



IL REALISMO SEGNICO NELLA  
RAPPRESENTAZIONE DELLA METAMORFOSI:  
DELEUZE E LA FENOMENOLOGIA  
ELIA GONNELLA\*

NOTE

**Abstract:** Metamorphosis as it is represented by some pre-historical artists seems problematic for our occidental point of view. In fact, it seems to be strongly against identity and law of non-contradiction. *Becoming* in general is also viewed as an error or exception by our classic point of view. This very claim can conduct to theories of non-classical logic. Deleuze and Guattari in their monumental work had tried to offer enormous contributions in order to comprehend the becoming phenomenon. Through a pre-historical representations analysis, with also an intrusion in contemporary art's field, I want to confront with possible metamorphosis representations remain theoretically founded in the deleuzian proposal in dialogue with phenomenological inquiry. New principle of individuation and analysis of expression provide new looks to arisen problems with classical logic and metamorphosis representations, which will be acceptable and comprehensible as art shows.

**Keywords:** Prehistoric Art – Contemporary Art – Becoming – Metamorphosis – Expression – Realism – Representation.

### *Premessa terminologica*

Il termine metamorfosi rinvia a un andare al di là della forma, una mutazione di forma. La *metamorphôsis* è ciò che è dopo e al di là (*metà*) della forma (*morphé*). È pertanto equiparabile al latino «trasformazione» che è un'al di là (*trans*) della forma, dell'aspetto (*forma*)<sup>1</sup>. I due termini verranno quindi

---

\* Laureando in Filosofia – Università di Verona.

<sup>1</sup> Il tedesco, oltre a *werden*, distingue tra *verwandeln* (da *wandeln* che è propriamente cambiare), *verändern* (da *ändern* che significa sempre mutare, cambiare) e *verarbeiten* che si riferisce più ai prodotti e ai materiali. Il cambiare è inoltre espresso da *wechseln*. Si capisce così la scelta della *Trasformazione* (*Verwandlung*) come titolo dell'opera di Franz Kafka, tradotta generalmente come *Metamorfosi*, ricordando così il celebre testo ovidiano, e non come trasformazione, e la scelta di un filosofo tedesco quale Karl Jaspers di descrivere in questi termini il ruolo della filosofia: «Philosophie verlangt ein *anderes Denken*, ein Denken, das im Wissen zugleich mich erinnert, wach macht, zu mir selbst bringt, mich verwandelt».

utilizzati come sinonimi di *divenire*, nonostante originariamente significasse «scendere», «venire giù», propriamente *de-venire*. Questo, infatti, l'uso che ne era fatto ed è il caso di citare gli illustri esempi di Dante<sup>2</sup>. Il latino per esprimere il divenire, il diventare, presentava il verbo *fieri*, presente ancora nel nostro uso nella locuzione *in fieri*, riferito, infatti, a qualcosa che deve essere completato, finito, ma che non venne mantenuto dall'italiano corrente. Divenire, dopo l'uso sopra presentato, si spostò semanticamente, di-venì, assumendo l'accezione di «venire ad essere», o «farsi diverso da ciò che si era» e da cui deriva il diventare. Il francese presenta, analogamente, il verbo *devenir*. Queste preliminari precisazioni terminologico-lessicali servono da sfondo all'approccio teoretico che verrà sostenuto nel presente lavoro. L'area semantica cui i termini sopra elencati si riferiscono si lega ai concetti di movimento, permeabilità e fluidità. Tutti concetti quanto di più distanti dalla fermezza e stabilità che si presume avere ciò che viene afferrato nella concettualizzazione. Quanto cercheremo di evidenziare è che l'apparente dimensione aporetica del metamorfico viene superata attraverso una forma stringente di realismo che si declina attraverso un inscindibile rapporto tra i segni e gli enti. Questo vedrà coinvolta la ricerca fenomenologica, nella sua indagine sull'invariante e sul vissuto intenzionale, e l'inevitabile – data la mole di spunti lì rinvenibili – approccio al divenire delineato dalla coppia Deleuze-Guattari.

### *Riflessioni sul principio di non contraddizione e le rappresentazioni del metamorfico*

Vi è un problema riguardante la metamorfosi, qualcosa che emerge non appena si cerca di parlarne o di rappresentarne le manifestazioni. La questione concerne il modo in cui una parola o un'immagine può afferrare un processo di per sé inafferrabile. La metamorfosi che, ad esempio, investe il bruco quando diviene farfalla è un tipo specifico e differente dalle altre forme di metamorfosi. La metamorfosi biologica ha chiaramente due estremi, una partenza e una tappa, ben identificabili. Nonostante anch'essa ricada nei problemi della rappresentazione, ossia qualunque momento della fase volessimo rappresentare creerebbe il problema della scelta: essere ancora

---

Karl Jaspers, *Existenzphilosophie. Drei Vorlesungen*, Walter de Gruyter, Berlin 1974 (1937-38), p. 10.

<sup>2</sup> Si veda a questo proposito il celebre «Noi divenimmo intanto a piè del monte» (Dante, *Purgatorio*, III, 46); il «Tacendo divenimmo là 've spiccia» (*Inferno*, XIV, 76) e «poscia con pochi passi divenimmo» (*Inferno*, XVIII, 68).

troppo bruco nel bozzolo o avvicinarsi a essere farfalla, riesce comunque a cogliere almeno i due estremi. Quando però la trasformazione è interspecifica la questione diviene più problematica. Il divenire-animale, divenire-pietra o il divenire-animato della pietra sollevano la questione degli estremi della trasformazione. Cosa diventa precisamente chi diviene animale e cosa diviene a sua volta l'animale?

Aristotele oltre che di moto, e del suo legame con il tempo<sup>3</sup>, parlava di trasformazione prettamente intracategoriale. Nel terzo libro della *Fisica* precisa che la natura è movimento (*kinesis*) e mutamento (*metabolé*) e che le cose concrete (*pragmata*) presentano il movimento. Gli enti soggetti a mutamento cambiano «sempre o secondo la sostanza o secondo la quantità, la qualità, o il luogo»<sup>4</sup>, quindi per generazione e corruzione, alterazione, accrescimento e diminuzione e, infine, traslazione. Tuttavia la possibilità di una riduzione dei fenomeni al modello della potenza e atto, ciò che è in potenza qualcosa diventerà questo e via dicendo, rende concetto l'intuizione, ma sposta la questione sempre sulla partenza e sull'arrivo, ossia sugli estremi. Se invece ci limitassimo ad analizzare il trascorrere delle fasi, il loro succedersi e susseguirsi, noteremmo che il comportamento del divenire, piuttosto che constare di alcune proprietà statiche<sup>5</sup> o accidenti identificabili, si dà come singolarizzato. Non identifichiamo la pietra tirata in aria perché a ogni fase le attribuiamo delle proprietà – la pietra è ferma nella mia mano, la pietra vola, la pietra cade. Riconosciamo la pietra caduta in terra perché la si è riconosciuta nel transitare delle sue fasi. Ugualmente nel divenire animale non attribuiremmo delle proprietà, l'uomo è divenuto uccello, la donna è divenuta uccello. Avremmo, in altre parole, la compresenza dell'essere uccello e dell'essere essere umano in uno e medesimo luogo. In questo processo non riusciamo a identificare delle proprietà stabili o degli accidenti che investono il corpo nelle sue fasi, ma riconosciamo il corpo che viene investito da un mutamento. Nel postulare una metamorfosi tra specie distinte occorre quindi porre l'attenzione nel transitare, ossia nella relazione dei due estremi, in quanto sintesi di ciò che la metamorfosi rappresenta.

I problemi, allora, lungi dall'essere riconducibili a un tentativo di rendere la questione vicina a qualcosa di simile ai paradossi di Eubulide da Mileto –

<sup>3</sup> Si veda il IV libro della *Fisica* di Aristotele, a cura di Roberto Radice, Bompiani, Milano 2011, in particolare 219 A sgg.

<sup>4</sup> *Ivi*, 200 B 32.

<sup>5</sup> Cfr. Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Éditions Gallimard, Paris 1945; tr. it. di Andrea Bonomi, *Fenomenologia della percezione*, Il Saggiatore, Milano 1965, p. 363.

quand'è che il bruco diviene farfalla o che l'uomo diviene animale, è possibile isolarne l'istante senza una regressione infinita? –, ci invitano a riflettere sul problema di una rappresentazione del transitare nella metamorfosi. La metamorfosi che prendiamo in considerazione si differenzia da quella biologica perché, a differenza di quest'ultima, gli estremi non sono sempre identificabili, essa non procede in modo automatico né è garantita ed è quindi piuttosto definibile come una trasformazione qualitativa (De Castro)<sup>6</sup>, molecolare e non molare (Deleuze e Guattari)<sup>7</sup>.

Se le coordinate deleuziane, con cui ci confronteremo, mostrano una certa funzionalità nell'approcciarsi al fenomeno della metamorfosi attraverso longitudine e latitudine, ossia velocità e affetti, esse possono anche attenuare certe problematiche relative al principio di non contraddizione. Deleuze propone la ridefinizione del corpo come incontro tra affetti e movimenti, lo stesso De Castro parla del corpo «as a bundle of affects and capacities»<sup>8</sup>. L'essere umano-animale, l'essere umano-pietra e l'animale-essere umano mettono in crisi un pensiero che distingue sostanzialmente l'animale dall'uomo. Il primo non può nello stesso momento e nel medesimo rispetto essere se stesso e qualcos'altro. Allora, quella caratteristica propria del mito, delle rappresentazioni sacre, quella che faceva scrivere a Derrida che la *Chora* del *Timeo* testimonierebbe un terzo genere né *sensible* né *intelligible*, che sembra sfidare la «logique de non-contradiction des philosophes»<sup>9</sup>, sembrava significare che questa sia una logica diversa da quella del *logos* propriamente detto, essendo piuttosto una logica del *mito*<sup>10</sup>. In un illuminante contributo

<sup>6</sup> Cfr. Eduardo Viveiros De Castro, *Cosmological Perspectivism in Amazonia and Elsewhere. Four lectures given in the Department of Social Anthropology, Cambridge University, February-March 1998*, Hau, London-Manchester 2012; tr. it. di Valentina Gamberi, *Prospettivismo cosmologico in Amazonia e altrove*, Quodlibet, Macerata 2019, p. 134. Cfr. inoltre Eduardo Viveiros de Castro, *Métaphisiques cannibale. Lignes d'anthropologie post-structurale*, Presses Universitaires de France, Paris 2009; tr. it. di Mario Galzigna e Laura Liberale, *Metafisiche cannibali. elementi di antropologia post-strutturale*, Ombre corte, Verona 2017.

<sup>7</sup> Cfr. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Éditions de Minuit, Paris 1980; tr. it. a cura di G. Passerone, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Cooper-Castelvecchi, Roma 2003, p. 385.

<sup>8</sup> Cfr. Eduardo Viveiros de Castro, *Cosmological Deixis and Amerindian Perspectivism*, in «Journal of the Royal Anthropological Institute», 4, 3, pp. 469-488, qui p. 478.

<sup>9</sup> Jacques Derrida, *Khôra*, Édition Galilée, Paris 1993, p. 15.

<sup>10</sup> *Ivi*, pp. 15-16 e *passim*. È necessario notare che oggi siamo abituati a legare – effettivamente *logos* verrebbe da *lèghein*, raccogliere, unire – il *logos* al ragionamento logico contrapposto ad altre proposizioni meno precise proprie del mito, ma *mythos* da Omero a Esiodo è racconto, discorso e anche parola, ciò che poi verrà espresso proprio con *logos*. Si

Domenico Antonino Conci, Rosanna Bertini Conidi e Newton da Costa<sup>11</sup> propongono una logica non parmenidea propria, oltre che del mito, della magia e della religione. Il fondamento dei tre contributi è rintracciabile nella manifestazione di una dimensione sacrale propria di questi fenomeni. Bertini Conidi<sup>12</sup> sottolinea come prima di tutto la creazione sia una prima forma di metamorfosi: il passaggio dal caos all'ordine del cosmo. Le figure teriomorfe, dendromorfe e litomorfe sono ibridi che attraversano la storia dell'uomo fino alle fiabe – si pensi solo al gatto con gli stivali – in virtù di una fluidità degli attributi, che per i greci prende la forma particolare dell'acqua. Il modo in cui l'acqua si manifesta rappresenta perfettamente l'assenza di una staticità, la stessa che consentirebbe, grazie a un movimento dinamico degli attributi, a un essere umano di farsi animale, albero, pietra o pianta.

Il problema logico emerge nello scontrarsi con questi problemi solo finché continuiamo a far valere l'idea per cui c'è una sostanza e degli attributi che a questa ineriscono – contro di cui si scontra Deleuze – che vede l'invariante e le variazioni, l'*eidōs* e il fenomeno, come coppia inscindibile – contro di cui invece si dirige Conci. Il ragionamento in termini di forme essenziali o sostanziali, dove la sostanza, già nel greco *hypokéimenon* e nel latino *substantia*, è qualcosa che «sta sotto» al presentarsi degli attributi, si contrappone al piano (*plan*) che propone Deleuze, il quale non trova un'unità nelle profondità delle cose. Nel piano le cose non si distinguono per unità sostanziali o formali, ma piuttosto in base a lentezza e velocità<sup>13</sup>. Se definiamo un corpo non in base all'estensione dei suoi organi e le sue funzioni, né in base a specie e genere, ma alle sue possibilità di movimento relative a velocità e lentezza, chiameremo *longitudine* di un corpo ciò che gli appartiene secondo l'estensione in base a un rapporto e *latitudine* ciò di cui esso è capace secondo parti intensive, ossia i suoi *affetti*<sup>14</sup>. A ogni movimento

---

veda in quest'ottica il testo di Paul Veyne, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes?*, Seuil, Paris 1983; tr. it. a cura di Caterina Nasalli Rocca di Corneliano, *I greci hanno creduto ai loro miti?*, Mulino, Bologna 2013.

<sup>11</sup> Rosanna Bertini Conidi, Domenico Antonino Conci, N.C.A. da Costa, *Mostri divini. Fenomenologia e logica della metamorfosi*, Guida Editori, Napoli 1991.

<sup>12</sup> Si veda Rosanna Bertini Conidi, *Temi e variazioni*, in *ivi*, pp. 7-17.

<sup>13</sup> Si veda Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Mille piani*, cit., p. 360; Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Presses Universitaires de France, Paris 1968; tr. it. a cura di Giuseppe Guglielmi, *Differenza e ripetizione*, Mulino, Bologna 1971, in cui Deleuze sostiene che «la sostanza stessa, è “molteplicità”, che rende inutile l'uno non meno che il molteplice» (*ivi*, p. 295), cosicché tenda al crollare della contrapposizione uno-molteplicità.

<sup>14</sup> Una molteplicità non si definisce tramite l'estensione, mediante gli elementi che la compongono in estensione, bensì attraverso quelle che Deleuze definisce come «le linee e le

e riposo, velocità e lentezza, corrisponde un grado di potenza il quale determina le possibilità e le capacità degli affetti del corpo. In quest'ottica «ci sono più differenze tra un cavallo da corsa e un cavallo da lavoro che tra un cavallo da lavoro e un bue»<sup>15</sup>. Una vera e propria *fenomenologia della metamorfosi*<sup>16</sup> accoglie quello che Conci chiamava *realismo segnico*. Secondo questa forma di realismo vi è un'unità fondamentale tra manifestazione ed essere, ciò che si manifesta è<sup>17</sup> poiché la relazione di identità non è più simbolica, ma reale<sup>18</sup>. I segni si annullano negli enti, e a loro volta gli enti si annullano nei segni, fino ad arrivare all'adesione reciproca, ossia la considerazione degli uni in quanto diretta e immediata

---

dimensioni che comporta in “intensione”» Gilles Deleuze e Felix Guattari, *Mille piani*, cit., p. 349.

<sup>15</sup> *Ivi*, pp. 363-364. Deleuze e Guattari citano Jakob von Uexküll, è vero che Uexküll si è interessato alla «tonalità operativa» (*Wirkton*), alla «tonalità d'uso» (*Leistungton*) e anche a una componente emotiva, la cosiddetta «tonalità emotiva» (*Stimmung*) come elementi che caratterizzano l'ambiente (*Umwelt*) animale; tuttavia preme sottolineare che per Uexküll una comunicazione tra *Umwelten* animali è proprio impossibile proprio perché, a differenza di quanto dirà Heidegger, per Uexküll è l'animale a essere formatore di mondo, da cui consegue una certa chiusura alla propria *Umwelt*. È proprio nell'ottica di una comprensione dell'uso che gli oggetti hanno nella prospettiva dell'animale e, quindi, della tonalità emotiva che ricevono, che possiamo capire l'animale, «dobbiamo dunque dotare le loro immagini percettive di una tonalità operativa» (J. von Uexküll, *Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen: Ein Bilderbuch unsichtbarer Welten*, *Verstandliche Wissenschaft*, Einundzwanzigster Band, Verlag von Julius Springer, Berlin 1934, ed. it. a cura di Marco Mazzeo, *Ambienti animali e ambienti umani. Una passeggiata in mondi sconosciuti e invisibili*, Quodlibet, Macerata 2010, p. 109). In questa maniera quello che prima risultava caotico potrà essere compreso. Ovvero le visioni degli animali se sommate darebbero vita a un quadro assurdo, poiché, ad esempio, «nelle centinaia di ambienti che offre ai suoi abitanti, la quercia gioca ruoli molto diversi, con l'una o l'altra delle sue parti. La stessa parte può essere in un caso grande e in un altro piccola. Il legno della quercia può essere sia duro (per il cerambice) sia morbido (per la vespa del legno) perché può servire sia a proteggere sia ad aggredire. Se si volessero mettere insieme tutte le proprietà contraddittorie che offre la quercia in quanto oggetto, si otterrebbe una sola cosa: il caos» (*ivi*, p. 158). Queste *widersprechenden Eigenschaften* (ed. or., p. 99) si risolvono solo attraverso la dimensione propria all'animale. Se, quindi, si può citare Uexküll in accordo con i due autori, è perché il rapporto tra gli animali determina un contrappunto tra melodie e «questi rapporti di contrappunto congiungono dei piani, formano composti di sensazioni, dei blocchi, e determinano dei divenire» Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Éditions de Minuit, Paris 1991; tr. it. a cura di A. De Lorenzis, *Che cos'è la filosofia?*, Einaudi, Torino 1996, p. 192.

<sup>16</sup> Si veda Domenico Antonino Conci, *Fenomenologia della metamorfosi*, cit., pp. 19-42.

<sup>17</sup> Si veda *ivi*, p. 20.

<sup>18</sup> Si veda *ivi*, p. 21.

manifestazione degli altri. Un realismo che si collega a un reale non più coincidente con il solo oggettivo della scienza o con il materiale o concreto di un realismo ingenuo. Piuttosto come manifestazione di una presenza, definibile potente poiché vicina a quelle manifestazioni che abbiamo visto essere proprie del mito e delle rappresentazioni sacre. Potremmo quindi distinguere tra l'apparire e il manifestarsi da una parte e il sembrare dall'altra. Ciò che appare manifestandosi è, mentre appartiene al sembrare il lasciarsi poi contraddire dall'evidenza. La manifestazione in questo senso risolve nel suo darsi una presenza che il sembrare dissolve invece nell'illusione. Tale realismo sarebbe segnico proprio perché intende il segno come reale, un reale come è stato sopra definito. Il segno non è più qui ciò che inscena una particolare relazione, che con Peirce possiamo definire indicale, simbolica o iconica. Esso non rimanda più a qualcos'altro, ma è sede di una manifestazione definita in sé. Per un realismo segnico, come abbiamo detto, il segno coincide con l'ente<sup>19</sup>. Il linguaggio si troverebbe a coincidere con gli enti di riferimento in quello che è un realismo nominale, mentre la percezione coinciderebbe con la cosa percepita (realismo empirico). Detto in altri termini essere e apparire coincidono<sup>20</sup>. In questa presenza manifestativa pesante la densità è tale per cui l'impostazione base della logica, e di una fenomenologia, che vede l'invariante e le variazioni, il fenomeno e l'*eidōs*, andrebbe sostituita, se ci attenessimo strettamente a questo realismo che si rivolge non a come gli eventi «appaiono ad un attuale o potenziale osservatore che contempi distaccato un mondo gremito di enti (persone e cose) stagliantisi nello sfondo»<sup>21</sup>, quanto, invece, a ciò che si dà impregnato di vissuto e affetto, con un *permanere del mutamento* e un *mutamento del permanere*<sup>22</sup>. Secondo questa duplice constatazione l'uccello-uomo, ad esempio, non è un assemblaggio di parti di due esseri diversi: è due esseri diversi e distinti in contemporanea. Il mutamento permane come fondamento

<sup>19</sup> Cfr. *ivi*, pp. 20-21; Id., *Variazioni fenomenologiche su un tema magico: scongiuri e maledizioni*, in Cecilia Gatto Trocchi (a cura di), *Il talismano e la rosa. Magia ed esoterismo*, Bulzoni, Roma 1992, pp. 83-91, qui p. 85; Id., *Prove fenomenologiche su segni sacrali*, in «Annali d'Italianistica», vol. 15, 1997, pp. 37-64, qui pp. 55-56.

<sup>20</sup> Cfr. Id., *Introduzione. Metodologia dell'analisi fenomenologica di residui di culture subalterne agro-pastorali toscane*, in Vittorio Dini, Laura Sonni, *La Madonna del Parto*, Ianaa, Roma 1985, pp. 5-18, qui pp. 5-6; Id., *Il matricidio filosofico occidentale: Parmenide di Elea*, in Tilde Giani Gallino (a cura di), *Le Grandi Madri*, Feltrinelli, Milano 1989, pp. 148-159, qui p. 152; Id., *Prove fenomenologiche su segni sacrali*, cit., pp. 55-56, n. 18; Id., *Fenomenologia della metamorfosi*, cit., p. 19.

<sup>21</sup> *Ivi*, pp. 31-32.

<sup>22</sup> Si veda *ivi*, p. 29.

cui ciò che avviene inerisce e il permanere muta di volta in volta. Ciò che appare non è quindi mai relato staticamente a un ente supposto o a delle proprietà fisse di questo: tutto ciò che si manifesta non è ritenuto come inchiodato fatalmente su se medesimo secondo il principio di identità parmenideo. Nella rappresentazione dell'uccello-uomo non vi è l'uomo con delle proprietà riconducibili all'uccello, né l'uccello con delle sembianze umane, vi è l'ente uccello-uomo che si manifesta e che potrà poi nuovamente mutare.

Nelle culture fondate sul Sacro tutti gli eventi che l'Occidente considera come "miracoli" e che esse ritengono, invece, altamente diffusi e pervasivi, senza perdere, per ciò, in alcun modo la loro eccezionalità che li rende sacri, sia quelli che si producono spontaneamente, sia quelli indotti ritualmente e liturgicamente, si radicano nel principio metamorfico generale secondo il quale qualunque cosa può tramutarsi in un'altra restando contestualmente se stessa.<sup>23</sup>

Una simile impostazione vede stravolta la considerazione classica di un tempo lineare e irreversibile e di uno spazio unico e quantitativo. «I vissuti del tempo sono qualitativi, discreti, molteplici, pluridromi, finiti, reali, reversibili ed irrelati»<sup>24</sup>, non vige più l'isomorfismo né l'isotopia, per cui lo spazio, «i vissuti dello spazio sono qualitativi, discreti, molteplici, finiti, reali, ubiqui»<sup>25</sup>. La struttura metamorfica, ossia la struttura dell'ibrido, che è «un identico che è tale solo in quanto ricapitola tutte le sue variazioni o differenze e combacia con queste»<sup>26</sup>, diviene uno spazio dell'ubiquità e un tempo della ripetizione<sup>27</sup>. Questa può essere compresa attraverso gli esempi di figurazione e raffigurazione della metamorfosi, i quali «presuppongono spazi e tempi paratattici, come, ad esempio, noti rilievi egiziani di corpi umani»<sup>28</sup>. Quelle rappresentazioni in cui il corpo umano è sia frontale che di profilo, nonostante non rappresentino incontri uomo-animale, mostrano la struttura fenomenologica della metamorfosi: «la giustapposizione di vissuti di percezione, di memoria, di fantasia»<sup>29</sup>. È una ibridazione, una dimensione *tra*

<sup>23</sup> Id., *Prove fenomenologiche su segni sacrali*, cit., p. 55.

<sup>24</sup> Id., *Fenomenologia della metamorfosi*, cit., p. 22.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 31.

<sup>27</sup> Si veda *ibidem*.

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 32.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

due prospettive che si fa figura singola, una singolarizzazione della pluralità di sguardi resa compatta attraverso una dimensione «vissuta di spazi (piani) e di tempi differenti, ovverossia la registrazione simultanea di essi per paratassi»<sup>30</sup>, che implica un tempo della reversibilità e della ripetizione e uno spazio dell'ubiquità dei piani della composizione<sup>31</sup>.

La comunanza tra una metamorfosi inter-specifica e intra-specifica risiede nello scontro tra dimensioni ritenute distinte, parti dei corpi da una parte e posizioni del corpo dall'altra. Vi è molto contatto con la concettualizzazione propria di Deleuze e Guattari, soprattutto in merito al secondo aspetto del divenire, l'affetto. I vissuti dello spazio e del tempo divengono qualitativi e l'ambito della manifestazione viene a coincidere con un tempo della rivelazione che è cratofanico per definizione. L'idea, però, secondo cui la metamorfosi sia *solo* un fenomeno rintracciabile nelle manifestazioni di potenza o in quelle ierofaniche pecca di un esclusivismo non indifferente<sup>32</sup>.

---

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 33.

<sup>31</sup> Si veda *ibidem*.

<sup>32</sup> Per quanto il Sacro possa coincidere essenzialmente con il concetto espresso dalla potenza, e dalla manifestazione di potenza, far coincidere l'analisi con la sola gravidanza sacrale limita, probabilmente, il campo d'applicazione teoretico. In quest'ottica, infatti, il profano risulterebbe uno stato d'impotenza radicale, in quanto caratterizzato dall'assenza della potenza sacrale. Profano non significa quindi secolare, dove quest'ultimo termine connota una condizione d'indipendenza dal sacro – che può essere nello specifico un'assoluta indipendenza da Dio. La profanità, piuttosto, presuppone l'esistenza della potenza coincidendo con lo stato opposto d'impotenza. Allora, seguendo questo ragionamento, le culture mitico-rituali ignorerebbero il secolare, ossia l'idea Occidentale e più che mai contemporanea per cui si possa condurre una vita in completa e totale autonomia dal Sacro. Tralasciando un'analisi di una vera e propria metamorfosi del sacro, ossia di come il sacro venga di volta in volta rintracciato e reinserito in fenomeni e tendenze variegiate (cfr. ad esempio Giovanni Filoramo, *I nuovi movimenti religiosi. Metamorfosi del sacro*, Laterza, Bari 1986) occorre riconoscere come esse non ignorerebbero invece il profano. Così il sacro viene a coincidere con uno spazio e un tempo forte abitati da figure potenti e il profano con uno spazio e un tempo debole abitato dagli uomini e dalle loro cose. Ad esempio, la recitazione di un testo, sacro o mitico, avrebbe proprio lo scopo di generare un contatto tra le due situazioni grazie a quel realismo segnico per cui a fondamento della parola proferita vi è un'adesione alla figura potente di cui quella tratta. In questo modo si tesse un rapporto denso tra sacro e profano che vede al centro la manifestazione di potenza leggibile grazie al realismo segnico. Tuttavia così si rischia di eliminare forme di vissuti di cui la metamorfosi si caratterizza che non appartengono però alla manifestazione sacrale, almeno a quella cui siamo abituati ad associarla. Se l'essenza fenomenologica della ierofania è data dalla cratofania, per la fenomenologia è da intendere come cratofanica non tanto la rivelazione eccezionale, soprannaturale e miracolosa, quanto piuttosto semplicemente quella che

Se, infatti, le linee interpretative per una rappresentazione e una messa in scena del metamorfico sono valide, esse varranno anche in altri casi, non definibili più come soltanto appartenenti alla sfera del mito, del rito o del sacro.

Vi è un altro punto di contatto tra l'impostazione fenomenologica delineata e quella deleuziana. L'affinità molecolare che in Deleuze rappresenta l'indistinguibilità propria del divenire, trova una corrispondenza in quello che Conci esprime come un universo che non è dominio di «coscienze e di cose, ma è un tessuto di vissuti non egocentrati (impersonali) che, senza riferirsi ad enti oggettivi ed oggettivabili, si connettono tra di loro in base a principi particolari»<sup>33</sup>, come per «affinità "iletica"»<sup>34</sup>, «per contiguità spaziale e temporale, per consonanze intenzionali, ad esempio affettive»<sup>35</sup>. In questo tessuto di molteplicità e condizioni pluridrome e ubiquo, vi sarebbe un piano – torna adesso la velocità deleuziana – «eminentemente attivo, cioè intessuto di azioni»<sup>36</sup>.

Nella struttura del tessuto della metamorfosi «l'identico va a coincidere con il diverso»<sup>37</sup>, e il principio del terzo escluso, d'identità e di non contraddizione vengono messi in una sospensione che, con le parole di Deleuze, sostituiscono alla tautologia classica, quella dell'identità, «la stupenda e profonda tautologia del Differente»<sup>38</sup>.

### *Fenomenologia della rappresentazione: digressioni preistoriche*

Con queste premesse possiamo adesso confrontarci con qualche esempio e relativi problemi.

Nel paleolitico superiore<sup>39</sup> iniziano a essere eseguite rappresentazioni parietali, ovvero figure d'arte rupestre, rappresentanti figure umane.

---

elargisce all'uomo e al mondo ciò di cui essi non dispongono in alcun modo autonomamente, cioè esistenza e senso.

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 34.

<sup>34</sup> *Ivi*, pp. 34-35.

<sup>35</sup> *Ivi*, p. 35.

<sup>36</sup> *Ivi*, pp. 35-36. Il terzo contributo *Sulla logica non parmenidea* di Da Costa (*ivi*, pp. 55-64) propone quella logica particolare – paraconsistente – per cui non varrebbe il principio di non contraddizione.

<sup>37</sup> *Ivi*, p. 38.

<sup>38</sup> Si veda Gilles Deleuze, *Differenza e ripetizione*, cit., p. 387.

<sup>39</sup> Periodo che possiamo datare tra i 40.000 e i 10.000 anni fa.

Attenendoci agli studi di Jean-Pierre Duhard<sup>40</sup> possiamo delineare un quadro abbastanza particolareggiato. La presenza dell'uomo, dopo la permanente essenziale animalità delle figure rappresentate, non è di facile inquadratura. Si prenda, ad esempio, la figura del maschio che è più marginale rispetto a quella femminile. Gli uomini rappresentati e documentati ammontano a numero 73 in questo periodo, di cui 28 rappresentazioni con organi genitali esterni, che compongono il 38% del totale. Di questi 21 solo ed esclusivamente con organi genitali esterni così databili: 2 nel Gravettiano; 1 nel Solutreano; 18 nel Magdaleniano<sup>41</sup>. Ve ne sono 3 che aggiungono la presenza di un'arma (tutti nel Magdaleniano) e i restanti 4 sono rappresentati con resti di animali (Magdaleniano). Abbiamo poi 32 sagome toraciche (*silhouettes thoraciques*) che compongono il 44% (nessuno nel Gravettiano e Solutreano tutti nel Magdaleniano), di cui 23 sono solo sagome toraciche e 9 aggiungono la presenza di un'arma. Un altro gruppo, che compone il 7%, presenta 5 rappresentazioni: 1 nel Solutreano e 4 nel Magdaleniano. Qui abbiamo soggetti solamente armati (*sujets armés purs*). Un penultimo gruppo presenta sempre 5 figure (7%) con resti o trofei animali, tutti nel Magdaleniano. Con i 3 finali (4%), in cui vi sono soggetti che affrontano animali (Magdaleniano), si chiude l'elenco consegnandoci la somma di 73 raffigurazioni maschili<sup>42</sup>. La domanda interessante sarebbe quella di porsi il perché dell'inizio di queste raffigurazioni umane: perché proprio in quel periodo. Ad esempio per la cultura Aurignaziana si è assistito a uno stacco decisivo con il passato, vi sarebbe stata un'aggregazione sociale, accampamenti organizzati, caccia e comunità più numerose. Anche la litica – la peculiare pietra lavorata – cambierebbe nel modo in cui viene lavorata, diviene lamellare: prima di estrarre le schegge mettono in forma il nucleo, e il processo è quindi completamente predeterminato e svolto in totale *coscienza di*. Il coinvolgimento cognitivo è ampiamente maggiore grazie alla

---

<sup>40</sup> Jean-Pierre Duhard, *Réalisme de l'image masculine paléolithique*, Jérôme Millon, Grenoble 1996 e *Réalisme de l'image féminine paléolithique*, CNRS, Cahiers du Quaternaire, 19, Paris 1993.

<sup>41</sup> Il quadro storico può essere così individuato: Castelperroniano da 40.000 a 34.000 anni fa; Aurignaziano da 39-34.000 fino 21.000 anni fa; Gravettiano da 29.000 a 22.000; Solutreano 21.000 fino 18.000; Magdaleniano da 18.000 a 10.000.

<sup>42</sup> Si veda Jean-Pierre Duhard, *Réalisme de l'image masculine paléolithique*, cit., in particolare pp. 217-218.

gestualità e alla strumentalità adoperata<sup>43</sup>. Sono stati inoltre trovati resti che indicano corredi funebri più numerosi e non indifferenti, e oggetti a scopo ornamentale. Prima di questa fase la presenza rupestre è prevalentemente animale. Tuttavia nell'Aurignaziano, abbiamo visto, non ci sono casi di rappresentazioni umane maschili, mentre quelle femminili sono per la maggior parte di tipo statuario.

È rilevante notare, però, che nella grotta di Chauvet Pont d'Arc nell'Ardèche<sup>44</sup>, insieme a rappresentazioni animali, vi è una figura antropomorfa e teriomorfa. La parte inferiore di un corpo femminile, con evidente triangolo pubico, è unita a una figura di bisonte. La rappresentazione risale a 36.000 anni fa. Non vogliamo qui esporre l'interpretazione – più diffusa – sciamanica, per cui potrebbero, queste rappresentazioni, essere frutto di visioni – dettate anche dall'assunzione di allucinogeni o dall'induzione di stati di coscienza non ordinari<sup>45</sup> – affidate a un interprete-artista (lo sciamano)<sup>46</sup>. Quello piuttosto che possiamo registrare osservando questi dati, sia che siano frutto di stati non ordinari, sia che non lo siano, è che al preistorico appartenevano due momenti che abbiamo – apparentemente – perso. La *fluidità* e la *permeabilità* per cui il mondo vegetale, minerale, animale e umano possono comunicare nel fluire dall'uno all'altro e nell'essere attraversati da questo stesso fluire, è quanto sembra valere in mondi come questo. «Finally, in this fluid and complex universe, in which everything is interconnected, permeability is the rule»<sup>47</sup>. Queste parole di Clottes ricordano l'interconnessione tra tutti gli elementi e le componenti

<sup>43</sup> Si veda ad esempio André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole. Technique et langage*, Éditions Albin Michel, Paris 1964 ; tr. it. di Franco Zannino, *Il gesto e la parola. Tecnica e linguaggio*, vol. I e *La memoria e i ritmi*, vol. II, Einaudi, Torino 1977.

<sup>44</sup> Su questa grotta vi è anche una riproduzione digitale disponibile all'indirizzo: <https://archeologie.culture.fr/chauvet/fr>, con glossario, interviste e galleria di foto e video.

<sup>45</sup> In questi stadi è il sistema nervoso che diviene una sorta di sesto senso (*sixth sense*) cfr. David Lewis-Williams, *The Mind in the Cave. Consciousness and the Origins of Art*, Thames & Hudson, London 2002, p. 128. Pertanto si tratta di qualcosa di ben diversa natura rispetto a stadi di semplice alterazione, come viene messo bene in luce in Etzel Cardeña e Michael Winkelman, *Altering Consciousness. Multidisciplinary Perspectives. Vol. 1: History, Culture, and the Humanities*, Praeger, Santa Barbara 2011.

<sup>46</sup> Già Mircea Eliade, *Histoire des croyances et des idées religieuses*, Payot, Paris 1975 ; tr. it. di Maria Anna Massimello e Giulio Schiavoni, *Storia delle credenze e delle idee religiose. Volume I: Dall'età della pietra ai Misteri Eleusini*, Sansoni, Firenze 1979, pp. 27-40. Si veda poi Jean Clottes et David Lewis-Williams, *Les Chamanes de la préhistoire : transe et magie dans les grottes ornées*, Seuil, Paris 1997.

<sup>47</sup> Jean Clottes, *What is Paleolithic Art? Cave Paintings and the Dawn of Human Creativity*, The University of Chicago Press, Chicago 2016, p. 93.

abitanti del mondo, che non crea problemi se vi è il tentativo, ai nostri occhi ingenuo, di volerla rappresentare. Quegli esempi, per cui può essere citato anche il, così noto, «stregone» di Trois-Frères<sup>48</sup>, il quale, oltre a unire una molteplice presenza teriomorfa (corni di cervo, corpo da cavallo, becco da uccello), si collega a un antropomorfismo non indifferente, essendo essenzialmente bipede, con genitali e arti umani, ci parlano di un'essenziale comunicabilità tra mondi differenti o, addirittura, che questi che definiamo *mondi* forse non esistono davvero, almeno non nella chiusura a cui siamo abituati a porli. Tuttavia, il che è di estremo interesse, nell'ultimo esempio siamo intorno al 13.000 a.C. e quindi ben 20.000 anni dopo l'esempio all'Ardèche. Preme sottolineare che non siamo neanche di fronte ai celebri casi di Lascaux, datati all'incirca intorno a 17.000 anni fa<sup>49</sup>. Il fenomeno qui esposto si situa in uno stadio antecedente, e ciò è dimostrato dall'enorme differenza rappresentativa con quanto seguirà negli anni successivi, per cui sembra ergersi come spartiacque tra rappresentazioni animali e umane. È un caso, quindi, che il confine temporale e fisico sia affidato a una figura ibrida? Non creava problemi a quegli uomini, perché di questo si parla, passare da rappresentazioni animali a miste, come quella di una donna-bisonte. Forse come ricorda Tim Ingold è un nostro sguardo a descriverla come arte quando dovremmo vedere l'attività, la processualità, che vi è dietro e per cui, pertanto: «we must cease thinking of painting and carving as modalities of the production of art, and view art instead as one rather peculiar, and historically very specific objectification of the activities of painting and carving»<sup>50</sup>. Paradossale si dirà. Un divenire bloccato in una rappresentazione. Eppure, se guardiamo gli altri dipinti che circondano il nostro *pendant de la Vénus*, come lo chiamano i francesi, vediamo che il tentativo che ha mosso gli artisti di quella grotta sembrerebbe, a un occhio educato come il nostro alla prospettiva e al movimento, proprio quello di *catturare* il movimento. Vi sono serie di scene, sequenze riprodotte, sfumature, linee non definite, tutte dirette alla rappresentazione del movimento.

---

<sup>48</sup> Ariège (Toulouse).

<sup>49</sup> Per cui si può rimandare al piacevole testo di Georges Bataille, *Lascaux ou la naissance de l'art*, Éditions d'art Albert Skira, Genève 1955; tr. it. a cura di L. Tognoli, SE, Milano 2014, in particolare per la rappresentazione dell'uomo in generale cfr. pp. 107-119, per l'uomo a Lascaux cfr. pp. 108-110.

<sup>50</sup> Tim Ingold, *The Perception of the Environment. Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*, Routledge, London and New York 2000, p. 131. Tra l'altro nel delineare la differenza tra rappresentazioni animali totemiche e animistiche parla di movimento nel secondo caso, si vedano le pp. 111-131.

Ecco allora che l'impostazione che delinea e focalizza nodi tra longitudine e latitudine, tra movimento e affetto, si posiziona rappresentativamente di fronte, si fa *Vor-stellung*, nelle pitture rupestri. La perdita da un sentire coordinato e ibridato con l'ambiente circostante ha caratterizzato la nostra descrizione dell'umano nei millenni successivi, e tale permeabilità fluida parla di movimenti e affetti, e intessiture animali. Non è di ben poco interesse che 36 mila anni fa in una grotta riempita da scene in movimento una delle poche statiche, fisse, sia proprio un ibrido, un incontro tra femmina umana e bisonte. Chi propone interpretazioni poggianti sulla presunta maggiore naturalità della femmina e vicinanza al mondo naturale rispetto al maschio, dovrebbe spiegare perché prima non vi siano rappresentazioni di questo tipo, ma soprattutto di che tipologia di naturalità sta parlando nel contrapporla alla mascolinità «culturale» di 36 mila anni fa. L'accesso culturale della strumentalità di cui si è parlato inondava e occupava le giornate degli abitanti di quel periodo.

A essere rappresentato, allora, non era più il movimento animale nello spazio, ma un movimento diverso, quello che aveva istituito la coordinata longitudinale per il divenire.

Una fenomenologia preistorica basata, nel suo aspetto tecnico, sull'indagine dei resti e l'osservazione scientifica *di* questi, e nel suo aspetto, come viene spesso presentato, intellettuale, facendo un discorso *su* questi, porta a fare emergere nuovamente la *fluidità*. Quella fluidità che i Greci vedevano nell'elemento acquatico e che l'uomo contemporaneo avrebbe perso, ma su cui Scheler, ad esempio, ha messo in evidenza come vi siano contesti storici con relative visioni dell'ovvio, con precisa «"visione del mondo relativamente naturale" (relativ natürliche Weltanschauung)»<sup>51</sup>, in cui questa visione fonda e struttura il resto. Le «unità della visione del mondo relativamente naturali sono tuttavia i fondamenti (*Fundamente*) per tutte le visioni del mondo culturali (*Bildungsweltanschauungen*)»<sup>52</sup>. Allora la fluidità come categoria dell'esperienza si fa cultura dell'immagine.

Nel rapporto con la natura, per far sì che ne emerga il processo dinamico e il relativo divenire, non si tratta tanto di fare una nuova esperienza della natura, né di empatizzare proiettivamente con qualcosa di distante diacronicamente, quanto invece di esperire una nuova natura. In altre parole:

---

<sup>51</sup> Max Scheler, *Wesen und Formen der Sympathie*, Verlag von Friedrich Cohen, Bonn 1923; tr. it. a cura di L. Boella, *Essenza e forme della simpatia*, Franco Angeli, Milano 2010, p. 140.

<sup>52</sup> *Ivi*, p. 141.

la dottrina dell'empatia proiettiva (*die Lehre von der projektiven Einfühlung*) non dice proprio nulla, come non dice nulla per la comprensione dell'animismo preistorico dei primitivi. Non si tratta soltanto di una nuova esperienza della natura, bensì dell'esperienza di una *nuova natura*. Solo ora emerge pienamente l'aspetto *dinamico* del processo della natura – ogni “divenire” (*Werden*), “crescere” (*Wachsen*), “formare” (*Bilden*), in contrasto con lo stabile esistere in tempo e spazio.<sup>53</sup>

Si tratta di una *nuova natura* e non di una nuova esperienza della natura, ovvero la parte dinamico-vitale della natura, della *natura naturans* di contro alla *natura naturata*<sup>54</sup>. Scheler parla dei Bororo<sup>55</sup> e dei lavori di Lévy-Bruhl sul pensiero primitivo, per cui, secondo Scheler, nei casi di rapporto uomo-pietra, uomo-animale totemico e nella relazione con l'avo quella a cui si assiste è un'autentica e vera identità (*wahrhafter Identität*)<sup>56</sup>. I Bororo, «danno a intendere, sulla base delle iscrizioni rupestri, di essere realmente identici ai pappagalli rossi»<sup>57</sup>. In un certo senso l'uomo primitivo era spoglio di quelle strutture che, nell'intensificazione e complicazione del legame-intreccio del vissuto (*Erlebnis*) con l'espressione (*Ausdruck*), creerebbero problemi all'uomo contemporaneo, l'*homo capitalisticus*<sup>58</sup>. Queste maggiori stratificazioni delle modalità espressive e le strutture culturali che le bloccano, arginano, incanalano, erano ben lontane dall'essere conosciute dall'uomo preistorico che viveva di quel rapporto unipatico proprio dell'unipatia (*Einsföhlung*). Non sappiamo se vivesse e provasse forme di relazione inter-personale, e in che modo fosse capace di co-sentire (*Mitgeföhl*), ma è certo che se vi è stata una seppur minima forma di questo si è trattato di un sentire *con* l'altro, un altro esteso (*ausgedehnt*). Quello che fenomenologicamente possiamo inferire dalle pitture, senza

---

<sup>53</sup> *Ivi*, p. 126.

<sup>54</sup> Elemento base, ad esempio, dei misteri bacchici dove, gettandosi nella *natura naturans*, veniva persa l'individualità. Qui la distinzione di Scheler tra *natura naturata* e *natura naturans* si collega alla scolastica, e poi a Spinoza, dove è quest'ultima quella con ruolo creatore ove ci si immergeva con l'intento di fusione.

<sup>55</sup> Nel testo (*ivi*, p. 52) c'è un evidente errore. La popolazione dei Bororo (non Boroso come lo stesso Scheler scrive) è stata studiata da Karl von den Steinen che Scheler riporta e il testo in traduzione italiana omette.

<sup>56</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>57</sup> *Ibidem*.

<sup>58</sup> Cfr. *ivi*, p. 141.

quindi peccare di applicare nostre categorie contemporanee, è che vi è stata co-attuazione (*Mitvollzug*). Questo è quanto le pitture dimostrano: dovevano sprofondare nell'oscurità delle grotte illuminati da qualche torcia e, insieme, portare a compimento le azioni rupestri. Ammesso anche che fossero sciamani singoli gli addetti a completarli, ma la varietà dei tratti, e soprattutto la vastità dei reperti non pervenutici che proverebbero una più larga distribuzione, è lungi dall'accreditarlo, vi era un gruppo a osservare e a rendere possibile l'azione. Questo è il motivo per cui si è parlato di rituali, pensando che solo in un'ottica di sacralità si potesse pervenire a soluzioni – per noi – concepibili. Piuttosto, invece, è questa co-attuazione, senza la quale non vi è sintonizzazione con il resto del mondo<sup>59</sup>, a definire l'atto pittorico rupestre.

### *Ruolo dell'arte*

Dovremmo forse sostenere, come suggeriscono Deleuze e Guattari stessi, che quello di rappresentare, di scatenare, un divenire, una trasformazione, sia il ruolo del musicista, del pittore, dell'artista?<sup>60</sup> La pittura sicuramente «ha bisogno di qualcosa di diverso dall'abilità con cui il disegnatore traccia la somiglianza tra la forma umana e quella animale facendoci vedere la loro trasformazione»<sup>61</sup> perché «ci vuole invece la potenza di un fondo capace di dissolvere le forme e di imporre l'esistenza di una zona in cui non si sa più cosa sia l'animale e cosa sia umano»<sup>62</sup>. Ovviamente l'arte è stata il mezzo grazie cui si è venuti a conoscenza di visioni e vissuti pluridromi rispetto ai nostri. Ci ha consegnato esempi celebri, dai quali, se non vi fosse stata quest'esigenza rappresentativa, non avremmo tratto le informazioni di un mondo fluido e ibridato. Eppure recidere un legame non è semplice: tutto ciò che essa rappresenta appartiene all'uomo, anche se questi ne ha atrofizzato il vedere e ne ha perso la relativa capacità – di vedere –, ossia la *teoria*.

<sup>59</sup> Si veda Guido Cusinato, *Biosemiotica e psicopatologia dell'ordo amoris. In dialogo con Max Scheler*, Franco Angeli, Milano 2018, pp. 193 sg.

<sup>60</sup> Il liberare la linea, l'opporci a un sistema puntuale, si veda Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Mille piani*, cit., p. 410. Cfr. inoltre l'elevarsi dalle percezioni al percepito in Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, cit., pp. 174 e 182. E soprattutto sembrerebbe che «cantare o comporre, dipingere, scrivere non hanno forse altro scopo: scatenare tali divenire» (Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Mille piani*, cit., p. 382). Alcune analisi interessanti sull'estetica di Deleuze, in relazione al bergsonismo e alla fenomenologia, sono portate avanti in Katia Rossi, *L'estetica di Gilles Deleuze. Bergsonismo e fenomenologia a confronto*, Pendragon, Bologna 2005.

<sup>61</sup> Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, cit., p. 179.

<sup>62</sup> *Ibidem*.

Tutti quei nomi come «Toro seduto», «Pioggia sulla faccia», gli epiteti, i soprannomi, erano e sono proprio il tentativo di ipostatizzazione di condizioni puntiformi e molteplici, che evocano la struttura longitudinale e latitudinale del divenire, ovvero ancora, movimenti, velocità e lentezze, e affetti. È così che l'uomo poté rappresentare delle fusioni ibride tra maschio-animale, femmina-animale, in base a rapporti di velocità e lentezza: in base a un divenir-animale intensivo, nell'affetto e nel movimento.

Quotidianamente usiamo espressioni che denotano *un* divenire, «divento di pietra quando mi parli così», «divenire minuscolo», avere «“pensieri di pietra, lenti, maculati, granulosi”»<sup>63</sup>. E le espressioni facciali che nell'attimo in cui sorgono investono con potenza tale da portare a dimenticare se davanti vi è la persona con cui parlavamo prima o qualcos'altro, ricordano che, e come, il divenire non sia nulla di immaginativo, né tanto meno metaforico o un'analogia per comprendere «meglio» ciò che vediamo. Il divenire è reale poiché anche ammesso che attraverso analogie si comprenda meglio, ciò significherebbe che il divenire espresso parlerebbe «più» della realtà. È chiaro che non è questa la strada da intraprendere, «interpretare la parola “come” alla maniera di una metafora o proporre un'analogia strutturale di rapporti (uomo-ferro, cane-osso), vuol dire non comprendere nulla del divenire»<sup>64</sup>, poiché si diviene *con* (*avec*).

Il romanzo, la letteratura in genere, è ampiamente ricca di esempi, una miniera multiforme<sup>65</sup>, per cui verrebbe da proporla come diretta erede dello sguardo

<sup>63</sup> Antonia Susan Byatt, *La donna di pietra*, in *La casa nella foresta*, Einaudi, Torino 2007, op. cit. in Francesca Rigotti, *Metafore del silenzio*, Mimesis, Collana Accademia del Silenzio, n. 12, Milano 2013, p. 16.

<sup>64</sup> Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Mille piani*, cit., p. 385.

<sup>65</sup> Deleuze da francese è, chiaramente, un ottimo lettore di Proust, anche se non si limitano a questo i suoi esempi. Sul divenire anche Francesca Rigotti porta esempi interessanti. Il «diventare pietra è metafora della morte, come nel caso di Niobe, madre troppo orgogliosa delle sue creature, divenuta di sasso per il dolore e la solitudine del silenzio, ora che i suoi figli e figlie dei quali stoltamente si vantava sono caduti trafitti, tutti, dalle frecce di Apollo e Artemide» (Francesca Rigotti, *Metafore del silenzio*, cit., p. 16). Anche Hermes, «il dio dell'instabilità. O meglio, il dio che, di ogni pretesa stabilità, mostra appunto la perfetta *inconsistenza*. Che dunque apre il chiuso, e trasfigura tutto ciò che dovesse avere una qualche figura. Perciò apre ogni forma, e la destina a una sempre possibile ri-forma. È quindi il dio del mutamento; della trasformazione, della metamorfosi» (Massimo Donà, *Parole sonanti. Filosofia e forme dell'immaginazione*, Moretti & Vitali, Bergamo 2014, p. 27). Questo quanto il mito insegna. Ma vi è anche un diventare pietra nel racconto, nel romanzo. «Diventare pietra è, come nel caso della donna di pietra, protagonista di un racconto di Antonia Byatt» (Francesca Rigotti, *Metafore del silenzio*, cit., p. 16). E poi «diventare pietra è tacere per sempre su una situazione, come nel romanzo di Simonetta Agnello Hornby,

che avremmo perso, ma che continua a emergere come spontaneo nelle descrizioni di quella che è la trama di un'esistenza possibile, parallela a quella che la Storia, con le sue interdizioni, ci ha consegnato.

L'arte ha il ruolo di consentire l'apertura all'affettività della materia, al di là dei limiti rappresentazionali, in una pratica dell'espressività e delle qualità effettive<sup>66</sup>. «Art is of the animal. It comes, not from reason, recognition, intelligence, not from a uniquely human sensibility, or from any of man's higher accomplishments, but from something excessive, unpredictable,

---

*Boccamurata*» (ivi, pp. 16-17). Esempi sottili e di una forza unica si trovano in Franz Kafka. La presenza di un'istanza metamorfica è ben viva in alcuni passi di *Das Schloß*. Quando Kafka ci parla di Klammer – alto funzionario del Castello, del quale ne sappiamo le relazioni amorose ma che K. non riesce mai a incontrare – in virtù della sua inafferrabilità, lo descrive come metamorfico. «Il suo aspetto è assai noto nel villaggio; alcuni l'hanno visto, tutti hanno sentito parlare di lui, e dalle testimonianze, dalla fama e persino da alcune intenzioni ingannatrici si è creata un'immagine di Klammer che nell'insieme dev'essere assai precisa. Ma solo nel complesso. Per il resto essa varia, ma forse non è così mutevole come il suo aspetto reale. Quando viene al villaggio ha un aspetto, e ne ha un altro, totalmente diverso, quando va via, cambia ancora prima di bere la birra e poi di nuovo dopo averla bevuta; cambia quando è desto e poi quando dorme, quando è solo e quando parla; e ciò si comprende facilmente, è quasi completamente diverso quando è su al Castello» (Franz Kafka, *Das Schloß*, Kurt Wolff, München 1926; tr. it. a cura di G. Porzi, *Il Castello*, Newton Compton, Roma 2006, pp. 174-175). Non vi è un divenir-altro identificabile, ma piuttosto una continua metamorfosi, un'inarrestabilità dell'immagine di Klammer. Kafka prosegue dicendo che queste differenze sono «di statura, di atteggiamento, di corpulenza, di barba» (ivi, p. 175), e che in definitiva dipendono dall'umore dell'osservatore, «dal grado di emozione, dalle innumerevoli sfumature di speranza o disperazione in cui viene a trovarsi lo spettatore» (ibidem). L'ultimo, fenomenale, esempio relazionale di metamorfosi si ha nell'incontro tra Jeremias, assistente dell'agrimensore K., e K. stesso. «“Non mi riconosci?”», domandò l'uomo. “Sono Jeremias, il tuo vecchio assistente.” “Già”, disse K. tirando di nuovo la verga di giunco che aveva nascosto dietro la schiena. “Ma sei completamente diverso.” “È perché sono solo”, disse Jeremias. “Quando sono solo se ne va anche la felice giovinezza”» (ivi, p. 217). Sarà forse un caso che, come ci ricorda Benjamin, la forma espressiva privilegiata dal primo romanticismo era quella prosa che contiene la poesia, quel qualcosa che viene dal romanzesco e che chiamiamo romanzo? È proprio quell'autolimitazione e autodilatazione riflessiva che, come apparizione sensibile del continuum delle forme che porterebbero all'idea, contraddistingue il romanzo in quella sua libertà interna ovvero il suo poter riflettere su se stesso. (Si veda Walter Benjamin, *Der Begriff der Kunstskritik in der deutschen Romantik*, in *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Band I/1, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1974, S. 11- 122; tr. it. *Il concetto di critica nel romanticismo tedesco*, in *Opere Complete* a cura di Enrico Ganni, vol. I, Scritti 1906-1922, Einaudi, Torino 2008, pp. 353-451 in particolare p. 430).

<sup>66</sup> Si veda Agnieszka Anna Wołodźko, *Materiality of Affect: How Art can Reveal the more Subtle Realities of an Encounter*, in Rosi Braidotti and Rick Dolphijn (Eds.), *This Deleuzian Century, Art, Activism, Life*, Rodopi, Leiden 2015, pp. 169-184.

lowly»<sup>67</sup>.

L'energia vitale coalescente alla produzione artistica, ossia il *vinculum* che il mito e l'arte condividono in quanto «non sono creazioni isolate e casuali. Sono unite da un comune vincolo»<sup>68</sup>, che è un «*vinculum functionale*», ha un non indifferente potere sull'uomo visto che «l'arte trasforma tutto ciò, trasforma ogni crudeltà e ogni atrocità in uno strumento di autoliberazione»<sup>69</sup>. Con la produzione artistica ci si eleva, e ci si inabissa. L'arte è animale, è un divenir-animale per la sua essenzialità e la sua affettività. È con l'arte che si può «this new type of entanglement between human and non-human bodies»<sup>70</sup> e ciò «starts with rethinking the notion of matter as the bodies shared realm of encounter»<sup>71</sup>. L'arte rivela un'altra semiotica appropriatasi di una dimensione degli affetti e delle sensualità (*affects and sensualities*)<sup>72</sup>. E questo nuovo intreccio tra corpi umani e non umani, dato da dimensione degli affetti nell'incontro, si esplica per mezzo della *trasmissione* (*transmission*), un *tra* gli oggetti, tra le persone e le opere. La *tra*ità, concetto che ad esempio Bin Kimura riprende dalla tradizione occidentale e che indica lo spazio proprio dell'incontro<sup>73</sup>, può essere definito come luogo della trasmissione, qualcosa che «expresses the idea thus that to affect means also to be affected»<sup>74</sup>, per cui la relazione bidirezionale modifica ciò che emana e ciò che riceve. In questo senso una ridefinizione della materia dettata dall'incontro dei corpi, umani e non, dove questi sono definiti dalle

<sup>67</sup> Elizabeth Grosz, *Chaos, Territory, Art. Deleuze and the Framing of the Earth*, Columbia University Press, New York 2008, p. 63.

<sup>68</sup> Ernst Cassirer, *An Essay on Man. An Introduction to a Philosophy of Human Culture*, Yale University Press, New Heaven 1944; tr. it. *Saggio sull'uomo. Introduzione ad una filosofia della cultura*, di Carlo D'Altavilla, Armando Editore, Roma 1969, p. 144.

<sup>69</sup> *Ivi*, p. 260.

<sup>70</sup> Agnieszka Anna Wołodźko, *Materiality of Affect: How Art can Reveal the more Subtle Realities of an Encounter*, cit., p. 170.

<sup>71</sup> *Ibidem*.

<sup>72</sup> Cfr. *ivi*, p. 171.

<sup>73</sup> *Tra*ità, che traduce la condizione «tra» (間; *Aida*) giapponese, riprende la *Zwischenheit* buberiana. Cfr. Bin Kimura, *Tra. Per una fenomenologia dell'incontro*, Il pozzo di Giacobbe, Trapani 2013 e *Ecrits de Psychopathologie phénoménologique*, Presses Universitaires de France, Paris 1992; tr. it. di Arnaldo Ballerini, *Scritti di psicopatologia fenomenologica*, Giovanni Fioriti Editore, Roma 2005. Martin Buber, *Ich und Du*, Reclam, Ditzingen 2017 [Verlag Lambert Schneider, Heidelberg 1983 (1923)]; tr. it. di Anna Maria Pastore, *L'io e il tu*, in Martin Buber, *Il principio dialogico e altri saggi*, a cura di Andrea Poma, San Paolo, Cinisello Balsamo 1997.

<sup>74</sup> Agnieszka Anna Wołodźko, *Materiality of Affect: How Art can Reveal the more Subtle Realities of an Encounter*, cit., p. 171.

coordinate dell'affetto e del movimento, contempla l'idea di un continuo affettarsi reciproco che definisce la fluidità e la permeabilità. Questo comporta tuttavia qualche problematica a una lineare concettualizzazione. Se gli affetti sono trasmessi nelle parti della relazione che formano l'incontro (*encounter*), come può l'affetto essere definito come qualcosa che è simultaneamente una conseguenza dell'incontro e una forza esterna ai corpi coinvolti nell'incontro? O, meglio, di che statuto ontologico si tratta quando si ha a che fare con qualcosa che si genera solo nell'incontro, ma che al contempo ne è esterno?

Tramite l'affetto i «bodies belong to the shared realm of encounter»<sup>75</sup>, ma questo non si origina in un particolare corpo o all'esterno di questo, né appartiene esclusivamente a un osservatore (*beholder*) o all'opera d'arte (*work of art*). L'affetto, ma lo abbiamo già anticipato, è nella *traità* (*in-between-ness*). Il corpo, pertanto, va considerato come fluido (*fluid*) per cui la «fluidity of the body means the actual change in the body's capabilities resulting from each encounter»<sup>76</sup>. La concettualizzazione degli affetti comporta inevitabilmente l'apertura a un contatto diretto con la materia. È a partire dalla materia, infatti, che si generano affetti.

In questo contatto si crea una continua costruzione, attraverso forme tensive sempre nuove, che vede in azione forza e materia. Con le parole di Stephen Zepke:

The immanence of aesthetics and ontology in Deleuze [...] is the necessary result of the ontological ground of his philosophical system being becoming, the continual construction of new actual forms expressing their immanent and productive chaotic dimension of matter-force.<sup>77</sup>

Come testimoniano le fotografie di Asger Carlsen<sup>78</sup>, la dimensione metamorfica dell'incontro rivela un'incorporea, eppure al contempo materiale, realtà dell'immagine. Non sono *icone* nel senso peirciano, ossia in virtù di somiglianze proprie per cui qualcosa è icona di qualcosa cui assomiglia ed è usata come segno di quest'ultima (il ritratto assomiglia alla

---

<sup>75</sup> *Ibidem*.

<sup>76</sup> *Ivi*, p. 172.

<sup>77</sup> Stephen Zepke, *Art as Abstract Machine. Ontology and Aesthetics in Deleuze and Guattari*, Routledge, New York and London 2005, p. 186.

<sup>78</sup> Sito web: <http://www.asgercarlsen.com/>.

persona a cui si riferisce)<sup>79</sup>. Rappresentano, piuttosto, l'iconicità dell'incontro in cui tutto ciò «preserved in the image act directly upon the nervous system of the beholder»<sup>80</sup>. Aprono a un'iconicità del limite, ma al contempo della connessione dell'uomo con il mondo in un risuonare con la materia circostante<sup>81</sup>. Quello che questi esempi in cui i corpi non vengono ricondotti immediatamente a ciò cui siamo abituati a ricondurli, corpi contorti su se stessi e corpi dettati dall'incontro con oggetti e animali, o semplicemente corpi paradossali, senza arti o pezzi, ci testimoniano è la potenza determinante dei movimenti e degli affetti nella costituzione di corporeità nuove. Gli affetti agiscono immediatamente sulla materia, sui corpi, ed «emerge within shared materiality, revealing the possibilities of being with the world as opened to nonhuman becomings»<sup>82</sup>.

Questa possibilità d'incontro è interpretabile come una potenzialità vibrante della materia che rivela come attraverso l'incontro la materia dia vita a dei corpi nuovi, meravigliosi e disturbanti, che parlano del *divenire con* l'altro.

The phenomenon of 'becoming with' that emerges through affect marks a way towards deformations, towards becoming the other, becoming new, that is grounded in the material notions of meaning. Through sensation preserved in the work of art, art encounter enables to such deformation, to becoming with the other bodies.<sup>83</sup>

La materia della metamorfosi occupa lo spazio dell'intensità prodotta. Lo spazio del piano affettivo il quale rivela «a material entanglement, a dynamic, contingent and fluid relational process»<sup>84</sup>.

---

<sup>79</sup> L'indice, invece, si riferirebbe a qualcosa nel modo in cui è da questo determinato (il fumo è indice del fuoco che sta bruciando), mentre il simbolo propriamente detto si ricollegerebbe a qualcosa in virtù di una legge, pertanto con carattere di arbitarietà (parole, segni convenzionali, segnaletica stradale). Si veda Charles Sanders Peirce, *Collected Papers*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts) 1935; tr. it di Massimo A. Bonfantini, Letizia Grassi, Roberto Grazia, *Semiotica. I fondamenti della semiotica cognitiva*, Einaudi, Torino 1980, 2.247-2.249, pp. 139-141. Le icone, inoltre, vengono suddivise in ulteriori tre sottocategorie: *immagini*, *diagrammi* e *metafore* (si veda *ivi*, pp. 156 sgg.).

<sup>80</sup> Agnieszka Anna Wołodźko, *Materiality of Affect: How Art can Reveal the more Subtle Realities of an Encounter*, cit., p. 174.

<sup>81</sup> Cfr. *ivi*, p. 175.

<sup>82</sup> *Ivi*, p. 176.

<sup>83</sup> *Ibidem*.

<sup>84</sup> *Ivi*, p. 178.

L'arte allora mostra nuove possibilità, nuove modalità e forme d'esistenza, sperimentando nuove relazioni «in terms of how it is to affect and be affected by»<sup>85</sup>. Manifesta nuove forme di soggettività (*subjectivity*) attraverso un processo di riconfigurazione materica, il quale si inserisce in un piano di connessione che incorpora (*embedding*) una relazione ibrida attraverso fluidità (*fluidity*) e interconnessioni multiple (*multiple interconnections*).

Pertanto da un lato l'arte mostra gli «affects as the prior expression of bodies»<sup>86</sup> e dall'altra si iscrive nella dimensione che incorpora non soltanto relazioni tra umani e non umani, ma un ri-arrangiamento materico strutturato da pratiche materiali che esprime una dimensione di *intra-action*<sup>87</sup>. Affetti e movimenti, le coordinate nel piano, si intrecciano nella costituzione materiale della rappresentazione della metamorfosi.

Le componenti si relazionano acquisendo e producendo intensità, che è lo spazio proprio della rappresentazione del metamorfico. I corpi reciprocamente condizionantisi (*reciprocally affecting bodies*) e in relazione di *intra-action* mostrano un'arte che «becomes a sphere that captures and organizes the sensations allowing for deformation of bodies, for becoming something other»<sup>88</sup>.

### *Riflessioni sull'arte e sulla rappresentazione del divenire*

Le aporie che si sollevano sulle possibilità rappresentative del metamorfico si attenuano quindi di nuovo spingendosi al piano dei movimenti e degli affetti. Ritornano, nella loro utilità, le parole di Lévi-Strauss per cui:

l'immagine non può essere idea ma può sostenere la funzione di segno [...]. L'immagine è fissa, connessa in modo univoco all'atto di coscienza che l'accompagna; ma il segno, e l'immagine divenuta significante [...] sono già permutabili, cioè suscettibili di stabilire rapporti successivi con altri esseri.<sup>89</sup>

Si è parlato delle rappresentazioni pittoriche, sin dai loro arbori radicati nell'arte rupestre preistorica, come forma rappresentativa di operazioni sciamaniche, oppure di condizioni magiche, il cui accesso era ristretto a una

---

<sup>85</sup> *Ivi*, p. 179.

<sup>86</sup> *Ibidem*.

<sup>87</sup> Cfr. *ivi*, p. 181.

<sup>88</sup> *Ibidem*.

<sup>89</sup> Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Plon, Paris 1962; tr. it. di Paolo Caruso, *Il pensiero selvaggio*, Il Saggiatore, Milano 2015, p. 34.

cerchia di iniziati, poi mitiche o totemiche. La tassonomia dei casi così determinati è utile, ma non permette di cogliere il fenomeno nella sua pienezza rendendolo semplicemente, per dirla sempre con Lévi-Strauss, *bon à penser*<sup>90</sup>.

Innanzitutto la differenza sostanziale tra rappresentazione e magia risiede nella fermezza ripetitiva e, in definitiva, nella forma chiusa dell'ultima di contro alla mobilità espressiva della prima. In altre parole:

l'arte è libertà. Libertà: non nel senso che l'arte possa esser indipendente dalla società entro la quale sorge, ma nel senso che, volta per volta, l'individuo deve esser in grado di partecipare senza costrizione, con tutta la sua emotività, alla creazione artistica in atto. [...] Ove questa sua libera partecipazione emotiva manchi, si avranno i punti morti: si avrà «non poesia», di qualunque tipo di arte si parli.<sup>91</sup>

Non vi è creazione nella rappresentazione magica, essa non è *poièo*, non è creare, fare e, quindi, non vi è *poïesis*. «Ora, la magia è essenzialmente statica e conservatrice, al punto che una formula ritenuta attiva, non può esse rimossa facilmente»<sup>92</sup>. Al contrario l'arte, e la rappresentazione, è dinamica. Una volta rinchiusa nella rappresentazione la processualità propria dell'arte si mantiene, è viva, ed è ciò che ne fa l'elemento possibile per rappresentante il divenire. Una differenza sostanziale risiede però nell'*utilità*, per cui l'arte sarebbe *autotelica*.

La tecnica magica è utilitaria, nel senso che vuol raggiungere un fine utilitario (che potrà anche esser solo psicologico, oppure sociale e spirituale), mentre l'arte, per rimanere arte, deve raggiungere un fine artistico (anche quando l'artista si prefigga, come quasi sempre avviene, di agire sulla società).<sup>93</sup>

---

<sup>90</sup> L'espressione nasce con *Le totémisme aujourd'hui* e in particolare con il tema delle specie animali nel totemismo, per cui la scelta non è dettata dall'essere «buone da mangiare» ma «buone da pensare», si veda Claude Lévi-Strauss, *Le totémisme aujourd'hui*, PUF, Paris 1962; tr. it. di Danilo Montaldi, *Il totemismo oggi*, Feltrinelli, Milano 2019, cap. 4.

<sup>91</sup> Anita Seppilli, *Poesia e magia*, Einaudi, Torino 1971, p. 207.

<sup>92</sup> *Ibidem*.

<sup>93</sup> *Ibidem*.

L'arte può rispondere a un principio vitale<sup>94</sup>, «ma deve appunto rispondere solo a questo fine suo, che realizza in quanto la sentiamo come arte»<sup>95</sup>. Quando, invece, arte e magia vengono intrecciate il ruolo della prima è decisamente opposto. «La funzione magica dell'arte ha dunque in sé un elemento coercitivo, legato al suo fine utilitario, ma perciò stesso è negatrice dell'arte»<sup>96</sup>.

Se è anche pur vero che «il grande ispirato, lo sciamano, il profeta, che è sempre tramite di rivelazione, è colui che può spezzare, nelle condizioni sociali adatte, i limiti della tradizione, trovando modi nuovi»<sup>97</sup>, queste rotture sorgono all'interno della cultura di appartenenza e pertanto confermano le aspettative o vengono immediatamente reinserte nei modelli vigenti. Lo sciamano può essere in questo senso visto come «addeito» alla trasposizione e comunicazione di sogni e visioni al gruppo, ed è così che viene difatti interpretato<sup>98</sup>.

Si può obiettare che l'essenza ripetitiva appartenente all'ambito del magico, per cui, in definitiva, una formula funzionerebbe e si perpetuerebbe, non sia estranea all'arte. Infatti:

la ripetizione non è necessariamente antitetica all'arte, anzi, può rispondere ad esigenze di ritmo, di simmetria, tant'è vero che si è conservata fin nel nostro melodramma; ma ha una certa probabilità di essere fuori dall'arte, quando si sovrapponga ad essa per un motivo del tutto estrinseco all'ispirazione in sé, e per uno scopo del tutto diverso.<sup>99</sup>

Il rapporto tra ripetizione e arte, quindi il ruolo del ritornello, è ciò che Deleuze e Guattari riprendono e riconoscono<sup>100</sup>. Qui la ripetizione è lungi dall'essere coercitiva poiché vi è un «divenir-espressivo del ritmo o della melodia, cioè emergenza delle qualità proprie (colore, odore, suono, figura...)»<sup>101</sup> che comporta arte in senso pieno poiché è «l'artista, il primo uomo che fissa un confine o effettua una delimitazione»<sup>102</sup>. Il ritmo della

---

<sup>94</sup> Si veda *ibidem*.

<sup>95</sup> *Ibidem*.

<sup>96</sup> *Ivi*, p. 210.

<sup>97</sup> *Ibidem*.

<sup>98</sup> Oltre ai testi già citati si veda in questo senso l'analisi di Seppilli in *ivi*, pp. 50-73.

<sup>99</sup> *Ivi*, p. 211.

<sup>100</sup> Si veda Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Mille piani*, cit., pp. 439 sgg.

<sup>101</sup> *Ivi*, p. 445.

<sup>102</sup> *Ivi*, p. 446.

selezione e del limite comporta un divenir-espressivo che è ciò che caratterizza l'arte, arrivando fino alle manifestazioni delle trasformazioni<sup>103</sup>. «Essenzialità, intensità, rappresentatività, tipicità»<sup>104</sup> sono le caratteristiche dell'arte, e già Canetti sottolineava come la figura, espressiva e rappresentata, si erga a superamento delle aporie sorte nel processo di rappresentazione del divenire. Essa, diversa dalla specie o dal tipo, come elementi individualizzanti, garantisce, in un certo qual senso, una salvezza dall'incessante fluidità della metamorfosi<sup>105</sup>. «Lo stadio ultimo della metamorfosi è la *figura*»<sup>106</sup>, e questo stadio funge come stabilizzazione non paradossale del processo. Potremmo spingerci oltre poiché, se il *piano di consistenza* è ciò che attraversa tutte le dimensioni delle molteplicità, «è l'intersezione di tutte le forme concrete»<sup>107</sup>, tutti i divenire si iscrivono sul *piano di consistenza* e bisogna spingere il divenire proprio fino al piano di consistenza poiché è lì che il divenire *diviene*. Adesso, quindi, «il *processo* della metamorfosi si trasforma, dunque, nella *figura*»<sup>108</sup>. Il divenire *diviene*, non attuale nel piano, ma trasformato in figura. La metamorfosi si trasforma. Una «*figura libera* [...]». Essa risale alla preistoria, ma nel suo autentico valore è sempre attuale»<sup>109</sup>. A differenza del nostro modo di intenderla, la figura parla di un fenomeno complesso che «esprime al tempo stesso il *processo* di una metamorfosi e il suo *risultato*»<sup>110</sup>.

Il pensiero oggettivo rifiuta la legittimità delle rappresentazioni antropologiche proprie dell'*alterità*, la quale è costituita per mezzo di questa stessa differenza esplicita nel rifiuto.

Il pensiero oggettivo rifiuta i pretesi fenomeni del sogno, del mito e, in generale, dell'esistenza, perché li trova impensabili e perché non vogliono dire nulla che esso possa tematizzare. Rifiuta il fatto irreali in nome del possibile e dell'evidenza. Ma esso non vede che l'evidenza stessa è fondata su un fatto. L'analisi riflessiva crede di sapere, meglio del sognatore o dello schizofrenico stesso, che cosa essi vivono; ma c'è di più: il filosofo è convinto che la riflessione gli permetta di sapere che

<sup>103</sup> Cfr. *ivi*, p. 485.

<sup>104</sup> Anita Seppilli, *Poesia e magia*, cit., p. 358 (corsivo originale).

<sup>105</sup> Si veda Elias Canetti, *Masse und Macht*, Claassen Verlag, Hamburg 1960; tr. it. di Furio Jesi, *Massa e potere*, Adelphi, Milano 1981, pp. 452-453.

<sup>106</sup> *Ivi*, p. 452.

<sup>107</sup> Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Mille piani*, cit., p. 357.

<sup>108</sup> Elias Canetti, *Massa e potere*, cit., p. 453.

<sup>109</sup> *Ibidem*.

<sup>110</sup> *Ibidem*.

cosa egli percepisce ancor più di quanto glielo permetta la percezione stessa. E solo a questa condizione egli può respingere gli spazi antropologici come apparenze confuse dello spazio vero, unico e oggettivo. Ma dubitando di ciò che l'altro testimonia su se stesso o di ciò che la propria percezione testimonia su se stessa, egli si nega il diritto di affermare come assolutamente vero ciò che coglie con evidenza, anche se, in questa evidenza, ha conoscenza di comprendere in modo eminente il sognatore, il pazzo o la percezione.<sup>111</sup>

Lungi dall'essere fenomeni del sogno (*rêve*) e del mito (*mythe*), questi sono piuttosto fenomeni dell'esistenza (*existence*), che la filosofia dovrebbe riportare a evidenza<sup>112</sup>. Il mito ha portato a evidenza la tensione vitale dell'umano facendola figura. «Il mito tiene l'essenza *nell'apparenza*, il fenomeno mitico non è una rappresentazione, ma una autentica presenza»<sup>113</sup>. La coincidenza tra apparire ed essere, tra segno ed ente, propria del realismo segnico dissolve quindi le problematiche di una rappresentazione del metamorfico. Facendosi essenza nell'apparenza la metamorfosi ci mostra la coincidenza tra segno ed ente, tra ciò che appare e ciò che è. La rappresentazione cessa di essere *rappresentazione di* e diviene presenza: apparire ed essere si trovano immersi nella stessa istanza figurativa.

### Conclusioni

Attraverso un pensiero proprio alla metamorfosi si risolvono le tensioni: affetti e movimenti nell'incontro, aderenza di essere e apparire nella

<sup>111</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 378.

<sup>112</sup> «Sia l'allucinazione che il mito consistono nella contrazione dello spazio vissuto, nel radicamento delle cose nel nostro corpo, nella vertiginosa prossimità dell'oggetto, nella solidarietà dell'uomo e del mondo che è non abolita, ma rimossa dalla percezione quotidiana o dal pensiero oggettivo, e che la coscienza filosofica ritrova» (*ivi*, p. 380). La filosofia dovrebbe indagare le dimensioni proprie degli spazi e delle rappresentazioni, riflettendo sulle posizioni e direzioni dello spazio del mito e dell'allucinazione «ritrovo in esse le relazioni dello spazio geometrico» (*ibidem*) allora non dobbiamo concludere che «esse vi fossero già, ma viceversa che non è quella l'autentica riflessione» (*ibidem*). Vi sono altre dimensioni che la riflessione filosofica deve portare a evidenza prima di tutto indagando le condizioni di possibilità della rappresentazione metamorfica. Come lo spazio non è sempre riducibile al geometrico, parlandoci di altre relazioni, altre connessioni spaziali che risvegliano in noi la preminenza dell'espressione sul significato, dell'esperienze espressive sugli atti di significazione (si veda *ivi*, p. 381), risvegliando la relazione tra soggetto e mondo, così le relazioni che istituamo con l'oggetto e l'animale non sono mere identificazioni o proiezioni, ma lo *spazio proprio* di un rapporto fondativo.

<sup>113</sup> *Ivi*, p. 379.

rappresentazione. Tuttavia è nell'e-sistenza che vanno rintracciate le dinamiche proprie della metamorfosi. Anche il mito, infatti, altro non è che «una proiezione dell'esistenza e un'espressione della condizione umana»<sup>114</sup>. E se è vero che «la nostra immagine del mondo può consistere solo parzialmente d'essere, in essa dobbiamo far posto al fenomeno, che circonda l'essere da ogni parte»<sup>115</sup>. Si deve, tuttavia, assicurare un metodo fenomenologico per gli spostamenti dall'uno all'altro. Questo è quanto il realismo segnico ha cercato di risolvere. Una completa adesione del segno all'ente risolve nell'espressione le tensioni del divenire. Inoltre, l'espressione ha valore per uno sguardo che la riconosce e non è *in sé*, se non quando ridefinita nella sua funzione es-primente. In altre parole, le funzioni proprie dell'espressione risultano solo in co-azioni, in quanto riconosciute attraverso un codice semiotico vivente, una biosemiotica. Composto in questi termini, e così riconosciuto, ciò che appare è quanto è premuto-fuori da un nucleo vitale la cui consistenza è un fulcro di permeabilità ibridative.

---

<sup>114</sup> *Ivi*, p. 382.

<sup>115</sup> *Ivi*, p. 363.