

*L'IMMAGINE ICONOCLASTICA E L'ASSOLUTO MEDIALE*

*METAFISICA DELL'INTERFACCIARSI*

---

di Romano Gasparotti

*Abstract*

Thesis of the essay: if we don't want to abstractly consider the Interface as the functionalistic interaction of different systems, within a merely logicistic, substantialistic and mechanistic horizon, so interfacing is a destiny, which assigns the complexity of existence to the unpredictable and elusive vibrations and pollutions of universal, cosmic *Mixis*, which cannot be theorized, nor known, nor signified as such, but only absorbed, worked and interconditionally and erotically co-produced on the ethical-aesthetic level. Even though the word is not philosophical in origin, interfacing is the crucial philosophical question. Interfacing implies a unitarily complex movement, self-mediating in the course of work, in whose action what is being unified appears as the prismatic plurality of facies, which are not parts of a whole, but aspects of the same unitary *pragma* at work. In all the main declinations of interfacing, the oscillation between two different logical-metaphysical interpretations of relating is revealed and, at the same time, the character of *pharmakon* of philosophy as metaphysics also emerges. The experience of relating as a concrete interfacing is incompatible with any metaphysical-ontological-scientific conception founded on the Aristotelian notion of Substance. The interfacing constitutes the fundamental kinematics of thinking that becomes world. It goes beyond all logical oppositions. Neither part nor whole. Neither inside nor outside. Neither external nor internal. In his works only rises the metamorphic unit of facies, each of which prevails over the whole. The *inter* of every interfacing is in the Image, without which no interfacing would take place. However, today's "civilization of the spectacle", presented by Guy Debord as the heir of all the weaknesses of the western philosophical project dominated by the categories of seeing and by the deployment of technical rationality, is inclined to confuse images with objects, facts and visible things and thus tends to break up and make impossible any concrete interfacing. So the spectacular alienation of images removes their essentially iconoclastic nature. The philosopher who, in the 20th century, thought, in the most profound and radical way, the iconoclastic nature of the Image is Andrea Emo, who also highlighted its absolutely medial character. Not removing the iconoclastic and absolutely medial nature of the Image requires going beyond any purely theoretical-contemplative attitude, towards an integral practical reconversion, in the light of which living and thinking life turns to rhythm, nothing but rhythm. Following the ultra-humanistic urgency of rhythm delivers every action to its *autoschediastic* character, that is such as to give itself, from time to time, its own figurations. Beyond meaning and as in a musical dance.

Non riesco più a sentire l'incanto di *ciò che è teorico*.  
Thomas Bernhard, *Amras*

*Etichette:*

INTERFACCIA  
METAFISICA  
OSCILLAZIONE  
VERITÀ  
RELAZIONE  
APPARENZA

OSCILLARE

DIVERSO	
MEDIO	INTERFACCIARSI
IMMAGINE	
COPULA	
POTENZA	
PNEUMA	
ICONOCLASTIA	
RITMO	
SAGGEZZA	
DIAFRAMMI	OSCILLARE (DANZARE)
INTERFACCIA	

### 1. Relazioni interfacciantisi

Per quanto lessicalmente la parola non sia affatto di origine filosofica, si può affermare che quella dell'interfacciarsi sia una delle questioni cruciali della filosofia. Il termine 'interfaccia', spesso usato al plurale 'interfacce', è composto dalla preposizione *inter* (tra) e dal sostantivo tardolatino *facies* (aspetto, faccia, superficie). Questione preliminare: interfaccia, secondo la forma sostantivale o interfacciarsi, nella forma verbale?

Nel primo caso ciò che viene a risaltare è un risultato, una *res*, una cosa, ovvero qualcosa che *sta* autonomamente. Nel secondo caso, la parola allude ad un movimento dal carattere originante e relazionante, che si esplica quale azione all'opera, nell'attuarsi della quale l'esistente, che altrimenti verrebbe logicamente a essere diviso e ipostatizzato nelle forme inflessibili di sostanze autonome e separate, si realizza, invece, coagendo in quanto *unitas multiplex*. Sotto questo punto di vista, quello dell'interfacciarsi è un movimento unitariamente complesso, automediantesi in corso d'opera, nella cui azione ciò che attualmente viene ad *unificarsi* appare come la prismatica pluralità di *facies*, che non sono parti di un intero, bensì aspetti di un medesimo unitario *pragma* all'opera. L'*inter-tra* le *facies* – lo premettiamo subito a scanso di equivoci – letteralmente non è niente: un niente agente, però, la cui inesistente tanto quanto incorporea mediazione intercede quale purissima icona del nulla.

Se l'interfacciarsi unifica, l'uno che ne scaturisce è un campo di forze, il quale, perciò, non è, né sta, bensì reagisce sugli sterminati piani di un'immanenza assoluta (nell'accezione di origine deleuziana dell'espressione: Deleuze 2009).

I linguaggi tecnoscientifici – che sono quelli ai quali si deve propriamente la denominazione e l'uso del termine – di solito ne adottano la versione sostantivale, la quale, sul piano metafisico, porta con sé una serie di implicazioni, che vanno in tutt'altra direzione rispetto a quella verso cui tende a procedere la declinazione verbale della parola medesima.

Nella chimica e nella fisica più classiche, l'interfaccia è interpretata prevalentemente come un elemento di separazione tra sistemi, mentre nel linguaggio delle scienze elettronico-informatiche, l'interfacciamento avviene tra sistemi originariamente autonomi e separati, i quali, solo dopo essere stati per l'appunto interfacciati, possono esercitare un'azione funzionalmente unitaria e comune.

L'estetica delle interfacce, infine, indaga gli interfacciamenti, nelle manifestazioni artistiche multimediali, tra ciò che è fisicamente sensibile e gli orizzonti del virtuale.

Ciò che è rilevante e degno di essere pensato filosoficamente fino in fondo è il fatto che, in tutte le principali declinazioni dell'interfacciarsi – esplicite o meno – si rivela il

sottosuolo dell'oscillazione tra due diverse interpretazioni logico-metafisiche del relazionarsi. E inoltre, dalla questione, emerge prepotentemente anche il carattere di *pharmakon* – balsamo benefico e medicina tanto maledizione e tossico, a seconda delle oscillazioni del suo impiego, nei diversi contesti e occasioni – che la filosofia possiede ed ha sempre avuto in quanto metafisica.

Non potendo non fare i conti con tale ineludibile natura, il pensiero filosofante si trova ad esser trascinato in un perpetuo quanto inevitabile oscillare, nel senso dell'*epamphoterizein* evocato da Platone nella *Repubblica* (V, 479c3) quale *erizein epi tà amphótera*. Un oscillare, che va radicalmente inteso non come andirivieni tra due poli già dati prima del movimento oscillante stesso, bensì come un ondeggiante pendolare a partire dal quale e in virtù del quale dei poli vengono ad attivarsi nell'essere depositi e oltrepassati. L'oscillare, infatti, non si addice alla dimensione astrattamente logico-diairetica del pensare, perché scioglie e dinamizza ogni posizione e ogni decisione, senza negarla né escluderla, bensì lasciandola andare, decidersi e rimbalzare su di sé ad oltranza. Il suo inafferrabile movimento non è né sempre lo stesso, né sempre diverso, per quanto, nel contempo, appaia ripetersi indifferentemente. A rigore, esso non è nemmeno movimento in quanto totalmente altro dalla quiete. E più esso, inesorabilmente rinculando, si slancia oltre, verso la propria provenienza, può riappropriarsi di essa solo allontanandosene, senza mai insistere né bloccarsi in nessuna posizione, in nessuna stazione, in nessuna ferma condizione, nei modi di una finalità senza scopo. Nemmeno la decisione logica *aut...aut...* interrompe realmente l'oscillazione, essendo quella, in fondo, solo l'*attitude* fermata e fissata di una delle posizioni assunte in moto da un oscillare astrattamente analizzato *ex post* nella successione delle sue fasi<sup>1</sup>.

L'oscillare è associato alla condizione dei mortali pensanti già da Parmenide, che, nel poema *Perì physeos*, li definisce animali «dalla doppia testa (*dikranoi*)» (fr. 6, 5), i quali non possono che abbandonarsi ad un perpetuo *epamphoterizein*. Lo conferma, in un certo qual modo, il poeta Bacchilide, raccontando il mito di Admeto e Apollo, nel quale il dio dice al fanciullo di cui si era perduto invaghito: «Tu sei un semplice mortale e perciò la tua mente deve ospitare due pensieri alla volta».

La questione in gioco nell'interfacciarsi – la cui gravidanza, peraltro, oscilla anche *tra* oriente e occidente (Pasqualotto 2011) – è indissolubilmente legata a quella filosofica del relazionarsi, nella misura in cui essa indica in generale: «1. La categoria con cui un soggetto si collega a uno o più soggetti (1.a); a uno o più oggetti (1.b.). 2. La condizione in cui due o più oggetti risultano in qualche rapporto tra loro» (Pasqualotto 2018, 147).

La filosofia occidentale da una parte ha pensato la relazione come quel legame che, letteralmente, interviene, connettendo due o più oggetti, soggetti o sistemi preesistenti già come tali nella loro determinatezza e aggiungendovi solo il *cum* di cui, prima e in sé, essi erano mancanti. Dall'altra parte, il pensiero idealistico-dialettico romantico, come testimoniato da Hegel nella *Scienza della Logica* (1968, 74-75), ha considerato questo modo di intendere la relazione – quale legame congiungente due o più enti, ognuno dei quali già esiste come «cosa che è e sussiste per sé» (Hegel 1975, 96) – come tipico prodotto dell'intelletto astratto (*Verstand*). Razionalmente e concretamente, invece, la relazione, in quanto “sintesi immanente”, per un verso non può affatto aggiungersi ai relazionantisi – i quali vengono a porsi come tali solo a partire dal movimento originariamente sintetico del loro relazionarsi stesso – e, per l'altro, non è alcun “qualcosa”. Questo modo concreto di pensare la relazione – il quale dialetticamente *toglie*, nei modi dell'*Aufhebung*, ogni sua concezione e posizione intellettuale- astratta –

<sup>1</sup> Su tale indecidibile condizione rinviamo al nostro Gasparotti 2019.

prima della riforma logica hegeliana era stato preparato dalle filosofie di Giordano Bruno (2008), che aveva espressamente posto in rilievo il carattere magico-erotico del relazionarsi e di Spinoza, che ne aveva esaltato la valenza assolutamente etica.

L'esperienza del relazionarsi, che si realizza concretamente nell'interfacciarsi, appare incompatibile con ogni concezione metafisico-ontologico-scientifica di tipo sostanzialistico. Proprio perché, se si assume sino in fondo la tesi hegeliana (anche al di là del suo schema dialettico), ogni concreto relazionarsi predissolve l'autonomia, l'indipendenza e l'autosufficienza delle sostanze – differenti ognuna nella sua determinata identità – nella dinamica mescolanza di campi relazionali di forze.

Il corrispettivo orientale del pensiero concreto della relazione è la nozione buddista di *anattā*, che letteralmente significa “privo di sé”. L'esser privo di sé comporta che «tutte le realtà sono interrelate, e lo sono in senso forte, per cui sono *costituite* da relazioni, a tal punto che, al di fuori delle relazioni, non sussistono. Questo vale per tutti i livelli di realtà» (Pasqualotto 2018, 151-152).

È noto che, per Aristotele, il significato di relativo, che riguarda solo ciò che è accidentale, è opposto esclusivamente (*aut ... aut...*) a quello di sostanziale. Dunque, se partiamo dallo stare delle sostanze e pensiamo il mondo sostanzialisticamente, l'interfacciarsi decadrebbe a mero collegamento puramente funzionale di sistemi differenti, che in sé rimangono tali. Per di più, logicamente, se vi fossero solo relazioni relative-a *ad indefinitum*, non sussisterebbe alcun relazionarsi e, quindi, tutto sarebbe sostanziale. È già sufficiente differenziare – bloccando l'oscillazione metafisica – sostanziale e relativo, sulla base della definizione logico-semanticamente della loro essenza, per configurare il mondo sostanzialisticamente. Le sostanze si possono fondere passando dalla molteplicità all'unità semplice della loro *synchysis*, oppure giustapporsi (nella *paráthesis*), come commentava Alessandro di Afrodisia. Mai, però, interfacciarsi concretamente e unitariamente.

## 2. La vescichetta e il notes magico

Sperimentando, con le dovute cautele, il farmaco della filosofia, muoviamo, cercando di non spegnerne l'oscillazione, da questo assunto iniziale: pensare concretamente l'interfaccia comporta di necessità la messa all'opera di un interfacciarsi. Ogni pensare, qualsiasi cosa si pensi, si realizza in quanto interfacciarsi. Non solo il pensare come *logos* (parola costruita sulla radice indogermanica *leg*, che ha a che fare col raccogliere e tenere assieme). Non solo il pensare come *cogitare* (dal latino medievale *co-agitare*). Non solo il pensare come *dianoia*. Ma anche e innanzitutto il pensare nella sua valenza puramente noetica, come testimoniato, nell'atto fondativo dell'ontologia occidentale, dal poema parmenideo al fr.3 – τὸ γὰρ αὐτὸ νοεῖν ἐστὶν τε καὶ εἶναι – nonché, ancor prima della nascita della filosofia, dall'emblematica domanda che irrompe nell'*Odissea*: «Che cosa nasconde all'interno il tuo *nous*?» (XXIV, 474).

Arcaicamente il *nous*, inteso come nome del pensare, è un processo respirante-fluente, che, secondo una certa ipotesi etimologica (dal verbo *véomai*: Onians 1998, 106), è come se si muovesse immerso nel mare e che, nelle risacche e nei frangenti del suo ondeggiante lavoro (*ergon*), dispiega *in progress* il risaltare in primo piano di aspetti emergenti nel mentre altri tendono momentaneamente a nascondersi.

Eraclito, agli albori della filosofia, aveva parlato di *synapsis* o *syllapsis* tra «intero non intero, convergente divergente, consonante dissonante», che gli uomini, la cui mente sa solo separare e dividere, fraintendono, incapaci di comprendere che e come «da tutte le cose uno e dall'uno tutte le cose» (fr.10). A conferma del fatto che il pensiero europeo ha

originariamente concepito ed elaborato ciò a prescindere da cui non si attuerebbe alcun pensare e, insieme, non apparirebbe alcun mondo, come il movimento del piegarsi e ripiegarsi dell'Uno, in modo tale da articolarsi nell'intima tensione tra più *facies*, che non sono parti di un tutto, che non sono separate, né reciprocamente estranee, ma nemmeno sono uguali nel senso dell'espressione tedesca *dasselbe*. Tra esse vi è il *simplex signum* della piega, che, nel contempo, unisce e distingue; unifica nel distinguersi, senza separare.

La versione psicologica moderna di tale *topos* ritorna, negli scritti della fase più matura della ricerca di Freud, nell'esempio della "vescichetta" in *Al di là del principio di piacere*, il quale esprime uno dei possibili modi originari dell'interfacciarsi tra l'esistente psichico e il mondo che lo avvolge e lo circonda. In questo testo, il vivente è descritto dal padre della psicoanalisi come «una vescichetta indifferenziata di una sostanza suscettibile di trasformazioni». La *facies* rivolta verso il mondo esterno, atta a riceverne gli stimoli, è progressivamente venuta a formare una sorta di «corteccia [...] temprata» (Freud 2012, 171-172), che ha contribuito, assieme agli strati immediatamente più profondi, alla genesi della coscienza. Tale corteccia, nel suo essere direttamente esposta agli stimoli del mondo, si è dotata di una sorta di superficiale scudo protettivo di natura inorganica e capace di filtrare l'impatto degli agenti esterni, in modo tale che le loro stimolazioni possano trasmettersi agli strati più interni, rimasti organicamente vivi, opportunamente depotenziate della loro originaria e intollerabile intensità e pressione. Il tessuto sottostante tale rivestimento può così dedicarsi alla ricezione e all'elaborazione degli stimoli ricevuti dal mondo. Il fatto è che «questo sensibile strato corticale [...] riceve anche eccitamenti dall'interno» in modo tale che, «essendo il sistema collocato fra l'esterno e l'interno» (Freud 2012, 175), lo scudo protettivo agisce solo nei confronti degli stimoli esterni, mentre le parti molli interne sono vulnerabili e incapaci di operare da sé qualsiasi forma di selezione, diluizione, temporalizzazione nei confronti delle eccitazioni provenienti dall'interno. Ecco che allora, l'organismo vivente, per non collassare o disintegrarsi a causa della pressione degli stimoli interni, ricorre al meccanismo della "proiezione", attraverso il quale gli eccitamenti interni eccessivamente forti ed ingestibili vengono riversati fuori affinché possano essere opportunamente intercettati, campionati, ordinati e temporalizzati dallo scudo protettivo conformatosi *ad hoc*. Tale proiezione, per Freud, non è altro che la forma originaria dell'immaginazione psichica.

L'esempio freudiano è fortemente debitore nei confronti dei fondamenti classici della metafisica occidentale nella sua vocazione panpsichica. Basti pensare alla mobile e re/attiva catena *pathos-phantasia-nous-logos* tratteggiata da Aristotele nel *De Anima*, la quale pone la *phantasia* come *inter* dell'interfacciarsi dell'Anima con il mondo. Viene così posto in rilievo il fatto che la potenza mediale, che rende possibile ogni interfacciarsi sul piano psico-metafisico, passa necessariamente attraverso l'immaginare.

L'interfacciarsi di interno ed esterno, di anima e mondo, non è che il complesso effetto infinitamente riproducibile del *piegarsi e ripiegarsi* su sé stesso dell'assolutamente esistente. In Aristotele ciò risulta evidente nel fatto che gli enti del mondo non sono altro che l'essersi determinatamente attuato dell'intelletto pensante (*nous*), ovvero di «ciò per cui l'anima pensa e concepisce», che «anche quando è diventato in atto ciascuno degli enti [...] resta in qualche modo in potenza, non certo, però, com'era prima di aver appreso e aver trovato» (Aristotele, *De Anima*, III, 429a24 - 429b10).

L'interfacciarsi tra anima e mondo prende, dunque, vita come in una sorta di respiro psicocosmico, al ritmo del quale il pensare si attua come mondo, essendo, insieme e nel contempo, una sorta di oscillante rimbalzo del mondo stesso. È così che, quando *si pensa* – rigorosamente all'impersonale come ribadirà nel moderno, ancor prima di Nietzsche, il

fisico illuminista Lichtenberg<sup>2</sup> – accade che il mondo ogni volta si faccia mondo e che il pensante trovi la sua collocazione in questo mondo. Quel patire/essere patito del mondo nell'anima/mondo, che è condizione *iniziale* dell'attuarsi del *nous*, ha una natura duplice, secondo Aristotele, nella misura in cui comporta, nel contempo, una valenza distruttiva e una valenza conservativa (*De Anima*, II, 417b1-3). Ciò rende l'intelletto paragonabile in sé «ad una tavoletta di cera, in cui non c'è niente di scritto attualmente» (430a1).

Freud, da parte sua, aggiornerà l'esempio parlando di *Notes magico (Wunderblock)*<sup>3</sup>, il quale è capace di accumulare affezioni su affezioni, pronte per essere elaborate, senza, però, mai saturarsi, ma restando al tempo stesso sempre relativamente sgombro nella sua superficie onniaccogliente e perciò infinitamente riscrivibile.

La prefigurazione aristotelica del *Wunderblock* presenta elementi di maggiore complessità rispetto alla semplificazione freudiana, in quanto è chiamata a far quadrare un problema che ha alquanto assillato la riflessione filosofica antica e medievale. Se l'intelletto dell'anima non si libera mai della sua potenzialità nelle sue ripetute e sempre diverse attuazioni mondane e se, secondo la nota legge fisico-metafisica aristotelica, tutto ciò che è in potenza si attua solo in virtù di una causa esterna in atto, il *nous* è condizione necessaria, ma non sufficiente del determinarsi attuale degli enti del mondo in quanto pensati. Da qui la postulazione di quell'Intelletto agente unico, esterno, *choristós*, sovrindividuale e sempre in atto, che così tante dispute e discussioni di carattere metafisico-teologico ha suscitato nei secoli. Il problema è questo: affinché possa causare effettivamente ogni passaggio dalla potenza all'atto del *nous* – garantendo così l'apparire di un mondo, che universalmente è lo stesso per tutti i pensanti e, nel contempo, si modula nelle sue sfumature a seconda delle esperienze individuali – tale Intelletto esterno non può restare separato (*choristós*), ma deve concretamente interfacciarsi con le anime individuali stesse, attraverso ciò che gli acutissimi commentatori arabi aristotelici tardomedievali Ibn Bāggia (Avempace) e Ibn Rushd (Averroé) hanno definito espressamente nei termini di una *copulatio*. Che cosa rende possibile tale *copula*? Le immagini della fantasia, nella misura in cui, come pongono in rilievo sia alcuni tra i più influenti commenti aristotelici tardomedievali, sia il chierico Andrea Cappellano nel trattato *De Amore*<sup>4</sup>, chiunque ami non è direttamente mosso dall'amata/o, bensì dalla sua immagine (*eikon*)...

Possiamo considerare, in questo senso, quella dell'interfacciarsi come la cinematica fondamentale del pensare che si fa mondo.

L'esempio aristotelico-freudiano della vescichetta-notes magico potrebbe facilmente essere interpretato, come testimoniato dalla più recente svolta della ricerca di Peter Sloterdijk (2010; 2014), nel quadro della decisività del rapporto antropotecnico dentro/fuori, ossia all'interno di una dinamica secondo la quale il pericolo interno viene proiettato al di fuori, così come, circolarmente, il terrificante esterno viene addomesticato portandolo dentro. Anche quest'ermeneutica, tuttavia, se da un lato rischia di bloccare unilateralmente l'oscillazione filosofico-metafisica, dall'altro tende a logicizzare l'interfacciarsi. In un concreto interfacciarsi, infatti, non c'è alcun dentro opposto ad un fuori e non sono individuabili né un interiorizzarsi, né un esteriorizzarsi, perché, all'opera, esiste solo la metamorfica stessità (*das Gleiche*) di *facies* ognuna delle quali, nella sua momentanea prominenza e invadenza, prevale sempre su un tutto, il quale non è affatto la totalità perfettamente finita, che sta al centro del pensiero classico.

---

<sup>2</sup> «Si dovrebbe dire *pensa (es denkt)* come si dice *lampeggia*. Dire *cogito* è già troppo» (Lichtenberg 1975, 143).

<sup>3</sup> Vedi Freud 1989, 59-68.

<sup>4</sup> Traduzione italiana: Cappellano 2002. Ci siamo occupati della questione in Gasparotti 2010.

L'interfacciarsi spiazza, svelle e oltrepassa tutte i rapporti e tutte le opposizioni logiche. Né parte né tutto. Né dentro né fuori. Né esterno né interno.

### 3. Il ruolo dell'immagine nella cinematica del pensare

Nel *Sofista* Platone fa dire allo Straniero: «Cercare di staccare ogni cosa da ogni altra non solo non è ragionevole, ma è anche tipico di chi è privo dei doni delle Muse e della filosofia» (Platone, *Sofista*, 259e).

Nello stesso dialogo, Platone ci dà la prima definizione occidentale dell'immagine quale diverso (*eteron*) e intermedio (*metaxy*) per eccellenza.

Nel comprendere come ciò che diverge converge e viceversa e per non sedare la *mania* filosofico-musaica, finendo per staccare artificiosamente le cose l'una dall'altra, sono necessari l'immagine – che non è una cosa – e l'immaginazione.

Senza immagine non si realizza alcun interfacciarsi. Né, a livello ontologico, tra essere e non essere, né tra anima e mondo, né tra il pensare come trascendentale condizione di possibilità e universale pura facoltà da un lato e i pensanti dall'altro.

Platone inventa filosoficamente l'immagine (*eidolon*), allo scopo di conciliare l'ontologia di fondazione eleatica con la necessità di “salvare i fenomeni” (*sozein ta phainomena*). Questa è la sua originaria definizione: «Diciamo immagine (*eidolon*) un che (*ti*), il quale appare somigliante (*aphomoioménon*) a ciò che è vero (*talephinón*), pur essendo diverso (*éteron*) da esso» (*Sofista*, 240a 7-8).

L'immagine è un certo effetto apparente, ovvero, in termini ontologici, un non-nulla, che appare somigliante a ciò che è vero ed è in questo senso sempre “diverso”.

L'immagine-*eidolon* non si identifica mai con alcunché. Essa agisce come il continuo ed effimero risorgere ed andare a fondo del perennemente *eteron*. In quanto nome dell'effetto di apparenza *del* vero, essa non può identificarsi nemmeno con il vero. Del resto, greicamente, il rivelarsi della verità come *alétheia* – non-nascondimento, nel senso che il suo *proprium*, la sua provenienza e la sua destinazione sono la *léthe*, l'incommensurabile abisso senza fondo della latenza – non si realizza né si compie affatto nella linearità a senso unico di un disvelarsi. Quello dell'inverarsi è un movimento che, ogniqualvolta si affaccia sulla soglia dell'apparire, tende, nel contempo, a ritrarsi in quel nascondimento, che è condizione necessaria di ogni manifestazione e in cui ogni manifestarsi sprofonda, custodendo così le possibilità di continuare a manifestarsi. Quello della verità è un processo perennemente rinnovantesi, nel realizzarsi del quale il visibile non è la negazione logica dell'invisibile così come quest'ultimo non è la negazione del visibile. Ragionando, invece, in termini strumentalmente logici e perciò binari, diairetici ed escludenti, sarebbero impensabili tanto la verità come *alétheia* – dalla quale, proprio perciò, Aristotele distingue la verità logica quale *orthotes* – quanto l'immagine. Quest'ultima, allora, in quanto *eteron* non lo è *in primis* nell'accezione logico-diairetica di altro-da, bensì concretamente, come precisa Platone, in quanto *symploké*, ovvero *copulatio* tra essere e non essere e, in generale, *tra* tutto ciò che la logica oppone *esclusivamente*. Proprio per questo l'immagine può agire quale *metaxy*, ovvero intermedio, *Zwischen, entre-deux* (e più).

Pensare l'immagine secondo verità (*alétheia*), pertanto, fa sì che la logica si curvi nell'erotica, glissando in quell'orizzonte instabile, poroso e vischioso, nel quale, come scrive ancora Platone nel *Simposio*, non ci sono l'uno e il due, né l'uno *versus* i molti, né lo stesso e l'altro, ma semmai – impossibile a dirsi propriamente – il “due di uno” o l'unità duale, ovvero l'*unitas multiplex*.

#### 4. L'immagine come potenza

Dunque, l'*inter* di ogni interfacciarsi, nella sua cinetica e dinamica nientità, agisce nella *vis* di ciò che i filosofi greci classici avevano chiamato immagine.

Aristotele, nel confermarne la natura eminentemente e necessariamente intermediaria, la ripensa sottraendola all'orizzonte del visibile attuale e mettendone in risalto un aspetto costitutivo, che la definizione platonica non aveva espressamente elaborato. La natura dell'immagine sta nell'essere *dynamis*, ovvero potenza e possibilità. E la sua potenza è oltremodo decisiva nel pensare: «il pensare (*noein*) è un certo qual immaginare (*phantasia tis*) o non è possibile senza immaginazione» (Aristotele, *De Anima*, I, 403a8-9). *Nihil potest homo intelligere sine phantasmata* solevano affermare gli aristotelici medievali.

L'immagine costituisce l'energia dinamica di ogni intelligente interfacciarsi, in quanto la sua potenza è ciò che consente ad esso di mettersi all'opera (alla lettera *en ergō*).

A questo punto si apre un'altra colossale questione metafisica. Per una serie di giustificabili ragioni, quando Aristotele tematizza la *dynamis* non la pensa più a partire dal significato che il *dynasthai* aveva precedentemente sino a Platone, ovvero in quanto potere-di, il quale non può non potere ciò di cui è capace. La filosofia di Aristotele si presenta espressamente come una metafisica incentrata sulla sostanza, per la quale la realtà, nel senso più pieno ed autentico, è data dall'ente finito, determinato, autofondantesi e non relativo, ovvero dall'ente in atto quale *entelécheia*. E ciò che è in atto, aristotelicamente, non è *sub eodem* in potenza, per quanto, nel mondo sublunare in movimento-mutamento, tutto ciò che è soggetto alla *kinesis*, necessariamente era in potenza ciò che è diventato in atto, a fronte del fatto che, invece, ciò che, per pura astrazione, è considerato solo potenziale in quanto tale può attuarsi tanto quanto non attuarsi. Come ha commentato Giorgio Agamben: «Questa potenza di non è il vero cardine della dottrina aristotelica della potenza, che fa di ogni potenza per se stessa un'impotenza (*pasa dynamis adynamia*, Met. 1046a32)» (Agamben 2005, 359).

Tale gesto strategico adottato da Aristotele rimette tumultuosamente in moto l'*epamphoterizein*: la *dynamis*, la cui natura caratterizza l'immagine, è non-potere-non o potere-di-non? Inoltre, se ogni potenza è in quanto tale impotente e se l'immagine è pura (*adynamia*), come può l'immagine agire quale mezzo (*inter*) dell'interfacciarsi tra anima pensante e mondo? Come può l'immagine impotente consentire quella *copulatio* che costituisce l'azione più propria di quell'immagine, che Platone per primo aveva definito *eteron* e *symploké* e che, secondo gli aristotelici medievali e postmedievali di scuola averroista, "chiama" l'intervento dell'Intelletto agente – a prescindere dal quale non vi sarebbe alcun mondo e non si realizzerebbe in atto alcun pensare – e fa sì che esso si unisca con il *nous* dell'anima?

Aristotele separa e divarica le nozioni di potenza e atto, pur nella loro necessaria sinergia, allo scopo di salvaguardare l'autonomia e l'autosufficienza della sostanza quale soggetto e fondamento da un lato e di giustificare nella sua incontraddittorietà il movimento/mutamento evidente nella natura sublunare dall'altro.

L'opposizione logica tra la potenza e l'atto, sul fondamento del primato della sostanzialità dell'atto e della subordinata relatività della potenza ad esso, è parallela a quella, secondo la scolastica medievale, tra essenza ed esistenza. Quest'ultima opposizione-nella-subordinazione ha finito per alimentare, come denunciato criticamente all'inizio della modernità da Spinoza secondo la lettura di G. Deleuze (2007), la persuasione teoretico-morale del primato dell'essenza sull'esistenza, secondo la quale la determinazione dell'essenza, espressa nella definizione, caratterizza in quanto tale l'ente non divino a prescindere dal fatto *che* esso venga o meno ad esistere, nonché da *come* esso venga ad esistere. Una tale concezione metafisico-essenzialistica ha costituito, in



occidente, la *ratio* e il fondamento di ogni determinazione e gerarchizzazione classificatoria per generi e specie degli esistenti sulla base di come essi sono stati essenzialmente definiti a priori nella loro astratta universalità indipendentemente da ciò che il loro singolare esistere attualmente mostra di essere capace di fare, qui e ora, sulla base della manifestazione effettuale della loro potenza. In realtà, scrive Spinoza, nessuno a priori «sa di che cosa sia capace il corpo e che cosa possa essere dedotto dalla sola considerazione della sua natura» (Spinoza 2015, 901). Nonostante ciò, la dottrina del primato metafisico dell'essenza ha finito per generare e generalizzare la tesi implicita, secondo la quale ogni esistente è sempre necessariamente inadeguato in quanto commisurato al *dover essere* di un modello di perfezione – definito una volta per tutte nell'essenza – inarrivabile, stante l'originaria e insuperabile alterità tra essenza ed esistenza.

A questo proposito, un grande artista novecentesco come René Magritte ha parlato di «male filosofico» in virtù del quale, «per i filosofi e le loro tristi vittime», la verità è sempre al di là del mondo esistente quale oscuro oggetto di un infinito desiderare mai appagabile, mentre «le attività umane sono impotenti [...], essendo influenzate da concezioni di ciò che la vita è» (Magritte 2003, 224).

La filosofia, non dimentichiamolo, è *pharmakon*. Non fa solo bene, ma può anche essere estremamente frustrante e dannosa<sup>5</sup>.

### 5. *L'immagine pneumatica*

Alla luce del depotenziamento aristotelico della *dynamis*, nel corso dell'età medievale, gli ambienti di pensiero meno allineati con la tradizione aristotelico-cristiana dominante hanno cercato di restituire alla potenza la pienezza della sua forza, ovvero il suo potere potente. Ciò è avvenuto nell'interfacciarsi tra la concezione platonico-aristotelica dell'immagine e la nozione stoica di *pneuma*. Già il neoplatonico Sinesio (IV-V sec. d. C.) parla esplicitamente di *phantastikón pneuma*, dopodiché, passato l'anno 1000, come segnalato ancora da G. Agamben (1977), le *stanze* della poesia d'amore in volgare, dai trovatori, alla Scuola siciliana, allo stilnovismo, per culminare con Dante, spesso e volentieri evocano e celebrano le irresistibili influenze dell'immagine pneumatica.

Dal momento che lo *spiritus*, ovvero il *pneuma* di Zenone e Crisippo, è un corpo sottile penetrante e pervasivo, il quale alimenta e fa circolare ovunque la vita intelligente, garantendo così anche l'intima coesione del cosmo, l'*eidolon* e il *phantasma*, in quanto immagini pneumatiche, si emancipano dall'aristotelica (*a*)*dynamia* per acquistare un contagioso potere influente. Anche questo movimento rischia, però, di sbilanciare e interrompere *l'epamphoterizein*...

Fatto sta che, da questo momento in poi, anche le dinamiche del relazionarsi sembrano via via affrancarsi dai principali impedimenti sostanzialistici che le avevano astrattamente vincolate e alienate, per quanto la macchina metafisica seguirà ad opporvi i suoi implacabili dispositivi immunitaristici (Esposito 2002). La storia della civiltà occidentale, dal basso medioevo al contemporaneo, potrebbe essere considerata come il perpetuo oscillare tra la logica anerotica e identitaria, figlia del fondamentalismo essenzialistico e sostanzialistico da una parte e le istanze erotico-simbolico-panrelazionali, dall'altra.

La diffusione globale di Internet sembrerebbe, oggi, in un certo qual modo aver contribuito a liberare definitivamente l'influenza dell'immagine dagli astratti vincoli

---

<sup>5</sup> Abbiamo ampiamente trattato di ciò in Gasparotti 2019.

ontoteologico-metafisici, assecondandone, nel contempo, il carattere contagiosamente virale. Sotto questo punto di vista, se ne potrebbe anche concludere che l'esplosione dilagante delle diverse ondate di pandemia sarscovid2, che sta affliggendo il pianeta, costituisca l'*analogon*, sul piano biologico, di quanto sta avvenendo negli orizzonti dell'iconosfera, dove, come denunciato dal postfotografo e storico della fotografia Joan Fontcuberta, si assiste al dilagare e imperversare di una vera e propria «furia delle immagini». Le immagini «sono diventate attive, furiose, pericolose... Eventi come quello delle caricature di Maometto e della tragedia di 'Charlie Hebdo' a Parigi dimostrano fino a che punto la loro forza può arrivare a costituire un *casus belli*: uccidiamo e veniamo uccisi a causa di altre immagini» (Fontcuberta 2018, 3).

Ma sono veramente le immagini in quanto tali, ovvero le potenze insostanzializzabili in cui agisce l'*inter-tra* implicato in ogni attuale interfacciarsi, le dirette cause responsabili di tale impazzimento? Oppure ciò è dovuto ad un eccesso di reazione sostanzialistica, che ha come soggetto e attore protagonista ciò che resta della macchina metafisica stessa nella sua versione di moderna "società dello spettacolo"? Ennesima indecidibile oscillazione...

Quando si parla di "società dello spettacolo" il riferimento d'obbligo va alla figura di Guy Debord, il fondatore dell'Internazionale situazionista, il quale la definisce come «erede di tutta la *debolezza* del progetto filosofico occidentale» dominato «dalle categorie del *vedere*» e «dall'incessante spiegamento della razionalità tecnica» (Debord 1988, 91).

Siamo talmente assoggettati al primato ontoteologico e logografocentrico del vedere, nonché alla fede nella producibilità tecnica di tutto, da confondere le immagini con gli oggetti, i fatti e le *res* visibili. Ma questa confusione non è che uno degli effetti del *pharmakon* della filosofia.

Lo spettacolo erede della debolezza del progetto filosofico videocentrico e panteoretico occidentale è quello nel quale, rileva ancora Debord: «Là dove il mondo reale si cambia in semplici immagini, le semplici immagini divengono degli esseri reali» (Debord 1988, 90).

Le "immagini furiose", per le quali uccidiamo o veniamo uccisi, sono per l'appunto spettacolarmente diventate cose reali e agiscono in un mondo che realisticamente coincide con l'universo visibile delle sostanze identiche e differenti (e differenti in quanto identiche).

D'altro canto, le immagini come potrebbero essere tecnicamente producibili in quanto tali, se la loro potenza precede ed è condizione non condizionata di ogni rendersi visibile e di ogni produrre? Come potrebbe mai essere tecnicamente prodotto ciò che agisce quale medio di ogni interfacciarsi compreso, quindi, quello all'opera in ogni prodursi e produrre tecnico?

Coloro che denunciano la "furia delle immagini" la attribuiscono, antropomorficamente, alla reazione aggressiva messa in atto dalle immagini a causa dell'«iconoclastia con la quale le abbiamo maltrattate» (Fontcuberta 2018, 233). E se, invece, la radice di ogni atteggiamento iconoclastico risiedesse nella natura iconoclastica propria dell'immagine stessa in quanto tale?

Secondo il *Commento* di Ibn Rushd al *De Anima* di Aristotele, le immagini che "chiamano" l'intervento dell'Intelletto agente e ne rendono possibile la *copulatio* con l'anima, in quest'atto ogni volta si consumano integralmente. «Il fantasma brucia, deve bruciare», chiosa Jean Baptiste Brenet (2020, 64)...

## 6. *In principio era l'immagine*

Il filosofo che, nel '900, ha pensato nel modo più profondo e radicale la natura iconoclastica dell'immagine, è, senza alcun dubbio, Andrea Emo<sup>6</sup>.

La filosofia di questo pensatore transattualista – che, pur non avendo fatto altro che scrivere filosoficamente per tutta la vita, in vita non pubblicò neanche una riga – è tutta incentrata sulla questione dell'immagine quale necessaria quanto ingiustificabile icona del nulla, il cui agire sparente è il misteriosamente chimerico atto di un destinale quanto irresistibile autonegarsi.

Emo concorda con Platone sul fatto che l'immagine è «la diversità assoluta, la diversità in sé» (Emo 2019, 154), la quale «redime dall'identità» (155). Essa è, altresì, assoluta mediazione, senza termini già dati della mediazione stessa. Inoltre, Emo afferma che l'immagine – la quale «non è astratta» (164) – sia dono del demone di Eros.

Con Aristotele, Emo concorda sul fatto che l'immagine non è conoscibile in quanto tale e sul fatto che il pensare non può prescindere da essa: «L'immagine senza pensiero è vuota, il pensiero senza immagine è muto» (151).

Dalle concezioni medievali sul *phantastikón pneuma*, infine, Emo desume che l'immagine è viralmente «contagiosa» (164), nel suo essere nel contempo «eterna ed effimera» (155).

Pensando l'immagine al culmine degli sviluppi delle sue elaborazioni filosofiche e alla luce delle oscillazioni metafisiche, che ne hanno accompagnato l'interrogazione occidentale, Emo ne pone in risalto il carattere *assolutamente mediale*. In quanto potenza originariamente intermediaria per eccellenza, l'immagine non media tra qualcosa e qualcos'altro, perché la sua azione mediale – assoluta in questo senso – di volta in volta istituisce i mediati come tali, svuotandoli, in quest'atto stesso, della loro insistente sostanzialità, attraverso un'azione potentissima sì, ma del tutto effimera e transeunte, nel deflagrare della quale ogni volta l'immagine brucia e si consuma totalmente, per risorgere di nuovo.

Di conseguenza, nessuna immagine è là dove ordinariamente si dice che c'è un'immagine, benché la sua potenza iconoclastica agisca continuamente quale condizione originaria dell'apparire di tutto ciò che appare.

A loro volta, i chimerici orizzonti evocati dalla «potentissima e quotidiana [...] magia dell'immagine» (160) non conoscono né ammettono identità e differenza, ma solo possibilità di metamorfosi, testimoniando il fatto che «La vita è metamorfosi» (172). Metamorfosi di che? «Metamorfosi del negarsi e dell'essere negati – metamorfosi dell'atto» (157).

Dal punto di vista ontologico, per Emo, se l'immagine è sempre immagine-di – come posto per la prima volta da Platone – essa è «immagine di nulla» (151) e lo è *dinamicamente*. Proprio qui si custodisce la sua potenza iconoclastica: «L'immagine è la via regale per arrivare all'abolizione dell'immagine, alla suprema iconoclastia» (162). Tale potenza iconoclastica rende l'immagine – così come la vita stessa in quanto eternamente effimera sacra rappresentazione dei misteri dell'immagine – insieme Ifigenia e araba Fenice, ovvero: «sacrificio e resurrezione – un mistero che celebriamo in ogni istante con la respirazione, con il fuoco interiore che brucia» (165). Dunque l'immagine è destinata a bruciare, come aveva sostenuto Averroè, in modo tale, che «Ogni iconoclastia è necessariamente un nido di immagini» (169).

---

<sup>6</sup> L'opera totalmente inedita di Andrea Emo ha cominciato ad essere resa nota attraverso le pubblicazioni postume: Emo 1989 (tradotto in lingua tedesca nel 1997); 1992; 1998; 2006.

Quali sono le conseguenze ultime che l'incalzante interrogazione emiana ricava da tutto ciò? Se «In principio *era* l'immagine e per mezzo di essa tutte le cose furono fatte» (158; il corsivo è nostro) e se «Da un'iconoclastia nasce sempre un'immagine» (159), allora di necessità la vita esistente, nelle sue incessanti metamorfosi, non è altro che «ritmo» (156): il ritmo del continuo sacrificarsi e risorgere per sacrificarsi della potenza immaginifica stessa. Il ritmo di un perpetuamente rimbalzante oscillare nella continuità dell'interfacciarsi reso possibile dall'immaginazione iconoclasta.

A rigore, parlare di sacrificarsi e risorgere corre il rischio di risostanzializzare l'immagine proprio per e nel dimostrare che essa non ha alcuna realtà sostanziale. Ciò per un verso è la riprova del fatto che la tendenza metafisica ad obiettivare e reificare l'immagine – denunciata non solo da Guy Debord, ma, con diversi accenti, in precedenza anche da Ludwig Klages (2005) quale tratto primario della spiritualità occidentale – è talmente forte e radicata da contaminare anche il pensiero di chi si sforza di sfuggire alle sue macchinazioni. Per altro verso, ciò testimonia, nel contempo, l'impossibilità di interrompere e *decidere* una volta per tutte il movimento/non movimento dell'oscillare metafisico stesso.

Ad ogni modo, ne conclude Andrea Emo, all'altezza dell'insopprimibile vocazione iconoclastica dell'immagine, quale medio assoluto e diversità assoluta, non è l'atteggiamento teoretico, bensì la *disposizione pratica*, dal momento che solo la prassi, intesa in un modo vicino al "nichilismo attivo" nietzschiano, è capace di essere iconoclastica, nella misura in cui «essa distrugge l'immagine nell'atto in cui la possiede, in cui la considera come la sua immediatezza» (Klages 2005, 165).

E così ogni spettacolo viene ad essere distrutto e cancellato nell'atto in cui si manifesta come tale, nel rinnovarsi dello spettacolo stesso ...

### 7. Interfacciamenti e diaframmi nella mescolanza

Concretamente, il multiverso dell'erotico interfacciarsi, che passa necessariamente attraverso l'azione iconoclastica dell'immagine, non è altro che ciò che gli antichi (presocratici e stoici) avevano chiamato *mixis*, ovvero il multiverso della mescolanza<sup>7</sup>, nel quale fermentano, fioriscono, marciscono e si dissolvono i processi, anche parassitari, del reciproco ripiegarsi e compenetrarsi di "tutto in tutto" (Anassagora). Alla mescolanza si addice, altresì, quella "vischiosità" che, recentemente, Timothy Morton ha posto in evidenza attraverso la sua interessante teoria degli "iperoggetti" (Morton 2018).

Va ribadito che, nella *mixis* degli interfacciamenti, non sono affatto opponibili esterno e interno, dentro fuori, fuori dentro, perché il "tutto in tutto" esige che il penetrante sia penetrato nel medesimo atto in cui penetra, così come il penetrato penetra nel medesimo atto in cui è penetrato. Di volta in volta, quindi, emergono, nel loro aspetto, *facies*, il cui stagliarsi è sempre, asimmetricamente, più della semplice parte e più e meno dello stesso

---

<sup>7</sup> Alessandro di Afrodisia definisce la mescolanza indirettamente, *per differentiam*, distinguendola sia dalla fusione che dalla giustapposizione, in questi termini: «[...] si produce giustapposizione quando due o più sostanze sono sommate e giustapposte le une alle altre [...] per aggiunta e ciascuna di esse conserva nei suoi contorni la sostanza e le qualità che le sono proprie; [...] altre unificazioni si producono per fusione, quando, in maniera integrale, le sostanze stesse, così come le loro qualità, si distruggono reciprocamente, come nel caso dei farmaci [...] per codistruzione degli ingredienti mescolati, che genera un altro corpo a partire da essi. [...] La mescolanza propriamente detta si dà, tra tutte, quando certe sostanze, così come le loro qualità, si co-estendono integralmente le une con le altre, preservando in tale mescolanza tutte le sostanze e le qualità iniziali» (Alessandro di Afrodisia, *Sur la mixtion*, 6-7=SVF, II, 473. Il passo è citato nella versione di Coccia 2016, 66).

intero. E ogni *facies* ha le sue crepe, nelle quali si annida il quasi-niente del fermento della potenza iconoclastica dell'immaginare.

Proviamo, a questo punto, a prendere sul serio l'assunto secondo il quale se la mescolanza degli interfacciamenti è mediata dalla *dynamis* in cui si esplica l'azione iconoclastica dell'immagine, allora la vita vivente e pensante è riconducibile a puro ritmo, ossia al perpetuo oscillante pulsare sempre indeciso tra «l'atto e il togliersi e [...] tra il togliersi e l'atto» (Emo 2019, 320). La vita vischiosa e travolgente non esiste né come parte né come totalità di cose, di oggetti. Pur senza che ciò implichi la negazione delle cose e degli oggetti in quanto mere *attitudes* (per usare il linguaggio, in fondo bergsoniano<sup>8</sup>, della filosofia quale *thinking in movement*: Sheets-Johnstone 1999, 419-450; 2015).

Se la vita è ritmo, quest'ultimo, nel suo pulsare, rivela la sua irresistibile tendenza a farsi musica, nella cui «armonia *palintonos*» (Eraclito, fr. 51)<sup>9</sup>, l'intimo relazionarsi di tutto con tutto non esclude né ciò che è monotono, né ciò che è dissonante<sup>10</sup>.

Dunque ritmo e nient'altro che ritmo. Ed, eventualmente, musica. Ma non solo: musica e danza intese come una sorta di endiadi (Gasparotti 2017, 27-76).

Cercando di restare coinvolti nel ritmo dell'oscillare, quali provvisorie conclusioni si possono trarre da questo breve viaggio metafisico, seguendo le tracce dell'interfacciarsi *ante litteram*?

Se non vogliamo considerare esclusivamente ed astrattamente l'interfaccia come l'interazione funzionalistica di sistemi differenti, all'interno di un orizzonte meramente logicistico, sostanzialistico e meccanicistico, allora quello dell'interfacciarsi è un destino, che assegna e abbandona la complessità dell'esistente alle imprevedibili e inafferrabili vibrazioni e polluzioni di una *mescolanza*, che propriamente non può essere teorizzata, né conosciuta, né significata in quanto tale, ma solo assorbita, coagita e intercondizionatamente coprodotta sul piano etico-estetico.

Ogni puro *theorein*, ogni pura *visione*, spettacolarizzano (nell'accezione debordiana) l'immagine, reificandola, ossia trasformandola in oggetto, nell'alienazione della sua potenza iconoclastica e nell'ablazione di ogni possibilità di concreto interfacciarsi. Così il mondo illusionisticamente si acquieta nell'*extensio* cartesiana di oggetti atomici – per un soggetto *cogitans* separato – i quali sussistono gli uni altri dagli altri e gli uni fuori dagli altri, secondo la logica diairetica dell'identità/differenza esplicantesi nel *principium individuationis*. Una tale “poliziesca” (nell'accezione di Jacques Rancière<sup>11</sup>) sistemazione del vivente genera e riproduce da una parte il “male filosofico” denunciato da Magritte e, dall'altra, le astrazioni – cadaveriche già per il *Fedro* platonico – dell'universo logo-grafocentrico della comunicazione globale secondo la *vulgata* oggi pubblicizzata dalle teorie più correnti delle scienze della comunicazione, per le quali ogni comunicare comporta la trasmissione, attraverso un determinato canale, di un certo “oggetto significativo” – il messaggio – da un emittente ad un ricevente rigorosamente separati. Un mondo imperniato sul feticismo del significato, mentre, come ha recentemente ribadito J.L.

---

<sup>8</sup> Il rinvio è alle considerazioni sviluppate da H. Bergson nelle lezioni del 1902-1903 sull'idea di tempo e pubblicate nel volume *Sul segno*, 2011.

<sup>9</sup> Ci riferiamo in questo caso alla lezione *palintonos* piuttosto che *palintropos* nel già citato fr.51, in quanto essa, suggerendo la co-azione del procedere innanzi secondo una “tensione retrograda”, è più vicina al senso del ritmo che intendiamo porre in risalto. Vedi l'edizione Eraclito 1978, 81-89.

<sup>10</sup> Lo ribadisce anche Emo: in musica «le dissonanze sono essenziali» (2019, 322).

<sup>11</sup> «La polizia è in primo luogo un disciplinamento dei corpi che definisce la pluralità dei modi del fare, i modi dell'essere e i modi del dire, che fa sì che determinati corpi siano assegnati per via del loro nome a un determinato posto e a una determinata funzione [...]. La polizia non è tanto un 'disciplinamento' dei corpi quanto una regola del loro apparire, una configurazione delle *occupazioni* e delle proprietà degli spazi in cui queste occupazioni vengono distribuite» (Rancière 2007, 48).

Nancy proprio su queste pagine, «la musica è oltre la significazione, l'arte in generale è oltre la significazione; ma non solo [...] anche un incontro è oltre la significazione; [...] un incontro ha a che fare con l'evento, con l'occorrenza di qualcosa, con l'esperienza [...]» (Nancy 2018, 27-28).

Rispettare, d'altro canto, la natura iconoclastica delle immagini innanzitutto scarica – nell'accezione freudiana dell'abreazione artisticamente perseguita nel '900 in modo esemplare dall'*Orgien Mysterien Theater* di Hermann Nitsch<sup>12</sup> – i dispositivi polizieschi, diairetici ed escludenti della logica metafisica e della morale, senza negarli. Restituendo l'esistente al perpetuo rimbalzante oscillare di quell'interfacciante quanto inquietante e spaesante *copulatio*, senza la quale non vi sarebbero né pensanti, né pensati, né mondo.

In questo modo la ragione umana può sì sbocciare e appassire come un fiore, secondo l'azzardo del fisiologo romantico Lorenz Oken (2017) di recente ripreso ed elaborato da Emanuele Coccia attraverso la formula parahegeliana: «ciò che è razionale è sessuale, o ciò che è sessuale è razionale» (Coccia 2016, 135). E come il fiore è quel supremo *attrattore cosmico*, che, per le scienze botaniche, non è un organo semplice, ma l'interfacciarsi di organi differenti vocati alla riproduzione della vita vivente nella mescolanza, ben oltre, quindi, i limiti sostanziali della pianta protagonista della fioritura; così la ragione, secondo la ricostruzione delle origini del pensiero europeo proposta da Richard Broxton Onians (1998), è riconducibile alla rizomatica efflorescenza di *phrenes*, ovvero di rizomatiche fioriture diaframmatiche, attraverso le quali scaturisce e circola l'energia intelligente che (si) fa mondo.

Il termine 'diaframma' – arcaicamente utilizzato per denominare i *phrenes*, rigorosamente al plurale – riprende il greco *diaphragma* che, letteralmente, deriva da un verbo che significa qualcosa di simile a distinguo-lasciando-passare-attraverso, essendo formato dalla preposizione *dia* (attraverso) e dal sostantivo *phragma* che, tra i primi significati, ha quelli di 'frammezzo' e 'recinto'. Il diaframma, pertanto, letteralmente indica ciò che apre e articola nell'*unitas multiplex* – in modo che tutto possa passare da qualsiasi punto a qualsiasi altro punto – l'elastica unità di un'estensione, introducendovi delle piegature, delle crepe non separanti, le quali, modulando, non dividono né lacerano, bensì compattano ciò che è stato in tal modo articolato, garantendone l'intima coesione e, insieme, consentendogli di esplicitare una motilità elastica e flessibile, come quella di un respiro, nella porosità del tutto. Potremmo anche dire che i diaframmi introducono costantemente del vuoto nel pieno, affinché il pieno possa ritmicamente espandersi/contrarsi, modularsi, irradiarsi, nei processi all'opera delle sue metamorfosi, attraverso le azioni di un continuo concreto interfacciarsi.

Sedare la presunta "furia delle immagini" recuperando pienamente «la sovranità sulle immagini» (Fontcuberta 2018, 233) – ammesso e non concesso che sia possibile e non un mero *atopon* – come invocato da alcuni odierni critici postmoderni delle derive dell'"iconosfera, rappresenta l'ennesimo ripetersi del gesto soggettivisticamente e umanisticamente – "umano, troppo umano" (Nietzsche) – violento e aggressivo di decidere l'oscillazione metafisica, nell'unilaterale accettazione, in questo caso, delle leggi della società dello spettacolo. Che ne sarebbe del nostro essere oscillanti mortali *dikranoi*, incapaci di ospitare un solo pensiero per volta?

Del resto, quando mai il soggetto umano ha manifestato una reale sovranità su qualcosa? A tale proposito, la tendenza ultraumanistica, che attraversa certi settori del contemporaneo a livello sia filosofico che artistico (Cuomo 2017), piuttosto, suggerisce che avremmo molto da imparare dalle piante e dagli ambienti extraumani piuttosto che

---

<sup>12</sup> Quello messo all'opera da H. Nitsch è uno dei più formidabili esempi di spettacolare decostruzione dello spettacolo.

seguire a restare saldamente ancorati ai modelli usurati dell'*homo* dotato del privilegio esclusivo dell'anima razionale.

Se il destino della vita globale è sospeso all'effettiva capacità di saper stare a ritmo, nel *kairós* del momento contingente e se ciò è possibile solo nella disposizione pratica, quale etica della prassi ne potrebbe, oscillando, coerentemente sbocciare?

Innanzitutto non si tratta di opporre l'ascoltante e non ipervedente ragionevolezza eminentemente pratica all'esatta *ratio* calcolante, pianificante e obiettivante, ma, semmai, di riconoscerne e rispettarne gli imprevedibili e indecidibili interfacciamenti. Nell'*epamphoterizein* e senza fissarsi solo sui significati.

Non si tratta nemmeno di rifiutare la teoria, ma semmai di praticarla nella sua prassi e non come visione a distanza e/o distanziante. Perché la prassi, nella mescolanza, è sempre reattiva e reagente di rimbalzo. Non è esclusivamente proairetica (nell'accezione di origine aristotelica), cioè tale per cui il suo risultato è prefigurato e pre-determinato da un'anticipazione puramente ideale, rispetto alla quale la realizzazione performativa è solo l'accidentale esecuzione (*sequitur ex*) come nella tradizione musicale classica occidentale dominante sovvertita, nel '900, dal jazz. Agisce, semmai, autoschediasticamente (Gasparotti 2015; Pelgrefi 2018), dandosi da sé le proprie figurazioni (*schémata*) all'opera, reinventando continuamente le dinamiche formali a disposizione in quanto infinitamente riappropriabili e declinabili, al di là di ogni inflessibilità e di ogni diritto di proprietà privata delle forme. Nella metamorfica mescolanza dell'interfacciarsi, la cui energia si custodisce nelle immagini iconoclastiche.

- Non puoi startene seduto a pensare. Se no non arriverai a niente. Capisci?
- Capisco – dissi. – Ma cosa devo fare, allora?
- Danzare, – rispose. – Continuare a danzare, finché ci sarà musica. [...] Devi danzare. Danzare senza mai fermarti. Non devi chiederti perché. Non devi pensare a cosa significa. Il significato non importa, non c'entra. Se ti metti a pensare a queste cose, i tuoi piedi si bloccheranno. [...] Un passo dopo l'altro, continua a danzare. E tutto ciò che era irrigidito e bloccato piano piano comincerà a sciogliersi. [...]
- Danzare è la tua unica possibilità, – continuò. – Devi danzare e danzare bene. Tanto bene da lasciare tutti a bocca aperta. [...] Finché c'è musica, devi danzare! (Murakami 1998, 110-111).

#### Riferimenti bibliografici

- Agamben, G. (2005). *La potenza del pensiero*. Vicenza: Neri Pozza.
- Agamben, G. (1977). *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*. Torino: Einaudi.
- Bergson, H. (2011). *Sul segno*. A cura di R. Ronchi & F. Leoni. L'Aquila: Textus.
- Brenet, J.B. (2020). *L'immagine abolita, desiderata*. In G. Agamben & J. B. Brenet (a cura di), *Intelletto d'amore*. Macerata: Quodlibet.
- Bruno, G. (2008). *La magia dei vincoli*. Napoli: Filema.
- Cappellano, A. (2010). *De Amore*. Trad. it. di J. Insana. Milano: Studio Editoriale.
- Coccia, E. (2016). *La vita delle piante. Metafisica della mescolanza*. Bologna: Mulino.
- Cuomo, V. (2017). *Una cartografia della techno-arte. Il campo del non simbolico*. Napoli Cronopio.
- Debord, G. (1988). *La società dello spettacolo*. In F. Vasarri & P. Salvadori (a cura di), *Commentari sulla società dello spettacolo*. Milano: SugarCo.
- Deleuze, G. (2007). *Cosa può un corpo? Lezioni su Spinoza*. Trad. it. di A. Pardi. Verona: Ombre Corte.
- Deleuze, G. (2009). *Immanenza*. Trad. it. di F. Polidori. Milano-Udine: Mimesis.

- Emo, A. (1989). *Il dio negativo. Scritti teoretici 1925-1981*. A cura di M. Donà & R. Gasparotti. Venezia: Marsilio.
- Emo, A. (2019). *In principio era l'immagine*. A cura di M. Donà et al. Milano: Bompiani.
- Emo, A. (1992). *Le voci delle Muse. Scritti sulla religione e sull'arte 1918-1981*. A cura di M. Donà & R. Gasparotti. Venezia: Marsilio.
- Emo, A. (2006). *Quaderni di metafisica 1927-1981*. A cura di M. Donà & R. Gasparotti. Milano: Bompiani.
- Emo, A. (1998). *Supremazia e maledizione. Diario filosofico 1973*. A cura di M. Donà & R. Gasparotti. Milano: Cortina.
- Eraclito (1978). *Frammenti*. Trad. it. M. Marcovich. Firenze: La Nuova Italia.
- Esposito, R. (2002). *Immunitas. Protezione e negazione della vita*. Torino: Einaudi.
- Fontcuberta, J. (2018). *La furia delle immagini. Note sulla postfotografia*. Trad. it. di S. Giusti. Torino: Einaudi.
- Freud, S. (2012). *Al di là del principio di piacere*. Trad. it. di A. M. Marietti & R. Colomi. Torino: Bollati Boringhieri.
- Freud, S. (1989). *Nota sul "notes magico"*, in S. Freud, *Opere. Vol. 10*. Trad. it. di C. L. Musatti. Torino: Bollati Boringhieri.
- Gasparotti, R. (2010). *Filosofia dell'eros. L'uomo, l'animale erotico*. Torino: Bollati-Boringhieri.
- Gasparotti, R. (2019). *L'amentale. Arte, danza, ultrafilosofia*. Napoli: Cronopio.
- Gasparotti, R. (2015). *L'opera oltre l'oggetto*. Bergamo: Moretti&Vitali.
- Gasparotti, R. (2019). *Le inafferrabili oscillazioni del fare. La caduta del pensare, Quaderni di inSchibboleth, 11, 17-30*.
- Gasparotti, R. (2017). *Saggezza del danzare*. In M. Zanardi (a cura di), *Sulla danza*. Napoli: Cronopio.
- Hegel, G. W. F. (1975). *Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio I*. Trad. it. di B. Croce. Roma-Bari: Laterza.
- Hegel, G. W. F. (1968). *Scienza della logica*. Trad. it. di A. Moni & C. Cesa. Roma-Bari: Laterza.
- Klages, L. (2005). *La realtà delle immagini. Simboli elementari e civiltà preelleniche*. Trad. it. di G. Moretti. Milano: Christian Marinotti.
- Lichtenberg, G. (1975). *Osservazioni e pensieri*. Trad. it. di N. Saito. Torino: Einaudi.
- Magritte, R. (2003). *Scritti. Vol. I*. Trad. it. di L. Sosio. Milano: Abscondita.
- Morton, T. (2018). *Iperoggetti*. Trad. it. di V. Santarcangelo. Roma: Nero.
- Murakami, A. (1998). *Dance Dance Dance*. Trad. it. di G. Amitrano. Torino: Einaudi.
- Nancy, J. L. (2018). *Improvvisazione sull'improvvisazione*. In I. Pelgreffi (a cura di), *Improvvisazione. Annuario Kaiak n.3, 27-28*, Milano: Mimesis.
- Oken, L. (2017). *Elements of Physiophilosophy*. Andesite Press.
- Onians, R. B. (1998). *Le origini del pensiero europeo*. Trad. it. L. Perilli. Milano: Adelphi.
- Pasqualotto, G. (2018). *Alfabeto filosofico*. Venezia: Marsilio.
- Pasqualotto, G. (2011). *Filosofia e globalizzazione. Intercultura e identità tra Oriente e Occidente*, Milano: Mimesis.
- Pelgreffi I. (a cura di). (2018). *Improvvisazione. Annuario Kaiak n.3*, Milano: Mimesis.
- Rancière, J. (2007), *Il disaccordo*. Trad. it. di B. Magni. Roma: Meltemi.
- Sheets-Johnstone, M. (2015). *Phenomenology of Dance*. Philadelphia: Temple University Press.
- Sheets-Johnstone, M. (1999). *Thinking in movement*, in *The primacy of movement*, 419-450. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Sloterdijk, P. (2010). *Devi cambiare la tua vita. Saggio sulle antropotecniche*. Trad. it. di P. Peticari. Milano: Cortina Edizioni.
- Sloterdijk, P. (2014). *Sfere II. Globi. Macrosferologia*. Trad. it. di G. Bonaiuti. Milano: Raffaello Cortina.
- Spinoza, B. (2015). *Etica*. In F. Mignini (a cura di), *Opere*. Milano: Mondadori.