

Georges Didi-Huberman

La conoscenza accidentale

Apparizione e sparizione delle immagini



Bollati Boringhieri

Prima edizione aprile 2011

© 1998 Les Éditions de Minuit, Paris

Titolo originale *Phasmes. Essais sur l'apparition*
Traduzione di Chiara Tartarini

© 2011 Bollati Boringhieri editore
Torino, corso Vittorio Emanuele II, 86
Gruppo editoriale Mauri Spagnol
ISBN 978-88-339-2110-5

Schema grafico della copertina di Pierluigi Cerri

www.bollatiboringhieri.it

Stampato in Italia da Press Grafica - Gravellona Toce (VB)

Indice

II *Apparente, disparato*

La conoscenza accidentale

Parte prima Somigliare

19 1. Il paradosso del fasmide

25 2. Simile e simultaneo

27 3. La solitudine a due

32 4. Immagini-contatti

39 5. Ritornanza di una forma

Parte seconda Apparire

53 6. L'uomo che inventò il verbo «fotografare»

60 7. Superstizione
La polvere in sospensione, 60 Aureolata di nero, 61 Aureolata di
bianco, 63 Fatalmente, 64

67 8. Il sangue della merlettaia
L'intima fascinazione, la memoria, 67 La somiglianza interminabile, 71
La caduta lacerante nel vuoto del cielo, 74

- 79 9. Un candore affascinante
Freud «non vedente»? 79 Al di là del principio del dettaglio, 83 La «donna fluttuante», o la questione del luogo, 87 Figurabilità, 1: la tautologia del visibile, 91 Figurabilità, 2: la contraddizione delle figure, 94 Figurabilità, 3: la virtualità delle figure, 97
- 101 10. Elogio del diafano
- Parte terza* Guardare
- 115 11. La parabola dei tre sguardi
Reminiscenza di una schiuma, 115 Lo sguardo per vegliare, 117 Lo sguardo per addormentarsi, 118 Lo sguardo per sognare, 120 Epilogo della sirenetta, 121
- 123 12. I paradossi dell'essere da vedere
Vedere oltre i corpi?, 123 Vedere nel Verbo?, 130 Vedere dopo la morte?, 133
- 138 13. L'armadio della memoria
Imago: la porta chiusa e la memoria dei corpi, 138 *Figura*: il passato raccontato e la memoria del futuro, 142 *Tabula*: la visione disposta e la memoria della legge, 145
- 149 14. Una pagina di lacrime, uno specchio di tormenti
- 152 15. Dono della pagina, dono del volto
- Parte quarta* Scompare
- 169 16. Disparate voracità
L'uomo che mangiava per uccidere meglio, 169 L'uomo che mangiava per morire meglio, 173 L'uomo che mangiava per resuscitare meglio, 175 L'uomo che mangiava per marcire meglio, 181
- 183 17. Nelle pieghe dell'aperto
L'impronta—sul bordo della sparizione, 183 Il montaggio—ubiquità dell'organo, 187 Il ripiegamento—topologia della morte madre, 190 Il solco—eresia del reticolo, 193 La macchia—unzione del lontano, 197

- 202 18. Nel bagliore della soglia
Realismo dell'oscuro, 202 L'immagine reversiva, 204 Soglia, bagliore, ornamento, 208
- 214 19. Sulle tredici facce del *Cubo*
Faccia sepolta, 214 Faccia del senso introvabile, 216 Faccia del disegno che cerca il suo volume, 218 Faccia della gabbia e del cristallo trasparente, 218 Faccia dei corpi che si disfano, 219 Faccia dell'impossibile dimensione, 220 Faccia delle teste morte, 220 Faccia perduta, faccia del padre, 221 Faccia dell'opacità e del cristallo cieco, 222 Faccia dell'ombra e dell'aspettativa, 222 Faccia melanconica, 223 Faccia del disegno che cerca la sua incisione, 223 Faccia per farla finita con l'oggetto, 224 Faccia sepolta, 224
- 225 20. Il luogo malgrado tutto
Il ritorno al luogo, 225 Il silenzio del luogo, 229 Il presente del luogo, 234
- 239 Indice dei nomi

Il *ricercatore*, per definizione, insegue qualcosa che non ha a portata di mano, che gli sfugge, che desidera. E che cos'è questa cosa? «Una sorta di *cosa in sé* oscura, tentante e misteriosa, un supremo residuo che possiamo tingere della valenza più ideale e di quella più sordidamente materiale», come la definiva Michel Leiris, in un altro contesto.¹ Il ricercatore, ovviamente, non potrà mai dominare qualcosa se prima non la cattura. Altrimenti verrebbe a cadere l'essenziale, la ricerca stessa in quanto movimento. E dunque continua a inseguire la sua idea fissa – e magari inespressa –, abbandonandosi alla sua passione preponderante, in un inseguimento senza fine, che forse, a ragione, definirà metodo.

Talvolta, mentre corre, si ferma interdetto: *un'altra cosa*, inattesa, è apparsa improvvisamente ai suoi occhi. Non la *cosa in sé* della sua ricerca fondamentale, ma una *cosa fortuita*, esplosiva o discreta, una cosa imprevista che si trovava lungo la strada. Eppure, di fronte a essa, il ricercatore intuisce di avere... «trovato qualcosa». Ma a che cosa gli serve quello che ha trovato per quello che sta cercando? Non c'è il pericolo che quella cosa accidentale interrompa il suo «progetto», come si usa dire tra i professionisti della «ricerca»? Forse. Se indugia su quell'avvenimento imprevisto non rischia forse di perdersi, di mettere a repentaglio il proprio metodo? Forse. Ma la scoperta, se le si dedica un po' di tempo, si dimostra sorprendentemente generosa e feconda. Ciò che la cosa inattesa non è in grado di offrire – una risposta agli assiomi della

¹ Michel Leiris, *Le «Caput Mortuum» ou la femme de l'alchimiste*, «Documents», II, 8, 1930, p. 466.

ricerca come *domanda* che riguarda il sapere – essa ce lo dona altrove e altrimenti: in un'apertura euristica, in una sperimentazione della ricerca come *incontro*. Un altro genere di conoscenza.

La doppia vita di ogni ricerca, il suo doppio piacere e il suo doppio dovere, starebbe in questo: non perdere la pazienza del metodo, la lunga durata dell'idea fissa, l'ostinazione delle preoccupazioni dominanti, il rigore delle cose pertinenti; ma non perdere neppure l'impazienza o l'impertinenza delle cose fortuite, il tempo breve delle scoperte, l'imprevisto degli incontri, cioè gli accidenti di percorso. È un dovere paradossale, difficile da onorare proprio a causa dei suoi due estremi – le sue due temporalità – contraddittori. Ci sono tempi per esplorare la strada maestra, e tempi per scrutare le vie laterali. E, forse, i tempi più intensi sono quelli in cui il richiamo delle vie laterali ci porta a cambiare strada maestra, o piuttosto a farcela scoprire per ciò che era già ma ancora non comprendevamo. In quel momento, il disorientamento dell'accidentale fa apparire la sostanza stessa del percorso, il suo orientamento fondamentale.

Davanti a queste cose fortuite – cose di passaggio, ma *apparenti* [*apparaissantes*] – siamo improvvisamente colti dall'irragionevole desiderio di abbandonare tutto e rivolgerci, senza perdere un attimo, al loro potere di fascinazione. In quel momento, proviamo la sottile angoscia di dimenticare troppo in fretta la loro poesia intrinseca, di porre fine troppo in fretta alla loro capacità di provocare, di *aprire* un pensiero. E, assieme, la sottile angoscia, simmetrica, di mettere in pericolo la coerenza del percorso che quella cosa fortuita ha appena interrotto.

La soluzione, fatalmente imperfetta, consiste nel dedicare qualche ora, qualche pagina a questa conoscenza accidentale: per saldare il debito con la generosità delle cose apparenti. Per verificare l'orientamento del proprio sguardo – sequestrare ed essere dissequestrati – di fronte a tale generosità. Insomma, per continuare a interrogarci su una scrittura che, ogni volta, dovrebbe poter *involgere* nello *stile* stesso dell'apparizione. Eppure, queste pagine saranno sempre percepite come troppo brevi, troppo leggere, troppo ellittiche, perché ogni cosa che appare, ogni cosa apparente, per quanto fragile meriterebbe la propria monografia, il proprio libro.² Ma ci rimane almeno la sensazione di non aver dimenticato tutto.

² Uno solo dei brevi testi qui raccolti (cfr. *infra*, cap. 19), ha dato luogo, dopo qualche anno, a uno sviluppo monografico. Cfr. Georges Didi-Huberman, *Le Cube et le visage. Autour d'une sculpture d'Alberto Giacometti*, Macula, Paris 1993 [trad. it. *Il cubo e il volto. A proposito di una scultura di Alberto Giacometti*, Electa, Milano 2008].

I *fasmidi* – dal greco *phasma*, che significa forma, apparizione, visione, fantasma e, di conseguenza, presagio – sono animali piuttosto strani di cui ignoravo l'esistenza e l'aspetto (nonostante avessi letto Caillois), prima di scoprirli un giorno nel vivario del Jardin des Plantes. Una scoperta che ho vissuto come una piccola esperienza visiva alquanto paradossale, e che ha lasciato un segno nonostante la sua innocuità. Un'esperienza emblematica, in sostanza, di un problema più generale che riguarda la *somiglianza* e la *dissomiglianza*, la *figura* e la *defigurazione*, la *forma* e l'*informe*.

In seguito, ho preso l'abitudine di ordinare questi brevi racconti di «apparizioni» – sperimentate di fronte a oggetti eteroclitici, cose della vita, giocattoli, testi mistici, frammenti di quadri, insetti, macchie d'inchiostro, racconti di sogni, relazioni etnografiche, sculture, inquadrature cinematografiche e così via – sotto la voce *Fasmidi*. Come se i fasmidi, animali senza capo né coda, potessero prestare il nome a questa classe indefinita di minute *cose apparenti*, in evidente contatto con l'autorità del fantasma. Come se degli animali senza capo né coda potessero dare il nome a un tipo di conoscenza e di scrittura *accidentale*. Che forse troverebbero il modo di collocarsi tra il movimento cristallizzatore del *documento* (come sintomo d'oggetto, emanato dal reale) e quello, più erratico e centrifugo, del *disparato* (come sintomo dello sguardo, emanato dall'immaginario).

Il rischio è palese (ma tentare di eluderlo vorrebbe dire, ancora una volta, salvare quel poco che basta della presentazione accademica): non riguarda solo la coesione della ricerca ma anche quella della stessa lingua. Involgersi nel carattere disparato, sempre singolare, dell'apparizione, significa continuare a interrogarci sullo stile che questa apparizione ci impone. Questo libro non deve la sua eterogeneità soltanto alle diverse «epoche» o alle diverse «occasioni» di scrittura. La deve anche al suo stesso tentativo di conoscenza, alla sua costante e sempre nuova sfida euristica: che il pensiero si adatti all'oggetto apparente così come l'insetto chiamato *fasmide* si adatta alla foresta in cui penetra.

La conoscenza accidentale

Se la tua vista fosse più acuta, vedresti tutto *in movimento*: come la carta che brucia si curva, così tutto di continuo perisce e intanto si curva.

Friedrich Nietzsche, *Frammenti postumi*, autunno 1881

L'oggetto emanante è un'apparizione.

Marcel Duchamp, *All'infinito*, 1966

Parte prima

Somigliare

I.

Il paradosso del fasmide*

Soltanto ciò che all'inizio fu capace di dissimularsi può apparire. Le cose di cui cogliamo subito l'aspetto, quelle che somigliano, tranquillamente, non appaiono mai. Sono evidenti [*apparentes*], certo – ma niente di più: non si daranno mai come *apparenti* [*apparaissantes*]. Che cosa serve dunque all'apparizione, all'evento dell'apparente? Che cosa serve subito prima che l'apparente si richiuda nella sua sembianza che presumiamo stabile o speriamo definitiva? Serve un'*apertura*, unica e momentanea, un'apertura che attesti l'apparizione come tale. E qui emerge un paradosso, perché l'apparente, nell'istante in cui si apre al mondo visibile, si vota a una sorta di dissimulazione. Emerge un paradosso perché l'apparente, per un solo momento, rende accessibile a noi mortali qualcosa che evoca il lato nascosto o, meglio, l'inferno del mondo visibile – ed è il territorio della dissomiglianza.

Vorrei parlarvi del mio animale preferito, o meglio di quello che un giorno mi provocò il terrore più squisito, il terrore del dissimile. Vi ricorderete di quel luogo che il Jardin des Plantes chiama *vivarium*, il vivario: è uno spazio che custodisce le vite e i pericoli, in cui gli Antichi tenevano rinchiusi murene e serpenti (per poterle un giorno scagliare contro qualche nemico, forse), bestie dentate e bestie velenose... In questi luoghi, di solito, regna un silenzio di morte – chissà, forse che le bestie più feroci siano anche le più silenziose? Oggi, invece, il vivario risuona di deliziosi, piccoli cla-

* *Le paradoxe du phasme*, «Antigone. Revue littéraire de photographie», 13, 1989, pp. 30-36.

mori: un bambino si diverte a colpire con le unghie, o coi pugni, il vetro che lo separa appena da un grosso scorpione nero. È il potere del vetro, frontiera sicura e frontiera invisibile: il bambino va in visibilio al cospetto del falso pericolo. La sua mano posata sul vetro carezza un dardo mortale, ed è la carezza teorica e affascinante che gli è concessa da quei pochi millimetri di dura trasparenza. Ma presto il bambino smette, perché si accorge che il vetro è rotto: anche l'animale nemico accarezza quella frontiera, ma per varcare la fenditura nel senso opposto e, ovviamente, per vendicarsi di te, bambino colpevole, bambino irrequieto.

Il vivario presenta sempre una *scenografia*, minerale o vegetale. Davanti alle vetrine, il gioco consiste principalmente nello scovare il prigioniero, nel *distinguere l'animale*. Perché battiamo sul vetro? Per vedere muovere. La parola vivario ci dice che in quel luogo è esposta *la vita*. Ma sulle prime non si muove nulla. Non solo l'animale sconosciuto – leggo sul pannello: «*Oxybelis fulgidus*» – può mostrarsi completamente immobile, come quei tre coccodrilli che, insopportabilmente, stanno di guardia nello spazio a fianco. Ma capita anche, e il più delle volte, che non si veda *nulla*. E allora il gioco diventa questo: *(cercare la forma)*, la forma vivente, che si suppone sia lì, davanti a noi, su uno sfondo indifferente di sabbie, ciottoli o vegetali – le cose atte a «ricreare», come si osa dire, l'«habitat» della bestia.

Fu così che, contro due grosse pietre scure, intravidi una terza forma, un poco diversa; il vetro non mi permetteva di capire come potesse presentarsi al tatto. Ma la bestia respirava, impercettibilmente: vedevo forse in quella massa stordita, avvoltoata su se stessa, la «Salamandra gigante del Giappone» di cui parla la leggenda? Mi convinsi di sì. Altrove, discernendo a fatica alcuni verdi su altri verdi, mi trovai improvvisamente di fronte a una vipera arboricola, attorcigliata nel suo groviglio di piante esotiche. La migale, invece, si nascondeva dietro il tronco di un arbusto, o almeno suppongo – perché è proprio necessario supporre che alcune vetrine siano realmente vuote, private della loro funzione, in rifacimento, in attesa di un nuovo animale ecc.

Il gioco del mimetismo smascherato [*déjoué*] ci diverte solo quando la soluzione è scontata [*jouée*] fin dal principio. In caso contrario, sarà il mondo visivo a prendersi gioco [*se jouer*] di noi, che diventeremo preda e rasenteremo il terrore. Del resto, nel vivario i cartelli servono proprio a tranquillizzarci, a dirci più o meno che cosa cercare. Ma davanti alla vetrina dei *fasmidi* – che cosa sarà



Figura 1
Fasmidi. Parigi, *vivarium* del Jardin des Plantes. Foto Georges Didi-Huberman.

mai un fasmide? già la sola parola incute timore – non apparve nulla (fig. 1). Il desiderio di una rapida soluzione all'enigma mimetico mi costrinse a decretare che in quella vetrina non ci fossero animali. La successiva – ancora *fasmidi* –, con le sue foglie mezze marce (segno di abbandono) e brunastre, non nascondeva né il capo di qualche serpente, né la coda di qualche scorpione... Non c'era anima viva, sempre che l'anima possa essere identificabile dalla presenza di un capo o di una coda.

Mallarmé, nella sua prefazione al «mistero» di Erodiade, definisce *apparsa* – come sostantivo – la testa mozzata del Battista, allorché, posata sulla «muta e losca vacuità di un piatto», il suo terribile assillo comincia a impossessarsi del lettore.¹ E se immaginassimo l'esperienza di un'ossessione simmetrica, di un'apparizione fatta dell'assenza di qualsiasi testa? Intendo dire: un'apparizione in cui ciò che appare dimostra all'improvviso di non essere esattamente un corpo?

¹ Cfr. Stéphane Mallarmé, *Les Noces d'Hérodiade. Mystère*, a cura di Gardner Davies, Gallimard, Paris 1959, p. 56 [trad. it. *Erodiade*, a cura di Cosimo Ortesta, SE, Milano 1997, pp. 35-37].

È il caso del fasmide, che pure non è un fantasma. Osservando la scenografia del vivario, lo «sfondo» privo di animali, capii a un certo momento – il momento in cui l'incertezza crolla, ma con lei anche tutta la certezza – che la vita di questo animale, il fasmide, era quella stessa scenografia e quello stesso sfondo. Cerco di spiegarmi. Di solito, quando ti viene detto che c'è qualcosa da vedere e tu non vedi niente, ti avvicini: immagini che ciò che dev'essere visto sia un dettaglio che il tuo panorama visivo non è in grado di cogliere. Per vedere apparire i fasmidi, ci fu bisogno del contrario: dovetti defocalizzare, allontanarmi un po', abbandonarmi a una visibilità fluttuante, ecco cosa dovetti fare, quasi per caso o con un movimento che preavvisava la paura. Ma i due passi indietro mi posero subito di fronte all'evidenza spaventosa che la piccola foresta del vivario era proprio l'animale che credevo vi si nascondesse (fig. 2).

Che cos'è dunque un fasmide? Un insetto. Da dove deriva il suo nome? Da *phásma*, ovviamente, che indica l'apparizione, il segno degli dèi, il fenomeno prodigioso, per non dire mostruoso; e anche il simulacro; e infine il presagio. Di che cosa si nutre? Della foresta di cui ha assunto la forma e di cui, a breve, assumerà la sostanza. Perché il fasmide, a differenza di tanti altri animali, non si limita a riprodurre una caratteristica particolare del suo ambiente, ad



Figura 2
Fasmidi. Parigi, vivarium del Jardin des Plantes. Foto Georges Didi-Huberman.

esempio il colore. Il fasmide ha fatto del suo corpo lo scenario in cui nascondersi, incorporando quello stesso scenario in cui nasce. Il fasmide è ciò che esso mangia e ciò in cui esso abita. È ramo, talea, frasca, cespuglio. È la corteccia e l'albero. La spina, lo stelo e il rizoma. Mi sono accorto presto che le foglie marce, brunastre, della seconda vetrina erano anch'esse fasmidi vivi. Perché il tutto, molto lentamente, dappertutto, come in un brutto sogno, si stava agitando.

Il fasmide – animale mitico, come avrete capito, per qualsiasi antiplatonismo – trae forza dal seguente paradosso: pur realizzando una specie di perfezione imitativa, infrange la gerarchia che qualsiasi imitazione esige. Nel suo caso, non ci sono più il modello e la sua copia: c'è una copia che divora il suo modello e un modello che non esiste più, ed è solo la copia che, per una strana legge di natura, gode del privilegio di esistere. È il modello imitato che, così, si trasforma in un (accidente) della sua copia – un accidente fragile, che rischia di essere fagocitato –, e non più il contrario. Il meno-essere ha mangiato l'essere, possiede l'essere, è al suo posto. (E se dicessimo, invece, di trovarci di fronte all'animale mitico di ogni platonismo, per cui il modello concretamente assunto, *digerito*, fornirebbe l'illustrazione più perfetta della forza dell'idea? Ma lasciamo perdere).

Da questo paradosso ne emerge un altro, nel momento stesso – quasi un momento di orrore – proposto dall'apparizione: il fasmide fa così paura, e somiglia così tanto a un presagio, solo nella misura in cui, fondamentalmente, *dissomiglia*. Come è possibile affermare una cosa del genere su un tale prodigio di mimetismo o, meglio, sulla sua estrema? È possibile, perché è proprio alle estremità che le cose si capovolgono. C'è una prima ragione (iperbolica, certo) per cui il fasmide dissomiglia: perché distrugge, mangiandolo, proprio ciò che imita. Una somiglianza resta intatta se viene a scomparire uno dei due termini di tale somiglianza? Ma, soprattutto, il fasmide dissomiglia perché, una volta che lo abbiamo riconosciuto come animale – che si muove, si abbarbica, si accoppia –, non siamo più capaci di riconoscere l'animale in sé. Il potere terrificante del fasmide consiste nel fatto che esso appartiene a un ordine biologico di cui rifiuta ogni forma, anche più elementare, di orientamento: animale senza capo né coda, animale dissimile, che, a rigore, non saremmo mai capaci di *affrontare*, come un vivente di cui sia possibile prevedere il passo, o semplicemente collocare la bocca, per collocarci di fronte a lui... Quanto a sapere di quale sostanza sia

fatto un fasmide, questa ramificazione vivente, rinuncio a immaginarlo una volta per tutte.

→ È questo, dunque, il demone della dissomiglianza. Che porta con sé un terzo paradosso, attraverso cui l'irrecusabile sensazione di incubo raggiunge il suo apice. Basta fare astrazione, o rompere il vetro del vivario: capirai, allora, che questa foresta tropicale, dove, fino a quel momento, avevi evitato la migale e la vipera arboricola – capirai che questa foresta in cui avanzi lentamente è proprio l'animale che presto ti divorerà. Capisci ora, piccolo colpevole? Tutto ciò che ti appare si rivela essere una forza del dissimile, e tutto ciò che dissomiglia, in fondo, si rivela essere soltanto una minacciosa qualità del luogo – luogo in cui, quel giorno, non avresti dovuto affatto metter piede.

2.

Simile e simultaneo

Ad A. F.

Simile e simultaneo hanno la stessa radice, *simul*, che esprime una specie di rivalità nella sorte: vengono lanciati [*jetés*] tre dadi, tre dadi assolutamente simili che ricadono a caso, contemporaneamente. Ma per definire, proiettare [*projeter*] all'improvviso tre cifre, tre destini assolutamente diversi, in un certo senso rivali, abbandonati alla sorte e alla sua crudeltà. Tutto accade nello stesso istante, in maniera simile. Ma quando ciò avviene, tutto si determina, i divari si fanno infinitamente e crudelmente più profondi: a uno tocca la vita; all'altro la ferita; al terzo la morte. A uno lo sguardo; all'altro la supplica; al terzo, nulla.

È l'immagine di una collisione, una collisione cieca ma che decide tutto. Nel rumore assordante delle auto ammassate, nella nebbia, nell'incessante frastuono della strada, ci sono tre uomini. Uno è lì, e non sa perché. È riuscito a tirarsi fuori dalle lamiere, e non ricorda come. È tutto intero, indenne, non sa perché. L'unica cosa che può fare, in quel momento di ebetudine – la balordaggine del suo destino, quel giorno –, è guardare. Guarda, e ciò che guarda gli mostra *dove doveva essere*.

L'altro apparirà nel bianco della nebbia. È diventato un mostro, dilaniato, mutilato, sconvolto. Ma è in piedi, assurdamente in piedi. Cammina e supplica. «Jo, dove sei? Jo, dove sei?» Cerca l'amico che, qualche istante prima, era seduto al suo fianco. Cerca ma non vede. Non sa che la sua vita è appesa a un filo, e presto crollerà. Supplica di vedere Jo, questa è tutta la vita che gli resta.

Il terzo è invisibile. La supplica resta sola attorno ai rottami fumanti. Ma ciò che il secondo implora di vedere, il primo, d'un

fatto un fasmide, questa ramificazione vivente, rinuncio a immaginarlo una volta per tutte.

→ È questo, dunque, il demone della dissomiglianza. Che porta con sé un terzo paradosso, attraverso cui l'irrecusabile sensazione di incubo raggiunge il suo apice. Basta fare astrazione, o rompere il vetro del vivario: capirai, allora, che questa foresta tropicale, dove, fino a quel momento, avevi evitato la migale e la vipera arboricola – capirai che questa foresta in cui avanzi lentamente è proprio l'animale che presto ti divorerà. Capisci ora, piccolo colpevole? Tutto ciò che ti appare si rivela essere una forza del dissimile, e tutto ciò che dissomiglia, in fondo, si rivela essere soltanto una minacciosa qualità del luogo – luogo in cui, quel giorno, non avresti dovuto affatto metter piede.

2.

Simile e simultaneo

Ad A. F.

Simile e *simultaneo* hanno la stessa radice, *simul*, che esprime una specie di rivalità nella sorte: vengono lanciati [*jetés*] tre dadi, tre dadi assolutamente simili che ricadono a caso, contemporaneamente. Ma per definire, proiettare [*projeter*] all'improvviso tre cifre, tre destini assolutamente diversi, in un certo senso rivali, abbandonati alla sorte e alla sua crudeltà. Tutto accade nello stesso istante, in maniera simile. Ma quando ciò avviene, tutto si determina, i divari si fanno infinitamente e crudelmente più profondi: a uno tocca la vita; all'altro la ferita; al terzo la morte. A uno lo sguardo; all'altro la supplica; al terzo, nulla.

È l'immagine di una collisione, una collisione cieca ma che decide tutto. Nel rumore assordante delle auto ammassate, nella nebbia, nell'incessante frastuono della strada, ci sono tre uomini. Uno è lì, e non sa perché. È riuscito a tirarsi fuori dalle lamiere, e non ricorda come. È tutto intero, indenne, non sa perché. L'unica cosa che può fare, in quel momento di ebetudine – la balordaggine del suo destino, quel giorno –, è guardare. Guarda, e ciò che guarda gli mostra *dove doveva essere*.

L'altro apparirà nel bianco della nebbia. È diventato un mostro, dilaniato, mutilato, sconvolto. Ma è in piedi, assurdamente in piedi. Cammina e supplica. «Jo, dove sei? Jo, dove sei?» Cerca l'amico che, qualche istante prima, era seduto al suo fianco. Cerca ma non vede. Non sa che la sua vita è appesa a un filo, e presto crollerà. Supplica di vedere Jo, questa è tutta la vita che gli resta.

Il terzo è invisibile. La supplica resta sola attorno ai rottami fumanti. Ma ciò che il secondo implora di vedere, il primo, d'un

tratto, lo vede. È una larga superficie di sangue che si spande silenziosamente sotto il camion, nel bianco vapore della nebbia.

È questo il significato del colpo di dadi – tre dadi simili lanciati simultaneamente: al terzo, essere ridotto a una macchia che si avvicina solo al potere della morte. Al secondo, la follia e l'infinità, fino alla morte forse, delle sofferenze fisiche. Al primo, probabilmente per tutta la vita, il dono avvelenato dello sguardo.

3.

La solitudine a due*

Ci sentiamo davvero soli con le scene, sempre celibi, dei nostri sogni. Ci sentiamo soli quando siamo dentro di loro, e ci sentiamo soli perché i sogni ci lasciano soli. Da un lato ci imprigionano nell'impossibilità di riferire, di raccontare agli altri quale importanza abbiano per noi, quell'importanza che noi stessi non afferriamo; dall'altro ci abbandonano, lasciandoci il più delle volte solo delle briciole d'immagini, di cui sentiamo che ci riguardano, che ci toccano, ma di cui non conosciamo né conosceremo mai tutti i dettagli. Le scene dei nostri sogni ci lasciano soli, talvolta fino alla disperazione, quando non riusciamo a estrarle da quella massa di oblio – il nostro sonno – di cui però sentiamo bene che tutta la nostra vita lucida e il nostro pensiero sono intessuti.

Delle briciole, dei residui: un uomo gonfio d'acqua che sta in equilibrio, a testa in giù, tra i rami di un albero esotico. Una barca arenata sul tetto di una casa. Un personaggio senza testa che corre da tutte le parti. Una singola lettera, immensa, in un paesaggio urbano di notte. Un coito anale con una giovane cacciatrice del Niger; la sua pelle ha una compattezza e una morbidezza assolute; al piede porta una collanina di conchiglie, di quelle che somigliano a palpebre o a labbra socchiuse, e che ornano così spesso i crani degli antenati; quando la lascio, sono magro come un deportato. Oppure la mia mano indugia distrattamente su un muro biancastro, attaccaticcio; in quell'istante qualcuno mi guarda da una finestra, mezzo volto di una vecchia donna dietro le tende; vengo catturato piuttosto in fretta, il processo dura un'eternità, confesso qualcosa

* *La solitude partenaire*, «Théâtre de la Bastille. Revue», 13, 1992, pp. 45-46.

di abnorme che non ho commesso; tutti gli amici che ho chiamato in mia difesa vengono accusati a loro volta; siamo atrocemente torturati e finiamo in fiamme, arsi vivi in una piazza di Milano.

CFP. Forse lo spavento nel caos

Frammentazioni, montaggi, confusioni, spostamenti. Le scene dei nostri sogni non si accontentano di lasciarci soli, orfani, ma la loro stessa moltitudine sembra dar vita soltanto a una folla – un formicaio – d'immagini assolutamente orfane, solitarie le une rispetto alle altre. Eppure non è niente. Perché quelle immagini formano davvero una *comunità*, ma caotica, *privata*, una comunità il cui senso è quello di ogni caos e di tutto ciò di cui la vita ci priva. Freud ha proposto, innanzi tutto, di non leggere in queste scene un racconto «simbolico», nel senso banale del termine, come viene fatto in genere, istintivamente; e ancor più di non vedervi, secondo quanto si esige istintivamente dalle immagini, una «composizione alla maniera del disegno rappresentativo». Per questo grande enigma di immagini celibi, ha introdotto, magnificamente, giocando con le parole, il paradigma del *rebus*:

CONTRINTUITIVO: ANTROPOLOGIA

Per esempio ho davanti a me un [...] *rebus* [*Bilderrätsel*: un enigma di immagini]: una casa sul cui tetto si vede una barca, poi una singola lettera dell'alfabeto, poi una figura che corre, con la testa cancellata da un apostrofo, eccetera. Potrei ora cadere nell'errore di dichiarare assurda [*unsinnig*] questa composizione e i suoi elementi. Una barca non è al suo posto sul tetto di una casa, e una persona senza testa non può correre; per di più la persona è più grande della casa e, se il tutto deve rappresentare un paesaggio, sono fuori posto le singole lettere, che non si trovano certo in natura. Evidentemente, la valutazione esatta del *rebus* si ha soltanto se io non sollevo obiezioni di questo tipo né contro l'insieme né contro i singoli particolari, ma se invece mi sforzo di sostituire ad ogni immagine una sillaba o una parola, che sia rappresentabile, secondo un rapporto qualsiasi, con un'immagine. Le parole, che in questo modo si connettono fra loro, non sono più assurde, ma possono costituire la più bella e la più significativa frase poetica. Ora, il sogno è un indovinello a figure di questo tipo [*Bilderrätsel*], e i nostri predecessori nel campo dell'interpretazione del sogno hanno commesso l'errore di giudicare il *rebus* come una composizione pittorica [*als zeichnerische Komposition*].¹

Ma se ci pensiamo, le cose sono più contorte. Il *rebus* solitario dei nostri sogni, con il suo caos apparente, il suo parossismo di immagini in briciole, questo *rebus* – che è radicale – in un certo senso *esiste*, è esistito, esisterà da qualche parte, in un determinato momento, nel mondo fatalmente comunitario degli uomini,

E' UN VIRTUALE CHE NON E' ATTUALE MA CHE E' REALE

¹ Sigmund Freud, *Die Traumdeutung*, Deuticke, Leipzig-Wien 1900 [trad. it. in *Opere*, a cura di Cesare L. Musatti, III: 1899. *L'interpretazione dei sogni*, Bollati Boringhieri, Torino 1989, pp. 257-58].



Figura 3
Ciclone in Bangladesh, 1991. Foto M. Munir, AFP.

quando essi sono in preda al caos e al parossismo della loro storia. Una barca non è al suo posto sul tetto di una casa; eppure ce la troviamo, quando un cataclisma, un'inondazione mette sottosopra un intero paese. Mentre l'uomo a cui apparteneva la barca potrà ben esser stato inghiottito dal ciclone, annegato, gonfio d'acqua, trascinato via dal fiume, e poi, una volta ritiratasi l'acqua, può trovarsi davvero impigliato, squartato, a testa in giù, tra i rami di un albero esotico (fig. 3). Una persona senza testa non può correre, in tempi normali (sempre che questa espressione abbia senso per una situazione simile); ma è successo mille volte, in mille battaglie o genocidi, che certi uomini abbiano corso, anche solo per tre secondi – un'eternità per chi li stava guardando –, una volta che la loro testa era già stata tagliata. Non è logico inserire in un paesaggio delle lettere singole e sproporzionate; eppure, è quello che vediamo un po' ovunque nei nostri sproporzionatissimi spazi urbani. Quanto al sodomita che dimentica di essere stato felice, solo un misero senso di colpa religioso potrebbe fargli credere che presto somiglierà ai condannati dell'immaginario o del reale storico; ma un male propagato come il fuoco basterà, col tempo, a imprimere sul suo corpo il marchio inverosimile di questo destino. E anche le scene del muro, delle torture e del processo di Milano accennano, sebbene in maniera confusa, a una vera storia di epidemia.²

Che cosa significa? Che tutte le nostre estreme solitudini d'immagini sono l'organo stesso che ci permette di stare in contatto con la comunità, in ciò che essa ha di più grande, di più intero, di più estremo: la comunità delle cose da scongiorare e che pure accadono, per esempio, e che ci agglutinano nelle catastrofi, nelle sventure, nelle inquietudini senza confini. Significa forse che ogni vera solitudine è una solitudine a due. Che si scontra con scene, briciole e vestigia, confusioni, spostamenti e rovine della storia. Il massimo vertice della nostra solitudine immaginaria sarebbe allora, né più né meno, il massimo vertice della nostra condizione comune, in ciò che sceglie per noi la figura del destino.

Comunque sia, proprio come il mondo, la scena non va letta come un racconto, magari «simbolico» nel senso banale del termine. Pro-

² Si tratta dello sconvolgente documento storico e giuridico raccolto da Manzoni – ma in vista di un racconto di finzione, appunto – circa i processi agli untori della peste milanese del 1630. Cfr. Alessandro Manzoni, *Storia della colonna infame* (1840), a cura di Carla Riccardi, Mondadori, Milano 1984; Georges Didi-Huberman, *Mémoire de la peste. Le fléau d'imaginer*, Bourgois, Paris 1983.

prio come il mondo, non va vista come una composizione in forma di disegno figurativo (ecco perché, da questo punto di vista, un teatro esclusivamente realista sarebbe perfettamente inutile). Tra sogno e mondo, la scena diverrebbe quel *rebus* per eccellenza in cui ogni solitudine d'immagine esiste come compagna di un'altra e di tutto ciò che l'immagine non è. I sotterranei del sogno costruiscono le nostre città; i mondi paralleli descrivono la struttura del mondo stesso, che non è unico, che non è generalizzabile, ma è quantomeno doppio, sfaldato, sfogliato, fantastico. Gli incubi non sono brutti sogni, ma le belle descrizioni di uno stato del mondo che ci ossessiona e che, malauguratamente, finisce quasi sempre per riacciuffarci. Il mondo drammatizzato delle scene di teatro, dunque, sarebbe proprio questa solitudine a due delle scene della storia in cui si giocano i drammi del mondo. Ripensiamo a Shakespeare: *All the world is a stage...* E pensiamo che è vero anche il contrario, se la scena non rappresenta il mondo come un disegno figurativo, ma come un rebus di azioni, di intensità, di calcoli, di paradossi, di defigurazioni. Rigorose briciole e vestigia supreme.

Carlo Severi
Il percorso e la voce
Un'antropologia della memoria

© 2004 Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino
www.einaudi.it

ISBN 88-06-15751-5

Einaudi

Indice

p. XIII	<i>Premessa</i>
XXI	<i>Ringraziamenti</i>

Il percorso e la voce

3	Introduzione. Rito, racconto, memoria
21	I. Warburg antropologo: o la decifrazione di un'utopia. Dalla Biologia delle Immagini all'Antropologia della Memoria
33	Radici dimenticate
39	Forme e idee: Pitt Rivers e la profezia del passato
48	Hjalmar Stolpe: prototipi e crittografi
57	Ritorno verso il Sepente-Fulmine
59	Un'antropologia warburghiana
64	Sequenze e chimere
68	Una immagine-sequenza
75	Oggetti-chimera
	II. Una forma mnemonica amerindiana. Pittografia e parallelismo
111	Una decifrazione della pittografia: la Bibbia Dakota
152	Pittografia e canto sciamanico: il caso kuna
170	Altri casi amerindiani
182	Pittografia e rappresentazione mnemonica
185	III. Memoria, proiezione, credenza, o le metamorfosi dell'enunciatore
192	L'enunciatore complesso
212	Proiezione e credenza
227	Suono e senso: un ascolto musicale
239	III. Il Cristo incondiviso
241	Un Cristo apache

VI Indice

- p. 268 Donna Sebastiana
294 Immagine, conflitto e paradosso

301 Conclusioni

309 *Bibliografia*

331 *Indice analitico*

Indice delle illustrazioni

- p. 5 1. Illusione visiva: coniglio/anatra.
Da Wittgenstein 1953.
- 9 2. Arpa zande, 1875 ca.
Collezione privata (Nancy e Richard Bloch). Da Dampierre 1992.
- 10 3-4. Tamburi luba-shaba (Congo-Zaire).
- 24 5. Francesco del Cossa, *Mese di Marzo*, affresco, 1469-70 ca.
Ferrara, Palazzo Schifanoia. 1990 © Foto Scala, Firenze.
- 29 6. Fulmine in forma di serpente, disegno di un bambino hopi.
- 32 7. Uccello-serpente hopi, ceramica policroma, stile D.
Da Stephen e Patterson 1994.
- 45 8. Serie morfologica dell'evoluzione del boomerang secondo Pitt Rivers.
Da Pitt Rivers 1874.
- 46 9. Serie morfologica dell'evoluzione della pagaia in Nuova Irlanda secondo Pitt Rivers.
Idem.
- 50 10. Prototipo della rappresentazione della figura umana in Polinesia, secondo Hjalmar Stolpe.
Da Stolpe 1927.
- 51 11. Trasformazioni della figura umana in Polinesia: dal prototipo al crittoglifo.
Idem.
- 52 12. Pagaia polinesiana.
Idem.
- 54 13. Fibbia siberiana, in avorio di leone marino.
Dalla collezione Pitt Rivers.
- 56 14. Rappresentazioni convenzionali del serpente: una serie amerindiana.
Da Stolpe 1927.
- 58 15. Associazione serpente/fulmine nell'iconografia hopi.
Idem.

che l'uno diventi indissociabile dall'altro. È perfetta anche perché è una storia raccontata *a voce* sulla fragilità della parola detta, e così mette contemporaneamente in luce una relazione stretta tra memoria e oblio. Mostra che la relazione tra narrazione e recitazione da un lato e quella tra memoria e oblio – intesi come conservazione graduale e cancellazione non casuale di una traccia nella memoria di un gruppo sociale (qui l'antenato sapiente e i suoi discendenti: dal padre del nonno all'io narrante) – sono connesse tra loro, e sono molto meno semplici di quanto noi, che ascoltiamo la storia, siamo portati a credere. La stessa ambigua relazione che si stabilisce tra parola che narra e parola che celebra, tra storia e preghiera, si riflette nella relazione tra memoria e oblio: una preghiera dimenticata sta in una storia che il narratore non dimentica. La storia, solo la storia è rimasta nella sua mente. Eppure, quella stessa storia può essere fluida, instabile, contestata, o piena di lacune. Quel che resta, il suo valore, qui e ora, sta solo nella preghiera che, in forma implicita, contiene.

Questo libro è dedicato all'esplorazione di alcune vie della relazione tra parola che racconta e parola che celebra da un lato, e tra memoria e oblio dall'altro. Tenteremo quest'analisi in seno ad alcune tradizioni che comunemente chiamiamo «orali» e, con terminologia ancora più vaga, «non-occidentali». Dobbiamo dunque esplorare gli stili, della narrazione e della parola rituale, insieme con i modi di far memoria tipici di società e culture lontane, che si affidano, per costruire un sapere tradizionale, alla sola parola detta. Questo compito, che sembrava implicato in modo ovvio, e persino ironico, nella storia del pio *hasidim* (dove il gioco metaforico della memoria e dell'oblio si svolge, in realtà, sullo sfondo della scrittura), è lungi dall'essere agevole in situazioni molto diverse dalla nostra. Prima di avviare l'indagine, che sarà sempre centrata su esempi reali e circoscritti – essenzialmente in ambito amerindiano, con qualche incursione nell'area oceanica – è necessario permettere qui alcune riflessioni sulla natura della differenza culturale. Quanto e come quelle culture sono diverse dalla nostra?

Il nostro modo quotidiano, irriflesso, di affrontare la differenza culturale è grossolano, binario, e a suo modo semplice. Noi e loro. Ci sono, in Africa, in Oceania, in America popoli che non vogliamo più chiamare primitivi. Ci sono situazioni sociali che non vogliamo più considerare soltanto arretrate. Ci sono culture che non condividiamo, ma che esitiamo a considerare barbare. Le

parole per qualificare la differenza, oggi, sembrano mancarci, farsi più incerte di appena trenta o quarant'anni fa. Non c'è dubbio, tuttavia, che percepiamo, in modo difficile da esprimere, una forte differenza, una distanza, un sentirci diversi da quelle particolari sensazioni, da quei pensieri, dalle situazioni sociali e dai costumi che l'appartenere a una società sconosciuta implica. L'Occidente, dunque, sembra aver oggi intensamente coscienza di sé, ma esitare a qualificare, in termini conoscitivi e con buona coscienza morale, la zona culturale che lo circonda. Uno dei meriti dell'antropologia di campo recente è stato appunto di rendere molto meno facile che un tempo mettere a fuoco questa differenza.

Noi e loro, il confronto è, ci accorgiamo, preso in una serie di miraggi. Il primo miraggio è naturalmente che questa zona, esterna alla nostra cultura, sia una, sia unitaria. Che sia possibile opporla, in blocco, a noi. «Noi e loro» è un'opposizione che non funziona per tante ragioni, ma la prima di queste è che «loro» non sono un gruppo: quella designazione è negativa, designa soltanto ciò che quelle culture non sono. Dice pochissimo, a volte nulla, di ciò che le costituisce in quanto tali. Eppure, quasi sempre, la logica del «noi e loro» prevale, e determina quel che riusciamo a capire della differenza culturale.

Uno dei campi, in cui questa logica del «noi e loro» domina in contrastata, è quello della scrittura, della tradizione, della memoria sociale. In effetti, i popoli che non vogliamo più chiamare «primitivi» li chiamiamo più volentieri, oggi, «popoli senza scrittura». L'assenza di scrittura – così procede l'argomentazione abituale – determina un certo tipo di memoria sociale, e così definisce un certo tipo di società. E qui scattano i corollari tipici di questa premessa – mancanza di scrittura, mancanza di documenti, mancanza di affidabilità dei ricordi, mancanza di organizzazione delle conoscenze, mancanza di... Questi ragionamenti (inferenze fondate sulla «mancanza di x», potremmo chiamarle) sono molto diffusi, e spesso ripetuti. Ci accorgiamo meno spesso del fatto che queste apparenti ovvietà sono fondate tutte su definizioni negative. Su mancanze, assenze, omissioni, mancati sviluppi. Tutte cose che riguardano il fallimento o l'assenza di fatti noti. Per riprendere i termini dell'apologo *hasidim*: là dove ciò che ci è familiare manca, tutto lotta contro la memoria.

Curiosamente, l'aspetto ipnotico di questi ragionamenti, il fatto che ci convincano così facilmente, dipende dalla circostanza che sono raramente falsi. Sono, anzi, certamente veritieri. Chi oserrebbe negare, in effetti, che l'uso dell'alfabeto sia assente dal-

l'Oceania, dall'America indiana, da gran parte dell'Africa? Eppure, proprio perché sono costruiti secondo la logica binaria, classificatoria, del «noi e loro», questi ragionamenti hanno un effetto tipico: restringono l'ambito delle cose possibili. *Loro* (aggiunge una voce implicita) non hanno quel che noi abbiamo, o fanno quel che noi non ci permettiamo di fare. Una terza (una quarta, quinta ecc.) possibilità, la nascita di qualcosa di insospettato, di non previsto dall'opposizione resta silenziosamente esclusa. Così le cose (il repertorio, di cose vere cui scegliamo di attenerci) restano immobili, e la nostra conoscenza non offre nulla di inatteso.

Questa prospettiva che, inutile sottolinearlo, rende la comprensione delle culture diverse dalla nostra quasi impossibile, è così diffusa, la tendenza ad accettarla sembra così ovvia che vale la pena di guardarla da vicino. Prendiamo in prestito un esempio dalla musica. Pensiamo a uno strumento musicale d'uso quotidiano: un violino, un pianoforte, un clarinetto. Qui la logica del «noi e loro» opera in modo chiarissimo: noi abbiamo un certo tipo di strumento musicale – *loro* (gli Africani, gli Indiani d'America, gli abitanti del Sepik in Nuova Guinea...) no. I nostri strumenti implicano un sistema grafico di notazione, quello del temperamento, per cui, chiunque suoni uno strumento si situerà, per definizione, all'interno di un certo sistema sonoro. «Loro», gli altri, sono spesso del tutto estranei a situazioni di questo tipo: hanno modi diversi di organizzare i suoni, e altre vie per eseguirli. A loro le loro musiche, a noi le nostre. Riconosciamo l'esistenza di sistemi diversi dai nostri – si dirà – e avremo imparato a distinguere, e soprattutto a classificare le differenze culturali. L'effetto di questo modo di pensare replica fedelmente il paradosso del «noi e loro»: tutto ciò è in effetti vero, ma vuoto. Il ragionamento è qui interamente composto di *(verità inerti)* che lasciano immobile il nostro orizzonte. Quelle verità, così spesso ripetute, della natura della differenza culturale e delle sue conseguenze sulla conoscenza, ci permettono di capire ben poco.

L'esempio più semplice, per illustrare questo paradosso apparente, è lo spazio dei musei in cui classifichiamo gli oggetti che provengono dalle culture diverse dalle nostre. Restiamo nel campo della musica. Immaginiamo (ricorrendo a quel che certi scienziati chiamano un *esperimento ideale*) un'arpa africana, ad esempio zande (Congo), e collochiamola in un museo, dietro la tradizionale vetrina (figura 2). Un'etichetta (cioè una definizione da dizionario) l'accompagna: «Arpa Zande, strumento musicale cordofono, africano (Congo). Il manico porta una decorazione antropomorfa».

ANTHROPOMORFIC

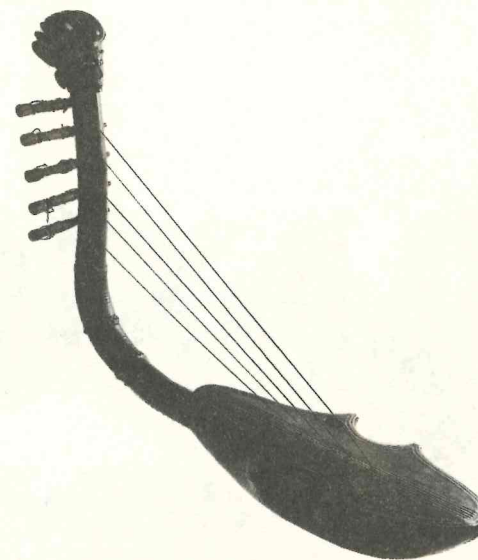
Ora, questa definizione, impeccabile nel nostro linguaggio, è profondamente erronea per quanto riguarda la natura di questo oggetto, e in particolare il rapporto tra voce e immagine che vi si stabilisce. Chiediamoci: *quest'arpa è uno strumento?* La risposta è sì, se, attenendosi a quel che abbiamo chiamato l'universo delle verità inerti, si vuol dire che si tratta di un meccanismo capace di produrre suoni. La risposta è invece negativa, se si intende implicitamente assimilarne la natura a quella di uno strumento occidentale.

Cerchiamo ora di sfuggire all'opposizione tra «noi e loro», e invertiamo il processo: invece di classificare questo oggetto e le sue parti rispetto a quel che conosciamo, per opposizione o per simmetria, cerchiamo di costruirgli intorno un contesto più fedele, e soprattutto di cogliere quale idea ne orienta il concepimento. L'arte africana, anche in situazioni culturalmente vicine a quella delle arpe zande di cui ci occupiamo ora, ha in molti luoghi posto e risolto, in termini visivi, un problema che potremmo formulare in questo modo: come rappresentare un suono tramite una forma

immagini del suono?

Figura 2.

Arpa zande, 1875 ca.



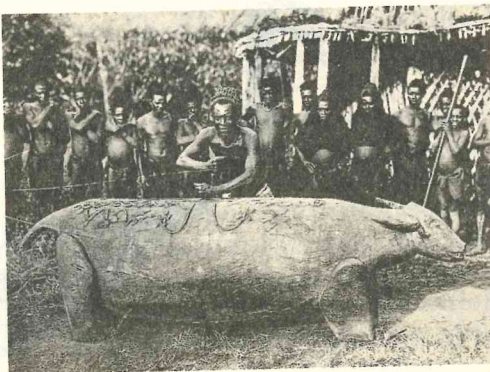
visibile? Guardiamo un gruppo di tamburi bamileké, banum e luba-shaba (figure 3 e 4). Capita di leggere, a proposito di immagini di questo genere, che si tratta di rappresentazioni antropomorfe di spiriti. I nostri musei si affrettano dunque a catalogarli sotto la categoria dello strumento musicale, cui si aggiunge *per decorazione* un'immagine, ad esempio antropomorfa.

Se invece prestiamo attenzione, prima di catalogarlo, all'intreccio di forma e pensiero da cui scaturisce un oggetto di questo genere, scopriamo che quel che appare a prima vista come una decorazione sovrapposta a una funzione (lo strumento musicale) è invece *l'idea* che domina l'immagine, e ciò ben prima che l'oggetto in questione possa assimilarsi alla categoria di «strumento musicale». In questi oggetti, in realtà, nessuna decorazione è visibile. Si tratta di tutt'altro. L'animale, o l'antenato scolpito nel tronco, *presta al suono del tamburo un volto*. E così lo trasforma, per chi ascolta, in una voce. L'immagine d'uomo o d'animale è inerente al suono, ne qualifica la natura, e ciò precisamente attraverso un modo particolare (di una particolare sinestesia) di rappresentare una voce. Di qui una complessità imprevedibile della relazione tra immagine e voce, che nasce, in modo per noi sorprendente, da un legame stabilito tra registri diversi della percezione. Legame strettissimo, così stretto da rendere suono e volto indissociabili e insieme capace di rendere sensibile un paradosso: la presenza di un essere scomparso per sempre (l'antenato), o di una presenza che si vuole

COMPRENSA / SIMULACRUM / ANACRONISMO

Figure 3, 4.

Tamburi luba-shaba (Congo-Zaire).



scongiurare (lo spirito minaccioso)². Si tratta quindi, nell'atto stesso di stabilire una relazione tra suono e immagine, di designare un tipo particolare di presenza che, nei due casi, si trova legata strettamente a un'assenza.

Torniamo ora all'arpa zande, che immaginiamo in mostra, protetta da una teca di vetro. Non è utile riprendere qui tutta l'etnografia, relativamente ricca³, che riguarda questi strumenti. Sottolineiamo solo pochi punti essenziali che riguardano la relazione fra strumento e voce. Tutti gli osservatori sottolineano che, pur se esiste nella cultura zande un modo specifico di accordare un'arpa, ad esempio agli intervalli di uno xilofono, ogni strumento di questo genere resta sempre dotato di una irriducibile esistenza individuale, e non somiglia a nessun altro. La ragione di questa individualità dello strumento africano (così lontana dall'esistenza di uno strumento occidentale, che prende naturalmente posto in un sistema regolato e meccanico di suoni e che è sempre, in linea di principio, membro di una classe di oggetti, fino a un certo punto intercambiabili) è che un'arpa zande è sempre *accordata alla voce dell'esecutore*.

Non va dimenticato che la relazione fra strumento e voce, nella nostra tradizione musicale, è sempre e dappertutto resa possibile dal fatto che la voce è quella, impostata, potenziata ed educata del cantante (d'opera o di musica sacra). L'esercizio di questa voce è per così dire programmaticamente rivolto verso quello dello strumento, le sue possibilità sono ampliate e ristrette in funzione di un certo uso che prevede l'esecuzione in orchestra, insieme con uno o più strumenti. La tradizione africana rovescia completamente la situazione occidentale, dove gli strumenti orientano, fin dall'accordatura, l'esercizio del canto. Qui è lo strumento a essere accordato alla voce, e non viceversa. Un'arpa diventa così, dapprima per via puramente sonora, un oggetto simbolicamente vicino al corpo di chi lo suona. Si lega a lui, o a lei. L'arpa, dicono i musicisti zande interlocutori di Eric de Dampierre, che ha scritto un testo memorabile su questi strumenti, *pronuncia la parola dell'esecutore*, e ne rappresenta la voce. Forse, dovremmo dire, per rendere più precisamente questa formulazione propria dell'estetica zande, che lo strumento *capta* la voce del cantore.

² Altri sviluppi in Severi 1991, pp. 226-34.

³ Ricordiamo almeno Laurenty 1960, ripreso e proseguito da De Dampierre 1992.

⁴ *Ibid.*, pp. 40 sgg.

⁵ *Ibid.*, p. 61.

P.T.O. DI VITA

NON PRODUZIONE

Questo legame è così stretto che a ogni nascita di un nuovo strumento, un'arpa zande, prima di cominciare a emettere suoni, deve prima di tutto *morire come corpo*. Chi vorrà suonarlo, si trova di conseguenza nell'obbligo di portare il lutto di quella morte⁶. Solo dopo quella morte, lo strumento può cominciare a emettere suoni. In effetti è tramite quel posarsi della voce in un corpo che muore per accoglierla (e si priva così di una sua vocalità innata) che una prima identificazione tra chi canta e lo strumento che emette il suono può stabilirsi.

L'identificazione è poi completata (o almeno *intensificata*) dall'apparire, sul corpo stesso dello strumento, della figura simbolica di un volto. La corda pizzicata ora pronuncia parole, emette la voce di qualcuno, un volto la cui immagine è diventata parte dello strumento. Come nei tamburi antropomorfi di cui si è parlato (cfr. figure 3, 4, p. 10), il volto trasforma dunque il suono in voce. Logico dunque che, come nota sobriamente l'etnografo, ogni altezza dell'arpa, ogni suono ottenuto pizzicando una delle sue corde sia chiamata, in zande, *kpòlò*: «voce»⁷.

Riflettiamo ora sul genere di differenza che separa questa situazione dal nostro orizzonte culturale. Cosa significa affermare che gli Zande «non» possiedono un sistema di notazione simile al nostro, o che «pensano» in modo diverso la relazione tra strumento e voce – se non quel che abbiamo chiamato una pura *verità inerte*? Rispetto alla tradizione europea, non si ha qui né opposizione né simmetria, ma piuttosto un doppio rovesciamento della situazione: non è la voce ad accordarsi allo strumento, ma al contrario, lo strumento alla voce. Né è per mimesi, o scambio, che voce e strumento si fanno eco, come nella musica occidentale. La situazione zande sembra configurare piuttosto una compenetrazione reciproca, ritualmente ottenuta tramite l'inclusione della voce di chi canta in uno strumento che, in via preliminare, ha soffocato via la morte simbolica la voce con cui è nato.

Molte sono le conseguenze di questa relazione imprevista tra la corda e il volto nell'arpa africana. Annotiamone almeno una, perché riguarda da vicino la natura della variazione culturale. In questo esempio, essa non riguarda solo la struttura della musica, ma anche i confini tra ciò che è musica e ciò che non lo è, tra cosa è uno strumento e cosa non lo è. Un'immagine porta qui a com-

⁶ Ibid., pp. 52-54.

⁷ Ibid., pp. 34-35.

Volto

AUTOMATISMO

pimento la trasformazione del (suono meccanico) dello strumento in voce, e così l'arpa diventa, prima di tutto – prima ancora di essere toccata – e grazie alla morte simbolica di cui l'esecutore deve portare il lutto, *un'immagine rituale della voce*. La differenza tra «noi e loro» in questo caso non è dunque soltanto nella musica, ma anche nella natura stessa dell'oggetto, e nel tipo di sinestesia che una cultura immagina e mette in pratica. Nell'arpa africana, la divisione netta e la mimesi successiva, così complessa e affascinante, che ha luogo nella nostra tradizione musicale tra vocalità e musica strumentale non è avvenuta, o ha piuttosto trovato un'altra via per formulare la loro relazione. In quell'oggetto, la testa scolpita è compenetrata nella musica, ne è diventata l'enunciatore simbolico. La corda pizzicata porta così a ogni gesto, ben viva, la traccia della presenza di una voce.

Ne concluderemo che l'arpa non è affatto – come vogliono le tipologie dei nostri musei – uno strumento superficialmente decorato con un motivo antropomorfo, ma appare invece, inteso nella necessità stessa della sua forma, come un *oggetto-voce*, la replica d'un corpo vivo. Un'immagine della voce, ritualmente legata alla morte-rinascita del corpo dello strumento, diventa da quel momento *inerente* al suono dell'arpa. Parte iconica, inseparabile, di ogni musica di quella tradizione. → DIVENIRE, AGENCY, P.O.V., INDIGENAS

Possiamo trarre forse una prima conclusione, e introdurre una prima distinzione tra modi diversi di concepire la variazione culturale. In astratto, si possono distinguere due tipi di variazione, o di gruppi di variazioni. Del primo tipo l'esempio più chiaro sono le *Variazioni Goldberg* di Johann Sebastian Bach. Un tema dichiarato subito, con chiarezza estrema, genera progressivamente un alto numero di variazioni. La condizione (e la regola di composizione) che riunisce queste composizioni satelliti del tema – che si risentirà alla fine – è chiara: il tema, lo stesso tema, deve necessariamente sentirsi, farsi presente, in ognuna delle variazioni proposte. L'immagine sonora che risulta dallo svolgersi progressivo delle ventiquattro variazioni è quella di una meravigliosa rotazione attorno a un centro. È simile alla forma di una stella marina, a un cristallo di rocca, a un fiocco di neve visto al microscopio. Ogni elemento richiama il centro, e lo porta in sé.

Questa organizzazione stellare dei suoni ha avuto un'enorme fortuna nella storia della musica occidentale: come tutti sappiamo, non l'ha inventata Bach né Bach è stato l'ultimo a usarla. A intenderlo bene, quel modello stellare può illustrare un modo, mol-

Bach / Vite...

to tenace e di storia molto lunga, di intendere la diversità delle situazioni e delle culture umane. Fuori di metafora, questo schema designa non solo una musica sublime ma anche un modo, che chiamiamo etnocentrico, di organizzare ciò che è diverso attorno a un centro solo, assunto come il culmine di quel che una cultura umana può fare. Se dunque si vuole, come io voglio, attenersi al comparatismo, bisognerà almeno essere in grado di evitare questo rischio: altrimenti, proprio sulla via della generalizzazione, si tornerebbe al narcisismo del rivolgere a sé le categorie stesse della propria cultura, e si perderebbe ogni acutezza di sguardo, ogni nettezza di ragionamento su quel che da noi è diverso. Si resterebbe, in definitiva, prigionieri di un'anamorfosi che, per restare ostinatamente fedele al suo centro, accorcia, piega e deforma tutto ciò che le sta intorno.

Torniamo alla musica: Anton Webern è stato il primo a inventare, in forma strettamente musicale, un altro tipo di variazioni. Nelle *Variazioni per pianoforte Opus 24*, Webern scopre un modo non stellare e conchiuso intorno a un cerchio, ma lineare e progressivo di immaginare variazioni. Una volta dato il tema e la prima variazione, la seconda non sarà un'ulteriore variazione a partire dal tema, ma una variazione a partire dalla prima variazione, la terza una variazione della seconda, e così di seguito. Si ha così una struttura che produce non solo variazioni organizzate intorno a un solo centro, ma anche *altri centri* da cui possono dipartirsi variazioni ulteriori.

L'ispirazione evidentemente goethiana di questo schema non deve farci dimenticare l'essenziale: qui c'è un modo di pensare l'organizzazione delle differenze che non concede ad alcun centro una precedenza logica, stabilita una volta per tutte. Un modo che, pur fornendo i mezzi di inventare una morfologia, non ci imprigiona in una sola via dello sviluppo, e non riduce il caso diverso alla variante esotica di un caso solo. Questa è la via che, in questo libro, cercheremo di percorrere.

Riprendiamo ora l'ambito della scrittura, della tradizione, della memoria sociale e cerchiamo di trarre qualche insegnamento dai nostri esempi musicali. Finora, nell'ambito di questa logica, si sono divise le tradizioni in scritte (noi) e orali (loro). Noi abbiamo ciò che loro non hanno. L'invenzione della scrittura (e tutte le rilevanti conseguenze di questa invenzione) sono nostre. Non loro.

Eppure, a mano a mano che le situazioni orali hanno attirato l'attenzione di qualche studioso più attento, ci si è accorti che grandi tradizioni orali convivono con la nostra tradizione scritta. L'uso dell'orale è quindi sia nostro che loro. D'altra parte, anche il gruppo dei «loro» ha mostrato tutta la sua eterogeneità. Moltissime situazioni «orali» non si reggevano solo sulla parola, ma, certamente, anche su un certo uso delle immagini. «Scritto», dunque, nella realtà, non si oppone a «orale» come al suo contrario, ma a una moltitudine di situazioni miste: «orale», «iconografico», «gestuale» ecc. La definizione di tradizione orale, in quanto stretta nell'opposizione tra «scritto e orale», anche se formulata solo su basi tecniche riguardanti il tipo di costruzione del ricordo sociale, va dunque profondamente rivista. Una tradizione orale, come una «musica» africana non è dunque soltanto *diversa* dalla nostra tradizione scritta. È un oggetto che ci induce a rivedere non solo cose opposte alle nostre, ma anche confini diversi tra cose diverse. E così ci costringe a uscire dall'opposizione tra noi e loro, tra la nostra prospettiva e quelle delle culture che non ci sono familiari, per cercare infine di seguire con attenzione il genere di complessità che le caratterizza.

Torniamo all'esame delle parole dette, delle storie raccontate e delle parole rituali, e all'analisi delle tecniche della memoria nelle tradizioni orali. Come si insegna, in una cultura dove solo la parola detta è veicolo di conoscenza, a dire? Come si apprende a descrivere, a convincere, a raccontare con le parole?

Parlare: pronunciare parole, render conto di un avvenimento quotidiano, narrare a memoria una storia: sembrano a prima vista operazioni semplicissime, quotidiane, non problematiche. Il modello più familiare di questo comunicare storie affidate alla parola è forse la fiaba della tradizione orale europea. Pensiamo a una fiaba: ad esempio questa storia della *Lepre d'argento* che Guido Gozzano ha magistralmente reinterpretato:

Quando il filtro e la sortiera preparavano gli incanti, c'era allora, c'era... un principe chiamato Aquilino, che aveva vent'anni e voleva condurre in moglie la più bella principessa del mondo. Pubblicò il bando di nozze e giunsero centinaia di ritratti, ch'egli fece esporre nelle gallerie del castello: e là meditava sulle belle sorridenti dalle grandi cornici dorate.

La scelta cadde su Nazzarena, principessa di Bikaria, e per mezzo di ambasciatori furono concertate le nozze...

All'alba del giorno sospirato il principe era già sulla torre più alta, alle