

Disegnare per *phantasmata*. Sull'espressione sinaptico-performativa del segno

Romano Gasparotti

I. Premessa: i termini della questione

I. I

Il numero 18 della rivista *diségno* è dedicato al tema della sinapsi quale metafora di un dinamico manifestarsi relazionale nella/della complessità, i cui segni esaltano in primo luogo l'espressività non meramente descrittiva del gesto del disegnare. Il *Focus I* si sofferma, in particolare, sulla valenza performativa del *synaptein*.

Cominciamo dalla parola: *synaphé* o *synapsis* – corrispettivo sostantivale del verbo greco *synápto* (connetto, lego assieme) – in generale indica i diversi modi dell'opera spaziale del toccarsi, del congiungere, dell'annodare, dell'intrecciare, dell'articolare. Il prefisso “syn”, equivalente del latino “cum”, pone in risalto l'imprescindibile relazionalità di tali azioni, il cui attuarsi va, perciò, oltre il mero rapportarsi.

Se la nostra mentalità comune tende ad assimilare le relazioni ai rapporti, nondimeno, rigorosamente parlando, il rapporto tra (*inter*) non coincide affatto con la relazione *infra* concretamente intesa. Il rapporto è il legame estrinseco tra enti sostanziali, cioè esistenti come tali nella loro identità determinata già prima del loro rapportarsi. Il relazionarsi, invece, è il processo olistico in corso d'opera, che precede e instaura la tensione dei relazionanti, attuando il loro mai identitariamente sostanziale delimitarsi come tali, momento per momento e in modi che variano e si trasformano incessantemente. Le relazioni, insomma, non sono cose, bensì processi di processi, e non rapportano cose. Come intuito nel secondo Novecento da René Magritte a partire dalla pratica della pittura, rapporti da un lato e relazioni concrete dall'altro fanno addirittura capo a due modalità incomparabili di esercitare la potenza del fare del

Articolo a invito per inquadramento del tema del focus, non sottoposto a revisione anonima, pubblicato con responsabilità della direzione.

pensiero. I rapporti sono elementi cardinali della mente logico-analitica, che ragiona per “similitudini”, mentre il concreto relazionare è proprio di un “cogitare” [1], che vive, invece, di “somiglianze”, in virtù delle quali il pensiero si fa mondo «diventando ciò che il mondo gli offre e restituendo ciò che gli viene offerto al mistero, senza il quale non ci sarebbe alcuna possibilità di mondo, né di pensiero» [2]. Il ritmo del relazionarsi somigliante è analogo a quello di una sorta di respiro, che inspira mondo ed espira diversamente lo stesso mondo, in modi circolarmente aperti.

1.2

La nostra cultura ha stratificato diversi modi possibili di interpretare il *synaptein*. Il paradigma prevalente – che sorregge e organizza l'informatica, la linguistica, lo strutturalismo e la mentalità scientifica – è quello dicotomicamente binario, proprio della logica diairetica, le cui basi furono costruite da Platone nel *Sofista* [218b-221c], quale tecnica strumentale avente lo scopo di definire univocamente l'identità determinata di un qualsivoglia oggetto. La sua struttura lineare ad albero è quella della “Y” rovesciata quale schema dell'alternativa binaria ed escludente “è/non è”, nel cui replicarsi si fa valere incontraddittoriamente il vincolo dell'Uno, che diventa due e poi ancora due progressivamente. Secondo gli studi di Carlo Sini, questo biforcarsi lineare e videocentrico originariamente si deve al progetto epocale di una «trascrizione crono-grafica della voce» [Sini 1992, p. 96] in una dimensione ideal/astratta, nella pretesa di «far vedere l'invisibile della voce» [Sini 1992, p. 97]. Il prezzo pagato è «la desomatizzazione della parola» [Sini 1992, p. 96] e, quindi, l'astrazione da ogni modo concreto del corporarsi [3]. Il percorso metodico del sequenziarsi discorsivo (*diexodos*) ad albero, infatti, si fissa nella trascrizione, sul piano, di punti, che, simbolicamente, rappresentano l'iscrizione del qui/ora, secondo le coordinate geometriche della posizione e della successione, del tutto a prescindere dalle componenti performativamente gestuali e mimico-espressive della voce corporea prorompente nel contesto delle effettive pratiche comunicative. Sul fondamento dell'universalità del significato quale concetto astratto, «il “significante” non è affatto il “corpo naturale della voce”, ma una raffigurazione della voce “pura”: voce emendata dalla sua pratica orale-gestuale e ricostruita entro lo schema astrattamente crono-grafico della linea [...] e della topologia definitoria» [Sini 1992, pp. 96, 97].

A questo paradigma, che costituisce una delle più formidabili conquiste dell'interpretazione logico-filosofica

dell'avvento decisivo della civiltà della scrittura alfabetica, si aggiunge un secondo modello dominante del connettere, il quale trionfa nella modernità. Esso, allo scopo di liberare il differenziarsi dal giogo trattenente dell'Uno, si concentra sul proliferare del molteplice secondo strutture circolari e/o cicliche. In questo andamento, la cui metafora è quella del «libro quale immagine del mondo» [Deleuze, Guattari 2017, p. 41], l'unità non è più evidentemente e ripetibilmente trascritta crono-spazialmente, ma si sottrae e si ritira, pur non mancando tuttavia di far valere – in quanto *ypokeimenon*: invisibile unità sottogiacente, per usare il termine tecnico della filosofia – il suo irresistibile potere unificante. Come hanno posto in rilievo Deleuze e Guattari, il molteplice, neanche in questo caso è “fatto”, cioè performativamente messo all'opera, ma, di nuovo, rappresentato simbolicamente, sia pure in una modalità diversa da quella rigorosamente binaria della *diairesis* logica. La differenza sta nel fatto che l'unità ora non si manifesta più oggettivamente: «un nuovo tipo di unità trionfa nel soggetto. [...] Il soggetto non può più fare dicotomia, ma accede ad una più alta unità» [Deleuze, Guattari 2017, p. 41].

Questi due modelli dominano gli scenari del Capitalocene, avendo rimosso quella che, secondo la coppia di pensatori francesi, è una terza possibilità “naturale” e non rispondente, quindi, al «fisiocidio» [cfr. Grant 2008], che caratterizza la nostra civilizzazione (*Weltcivilisation*): il rizoma. Secondo tale non-paradigma tratto dalla vita vegetale: «qualsiasi punto può essere connesso a qualsiasi altro [...]». Ogni tratto non rinvia necessariamente ad un tratto linguistico [...]. Come un tubero, agglomera atti molto diversi: linguistici, ma anche percettivi, mimici, gestuali, cogitativi: non c'è una lingua in sé, né un'universalità del linguaggio, ma un concorso di dialetti, vernacoli, gerghi, lingue speciali. Non c'è un locutore-auditore ideale» [Deleuze, Guattari 2017, pp. 41, 42]. L'atto disegnante, di conseguenza, si trasfigura e muta: «La linea non fa più contorno e passa tra le cose, tra i punti. [...] Traccia un piano che non ha più dimensioni di ciò che lo percorre, e la molteplicità che costituisce non è più subordinata all'Uno [...]». Sono molteplicità di masse [...]: molteplicità anomale e nomadi, e non più normali o legali» [Deleuze, Guattari 2017, p. 688].

1.3

Come suggerisce ancora l'etimologia, la parola “sinapsi” ha altresì a che fare con l'intimità di un “toccarsi” (dal verbo greco *synapto*: tocco, ma anche, non va dimenticato, assaggio mangiando e bevendo). Anche in questo caso, il

canone culturale dominante tende a interpretare il toccare prevalentemente nel senso dell'aderente contatto, nella riduzione sino all'abolizione di ogni distanziarsi. Resta sempre possibile, tuttavia, anche in questo caso, un altro, più originario, senso del toccare non meramente e organicamente tattile, bensì per l'appunto aptico, oltre la divisione e la demarcazione delle diverse sfere sensoriali. Esso, al di là di ogni volontà di appropriazione e rispettando la distanza immanente, asseconda sinesteticamente una reattiva disposizione all'ascolto accogliente e assaporante, nella quale l'inseparabilità di senziante e sentito non è un dato, ma un processo indefinitamente in corso d'opera.

1.4

Quanto all'aggettivo "performativo", esso evoca un atto di natura non descrittiva e non rappresentativa, in virtù del quale si realizzano e si mandano a effetto azioni, che instaurano e trasformano strutturalmente l'ordine e gli assetti dati del mondo esistente. Al di là del significato lessicale generico del verbo inglese "*to perform*", da cui immediatamente deriva, l'enfasi sull'accezione non constativa e non rappresentativa di questo aggettivo è venuta a risaltare, nella cultura del secondo Novecento, a partire dal dibattito internazionale sorto all'interno della filosofia del linguaggio, allorché le lezioni tenute a Oxford e ad Harvard dal filosofo analitico John L. Austin negli anni '50, andavano sostenendo e argomentando la tesi – confortata dalle teorie del "secondo" Wittgenstein – secondo la quale la totalità degli atti linguistici ha un carattere eminentemente performativo, nella misura in cui: «A – non "descrivono" o "riportano" o constatano assolutamente niente, non sono "veri o falsi"; B – l'atto di enunciare la frase costituisce l'esecuzione, o è parte dell'esecuzione, di un'azione che, peraltro, non verrebbe *normalmente* descritta [...] come "soltanto" dire qualcosa» [Austin 1987, p. 9].

Estesa al di fuori del campo specialistico delle teorie sugli *Speech Acts* e della filosofia del linguaggio, l'accento sul potere performativo spiazza e mette in questione sia il primato metafisico della rappresentazione in tutte le sue principali implicazioni, sia le concezioni classico-moderne del sapere e della conoscenza, aprendo a una prospettiva, secondo la quale anche ogni atto conoscitivo e di sapere è attività performativa, che si mette all'opera pragmaticamente e non può essere ridotta entro i limiti delle diverse teorie del cognitivismo gnoseologico.

Affrontare la questione delle sinapsi performative all'opera nel gesto corporante del disegnare consente, dunque, di

saggiare il contrasto tra il carattere simbolico e rappresentativo delle concezioni video-logo-centriche, che ancora dominano la cultura, la politica e l'estetica correnti e l'elemento che potremmo definire sapientemente e simbolicamente ultramelancolico, che, a partire da un certo filone dell'arte novecentesca, si rafforza in certi importanti sviluppi delle ricerche artistiche del contemporaneo [4].

2. Sapere è rimembrare per segni

2.1

Pensare è "*Andenken*", come Martin Heidegger ricavò dalla poesia di Friedrich Hölderlin e ogni sapere è indisciungibile dal rammemorare [Heidegger 2022]. Sì, ma in che senso? Come ha insegnato e, infine, suggellato nel suo ultimo libro/autobiografia Carlo Sini, la memoria non è affatto l'opposto dell'oblio: «la memoria fa uno con l'oblio. [...] Il sapere pubblico e privato è fatto di memorie, e quindi di oblii; cioè di ricordi che interpretano segni; segni che medicano nel presente la catastrofe del passato» [Sini 2025, pp. 340, 353]. Perché «Le memorie curano l'oblio, ma anche lo promuovono, nelle figure sostitutive del ricordo» [Sini 2025, p. 365]. Quello del *rimembrar* – se vogliamo riprendere il prezioso verbo leopardiano (magari anche nella sua suggestiva pseudoetimologia di reincorporare) – è un processo, che si affida al movimento fantastico dell'immaginare. Pertanto, esso non può acquietarsi e fissarsi [5] sul memorizzare in quanto possedere e trattenere i ricordi intesi come dati, ma si lascia andare e lascia andare, nella misura in cui il suo moto dinamico asseconda la forza del dimenticare onde poter tener vivi e in esercizio come tali i processi immaginifici stessi.

Anche in questo caso, è una questione di sinapsi. Nei suoi significati derivati, infatti, il verbo *synápto*, sul piano logico-filosofico, è venuto a contrassegnare il *synemmenon axioma*, cioè il sillogismo ipotetico, il quale, secondo Aristotele, comprende anche quel peculiare sillogizzare, che è all'opera nella reminiscenza (*anamnesis*) [6], nella misura in cui essa si distingue dalla memoria (*mnéme*). Mentre quest'ultima indica un'acquisizione statica dell'anima, legata al tempo, la prima consiste in un'attività sempre in corso d'opera, nello sviluppo reattivo della quale «siamo mossi secondo uno dei movimenti precedenti [...], andando in cerca del movimento successivo» [Aristotele. *De memoria et reminiscencia*, 451b, 16-19], trascorrendo da inferenza in inferenza «alla ricerca di un'immagine (*phantasma*)» [Aristotele. *De memoria et reminiscencia*, 453b, 15].

Movimenti all'opera, quindi, solo movimenti, mai cose, mai dati, nei processi di *anamnesis*. La modalità di ricerca tipica di questo sillogizzare *in progress*, inoltre, inevitabilmente «muove qualcosa di corporeo» [Aristotele. *De memoria et reminiscentia*, 453b, 15]; la sua performatività non può non esplicitarsi in un incorporarsi. Precisazione terminologica: in seguito, in primo luogo, agli studi di Deleuze e Guattari e di Jean-Luc Nancy [cfr. Nancy 1995] sull'ineffabilità del corpo quale *arché* di qualsiasi ri-velarsi al mondo, l'uso sostantivale della parola tende ad attribuire ad esso un'organica soggettività e/o oggettività sostanziali, mentre la preferibile forma verbale incorporare/incorporarsi sposta l'attenzione sui processi in corso d'opera delle derive di qualcosa di analogo a ciò che Antonin Artaud aveva appellato «corpo senz'organi» [cfr. Artaud 2003]: un coacervo informe di eccitabile massa multipolare, che continuamente si smembra, si svuota e assurdamente si ricuce nelle sue deliranti schizo-metamorfosi.

2.2

Poco dopo l'avvento rivoluzionario della civiltà della scrittura, con riferimento alle affezioni e agli affetti corporei e per spiegare la ragione per cui memoria e reminiscenza non sono affatto sinonimi, Aristotele si era servito di un argomento che chiama direttamente in causa proprio l'attività del disegnare: «L'affezione prodotta dalla sensazione nell'anima e nella parte del corpo sede della sensazione è come una sorta di disegno dipinto (*zographéma*), nel cui possesso diciamo che consiste la memoria» [Aristotele. *De memoria et reminiscentia*, 450a, 30]. Se il registro della memoria, quindi, conserva il possesso della traccia delle rappresentazioni degli oggetti percepiti, la reminiscenza, da parte sua, ha, invece, a che fare con l'atto all'opera di un ricercante disegnare sinaptico, il quale mobilita il corpo retrospettivamente e, insieme e nel contempo, protensivamente. Ingemar Düring [cfr. Düring 1976], uno dei più autorevoli interpreti novecenteschi dell'opera aristotelica, sostiene che i processi di ricerca anamimnestica, nelle ripercussioni corporee che essi suscitano, sviluppano dinamiche e qualità di movimento analoghe a quelle dell'immaginare fantastico nella condizione dormiente, ovvero quando la *phantasia* si sottrae alla vincolante subordinazione nei confronti dell'intelletto razionale. Sgorga, infatti, dall'immaginare la potenza delle sinapsi orchestrate dalle *trace-forms* [cfr. Laban 1999] di un disegnare, che solo nella *Gestalt* delle sue tracce depositatesi nell'archivio della memoria decade a rappresentazione, ma che, nel suo inquieto

andare rimembrante alla ricerca di immagini – il problema cruciale, di seguito affrontato (nel paragrafo 4), sta in come reinterpretare di conseguenza il lavoro dell'immagine fantastica stessa – sviluppa, invece, la sua re-attività performante, nei processi metamorfici di una *Bildung* sempre all'opera. Riprendiamo, a questo proposito, la fondamentale distinzione tra *Gestalt* e *Bildung* esposta da Johann Wolfgang von Goethe, sulla base della lingua tedesca, nei seguenti termini: «Per indicare il complesso dell'esistenza di un essere reale, la lingua tedesca si serve della parola *Gestalt*, forma, termine nel quale si astrae da ciò che è mobile [...]. Ora, se prendessimo in esame le forme esistenti, ma in particolar modo le organiche, noteremmo che, in esse, non vi è mai nulla di immobile, di fisso, di concluso, ma ogni cosa ondeggia in un continuo moto. Perciò il tedesco si serve opportunamente della parola *Bildung*, formazione, per indicare sia ciò che è prodotto, sia ciò che sta producendosi» [Goethe 2014, p. 12] [7].

2.3

Se la parola “disegno” etimologicamente deriva da “*signum*”, il gesto che essa nomina può essere considerato – a partire dalla medesima matrice, ma non certo indifferentemente – tanto sul piano simbolico-rappresentativo quanto su quello che potremmo chiamare, per distinguerlo, “simballico”. La prima elaborazione filosofica del *symbolon* si deve a Platone, a giudizio del quale, peraltro, è possibile trattare di esso solo attraverso un ragionare «bastardo (*nothos*)» [8], dal momento che il movimento erotico del *symbollesthai* allude, al di qua e al di là di ogni logica diairetica, alle mai del tutto prevedibili reazioni rimbaltanti di un uno-che-è-due: né uno-uno, né due di due. Le riflessioni platoniche nel merito prendevano lo spunto dal teatro della vita quotidiana degli antichi greci, per i quali *symbolon* era il nome di un pezzo di coccio di-segnato, ovvero non diviso, ma segnato da un'incisione, una scalfittura superficiale. Esso imitava le forme del legame erotico in tutte le sue possibili manifestazioni e l'incisione non divisiva, che lo graffiava, poneva in risalto un legame autorimbaltante, che non teneva assieme nel modo della *reductio ad unum* e che poteva dar luogo a una spaccatura netta – uno+uno e due di due – solo con la completa distruzione del *symbolon* stesso, allorché gli amanti si separavano definitivamente e irrevocabilmente. Il verbo *symbollesthai*, perciò, alla diatesi media, cioè né attivo né passivo, esprime l'ondulante rimbaltare dei processi di un continuo, diverso e concordemente divergente sperimentare la distanza, nel curvarsi

delle orbite siderali di quell'«amicizia stellare» [9], di cui parlerà Friedrich Nietzsche ne *La gaia scienza* [Nietzsche 1965]. La logica lavora sulle parti del cocchio non più di-segnato, bensì definitivamente spezzato, sostituendo all'erotica dell'uno irriducibilmente duale e plurale, l'analitica del simbolico imperniata sui differimenti della presenza di un indice, che sta per altro (cioè per il suo oggetto estraneo). Tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, le ricerche di Charles Sanders Peirce sono ritornate sul gesto platonico, sino a ripensare le infinite dinamiche simballiche del Segno quale processo di processi, che si innesca e prorompe nell'evento di qualsiasi segnalarsi – nelle risonanze dei suoi armonici di carattere patico, emotivo, nervoso e, in ogni caso, corporante – “per” un interpretante [10], il quale è anch'esso effetto di rimbalzo suscitato, nel momento, dal campo segnico, di cui è interpretazione in atto. La semiosi infinita, infatti, non ammette né soggetti precostituiti né oggetti autonomi e stabili – il segno si autointerpreta nell'atto del suo stesso segnalarsi – ma solo esplosioni energetiche autorimbalzanti e ondulanti, del mondo nel mondo, al ritmo di triangolazioni transeunti, nelle quali l'elemento decisivo è la reazione di risposta, che, come sottolinea Peirce, tende a farsi abito. In questa prospettiva, pertanto, *cogitare* [11] non è affatto l'attività di un soggetto pensante autocentrato, bensì la rimbalzante reazione di risposta all'accadere “dappertutto” di eventi, nella misura in cui il loro segnalarsi è accolto e si palesa “per” un interpretante in transito e incapace di installarsi e permanere nella sua identità sostanziale di soggetto interprete. Ne consegue che l'attribuzione di senso a un certo evento dipende: a. dal fatto che il suo segnalarsi abbia suscitato un interpretante; b. da come quest'ultimo abbia interpretato estemporaneamente attraverso re-azioni tendenti a farsi abito.

2.4

Carlo Rovelli ha sottolineato più volte come il momento del rimbalzo «è il vero reame della gravità quantistica» [Rovelli 2014, pp. 54, 55], nell'annullamento delle categorie sia dello spazio che del tempo. E le ritmiche oscillazioni del rimbalzare e del dondolare costituiscono anche il movente primo di ogni danzare, la cui disposizione fondamentale è stata di recente definita da Virgilio Sieni «aptica», cioè rimbalzante a partire da un toccarsi senza toccare. Il coreografo fiorentino fa espressamente riferimento alle possibilità corporanti del disegnarsi performativamente sinaptico di un toccare/essere toccati, che non mira affatto ad acquietarsi nell'adrente contatto. Perché: «Lo spazio dell'adiacenza è un luogo

di resistenza: si resiste letteralmente al tocco, si tocca senza toccare. [...] Si potrebbe dire che la danza si origina dalla capacità di resistere al tocco, canalizzando le focalizzazioni sul corpo dell'altro in sequenze di movimento» [Sieni 2022, p. 25]. Anche in questa fattispecie, il cogitare profondamente danzante [Gasparotti 2024] sviluppa il suo corporarsi spaziente, mettendo all'opera le sue sinapsi secondo le imprevedibili possibilità dell'incontro, alle prese con l'irriducibile resistere delle cangianti figure apparenti di un Altro, che non è mai a disposizione.

Secondo il “biologo psichedelico” Merlin Sheldrake, è come se le sinapsi rizomaticamente operanti nel regno dei licheni, funghi e tartufi orchestrassero e disegnassero, irradiandosi dal micelio, una sorta di «concerto jazz, in cui i musicisti si ascoltano l'un l'altro, interagiscono e si rispondono in tempo reale» [Sheldrake 2020, p. 53] [6]. Ciò che stupisce e meraviglia nel musicale *synaptein* di questo concerto improvvisato è il fatto che: «davanti a un bivio, le ife non sono costrette a scegliere una strada, anziché un'altra: si ramificano e procedono in entrambe le direzioni. [...] Se incontrano un ostacolo si ramificano e, una volta aggirato, l'apice ifale torna alla direzione di crescita precedente. [...] I funghi sono in grado di seguire tutte le direzioni possibili in una sola volta. [...] Crescendo in una direzione e ritirandosi dalle altre, i reticoli miceliari possono addirittura migrare all'interno di un paesaggio» [Sheldrake 2020, pp. 61, 65, 66].

Gli studi della paleobiologia attestano che gli organismi miceliari furono i primi a sviluppare siffatte complesse reti flessibili di filamenti sinaptici invisibili, che, prima di ogni radicarsi, si toccano, si intrecciano, si troncano e migrano, senza capo né coda, al fine di risolvere i problemi della vita dell'intero ambiente circostante, in contesti trans-specificamente simbiotici. Alcuni ricercatori contemporanei ne hanno tratto la conclusione che: «Gli individui non sono mai esistiti. Siamo tutti licheni» [Gilbert, Sapp, Tauber 2012, p. 326] coinvolti nelle interminabili musicali reazioni e negoziazioni all'opera in una condizione *ymborg-cyborg*, la quale non conosce affatto la differenza tra organico e inorganico e nemmeno quella tra organismi viventi ed elementi tecnologici e “artificiali”.

3. *Instabilitas loci et importunitas mentis*

3.1

Dall'autorità di Aristotele si ricava che se il ricercare in cui consiste la reminiscenza non stimolasse i movimenti delle sinapsi anamimnestiche non si darebbe la presenza

evidente di alcun ricordo e l'amnesia sarebbe la condizione normale di un'anima incapace di pensare e di agire, nella misura in cui «il pensare (*noein*) è un certo qual immaginare (*phantasia tis*) o non è possibile senza immaginazione» [Aristotele. *De Anima*, I, 403 a, 8, 9]. Per la convinzione antropocentrica del filosofo greco, l'*anamnesis* è attività esclusivamente umana, in quanto il suo sillogizzare è controllato dal *nous* della *psyché* razionale e compete, perciò, «solo a coloro ai quali appartiene per natura la capacità di deliberare (*to bouleutikón*)» [Aristotele. *De memoria et reminscientia*, 453 a, 12, 13]. Negli stessi esseri umani, tuttavia, i movimenti ricercanti della reminiscenza possono essere eccitati, troncati, deviati, stravolti da certe condizioni corporeo-affettive, le quali generano stati di ipercinetica «confusione» [Aristotele. *De memoria et reminscientia*, 453 a, 23]. Ciò avviene, in modo esemplare, nel caso dei melancolici: «le immagini (*phantasmata*), infatti, li muovono moltissimo» [Aristotele. *De memoria et reminscientia*, 453 a, 19], secondo un cinetismo incontenibile e ingovernabile. Per questo, i Padri della Chiesa descrissero questa condizione nei termini di: «*evagatio mentis*», «*curiositas*», «*instabilitas loci vel propositi et importunitas mentis*». Ciononostante, lo pseudoaristotelico *Problema XXX*, I, attribuito a Teofrasto, enuncia che «tutti gli uomini rivelatisi straordinari, o nella filosofia, o nella politica, o nella poesia, o nelle arti appaiono essere stati melancolici» ([Aristotele]. *Problema XXX*, I, 953 a, 10-12), nella misura in cui «tutti i melancolici sono straordinari non per malattia, ma per natura» ([Aristotele]. *Problema XXX*, I, 955 a, 39, 40). Ciò che accomuna questi uomini straordinari è la caratteristica, secondo la quale «il temperamento melancolico produce anomalie» essendo «anch'esso anomalo» ([Aristotele]. *Problema XXX*, I, 953 b, 9, 10), sia pure in maniera naturalissima. Le parole greche «*anomalía*» e «*anomalos*» originariamente indicavano le manifestazioni, che non corrispondono all'essere *omalós*, ovvero regolarmente parificabile, liscio, simmetrico, uniforme e tale da dar luogo a rapporti e similitudini. Nella disposizione melancolica, infatti, viene a essere sospesa ogni forma di binarietà oppositivamente escludente. L'impareggiabile carattere ondivago del turbine affettivo, che la disposizione melancolica manifesta, dispiega una meteorologia, che sfugge a qualsiasi previsione, a qualsiasi schematismo, a qualsiasi regolarità, a qualsiasi causalità, a qualsiasi logica, oscillando e agitandosi confusamente nell'incertezza e nell'imbarazzo del raziocinare, del dire, del significare, del giudicare, al di là di ogni opposizione tra oscurità e chiarezza. È come se tale disposizione scompaginasse – senza, peraltro, negarlo – ogni

logico strutturarsi, per poi mandare in loop tali anomale manifestazioni, sino a concentrare l'attenzione sugli stravaganti (alla lettera) effetti di tale eccedere.

Il campo simballico del disegnarsi spaziente delle sinapsi melancolicamente performative si esalta sul multipiano estetico, nell'accezione più sapientemente esperienziale del termine. Come ha recentemente sostenuto Nicola Perullo, proprio la disposizione aptica caratterizza il campo estetico nella sua natura più autentica, nella misura in cui «l'aptico non dice altro che il percepire processuale e relazionale consapevole. È la partecipazione aderente al fluire come totalità in movimento, l'esperienza che non si sofferma sui (s)oggetti e non vi si attacca, sorvolandoli, per attenzionare invece i processi. L'estetico si manifesta come corrispondenza percettiva aptica; nel percepire aptico si presenta l'estetico» [Perullo 2022, p. 143].

L'ascolto sapiente (secondo l'etimologia negletta di *sapio*: assaggio e gusto) di tale ascoltare esteticamente aptico, tuttavia, è sedato e boicottato dal videocentrismo, che contraddistingue la nostra civiltà logocentrica o «agrilogistica» (secondo la recente interpretazione di Timothy Morton [cfr. Morton 2021], la quale si fonda sull'isolamento e sul primato della classe eminentemente simbolica dei segni. Nella condizione, quindi, discorsivamente rappresentativa della *diexodos*, piuttosto che nella disposizione simballicamente e sinapticamente performativa, il cui prototipo è il *mycelium* con le sue ife.

3.2

Solo in quella che Walter Benjamin definì esclusiva «lingua degli uomini» [cfr. Benjamin 1962] i segni funzionano nella misura in cui stanno ad indicare i loro oggetti, a prescindere da qualsiasi forma di somiglianza e di qualità comune con ciò che indicano, nel contesto di una pervasiva e fagocitante generalizzazione legal-astratta. Come precisa Peirce: «Un Simbolo è un segno che si riferisce all'Oggetto che esso denota in virtù di una legge, di solito un'associazione di idee generali, che opera in modo che il Simbolo sia interpretato come riferentesi a quell'Oggetto. È insomma esso stesso un tipo generale di legge, cioè è un Legisegno. [...] Non soltanto il simbolo stesso è generale, ma anche l'oggetto al quale esso si riferisce è di natura generale» [Peirce 2021, p. 153].

Pur scaturendo dai processi della semiosi infinita, il simbolico, quale compimento/tradimento dei processi semiotici in transito, finisce per isolarsi e arroccarsi in una sorta di autonomia sporgenza antropocentrata, nella quale il carattere

denotativo del segno viene ad assumere un valore astrattamente logico-legale e permanente. Ciò non può che inibire le potenzialità simboliche delle sinapsi all'opera, rinchiodando l'animale umano in un «mondo privato» [Eraclito, fr. 89] tutto incentrato sulla dimensione logica del "significato". Un significato, la cui natura pragmatico-performativa, contraffatta e cristallizzata dall'ipostatizzazione dell'«interprete logico» fattosi soggetto dell'interpretare, risulta alienata nelle forme dell'idea (nell'accezione platonistica) e del concetto. Eppure, come chiarisce ancora Peirce: «Non tutti i segni hanno interpretanti logici, ma soltanto concetti intellettuali e simili [...], che sono tutti o concetti generali o intimamente connessi con concetti generali» [Peirce 2021, p. 153]. Perché: «Nessun pensiero presente in atto (che è un mero sentimento) ha alcun significato, né valore intellettuale; perché il significato non sta in ciò che è pensato nell'atto in cui è pensato, ma in ciò a cui questo pensiero può essere connesso da pensieri successivi in una rappresentazione; cosicché il significato di un pensiero è qualcosa di virtuale» [Peirce 2021, p. 95].

La conseguenza dell'umano, troppo umano orgoglioso autoconfinamento nella dimensione del simbolico sta nel riportare le dinamiche evenemenziali del vivente alla linearità discorsiva, nel procedere della quale i luoghi del significato si limitano a circoscrivere meri posti – dove semplicemente si sta [12] – refrattari nei confronti di ogni apertura spaziente. Così il cosmico concerto jazz orchestrato dalle reti dei legami sinaptici viene ad essere sovrastato e soffocato. E ogni danza s'interrompe, o meglio resta l'involucro superficialmente apparente delle *attitudes* di una *great Dance* separata dalla *small Dance*, che dovrebbe ispirarne il incorporarsi spaziente [13].

4. Danzare per fantasmata

4.1

Il trattato rinascimentale di Domenico da Piacenza *De arte saltandi et choreas ducendi* richiama perentoriamente l'attenzione sul fatto che ogni danzare non può che accendersi e spegnersi quale «danzare [...] per fantasmata» [Procopio 2014]. Ma quale immaginare e in che modo esso induce a danzare «*spirando el corpo per fantasmata*» [Domenico Da Piacenza. *De arte saltandi et choreas ducendi*, I, 14, 15]? In questa prospettiva, la potenza del *phantasma* non è ridicibile alla nozione platonistica di *eidolon kai eikon* in quanto copia di ciò di cui è immagine e il cui conservarsi nell'anima,

aristotelicamente, garantirebbe un ricordare, che, peraltro, senza la ricerca messa all'opera dal sillogizzare anamnestico, non sarebbe mai consapevolmente possedibile come tale. In gioco, semmai, è la *phantasia* nell'attuarsi del suo potere magico, grazie al quale, come sosteneva, negli anni '20, prima di chiudere definitivamente il suo "periodo filosofico", il pittore dadaista, alpinista e pensatore ancor oggi controverso Julius Evola: «tutta la realtà va trasmutata in un sogno dopo averla negata nel sonno [...] in un "atto perfetto", che verrà sentito come la realtà assoluta» [Evola 2006, p. 95]. In una condizione reattiva di sonnambulismo [14], che smaschera il mito illusionistico di una ragione perennemente desta.

4.2

A partire dagli anni '70, Steve Paxton era solito incitare i suoi danzatori e i suoi allievi a «*Imagine. Don't do it!*» [Paxton 2018, p. 38]. Muoversi applicando esecutivamente la forma ideale (*Gestalt* [15]) del da farsi, che la mente separata ha pensato e calcolato preventivamente, se garantisce il prodursi di atti e gesti funzionali ed efficaci secondo la razionalità mezzo-scopo, tuttavia, non è affatto scontato dia luogo a un atto danzante in senso forte (avendo soffocato, rimosso o ostruito i silenzi e la vacuità della *small Dance*). Nel corso delle sue ricerche e sperimentazioni sul movimento relazionale dei corpi, Paxton era giunto alla conclusione che, al di qua e al di là delle *attitudes* incorporate dai danzatori, delle loro più o meno precise ed efficaci prestazioni ginnico-atletiche e a prescindere dalle prescrizioni coreografiche alle quali essi, ovviamente, si devono attenere sul piano teatrale/spettacolare, è la potenza dell'immaginare quella che "spira" originariamente ogni incorporarsi e modella, svuota e modula le energie in corso d'opera, attraverso la contagiosa influenza dei suoi fantasmi e in accordo con il concerto jazz delle potenze caosmiche. Eppure, l'antropo-logo-centristico efficientismo, caratterizzante il canone epistemologico e culturale dominante, sembra aver dimenticato il presupposto stesso dell'ingombrante dottrina aristotelica dell'agire umano in quanto *proairesis* (alla lettera, "preafferramento"), presupposto enunciato e insieme anche di fatto smentito dallo stesso autore [16]. Vale a dire il fatto che la ragione, da sola e di per sé stessa, non muove alcunché. La ragione, nella sua autonomia, è analitica e generalizzante, legalmente calcolante, giudicante e, in quanto tale, è perfettamente in grado di accertare preventivamente la fattibilità dell'azione da intraprendersi, di valutare anticipatamente lo scopo di essa, di prefigurare la forma ideale di ciò che andrà

prodotto, nonché di scegliere oculatamente i mezzi più idonei al raggiungimento dello scopo previsto. Ma la forza, che innesca e mantiene in esercizio qualsiasi movimento in atto, compreso quello nel quale si esplica ogni proairetico valutare e giudicare, non appartiene all'elemento razionale, bensì scaturisce da un elemento *alogon*, che già Platone aveva definito "órexis": (pro)tensione, appetito desiderante, *conatus*. Da qui la difficoltà di Aristotele, come si evince dagli scritti raccolti nell'*Etica Nicomachea*, nel costruire e proporre un nesso plausibile tra la deliberazione razionale di muoversi in un certo modo in vista di un certo scopo e la forza motrice proveniente dalla parte irrazionale dell'anima, sostenendo che, negli esseri razionali, l'*orexis*, opportunamente addomesticata, può «partecipare del *logos*» [Aristotele, *Etica Nicomachea*, I, 1102 b, 14], «prestarvi ascolto» e «obbedirvi» [Aristotele, *Etica Nicomachea*, I, 1102 b, 26]. Come ha commentato Emanuele Severino, il dominio sulla realtà, su cui si basa l'umana convinzione del successo dell'azione proairetica, stando al dettato dei testi classici, poggia su un fondamento assai labile e franoso, in quanto si frantuma «da un lato, in un calcolo dei mezzi in vista dello scopo, che non ha la forza di disporre dei mezzi e di produrre lo scopo, e, dall'altro, in una forza che non sa nulla degli scopi che il mortale si propone» [Severino 1980, p. 380]. I melancolici, tuttavia, ancora loro, sembrerebbero incarnare sciamanicamente, nella loro anomalia, una via capace di non cadere in questa situazione aporetica e paralizzante. Essi, rileva Aristotele, anche dopo aver razionalmente deliberato, non riescono a rimanere fermi nella loro deliberazione o, ancor peggio, spesso non riescono a deliberare affatto, scardinando ogni progetto rigorosamente proairetico, a causa della loro incontinenza. Eppure, essi agiscono e con risultati ammirevoli: «Non si attengono saldamente ai ragionamenti, perché si fanno guidare dall'immaginazione» [Aristotele, *Etica Nicomachea*, VII, 1150 b, 27, 28]. E nel farsi guidare dalla *phantasia*, piuttosto che dal lucido raziocinare in contraddittorio, gli esiti del loro agire suscitano meraviglia, in qualsiasi campo tali uomini straordinari si applichino, a cominciare dalla stessa politica.

4.3

Il fatto è che, nella sospensione della mentalità binaria fondata sulla logica dicotomica, che sorregge le concezioni lineari del segno, lasciarsi guidare dall'immaginazione non nega né esclude affatto l'utilizzo delle risorse della ragione, ma suggerisce di servirsi dei formidabili strumenti di

quest'ultima per dare una misura e dei limiti, in corso d'opera e nella relazione, agli slanci delle sinapsi mobilitate. E inoltre per evitare dannosi inconvenienti; per superare impedimenti e ostacoli sopraggiunti e per allargare e arricchire eventualmente, infine, il campo delle possibilità praticabili nel momento. Non proaireticamente, beninteso, vale a dire non preventivamente e non preformativamente, bensì performativamente, affidandosi ad un concreto calcolare autoschediastico [17], cioè "improvvisante". Nel senso di quell'improvvisare quale disposizione "normalmente" quotidiana, che, secondo il sociologo gesuita Michel de Certeau, si applica già nel semplice atto di camminare, nella misura in cui il pedone, rispetto alle possibilità e alle interdizioni, che l'ordine spaziale vigente gli impone, «ne attualizza alcune e in questo modo le fa essere [...]», ma anche le disloca, [...] accresce il numero dei possibili (per esempio, trovando scorciatoie o facendo delle deviazioni) e quello degli interdetti (per esempio, evita percorsi ritenuti leciti o obbligatori)» [de Certeau 2010, p. 152]. E si esercita anche nell'atto abituale della lettura in quanto «andare alla deriva attraverso la pagina, una metamorfosi del testo mediante il vagare dello sguardo, un'improvvisazione e un'attesa di significati dedotti da alcune parole, uno sconfinamento degli spazi scritti, una danza effimera» [de Certeau 2010, p. 152]. Il già citato Paxton, in uno dei suoi scritti, a un certo punto fa campeggiare a tutta pagina la domanda: «*How do you know you aren't improvising?*» [Paxton 2018, p. 26].

4.4

Siamo così giunti a un punto cruciale. L'immaginazione che «spira el corpo per fantaxmata» [Domenico da Piacenza, *De arte saltandi et choreas ducendi*, I, 14, 15], è di meno e di più che la facoltà dell'anima della tradizione filosofica occidentale. E l'immagine non è affatto una determinata presenza, un dato apparente sia pure ingannevole e dipendente. Non è copia di nulla e non è sostanzializzabile in alcun modo. La *phantasia* è processo di azione magica, che si esercita in quanto potenza autonegativa e, perciò, necessariamente iconoclastica, come pensato dal filosofo novecentesco Andrea Emo, i cui testi postumi [cfr. Emo 1989; 1992; 1998; 2006], di recente, hanno letteralmente stregato l'artista contemporaneo Anselm Kiefer [18]: «L'immagine è la via regale per arrivare all'abolizione dell'immagine, alla suprema iconoclastia» [Emo 2019, p. 162]. L'immagine, infatti, «redime dall'identità» [Emo 2019, p. 155], agendo quale «diversità assoluta» [Emo 2019, p. 154]. Nel senso che essa non si identifica nell'essere determinatamente diversa da qualcos'altro

(dalla realtà originale o oggettiva), bensì “non è”, mai, qualsiasi entità determinata possibile, compresa quella consistente nel suo essere posta come immagine. Essa, piuttosto, agisce nei modi del baluginante mostrarsi – secondo l'elemento comune delle etimologie di “*eikon*” e “*eidolon*”, dalla radice indoeuropea “(f)id” di “vedere” e “*phantasma*”, da “*pha*”, legata al manifestarsi – della catastrofe di ogni immagine, mentre quello dell'immaginare è un puro processo, nel quale ogni prodotto si brucia sino a consumarsi del tutto, onde poter far risorgere di nuovo il processo stesso: «L'immagine, come la vita, è Ifigenia e Fenice – è sacrificio e resurrezione – un mistero che celebriamo in ogni istante con la respirazione, con il fuoco interiore che ci brucia» [Emo 2019, p. 165]. Emo ne trae la conclusione ultima, che ciò che resta dei misteriosissimi processi iconoclastici della *phantasia* è ritmo: il ritmo stesso del respiro del mondo.

5. Niente è quello che è

Se, come dimostrano i recenti studi biologici, i funghi sono capaci di seguire più direzioni in una sola volta, pronti anche a far migrare di luogo in luogo le reti sinaptiche che secernono e se, nei loro sviluppi rizomatici, le ife ad ogni bivio si ramificano senza dover scegliere una strada anziché un'altra, allora i paradigmi canonici del connettere vengono ad essere stravolti, oltre ogni forma di «agrilogismo» [19]. Nell'ultimo capitolo del suo libro *Entangled Life*, il biologo Sheldrake si chiede: «Se diciamo che una pianta “impara”, “decide”, “comunica”, o “ricorda”, umanizziamo la pianta o vegetalizziamo una serie di concetti umani?» [Sheldrake 2020, pp. 266, 267]. È una domanda ben posta e, come tutte le autentiche domande, non ha una risposta determinata. In ogni caso, valorizzare il carattere performativo delle *trace forms* del disegnare sinaptico, in una prospettiva non meramente simbolico-rappresentativa, comporta decostruire e oltrepassare melanolicamente i canoni sui quali ancora si reggono il razionalismo e lo scientismo occidentali. Hanno aperto la strada in questa direzione certe importanti avventure dell'arte tardonovecentesca e contemporanea, le cui pratiche si sono affrancate dagli schemi dell'intellettualismo antropocentrico [cfr. Gasparotti 2019; 2024], nelle sue principali implicazioni, a cominciare dalla superstizione gnoseologica. Ad esempio, la macroinstallazione *Liminal* di Pierre Huyghe [20] – nel 2024 a Venezia e poi trasmigrata a Seul e ora a Berlino – inventa e ipermostra che ogni zona di quanto appare di un mondo processuale

in perenne metamorfosi, in quanto soglia, *limen infra limina*, irradia, lascia andare e oscura una sua peculiare e contagiosa agentività tecnonaturante, essendo capace anche di comunicare, sia pure al di là della forma e dei codici delle lingue simboliche quali espressioni dell'umana *phoné semantiké*. Così l'artista francese ha descritto il suo modo di operare: «Una volta instaurato un ambiente, lo lascio sviluppare con una sua “agentività” e “senzienza”. [...] In ciò che creo, il vivente è lì per la sua capacità di modificarsi, di imparare, ma può anche vedersi sorpassato. [...] Produco delle perplessità, dell'enigmatico, dello sconosciuto, dello strano. Bisogna indurre un'incertezza produttiva piuttosto che una vaga illustrazione o riaffermazione di ciò che gli scienziati comunicano oggi. [...] Penso a una lingua che si possa inventare [...] ricorrendo a delle reti neuronali artificiali in stretto contatto con gli ambienti. Un linguaggio non umano, né animale. [...] Nel mio rapporto con la realtà gioco [...]. Potrei riprendere il titolo di un libro di Tristan Garcia: *Laisser être et rendre puissant*» [21].

In questa prospettiva, l'espressione estetico-artistica non manifesta soggettivamente il reale, non lo rappresenta, non induce a contemplarlo e nemmeno crea alcunché (*ex nihilo*, secondo la concezione ontoteologica del creare), ma semmai postproduce [cfr. Bourriaud 2004]. Il teatro estetico del suo «danzare per fantasmata» gioca, reinventando e riconnettendo le sinapsi reversibili e migranti di rizomaticamente miceliari immagini iconoclastiche, nelle quali si celebrano le tragicomiche vicende dell'apparizione parente di mondi intelligenti e comunicanti(si) in modi “stranamente” familiari. Le sue opere “inventano”, cioè trovano-incontrano-scoprono-e-mandano-ad-effetto, immagini iconoclastiche di mondi in perpetua metamorfosi. A partire dal presupposto che, come affermato dallo scrittore e filosofo Tristan Garcia citato da Huyghe stesso: «Non c'è alcun significato, nessuna coesione immediata delle cose, non c'è niente di comune [...]»; di fatto, niente è quello che è» [Garcia 2024, p. 11].

Disegnare non è significare, perlomeno non nell'accezione ideale, simbolica e legalistica del segno. E in quanto tale, nel suo anomalo dispiegare le sue sinapsi performative, può esprimere esteticamente la danza di un cogitare magicamente fantastico, senza soggetto e senza oggetti. Ascoltando e coltivando la saggezza, dagli inevitabili risvolti etici, secondo la quale ogni saper fare rimembra e dismembra (nei vuoti e nelle ricuciture del corpo dis-organico) performativamente quell'oblio, che, come sosteneva Nietzsche, è necessario all'azione, nella misura in cui quest'ultima è necessaria alla vita.

Note

[1] Preferiamo, in questi casi, piuttosto che il verbo “pensare”, utilizzare la versione “cogitare”, secondo l’etimologia da *agitare/agitarsi* in relazione con altri e l’Altro. È assai singolare e, nel contempo, eloquente il fatto che il *Vocabolario online* Treccani, nel riportare l’etimologia del termine, presenti il co-agitare come un «agitare dentro di sé, nella propria mente» [https://www.treccani.it/vocabolario/cogitare/], rimuovendo del tutto proprio l’intra-relazionalità del *cum*, e rimarcando nel modo più esemplare l’inventata persuasione antropo-logocentrica, secondo la quale il pensare è manifestazione di un’interiorità spiritualmente “mentale” e autonoma. Abbiamo cercato di decostruire e oltrepassare tale persuasione in Gasparotti 2024.

[2] Magritte 2005, p. 158. Ci siamo occupati della questione in Gasparotti 2010.

[3] Sul senso di questo termine e sulla sua preferibilità d’uso rispetto al nome “corpo” si veda più avanti il paragrafo 2.1.

[4] Ci riferiamo, in particolare, a due filoni paralleli della ricerca e sperimentazione artistica contemporanea: da un lato le pratiche e le esperienze di un gruppo di artisti, che spesso collaborano tra loro in progetti comuni, quali Dominique Gonzalez-Foerster, Liam Gillick, Carsten Höller, Rirkrit Tiravanija, Philippe Parreno e Pierre Huyghe e, dall’altro, le *performance* controcorrente di Emilyn Claid, Anne Bean, Joseph Morgan Schofield, Ash McNaughton. L’indagine sui presupposti e le implicazioni di queste «avventure del non registrabile», come definite da Huyghe [2024], sta al centro di Gasparotti 2025b.

[5] Anche nel caso dell’interpretazione del movimento del rimembrare tende a imporsi la mentalità logocentrica e videocentrica, i cui effetti sono stati denunciati nel modo più esemplare da Henri Bergson e secondo la quale l’umana rappresentazione logico-analitica del movimento finisce per negarlo *tout court*, riducendolo alla concatenazione di posizioni statiche. In una delle sue lezioni universitarie del 1902, 1903 dedicate proprio al Segno nella sua relazione con l’idea di tempo, il filosofo francese, riprendendo il paradosso zenoniano della freccia, argomenta: «Se analizzo la freccia di Zenone, che attraversa lo spazio, essa è sempre in differenti posizioni e il movimento della freccia mi appare come una serie di posizioni. Se analizzo non dal dentro, ma dal di fuori il movimento del mio braccio che si solleva, se [...] invece di sentirmi compierlo, lo guardo compiersi dal di fuori, vedo che attraversa un punto e poi un altro punto, e così di seguito [...] e questo movimento non è per me altra cosa che la successione delle posizioni del mobile lungo la sua traiettoria»: Bergson 2011, pp. 77, 78.

[6] Aristotele specifica che l’attività del richiamare alla memoria — che «non è né riacquisizione, né acquisizione di memoria» [De memoria et reminiscencia, 451 a, 20] — «è come un sillogismo: infatti, chi richiama alla memoria inferisce che in precedenza ha visto, ascoltato o subito qualcosa di questo tipo, in una condizione di ricerca» [De memoria et reminiscencia, 453 a, 10-12].

[7] I processi di formazione quale *Bildung* ondeggiando e rimbalzano perennemente in corso d’opera, dinamicamente immanenti e nel contempo proiettati sempre oltre, nella vita intrinsecamente formativa della materia stessa. Il modello della *Gestalt*, invece, è riconducibile alla concezione classica aristotelica e indica la forma quale principio immateriale pre-determinante, che viene imposto alla realtà materiale dall’esterno, in quanto prefigurato idealmente nell’intelletto del soggetto agente. Esso fissa, circoscrive e identifica l’oggetto sostanziale, isolandolo e separandolo da ogni altro e astraendo dal movimento.

[8] Come Platone chiarisce nel *Timeo*, tale «ragionamento bastardo [...] credibile a stento» non si basa su quanto percepito e percepibile sensibilmente, ma si sviluppa «come se sognassimo» [Platone. *Timeo*, 3], nell’abolizione, quindi, di ogni differenza tra i fantasmi onirici e la realtà empirica.

[9] «Noi siamo due navi, ognuna delle quali ha la sua meta e la sua strada; possiamo benissimo incrociarci e celebrare una festa tra noi, come abbiamo fatto [...]. Ma proprio allora l’onnipotente violenza del nostro compito ci spinge di nuovo l’uno lontano dall’altro, in diversi mari e zone di sole [...]; i diversi mari e soli ci hanno mutati! Che ci dovessimo divenire estranei è la legge *incombente* su noi [...]! Esiste verosimilmente un’immensa invisibile curva e orbita siderale, in cui potrebbero essere ricomprese [...] le nostre diverse vite e mete, — innalziamoci a questo pensiero»: Nietzsche 1965, §279, p. 155.

[10] L’interpretante, per Peirce, non è un soggetto interprete, che c’è già da qualche parte, pronto a cogliere, dall’esterno i segnali del mondo, per riferirli a freddo e secondo certi criteri, al loro oggetto già dato. Anche l’interpretante scaturisce, nella sua apparizione sparente, dal subitaneo accendersi di un certo campo semiotico, il quale, per Peirce, agisce per dinamiche triangolazioni del medesimo nel medesimo. È la sopravvalutazione logocentrica dell’interpretante logico dei segni in quanto «legisegni» che finisce per sviluppare e imporre l’illusione di un Interprete meta-fisico soggettivamente preesistente ed esterno al gioco momentaneo del segnalarsi.

[11] Si veda la nota 1.

[12] Nancy opportunamente precisa che il “luogo”, in relazione con il corporarsi, non è il “posto”. Il posto è dove si sta, il posto è l’ambito determinato e sicuro di un in-sistere. I corpi, invece, «non hanno luogo, né nel discorso, né nella materia. [...] Hanno luogo al limite, *in quanto limite*: limite — bordo esterno, frattura e intersezione dell’estraneo nel continuo del senso»: Nancy 1995, p. 17.

[13] Secondo Steve Paxton, il co-fondatore della *Contact Dance Improvisation*, ogni danza che si dispiega visibilmente nel suo spettacolo di *great Dance* non può che scaturire ed essere alimentata — per esservi, alla fine, riassorbita — nella rarefazione di un movimento-che-apparentemente-non-si-muove pressoché impercettibile, benché potentemente vivo, necessario e coinvolgente nella sua liquida e aerea elementarità. Nell’invisibilità di questa *small Dance*, si custodiscono il segreto e la condizione di possibilità di ogni danzare. Paxton era giunto a questa conclusione rielaborando quanto andava diffondendo, nel periodo di formazione del coreografo (quale discepolo di Merce Cunningham), il musicista John Cage, secondo il quale ogni processo musicale è fatto di silenzio, nella misura in cui esso costituisce l’elemento non soggettivo, non intenzionale e non percepibile del suono, nello stesso modo in cui quest’ultimo è il manifestarsi soggettivo, intenzionale e percepibile del silenzio stesso: cfr. Cage 2010.

[14] Va segnalato, a questo proposito, il fatto che il balletto dell’Ottocento insiste molto sul tema del sonnambulismo, sul quale si è cimentato lo stesso Marius Petipa. E la tendenza incrementa nel Novecento, basti pensare a *La sonnambula* (*Night Shadow*) di George Balanchine (1946), successivamente ripreso, nel 1960, dal New York City Ballet. E, nel nuovo millennio, il *trend* prosegue: basti pensare a *Hallo Kitty!* di Enzo Cosimi, al *work in progress* messo all’opera per 12 anni da Trajal Harrel *Tickle the Sleeping Giant* (2001-2012) e ancora a *Somnole* di Boris Charmatz

(2021, 2022) e infine ai lavori di Cristina Kristall Rizzo col trittico *Ultras. The sleeping dances* (2019), *Sonno* (2021) e *Monumentum – The Second Sleep* (2022, 2023) tuttora in circolazione. Nel merito cfr. Tomassini 2023.

[15] Si veda la nota 7.

[16] Con il termine “*proairesis*” Aristotele intende la «deliberazione preventiva [...] sempre accompagnata dalla ragione e dalla riflessione. [...] Oggetto della *proairesis* è ciò che è già stato giudicato con la deliberazione. [...] Ciascuno cessa dal ricercare come dovrà agire, quando abbia ricondotto a sé stesso il principio dell'azione e l'abbia ricondotto a quella parte di lui che comanda»: Aristotele. *Etica Nicomachea*, III, 1112a, 15-1113 a, 6. Quella esposta da Aristotele nell'*Etica Nicomachea* è una dottrina talmente influente da aver condizionato ogni concezione dell'umano progettare sino al moderno, Novecento compreso. Basti pensare al I libro del *Capitale* di Karl Marx: «Il ragno compie operazioni che assomigliano a quelle del tessitore, l'ape fa vergognare molti architetti con la costruzione delle sue cellette di cera. Ma ciò che fin da principio distingue il peggior architetto dall'ape migliore è il fatto che egli ha costruito la celletta nella sua testa prima di costruirla in cera»: Marx 1977, p. 212. E poi a Robert Collingwood [1958], Émile Durkheim, Max Weber e allo stesso Sigmund Freud.

[17] Già i filosofi greci (Aristotele compreso, che vi accenna nella *Poetica*), per indicare il modo di fare e di procedere, che, molto più tardi, sarà definito “improvvisazione”, utilizzavano, con riferimento alle celebrazioni rituali del teatro tragico, l'aggettivo “*autoschediastikós*”, che letteralmente significa “tale da darsi da sé (*autós*) la propria forma dinamica (*schéma*)”. La parola indica, pertanto, il mettersi all'opera estemporaneamente di un processo compositivo, le cui figurazioni dinamiche non sono preformate

nella *proairesis*, ma prendono forma in corso d'opera, sintantoché le energie mobilitate sono in esercizio.

[18] Lo testimonia la Mostra del 2023 – evento collaterale della LIX edizione de La Biennale d'Arte di Venezia – di Anselm Kiefer intitolata *Anselm Kiefer. Questi scritti, quando verranno bruciati, daranno finalmente un po' di luce* (Andrea Emo), a cura di Gabriella Belli e Janne Sirén, Venezia, palazzo Ducale, 26 marzo 2022 – 6 gennaio 2023.

[19] Sviluppando un'intuizione antimarxiana di Jacques Derrida, secondo la quale l'agricoltura anticipa e presuppone l'industria, il filosofo britannico Timothy Morton considera la nascita dell'agricoltura, dodicimila anni fa, in Mesopotamia, come l'avvento di una implacabile totalizzante “Macchinazione” tanto intossicante quanto persuasiva, nonché apparentemente gratificante in termini di ottimale soddisfacimento dei bisogni umani, attraverso la quale un “Programma” a senso unico pianifica, progetta e mobilita gli spazi dell'abitare, secondo il criterio dello sfruttamento più razionale delle risorse naturali disponibili, avvalendosi del perfettibile progresso delle *téchnai* prometeicamente intese. Capisaldi della struttura ontologica dell'agrilogica sono: 1. l'inviolabile incontrovertibilità del principio di non identità/non contraddizione/ terzo escluso; 2. il fatto che esistere equivale a essere presente; 3. l'incontestabilità del fatto che vi sono confini rigidi, netti e invalicabili tra umano e non umano, fermo restando il fatto che quella umana resta l'esistenza migliore possibile: cfr. Morton 2021.

[20] Ce ne siamo direttamente occupati nel saggio Gasparotti 2025a.

[21] La citazione è tratta dall'intervista all'artista di Stéphanie Renault dal titolo *L'essenziale è perdersi*. In *Il Giornale dell'Arte*, 3 agosto 2022.

Autore

Romano Gasparotti, Accademia di Belle Arti di Brera, Milano; Museo Archivio Laboratorio per le Arti Contemporanee Hermann Nitsch, Napoli, romanogasparotti@fadbrera.edu.it

Riferimenti bibliografici

Artaud, A. (2003). *CsO: il corpo senz'organi*. Milano: Mimesis.

Austin, J.L. (1987). *Come fare cose con le parole*. Genova-Milano: Marietti Editore (prima ed. it. 1962).

Benjamin, W. (1962). Sulla lingua in generale e sulla lingua degli uomini. In *Angelus Novus. Saggi e frammenti*. Trad. it. a cura di R. Solmi. Torino: Einaudi.

Bergson, H. (2011). *Sul Segno. Lezioni del 1902-1903 sulla storia dell'idea di tempo*. Trad. it. a cura di R. Ronchi, F. Leoni. L'Aquila: Textus.

Bourriaud, N. (2004). *Postproduction. Come l'arte riprogramma il mondo*. Milano: postmediabooks.

Cage, J. (2010). *Silenzio*. Trad. it. di G. Carlotti. Milano: Shake edizioni.

Collingwood, R.G. (1958). *The Principles of Art*. Oxford: Oxford University Press 1958.

de Certeau, M. (2010). *L'invenzione del quotidiano*. A. Abruzzese (a cura di). Roma: Edizioni Lavoro.

Deleuze, G., Guattari, F. (2017). *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*. Napoli-Salerno: Orthotes.

Düring, I. (1976). *Aristotele*. Milano: Mursia.

Emo, A. (1989). *Il dio negativo. Scritti teoretici 1925-1981*. M. Donà, R. Gasparotti (a cura di). Venezia: Marsilio.

Emo, A. (1992). *Le voci delle Muse. Scritti sulla religione e sull'arte 1918-1981*. M. Donà, R. Gasparotti (a cura di). Venezia: Marsilio.

Emo, A. (1998). *Supremazia e maledizione. Diario filosofico 1973*. M. Donà, R. Gasparotti (a cura di). Milano: Raffaello Cortina.

Emo, A. (2006). *Quaderni di metafisica 1927-1981*. M. Donà, R. Gasparotti, (a cura di). Milano: Bompiani.

Emo, A. (2019). *In principio era l'immagine*. M. Donà, R. Gasparotti, R. Toffolo (a cura di). Milano: Bompiani.

Evola, J. (2006). *Saggi sull'idealismo magico*. G. de Turreis (a cura di). Con un saggio introduttivo di F. Volpi. Roma: Mediterranee.

Garcia, T. (2024). *Laisser être et rendre puissant*. Paris: puf.

Gasparotti, R. (2010). *La pittura di Magritte e la tradizione occidentale dell'immagine*. Milano: cusl.

Gasparotti, R. (2019). *L'amentale. Arte, danza e ultrafilosofia*. Napoli: Cronopio.

Gasparotti, R. (2024). *La danza profonda. Per una kairosfia del cogitare creativo*. Pompei: Kaiak Edizioni.

Gasparotti, R. (2025a). Quel cogitare anomalo di certa arte contemporanea. A proposito di *Liminal* di Pierre Huyghe. In *KAIK. A Philosophical Journey*, n. 12. *Cattivi pensieri*, sezione *Paesaggi*.

Gasparotti, R. (2025b). *Disumanizzare l'arte*. Joseph Beuys, Hermann Nitsch e l'anomalia nel contemporaneo. Sesto S. Giovanni: Aesthetica.

Gilbert, S.F., Sapp, J., Tauber, A.I. (2012). A symbiotic view of life: we have never been individuals. In *Quarterly Review of Biology*, vol. 87, n. 4, pp. 325-341.

Goethe, J.W. (2014). *La pianta originaria*. M. Donà (a cura di). Milano: AlboVersorio.

Grant, I.H. (2008). *On an Artificial Earth: Philosophies of Nature after Schelling*. London: Bloomsbury Publishing Plc.

Heidegger, M. (2022). *L'Inno Andenken di Hölderlin*. Milano: Mursia.

Huyghe, P. (2024). *Liminal*. A. Stenne (a cura di). Venezia: Marsilio.

Laban, R. (1999). *L'arte del movimento*. Macerata: Ephemeria.

Magritte, R. (2009). *Écrits complets. Édition établie et annotée par A. Blavier*. Paris: Flammarion.

Marx, K. (1977). *Il Capitale*, libro I. Trad. it. a cura di D. Cantimori. Roma: Editori Riuniti.

Fonti classiche

Aristotele. *De Anima*.

Aristotele. *De memoria et reminiscencia*.

Aristotele. *Etica Nicomachea*, libri I, III, VII.

Aristotele. *Poetica*.

Morton, T. (2021). *Ecologia oscura. Logica della coesistenza futura*. Trad. it. a cura di G. Pellegrino. Roma: Luiss University Press.

Nancy, J.-L. (1995). *Corpus*. Trad. it. a cura di A. Moscati. Napoli: Cronopio.

Nietzsche, F. (1965). *La Gaia Scienza*. Ed. it. condotta sul testo critico stabilito da Giorgio Colli e Mazzino Montinari. Milano: Adelphi.

Paxton, S. (2018). *Gravity*. Brussels: Contredanse Editions.

Peirce, C.S. (2021). *Opere*. M.A. Bonfantini (a cura di). Milano: Bompiani.

Perullo, N. (2022). *Estetica senza (s)oggetti. Per una nuova ecologia del percepire*. Roma: DeriveApprodi.

Procopio, P. (a cura di). (2014). *Il De arte saltandi et choreas ducendi di Domenico da Piacenza*. Ravenna: Longo Editore.

Rovelli, C. (2014). *Sette brevi lezioni di fisica*. Milano: Adelphi.

Severino, E. (1980). *Destino della necessità. Katà to chreon*. Milano: Adelphi.

Sheldrake, M. (2020). *L'ordine nascosto. La vita segreta dei funghi*. Venezia: Marsilio.

Sieni, V. (2022). *Danza cieca*. Napoli: Cronopio.

Sini, C. (1992). *Etica della scrittura*. Milano: Il Saggiatore.

Sini, C. (2025). *Filosofia e memoria. La vita come scrittura*. Milano: Il Saggiatore.

Tomassini, S. (2020). *Tempo perso. Danza e coreografia dello stare fermi*. Milano: Scalpendi Editore.

Tomassini, S. (2023). *Fuori tempo. Coreografia e nostalgia, anacronismo, inattualità*. Milano: Scalpendi Editore.

Wittgenstein, L. (2009). *Ricerche logiche*. Trad. it. a cura di M. Trinchero. Torino: Einaudi.

[Aristotele]. *Problema XXX*, I.

Eraclito. *Frammenti*, DK 22, B 89.

Platone. *Sofista*.

Platone. *Timeo*.