da dire, si muove come una danza, come un'originaria *mousiké*, ancorché priva di suoni; qualcosa che ricorda il dialogo preverbale tra la madre e il bambino (anche Sacks, come vedremo, vi farà riferimento). La questione è complessa e anche oscura. Si potrebbe osservare che nell'azione semplicemente agita il soggetto è volto all'unità dello scopo: tutto vi tende in modo intrecciato e globale; perciò il soggetto non può nel contempo essere attento ai particolari delle sue azioni, non può esercitare un'analisi e un'osservazione distaccata e disinteressata. Perché ciò accada, il soggetto deve autoraffigurarsi esplicitamente nel segno, cioè deve tradursi in una scrittura, che è condizione prima per la nascita dell'Interpretante atteggiato conoscitivamente. La scrittura del gesto è potenzialmente su questa linea e la stessa scrittura fonetica favorirà poi la visione dell'articolazione della voce in "parole" e termini linguistici come sostantivo, verbo, aggettivo, avverbio e simili. L'articolazione del gesto precede l'articolazione della scrittura, che precede a sua volta l'articolazione della voce, dapprima del tutto inavvertita e per così dire immersa nella globalità dell'azione finalizzata.

Vediamo qualche testimonianza e qualche esempio. Un sordo che usa abitualmente i Segni dice che, quando pensa intensamente, "sente che il suo corpo accenna piccoli Segni – quasi che egli stesse parlando tra sé e sé con la particolare sua voce" (p. 34). E ascoltiamo ancora un ricordo personale di Sacks: "Era una domenica mattina e io stavo andando al vecchio emporio di West Tisbury, quando scorsi sei o sette persone anziane che chiacchieravano sotto il portico. Era il classico capannello di

vecchietti – ma ad un tratto, nel modo più sorprendente, scivolarono tutti nei Segni. Agitarono le dita per un minuto buono, scoppiarono a ridere e poi tornarono alla lingua parlata. Capii all'istante che ero arrivato nel posto giusto. Parlando con una delle persone più anziane del luogo, feci un'altra scoperta molto interessante. Si trattava di una novantenne arzilla e lucidissima, ma che di tanto in tanto cadeva in una sorta di placido fantasticare, e allora le sue mani eseguivano di continuo movimenti complessi che ricordavano quelli del lavoro a maglia. Ma la figlia, anche lei una segnante, mi spiegò che la vecchia signora non stava lavorando a maglia, ma pensava tra sé e sé: pensava in Segni. Anche quando dormiva, proseguì la mia informatrice, talvolta abbozzava segni frammentari sulla trapunta: sognava in Segni. Fenomeni come questi non si spiegano solo in termini sociali. E' evidente che se una persona ha appreso come lingua primaria quella dei Segni, la sua mente/cervello la conserva e la usa, per il resto della vita, anche quando la persona possiede in modo completo l'udito e la parola. Ormai mi ero convinto che i Segni sono un linguaggio fondamentale del cervello" (pp. 67-8).

E ancora: "Poco tempo fa ho conosciuto una giovane donna, Deborah, figliaudente di genitori sordi, che ha imparato a usare i Segni da piccolissima e che, come mi ha detto, spesso si scopre a usare i Segni e a pensare in Segni quando deve riflettere su un problema concettuale particolarmente complesso. Il linguaggio ha una funzione intellettuale non meno che sociale e per Deborah, che ci sente e che oggi vive in un mondo di udenti, la funzione sociale è associata, com'è naturale, alla lingua parlata, ma la funzione intellettuale, a quanto pare, è tuttora legata ai Segni" (p. 67).

Vediamo ora un caso connesso all'esperienza psicoanalitica, caso riferito da J.A. Arlow: "La comunicazione mediante comportamento motorio divenne una parte molto importante del transfert (...) Senza rendermene conto, io stavo ricevendo simultaneamente due insiemi di comunicazioni: uno in parole, il modo in cui il paziente comunicava solitamente con me, l'altro in gesti (Segni), il modo usato dal paziente per comunicare con il padre. In altri momenti del transfert i simboli motori costituivano una glossa del testo verbale che il paziente mi stava comunicando. Questi simboli motori contenevano altro materiale, che si aggiungeva a quanto era stato comunicato verbalmente, o più spesso lo contraddiceva. In un certo senso, il materiale inconscio faceva la sua comparsa nella coscienza attraverso comunicazioni motorie, anziché attraverso comunicazioni verbali".

↓ Tutte queste notazioni rivestono ovviamente una straordinaria importanza per la nostra riflessione sulle basi della semiotica. Ne deriviamo anzitutto la convinzione del carattere originariamente "motorio" dell'intelligenza e del pensiero. Di qui l'assurdità di domande del tipo: cos'è *la mente*? cos'è *il pensiero*? cos'è *il linguaggio*? e simili. Come se si potessero fornire risposte semplici a domande del genere, come se "pensiero", "mente" o "linguaggio" fossero "cose" come mele o pere (peraltro assai complesse anch'esse come oggetti sociali), o come se si potessero esibire pezzi di cervello che soddisferebbero la domanda. In realtà bisogna liberare lo splendido lavoro sperimentale delle scienze (per esempio le scienze neurologiche) da queste idiozie ideologiche e mentali che le snaturano e le deturpano, purtroppo anche nella "mentalità" di un certo numero di scienziati: non quando esercitano la pratica scientifica, ma quando vi riflettono e ne parlano. Oppure nel dire di certi pseudoscienziati-giornalisti che si credono "brillanti" e "provocatori" e sono solo cretini (ma piacciono tanto). *e confermano*

↗ Anche il linguaggio verbale è una complessa pratica "motoria" in situazione: qualcosa che non si riduce alle definizioni delle scienze linguistiche, le quali scambiano l'effetto della scrittura sulla parola vivente per la lingua orale medesima (che sia "orale", ovviamente, è già un dire che è l'effetto retroflesso dalla scrittura). Per questa via arriviamo anche a intuire la natura dinamica del pensiero preverbale, caratterizzato da un'unità gestuale ed emotiva che precede le specializzazioni successive. In esse, come si è già accennato, rientra anche la specializzazione sensoriale: presumibile frutto di pratiche di vita che plasmano e specializzano evolutivamente il corpo e il cervello, ma sulla base di schemi dinamici unitari che non vengono cancellati dall'avvento di nuove strutture. E' così che la vista mi preavverte di sensazioni tattili in un'aura di "con-senso" globalizzato. Per altro verso, ogni specializzazione esercita una retroflessione e colora di sé le sue stesse radici ancora non specializzate e così via. Un'ultima notazione. Scrive Sacks: "La prima comunicazione avviene di solito tra la madre e il bambino, ed è dallo scambio *tra* queste due figure che il linguaggio scaturisce e ne comincia l'acquisizione". La madre, dice Sacks, o chi per lei, rivela al bambino l'*immagine del mondo* incorporato nel *suo* (della madre) linguaggio e nella *sua* cultura. "Il bambino ha un'esperienza propria, indipendente, del mondo, che gli è data dai sensi e che forma una correlazione al linguaggio della madre (...) Se le parole della madre, e il mondo che esse adombrano, non corrispondessero a

qualche cosa che appartiene all'esperienza del bambino, per lui non avrebbero senso. E' il linguaggio della madre, interiorizzato dal bambino, che gli consente di passare dalla sensazione al 'senso', di salire dal mondo percettivo al mondo concettuale" (pp. 1000-1).

E ancora, riflettendo sul fatto che la lingua parlata e scritta si è allontanata dall'iconicità dei gesti: "Danno da riflettere alcune osservazioni dirette di comunicazioni gestuali tra madre e bambino (udenti) prima che quest'ultimo cominci a parlare: se è vero che l'ontogenesi ricapitola la filogenesi, queste osservazioni suggeriscono ancora una volta che il primo linguaggio umano sia stato gestuale o motorio" (p. 175 nota). E così Sacks scopre il grande lavoro di Stern, il cui libro cita infatti in bibliografia nella ed. dell'85. Purtroppo condividendone, con le intuizioni più acute, anche qualche pregiudizio.

Infatti nella prima di queste ultime due citazioni Sacks mostra palesemente di pensare l'iconismo della lingua originaria come una raffigurazione somigliante della cosa precostituita in sé. Per esempio c'è il cibo, la "pappa in sé", che sta nel mondo per entrambi, la mamma e il bambino. Poi la mamma dice "pappa", fa "am am", e allora il bambino ravvisa qualcosa di comune con la sua esperienza della pappa o del mondo-pappa. Ma le cose nella loro definizione linguistica sono un prodotto, non un presupposto del linguaggio, del linguaggio inteso appunto come fenomeno motorio. Ciò che la mamma e il bambino hanno in comune non sono "le cose" intese in termini linguistici adulti ed evoluti; essi hanno in comune una lingua originaria fatta anzitutto di emozioni corporee, cioè di gesti danzanti e musicali, sintonizzati in una comune pratica di vita e di relazione. Di questo si rende in qualche modo conto la seconda citazione. E allora bisognerebbe dire che, "se è vero che l'ontogenesi (cioè lo sviluppo del bambino) ricapitola la filogenesi (cioè l'intero sviluppo dell'umanità)", ciò che hanno in comune la mamma e il bambino non è un mondo in sé precostituito di "pappe", ma proprio la sua progressiva costituzione genealogica attraverso collaborazioni e comunicazioni gestuali e motorie. L'oggettività del mondo è l'essere noi tutti originariamente inseriti nell'evento di queste relazioni e comunicazioni, delle quali "le cose" sono immagini culturali di quel mondo medesimo, come Sacks peraltro dice, senza poterlo adeguatamente pensare.

Sono nondimeno utilissimi per noi i suoi esempi e le sue riflessioni sulla vera e propria natura linguistica dei Segni. Questi ultimi costituiscono un

2
sistema visivo-spaziale di comunicazione nel quale anche i movimenti e le espressioni del volto assumono speciali funzioni linguistiche. Inoltre i Segni si organizzano strutturalmente in base ad alcuni segni-radice sui quali si impiantano molte variazioni. Proprio la natura della comprensione di queste unità segniche di base e il fatto che le loro modificazioni sono sempre *spaziali* rendono la lingua dei Segni a livello manifesto, cioè visibile, una lingua "completamente diversa da qualsiasi lingua vocale; e questo in parte impediva di riconoscerla come un linguaggio". Quindi: da un lato la lingua dei Segni è al di fuori della grande corrente evolutiva di tutte le lingue parlate; ma dall'altro potrebbe anche considerarsi come un'eredità diretta delle più antiche espressioni linguistiche.

→ In certo modo Sacks, come un novello Vico, vorrebbe dimostrare che i Segni sono, per certi versi, qualcosa che ha a che fare con la lingua più antica e originaria. Per esempio scrive: "Abbiamo impiegato da mezzo milione a due milioni di anni a specializzarci per il linguaggio. Non facciamo molta fatica a capire che tutti noi possediamo potenzialmente il linguaggio; la cosa stupefacente è che negli esseri umani sia altrettanto grande la potenzialità di una modalità *visiva* di linguaggio; non riusciremmo nemmeno a immaginarlo, se il linguaggio visivo non fosse una realtà. Si potrebbe osservare che gesticolare e fare dei segni – seppure segni e gesti privi di una struttura linguistica complessa – sono comportamenti che risalgono al nostro remoto passato preumano: l'ultimo arrivato nell'evoluzione sarebbe proprio il linguaggio vocale, cui arrise un grande successo perché liberava le mani per altri compiti, non legati alla comunicazione. Si può supporre che vi siano state due linee evolutive parallele, rispettivamente per la forma di linguaggio vocale e per quella a base di segni; è quel che suggerirebbero i lavori di alcuni antropologi, che indicano la coesistenza di una lingua parlata e una lingua segnata in alcune tribù primitive. Così i sordi, e la loro lingua, ci mostrano non solo la plasticità del sistema nervoso, ma anche le sue potenzialità latenti" (p. 132).

→ Quel che è certo è che i Segni usano lo spazio "linguisticamente" (non con un rozzo gesticolare) e perciò in modi raffinati e complicatissimi; per esempio usano schemi spaziali tridimensionali annidati l'uno dentro l'altro. "Quando si sono appresi i Segni, scrive Sacks, o quando l'occhio ha imparato a riconoscerli, si vede che essi hanno carattere fondamentalmente diverso dai gesti e non è più possibile neppure per un momento confonderli con quelli. Me ne resi conto con chiarezza durante una recente visita in Italia. Qui, come si sa, il gesticolare è ampio, esuberante, me-

lodrammatico. La lingua dei Segni italiana, invece, è rigorosamente contenuta entro uno spazio convenzionale, vincolata da tutte le regole grammaticali e lessicali di una lingua segnata, per nulla 'italianeggiante'. Balza subito all'occhio anche non istruito la differenza tra il paralinguaggio dei gesti e la vera lingua dei Segni" (p. 133).

→ Ma quanto al tempo? Nel parlato il significante linguistico è lineare, sequenziale, quindi intimamente temporale. Nei Segni invece è simultaneo, concomitante, disposto a più livelli. Proprio l'analisi del tempo dei Segni ci riconduce alle nostre questioni legate alla musicalità danzante del linguaggio originario. Scrive Sacks che le ricerche più recenti vedono il segnare "non già come una successione di configurazioni istantanee – congelate – nello spazio, ma come una modulazione nel tempo, ricca e continua: una dinamica di movimenti e di pause paragonabile a quella della musica, o del discorso parlato". Possiamo così evidenziare sequenze di configurazioni delle mani, di luoghi, di segni non manuali, di movimenti locali, di movimenti alternati a pause. Semplici descrizioni strutturali di tipo statico non sono in grado di cogliere e di rendere la ricchezza complessa della pratica dei Segni. "Si son dovute sostituire le vecchie nozioni e descrizioni statiche con notazioni dinamiche nuove, spesso molto elaborate, che somigliano un po' alle notazioni impiegate per la danza o per la musica" (p. 134). Dal che si potrebbe trarre la conclusione che anche la musica e la danza, contrariamente a ciò che talora si è detto o si dice, sono a pieno titolo dei linguaggi, sebbene non caratterizzati dalla espressione astratta di "significati" congelati.

Facendo proprie le tesi di William Stokoe (1979), Sacks sottolinea che quella dei Segni è una lingua a quattro dimensioni. Dice Stokoe: "Il parlato ha una dimensione sola – la sua estensione nel tempo; la scrittura ne ha due; i modelli tre; solo le lingue dei segni dispongono di quattro dimensioni: le tre dimensioni spaziali accessibili al corpo del segnante e la dimensione temporale. E i Segni sfruttano a pieno le possibilità sintattiche offerte dal proprio canale di espressione quadridimensionale". Commenta Sacks: "Come conseguenza, ritiene Stokoe (confortato dalle intuizioni di artisti, scrittori di teatro e attori segnanti), la struttura della lingua dei Segni non è solo narrativa, prosastica, ma è anche – e soprattutto – 'cinematica'". Scrive ancora Stokoe: "In una lingua segnata la narrazione non è più lineare, ad andamento di prosa; l'essenza di tale lingua è il continuo passaggio da un punto di vista normale a un punto di vista ravvicinato, poi a una prospettiva a distanza, per tornare ancora alla visuale ravvicina-

ta, e così via, includendo perfino scene del passato e immagini del futuro; esattamente come fa un regista cinematografico nel montaggio. La narrazione dei Segni è strutturata più come quella di un film montato che come quella di un racconto scritto e ciascun segnante è situato in un modo che ricorda la cinepresa; il campo visuale e l'angolo prospettico sono controllati, ma variabili. E non solo il segnante, ma anche il suo interlocutore è perfettamente consapevole, in ogni momento, dell'orientazione visiva del segnante rispetto a ciò a cui si riferisce il segno (...) Quando tre o quattro segnanti conversano a segni disponendosi in modo naturale, le trasformazioni spaziali non sono affatto pure rotazioni di 180° del mondo visivo tridimensionale, ma implicano anche orientazioni che i non segnanti mai o quasi mai riescono a comprendere. Una volta eseguite tutte le trasformazioni, di questo e di altro genere, tra il campo visivo tridimensionale del segnante e quello di ciascun osservatore, il segnante ha trasmesso il contenuto del proprio mondo mentale all'osservatore. Se fosse possibile descrivere tutte le traiettorie di tutte le azioni segniche – direzione e cambiamento di direzione degli avambracci, delle braccia, del polso, movimenti della mano e delle dita, tutte le sfumature dell'attività degli occhi, del volto e del capo – avremmo una descrizione dei fenomeni in cui viene trasformato il pensiero da una lingua di Segni. E' assolutamente necessario tenere separate queste sovrapposizioni di una semantica sulla struttura spazio-temporale, se si vuole comprendere come interagiscono linguaggio, pensiero e corpo."

Queste osservazioni sono interessanti e confermano da un lato la dignità piena dei Segni come lingua (con persino qualche possibilità in più rispetto a certi limiti del parlato), dall'altro la profonda intimità dei Segni con le azioni del corpo. E' del resto naturale che una lingua che deve sfruttare in modo esclusivo la visione pervenga, in questo campo, a raffinatezze e complessità che una lingua legata all'ascolto non ha motivo di ricercare. Riconosciuto questo, resta da dire che tutta l'argomentazione di Sacks e Stokoe non è priva, a sua volta, di pregiudizi e inconseguenze. Questa volta a farne le spese è il linguaggio parlato, mortificato dal comprensibile entusiasmo che i due autori riservano ai Segni (che sono certo straordinari). Ma anche il parlato va osservato nella sua reale concretezza e nella sua azione effettiva, sicché il ridurlo a una sola dimensione deriva da un ingenuo teorizzare astratto. Ogni lingua è una complessa pratica concreta in atto e anche solo enucleare "il parlato", "lo scritto", "il modellino" è una pura fantasia che non sta nella realtà. Il parlato non è una successione

unidirezionale di suoni, come se uscissero da un fonografo, e lo scritto non è una successione di macchie ben modellate sulla carta. Così si ragiona ipnotizzati dal teoreticismo linguistico, che non a caso relega la pragmatica del linguaggio in appendice, *dopo* la sintattica e la semantica.

In realtà una lingua è tutto ciò che accade nei e tra i parlanti, ovvero tutto ciò che essi fanno e che attraverso di loro si fa. I parlanti sono Interpretanti concreti, disposti in situazioni determinate; tutti i loro "saperi", espressi e inespresi, dispiegati o solo abbozzati, consapevoli o inconsapevoli, sono posti continuamente in gioco.

Bisogna dunque dire che, proprio perché il segno, la relazione segnica comunicativa, comprende sempre e comunque un'azione del corpo palese o nascosta, cioè una *kinesis* di mondo e nel mondo, *ogni lingua comporta ed evoca almeno quattro dimensioni e magari molte di più*. E' indubbio che uno dei vantaggi del parlato è quello di trasmettere messaggi anche al di fuori della visione diretta; quando però delle speciali circostanze tendono a ridurre il messaggio al puro ascolto (i due interlocutori sono completamente al buio e simili), subito ne avvertiamo l'insufficienza. La visione non è così essenziale al parlato come alla lingua dei Segni e tuttavia non è affatto secondaria o superflua e fu di certo essenziale alle origini del linguaggio. Il contributo del corpo, del viso, della mimica ecc. è assolutamente determinante; e se è vero, come dice Sacks, che i Segni non si riducono affatto a un "linguaggio figurativo" (p.157), non è meno vero che il parlato non si riduce a degli effetti acustici.

Inoltre: tutti i sordi da sempre hanno osservato le persone che, intorno a loro, usano il linguaggio parlato; hanno osservato le loro espressioni, così come, se hanno imparato a leggere e a scrivere, hanno imparato le proprietà sintattiche e semantiche del linguaggio comune, il suo evocare il passato, anticipare il futuro, strutturare le frasi a più dimensioni sovrapposte nel presente ecc. Anche queste competenze, questi saperi, si trovano riprodotti nei Segni, li hanno influenzati e ne sono parte integrante. Una volta riconosciuto ai Segni la piena dignità di essere una lingua, dobbiamo ravvisare in essa il convergere di molti elementi. Per esempio: l'antichissima radice dinamico-gestuale di ogni linguaggio; la condizione di non udente in un mondo di udenti: condizione che accompagna e modella a suo modo il ricorso del non udente al gesto per farsi intendere dall'udente; quindi il continuo dialogo visivo e gestuale con udenti e non udenti; il conversare per segni tra non udenti e la progressiva elaborazione di una pratica complessa, i Segni, che acquisiscono nel tempo lo statu-

to di una vera e propria lingua *sui generis*; lo studio da parte dei non udenti della lingua parlata attraverso la lettura e la scrittura, e via dicendo.

Veniamo alle ultime considerazioni di Sacks che rivestono importanza per noi. Il fatto che la lingua dei Segni sia una lingua del corpo ha conseguenze rilevanti. Scrive infatti Sacks: "Basta osservare due persone che usano la lingua dei Segni per capire come questa abbia una vivacità, uno stile, del tutto diversi da quelli della lingua vocale. I segnanti sono portati a improvvisare, a giocare con i segni; vi introducono tutto il loro humour, la loro immaginazione, la loro personalità. Usare i Segni non è solo manipolare simboli seguendo certe regole grammaticali, ma è dar voce, in un modo che non ha eguali, al segnante – una voce dotata di una forza speciale proprio perché a esprimerla è il corpo, con tutta la sua immediatezza. Ci può essere, si può immaginare, un linguaggio vocale disincarnato, ma non una lingua dei Segni disincarnata. L'atto di segnare esprime di continuo il corpo e l'anima del segnante, la sua identità umana unica. Forse i Segni hanno un'origine diversa dalla lingua vocale, perché nascono dai gesti, che sono una rappresentazione spontanea emotivo-motoria; pur essendo completamente formalizzata e dotata di grammatica, la lingua dei Segni è altamente iconica, conserva molte tracce delle sue origini figurative" (pp. 174-5).

E' curioso che Sacks dica che il messaggio della lingua parlata *potrebbe* essere disincarnato: questo è esattamente ciò che è accaduto attraverso la pratica della scrittura alfabetica. E' questa pratica a essere la prima responsabile della separazione della materia "insignificante" del messaggio (il corpo "convenzionale" dei caratteri scritti, che poi si riverbera sui fonemi, rendendoli a loro volta del tutto "arbitrari") dal suo "significato": modello della separazione metafisica di anima e corpo. Non stupisce quindi che nel segnante non ci sia alcuna frattura o differenza tra ciò che noi chiamiamo corpo e anima, o mente. Invero questa separazione non c'è neppure nelle culture della oralità primaria, ignare di scrittura alfabetica: è infatti *questa* scrittura che determina il dualismo metafisico e gnosologico.

Per altro verso, non ha senso immaginare che la lingua vocale abbia un'origine indipendente dai gesti e dal tratto figurativo o iconico della espressività motoria primordiale; cioè da quella *mousiké* (da quella sorta di pantomima o di danza musicale) che abbiamo osservato in atto nel rapporto originario tra la madre e il bambino.

La lingua dei Segni ha dunque due facce. Da un lato possiede una struttura formale, ma dall'altro conserva una grande varietà e libertà mimetica. E', dice Sacks, "straordinariamente concreta ed evocativa, in un modo forse impossibile a qualsiasi lingua parlata (e scritta), in quanto la lingua parlata si è allontanata dalla iconicità, salvo onomatopee fortuite (...) Il potere di rappresentazione diretta che hanno i Segni non ha l'analogo nel linguaggio vocale, né può esservi tradotto; d'altra parte la lingua dei Segni fa meno uso di metafore" (p. 176).

L'ultimo riferimento che qui prendiamo in considerazione è al grande antropologo Lévy-Bruhl, teorico della cosiddetta "mentalità dei primitivi", ovvero dei popoli che stanno rispetto a noi ai primordi della storia dell'umanità conosciuta. In queste popolazioni si sviluppano delle "rappresentazioni collettive" che sono molto lontane dalle parole concettuali e dai linguaggi astratti che noi conosciamo e in prevalenza frequentiamo. In quelle rappresentazioni l'orientamento, la percezione sensoriale, fattori emotivi e motori, immagini-parole visivo-spaziali concorrono alla rappresentazione complessiva. I loro linguaggi registrano tutta una serie di notazioni (forma, contorno, movimento, modo di agire e di subire da parte di persone, animali e cose nello spazio ecc.) che noi non potremmo né sapremmo concentrare in parole rappresentative, ricche per esempio di prefissi e di suffissi, ma che scioglieremmo in una serie di relazioni narrative e di rapporti causali. Ma Lévy-Bruhl si riferì occasionalmente anche ai Segni, che vedeva evidentemente più prossimi ai linguaggi "primordiali", e parlò di "concetti manuali: movimento delle mani in cui il linguaggio e il pensiero sono inseparabilmente uniti" (una sorta di *linguaggio alla mano*). I due studiosi russi Vigotskij e Lurija, a loro volta influenzati da Lévy-Bruhl, studiarono negli anni '20 le popolazioni contadine, prima che venissero socializzate e sovietizzate dal governo della rivoluzione leninista. Si trattava di una cultura analfabeta caratterizzata da modi di pensiero fortemente concreti; è evidente che questi modi "subiscono una trasformazione radicale quando cambiano le condizioni di vita. Le parole diventano il principale agente di astrazione e di generalizzazione. A questo punto il pensiero grafico viene abbandonato e le idee sono codificate innanzi tutto attraverso schemi concettuali. Si supera, nel corso del tempo, la tendenza a pensare in termini visivi" (p.177 nota). Tutto ciò conferma quanto avemmo modo di sostenere in un corso di vari anni fa, e cioè che l' "astrazione" non è una immaginaria "operazione della mente" (che a sua volta non si sa assolutamente cosa sia, salvo confusi discorsi "cere-

L'inquietudine del segno e la morte

Abbiamo cominciato immaginando di seguire il cammino di un monaco nell'antico chiostro di un convento catalano. Il suo passo è scandito dai segni della natura e della storia: egli cammina col mondo e il mondo con lui, istoriato nelle stazioni dei capitelli che si aprono alla sua vista e al suo ascolto. Abbiamo cercato di rivivere le "qualità" del suo mondo percettivo, ci siamo studiati di comprendere come egli viva e interpreti questo suo quotidiano esercizio, questa "ascesi" che compenetra il senso della sua intera esistenza. Ora però possiamo agevolmente osservare che, proprio così facendo, noi non abbiamo detto propriamente la sua irripetibile vita, ma abbiamo soprattutto segnato la nostra *divergenza*. Abbiamo significato, cioè, la nostra distanza da quella vita, che proprio per ciò è divenuta oggetto del nostro stupore, delle nostre domande e infine della nostra *comprensione*. Perché la comprensione interpreta segni e i segni manifestano la strutturale distanza che li compenetra, sicché la comprensione medesima esige distanza e non, come si potrebbe superficialmente credere, immedesimazione. Il monaco che cammina nel suo chiostro settecento anni fa non è abitato dalle nostre domande, dalle nostre urgenze, dalle nostre pratiche di vita e di sapere; non ha bisogno di comprendersi nel modo che qui intendiamo, ma nel "suo", che è appunto tale rispetto a noi, a noi che lo percepiamo diverso e dapprima incomprensibile nella sua suggestiva estraneità. Ricorderete che i capitelli "cosmici" del suo chiostro, a lui così familiari, già apparivano incomprensibili a San Bernardo, che li rifiutava dal punto di vista della sua "morale" religiosa e che hanno continuato a tacere anche per il nostro occhio moderno, che non sapeva fare di meglio se non atteggiarsi "estheticamente" nei loro confronti. E' in questa distanza segnata dal tempo delle pratiche di vita, dalle loro differenze, che si è inserito il dubbio di Schneider, poi la sua ricerca e infine la sua scoperta di un mondo sommerso, di cui ci appropriamo, beninteso, nella perdurante distanza e grazie alla distanza: possiamo immaginare, e in questo senso "sapere", con molta più ricchezza e precisione qual era il senso e il significato della vita monacale in quei chiostri catalani tanti secoli fa; non possiamo rivivere in prima persona quel senso, perché se ciò fosse paradossalmente possibile, proprio il nostro sapere scomparirebbe e

bralistici" o "spiritualistici"). E' l'evento stesso delle pratiche di vita (e del mondo in esse) a stabilire ogni volta le sue prospettive, le sue angolature, i suoi sfondi e primi piani, e la pratica espressiva del linguaggio registra fedelmente questo insieme di senso, così come lo promuove e lo trasforma. Potremmo sostenere: fammi sentire e vedere come parli e ti dirò che vita fai e quale mondo esiste per te.

L'ultima citazione si riferisce appunto, tramite le due grandi figure di Humboldt e di Herder (che ogni serio studioso di filosofia non può certo ignorare), alla relazione intima, profonda, imprescindibile del linguaggio con l'intera vita di un popolo nella sua relazione storico-sociale col passato e con la natura: una relazione che naturalmente non fa eccezione per quanto riguarda il meraviglioso linguaggio dei Segni. "Il 'carattere' di una lingua, per Humboldt, è essenzialmente culturale: esprime (e forse in parte determina) il modo di pensare e di sentire di tutto un popolo, le sue aspirazioni. Nel caso dei Segni la qualità distintiva della lingua (il suo 'carattere' appunto) è anche biologico, perché è radicata nei gesti, nell'iconicità, in una radicale visualità, che ne fanno qualcosa di assolutamente diverso da qualsiasi lingua parlata. Dal punto di vista biologico il linguaggio scaturisce dal basso, dal bisogno insopprimibile dell'individuo umano di pensare e di comunicare. Ma è anche generato e trasmesso dal punto di vista culturale, dall'alto, incarnazione vivente e necessaria della storia di un popolo, della sua visione del mondo, del suo immaginario e delle sue passioni. I Segni sono per i sordi un adattamento unico a un'altra modalità sensoriale; ma sono anche e parimenti un'incarnazione della loro identità personale e culturale. Perché nella lingua di un popolo, osserva Herder, 'risiede tutto il suo dominio di pensiero, la sua tradizione, la sua storia, la sua religione; risiedono il suo cuore e la sua anima, basi della vita stessa'. Questo è tanto più vero per i Segni, che sono biologicamente la voce dei sordi, una voce non riducibile al silenzio" (pp.177-8). Non deturpiamo con alcun commento questa bella citazione; con essa prendiamo commiato da Oliver Sacks e dal suo eccezionale libro.

noi saremmo in tutto e per tutto quel camminare col mondo e del mondo di cui diciamo.

Abbiamo fatto un'analoga e istruttiva esperienza con la lingua dei Segni: essa, rivelandoci la sua differenza, ha mostrato qualcosa di essenziale della nostra, cioè qualcosa di costitutivo del nostro linguaggio, qualcosa di così vicino che non potevamo, da soli, vederlo: ci volevano loro, i sordi con la loro lingua, a farci da specchio. Comprendendoli, abbiamo compreso noi, i nostri segni per differenza dai loro. Questo non significa che abbiamo appreso e fatto nostra la capacità di vivere i Segni come può viverli un sordo dalla nascita. Attraverso la distanza scandita da differenti categorie di segni abbiamo stabilito un ponte "comprensivo" tra noi e loro: ecco che l'universo dei sordi può aprirsi al mondo delle lettere e delle scritture alfabetiche ed ecco che noi stessi possiamo apprendere dai sordi la lingua dei Segni e praticarla. Come ha insegnato Gadamer, proprio la distanza e la differenza sono produttive di conoscenza e di comprensione; esse non vanno né possono essere cancellate: vanno piuttosto poste in opera e fruttuosamente salvaguardate e utilizzate, poiché questo e non altro è il "sapere". Per esempio che noi siamo mondo o parte di mondo attraverso la differenza del nostro corpo, cioè che col mondo facciamo uno solo nella distanza e che la salvaguardia di questa distanza costitutiva ci consente, come ha insegnato Merleau-Ponty, di percorrere il mondo, di agire in esso, di porcelo di fronte come oggetto di pratiche di vita intelligenti ecc.

Abbiamo ritrovato questa unità al fondo delle nostre capacità percettive: un'unità che precede le differenze sensoriali e che non è affatto il risultato finale di immaginarie somme percettive: vista + udito + tatto ecc. Abbiamo imparato, soprattutto grazie a Stern, che si percepisce con tutto il corpo, come già la filosofia, per esempio con la fenomenologia di Merleau-Ponty, aveva intuito. Però anche la frase "si percepisce con tutto il corpo" è una comprensione con la sua distanza, differenza e insufficienza (come accade a ogni sapere, non tanto per suo difetto, quanto, si potrebbe dire, per suo destino iscritto e circoscritto). Dobbiamo sempre di nuovo correggerci: in realtà si percepisce con l'intera vita vivente in esercizio, cioè con l'intera pratica di vita volta a volta incarnata. Il corpo del monaco che cammina nel chiostro, mosso dai suoi segni e dalle sue emozioni, non è esattamente lo stesso corpo del monaco intento a fare il burro o a preparare la cena per i confratelli. Se diciamo che è lo stesso, lo facciamo attraverso ulteriori pratiche di vita e di sapere: anzitutto le generalizza-

zioni del linguaggio, poi i saperi anatomici e altre consimili prospettive. Si percepisce con l'intera pratica di vita in esercizio: questo, potremmo ora dire, è propriamente quel sesto senso di cui parlava a suo modo Aristotele, partendo dai suoi problemi e dalla sua vivente vita comprendente. Per percepire il chiostro come lo percepiva il monaco bisogna appunto praticarlo da monaco, coincidere con la vita monastica di quel tempo e di quel mondo. Astrarre il corpo del monaco da tutto ciò, isolare i suoi cosiddetti organi percettivi, questi sono frutti e oggetti delle nostre pratiche di vita e di sapere: oggetti senza dubbio "sensati", così come sensate appaiono, credo, queste osservazioni, ma solo se la comprensione che ne deriva noi non la immaginiamo superstiziosamente come una verità oggettiva e assoluta alla quale ridurre la vita di cui stiamo parlando, compresa la nostra. La comprensione è una relazione, nella distanza e nella differenza. Questa conclusione era già implicita in ciò che osservammo all'inizio: che non ci sono segni e oggetti in diretto rapporto, cose con cose o cose che misteriosamente *significano* cose, ma appunto e soltanto "relazioni segniche triadiche", scandite dalla circolarità irriducibile della pratica interpretante: è questa pratica che stabilisce nessi viventi, circoli di circoli nei quali emerge una unità per la differenza e una differenza nell'unità; unità ogni volta posta e così, in tal modo e a suo modo, presupposta.

Questa unità che sottende l'azione interpretante, e che in essa fa segno, è quel "mondo" che era stato avvistato da Husserl nella sua ultima opera, *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*: il "mondo della vita" (*Lebenswelt*), appunto, ovvero il mondo originario della *doxa*, fondante ogni scienza e insieme irriducibile a essa. Husserl aveva per esempio descritto così quel mondo, con espressioni per noi preziose e illuminanti. Un mondo, diceva, caratterizzato da "qualsiasi attività vitale (...) da qualsiasi prassi umana, da qualsiasi vita prescientifica (...) una vita che si agita, tende in avanti e plasma l'umanità intersoggettiva e il suo mondo: un regno immenso e anonimo" (cfr. pp. 142-3 della trad. it., *Il Saggiatore*, Milano 1961). Un regno immenso e anonimo nel quale la vita e il sapere si intrecciano di continuo e si scambiano le parti, senza mai coincidere (la loro coincidenza non sarebbe null'altro che la morte).

Il nostro compito "filosofico" è quello di intendere bene questa differenza e relazione tra la vita e il sapere. La nostra vita comprendente, per esempio, nasce per differenza dalla vita comprendente del monaco: la deve

presupporre e porre come, in ogni senso, “reale” perché sia reale la nostra, nei suoi atti comprensivi, nelle sue domande, nei suoi problemi. Già lo osservammo a suo tempo: ci fu una mattina del 1321, ci fu un’ora, ci fu un istante, proprio in quel giorno, in quell’anno, in cui un giovane monaco muoveva i suoi passi nel piccolo chiostro, con l’intero mondo di emozioni della sua giovane vita, emozioni effimere e profonde, transeunti ed eterne; tutto questo ci fu, è assolutamente certo, come potremmo dubitarne? Innumerevoli segni ce ne certificano e lo attestano: non vedete l’usura dei gradini che migliaia e migliaia di passi hanno calpestato e varcato?

Nondimeno tutto ciò è anche molto “relativo”, perché è d’altra parte un fatto che è questo nostro istante immaginante, sono queste nostre parole che rievocano del tutto “ipoteticamente” un altro istante, perduto nel pozzo del passato, cancellato nel nulla del suo silenzio e relegato in una vita che non ci appartiene e di cui non sappiamo propriamente alcunché in prima persona e per esperienza diretta. Per questo possiamo dire, come abbiamo detto, che proprio questa vita anonima e ipotetica, più che parlare di sé, parla di noi, dice della nostra vita immaginante. Il nostro dire di lui, del giovane monaco, dice di noi in una forma che possiamo definire auto-bio-grafica. Infatti: “lui” chi? Una mera fantasia, un lui immaginario e proprio per ciò anonimo (“vita anonima”, diceva Husserl). E d’altronde anonimo è anche quel mucchietto d’ossa che potremmo riesumare da sotto il pavimento della chiesa: resti di un monaco vissuto presumibilmente nel secolo quattordicesimo: E così questo dire dice nuovamente di noi, è appunto auto-bio-grafico, non nel senso che qui stiamo raccontando le nostre faccende private come in un diario, ma nel senso, più originario e profondo, che, dicendo, dicendo per esempio di un ipotetico monaco, mettiamo in mostra la nostra vita nell’atto di “scriversi” e di “isciversi” nella propria volontà di sapere, per esempio di sapere filosofico, e di essere desiderante il sapere: desiderio di verità e segno incarnato di essa.

E così siamo di fronte a due verità e a due realtà, se così si può dire. C’è questa nostra realtà che in verità parla della vita di quel monaco: vita puramente ipotetica e immaginaria, vita anonima e generica. Ma poi c’è anche l’oggetto di questa ipotesi che è a sua volta non toglibile e incancellabile: una realtà ignota quanto imprescindibile che, a ben vedere, è della stessa natura della realtà del mondo. O, se si preferisce, dell’*antenato*. Come negare che esso ci fu, sebbene sia propriamente “ante-nato” solo per noi, i “nati”, che peraltro ignoriamo tutto di lui. Egli è così la radice

della catena di interpretanti che hanno condotto, di nascita in nascita, sino a noi, svolgendo in ciò la funzione medesima del mondo, dicevamo: esso è già sempre accaduto e accade e continua ad accadere nelle sue conseguenze. Evento di vita operante che è insieme l’apertura di infinite e possibili vite operanti e immaginanti. E’ questa oggettività che appartiene al mondo: oggettività di un evento che si declina in innumerevoli significati transeunti: “monaco del XIV secolo”, “studenti di filosofia del XXI secolo”: anche noi stiamo diventando anonimi nella realizzazione transitante dei nostri significati viventi e vissuti.

Abbiamo compreso il carattere “virtuosamente” relativo delle nostre conoscenze e dei nostri saperi. Chi ritiene sensato o giustificato criticare il “relativismo” dei saperi non ha minimamente compreso cosa sia il sapere e propriamente non sa neppure quel che dice. La “relatività” non è un difetto del sapere, qualcosa di cui dolerci insoddisfatti, ma è la sua natura propria e la sua condizione d’esistenza: perché sapere e conoscere significa appunto porre relazioni segniche, “segnalare” qualcosa con qualcos’altro e così aprire uno spazio di differenza e di distanza entro il quale, e non altrove, gioca e si realizza il sapere, in un processo che per sua natura è sempre una nuova apertura e mai una chiusura definitiva. Per esempio la chiusura del sogno di un segno che sarebbe anche la cosa che significa, col che non avremo più né l’uno né l’altra, più nessun significato, nessuna verità, nessuna sua esperienza, nessun senso e nessuna vita operante nel segno della verità, cioè della sua realizzazione infinita. Il sapere “sa” solo nella misura del suo delimitarsi e definirsi concreto, cioè del suo figurare e figurarsi nel segno del destino.

Ma cosa “sa” il sapere? Ecco che ci apriamo, con questa domanda, al segno del *sapere antropologico fondamentale*, ovvero a ciò che tutti sanno; quel sapere che, solo sapendolo, li rende ciò che sono: esseri “umani”, appunto, cioè “mortali”. In altri corsi mostrammo come questo sapere emerga in virtù della parola. In quanto animale “parlante”, l’essere umano diviene anche il mortale: l’animale che *sa* di morire, che ha la morte davanti e intorno a sé. Qui lo ripetiamo in sintesi: è perché “nomina” che l’essere umano *vede* la differenza tra il cadavere e il nome. Solo per lui emergono i “resti” mortali, che da tempo memorabile rende oggetto di sepoltura, di onori funebri, e di immaginazioni ignote all’animale. Il sapere della morte è così conseguenza di quella distanza saputa e nominata che è resa possibile, appunto, dall’avvento del linguaggio. Entrando nel

segno del linguaggio, l'essere umano nel contempo esce dalla "vita eterna" dell'animale: vita ignara di "sapere" articolato nei segni del prima e del poi. Con il sapere della morte aperta dal linguaggio l'essere umano entra infatti nel tempo, diviene figlio del tempo. Il tempo è propriamente il contenuto e la condizione di ogni suo sapere; è così che l'essere umano "ha" tempo: uno spazio definito di vita circondato dalla sua stessa negazione, perché il puro essere non "ha" tempo ma semplicemente "è", e in questo senso è vita eterna: la vita eterna dell'animale e del Dio, che non a caso nella immaginazione primordiale dell'essere umano si confondono e si assimilano. Ricordate le celebri parole di Amleto? "Essere o non essere? Questo è il problema...". Egli le pronuncia contemplando un teschio appena riesumato dalla sepoltura. L'essere umano non può sottrarsi alla domanda, poiché il suo essere è originariamente perduto nella morte, che è insieme il suo sapere, cioè il suo peculiare "avere" di essere mortale.

Guardiamo insieme questo sapere e ne scorgeremo subito i tratti in certo modo paradossali, i tratti che inquietavano Amleto, afflitto e perseguitato dal fantasma paterno e dalla sua memoria, che era insieme compito travagliato della sua vita e del suo destino. Nessun sapere, possiamo dire, è più certo di questo, nessuna evidenza è più universale: riguarda tutti, in ogni tempo, luogo e circostanza. E poi (e perciò) riguarda me: nessun sapere è più auto-bio-grafico di questo, poiché è proprio di me che si tratta. Sebbene sia per ognuno non facile a immaginarsi o davvero a credersi, è della *propria* morte che anticipatamente "sappiamo".

E tuttavia, nonostante la sua universalità e necessità irrevocabile, neppure questo sapere può propriamente definirsi "assoluto". Infatti è relativo alla sapienza del "detto". E così la sua supposta e presupposta verità è letteralmente un *flatus vocis*, una "pro-fezia". Un'ipotesi futura che ha la necessità della pre-visione fondata, e però, proprio per ciò, non attuale. C'è un detto famoso di Heidegger che suona: "Per ora non ancora e tuttavia in qualsiasi momento". Il detto allude alla morte e sembra esprimere una verità indiscutibile. In ogni istante la morte ci può prendere, senza riguardo alcuno nei confronti dei nostri progetti, della nostra età, dei nostri meriti o demeriti, dei sentimenti degli altri o delle attese del mondo. In ogni istante, lo sappiamo bene, può accadere; è frutto di comune esperienza l'imminenza di questo "non senso" che precipita come un fulmine sui nostri supposti "sensi" e li riduce in cenere: chi non lo sa?

"Per ora non ancora e tuttavia in qualsiasi momento": è detto bene? Riflettete. Con tutto il rispetto per Heidegger e per le particolari intenzioni

argomentative che muovevano queste sue parole, *no*, non è affatto detto bene! Correggiamo: per ora non ancora, e quindi *in nessun momento e mai*. La natura autobiografica di questo sapere della morte è bensì *allusa* nel detto, ma proprio per ciò è sempre anche *differita*. E così il sapere più evidente, quello che "ha" massima evidenza, che più di ogni altro ne è dotato, essendo anzi l'origine e il paradigma di ogni sapere, non "è" affatto evidente, non è *alethès*. Così scopriamo che il sapere *sa l'essere che non è, proprio perché è nel contempo l'essere che non sa*. Avere in dote l'evidenza comporta appunto il riceverla (nel nostro caso dalla pratica del linguaggio): riceverla, non esserla.

In altri termini: stiamo dicendo che il sapere comporta avere l'essere a distanza: distante un segno appunto. Il sapere *ha* l'essere, nella figura del suo "saputo", ma non è l'essere che sa (se lo fosse, se il nostro sapere *fosse* il monaco di cui sappiamo, non lo saprebbe). Nel contempo bisogna dire, per evitare ogni superstizione, che l'unico essere per noi concepibile e ravvisabile, l'unico essere che abbia senso per noi concepire, è l'evento stesso del sapere, l'evento della sua distanza segnica entro la nostra vita operante e interpretante e come figura della nostra vita operante e interpretante. Il sapere ha l'accadente in forma di accaduto, ma è a sua volta un accaduto: un evento potenzialmente traducibile nella distanza saputa dell'accaduto.

Il sapere, già lo accennammo, è per sua natura prospettico e cioè "relativo". Solo così si può sapere: perdendo l'essere col porlo a distanza. Solo perdendo l'essere si ha il sapere, ma questo avere il sapere è nel contempo una nuova figura dell'essere: essere ignaro del suo stesso potersi avere in un sapere futuro. Così l'evento dell'essere (il mondo che accade, diciamo per esempio, e già in questo dire, beninteso, il mondo si perde in un qualche sapere, in una qualche figura di parole e di immagini) è indeclinabile; in questo senso è "assoluto", cioè sciolto da qualsivoglia interpretazione o figura distanziata; il sapere è invece relazionale, è un significato interno al triangolo semiotico. I due momenti non stanno però altrove se non nella loro coincidente differenza (e non in immaginari mondi separati o realtà differenti, come sarebbero la natura e l'uomo, la materia e lo spirito, l'al di qua e l'al di là ecc.). L'evento è l'accadere di quella distanza che fa segno nella relazione segnica, ogni volta in un modo determinato e tuttavia reiterando indefinitamente la distanza come differenza originaria che apre alla risposta dell'Interpretante e all'abito del suo riconoscere e riconoscersi nel mondo: eccolo di nuovo il mondo, ma nella

figura transitante e diveniente della notte e del giorno, della luna e del sole, della vita e della morte. Sapere dell'essere ed essere del sapere che trascolorano e si fanno eco nel segno.

Questa differenza tra essere e avere è infatti la differenza stessa del segno (l'anno passato la esaminammo in relazione al concetto economico di proprietà e all'economia della vita): questo è ciò che qui soprattutto importa, la nostra questione centrale. Si "ha" qualcosa nella distanza scandita dal segno e attraverso il segno (cioè la relazione segnica). Ciò che semplicemente "è", il puro accadere dell'evento, è l'indeterminatezza pura, direbbe Hegel, che non può (non "ha" da) essere né nominata né ravvisata. Qualcosa di astratto e di immaginario cui neppure la parola "essere" è congrua. Infatti ogni predicazione è relativa, partecipa insieme dell'essere e del non essere, diceva Platone nel *Sofista*; e se vogliamo dire che l'essere è unico, o che è puro essere uno ecc., ciò che diciamo significa già dire un due, una relazione, cioè contraddirsi, osservava sempre Platone nel *Parmenide*.

Qualificare ciò che è equivale a tradurlo in un segno, cioè ad "averlo" tramite una differenza che è a distanza dall'essere. L'oggetto del sapere non è mai l'essere, ma un significato determinato dal suo far segno entro l'abito di risposta di un Interpretante. Questa circolarità riposa in se stessa, in un orizzonte di senso che dice di sé, non dell'essere, ovvero che dice dell'essere solo attraverso sé. Così, se diciamo che l'essere è materia, oppure spirito, pura casualità del big bang oppure effetto di un libero atto creatore, non diciamo dell'essere, ma dell'orizzonte di comprensione che caratterizza l'Interpretante del segno nella cui distanza l'essere accade, diciamo del suo aver già interpretato come erede di una catena di Interpretanti. L'essere è lì presente non così come lo configura il significato entro la relazione segnica ("materia", oppure "spirito" ecc.), ma come evento di quella relazione medesima, evento di quella vita vivente interpretante che è nell'interpretare così come interpreta, che dice e opta per la materia o per lo spirito, per il Diavolo o il Buon Dio, ma il cui essere non si ha nella interpretazione che produce: in questa anzi la sua vita saputa, interpretata, figurata, transita e si perde.

Ripetiamo: il sapere è un avere l'essere tramite il segno; più precisamente, averlo in quel momento della relazione segnica che è il significato (ciò che il segno, il Representamen, significa per l'Interpretante). Quindi è un avere l'essere a distanza, in certo modo perduto nel sapere, s-figurato nel suo figurarsi (nessuna figura, infatti, lo figurerebbe, sebbene il suo acca-

dere non sia per noi altrove dalle sue figure). L'essere è perduto nel sapere; nel contempo nel sapere è anche sempre ritrovato, in quanto il sapere è la via del ritorno, la via del riconoscimento, la via dell' "eccolo di nuovo", come diceva Whitehead. Tutte queste considerazioni mostrano cosa si può sapere e che cosa ha senso sapere. Ha anzitutto senso per gli umani sapersi nel sapere della morte: essi si colgono come umani in questa "evidenza". Ma "avere" questa evidenza è a sua volta un "essere" che ha la morte dietro e avanti a sé *senza mai esserla*. Il sapere della morte è così il più vuoto e astratto che ci sia; è appunto un sapere, non un essere. Dando la morte come "sapere", questo sapere nel contempo la tiene a distanza: Amleto che medita sul teschio di Yorick è ben vivo e perciò domanda, a mezza strada tra l'essere e il non essere. Come vuoto sapere la morte spaura (spaventa il "fanciullino" che è in noi, diceva Platone); il suo vuoto di senso è in qualche modo intollerabile; perciò sempre di nuovo occorre riempirla e ricoprirla, con qualche ipotesi, ragionamento o figura. Sapere e morte non possono infatti coincidere, e così sapere e vita eterna. D'altra parte "morte", "vita", "vita eterna" sono già figure del sapere, del sapere dei mortali, figure già a distanza da ciò che vorrebbero significare: quell'evento, quell'essere che, in quanto dà il sapere, non è *da sapere* e non si risolve mai in un sapere.

E' ora facile vedere credo, che la figura di tutti i saperi è "impermanente". Ogni figura infatti è relativa e il suo essere profondo consiste nel trapassare. Il sapere della morte non fa eccezione. Come ogni altro sapere, fa previsioni inconsistenti, prima o poi smentite. Non però immotivate. Ogni sapere ha le sue ragioni, i suoi contesti di senso, come si dice: le sue motivazioni. Il sapere *consiste* infatti nel "riconoscimento" (nel "ricordo", diceva Platone), cioè nel principio della forma, ovvero del suo ritmico ripresentarsi. Il sapere è il "ritmo" (*rythmòs*) dell' "eccolo di nuovo": ecco di nuovo il battito del cuore materno, ecco di nuovo la voce della mamma, il suo viso, il suo sapore ecc: in questi fenomeni descritti da Stern ravvisammo la nostra origine relativa.

Nel contempo il riconoscimento implica "trasferimento", variazione e metamorfosi, perché il sapere non è un'astratta contemplazione, ma è abito di risposta, predisposizione all'azione, aver da essere (anche la contemplazione è un fare e così ogni "teoria", ogni "prassi teorica", diceva Husserl). Il sapere è attivo ed esecutivo e anche in questo senso è "musicale": va eseguito. Eccolo di nuovo (ecco di nuovo il giorno, ecco di nuo-

vo la notte, ecco di nuovo il capitello del pavone e così via): ciò indica due cose. Anzitutto l'accadere dell'evento del riconoscimento, è *questo* che ritorna *nuovamente*; ancora *una* volta; cioè una volta *di nuovo*; in questo senso come fosse la *prima volta*; che però è un *ancora*, poiché è tornando che diventa sé, *questa* cosa. In secondo luogo ciò indica il vanificarsi del riconoscimento come sapere dileguante: perché certo, è ancora lui che torna, la stessa "cosa", ma non essendolo, diventando un altro, trasferendosi in nuovi supporti, contesti e circostanze. E' qui che si radica l'impermanenza costitutiva di tutti i saperi e la differenza irrisolvibile tra la forma come significato che aspira a conservarsi (consentendo il riconoscimento) e l'individuo come evento del riconoscimento che nel suo accadere è irripetibile e, per così dire, sempre nuovo (sempre di nuovo "nuovo").

Ciò che apparentemente ritorna è la forma. Questa fu la grande scoperta di Platone (e insieme la sua ipostasi iperuranica); questo è il cuore di tutta la filosofia, ancora sino a Kant, Hegel, Husserl o Wittgenstein: tutta la scienza occidentale ne è stata a sua volta "informata". Torna la forma, la "cavallinità" in infiniti cavalli e così via: come negarlo? Già solo a negarlo ci contraddiremmo, poiché è la forma la condizione di ogni conoscenza e di ogni giudizio, di ogni affermazione o negazione. Ma nella sostanza questo non è vero, o è vero solo a metà, perché ciò che sempre ritorna è l'evento come *nullificazione*. In realtà, sempre di nuovo accade questo *nodo*: che la forma ritorna come segno dell'evento (segno dell'accadere del mondo); ma non c'è ritorno al mondo, ritorno al medesimo, perché l'oggetto del segno (l'evento appunto che il segno vorrebbe significare nella sua forma) è sempre ancora un segno che replica la distanza inabissandovisi. Ciò che ritorna, abbiamo detto altrove, è la *permanente impermanenza*: Il medesimo è piuttosto uno sprofondo.

Ogni sapere vive dunque nel transito della assoluta *inquietudine*. Inconsistente nella sua stessa consistenza, configura il nulla della soglia trapassando via via su sempre nuovi supporti o contesti di senso, cioè figurando e sfigurando la materia delle sue figure. Si ricordi l'osservazione di Oliver Sacks: è l'immagine incorporata dalla madre che viene interiorizzata dal bambino, in base alla loro comune corrispondenza rispetto al mondo. E' così che la madre può interpretare il bambino e il bambino può sentirsi raggiunto nel suo essere ancora autistico e preverbale. Questa comune corrispondenza che dice Sacks non è però il puro rispecchiamento di un mondo comune; è invece il continuo trasferimento del suo senso,

del senso delle sue figure, in conformazioni che ne supportano il transito. E' la voce della madre che accade come fenomeno relazionale rifigurandosi nell'orecchio del bambino ed è il grido del bambino che si riconfigura nel corpo della madre che accorre. Nessuno di questi eventi è quel che è in quanto assoluto o in sé. E' invece il mondo che in essi "eviene", sempre di nuovo trasferendosi e mutandosi, divenendo relazione attiva tra madre e bambino, *di* madre e bambino: vita che si replica e che si rinnova, senso di mondo che si inoltra in figure disperdendosi.

Perciò dobbiamo dire che supporto di tutti i supporti, contesto del trapassare di tutte le figure, è l'evento stesso: "materia" dello stampo che è la stessa inquietudine del medesimo (Platone, nel *Timeo*, ne aveva pur visto qualcosa). Supporto stabile solo nella sua instabilità. La forma, la figura, precipita nel continuo trasferimento dei corpi segnati dal suo transito. Il trasferimento non è la replica di una forma originaria, poiché forma, abbiamo detto, è unicamente ripetizione variata. L'evento della ripetizione non proviene da un luogo o da un tempo determinati e il suo accadere ha piuttosto il senso, come in altra occasione dicemmo, di un distanziamento radicale e onnidirezionale, di un "via da tutti i dove". Così accade anche nell'esempio della madre e del bambino, dapprima uniti in un evento comune e poi sempre più disposti reciprocamente in una relazione comunicativa che nel contempo li distanzia e li separa. Riconoscendosi e conoscendosi attraverso i segni del corpo e della voce, sapendo sempre più l'uno dell'altra, *nel contempo si separano* sino a diventare un reciproco ricordo, custodito nel cuore e differenziato per sempre. E' così che il riconoscimento si intrama con ciò che Whitehead, come vedremo più avanti, chiamava "bellezza tragica".

L'evento, in quanto evento dei significati, soglia della loro metamorfosi, della loro ripetizione variata, supporta, trapassandoli, i cammini dei saperi e le pulsioni del ritorno. Ma il ritorno è alla fine anche annientamento. Tutto ciò, se bene inteso, determina un duplice modo di stare nel sapere e di esercitarlo.

1. Quel modo che si concentra nel perseguimento della forma in una rincorsa infinita dei significati: sforzo sempre rinnovato di cogliere l'oggetto, di identificarlo col significato e nel significato; pretesa di concludere il ritorno, di fissarlo per sempre assimilandovi la verità del mondo e coincidendo senza residui col suo evento. Modo della tenacia, direbbe Peirce, votato al fallimento e

segnato dalla sua superstizione, per certi versi inevitabile e, dal punto di vista della forma, necessariamente "destinato".

2. Quel modo, invece, che accoglie l'eccolo di nuovo come transito di continua nullificazione, dove il sapere della forma diviene occasione sempre rinnovata di "sapienza"; cioè saggezza del lasciare all'evento la verità della sua immobile distruzione; distruzione che è il "di nuovo" della vita imminente e ritornante.

E' proprio così, potremmo dire, che *transit gloria mundi* nel cammino del monaco. Transita per scomparire nella custodia di un nulla eterno. Come ogni cosa, anche il calmo, l'assorto procedere del monaco nel suo chiostro è affetto dalla infinita inquietudine dei *giri del mondo*. Con lui camminano i tempi, le ore e le stagioni, scritti nella musicale passione di una vita. Con lui e più propriamente, come sappiamo, con noi, in quanto figure trasferitesi e divenute oggetti dei nostri saperi e delle nostre pratiche di vita, anche loro in movimento. Tutto così è tranquilla inquietudine, e costante movimento. Invero uno strano movimento: più lo conosciamo nel sapere, più ci diventa estraneo nell'essere, poiché proprio il sapere ci ha mutati e ha trasformato e trasforma di continuo le nostre vite.

Uno strano movimento: infatti anche la nozione di movimento, come ogni significato, è relativa. C'è movimento in rapporto alla stasi: stasi che si mette in movimento; e c'è stasi in rapporto al movimento: movimento che si arresta. Ma in assoluto no, non può esserci né movimento né stasi: il loro evento ne è necessariamente immune, così come potenzialmente entrambi li contiene. Da dove mai verrebbe infatti l'evento del mondo? e dove andrebbe? e dove mai sarebbe? In questo senso dicevamo del segno che il suo da dove è un essere a distanza, il suo verso dove un essere d'istanza e il suo dove un essere di stanza. Tre in uno, che il sapere della scrittura distingue e l'evento della voce assimila.

Rispetto all'evento del mondo ogni movimento si cancella e ogni stasi vien meno. Entrambi si annullano accadendo, come la vita eterna e la morte prese fuori dal sapere. Di ciò forse parlavano Parmenide e Melisso ai primordi della sapienza filosofica, quando il primo osservava che l'essere non può muoversi (non ne avrebbe senso né motivo); e il secondo che l'essere neppure può "stare" in un qualche dove definito. L'essere non ha tempo né luogo. Ciò che unicamente gli "conviene" è l'accadere, scandito temporalmente e spazialmente dalle figure delle soglie. Ma l'evento di ogni figura e di ogni soglia è il perenne, inarticolato accadere e transitare della soglia intransitiva del mondo.

In un certo senso potremmo dire che il cammino del monaco, attraverso il quale, abbiamo osservato, *transit gloria mundi*, è iscritto in ciò che Whitehead chiamava "pace". Alfred North Whitehead (1861-1947), uno dei più grandi filosofi del '900, è anzitutto famoso come coautore, con Bertrand Russell, dei *Principia Mathematica* (1910-1913), un'opera che ha rivoluzionato il cammino della logica contemporanea. Successivamente egli elaborò la sua filosofia del processo (il suo capolavoro è *Processo e realtà* del 1929). Qui noi facciamo riferimento a un altro suo celebre libro, del 1933: *Adventures of Ideas, Avventure di idee* (trad. it., Bompiani, Milano 1961).

I passi che leggeremo hanno un involontario sfondo drammatico. Whitehead infatti perse nel 1943 il figlio aviatore, scomparso nella bufera della battaglia d'Inghilterra, quando il fiore della gioventù britannica si immolò per fermare Hitler sulla Manica, nel corso della seconda guerra mondiale. Ora, in *Avventure di idee* Whitehead conclude la sua esposizione con la nozione di pace, intesa all'interno di un cammino cosmologico e sociale che ha nella instaurazione della civiltà il suo quadro di riferimento e nelle nozioni di verità, avventura, bellezza e tragedia le sue immediate premesse e componenti. Quando elaborava queste idee e le metteva per iscritto nel 1933 Whitehead non poteva immaginare che, dieci anni più tardi, la vita, prendendolo in parola, l'avrebbe crudelmente costretto a vivere in prima persona ciò che aveva intuito: che non c'è pace senza tragedia e che il problema è di sollevarsi alla prima nonostante la seconda; il che comporta l'arduo impegno di andar oltre se stessi.

Leggiamo dunque un primo passo. Scrive Whitehead: "Prescelgo il termine 'Pace' per quell'Armonia delle Armonie che placa la turbolenza distruttiva e completa la civiltà (...) E' una realtà difficile da afferrarsi in termini sufficientemente ampi. Abituamente essa si nasconde ai margini della coscienza come forza operante (...) Senza di essa il perseguimento della Verità, della Bellezza, della Avventura e dell'Arte può essere spietato, duro e crudele (...) Siamo alla ricerca della nozione di un'Armonia delle Armonie che leghi insieme le altre quattro qualità, così da escludere dalla nostra nozione di civiltà quell'inquieto egoismo con il quale, di fatto, le altre qualità sono state spesso perseguite" (pp. 361-2).

Come si vede, la Pace non è intesa in senso "psicologico". L'uomo occidentale moderno crede che il significato della parola 'pace' consista nella tranquillità interiore ed esteriore, nell'assenza di opposizioni o di troppo

movimentati eventi. Che *pòlemos*, il conflitto, sia padre di ogni cosa lo ha sentito dire a scuola, ma si guarda bene dall'applicarlo alla sua vita. Vuole un lavoro tranquillo, un matrimonio tranquillo e un tranquillo stato di salute. Ma vuole anche vivere, come tutti gli esseri, e qui esplode la contraddizione. Kant diceva: l'essere umano vuole starsene in pace nel paradiso terrestre della natura; ma la natura la sa più lunga di lui e lo getta nell'inquietudine del conflitto e della contesa, onde promuovere la sua educazione umana, cioè la sua reale umanizzazione.

La Pace, dunque, non è l'opposto del movimento e della tensione (non è quiete). La Pace non abita solo la silenziosa notte d'estate o il quieto volgere dell'assolato meriggio; essa abita anche le tempeste invernali e l'inquieto turbine primaverile. Pace, ha detto Whitehead, è una forza operante *che non elimina e non esclude*, ma anzi accoglie e tiene in connessione. Pace è quel punto di vista che assume ogni punto di vista e che proprio per ciò lo libera dalla ristrettezza e ottusità del suo interesse egoistico, restituendolo a un'attiva, possibile armonia.

"La Pace di cui qui si parla non ha nulla a che fare col concetto negativo di anestesia. E' un sentimento positivo che corona la 'vita' e il 'movimento' dell'anima. E' difficile definirlo ed è difficile parlarne. Non è una speranza rivolta al futuro né un interesse per i particolari del presente. E' un dilatarsi del sentimento (...) Il suo primo effetto è la rimozione dello sforzo del sentimento acquisitivo sorgente dalla preoccupazione che l'anima ha per se stessa. La Pace porta con sé un superamento della personalità (...) Essa è soprattutto fiducia nella efficacia della Bellezza (...) C'è in essa una presa di contatto con l'infinito, un'esigenza di andar oltre ogni confine. Il suo effetto emozionale è l'acquietarsi della turbolenza che inibisce. Più precisamente essa salvaguarda le fonti dell'energia e nello stesso tempo le domina perché evitino le distruzioni paralizzanti. La fiducia nella autogiustificazione della Bellezza introduce la fede dove la ragione è insufficiente a rilevare i particolari. L'esperienza della Pace è largamente oltre il controllo del proposito (...) La pace è così la rimozione dell'inibizione e non la sua introduzione. Si risolve in un più ampio movimento dell'interesse cosciente. Esso allarga il campo della attenzione (...) In essa si esprimono i genuini interessi motori dello spirito e non il gioco superficiale delle idee discorsive. La Pace è aiutata da tale ampiezza di superficie e nel contempo la promuove. Infatti è in gran parte per questa ragione che la Pace è così essenziale per la civiltà. E' la barrie-

ra contro la ristrettezza. Uno dei suoi frutti è quella passione di cui Hume negava l'esistenza: l'amore dell'umanità in quanto tale" (pp. 21-2).

La Pace non è un rifiutarsi all'azione e alla passione. Non è uno "stare in pace"; infatti, come abbiamo compreso, non è uno "stato". Ma non è neanche una "cosa" o un "fine". Non è un "principio" e neppure un "termine". Men che meno un "accordo convenzionale" promosso dall'interesse, dal buon senso o dalla buona educazione. Tutte queste sono accezioni bastarde e degenerate della vera esperienza della Pace. Il loro molto relativo successo sarebbe impossibile, se gli esseri umani già non frequentassero la vera Pace e non la comprendessero in sé, sebbene per lo più senza comprenderla. La Pace è tanto poco inattiva che essa è anzi un ingrediente e una modalità dell'azione. Un ingrediente del tutto indeterminato. Se fosse determinato o determinabile sarebbe appunto una cosa o un fine (così ne parlano coloro che "auspicano la pace"). Ma ogni cosa o fine è sempre qualcosa di determinato, finito e contingente. Perciò è qualcosa che sta in una connessione dialettico-oppositiva con qualcos'altro. E in questa sua condizione è già il germe ineliminabile della contesa e della guerra. Cosmica condizione di ingiustizia strutturale di cui ognuno paga il fio, diceva Anassimandro, secondo la legge del tempo. Cioè, in parole povere, o prima o poi.

"La Pace è l'intelligenza della tragedia e nello stesso tempo la sua conservazione (...) Non appena viene raggiunto un alto grado di consapevolezza, la gioia dell'esistenza si intreccia con la sofferenza, la frustrazione, la perdita, la tragedia. Fra il trapassare di tanta bellezza, tanto eroismo, tanto coraggio, la Pace è allora l'intuizione della Permanenza. Mantiene viva la sensibilità verso la tragedia; ed essa vede la tragedia come un fattore di vita che persuade il mondo a puntare verso la bellezza che sta oltre l'appassito livello del fatto che ci circonda. Ogni tragedia è il dischiudersi di un ideale: ciò che poteva essere e non è stato, ciò che può essere. La tragedia non è stata invano. Questo potere di sopravvivere come forza motrice, appellandosi alle riserve della Bellezza, marca la differenza tra il male tragico e il male grossolano. Il sentimento intimo appartenente a questa comprensione della funzione della tragedia è la Pace, la purificazione delle emozioni" (p. 24).

La Pace non può evitare la catastrofe. Anzi, neppure lo deve. Semplicemente la lascia accadere. Chi parla di pace, ma non si dà pace, non comprende queste proposizioni whiteheadiane. La Pace è una inversione di interesse dentro l'interesse e ogni interesse ha il suo luogo, il suo inter-

esse, nell'azione. Ogni azione ha in sé il proprio senso e il proprio fine, ovvero il proprio evento o principio; inoltre ha in sé la propria catastrofe. L'azione non è il prodotto diretto della nostra volontà interiore superstiziosamente intesa: noi siamo sempre già presi nell'azione. Di qui l'astratta ingenuità di coloro che sono ossessionati dall'urgenza di "fare qualcosa" e di "darsi da fare", come se sempre non facessimo anche troppo. L'io non è soggetto delle azioni; ancor prima e ancor più è soggetto alle azioni, delle quali è l'occasionale portatore largamente inconsapevole. I

Vediamo bene allora che non c'è bisogno che venga dato un senso "esterno" per esempio all'impulso del neonato a suggerire dal seno. Questa azione ha il suo senso in se stessa e non diviene più comprensibile o più importante perché noi la qualificiamo con spiegazioni biologiche, con l'istinto di sopravvivenza, con l'ereditarietà degli abiti, o con piani e progetti provvidenziali ecc. Tutte cose, poi, che sono a loro volta azioni, attive pretese esplicative, il cui senso è in loro stesse. E' nel suggerire che viene aperto il seno, cioè che il seno viene dato originariamente come "oggetto". Esso non vi sarebbe senza quell'azione primordiale e non basterebbe la più sottile delle intelligenze per immaginarselo. E' nel suggerire che il neonato stesso accade, come "lattante"; è così che viene al mondo, con la sua strutturale esperienza.

Ogni azione è un evento di senso e un'apertura di mondo: evento che si dà i propri oggetti e che li persegue come proprio fine. Ma il fine dell'azione è connesso alla catastrofe e fa tutt'uno con essa. Conseguire il fine è lo stesso che volere la catastrofe del senso e la sparizione dell'oggetto. L'evento gioca in questa distanza. Essere soggetti all'azione non è altro infatti che esperire la distanza, il bisogno, il desiderio e la mancanza; è l'essere caduti altrove dalla propria origine, dalla propria unità primordiale che non è mai nell'esperienza, essendo quell'unità l'evento stesso dell'esperienza e il porsi della sua distanza: il porsi dell'evento originario a distanza e come distanza. Ciò che manca a colmare l'esperienza prende allora il senso dell'oggetto: ciò che è distanziato come fine dell'azione. Venire al mondo è così nient'altro che porre il mondo e nel mondo l'approssimazione a quella immagine dell'evento che è appunto l'oggetto (l'evento che si dà in immagine di sé). La fame dell'infante, il vuoto della sua costitutiva distanza dal limbo della appartenenza originaria, inavvertita e unificata, al cordone ombelicale della madre, assume l'immagine e la sembianza del seno. Questa è poi

l'origine stessa di quella Bellezza di cui parla Whitehead. Tale immagine è dunque l'oggetto, la cui più propria natura è di essere irraggiungibile: segno, appunto, immagine e sembianza. L'azione del suggerire non diventa seno, fame per sempre cancellata, e non ritorna indietro, per la via del seno, all'unità del cordone ombelicale. Il senso profondo dell'azione è un altro ed è di produrre la sparizione dell'oggetto e la catastrofe del senso. Ora infatti l'oggetto, con l'avvento della sazietà, scompare, vien meno, perde ogni interesse, e l'azione dilegua. In realtà si tiene in sebo per ricomparire ciclicamente a riprodurre quella catastrofe che le è coesenziale.

j X "Il conformarsi degli scopi a un ideale che è al di là dei limiti personali è la concezione di quella pace con la quale l'uomo saggio può fronteggiare il suo destino, padrone della propria anima (...) E' nella natura del presente che esso debba così trascendere se stesso in ragione della immanenza in esso dell' 'altro' (...) Nel cuore della natura delle cose c'è sempre il sogno della giovinezza e il raccolto della tragedia. L'avventura dell'universo comincia con il sogno e miete Bellezza tragica. E' questo il segreto dell'unione della Gioia con la Pace: che il sofferente raggiunga il proprio fine in una Armonia di Armonie. L'esperienza immediata di questo fatto finale, con la sua unione di Giovinezza e di Tragedia, è il senso della Pace. In questo modo il mondo riceve la sua persuasione verso quelle perfezioni che sono possibili per le sue diverse occasioni individuali" (pp. 38-9).

X La pace non ha dunque luoghi deputati a esercitarsi. Tutte le occasioni individuali e contingenti sono i suoi luoghi. La pace è un rivolgimento etico degli interessi che o comincia qui e ora, in questo fare determinato, o non comincia mai. Solo così può prender forma di civiltà e non per decreto legge. Se gli esseri umani attendono la pace dai loro rappresentanti politici, come fosse una loro specialità professionale, e intanto badano a incrementare i propri professionali interessi (sicché auspicare la pace equivarrebbe a costruire un paravento e uno scudo del proprio starsene in pace a fare i propri affari), gli esseri umani che così ragionano non hanno ancora inteso che cosa il nostro tempo difficile davvero richiede; e nemmeno comprendono che per questa via sono già destinati a imbattersi in nuove guerre e in sempre nuove forme di conflitti distruttivi. Se essi pensano di continuare a costruire in pace i loro orrendi edifici e le ancor più orribili immagini e parole che abitano oscenamente dentro e fuori le nostre case, tenendo d'occhio esclusivamente il fine pragmatico personale e

l'utile d'impresa, si ritroveranno assaliti e assediati da una incomprensibile violenza che non c'è polizia o forza sovranazionale che possa contrastare e 'ridurre alla ragione'. Perché non c'è ragione ove unica ragione è il calcolo; e non c'è ragione di fare o di non fare, dove l'unico metro del fare è il suo contingente successo.

Nell'esercizio di ogni fare è l'occasione per la Pace. Essa è la risposta di ognuno a un appello sovrapersonale che promana dal cuore stesso della vita, la quale chiede di essere accolta e frequentata per quello che è, e non per quello che i nostri pavidì e molto limitati desideri preferirebbero che fosse. E nella vita, come dice Whitehead, c'è tragedia e morte, e anche bellezza e avventura, gioia e disperazione; e c'è infine la possibilità della Pace e quel frutto di una più alta armonia che chiamiamo civiltà: stato di bilico che perennemente ritorna oltre le devastazioni e gli errori, se gli esseri umani non dimenticano e usano il ricordo non per sottomettere strumentalmente il presente (che è la negazione stessa di ciò che significa civiltà e vivere civile), ma come impegno etico all'abitare futuro.

La Pace è un essere in cammino *nella Pace*. Questa è poi quella saggezza che è il frutto più alto della civiltà, molto più alto di ogni sapere e di ogni fare particolari: ciò che soprattutto ogni civiltà deve promuovere in tutti e dappertutto; sicché, se non lo fa, tutti i suoi istituti e negozi, per quanto efficientissimi, sono destinati a produrre barbarie. La Pace non è mai al di là e non è un al di là (questa è la pace del cadavere). La Pace è in terra ed è di questa terra. Non come prodotto e fine della volontà, ma come luogo in cui possono abitare gli esseri umani e le loro volontà. Come eterno ritorno dell'evento e cioè del prodigio della nascita e della rinascita, per gli uomini di *buona* volontà. In essi si compie ogni volta il miracolo della volontà (diceva Nietzsche) che sa volere a ritroso e che alla tragedia del "così fu" sa imporre il sigillo del "così volli che fosse". Perché non sia fatta la *mia* volontà, ma la *sua*.

Il sapere filosofico è a sua volta una forma di sapienza o di saggezza. Se questo è vero, allora *la pace con il mondo* è una proprietà dell'abito filosofico, un modo del suo interpretare. Con un antico motto si potrebbe dire che l'Interpretante filosofico non ride, non piange, ma comprende. Questo non significa assumere un abito di placida passività. Significa invece l'esercizio di una precisa consapevolezza che definirei così: la consapevolezza della totale corrispondenza e confluenza di verità ed errore nell'evento della figura e di ogni figura. Ma questa consapevolezza non è

poi altro dall'autentica comprensione del segno, ovvero della relazione segnica, cioè del suo costitutivo rinviare "symbolico": esso unisce separando e separa unificando, nel senso appunto del *symbolon*.

Ci chiedemmo all'inizio: come accade un segno? E poiché non ci sono propriamente segni, ma relazioni segniche nelle quali qualcosa rimanda a qualcos'altro per un abito interpretante, ci chiedemmo anche: come accade l'Interpretante? Come un Interpretante *attende* al mondo e *intende* il mondo? Come si viene al mondo e se ne fa esperienza? O anche: come *sentiamo* il mondo nelle sue "qualità" percettive o come il mondo *sente* in noi, rendendoci soggetti percipienti?

Abbiamo frequentato diversi cammini, abbiamo imparato differenti avventure del segno. Ora lo sappiamo: non c'è risposta semplice e diretta alle nostre domande. Ogni risposta, infatti, è anzitutto auto-bio-grafica: descrive più le figure della vita che si interroga che non autorizzarci a fornire risposte; mostra una genealogia della domanda e non una conclusione "oggettiva" del domandare. Questa raggiunta consapevolezza è propriamente un'esperienza "filosofica", una messa in opera del soggetto filosofante, della sua pratica specifica. Essa insegna che ogni domanda, così come ogni risposta, già si atteggia, per accadere, entro una ben precisa figura di mondo, entro un abito di mondo praticato, entro una definita pratica di vita, quasi che dicessimo: dimmi come domandi e ti dirò chi sei. Le risposte dicono di questo domandare, rendendo nel contempo possibile una relazione distanziata, e proprio in questo senso "saputa", con gli oggetti ai quali la domanda si appunta. Ogni abito interpretante canta e racconta il mondo a partire dal suo evento e in base alla prospettiva che lo caratterizza. In tal modo l'abito "iscrive" in sé il ritmo del suo ritorno, là dove emergono forme ("ecco di nuovo") in una continua ripetizione e metamorfosi.

Ciò che l'Interpretante guadagna nel sapere, potremmo dire, nel tempo lo perde nell'essere, poiché necessariamente se ne allontana. L'origine riconosciuta in una sua forma retroflessa si inabissa sempre più nella distanza incolmabile: chi, o che cosa, era l' "antenato"? Dandogli nascita nella domanda, nella domanda di noi nati, lo assegniamo all'immemorabile, cioè al ricordo dell'impossibile, della impossibilità ad aversi nella attualità semplice dell'essere. L'antenato si inabissa, si è già sempre inabissato.

Nella distanza del segno oscilla il nulla sempre "figurato" dell'evento del mondo. Nel varco del segno, sulla sua soglia, il mondo vibra come un'eco

risuonante: quella eco che delimita la figura nella sua "aura", nel suo contorno. E' ciò che sfrutta l'imitazione, e ancor più la sintonizzazione, per ripetere il medesimo nella differenza e aprire il dialogo nel mondo. Nella figura e nella sua aura risuonante il mondo modula la sua differenza: nello spazio di un attimo e nella verticalità del profilo di una soglia; appunto là dove è di stanza un segno, o dove è di stanza la distanza del segno.

Se riusciamo a pensare il quadro d'insieme cui queste espressioni rimandano, allora sarà del tutto evidente che *il mondo stesso è, in ultimo, il reale Interpretante*. Esso è insieme il terreno (il *Ground*, diceva Peirce) o il supporto di tutti i supporti nei quali si incarnano le figure e si configurano i segni: fondo e sfondo di tutte le relazioni segniche che vi precipitano attraversandolo, esso è il precipizio dell'aver già interpretato che consente l'abito e lo consegna all'inquietudine inarrestabile del rimandare del segno.

Come primo Interpretante l'accadere del mondo, beninteso, è sempre già accaduto: è l'antenato che ha già dato il "la": il "la" che apre la risposta. In questo senso l'accadere del mondo è insieme il mondo come oggettività inaggrabile: oggettività del già perennemente accaduto-accadente. Qui si radica quel "qualcosa di comune" che rende "simili", "somiglianti", il segno e il suo oggetto, così che il primo possa essere un'icona del secondo per la risposta di un terzo. Questa risposta prende l'icona dalla parte del significato, stabilendo l'unità nella differenza. Ecco allora risolto, o dissolto, l'arcano del segno, ovvero ciò che hanno in comune il bimbo e la madre per intendersi (e poi naturalmente tutti noi). Il mondo ci è già sempre comune in una sua figura definita, in una sua materia figurata e segnata, come luogo di un supporto incarnato che transita e che ci transita come figure della relazione segnica operante.

Il mondo è l'Interpretante ultimo e l'ultimo supporto: non in quanto "cosa", ovviamente, o "forma", o "abito" (con tutte le sue emozioni e le sue ragioni), ma in quanto permanente transitorietà del suo evento impermanente. E' così che esso *assegna* la soglia della sua vibrazione, della sua aura e della sua eco. Noi (se ricordiamo questa figura incontrata all'inizio del cammino) ne siamo i "tamburini" incarnati e provvisori; un tamburo che è fatto, si potrebbe dire, della pelle vibrante e oscillante del mondo.

Ponendo l'evento a suo oggetto, come retroflessione specifica della sua ricerca della verità, o della sua volontà di verità (come diceva Nietzsche), l'Interpretante filosofico non si rivolge, in tal modo, alla conoscenza delle cose del mondo, agli oggetti specifici del significare del segno, quanto

piuttosto al generarsi delle figure dell'iconismo; quelle figure che rendono appunto possibili il significare del segno e le pratiche di conoscenza del mondo. L'interesse della pratica filosofica è genealogico, non propriamente gnoseologico: comprendere e mostrare a partire da quali pratiche emergono le figure di mondo che frequentiamo. In questo stesso senso la pratica filosofica è espressamente rivolta alla figura e all'abito del soggetto filosofico: intenzione "pedagogica" che si studia di rendere conforme l'abito del filosofare alla impermanente vibrazione del mondo e al permanente ritmo della sua sistole e diastole. In questo senso la filosofia è un esercizio a suo modo "musicale" che corrisponde al mondo procedendo in contrappunto nelle sue risposte.

Differente rispetto all'abito della conoscenza delle scienze particolari, l'abito filosofico mostra in sé ulteriori differenze. Esso, abbiamo detto, mira a conformare l'Interpretante filosofico al ritmo del mondo, ma non mira a realizzare questa conformità operando una replica della vibrazione del mondo nel suo proprio corpo vivente (*Leib*). Questa è la caratteristica, invece, della pratica della *meditazione*: il meditante si pone sulla soglia verticale dell'evento del mondo e vi conforma il suo respiro. Così pure la replica non avviene in un corpo raddoppiato o posticcio: questo è il proprio della pratica artistica. Le due cose potremmo trovarle unite nei tempi ancestrali, quando il rito, la celebrazione sacrificale, era al tempo stesso un'arte ritmica (come ancora accade nel teatro rituale degli Orientali). Né rito, né mito, né arte, né diritto (parola che viene a sua volta dalla radice *rt* di rito, arte e ritmo), la filosofia è tutt'altro esercizio, anche se può tangenzialmente e occasionalmente aderire ad altre pratiche e farle proprie (il che, peraltro, è proprio di tutte le pratiche e delle loro storiche modificazioni e contaminazioni).

Le precedenti conformità, diverse dalla filosofia, si potrebbero definire come forme dell'imitazione: imitazione del ritmo del mondo nel corpo e nella replica delle cose (come si vede, gli antichi e in particolare Platone avevano le loro ragioni nel sostenere che l'arte è "imitazione", suscitando opposizione nei moderni, che però hanno il torto di banalizzare il concetto di *mimesis*). Anche noi abbiamo visto l'imitazione all'opera nel venire al mondo della intersoggettività espressiva dell'infante e poi nel costituirsi della complessa pratica dei Segni come linguaggio dei sordi.

Anche l'Interpretante filosofico si conforma al ritmo del mondo, ma lo fa nella figura della *teoria*, nel suo esercizio e come esercizio di scrittura. Una scrittura, diceva Platone, che, prima ancora che negli scritti filosofi-

ci, si deve mostrare essenzialmente *ergo is te kai logo is*, nelle azioni e nelle parole: è qui che la virtù, la *areté*, filosofica deve fare il suo esercizio, evitando ogni superstizione e, per quanto è possibile, una inutile erudizione o letterarie ed estetiche divagazioni.

La *theoria* filosofica è propriamente una *hystoria* (*epistème hystoriké*, diceva Platone nel *Sofista*): “illustrazione” del divenire del mondo (le proposizioni filosofiche sono illustrazioni, diceva Wittgenstein nel *Tractatus*) e sua narrazione raccolta in una “storia”. Racconto auto-bio-grafico dei principi e delle cause prime (diceva Aristotele) che traggono essenzialmente dalla pratica generalizzante della scrittura alfabetica il loro senso e valore “universali” (“concettuali”). La pratica filosofica educa perciò un soggetto storico universale, e insieme alleva un testimone, un *Vistor*, donde la parola latina *video*, che si commenta da sola. Husserl parlava in proposito del filosofo come “funzionario dell’umanità”, garante appunto di criteri e valori universali (essi sono, invero, la sua “specialità” concettuale, la sua “particolarità” e, se intesi come assoluti, la sua caratteristica superstizione).

Questo racconto, incentrato sulla necessità logica e tautologica del *logos* concettuale, è assolutamente autarchico, come da Aristotele a Hegel si è varie volte ripetuto: non fa ricorso e non ha bisogno di miti, sacrifici e rivelazioni; non se ne fida e non se ne affida. Al contrario, disegna la visione e il percorso della “storia universale” in senso cosmopolitico: si pensi, nell’età moderna, ad autori come Voltaire, Kant, Schiller, Fichte, Hegel, Marx, Nietzsche, Husserl, Heidegger, e molto prima Vico.

La “storicizzazione” dell’evento del mondo corrisponde, naturalmente, alla sua universale “profanazione”: destino dell’Occidente che si può intuire già in cammino nelle intenzioni di Alessandro, rivolte alla conquista dell’Oriente, e nella sua ideale ripetizione nella più grande impresa che la storia umana conosca o ricordi (simbolicamente molto più grandiosa dell’ammarraggio sulla luna): l’impresa di Colombo. Anch’egli cercava di trovare l’Oriente e nell’Oriente l’ideale origine, ma andando sino al fondo dell’Occidente, ove era destinato a incontrare il senso ultimo della modernità che ancora ci coinvolge: andare al fondo del “nichilismo europeo” per “verificare” il senso e il destino della civiltà occidentale, della sua filosofia e della sua scienza, come aveva inteso perfettamente Husserl nella *Krisis*. E così il destino si ripete, nella figura “terminale” dell’Occidente, incarnata in ciò che Heidegger denominava l’ “americanismo” e il “gigantesco”, e poi nel suo attuale confronto con l’India e con la Cina: le na-

zionalità che già Husserl chiamava in causa come specchio alternativo della nostra verità “antropologica”.

Se teniamo presente questo quadro, sin troppo genericamente delineato, possiamo però scorgere, al fondo del destino dell’Occidente, anche l’inabissarsi della presuntuosa autonomia e autarchia del discorso filosofico: anch’esso va a fondo, tramonta e trapassa in se stesso, non per scomparire, ma, più propriamente, per affrontare un’ulteriore metamorfosi del suo spirito “storico” e della sua *epistème hystoriké*. Di ciò si rese conto perfettamente Nietzsche. Proprio lui che nella seconda *Inattuale* aveva sollevato la più radicale obiezione contro la storia e la scienza storica, nell’aforisma 337 della *Gaia scienza* che reca il significativo titolo: “L’ ‘umanità’ dell’avvenire” (proprio quel *sentimento* che, come abbiamo letto, Whitehead rivendicava contro Hume e come culmine della civiltà), scrisse quanto segue.

“Guardando con gli occhi di un’età passata quella presente, non so trovare nell’uomo di oggi nient’altro di più notevole che la sua caratteristica virtù e malattia, detta ‘senso storico’. Esso è un *avvio* a qualcosa di interamente nuovo e sconosciuto nella storia: si dia a questo seme qualche secolo in più e potrebbe venirne fuori, alla fine, un frutto mirabile, con un profumo parimenti mirabile, per il quale la nostra vecchia terra diventerebbe più gradevole ad abitarci di quanto non lo sia stata sino a oggi. Noi del presente cominciamo appunto a creare, anello per anello, la catena di un *sentimento* molto possente in avvenire: difficilmente ci rendiamo conto di quel che facciamo (...) Prendere tutto questo sulla propria anima, il più antico come il più nuovo, le perdite, le speranze, le conquiste, tutto insieme stringerlo in un unico sentimento – questo dovrebbe avere come risultato una *felicità* che finora l’uomo non ha mai conosciuto: la felicità di un dio colmo di potenza e d’amore, di lacrime e di riso, una felicità che, come il sole alla sera, non si stanca di effondere doni della sua ricchezza inestinguibile e li sparge nel mare, e come il sole, soltanto allora si sente assolutamente ricca, quando anche il più povero pescatore rema con un remo d’oro! Questo sentimento divino si chiamerebbe allora – umanità”.

Lo storicismo radicale diviene dunque, in queste immagini, quel sentimento che accoglie in pace le figure delle rivelazioni del mondo, senza conflitti e distruzioni preconcrete: modi della pratica interpretante, qualità sorgive della relazione segnica che testimoniano, ognuna, dell’evento della verità nella ricchezza transeunte dell’essere in errore dei loro stessi si-

gnificati. Al di là del conflitto delle figure dello spirito, la filosofia promuove la loro conservazione nella differenza (non la loro confusione, come oggi talora accade), perché la musica dell'universo esige timbri diversi e differenti classi di strumenti.

In senso metaforico (ma anche a suo modo realistico) ciò significa sostituire alla pretesa di invadere l'Oriente il tentativo di gettare un ponte tra Oriente e Occidente. Questo poi significa la rinuncia alla folle pretesa di penetrare l'origine e di possederla, come tutto il cammino che abbiamo svolto attraverso il segno non ha fatto che ribadire e illustrare. Significa cioè affrancarsi dalla ancestrale follia di Gige e di Edipo, dalla loro presuntuosa pretesa di governare la vita e la morte, anche al prezzo della violenza dell'incesto. In realtà proprio in queste immagini leggiamo il nostro perdurante pericolo: la volontà di farci padroni del destino e del suo evento attraverso lo stupro della natura e la superstizione "naturalistica" (come diceva Husserl), poiché *questo* è il nostro "fondamentalismo". Rinunciare a questa pretesa significa forse passare dalla concezione classica della "storia universale" alla "storia globale", che chiede anche all'Oriente di rinunciare ai suoi "fondamentalismi"; ma come ciò possa accadere e perché *possa* accadere, solo loro dovranno comprenderlo e dirlo.

In questa sua veste "accogliente" la filosofia ribadisce il suo sapere "segnico": non solo una semiotica come scienza dei segni, come "logica", diceva Peirce e ha ripetuto Wittgenstein, ma ancor prima e ancor più come sapienza della figura e disposizione al suo evento in esercizio. Disposizione a *lasciare* (una parola che sarebbe piaciuta a Heidegger) che l'evento accada, generando sempre di nuovo il suo nulla e nel suo nulla.

E così siamo ricondotti alla questione fondamentale del sapere e al sapere fondamentale medesimo. Stiamo dicendo infatti *che bisogna lasciare alla morte il suo lavoro*, poiché è in ultimo da questo lavoro di cancellazione e di devastazione che si generano i segni. Null'altro è un segno se non un "resto", con l'aura che accompagna il suo corpo segnato dal transito della vita; questo e non altro lo rende appunto "significativo". Giungiamo così al fondo del segreto della semiotica e all'essenziale del suo rapporto con la filosofia (semiotica e filosofia). La filosofia incontra la figura della sua estrema saggezza: *meditatio mortis*, dicevano gli antichi; ma la filosofia abbandona la pretesa di sormontare la morte e di impadronirsi della vita eterna, aprendosi piuttosto a quella comprensione che insegna che morte

e vita eterna, errore e verità sono, per l'umano, il medesimo evento e la stessa esperienza.

La natura del segno ne reca infatti testimonianza. Tracce, resti, residui, corpi segnati sono, per loro stessi, simulacri di morte, voce strozzata o soffocata, *vox clamans in deserto*. Sono indizi di quella morte alla quale il bambino è consegnato nascendo, poiché certamente morirà, se nessuno gli risponde, se il mondo non corrisponde al grido del suo stato nascente; ma morirà comunque anche se gli si darà risposta, poiché proprio la risposta lo condurrà a sapersi come mortale: essere affidato in ogni istante alla morte e in sua custodia, essere transeunte per ogni *toc* del cuore.

Nondimeno, tracce, resti, residui, corpi segnati sono anche *occasioni del ri-cor-do*, del riportare al cuore pulsante, alla percezione del suo ritmo originario, proprio attraverso la vicenda dell'immemorabile e dell'oblio; cioè attraverso la forza significativa della distanza. Proprio la dissoluzione che lascia segni, e che così li dà, crea le condizioni per la ricostruzione della figura: delle figure di vita abitate dalla loro aura che sempre di nuovo attrae nel vortice. Eccoci allora incamminati verso il riconoscimento della forma, verso quel ricordare che è il racconto e il canto della vita: ciò che separandosi si espande e che cancellandosi ritorna. Questa comprensione è così la musica profonda della filosofia, il suo ritmo vitale e la sua metamorfosi possibile.

Nel tempo della permanenza nel carcere di Atene, sua ultima dimora, Socrate venne visitato da un sogno ricorrente. Ne riferì agli amici, convenuti alla sua cella nel giorno estremo della sua vita mortale. Il sogno esortava Socrate a "fare musica": "*O Sòcrates, muousikèn pòiei kai ergàzou...*", "Socrate, componi musica ed eseguila" (*Fedone*, 60e). "Allora io, dice Socrate, credevo che il sogno mi esortasse a fare ciò che già stavo facendo, ovvero a dedicarmi alla musica con la filosofia, dal momento che la filosofia è la più alta musica (*os philosophías men oûses megístes mousikès*, 61a)".

Ma ecco che gli viene lo scrupolo che il sogno lo esortasse a fare musica in un senso più letterale, cioè che si tratti di *poièin mûthous all'ou lògous*, "di comporre racconti, non ragionamenti". Allora decide di dedicare i suoi ultimi giorni a mettere in poesia e in musica le favole di Fedro (forse per educare quel "fanciullino" che, in ognuno di noi, teme il buio e recalcitra alla morte, nel contempo consolandolo con quella musica dell'infanzia in cui è cresciuto: *forse*).

Alla fine del cammino, possiamo però a nostra volta azzardare una interpretazione circa l'ingiunzione del sogno. Potremmo ricordare, per esempio, di aver compreso che la musica non si oppone al linguaggio, anzi lo prepara, ricollocando le parole nella loro origine segnica, cioè nella distanza scandita dal ritmo: quel ritmo che è la primordiale oscillazione dell'evento e del ritorno, *mousiké* cosmopoietica. In questo senso la filosofia è proprio sapienza ed esercizio di morte, come voleva Platone, ma al fine di quell'istanza di vita che caratterizza appunto il mortale, sempre oscillante tra morte e vita eterna.

In questa oscillazione il mondo si offre in visioni di figure che sono occasioni del pensiero e forme "musicali", segni "istoriati" che guidano e sorreggono la quotidiana "esecuzione" del vivere. Attraverso queste figure noi perveniamo a quella intelligenza della tragedia e della pace, della devastazione e della rinascita, di cui parlava Whitehead. Intelligenza che apre la via alla comprensione filosofica e all'esercizio della *mousiké*, in cui l'aspirazione alla bellezza rigenerata e possibile del mondo non ostacola il lavoro distruttivo del destino, in quanto ricettacolo di ogni segno passato, presente e futuro: carità del concetto che rinuncia alla sua "presa" perché la vita transiti nell'eterno ritorno delle interpretazioni che verranno.

della morte e
del destino

La genealogia del segno è il tema del libro realizzata attraverso un percorso che mette in questione l'unità del sentire (il "sesto senso" aristotelico) e la radice "musicale" del linguaggio.

Tappe del percorso sono i capitelli dei chiostri catalani, analizzati da Schneider, le sintonizzazioni infantili secondo Stern e il linguaggio dei sordomuti studiato da Sacks.

Si perviene così a una nuova visione della relazione che lega la funzione del segno con l'evento del mondo.

Carlo Sini insegna Filosofia teoretica all'Università degli Studi di Milano. Accademico dei Lincei, ha pubblicato una quarantina di libri, alcuni dei quali tradotti in varie lingue.

Tra gli ultimi: *Figure dell'Enciclopedia filosofica*, Jaca Book, Milano 2004-2005; *Il gioco del silenzio*, Mondadori, Milano 2006.

ISBN 8860010802



9 788860 010803