

*Crisi*, ci sovviene Sini con la sua concezione del corpo individuale come ciò che da sempre interpreta la propria situazione di mondo dalla propria prospettiva necessariamente erronea che è però, altrettanto necessariamente, figura della verità; una verità, per Madame de Duras, da condividere, da *fare* nel gioco vitale e necessario della conversazione, della partecipazione che crea appartenenza senza omologazione, che crea vita. E, in questo caso, una piccola gemma di vera letteratura – e di vera filosofia.

Mattia Luigi Pozzi

F. Colombo (a cura di), *Tracce. Atlante warburghiano della televisione*, Link, Cologno Monzese 2010, pp. 164..

Nel 1929, durante una conferenza alla Biblioteca Hertziana di Roma, Aby Warburg presentò il progetto cui aveva dedicato gli ultimi anni della sua carriera scientifica: *Mnemosyne*, ovvero diciannove tavole destinate a far parte della penultima versione dell’“atlante della memoria”. Il progetto non era nuovo per gli studiosi della Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg di Amburgo e risaliva al 1924, quando, rientrato dopo un lungo periodo di assenza, Warburg trovò allestiti, nelle sale della biblioteca, le fotografie delle principali opere cui aveva dedicato i suoi anni di studio; grandi schermi di tela nera fissati a cornici di legno disposte circolarmente permettevano una visione sincronica del lavoro di ricerca producendo uno schema non gerarchizzato e sempre modificabile dei suoi nuclei di intuizione. Da quel momento in poi la storia del progetto sviluppato attorno a *Mnemosyne* non parla che di immagini aggiunte o eliminate, di spostamenti e variazioni cui corrispondevano il mutare di un equilibrio e la ricostruzione del medesimo in nuove soluzioni, in altre combinazioni: sempre alla ricerca di una trama più fitta, di un legame più intuitivo, più solido, fra pensiero e immagine, che spesso non trovava il suo correlato in una semplificazione dei rimandi e delle allusioni visive, bensì veniva espresso mediante la complessificazione, la proliferazione e la ramificazione dei legami.

La complessità dell’atlante rese difficile il progetto di pubblicazione, proprio perché questo richiedeva, necessariamente, di chiudere all’interno di una struttura alquanto rigida un’opera cresciuta in forma

assolutamente fluida. A settant'anni e più dalla sua ideazione, dopo la pubblicazione del catalogo completo dell'ultima versione delle tavole e la recentissima edizione in volume (Berlino 2000), *Mnemosyne* resta un'opera difficile da costringere e, conseguentemente, da afferrare.

E, tuttavia, a marzo di quest'anno, l'editore Link dà alle stampe un nuovo atlante warburghiano raccogliendo le voci di nove studiosi (Alberto Abruzzese, Piermarco Aroldi, Giuseppina Baldissoni, Andrea Bellavita, Fausto Colombo, Manolo Farci, Luca Massidda, Giorgio Simonelli, Matteo Stefanelli) su di un tema caro all'editore e al curatore dell'opera: la televisione. Il progetto, ci racconta la prima di due brevi appendici al volume, nasce da un'idea di Fausto Colombo – il curatore, appunto –, dalla sua passata esperienza in fatto di atlanti (*Il dizionario della pubblicità*, curato con Alberto Abruzzese per Zanichelli nel 1994 e *l'Atlante della comunicazione*, realizzato nel 2005 per Hoepli) e dalla sua lunga frequentazione del lavoro di Aby Warburg – “un vecchio compagno di strada” (p. 153) – culminata con il coinvolgimento nel progetto “in classico stile warburghiano” (p. 154) di una mostra alla Triennale di Milano sui rapporti fra pubblicità e temi figurativi classici (*Classico Manifesto. Pubblicità e tradizione classica*, 12 febbraio-24 marzo 2008).

La prima cosa che colpisce del volume è il progetto non solo grafico, ma più ampiamente strutturale che informa i contributi dei diversi autori: la difficoltà di dare visibilità all'intuizione warburghiana circa le infinite potenzialità di una visione sincronica del complesso sistema di rimandi su di un supporto, quale è il libro stampato su carta – che sembra destinato a offrire una visione successiva dei suoi contenuti –, viene risolta dando fruttuoso spazio alle tecniche di impaginazione, nonché di riproduzione delle immagini. Da questo punto di vista, *Tracce* è un esemplare prodotto artistico post-moderno che si fa carico di testimoniare come le tecniche di riproduzione – e di trasmissione – delle opere d'arte e il conseguente aumento del nostro potere sulle cose consenta di trasportare o ricostruire in ogni luogo il sistema di sensazioni – o più esattamente, il sistema di eccitazioni – provocato in un luogo qualsiasi da un oggetto o da un evento qualsiasi (cfr. P. Valery, *La conquête de l'ubiquité*, 1928). E così, innanzitutto, le opere d'arte acquistano una sorta di ubiquità divenendo fonti di effetti che possono essere avvertiti da chiunque. Ecco svelato il destino delle immagini collezionate in *Tracce*: esse non costituiscono il semplice recupero del forma-

to delle tavole di *Mnemosyne*, bensì “un tentativo di partire di nuovo, senza rinunciare alle consapevolezze già acquisite” (p. 15). L’immagine (più in generale: l’opera d’arte) si affranca dalla materialità delle sue condizioni spazio-temporali di fruizione, per aprire alla riproduzione non solo dell’immagine stessa, ma, più significativamente, dell’esperienza di questa, fino a giungere alla possibilità della sua domiciliazione.

Ma c’è di più: la pagina di istruzioni che apre l’atlante (p. 7: *Come consultare questo libro*) ci indica che la strada da percorrere per comprendere che la genesi di questo prodotto artistico non si ferma qui, bensì prosegue sul terreno propriamente contemporaneo dei *nuovi* mezzi di comunicazione. Alla fine di ogni contributo il lettore ha a disposizione una pagina ripiegata che, dispiegata, presenta sul lato destro una sequenza di immagini numerate e, sul lato sinistro, le didascalie alle immagini, anch’esse numerate. Una volta aperta, la pagina con le immagini è sempre visibile al lettore che affronta il saggio correlato, così che il testo non solo rimanda alle note – anch’esse strategicamente posizionate nel margine laterale invece che a piè di pagina –, ma anche, direttamente alle immagini, le quali, a loro volta, rimandano alle didascalie. In questo modo, il lettore ha una visione sincronica di tutti gli elementi che il saggio tiene in gioco e nessuno dimostra una qualche priorità sull’altro. In questo senso, l’atlante è un ipertesto, anzi un oggetto ipermediale, perché la relazione cui funge da piattaforma non è una relazione testo-testo, bensì un movimento fluido dal testo all’immagine, e di nuovo al testo.

E così, il lettore non è più propriamente se stesso, bensì un fruitore generico, chiamato ad assumere un atteggiamento nuovo e completamente diverso, in contrasto con l’atteggiamento “naturale”. Eppure, muoversi liberamente in questo nuovo atteggiamento non gli è arduo, anzi. È vero, la sua attenzione è completamente frantumata, ma essa scorre fluida da un oggetto all’altro, il primo eterogeneo rispetto al secondo. In alcuni casi questa frammentazione, che genera in realtà un movimento fluido, viene raddoppiata: è il caso della figura 8 riportata da Matteo Stefanelli (*Questioni di superficie*, pp. 41-44), che non è un’immagine, ma un’immagine spezzata in una sequenza di immagini.

La cosa estremamente interessante, qui, è che, interpellando il lettore a questo nuovo atteggiamento che – come abbiamo già detto deve essere sempre diverso –, il curatore dell’atlante e gli studiosi che

hanno partecipato alla sua realizzazione hanno inteso proporre un approccio nuovo all'oggetto studiato, "una proposta di riflessione che apra nuovi filoni di indagine" (p. 15) e alla quale non è più possibile rinunciare giacché "muoversi liberamente in questo nuovo atteggiamento, senza ricadere nei vecchi, imparare a vedere, a distinguere e a descrivere ciò che sta dinnanzi agli occhi *esige* studi specifici" (E. Husserl, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, I/1, 2002, p. 5). E questi studi specifici indicano una direzione ben precisa, che è quella della consapevolezza che non bisogna ridurre la televisione a oggetto di studio, bensì dar voce a ciò che in essa emerge come intrattabile da quel punto di vista. Per farlo, uno studio non basta: quello che si viene chiamati a ricostruire è più un *ritratto strutturale*, lo stesso che Roland Barthes propone del discorso amoroso – guarda caso nella prima sezione del suo libro intitolata *Come è fatto questo libro* –, in cui le figure mettono in rilievo gli intrighi e prendono esse stesse rilievo se nel discorso messo in campo è possibile individuare qualcosa che è stato letto, sentito, provato: "Una figura è fondata se almeno una persona può dire: "Com'è vero tutto ciò! Riconosco questa scena...". (*Frammenti di un discorso amoroso*, 2001, pp. 5 ss.).

Le immagini di *Tracce*, così come i lemmi di Barthes, nascondono un principio attivo che non è quello che meramente esprimono, ma ciò che articolano, così che l'oggetto di indagine viene ripensato all'interno di un *frame* più ampio che riesce a parlare "delle connessioni profonde fra la circolazione culturale ai tempi della televisione e le altre forme di questo scambio, siano esse passate (antiche o più recenti), presenti o future (anche se visibili solo allo stato seminale), riconoscendo e mostrando nessi, recuperando continuità oltre che – naturalmente – sottolineando le differenze e fratture" (p. 4).

Non si tratta soltanto di "far triangolare le influenze e le eredità reciproche tra cinema, radio e tv" (Andrea Bellavita, p. 59), di "indagare la forma più specifica del rituale culturale che la televisione trasmette, incentiva e in qualche caso crea (Fausto Colombo, p. 67), o il "nesso forte e significativo tra lo sviluppo degli apparati televisivi e l'avvento della metropoli moderna" (Alberto Abruzzese e Manolo Farci, p. 85): non è l'atteggiamento in sé che apre la possibilità di far emergere ciò che abbiamo chiamato "intrattabile" nell'oggetto da studiare, ma è questo "intrattabile" che chiama a conquistare un nuovo orizzonte di pensiero. In questo senso, l'approccio warburghiano è un

imperativo che gli studiosi dell'atlante hanno sentito a partire dalla constatazione della dissoluzione dell'oggetto che l'attuale contesto di studi sulla televisione ha messo in luce. E per dissoluzione non si intende semplicemente "l'assorbimento e la naturalizzazione che le società avanzate hanno compiuto del mezzo televisivo, inglobandolo a tal punto nella vita quotidiana... che è ormai assai difficile distinguere tra ciò che è fuori o dentro il piccolo schermo" (p. 13), ma anche la vera e propria sparizione dell'oggetto, che non è legata soltanto alla digitalizzazione, bensì si svela come caratteristica strutturale del *medium* televisivo, tanto che anche la domanda "di che materia è fatta la televisione?" risulta insidiosa (Piermarco Aroldi, p. 29).

Da questo punto di vista, *Tracce* si presenta come il luogo di manifestazione di un legame triadico fra il movimento di fruizione che richiede al suo lettore, la fluidità di atteggiamento che gli studiosi hanno percepito come imperativo e la stessa intrattabilità dell'oggetto di studio. E, tuttavia, come in tutte le triadi, i tre elementi non possono essere giustapposti su di una superficie omogenea: il terzo termine non compare a titolo di completamento, ma svolge il ruolo centrale di *medius terminus*. L'oggetto, ma più specificamente le sporgenze, gli intrighi che esso svela, sono ciò che dà forma all'intero, costituiscono le coordinate dell'atlante e, pertanto, fondano il suo essere luogo di incontro dei tre elementi. E questa originarietà del terzo si comprende pienamente in quanto esso svela la sua capacità produttiva generando a sua volta una triade ulteriore: Materiali-Rituali-Flussi, le tre sezioni di *Tracce*, ma, più in profondità, i "tre ordini di elementi" che rendono possibile la circolazione culturale, "ciascuno dei quali è necessario, ma non sufficiente a consentirla" (p. 15).

I Materiali rimandano alla materia "che si fa piegare nelle forme dell'artefatto" e alla tecnica di manipolazione "in cui la manualità dell'artigiano richiama profondamente una primordiale capacità di utilizzo della materia e di una sua trasformazione in strumento percettivo al servizio della trasmissione culturale" (pp. 17-18). I Rituali sono ciò attraverso cui si snoda il flusso culturale, "ambienti spazio-temporali entro i quali la cultura circola", perché essa non è sempre e dovunque ma "si dà invece in certi luoghi e tempi determinati" (pp. 18-21). I Flussi, infine, sono la "condizione stessa dell'azione culturale"; per quanto riguarda la tv, la forma più tipica di articolazione dei suoi flussi è la narrazione. Ancora una volta, il terzo elemento della triade si rive-

la originario e dà luogo a una relazione ulteriore: la tv “per quanto si riempia di contenuti, sembra ossessivamente riprendere i temi cari a ogni cultura: l’amore, la morte, l’eroe” (pp. 21-24).

In conclusione, con *Tracce*, Fausto Colombo e gli altri autori che hanno partecipato all’impresa sono riusciti a costruire un luogo dove portare a manifestazione il complesso ramificarsi di legami che la televisione continuamente produce e, paradossalmente, così facendo, hanno lasciato pieno spazio di realizzazione alla continua forza generatrice e riproduttrice degli intrighi che informano l’oggetto prescelto: l’altante si presenta, in ultima istanza, come luogo di continua e sempre ripetuta dislocazione. E, sempre più paradossalmente, proprio perché a questa dislocazione fa da controcanto l’attestazione della possibilità di mimare questa assoluta fluidità a livello di atteggiamento conoscitivo, *Tracce* non è soltanto l’attestazione di uno stato cose, ma la proposta di una strada percorribile. Per tutti.

Chiara Colombo

Mirela Oliva, *Das innere verbum in Gadamer's Hermeneutik*, Mohr Siebeck, Tübingen 2009, pp. 261.

Il testo di Mirela Oliva è la prima monografia interamente dedicata alla nozione di verbo interiore nell’ermeneutica di Gadamer. È merito soprattutto di Jean Grondin avere sottolineato per primo l’importanza del verbo interiore per l’ermeneutica filosofica. Come è noto Gadamer introduce tale nozione, in maniera a dire il vero sommaria, nel paragrafo della terza parte di *Wahrheit und Methode* dal titolo *Sprache und “verbum”* (GW 1, pp. 422-431). Se da un lato il verbo interiore gioca a detta dello stesso Gadamer un ruolo fondamentale per l’ermeneutica e la sua pretesa all’universalità, dall’altro lato, osserva l’autrice nell’*Introduzione*, tale nozione non trova il giusto spazio nelle riflessioni successive a *Wahrheit und Methode*. L’intento di M. Oliva è quello di porre rimedio a tale mancanza in tre tappe.

In primo luogo, nel primo capitolo, l’autrice propone una breve storia della nozione di verbo interiore ed è abile nel dialogare con i maggiori storici di tale nozione, quali Curzio Chiesa, Hyacinthe Paissac e Claude Panaccio. In Platone il verbo interiore appare per la prima volta