



Paolo FURIA & Alberto MARTINENGO

Morte e rinascita del mito: un'ipotesi filosofica

Sintesi

Come si può pensare il mito non in quanto espressione di una fase superata della storia umana, ma come manifestazione di una razionalità altra, che non si riduce a quella del pensare per concetti? Questo contributo traccia un percorso che affronta il problema della produzione narrativa e mitica, connettendola alla questione del simbolico e dell'immaginazione: la via aperta dalla *Critica del Giudizio* kantiana sfocia nella filosofia dei simboli di Paul Ricœur, enfatizzando così il ruolo dell'immagine nella produzione del mito. In questo senso, il mito e l'immagine hanno in comune la stessa caratteristica di fondo: la loro origine nelle esperienze più originarie e profonde dell'uomo, innanzitutto quella della morte, cioè del venir meno della presenza del sé vivente. L'approccio proposto, all'incrocio tra la filosofia e le scienze sociali (e tra queste soprattutto l'antropologia), cerca di esibire l'inesauribilità del potenziale immaginativo del mito, nonché la necessità della sua riscrittura.

Résumé

Comment peut-on penser le mythe non en tant qu'expression d'une phase dépassée de l'histoire, mais en tant que manifestation d'une rationalité autre, qui ne se réduit pas à la pensée conceptuelle ? Cette contribution trace un parcours qui face le problème de la production narrative et mythique, liée à la question du symbolique et de l'imagination : la voie ouverte par la *Critique du jugement* kantienne aboutit dans la philosophie des symboles de Paul Ricœur, soulignant le rôle de l'image dans la production du mythe. En ce sens, mythe et image manifestent la même caractéristique fondamentale : leur dérivation des expériences les plus originaires et profondes de l'humain, avant tout celle de la mort, c'est à dire de la disparition de la présence donnée du soi vivant. L'approche proposée, à l'entrecroisement de la philosophie avec les sciences sociales et notamment l'anthropologie, vise à montrer l'inépuisabilité du potentiel imaginaire du mythe, ainsi que la « nécessité » de sa réécriture.

Per citare questo articolo:

Paolo FURIA & Alberto MARTINENGO, Morte e rinascita del mito: un'ipotesi filosofica, in «Interférences littéraires/Littéraire interferenties», 17, novembre 2015, "Le mythe : mode d'emploi. Pour une nouvelle épistémologie des réécritures littéraires des mythes", a cura di Franca BRUERA, 51-65.



Interférences littéraires Literaire interferenties

Multilingual e-Journal for Literary Studies

COMITÉ DE DIRECTION – DIRECTIECOMITÉ

David MARTENS (KU Leuven & UCL) – Rédacteur en chef - Hoofdredacteur

Matthieu SERGIER (UCL & Facultés Universitaires Saint-Louis), Laurence VAN NUÏJS (FWO – KU Leuven), Guillaume Willem (KU Leuven) – Secrétaires de rédaction - Redactiesecretarissen

Elke D'HOKER (KU Leuven)

Lieven D'HULST (KU Leuven – Kortrijk)

Hubert ROLAND (FNRS – UCL)

Myriam WATTHEE-DELMOTTE (FNRS – UCL)

CONSEIL DE RÉDACTION – REDACTIERAAD

Geneviève FABRY (UCL)

Anke GILLEIR (KU Leuven)

Agnès GUIDERDONI (FNRS – UCL)

Ortwin DE GRAEF (KU Leuven)

Jan HERMAN (KU Leuven)

Guido LATRÉ (UCL)

Nadia LIE (KU Leuven)

Michel LISSE (FNRS – UCL)

Anneleen MASSCHELEIN (KU Leuven)

Christophe MEURÉE (FNRS – UCL)

Reine MEYLAERTS (KU Leuven)

Stéphanie VANASTEN (FNRS – UCL)

Bart VAN DEN BOSCHE (KU Leuven)

Marc VAN VAECK (KU Leuven)

COMITÉ SCIENTIFIQUE – WETENSCHAPPELIJK COMITÉ

Olivier AMMOUR-MAYEUR (Université Sorbonne Nouvelle – Paris III & Université Toulouse II – Le Mirail)

Ingo BERENSMEYER (Universität Giessen)

Lars BERNAERTS (Universiteit Gent & Vrije Universiteit Brussel)

Faith BINCKES (Worcester College – Oxford)

Philip BOSSIER (Rijksuniversiteit Groningen)

Franca BRUERA (Università di Torino)

Àlvaro CEBALLOS VIRO (Université de Liège)

Christian CHELEBOURG (Université de Lorraine)

Edoardo COSTADURA (Friedrich Schiller Universität Jena)

Nicola CREIGHTON (Queen's University Belfast)

William M. DECKER (Oklahoma State University)

Ben DE BRUYN (Maastricht University)

Dirk DELABASITTA (Université de Namur)

Michel DELVILLE (Université de Liège)

César DOMINGUEZ (Universidad de Santiago de Compostela & King's College)

Gillis DORLEIJN (Rijksuniversiteit Groningen)

Ute HEIDMANN (Université de Lausanne)

Klaus H. KIEFER (Ludwig Maximilians Universität München)

Michael KOLHAUER (Université de Savoie)

Isabelle KRZYWKOWSKI (Université Stendhal-Grenoble III)

Mathilde LABBÉ (Université Paris Sorbonne)

Sofiane LAGHOUATI (Musée Royal de Mariemont)

François LECERCLE (Université Paris Sorbonne)

Ilse LOGIE (Universiteit Gent)

Marc MAUFORT (Université Libre de Bruxelles)

Isabelle MEURET (Université Libre de Bruxelles)

Christina MORIN (University of Limerick)

Miguel NORBARTUBARRI (Universiteit Antwerpen)

Andréa OBERHUBER (Université de Montréal)

Jan OOSTERHOLT (Carl von Ossietzky Universität Oldenburg)

Maité SNAUWAERT (University of Alberta – Edmonton)

Pieter VERSTRAETEN (Rijksuniversiteit Groningen)

Interférences littéraires / Literaire interferenties

KU Leuven – Faculteit Letteren
Blijde-Inkomststraat 21 – Bus 3331
B 3000 Leuven (Belgium)

Contact : matthieu.sergier@uclouvain.be & laurence.vannuijs@arts.kuleuven.be

MORTE E RINASCITA DEL MITO

Un'ipotesi filosofica

Da almeno un ventennio a questa parte, la discussione sugli usi pubblici della narrazione ha trovato nella nozione di *storytelling* una veste scientifica rinnovata. La stessa etichetta di *storytelling*, che pure affonda le proprie radici molto più indietro, è entrata nell'uso comune fino a rappresentare un genere che interessa le teorie e le pratiche dei *media* (radio, tv, *blog*, *gaming*...), così come lo stesso discorso politico. Nella vasta bibliografia che ne è derivata, il volume di Christian Salmon, *Storytelling. La fabbrica delle storie* (2007), ha avuto il compito di modellizzare la versione «apocalittica» di questa complessa fenomenologia. Muovendo dal cosiddetto «storytelling revival» e dal «narrative turn» che, almeno negli Stati Uniti, daterebbe alla metà degli anni novanta del Novecento¹, Salmon traccia le linee di quella che gli appare come una «proliferazione inquietante» del narrativo: un'estensione del dominio del racconto che, originatosi nel *marketing* e nel *management* industriale, culminerebbe nella sua trasformazione in «strumento della menzogna di Stato e del controllo sulle opinioni», il cui corollario sarebbe un vero e proprio «blocco dell'immaginario» individuale e collettivo².

Il riferimento a Salmon vale, *pars pro toto*, per un ventaglio di ricerche che attraversano appunto la letteratura e la critica sociale, l'analisi politica e i *media studies*. Tanto che – accanto alla tesi sulla proliferazione del *narrativo* – si deve parlare di un'estensione incontrollabile degli *studi sul narrativo*; e ci si può proporre di misurare tale proliferazione secondo un gradiente che ne dica l'adesione entusiastica al gergo del narrativo o, di contro, il suo rovesciamento nell'apocalisse dell'immaginario colonizzato³. Del resto, lo stesso impatto si può misurare nel campo specifico della

1. Christian SALMON, *Storytelling. La fabbrica delle storie*, tr. it. di Giuliano GASPARI, Roma, Fazi, 2008, p. 6.

2. *Ibid.*, p. 16.

3. Come è noto, il libro di Salmon parla di una vera e propria «regia» destinata alla costruzione del racconto politico occidentale, dagli Stati Uniti di Reagan, Clinton e Bush jr., fino alla Francia di Sarkozy, passando naturalmente per il trauma epocale dell'11 settembre. La conduzione del potere mediante il racconto, la costruzione di contro-realtà (cap. 5), la narrazione bellica (cap. 6) e l'impero occidentale dello *storytelling* (cap. 7), sarebbero gli ingredienti fondamentali del «nuovo ordine narrativo»: un ordine che esplora le «modalità di asservimento» delle esperienze e che «presiede alla formattazione dei desideri» (p. 169). Lo spirito critico con cui è necessario recepire oggi le analisi di Salmon è ben rappresentato da un autore come Yves Citton. Il suo *Mitocrazia. Storytelling e immaginario di sinistra* (tr. it. di Giulia BOGGIO MARZET TREMOLOSO, Roma, Edizioni Alegre, 2013, 2010), recentemente pubblicato in italiano nella traduzione di Giulia Boggio Marzet Tremoloso (Roma, Edizioni Alegre, 2013), mette radicalmente in discussione la posizione apocalittica delle letture di Salmon. Citton articola un'analisi dell'immaginario del potere, innervato da una pressante attività di scenarizzazione (*scénarisation*) e di «incantamento» (cap. 3); ma al tempo stesso investe sulla possibilità (anzi, sulla necessità) di narrazioni differenti («scenarizzazioni dal basso», pp. 149-156). A tali narrazioni si può consegnare, secondo Citton, un rinnovamento dell'«immaginario di sinistra», che dunque non dovrebbe sterilizzarsi di fronte alla scenarizzazione, ma dovrebbe incorporarla e orientarla nella forma di nuove rivendicazioni di uguaglianza (capp. 5-6). Per una sommaria ricostruzione di questa contrapposizione, cfr. la prefazione di WU MING 1 all'edizione italiana (Yves CITTON, *op. cit.*, pp. 7-12), ma anche il cap. 3 del volume (in partic. *ibid.*, pp. 83-89).

filosofia sotto molteplici punti di vista, che risalgono almeno al Friedrich Nietzsche della fabulizzazione del mondo, poi agli studi dell'ermeneutica filosofica attorno al mito e al simbolo, per arrivare infine alle alterne fortune del postmoderno, che all'attuale dibattito sullo *storytelling* hanno consegnato più di qualche precedente.

Il vasto capitolo degli usi pubblici del narrativo consente allora una saldatura tra discipline differenti, in cui è difficile stabilire un primato logico dell'una sull'altra. Nell'ambito della filosofia, si pensi alla narrativizzazione di una nozione-chiave del pensiero occidentale, quella di identità, che nel corso del Novecento è emersa con una potenza dirompente a cavallo tra tradizioni e scuole diverse. D'altro canto, negli studi sulle forme contemporanee del potere, non si può dimenticare che la versione apocalittica che addensa nel *narrative turn* i peggiori presagi etico-politici è un'espressione (tardiva?) dell'attenzione che la filosofia novecentesca ha dedicato costantemente ai temi del totalitarismo, della propaganda e – da ultimo – del populismo mediatico⁴. Insomma, l'interrogativo attorno agli usi pubblici della narrazione è centrale anche per la riflessione filosofica contemporanea. E da qui conviene ripartire, proponendo però una ricontestualizzazione concettuale, che faccia luce sulla genesi della questione.

1. NARRAZIONE E IMMAGINE

1.1. Ricoeur: narrativizzare l'identità

Una buona mappa per fotografare i percorsi della narrativizzazione del sé nella filosofia novecentesca è fornita, quasi per paradosso, da uno degli autori che contestano più radicalmente tale tendenza. Si tratta di Galen Strawson, che ancor oggi è il punto di riferimento per denunciare i limiti di quelle che egli chiama *psychological Narrativity thesis* ed *ethical Narrativity thesis*: ossia delle posizioni che, con sfumature differenti, attribuiscono all'articolazione narrativa dell'identità personale la condizione necessaria della costituzione di una «vita buona» o di una «vera e piena personalità»⁵. Pur con tutti i limiti che le sono stati imputati, la posizione di Galen Strawson ha il merito di ricapitolare, meglio di qualsiasi lettura «filo-narrativista», il profondo radicamento del narrativismo dentro il pensiero occidentale. Plutarco e Platone, Agostino e Heidegger, Paul Ricoeur e Alasdair MacIntyre, Charles Taylor e Daniel Dennett, sono soltanto alcuni dei nomi a cui, secondo Galen Strawson, è necessario far riferimento per inquadrare la lunga via della narrativizzazione del sé nell'occidente filosofico.

Nelle pagine che seguono, scegliamo di portare l'attenzione su Paul Ricoeur, non soltanto per l'ampiezza della sua analisi sul tema, ma anche per il profondo impatto che la sua posizione ha generato nel dialogo con la letteratura. Il suo modello teorico è ben noto, ma è utile richiamarlo negli snodi principali, che si devono

4. Non è superfluo notare che la stessa disputa attorno al realismo e al postmodernismo, che negli ultimi anni, almeno in Italia, ha raccolto un interesse significativo fuori e dentro ai confini della filosofia, si gioca su questo terreno. Il postmodernismo è infatti chiamato in causa come il principale responsabile della «disgregazione della realtà» per mano della complicità tra narrazione e dominio (cfr. per es. Maurizio FERRARIS, *Manifesto del nuovo realismo*, Roma-Bari, Laterza, 2012, cap. 1). Sulla questione, si vedano però le risposte contenute in Donatella DI CESARE, Corrado Ocone e Simone REGAZZONI, *Il nuovo realismo è un populismo*, Genova, il Melangolo, 2013, che ribattono sul realismo una *intention* conservativa e acritica rispetto agli usi politici della nozione di realtà (cfr. in partic. pp. 17-24).

5. Il riferimento, tra i molti possibili, è ovviamente al celebre articolo «Against Narrativity», in *Ratio*, XVII, 2004, pp. 428-452.

soprattutto a *Tempo e racconto* (1983-'85). Il centro del discorso è infatti occupato dalla definizione del racconto come *mythos*, cioè – in termini aristotelici – come la composizione di casi diversi sotto l'unità logica rappresentata dall'intrigo. In questo senso, la costruzione dell'intrigo (*mise en intrigue*) rappresenta il principio d'ordine che raccoglie un dato settore dell'esperienza, trasponendolo nel linguaggio. Il motore funzionale della *mise en intrigue* è – ancora in chiave aristotelica – la *mimesis*, ovvero l'imitazione di un contesto di azioni, che ottengono il loro senso attraverso la composizione narrativa⁶. La *mimesis* lavora secondo un modello tripartito. Anzitutto, essa muove dall'esperienza cogliendone non la brutta fattualità, ma la struttura formale di base (causa/effetto, agente/vittima...) che la rende riconoscibile (*mimesis* I). Per questa via, si apre la possibilità della traduzione nell'intrigo vero e proprio, attraverso una sintesi dell'eterogeneo che istituisce una continuità possibile tra fattori altrimenti disparati (*mimesis* II). Ma la costruzione narrativa dell'esperienza non è ancora l'ultima tappa del percorso, perché l'enfasi sulla testualità – che in *Tempo e racconto* funziona come un principio di articolazione sensata dell'azione – si riverbera *après coup* sulla stessa esperienza pre-testuale favorendone un decisivo incremento di leggibilità: l'ordine formale del racconto si ripercuote al di fuori del codice narrativo; e per tale via si dà il riferimento del racconto al mondo (*mimesis* III)⁷.

Qui non si può procedere se non per titoli, lasciando da parte gli sviluppi e le considerazioni che il modello di *Tempo e racconto* dovrebbe portare con sé. Ma è necessario fare almeno un passo indietro nell'argomento di Ricoeur per ricollocarlo nella giusta prospettiva, quella della sua critica della soggettività moderna. Si tratta di un percorso che muove dalla rottura del *cogito* cartesiano, inteso come sostanza, per andare alla ricerca dei «supporti» attraverso i quali è ancora sensato – nonostante tutto – porre il problema dell'identità. Per queste ragioni, il percorso dell'ermeneutica ricoeuriana è quello di una ricognizione attraverso le tracce del *cogito brisé*, percorso lungo il quale egli ritiene di poter recuperare la nozione di soggetto – non però con un salto indietro verso la soggettività sostanzializzata, bensì con una declinazione diversa, quella del sé narrativo appunto. L'essenza del modello di Ricoeur sta in questa «via lunga» dell'interpretazione: per afferrare la concretezza del sé storicamente determinato, è necessario «introdurre nel circolo della riflessione la lunga deviazione attraverso i simboli e i miti, veicolati dalle grandi culture»⁸; e per tale via l'umano fa un salto al di là *cogito brisé* per sottoporsi a una sorta di procedimento ricostruttivo.

Simbolo, narrativizzazione, identità: questa è dunque la linea lungo la quale il mito rientra «in grande stile» nel dibattito filosofico novecentesco. A distanza di

6. Sul rapporto di «quasi-identificazione» tra *mythos* e *mimesis*, cfr. per es. Paul RICOEUR, *Tempo e racconto*, tr. it. di Giuseppe GRAMPA, vol. I (1983), Milano, Jaca Book, 2001, pp. 60-68.

7. Cfr. *ibid.*, pp. 91-139. In questo contesto, sarebbe necessario richiamare almeno gli sviluppi che la teoria della *mimesis* riceve in *Dal testo all'azione* (1986), Milano, Jaca Book, 2004, pp. 177-227, dove la narrativizzazione dell'esperienza prende direttamente la forma di un paradigma testuale: se restasse priva di una «ricostruzione narrativa», l'azione mancherebbe di un supporto essenziale in grado di darle senso e razionalità. Attraverso il racconto, la struttura formale di base, che abbiamo richiamato, diventa finalmente riconoscibile. Nell'ampia letteratura critica sul tema, è utile citare, tra gli altri, Domenico JERVOLINO, *Il cogito e l'ermeneutica. La questione del soggetto in Ricoeur*, Genova, Marietti, 1993, e Samuel H. CLARK, *Paul Ricoeur*, London-New York, Routledge, 2001, cap. 7.

8. Paul RICOEUR, *Riflession fatta. Autobiografia intellettuale* (1995), tr. it. di Daniella IANNOTTA, Milano, Jaca Book, 1997, p. 41. Sul tema della «via lunga», il riferimento principale resta senz'altro Jean GREISCH (cfr. in partic. *Paul Ricoeur. L'itinérance du sens*, Grenoble, Millon, 2001, cap. III).

mezzo secolo, il lavoro ricoeuriano di recupero del *mythos* e, successivamente, la sua applicazione al tema dell'identità rimangono decisivi per tutto il dibattito continentale novecentesco. Da loro non si può prescindere, anche in un confronto con le voci più radicali della riflessione analitica, come quella di Galen Strawson. Ma per evitare il rischio del semplice *slogan* è opportuno definire con precisione che cosa sia il «mito» di cui stiamo parlando. Sono giustamente celebri le pagine di *Finitudine e colpa* (1960) in cui Paul Ricoeur affronta la questione, che si riassume nel motto «il simbolo dà a pensare»⁹. La fortuna di tale enunciazione è nota ed è stata sviscerata in ogni possibile direzione dalla ricezione ricoeuriana¹⁰. L'assunto di Ricoeur è che esistano regioni dell'esistenza che risultano inaccessibili a uno sguardo descrittivo – da qui il suo abbandono della fenomenologia husserliana. Si tratta delle regioni presidiate appunto dal discorso mitico-simbolico, che non solo precede cronologicamente la filosofia, ma «fa appello a un'esperienza di un'altra qualità», per esempio – ma non esclusivamente – nella forma dell'esistenza religiosa¹¹. Che fare dunque di questo patrimonio di sensi? Come trattarlo in chiave filosofica? La risposta di Ricoeur è molto chiara: «il simbolo non ricopre insegnamenti nascosti che sarebbe sufficiente riconoscere per rendere caduco il rivestimento dell'immagine», cioè non si offre a una lettura allegorizzante che lo spogli, lo razionalizzi, ne traduca le immagini in linguaggio¹². Semmai, è necessaria una «rottura metodologica», che apra a un'interpretazione *filosofica* del discorso mitico-simbolico, cioè una comprensione che lo «metta al lavoro» come tale, *senza ridurre l'immagine alla forma avventizia di una verità più profonda* che deve essere scoperta. Tale è il ruolo dell'ermeneutica filosofica del mito che, nelle parole di Ricoeur, è destinata a *dissolverlo* come spiegazione letterale di un fenomeno, ma contemporaneamente a *restaurarlo* (diremmo: *ricostruirlo*) come dimensione rivitalizzante della filosofia tutt'intera¹³. Solo attraverso la ricostruzione del simbolico così inteso, dunque, può darsi un recupero dell'identità del sé: un recupero che, almeno nel modello ricoeuriano, si presenta come più resistente del declino della metafisica della soggettività.

1.2. Kant: immagine, simbolo, parola

Tuttavia nella risposta che si legge in *Finitudine e colpa* non può sfuggire un riferimento, che potrebbe apparire ovvio ma invece, a sua volta, deve essere studiato: come scrive Ricoeur, il simbolo è rivestito di immagini, *parla per immagini*, cioè dice cose attraverso figure che, non dovendo essere intese come rivestimenti caduchi, sono lo strato più appariscente – ma costitutivo – del discorso mitico-simbolico. Per cogliere interamente la portata filosofica di tale richiamo all'immagine, è necessario rintracciare la genealogia del motto «il simbolo dà a pensare». Da essa emerge infatti un elemento di grande importanza, che altrimenti tenderebbe a sfuggire, tanto che non di rado gli stessi interpreti l'hanno trascurato. Si tratta di una genealogia marcatamente kantiana che, se la prendiamo sul serio,

9. Paul RICOEUR, *Finitudine e colpa* (1960), Bologna, il Mulino, 1970, pp. 623-634.

10. Cfr. per es. la *fondamentale ricostruzione* di François DOSSE, *Paul Ricoeur. Les sens d'une vie*, Paris, La Découverte, 2001, pp. 312-317.

11. Paul RICOEUR, *Finitudine e colpa*, *op. cit.*, p. 623.

12. *Ibid.*, p. 624.

13. *Ibid.*, p. 629.

completa (o ridetermina?) il modello di Ricoeur¹⁴. Il riferimento è infatti alla *Critica del Giudizio* (1790), in particolare al § 49, *Delle facoltà dell'animo [Gemüth], che costituiscono il genio*. Qui Kant parla dell'anima (*Geist*) nel suo significato estetico: essa è definita come «il principio vivificante dell'animo [das belebende Princip im Gemüthe]»¹⁵. «Questo principio – prosegue Kant – non è altro che la facoltà di esibizione delle idee estetiche [das Vermögen der Darstellung ästhetischer Ideen]; dove per idee estetiche intendo *quelle rappresentazioni dell'immaginazione, che danno occasione a pensare molto* senza che però un qualunque pensiero o un concetto possa esser loro adeguato [die viel zu denken veranlaßt, ohne daß ihr doch irgend ein bestimmter Gedanke, d.i. Begriff, adäquat sein kann], e, per conseguenza, nessuna lingua possa perfettamente esprimerle e farle comprensibili»¹⁶.

Sarà Ricoeur stesso, in *Della interpretazione*, a esplicitare quest'allusione a Kant, che altrimenti sarebbe rimasta implicita¹⁷. Affermare che il simbolo dà a pensare – con una traduzione economica, ma efficace, del passo kantiano sulle idee estetiche – significa dunque collocare il problema-chiave della sua ermeneutica filosofica lungo un crinale che costeggia una serie di temi fondanti del criticismo: il rapporto tra intuizione, concetto e idea, il ruolo dell'immaginazione produttiva, i limiti dell'esperienza. Ma procediamo con ordine e leggiamo ancora Kant.

Il § 49 della terza *Critica* tratteggia in modo inequivocabile la collocazione delle idee estetiche. In primo luogo le chiamiamo *idee*, spiega Kant, perché tendono «a qualcosa che sta al di là dei limiti dell'esperienza, e cercano così di approssimarsi a un'esibizione dei concetti della ragione»; ma, Kant lo ribadisce, «nessun concetto può essere loro adeguato»¹⁸. In secondo luogo, le definiamo come *rappresentazioni dell'immaginazione* perché, di nuovo, «non costituiscono da sé l'esibizione di un concetto dato», cioè non hanno a che fare con gli «attributi logici» di tale concetto; bensì portano a manifestazione una «grande potenza nella creazione di un'altra natura tratta dalla materia che fornisce [loro] la natura reale»¹⁹. Perciò, conclude Kant, «l'idea estetica è una *rappresentazione dell'immaginazione* associata a un concetto dato, la quale, nel libero uso dell'immaginazione, è *legata con tale quantità di rappresentazioni parziali, che non si potrebbe trovare per essa nessuna espressione* che designi un concetto determinato; e quindi una rappresentazione che dà luogo a pensare in un concetto molte cose inespriabili»²⁰. Tenere assieme queste diverse determinazioni è possibile avendo presente ancora una volta la premessa di Kant, ossia che le idee estetiche sono esibite grazie all'intervento di un principio vivificante, per il quale

14. È quanto François-Xavier Amherdt spiega con precisione, mostrando le difficoltà in cui, di contro, incorrono le interpretazioni che tendono a qualificare il motto «il simbolo dà a pensare» come un'eredità heideggeriana, anziché kantiana (cfr. *L'herméneutique philosophique de Paul Ricoeur et son importance pour l'exégèse biblique. En débat avec la New Yale Theology School*, Paris, Cerf, 2004, pp. 72-73, nota 40).

15. Immanuel KANT, *Critica del Giudizio* (1790), con testo a fronte, tr. it. di Alfredo GARGIULO, introduzione di Paolo D'ANGELO, Roma-Bari, Laterza, 1997, pp. 304-305.

16. *Ibidem* (corsivo nostro).

17. Paul RICOEUR, *Della interpretazione. Saggio su Freud*, tr. it. di Emilio RENZI, Milano, il Saggiatore, 2002, p. 54.

18. Immanuel KANT, *Critica del Giudizio*, op. cit., pp. 304-305.

19. *Ibid.*, pp. 304-307.

20. *Ibid.*, pp. 310-311 (corsivo nostro).

«si trovano idee per un concetto dato, e d'altra parte si trova per esse l'espressione giusta». Tale principio è, naturalmente, ciò che la *Critica del Giudizio* chiamerà *genio*²¹.

Ora, la portata filosofica di questi passi della *Critica del Giudizio* è comprensibile anche al di fuori di una dettagliata ricostruzione dell'edificio del criticismo. Detta in termini non kantiani, abbiamo a che fare con una funzione (in Kant: l'immaginazione produttiva) che supera i confini dell'esperienza per accedere alle idee, ma cercando continuamente di concretizzarle in realtà sensibili-visibili²². Del resto, proprio in questo sforzo di concretizzazione si apre lo spazio dell'artistico: l'animo così vivificato si dota di «una vista su di un campo smisurato di rappresentazioni affini» e «il poeta osa render sensibili idee razionali di esseri invisibili», cioè tutto l'ambito degli «attributi [estetici] di un oggetto» che, ancora una volta, «non può essere esibito adeguatamente»²³.

1.3. Raccontare per immagini

A voler sottolineare le continuità – e provando a trascurare le discontinuità, che lungo la *lignée* Kant-Ricoeur sono naturalmente significative – bisognerà allora ammettere che quanto Ricoeur lascia implicito nel motto «il simbolo dà a pensare» è sostanzialmente scontato, se lo si legge attraverso la terza *Critica*. Ricoeur lo spiega bene in una serie di lezioni del 1973/'74: l'operazione «epocale» di Kant sta nell'aver riscoperto un ruolo produttivo dell'immaginazione (di contro alla mera imitazione platonica) che si dà nel «pensare al di là di ciò che il concetto coglie»; e questo aldilà del concetto è oggetto dell'immaginazione in quanto essa lo figura, gli dà una *Darstellung*²⁴. Ecco il passaggio importante che il testo ricoeuriano sul simbolo non esplicita, ma che è inaggirabile dentro al modello di Kant: dare a pensare al di là di ciò che il concetto coglie – cioè dare a pensare in simboli – significa attivare una potenza dell'immaginazione che *apre una vista, che rende sensibili ed esibisce idee*²⁵.

L'universo metaforico che attraversa queste pagine di Kant non è affatto secondario. Ed è un universo tutto orientato a dire il punto di Kant: l'immaginazione è (anche) produzione di immagini che, per quanto inadeguate, sensibilizzano idee. A giusto titolo, Ricoeur ricorda la dimensione contemporaneamente libera e normata di questa sensibilizzazione: «Giocando, l'immaginazione produce un ordine; essa produce forme attraverso una libera legalità. L'idea propriamente geniale è quella di un gioco libero e nondimeno sensato, l'idea di uno schematismo senza concetto»²⁶. Il che ha il proprio *pendant* nell'idea di comunicabilità universale a cui il bello kantiano aspira: «è necessaria una facoltà che colga al volo il rapido giuoco

21. *Ibidem*.

22. Così, per esempio, Elio FRANZINI e Maddalena MAZZOCUT-MIS, *I nomi dell'estetica*, Milano, Bruno Mondadori, 2003, pp. 31-33, a cui è utile rinviare per una ricapitolazione sintetica del dibattito, anche in relazione alla ricezione successiva.

23. Immanuel KANT, *Critica del Giudizio*, *op. cit.*, pp. 304-307.

24. Paul RICOEUR, «Cinque lezioni. Dal testo all'immagine», in *Aesthetica Preprint*, 66, 2002, pp. 49-50.

25. È utile ricordare che proprio questo rapporto tra l'immaginazione e la produzione di ipotiposi nel linguaggio sarebbe stato acquisito da Paul Ricoeur nelle sue analisi sulla metafora (cfr. in partic. *La metafora viva. Dalla retorica alla poetica: per un linguaggio di rivelazione* [1975], tr. it., di Giuseppe GRAMPA, Milano, Jaca Book, 2001, sesto studio).

26. Paul RICOEUR, «Cinque lezioni. Dal testo all'immagine», *op. cit.*, p. 48.

dell'immaginazione, e lo unisca a un concetto che si possa comunicare senza la costrizione di regole (a un concetto che appunto perciò è originale, e rivela nel tempo stesso una nuova regola, che non si è potuta derivare da nessun principio o esempio anteriore)»²⁷.

Al che, il passo successivo – quello che lega il gioco dell'immaginazione alla costruzione di forme mitico-simboliche – è ormai soltanto un corollario. Se per Kant il poeta rende sensibili le idee razionali «ed è propriamente nella poesia che la facoltà delle idee estetiche può mostrarsi in tutto il suo potere»²⁸, dal punto di vista di Ricoeur ciò che dà a pensare è a sua volta il motore di un'attività mitopoietica che si deposita nella storia. A questa gemellarità si potrebbe ovviamente obiettare che l'analisi kantiana del simbolo non si riduce a questa funzionalità: non a caso, il suo luogo specifico è, qualche pagina dopo, il § 59 della terza *Critica*. Tuttavia anche lì – sebbene dentro un modello tripartito che include anche l'«esempio» e lo «schema» – il simbolo è posto a presidiare il momento dell'esibizione di un concetto *a priori*, per il tramite di un'intuizione empirica²⁹.

In sostanza, una lettura incrociata delle analisi di Kant e di Ricoeur sul tema del «dare a pensare» – incrocio che Ricoeur stesso autorizza – fa emergere con chiarezza alcuni elementi, che conviene sintetizzare così: (a) esiste una funzionalità del pensiero che non è riducibile al pensare per concetti, ossia risulta eteronoma perché si alimenta a concrezioni di senso che possiamo variamente connotare come idee estetiche (Kant) o simboli *tout court* (Ricoeur); (b) tale schema si mantiene sostanzialmente analogo nei due autori e, per Ricoeur, costituisce la piattaforma teorica dell'ermeneutica filosofica; (c) il funzionamento di tale eteronomia produce una «materia ricca e indefinita» (Kant) che si dà nell'arte della parola; (d) in Ricoeur quest'arte prende più strettamente la denominazione di *mythos*, di arte del racconto; (e) alla base dell'eteronomia deve essere posta l'immaginazione produttiva, ossia la capacità di sensibilizzare/rendere visibili le concrezioni di senso di cui si è detto.

Se, come abbiamo mostrato, i primi quattro elementi si rintracciano con facilità nelle pagine di Kant e di Ricoeur, la vera enfasi deve semmai essere portata sul punto (e), che possiamo esprimere in altri termini: alla base dell'arte della parola (poesia, per Kant; mito, per Ricoeur) si deve rintracciare la presenza di funzioni afferenti all'immagine, in grado di portare a manifestazione sensi irriducibili al linguaggio descrittivo. Senza tali funzioni, nelle quali la parola e l'immagine cooperano, non si darebbe la possibilità di «pensare di più»: sotto questo profilo, insomma, la vera *conditio sine qua non* della vasta costellazione di produzioni che oggi possiamo definire come mitopoietiche è la necessità di includere il visuale tra le sorgenti del pensiero.

Le conseguenze di questa complicità tra il visuale e il discorsivo sono rilevanti sulla filosofia – né avrebbe senso pretendere di farne una storia univoca, limitata ai soli nomi di Kant e Ricoeur. Ma se, tra le molte possibili, si sceglie di lavorare sulla comune genealogia kantiana e ricoeuriana, il problema dell'immagine appare letteralmente inaggirabile. Non solo: ad apparire insuperabile è l'immagine nella sua

27. Immanuel KANT, *Critica del Giudizio*, *op. cit.*, pp. 310-311.

28. *Ibidem*, pp. 306-307.

29. *Ibidem*, pp. 382-383.

stessa inesauribilità (l'inadeguatezza di cui si diceva). Se il simbolo dà a pensare, se esso si produce in discorsi e mostra una fecondità specificamente diversa rispetto ad altri oggetti, è perché – con Kant – non si trova mai la regola giusta per esprimere la materia che l'immaginazione propone all'intelletto. È perché, in fin dei conti, l'immagine si dà in molti modi – fuori e dentro al linguaggio – senza tuttavia esaurirsi.

2. IMMAGINE E MITO

La *lignée* Kant-Ricoeur dice insomma alcune caratteristiche fondamentali dell'immagine e delle sue «prestazioni linguistiche»: (1) alla base del recupero ricoeuriano del *mythos* vi è una specifica lettura della terza *Critica* kantiana; (2) tale lettura declina la nozione di «idea estetica» come una risorsa dell'immaginazione produttiva, in grado di alimentare il discorso simbolico; (3) si tratta di una funzionalità che si trasferisce – per estensione – all'intero ventaglio del linguaggio non descrittivo, ivi compreso il racconto; (4) dentro una funzionalità del genere è inclusa anzitutto la capacità di «far vedere» cose tramite le parole. Questo è il punto al quale Ricoeur sembra portare il suo discorso. A margine del suo contributo rimangono tuttavia almeno due punti da chiarire: (5) la funzione discorsiva e la funzione immaginale si intrecciano nella produzione del *mythos*, ma al contempo articolano un modello di razionalità che non si esaurisce nel «pensare per concetti» kantianamente inteso; (6) la produzione di sensi nuovi, all'incrocio tra la parola e l'immagine, genera uno scarto mai saturabile che dice l'inesauribilità dell'immagine rispetto a ogni formalizzazione linguistica. La posta in gioco è allora cogliere l'immagine nel suo rapporto vivificante con il mito, inteso come nucleo di senso sempre di nuovo riscrivibile. In questo contesto, non ci riferiamo più soltanto al mito in senso letterale, come messa in intrigo del racconto, bensì alle grandi narrazioni intorno alle quali si sviluppano le comunità umane.

Secondo questa ipotesi, l'immagine svolge il ruolo di mediatrice tra il mito, inteso sostanzialmente come «il racconto, la favola, la parola originaria dei riti, dei misteri, della poesia»³⁰, e le sue riscritture, che ne rappresentano le determinazioni concrete, i casi storici, le occasioni contingenti di nuova vita. Il presupposto di questa tesi sta ovviamente nell'idea che si possa, in qualche modo, distinguere tra il *materiale mitico originario* e le sue svariate – potenzialmente infinite – riscritture nel corso dei secoli e nelle differenti culture.

2.1. Il mito: originario vs originale

Poiché l'uso dell'aggettivo «originario» è ampiamente sovradeterminato, tanto nella filosofia, quanto nella storia della letteratura, è opportuno introdurre subito cautele e specificazioni che ne delimitino il significato. Anzitutto, è giusto sottolineare che «originario», nel campo del mito, non significa «originale»: il materiale mitico, infatti, non è qualcosa di simile a un'opera, ma un deposito di virtualità da districare. Motore a monte di ogni riscrittura, tale patrimonio ha bisogno della riscrittura per attualizzarsi ogni volta. Avviene insomma qualcosa di simile alle funzionalità descritte dall'estetica della ricezione: lì, la narrazione non è nulla senza la reinterpretazione *a priori* ineducibile, del destinatario; qui, il materiale mitico originario

30. Cfr. per es. Elio FRANZINI, *Il mito e l'infinito estetico*, introduzione a Paul VALÉRY, *All'inizio era la favola* (1957), tr. it. di Renata GORGANI, Milano, Guerini, 1988, p. 9.

non è nulla senza le sue riscritture. La virtualità dell'originario, di contro alla fissità dell'originale, è ciò che rende le riscritture lecite e anzi indispensabili. La distinzione tra originario e originale è dunque decisiva per evitare di fraintendere il presupposto di cui si diceva sopra, ossia la possibilità di discernere un materiale mitico preesistente e le sue innumerevoli riscritture. L'originario è insomma irraggiungibile: non è l'originale, poiché non può essere compreso come un dato, una presenza, una verità, una radice ipostatizzata.

Se le cose stanno così, allora l'originarietà del mito interpella quella dell'immagine, ed entrambe cercano la loro radice comune. Pensare questa radice comune è un compito che viene assunto, negli ultimi decenni, dall'antropologia dell'immagine, che trova in Régis Debray un anticipatore fondamentale nell'ambito del dibattito sulla teoria dell'immagine, e che raggiunge un certo grado di sistematicità nel libro di Hans Belting *Antropologia delle immagini* (2002). L'approccio dell'antropologia dell'immagine, inscrivendosi nel più ampio movimento dei *visual studies*, da un lato conduce la propria battaglia teorica contro «il versante iconofobico e iconoclastico del platonismo, che spinge le sue propaggini fin dentro la contemporaneità»³¹. Dall'altro, ha come obiettivo mostrare la radice antropologica dell'immagine e spiegare la sua originarietà non più nei termini della connessione strutturale con una qualche facoltà trascendentale del soggetto (la facoltà dell'immaginazione produttiva, in Kant), bensì in riferimento alle esperienze che ogni uomo fa del suo essere-nel-mondo. Sembra essere questo il punto di contatto tra il mito e la filosofia dell'immagine che scaturisce dalla *lignée* Kant-Ricoeur: il mito nasce con l'immagine e l'immagine con il mito; ed insieme sorgono dalle esperienze fondamentali che l'uomo compie. Il mito restituisce insomma immagini e le immagini si rendono disponibili a colorire il testo delle diverse riscritture, in virtù dell'inesauribilità e dell'insaturabilità della loro interpretazione. Due sono i tratti decisivi che il mito e l'immagine in fondo condividono: l'*originarietà* – intesa appunto come radicamento nelle esperienze antropologiche fondamentali – e l'*inesauribilità* del loro potenziale interpretativo ed effettuale³².

Nel richiamare l'originarietà dell'immagine, si vuole indicare qualcosa di più dell'immediatezza e della pervasività del dato visivo nell'esperienza. Il dato visivo è, dopotutto, solo una delle accezioni in cui si può articolare il significato del termine «immagine». Per provare a districare questa grande polisemia, nelle pagine dell'*Antropologia delle immagini* Hans Belting cerca di isolare alcune tendenze sviluppatesi tra il campo della teoria dell'immagine e quelli dell'antropologia culturale e filosofica, nella misura in cui questi approcci mettono in questione la definizione troppo ristretta che dell'immagine è data dalla storia dell'arte – per la quale l'immagine degna di studio è unicamente quella artistica – oppure dagli approcci strutturalisti e funzionalistici. L'esito di questa messa in questione è inevitabilmente un

31. Andrea PINOTTI, «Estetica, *visual culture studies*, *Bildwissenschaft*», in *Studi di Estetica*, XLII, 2014, p. 270.

32. Nell'affermazione storica del ruolo del mito per l'uomo, un altro passaggio da non dimenticare è quello costituito dal pensiero di Friedrich Schelling, che lo rappresenta come un'espressione necessaria della coscienza. Un'espressione certamente arcaica, ma non nel senso che sia superata: si tratta semmai di un arcaismo che non può essere oltrepassato in quanto è il solo a essere depositario di quella forza poetica in grado di tenere insieme una comunità. Su Schelling e la sua filosofia del mito si vedano sia i testi giovanili (cfr. per es. Friedrich SCHELLING, *Sui miti. Le saghe storiche e i filosofemi del mondo antichissimo* [1793], tr. it. di Francesco FORLIN, Milano, Mimesis, 2009) sia i suoi corsi classici sulla mitologia (*Filosofia della mitologia* [1847], tr. it. di Lucio PROCESI, Milano, Mursia, 1999).

ampliamento e, allo stesso tempo, una radicalizzazione della riflessione sull'immagine, rivolta a ricapitolare la sua polisemia intorno a uno sfondo comune, e cioè la dimensione antropologica³³. Belting afferma: «Negli ultimi anni, il discorso sulle immagini è diventato di moda, generando tuttavia delle contraddizioni che si è provato poi a dissimulare solamente attraverso il concetto di “immagine”. In altre parole, si utilizza il medesimo concetto anche quando non si parla sempre delle stesse immagini»³⁴. Con ciò, la nozione di immagine che ci interessa di più è quella che – anziché consistere in un prodotto della percezione – «nasce come il risultato di una simbolizzazione personale o collettiva»³⁵: torna così negli studi di Belting l'idea che l'immagine sia legata al simbolo e che quest'ultimo sia il modo in cui l'esperienza individuale e delle comunità si costituiscono.

2.2. L'immagine e il simbolo: con la fenomenologia, oltre la fenomenologia

Certo, tra il dato visivo e la nozione «antropologica» di immagine non può che esservi una stretta relazione. In che modo pensare, dunque, un concetto di immagine che – come sostiene Belting – nasca come il risultato della simbolizzazione personale o collettiva? Belting richiama la distinzione, classica nei *visual studies*, tra immagine esterna e immagine interna. L'interno è l'unità psicofisica dell'individuo, che non si limita a registrare e a correlare le immagini esterne, ma introiettandole le simbolizza: dona loro un significato e una storia; ma, soprattutto, entra nella loro storia contribuendo a costituire la propria stessa immagine di essere umano individuale. Con ciò, le immagini non sono un puro dato mimetico della realtà: l'uomo ha immagini nel senso che le custodisce e le produce. La dialettica tra immagini esterne e immagini interne manifesta il peculiare radicamento contestuale dell'individuo: l'uomo abita in un mondo di immagini e le immagini scandiscono i ritmi della sua vita. Belting non ha dubbi: «Il luogo delle immagini, naturalmente, è l'uomo. Perché naturalmente? Perché l'uomo è un luogo naturale delle immagini, in un certo senso il loro organo vivente»³⁶. E se, dal punto di vista dell'uomo e del suo sguardo, dice ancora Belting, «le immagini del mondo esterno sono essenzialmente delle offerte figurative, quelle del nostro ricordo corporeo sono legate all'esperienza esistenziale che noi abbiamo compiuto nel tempo e nello spazio»³⁷.

A questo livello, la nozione di immagine può essere studiata sotto numerosi punti di vista. Quello fenomenologico ha il pregio di ricondurre l'immagine alla funzione noetica dello sguardo, concepito nella forma della variazione strutturalmente regolata che, almeno in questa prospettiva, dovrebbe giustificare da un lato i suoi cambiamenti e le sue evoluzioni, dall'altro il suo mantenersi entro strutture

33. In questa storia i punti cardine individuati da Belting sono rappresentati da Victor TURNER, *Antropologia della performance* (1987), tr. it. di Stefano MOSETTI, Bologna, il Mulino, 1993; Serge GRUZINSKI, *La guerra delle immagini: da Cristoforo Colombo a Blade Runner* (1990), tr. it. di Donatello BELLOMO, Milano, SugarCo, 1991; Marc AUGÉ, *La guerra dei sogni: esercizi di etno-fiction* (1997), tr. it. di Adriana SOLDATI, Milano, Elèuthera, 1998; Jean-Pierre VERNANT, *Mito e pensiero presso i Greci*, tr. it. di Mariolina ROMANO, Torino, Einaudi, 2001; Régis DEBRAY, *Vita e morte dell'immagine* (1992), tr. it. di Andrea PINOTTI, Milano, Il Castoro, 1999.

34. Hans BELTING, *Antropologia delle immagini* (2002), tr. it. di Salvatore INCARDONA, Roma, Carocci, 2011, p. 19.

35. *Ibid.*, p. 20.

36. *Ibid.*, p. 73.

37. *Ibid.*, p. 74.

costitutive peculiari. A questo proposito, Elio Franzini, introducendo uno dei testi principali dell'antropologia dell'immagine, *Vita e morte dell'immagine* di Régis Debray, scrive:

Le immagini con cui il mondo ci appare, e con cui disegniamo la nostra storia, non sono né configurazioni che agiscono in base a immutabili principi né un fluire di contingenze che hanno senso solo all'interno di specifiche «contestualizzazioni»: lo sguardo che descrive ha un senso strutturale che articola la sua forma essenziale in atti correlati alle caratteristiche intrinseche, alle qualità e ai valori, che gli oggetti e le epoche sanno dispiegare³⁸.

La concezione fenomenologica, oltretutto, rende conto sia dell'originarietà dell'immagine, sia della sua inesauribilità, se intendiamo riferire il primo carattere all'aspetto noetico – allo sguardo e alla sua «forma essenziale» – e il secondo all'aspetto noematico – le articolazioni contestuali e radicate dello sguardo nelle diverse esperienze individuali e collettive. Ciò nonostante, sembra controverso, secondo gli autori dell'antropologia dell'immagine, isolare la forma strutturale dello sguardo. Nell'approccio fenomenologico, l'immagine è anzitutto ed essenzialmente il correlato della percezione visiva; ma se le strutture essenziali della percezione visiva vengono intese come analiticamente distinte dal lato noematico, costituito dalle immagini, allora al soggetto e alle sue forme verrà accordata, almeno in linea di principio, una priorità logica. D'altro canto proprio Franzini, ancora commentando il testo-chiave dell'antropologia delle immagini di Debray, chiarisce che solo preservando il significato percettivo strutturale dell'immagine è possibile sviluppare i percorsi antropologici che associano l'immagine alla sfera del simbolico, del mitico e del culturale:

La variazione ha spessore e senso filosofico se, e solo se, ha come sfondo l'identità degli atti percettivi con se stessi. [...] È su queste basi che ci si può dunque interrogare, con Debray, e senza timore di cedere alle mode mediologiche, sul senso e sui sensi del rapporto tra immagine e sguardo, cogliendone in primo luogo il valore espressivo: immagine, cose e sguardo non sono variabili impazzite bensì, nel loro coordinarsi percettivo, un'essenziale «filo rosso» per comprendere la fenomenicità del reale, il suo essere «per noi». [...] In questo modo le immagini, sin dall'origine del pensiero occidentale, nel loro porsi come rappresentazioni che ondeggiavano tra morte e memoria, assumono un decisivo valore simbolico: perché la rappresentazione, lungi dall'esaurirsi in una mera ripresentazione del reale, rivela pieghe e allusioni immaginative che si sono articolate e realizzate in forme estetico-artistiche.³⁹

Così, al livello della genesi attiva propria della costituzione intersoggettiva della cultura, la prospettiva egologica della fenomenologia si supera da sé, attribuendo al simbolico la funzione di costituzione intersoggettiva del culturale e collocandolo al di là del mero reale percepito. D'altronde, ancor più radicalmente, nell'ambito dei più recenti contributi di matrice fenomenologica, la prospettiva egologica viene superata non solo al livello della genesi attiva, ma anche della sintesi passiva, lungo direzioni che sembrano fare eco ai guadagni concettuali dell'antropologia dell'immagine. Nella concezione espressa da Lambert Wiesing nel suo ultimo testo, *Il me*

38. Elio FRANZINI, *Introduzione* a Régis DEBRAY, *Vita e morte dell'immagine*, op. cit., p. 10.

39. *Ibid.*, pp. 8-10.

della percezione. *Un'autopsia* (2014)⁴⁰, viene in chiaro che la percezione è il luogo costitutivo tanto del soggetto quanto dell'oggetto; poiché, dunque, dal punto di vista fenomenologico, la percezione è il luogo dell'immagine, allora l'immagine stessa non si ritrova più in una posizione subordinata rispetto al soggetto intenzionante, ma al contrario riveste un ruolo costitutivo nei riguardi sia del soggetto sia della realtà esterna. Anche la fenomenologia di Wiesing sembra dunque convergere con la direzione dei *visual studies*, affermando l'originarietà della percezione, e con essa dell'immagine.

Con ciò, la forma generale del problema dell'immagine dovrebbe essere chiara. È indiscutibile che i processi di simbolizzazione e la vita delle immagini siano diventati progressivamente oggetto di molteplici discipline nel corso del Novecento. Si sono altresì levate numerose voci contro il tentativo di integrare l'immagine «nella sistematica intellettualistica corrente, per ridurre la simbolizzazione a un simbolizzato senza mistero»⁴¹. I riduzionismi di matrice strutturalistica hanno investito, soprattutto nella seconda metà del Novecento, tanto l'immagine quanto il mito. Liberare dall'intellettualismo e dal riduzionismo l'immagine è dunque un'operazione che fa il paio con quelle che, lungi dall'intendere il mito come un'espressione spirituale superata, rimettono al centro le sue possibilità, proprie di una forma di elaborazione del senso che non si muove sul piano dell'ordine concettuale e, anzi, lo esorbita.

2.3. L'immagine e il mito: una prospettiva antropologica

La declinazione della prospettiva fenomenologica che ritroviamo negli autori che abbiamo appena richiamato presenta in linea generale il vantaggio di non rinunciare alla possibilità di configurare razionalmente la realtà a partire dagli atti fondamentali del soggetto – nel nostro caso, la visione – senza però sacrificare «il significato culturale (sociale, psicologico, mediologico) dello sguardo, della sensibilità in genere e della loro articolata e complessa storia tra mito e arte»⁴², dunque senza ripetere uno dei molteplici riduzionismi che sembrano minacciare il *surplus* di senso che l'immagine reclama per sé. Tuttavia, se in questo quadro emerge la rilevanza fenomenologica, conoscitiva e costitutiva dell'immagine, non risalta ancora del tutto la profondità antropologica della questione. Una radicalità che si fonda su una fenomenologia strutturale della visione solo in un senso estrinseco, cioè dal punto di vista della condizione di possibilità dell'immagine. Certo, nella prospettiva fenomenologica guadagniamo il fatto che l'immagine è il correlato della visione e che agisce, in relazione al nostro corpo proprio, in determinate maniere. Guadagniamo che l'atto percettivo su cui si innesta l'immagine è, per così dire, lo scheletro e il muscolo su cui si basa la produzione e la condivisione intersoggettiva della cultura. Riferendoci allo schema fenomenologico di passaggio dalla sintesi passiva, in cui l'oggetto della realtà esterna ci è dato nelle diverse forme della percezione, alla genesi attiva, nella quale vengono messi in atto i processi di simbolizzazione con cui viene a costituirsi il mondo intersoggettivo, troviamo anche la descrizione della transizione dell'immagine dal dominio della percezione a quello della cultura. Tuttavia, quando

40. Lambert WIESING, *Il me della percezione. Un'autopsia*, tr. it. di Tonino GRIFFERO, Milano, Marinotti, 2015.

41. Gilbert DURAND, *L'immaginazione simbolica* (1964), tr. it. di Giovanni ROSSETTO, Roma, Il Pensiero Scientifico, 1977, p. 45.

42. Elio FRANZINI, *Introduzione a Régis DEBRAY, Vita e morte dell'immagine, op. cit.*, p. 8.

ci chiediamo che cosa sia l'immagine e come mai rivesta così grande importanza per l'esistenza umana, abbiamo di mira semplicemente questa descrizione?

Per legittimare il passaggio a un punto di vista antropologico, basti pensare alla diversa risposta che darebbero tale approccio e quello fenomenologico alla domanda «Qual è l'origine dell'immagine?». Si tratta di una domanda capziosa, almeno tanto quanto quella sull'origine del mito. Possiamo certamente rispondere che l'origine dell'immagine è nella percezione visiva, intesa come struttura eidetica essenziale. Ma questa sarebbe una risposta che si pone in termini di «causa efficiente», per dir così, rispetto alla risposta antropologica. Perché, perlomeno nei termini dell'antropologia di Belting e di quella di Debray l'immagine nasce dal bisogno. Senza il bisogno di immagini, avremmo certo ancora l'immagine come correlato noematico dello sguardo; senza il bisogno di immagini, probabilmente, non cambierebbe la struttura rappresentazionale in cui il dato visivo si dà a un'unità psicofisica in grado di decifrarla. Ma forse non se ne spiegherebbe davvero il significato.

Così, la configurazione antropologica della questione dell'immagine cerca di rendere conto precisamente del suo senso, prima e oltre il tema della sua forma. Ciò che d'altronde rende il dato visivo un'immagine – irriducibile al dato percettivo, secondo Belting – è il fatto di avere senso, di produrre senso, di determinare contesti, riassumere biografie, ricostruire collettività, lacerare mondi di vita, rendere presente ciò che è assente, ciò che non è mai esistito e ciò che non esisterà mai più. La domanda che informa l'antropologia dell'immagine viene esemplarmente ricostruita da Debray in questi termini:

Perché, da così tanto tempo, i miei simili ci tengono a lasciare dietro di sé delle figure visibili su superfici dure, lisce e delimitate (sebbene la parete paleolitica sia sbalzata e senza contorni, e la cornice del quadro un fatto molto recente)? Perché questi glifi, queste incisioni e questi disegni rupestri, perché questi volumi eretti, *cromlech*, betili, acroliti, colossi, erme, idoli o statue umane? Perché, insomma, vi è immagine piuttosto che niente⁴³?

In questa prospettiva, l'origine dell'immagine che si sta cercando non è evidentemente quella dell'atto percettivo. L'immagine è indagata per il suo essere all'origine stessa dell'esperienza. Categoria problematica, sovradeterminata e spesso abusata, quella di esperienza: per questo, Debray affronta la questione mostrando, con l'aiuto dell'etimologia, ma anche con numerosi esempi tratti dalla paleontologia, dalla storia dell'arte antica, dalla psicanalisi, che l'«esperienza antropologica» all'origine dell'immagine, come quella all'origine del mito, è la coscienza dell'assenza di ciò che prima era presente. L'immagine acquisisce il suo primo senso, per così dire, di fronte alla realtà della morte:

È forse alla vista di un morto che il *faber*, un giorno si è ritrovato *sapiens* [...]. Un cadavere umano non è più un vivente, ma non è una cosa. È una presenza/assenza. Sono io stesso come cosa, è ancora il mio essere, ma allo stato di oggetto [...]. Trauma abbastanza stupefacente da invocare subito una contromisura: fare un'immagine dell'innominabile, un doppio del morto per mantenerlo in vita e, per contraccolpo, non vedere questo non-so-che in sé, non vedere se stessi come quasi niente⁴⁴.

43. Régis DEBRAY, *Vita e morte dell'immagine*, op. cit., p. 21.

44. *Ibid.*, p. 28.

Il duro dell'immagine contro il molle del cadavere decomposto, il perdurante contro il transeunte: questa origine dell'immagine può valere tanto per l'immagine interna, immagine del sogno o del ricordo, in cui il corpo umano vivo viene dominato, talvolta posseduto, dagli «elementi che lo abitano, lo abbandonano e vi ritornano»⁴⁵, quanto per l'immagine artistica. In questo modo, l'immagine si troverebbe nel crocevia che lega *ab origine* l'arte e la religione: «Se questa genesi è confermata, lo sbalordimento davanti alla spoglia mortale, lampo fondatore dell'umanità, porterebbe con sé a un tempo la pulsione religiosa e la pulsione plastica»⁴⁶. Così come potente e terribile è l'esperienza che fa la coscienza messa di fronte all'immenso mistero della morte e dell'assenza, altrettanto potente e terribile sarà quella straordinaria contromisura che è l'immagine. Una potenza che, se nelle società arcaiche e in quelle religiose si traduceva in valore culturale, monito morale e viatico di asceti, non è certo venuta meno oggi. Infatti, anche se, come osserva Debray, «non è più consueto aspettarsi malefici e miracoli delle immagini»⁴⁷, è pur vero che è con l'immagine che gli uomini tornano in contatto, in ogni tempo, con il sentimento rimosso del magico e del sacro che, anticamente, era associato per definizione all'immagine:

Certamente, gli empi non vanno più a distruggere le ostie nei tabernacoli per vedere se il sangue di Cristo ne zampilla. Ma baci, genuflessioni e ceri sono forse scomparsi dai pellegrinaggi, fra i contemporanei di Einstein e di Monod? I milioni di esseri ragionevoli che vanno a Lourdes, a Czestochowa o a Santiago di Compostela si comportano ragionevolmente davanti all'immagine della Madre di Dio? E non c'è niente di meglio dei fedeli per produrre l'antica magia. La fotografia del nonno sulla mensola del caminetto non si sposta come un soprammobile tra gli altri⁴⁸.

L'immagine nasce dunque con l'esplicito scopo di rendere presente ciò che è ormai assente per l'esperienza ordinaria, ma anche per dare forma a ciò che è informe, per dar risposta a ciò che non ha risposta. Esigenza religiosa ed esigenza plastica sorgono entrambe dal bisogno di dare senso a un'assenza e di dare una forma all'informe. Se è così, è del tutto evidente che, parallelamente al mito, la sopravvivenza dell'immagine si lega al superamento di una prospettiva evolucionistica e positivista, secondo la quale il progresso scientifico e le assicurazioni materiali provenienti dalla tecnica hanno spodestato le ragioni antropologiche alla base della mitopoiesi. Debray osserva che, nel tempo del *post-human*, l'uomo avverte con meno intensità la presenza dell'invisibile, rifiuta sovente le questioni che la razionalità tecnica non è in grado di padroneggiare e riduce volentieri tutte le altre, perdendo sfumature di senso che tuttavia lo esporrebbero al disagio dell'incerto. Il problema della morte viene ridimensionato, spettacolarizzato, ridotto. Se, da un lato, l'immagine de-realizzata prende il posto della realtà, dall'altro sulle esperienze antropologiche fondamentali si rischia di operare una rimozione. A proposito di questo, è ancora illuminante Debray: «La nascita dell'immagine è strettamente connessa alla morte. Ma se l'immagine arcaica scaturisce dalle tombe, è per un rifiuto del nulla e per prolungare la vita. La plastica è un terrore addomesticato. Ne consegue che più

45. Marc AUGÉ, *La guerra dei sogni: esercizi di etno-fiction*, op. cit., p. 32.

46. Régis DEBRAY, *Vita e morte dell'immagine*, op. cit., p. 28.

47. *Ibid.*, p. 95.

48. *Ibid.*, pp. 95-96.

si cancella la morte dalla vita sociale, meno viva è l'immagine e meno vitale risulta il nostro bisogno di immagini»⁴⁹. D'altra parte, la cancellazione della morte dalla vita sociale non è che una rimozione. Come ogni buon approccio mediologico rileva, la potenza dell'immagine rimane invariata nonostante il supporto materiale e tecnico dell'immagine cambi col tempo e influenzi anche, necessariamente, i significati culturalmente attribuiti alle immagini. La tecnica è importante, ma questa importanza, nella concezione di Debray, viene messa a servizio del senso dell'immagine, che sempre sorge dalle esperienze originarie dell'uomo.

Ecco dunque che cosa si deve intendere per originarietà dell'immagine e, insieme, originarietà del mito: esiti di esperienze fondamentali dell'essere umano, tra le quali la morte è soltanto la più esemplare, mito e immagine sorgono insieme e insieme producono innumerevoli concatenazioni di storie, mutano aspetto e figura, si incastrano e incrociano giungendo fino a noi, ma avendo mantenuto inalterata la loro specifica performatività. In questo modo, d'altronde, si può rendere conto non solo dell'originarietà dell'immagine, ma anche della sua inesauribilità. Inesauribilità che deriva dal riferirsi costante dell'immagine, così come del mito, a quelle che abbiamo definito come «esperienze originarie». Contro l'apparente ambiguità del concetto di esperienza, proprio esso vale come presidio contro ogni rischio di ipostatizzazione di un'immagine e di un mito: lo sguardo, dimensione noetica dell'immagine, davvero trova la propria universalità nel suo scaturire da esperienze universali, ma contemporaneamente trova la propria singolarità occasionale ogni volta in cui si esercita. Così il racconto mitico, che nasce con l'immagine di fronte alla meraviglia per i fenomeni del mondo – e segnatamente per il fenomeno del nulla, l'apparire della morte – non solo è originario, ma è anche inesauribile. Ed è per questo che la sua riscrittura, che è l'assunzione di una prospettiva specifica su di esso, non ne è un'appendice esteriore, bensì il compimento «locale» della sua natura *a priori* incompiuta. Nel suo poter essere riscritto, il mito resta a disposizione del soggetto narrante in ogni epoca. In questa messa a disposizione, il mito salva innanzitutto se stesso, rendendosi aperto a reinterpretazioni che ne attualizzino il senso; ma salva anche il soggetto che, impegnato nella riscrittura, configura la propria identità narrativa.

Paolo FURIA

Università di Torino
paolino.furia@gmail.com

Alberto MARTINENGO

Università degli studi di Milano
alberto.martinengo@unimi.it

49. *Ibid.*, p. 21.

