

Doppiomondo.net

DIALOGO/INTERVISTA sulle **grammatiche sensoriali**, a partire da *Il doppio mondo dell'occhio e dell'orecchio* e da alcuni temi del pensiero di **Jacques Lacan**

seguito da

"FOURIER GEOMETRA DI NUOVE MAPPE DELLA SENSORIALITÀ"

"EVOLUZIONE SENSORIALE E SINESTESIA"

© 2012/2015 Antonio RAINONE

D.1 – Ne IL DOPPIO MONDO DELL’OCCHIO E DELL’ORECCHIO ricorre spesso il termine “grammatica dei sensi”. Potresti chiarire perché si può parlare di una grammatica applicata ai sensi, oppure di una vera e propria "grammatica sensoriale" che non sia affatto una "grammatica dei segni", ossia una grammatica che solo dentro l'ordine del discorso trova la sua scrittura?

- Ricordo che *grammatica* deriva dal greco *grammē* che a sua volta discende dal verbo *graphō*. Scrivere nel senso di rendere grafica la parola: questa è l’azione centrale indicata dal termine ‘grammatica’. Non a caso l’arte grammaticale consiste nello scrivere e nel leggere correttamente le lettere, stabilendo anche una partizione articolata fra i segni scritti, le interpunzioni, gli intervalli e i collegamenti elementari interni alla grafia. Se risaliamo ai ricordi dell’infanzia, dobbiamo individuare nella conoscenza e nell’esercizio grammaticale la forma primitiva dell’alfabetizzazione segnica e grafica. La dizione della parola e dell’intera frase sono solo indirettamente un problema grammaticale, anche se l’articolazione *grafo-fonica* continua a ruotare pur sempre attorno alla relazione visibile/udibile, occhio/orecchio. È evidente inoltre che il modo di produzione del *grammē* interessa tanto la grammatica musicale, quanto il canone pittorico.

La grammatizzazione muove i suoi passi con la mediazione primitiva, come ripetevano studiosi scolastici come Bovelles, della mano che scrive, tratteggiando linee o disegnando figure, e della lingua che articola il suono. Qui “lingua” denota l’intero circuito fonoacustico che consente, nell’uomo, sia la produzione di suoni articolati, sia la loro ricezione. Insomma la grammatizzazione del territorio audio-visivo richiede che in esso siano inclusi gli organi della fattibilità e dell’abilità manuale (scrittura) e della articolazione fonologica (lingua). In questo modo si crea un circuito fisiologicamente strutturato intorno a due assi: quello della scrittura che privilegia la relazione occhio/mano e quello della lettura che invece insiste sul collegamento più complesso vista/lingua/udito. L’occhio e l’orecchio rappresentano comunque i due luoghi principi in cui la sensibilità grafo-fono-logica trova l’alfa e l’omega del suo esistere. L’apparato buccale occupa una posizione intermedia. Per molti secoli questo circuito ha definito tanto il territorio della grammatica quanto la fisica della sensibilità intellettuale. L’ordine formale che caratterizza la scrittura e le arti pittoriche e plastiche poteva così essere trasferito dal dominio della visione nel campo del dicibile e dell’udibile. I filosofi, da Platone in poi, potevano dividersi tra partigiani del primato dell’occhio o dell’udito. Tutti erano però immersi entro uno stesso sistema di grammatizzazione della sensibilità, disposto sempre sull’asse vista/udito.

Come scrive Jacques Derrida in *Della grammatologia*: “La storia della scrittura sorge sulla base della storia del *gramma* come avventura dei rapporti fra la faccia e la mano”. L’immagine classica dell’*anthropos* nasce da questo connubio tutto interno al matrimonio dell’occhio e dell’orecchio. Parliamo comunque di una genesi contrastata e che certo non resta ferma nella sua incubatrice, perché la relazione vista-udito, che pure è alla base di tutta la cultura cosiddetta umanistica, non è biologicamente esauriente senza la comprensione degli altri sensi. È impossibile mantenere in piedi lo stesso

impianto grammaticale dato dal rapporto privilegiato vista-udito quando si torna ad includere nella mappa della sensorialità il tatto, il gusto e l'olfatto. Sarà per questo motivo che le arti gustative della culinaria oppure la scienza della profumeria sono state quasi sempre escluse dalle didattiche scolastiche, perché ritenute poco convenienti alla educazione colta ed estranee ad ogni forma di grammatica (filosofica).

D.2 – Possiamo chiarire meglio questo passaggio, che sembra fare un esplicito riferimento alla storia della cultura sensoriale?

– La cultura sensoriale, essendo strettamente legata alla cultura materiale e alle arti meccaniche, raramente è stata presa in considerazione dalla cultura filosofica. Ci sono però delle eccezioni. Penso ai presocratici e ad Aristotele che, com'è noto, cercò di dare uno statuto unitario ai cinque sensi, occupandosi spesso e in modo approfondito di valutare l'importanza del tatto e del gusto nell'economia della vita animale. Aristotele scrive che “gli dei abitano in cucina”, perché è in cucina che bisogna trovare l'armonia di tutti e cinque i sensi. Quando, nell'età del Rinascimento, si cercò di coniugare in maniera organica la filosofia platonica con quella aristotelica, divenne centrale il problema di allargare la geografia sensoriale sino ad includervi anche i sensi più coinvolti nelle funzioni gastro-alimentari e riproduttive. Un autore come Charles de Bovelles è perciò emblematico, per il tentativo che fa per passare da una grammatica audio-visiva classica a una geografia sensoriale *universale*, che permettesse di dare forma spaziale (*geometrica*) a tutti i cinque sensi. È anche rilevante che si voglia allargare e precisare il concetto di *aisthēsis* tramite l'associazione di grammatica e geometria.

Il tentativo era ancora pionieristico e troppo condizionato dall'idea di trovare una sintesi tra platonismo e aristotelismo, ma indicava come centrale il problema della transitività tra le arti del linguaggio e quelle della rappresentazione grafica e spaziale. Bovelles è noto per aver scritto sia il primo libro di geografia in francese, sia il *Trattato dei sette buchi*. Un trattato dove cercava di spiegare in qual modo funzionassero le sette porte sensoriali che disegnano il volto umano.

Dopo più di un secolo, sarà proprio Descartes a rileggere in maniera innovativa il rapporto grammatica/geometria, in particolare per quel che concerne la relazione corpo-mente, nel nodo rappresentato dalla connessione geometria dei sensi/grammatica dei segni.

D.3 – Qui introduci un nuovo elemento nella discussione del problema. Cosa comporta in effetti una economia dei segni quando si tratta di definire il rapporto tra grammatica e geometria sensoriale?

– Prima di Descartes il tatto era considerato come il senso più distante dalle facoltà intellettive, che invece dipendevano dalla specifica coalescenza o unità della vista e dell'udito. Descartes fece una vera e propria rivoluzione copernicana nel campo della filosofia della percezione. Partendo dallo studio delle leggi della diottrica, cioè dalla fisica della luce, scoprì qualcosa che ogni persona non vedente aveva già sperimentato: la rappresentazione dello spazio aptico (tatto) presenta caratteri evidenti di affinità con il modo in cui avviene la ricognizione ambientale visiva. Ciò significa che la rappresentazione oculo-visiva dello “spazio esterno”, la mappatura visiva del mondo, ha con il

senso tattile molta affinità. In particolare nella formazione dei concetti di estensione, spazialità, prospettiva ottica e *descrivibilità geometrica dei corpi*.

Descartes aggiunse a ciò l'idea di un linguaggio dei segni che, essendo partecipe sia della visibilità come della tattilità, non poteva essere ricondotto esattamente né all'uno né all'altro senso. La mentalizzazione e l'astrazione dei segni in una sorta di sintassi algebrica (metà grammatica/metà geometria) rendeva così possibile collegare la forma astratta dello spazio rappresentativo, specifico della vista, all'estensione concreta della datità corporea collegata propriamente alla percezione tattile, tanto del mondo esterno, quanto del corpo proprio. Ho definito quest'operazione con il termine "**matrimonio dell'occhio e della mano**", ma potrei egualmente dire che attraverso questa nuova scienza dei segni si tentava di riscrivere l'intero mappamondo della sensibilità. La pelle del corpo entrava infatti nella rappresentazione visiva del mondo, che a sua volta acquisiva profondità e dimensioni corporee prima inesplorate. Si pensi alla storia dell'anatomia come luogo di incontro dell'occhio clinico e della mano chirurgica. Ma questa operazione non tocca solo le scienze classiche, bensì tutte le arti che operano sul rapporto figurazione/plasticità. In primo luogo agendo su due tecniche centrali nell'arte pittografica, per quel che concerne lo studio della prospettiva e, ancor più, la resa cromatica dell'ombra, ossia della luminosità. L'ombra rappresenta la forma tattile della geometria della luce: anche se inafferrabile, essa traduce in volumi ciò che sembra non avere alcuno spazio. La geometria plastica dell'ombra insieme alle leggi della prospettiva hanno prodotto una nuova forma di percezione dello spazio. Se accoppiamo la pittura di Leonardo e quella di Dürer, la correlazione risulta chiara.

Nella seconda parte de *Il doppio mondo dell'occhio e dell'orecchio* ho cercato di dimostrare come buona parte del meccanicismo cartesiano dipenda dalla associazione sensoriale e cognitiva della vista con il tatto. La strada inaugurata da Descartes ha condizionato gli sviluppi successivi di buona parte della filosofia occidentale, sino al ventesimo secolo, determinando un *modello di percezione del mondo* che ha finito per plasmare, in maniera "forte", l'orizzonte cognitivo della modernità in tutti i campi del sapere, inclusa la scienza e l'organizzazione dell'economia industriale.

D.4 – Mi sembra di capire che tu sostieni anche una tesi piuttosto innovativa su un punto cruciale del pensiero di Jacques Lacan. Chiedo perciò: il modo in cui Lacan legge il processo di formazione dell'Io, all'interno dei meccanismi di identificazione del Soggetto con la propria immagine e con il proprio "cogito", dipenderebbe dalla visione 'geometrica' e propriocinetica inaugurata da Descartes? In qualche modo l'Io dell'uomo moderno sarebbe il prodotto di una riduzione fenomenologica disegnata entro lo spazio delimitato dalla relazione vista/tatto?

– Non saprei se Lacan leggesse Husserl, Heidegger e Merleau-Ponty alla luce di Freud, oppure il contrario. Certo egli legge Descartes nella prospettiva di uno strutturalismo ipercritico nei confronti di quella tradizione filosofica della modernità di cui si diceva. Tradizione che ha portato, tra l'altro, alle aberrazioni del positivismo e alla nascita di una clinica psichiatrica che vantava la propria filiazione dal metodo razionalistico cartesiano. L'antifilosofia di Lacan rappresenta una presa di distanza da quel modello di

percezione del mondo basato sull'asse percettivo vista/tatto inaugurato da Descartes, ma la sua psicoanalisi si distingue anche perché di quel modello vuole essere una giustificazione meta-strutturale.

Il peccato originale va lavato con una nuova dottrina della grazia. Fuor di metafora, è banale sottolineare come Lacan, rifacendosi alla psicoanalisi freudiana, abbia ricollocato il modello oculo-centrico della tradizione cartesiana entro lo spazio audio-acustico dell'ascolto e della *phoné*. Ciò che è particolarmente interessante è però il modo in cui lo ha fatto. Descartes aveva cancellato il problema dell'Altro e della dialogicità fonoacustica. Lacan rovescia questa posizione e ripropone in tutta la sua magnificenza il problema del rapporto fra spazio visivo e spazio acustico, tra immagine e parola. Riappare sotto forma nuova il vecchio problema della relazione grammatica/geometria. Ma la lezione di Descartes non è stata inutile, anzi resta centrale, per il fatto stesso che c'è stata. Su questi argomenti sono tornato, largamente, nel lavoro che ho dedicato a *Lacan e il soggetto della modernità* (2012).

D.5 – Perché questa centralità? Avendone riconosciuta la forte limitazione riduttiva e la segregazione che essa ha comportato in tutto ciò che aveva a che fare con l'oralità, la musicalità e l'emotività linguistica.

– Alla domanda ho già in parte risposto. Descartes pone su nuove basi il problema del rapporto tra senso e segno. Le novità che introduce non solo rivoluzionano questo rapporto, ma ne producono anche una estremizzazione esplosiva che porterà con sé molte contraddizioni. Stando all'insegnamento di Descartes, la mente deve sempre decifrare segni, poiché ha a che fare solo con segni. Benché i segni siano condizionati dai sensi, ciò che arriva sin dentro la mente è solo la traccia di una sensibilità immaginativa. Ogni forma di sensibilità viene trattata dalla mente come sensibilità immaginativa. Da questo punto di vista non vi è più alcuna differenza tra il percepito visivo, uditivo, tattile o olfattivo. Ogni tipo di segno, per entrare nel sistema-mente, deve essere convertito in entità logica, ossia in *logotomi*. Si tratta di entità informative che, avendoci un volume puramente mentale, non occupano spazio reale e quindi hanno natura del tutto virtuale. Perciò può accadere che l'*idea* dell'intero universo sia eguale a quella di un granellino di sabbia. I segni non sono le cose sensibili e per questo motivo possono essere trattati tutti allo stesso modo all'interno dell'universo-mente.

In ragione di questo stesso argomento si deve concludere che non vi è un senso più "mentale" di altri. Neppure sono i sensi, come noi li conosciamo in quanto organi corporei di cui abbiamo la disponibilità, ad alimentare direttamente la conoscenza intellettuale. Lo spirito si nutre di spirito: ciò vuol dire che la mente dell'uomo cartesiano è tale solo in quanto opera un distanziamento, che possiamo definire tanto epistemico quanto allucinatorio e virtuale, dalla specifica sensorialità corporea.

La tradizionale contrapposizione filosofica tra *doxa* ed *episteme* è resa ancora più complessa e radicale, poiché è l'intera forma fenomenica della percezione sensibile del mondo che viene "messa tra parentesi", come scrive Husserl a proposito della *epoché* fenomenologica. Lacan avrebbe detto che l'uomo post-cartesiano parte perciò dalla *presupposizione-di-mondo*: i segni preesistono ai sensi avendoci, rispetto a questi ultimi, una storia distinta e separata. Perciò il mondo delle cose si desolidarizza da quello delle parole. La

presupposizione-di-mondo significa anche *pro-gettazione-di-mondo*, dove nel “progettare” si include ciò che è proprio di ogni progettare/anticipare, vale a dire che si possa ritenere di potere trovare, pur se solo in un secondo momento, un qualcosa che sia più-di-(un)segno. L’atto della progettazione ha un senso solo se comporta la possibilità di passare dalla pura dimensione astratta dei segni a quella più concreta del sensibile. Il problema filosofico della certezza, che era basato sull’esistenza sensibile del corpo, cioè del *perceptum*, si sposta sull’interrogativo che porta a chiedersi se e come possa esserci un segno a cui i sensi facciano corrispondere una cosa che abbia corpo fuori dal sistema-mente.

Tutto il corredo mentale ha natura segnica: questa constatazione ripropone il problema del senso da dare ai segni in maniera estremizzata. Inoltre pone come centrale la ricerca di un collegamento segno-senso che coinvolge l’intero sistema mente-corpo, non soltanto il problema del significato e della definizione delle categorie formali della logica proposizionale (come avviene nella filosofia medioevale). Lo stesso *Ego* del cogito cartesiano ha un senso solo a condizione di poter essere più di un segno nominale. Segno non di un altro segno, ma segno di un senso: un segno che arriva a trasvalutare se stesso nell’alcunché che sta a denotare il significato dell’essere reale. Se pensassimo « *Io sono ‘x’, o ‘y’, o ‘z’* », aggiungeremmo segno a segno, senza mai uscire dai confini di uno spazio puramente mentale o metafisico. Pensando invece “*Io sono una cosa che pensa*”, segno e senso tornerebbero a certificare l’uno l’esistenza dell’altro. L’*ego cogito* deve insomma dare senso all’*ego sum*. Non a caso gran parte della filosofia moderna, dopo Descartes, ha lavorato per ricollocare l’Io del Soggetto dentro il suo corpo-mondo. Detto in altri termini, con Descartes, non si tratta più di confermare che qualcosa di reale è vero, ma del come qualcosa di “vero” (per me stesso) possa corrispondere con l’esistenza di qualcosa di reale.

Ora, se facciamo una piccola riflessione, è da questo presupposto che discende la famosa tesi lacaniana che dice: la follia, come possibilità della significazione in quanto azione significante, viene prima della scienza come aspirazione alla precisazione di un significato. Affermazione che corrisponde alla cartesiana enunciazione del *cogito*. “*Cogito*” che solo dopo aver pensato di essere pensante può anche pensare di essere una cosa pensante, ossia un corpo pensato, un ente reale.

D.6 – Stando a questa tesi, la visione scientifica del mondo sarebbe come il presidio di una mappa territoriale i cui confini, per costituzione, si trovassero ad essere accerchiati dalla follia, dall’utopia, dal sogno, dall’ineffabile? Come un’isola che galleggiasse sopra un oceano caotico, privo di un senso preciso, ossia di dimensioni spaziali e temporali ordinabili secondo le categorie della rappresentabilità che si assegna normalmente ai fenomeni descrivibili come realtà concreta.

– Dopo Descartes e Galilei, la scienza moderna è riuscita a dare un senso alla visione scientifica del mondo essenzialmente rivoluzionando il *modo di produzione delle immagini*. L’immagine mentale del mondo è diventata più “reale” di quella sensibile, poiché la sua genesi riposa sopra un’operazione logico-razionale basata sui segni, ossia sopra linguaggi matematici. L’immagine sensibile del mondo è perciò un fenomeno associativo al quale si perviene solo dopo una serie di passaggi. Il primo passaggio è quello che

ribalta la relazione segno/senso attraverso la questione della centralità dell'Io che pensa.

Quando pensiamo invece il punto di arrivo di questa rivoluzione, diciamo: "La terra ha perso la sua fissità, mentre il sole è diventato immobile". Questa immagine copernicana del mondo è "vera" malgrado i nostri occhi non abbiano mai smesso di *vedere* il sole muoversi e il nostro corpo non abbia mai smesso di *toccare con mano* l'immobilità della terra. Quel che cambia è il rapporto fra senso e segno. È il segno che cerca di imporre al senso una lettura rappresentativa della realtà. Per questo motivo, l'idea che si ha della realtà non parte più dalla percezione immediata della stessa, ma dal modo in cui è stata prodotta la grammatica di quei segni che permettono di leggere la realtà. Il valore di un'immagine si svincola dal riferimento concreto ad un dato ordine sensoriale che funzionava come "paesaggio naturale", come ambiente-mondo stabile e immutabile. Non c'è più un mondo prima della rappresentazione segnica del mondo. L'immagine del mondo è perciò una produzione, allo stesso modo in cui è una produzione quella degli atlanti, delle mappe geografiche, della figurazione pittorica o dell'edilizia architettonica.

Anche le "sensate esperienze" di Galilei possono essere lette in questa logica. Il risvolto invisibile di questa riduzione fenomenologica della realtà alla sua rappresentabilità consiste nel fatto che il senso di quel che si vede, si tocca, si ascolta o si annusa *viene solo dopo*, dopo la presupposizione-di-mondo che invece si produce dentro il mondo dei segni. E la presupposizione-di-mondo è possibile solo se c'è la "follia", ovvero uno spazio segnico fatto di *logotomi* senza senso prestabilito, senza un ordine già dato, giacché è solo da una tale brodaglia non ancora organizzata in cosmo che può emergere il "senso del mondo". Prima questa operazione delicata la facevano gli dei, ora sono gli uomini che devono farla, se sono liberi e capaci di farla. La mentalizzazione del mondo e del senso sono la risultante di questo nuovo modo di produzione dell'immagine del mondo.

D.7 – *Mi sembra di capire che la rivoluzione che avviene nel modo di produzione delle immagini, nonché la standardizzazione topografica che ne deriva, vadano anche a modificare profondamente il rapporto tra segno e simbolo?*

– La questione è delicata e spigolosa, perché 'segno' e 'simbolo' non si lasciano definire facilmente. Entrambi alterano lo statuto l'uno dell'altro. Inoltre la differenza tra i due termini emerge specialmente solo quando è possibile valutarne la cornice comunicativa, vale a dire il modo contestuale in cui viene prodotto senso. La modernità postcartesiana è caratterizzata dal fatto che "costruire il senso non è nient'altro che decostruire la significazione", come scrive Jean-François Lyotard in *Discorso, figura*^[1]. La lezione di Derrida è stata integrata dalla lettura lacaniana della *Logica del fantasma*^[2], giacché l'assegnazione di senso *avviene solo dopo* la produzione di segno, richiedendo quindi una lettura interpretativa il cui obiettivo è quello dare un senso e un significato ad un'operazione intrinsecamente *in-sensata* o *presensoriale*.

Ricordo, volendo essere schematico, che nella psicoanalisi freudiana, è l'interpretazione analitica, come avviene per il sogno, che permette di svelare e portare alla luce il significato di immagini psichiche prodotte "altrove", cioè nell'inconscio, e cariche quindi di significato latente. Per Lacan, è l'analista

che si trova a sperimentare, nel luogo stesso della lettura del sintomo, la situazione di chi riceve un messaggio in cui l'ambiguità segno/simbolo è prodotta per il fatto stesso di ricevere il messaggio. Il messaggio, al quale l'analista assegna un senso-risposta, è in qualche modo prodotto dallo stesso analista. Senza l'assegnazione di senso, risultante dall'analisi, non si potrebbe neppure assegnare un valore alla produzione di segni, ossia al linguaggio che pone la domanda (la richiesta) di sapere. Avviene qualcosa di simile quando, nell'ambito della produzione letteraria, si dice che è il lettore a creare lo scrittore.

La differenza tra Freud e Lacan, nel modo di trattare la relazione segno/simbolo, non è piccola ed è centrata, non a caso, sull'ipotesi di un "parlêtre" (*parlare-essere*), ossia sulla grammatura ontica del linguaggio. Vale a dire sugli effetti gravitazionali dell'ordine simbolico, in particolare nel permettere che il linguaggio abbia infine un senso, ossia funzioni come una insegna indicativa di 'orientamento'. L'argomento è affascinante, ma non lo possiamo risolvere in questa sede.

D.8 – Oggi il modo in cui si produce senso sembra essere diventato centrale anche in politica. Grazie alla importanza crescente dell'informazione giornalistica, si usa infatti ripetere che "una bugia ripetuta dieci, cento, mille volte diventa vera". Dobbiamo accettare per buono questo precetto che sembra mettere in conflitto teoria dell'informazione e morale comune?

– Grazie per questa bella domanda. La risposta è però più difficile di quanto si possa immaginare, poiché richiede che venga approfondita la differenza fra *produzione di immagine*, oppure di finzione letteraria, e *produzione di verità*. Non confonderei inoltre "giornalismo" con propaganda politica e pubblicità commerciale. Partiamo dal fatto che quando si tratta di percezione ci imbattiamo inevitabilmente col problema del rapporto senso/verità, come indica anche il sottotitolo del mio libro. L'immagine sensibile del mondo non è la sua verità, abbiamo detto poco fa. Se ci occupiamo dell'*immagine* nel suo modo di essere prodotta e della *verità* nel suo modo di essere prodotta, troviamo che la marcatura della differenza fondamentale tra questi due pilastri della conoscenza è data dalla posizione che il *Soggetto* occupa nei due processi di produzione. Il *Soggetto*, e qui intendo il soggetto della modernità, come viene inteso da Descartes in poi, è sempre esterno o estraneo rispetto all'immagine, è sempre interno o centrale rispetto alla verità. È quindi la posizione del *Soggetto* a segnare i confini che devono essere stabiliti tra lo spazio immaginativo e lo spazio intellettuale della verità.

Questa differenza è molto chiara in Kant, in particolare nella *Critica della Ragion pura*, quando tratta dei due distinti piani architettonici della sensibilità rappresentativa e dell'intelletto razionalizzante. Da questo semplice ragionamento viene fuori una osservazione che potrebbe anche apparire banale: il *Soggetto* cartesiano si trova, come fosse un pendolo, ad essere continuamente dislocato tra due spazi, e in nessuno dei due spazi (mondo esterno e mondo interno) si sente comodamente a casa sua. Quando produce una immagine del mondo si squilibra troppo verso l'esterno, quando produce una sua verità si chiude in quella stessa verità, soffrendone come se stesse in prigione. Il modello di percezione del mondo che sta alla base della modernità

è quindi un modello produttivo di *beni rappresentativi di verità* da tenere in cassaforte, da proteggere cioè col copyright. E, come si può facilmente immaginare, dove c'è qualcosa di protetto, c'è anche qualcosa da rubare. Ogni bugia può divenire perciò allettante, a condizione che la si sappia presentare come un bene rappresentativo di verità, ossia come una immagine prodotta con lo standard della verità.

Con la *produzione-di-verità* i problemi sorgono quando si passa dal luogo della sua produzione ai luoghi del suo consumo. Se infatti si collega la sfera della produzione con quella del consumo di verità, si mette in crisi tutto il modello di certificazione dell'*Ego* cartesiano, poiché esso è basato sopra una riduzione limitativa dell'*immagine della verità* costretta dentro l'Io del Soggetto, con esclusione dell'Altro da sé. Sia esso un "altro" reale oppure semplicemente immaginario, come inevitabilmente avviene per l'immagine che l'*Ego* ha di se stesso.

D.9 – Senza insistere ancora su problemi che interessano in modo particolare la psicoanalisi, puoi soffermarti ancora un attimo sull'analogia che riscontravi tra la produzione dell'immagine scientifica del mondo e la produzione artistica?

- Ancora Lyotard scriveva, in quel suo testo del 1971 che va ricordato: "Senza dubbio la pittura ci avvicina il più possibile all'attività trascendentale, se è vero che quest'ultima è più una forza di disgiunzione che di sintesi. Il quadro mostra il mondo nel suo farsi [...] il quadro, quando assolve la funzione che gli attribuisce la pittura moderna, è il più strano degli oggetti: è un oggetto in cui si mostra la generazione degli oggetti, la stessa attività trascendentale. Dovrebbe così prendere il posto di tutta la filosofia, se non altro di quella che considera la percezione non un'ideologia, ma ciò che contiene l'intero segreto dell'essere."^[3]

Lyotard per 'attività trascendentale' intende l'atto intellettuale che autorizza il Soggetto a produr(si) una immagine del mondo che riesca a coniugare designazione e significazione. Anche se Lyotard resta ancora in parte prigioniero delle sabbie mobili del post-cartesianesimo, coglie molto bene come il modo di produzione dell'immagine-mondo inaugurata da Descartes vada ad incidere profondamente sul rapporto designazione / significazione, figura/segno, *gramma/sēmeion*.

Ancora una volta ciò deriva dal fatto che Descartes ha rivoluzionato sia la grammatica dei sensi, sia la grammatica dei segni. Più semplicemente: la grammatica dei segni si sostituisce alla grammatica dei sensi. La partita in gioco è gigantesca, perché dietro la questione del valore da dare alla *grammatica dei sensi* c'è tutto il peso di quel che si indica comunemente con il termine "natura", ossia corporeità animale ed esistenza fisico-biologica; mentre la *grammatica dei segni* denota un preciso riferimento all'economia dei processi culturali e, in generale, alla Cultura o alla Civiltà. Con Descartes, la grammatica dei sensi, ossia la sensualità delle passioni corporee, viene cancellata o messa in secondo piano per essere sostituita dalla grammatica dei segni, ossia da espressioni e valori puramente mentali, definiti "per convenzione" anche quando non corrispondono a nulla di reale. Si pensi a quelle norme giuridiche che la legge rende "vere" senza che abbiano il benché minimo rapporto di coerenza con il senso comune e con l'umano sentire. Ma gran parte del corredo linguistico e della comunicazione segnica presenta

questo carattere di arbitrarietà convenzionale, come capì il cartesiano Hobbes.

Resta però il fatto che i segni sono manipolabili in maniera diversa dai sensi, perché i sensi sono solo in parte segnici. Quando si vuole tradurre un “segnale” in un senso, sorgono dei problemi enormi che non sono risolvibili entro il quadro di una grammatica dei segni. La grammatica dei sensi non si lascia mai riassorbire da una grammatica dei segni. Lo stesso Roland Barthes capì che, per questo verso, una semiotica generale è impossibile. Ben prima lo aveva capito Rousseau, pur se in maniera contorta, riaprendo in maniera frontale la questione delle lingue naturali e della comunicazione non scritta come più autentica di quella mediata da qualsivoglia sistema di segni scritti.

[1] Jean-François Lyotard, *Discorso, figura*, tr. it. Mimesis, Milano 2008, p. 49.

[2] Lacan trattò largamente la questione nel *Seminario* inedito del 1966/67.

[3] Jean-François Lyotard, *Discorso, figura*, cit. p.58.

SECONDA PARTE

DOMANDA. 10. *Il progetto di una “grammatica dei segni” è fattibile all’interno di una “scienza dei segni” come quella concepita da Cartesio? E, ancora, perché avrebbe senso continuare a parlare di grammatica dei sensi, quando si ammette che i “sensi” hanno un senso solo all’interno di un sistema dei segni?*

Furono proprio i cartesiani, come Spinoza, Leibniz o Huygens, che cominciarono a sperimentare come molte percezioni sensoriali non sopportassero d’essere ridotte a “segni”. Come avviene per la sensazione del colore, della tonalità musicale o dell’odorosità, per non parlare delle sensazioni subliminali. Come tradurre in grammatica letteraria e in strutture morfo-sintattiche il profumo di un fiore o la percezione del profondo blu dell’ondeggianti mare, tanto cara a Baudelaire? Una grammatica degli odori è un paradosso, se la sua articolazione non è percepita dal naso! Egualmente, una grammatica dei colori ha senso solo per il senso della vista.

La grammatica dei segni opera invece tramite una *riduzione* che cancella molto del materiale che si vorrebbe includere nel sistema dei segni. Il “senso” resta in gran parte fuori da quell’universo a sé stante che è costituito dai segni e da ciò che ne costituisce le regole (significazione e interpretazione). Il corredo che costituisce il linguaggio concettuale, proprio del sistema dei segni, funziona e vive di vita sua solo perché nella sensazione è inclusa una corporeità irriducibile al sistema-mente. Ci sono segmenti di sensazione intraducibili in segni logici. La tradizione definisce come “passioni”, affezioni emotive o stati d’animo animali questi “atomi” di quantità sensoriali che non arrivano lì dove essi stessi vengono pensati e organizzati come *unità significanti* dotati di ordine grammaticale e logico.

Quando Spinoza comincia a porre il problema della riscrittura della geometria delle passioni, intende rimettere in discussione il rapporto tra

linguaggi segnici e “percezioni sensoriali corporee”. Egli riapre il problema del rapporto fra segni e sensi, ma non lo fa partendo dalla “grammatica”, bensì dalla “geometria”. In effetti è proprio la geometria che sembra essere più direttamente interessata, quando si vogliono stabilire comparazioni, proporzioni o costanti tra i due diversi domini estensivi che la tradizione cartesiana denotava come segni-parole, da una parte, e come cose-oggetti, da un'altra parte. La geometria si trovava investita del ruolo principe di mediatrice tra lo studio del mentale e l'analisi del corporeo. L'operazione era tutt'altro che facile, anche perché era tipico della filosofia ritenere che l'animale non pensa perché troppo preso dai sensi, mentre l'uomo pensando deve viceversa allontanarsi dalla sfera sensibile.

Geometria delle passioni e geometria dei sensi devono integrare la grammatica dei segni riconvertendola in grammatica dei sensi. Questo è il progetto revisionista di Spinoza: riportare *dentro la filosofia* la grammatica dei sensi, ossia le passioni, il desiderio, la forma specifica dei piaceri e del godimento sensoriale, la sapienza del corpo e gli appetiti della vista e della voce, dell'orecchio e della gola, dell'olfatto e del tatto. Sembrava allora che la geometria, oltre che dare la mappa del mondo fisico, potesse servire alla riscrittura della mappa delle passioni e dei sensi. Il giusnaturalismo spinoziano è, per questo motivo, il primo gradino tracciato verso la riscoperta della comunità naturale e della carnalità dei sensi, lungo una scala che vedrà Rousseau segnare un punto di non ritorno fondamentale. Non tanto dentro la storia della filosofia, quanto nella storia del costume, delle mentalità e dell'antropologia.

È Rousseau che ha portato alla luce e indagato per primo gli elementi di una grammatica della corporeità e del *pathos* che prima erano repressi, tenuti nell'oscurità o nell'inimmaginabile. Almeno in quattro casi la *grammatizzazione* dell'uomo moderno appare, ai suoi occhi, deficitaria: nello stravolgere l'uso delle scienze e delle arti (*Discorsi*), nel non saper coltivare l'infanzia e il mondo dei sensi (*L'Emilio*), nel creare una frattura insanabile tra ragione e sentimento (*La Nuova Eloisa*), nel rendere l'uomo irricognoscibile non solo nel cospetto degli altri, ma ancor più davanti a se stesso (*Confessioni, Jean-Jacques giudice di Jean-Jacques*).

Rousseau ha posto anche il problema – sul quale ha insistito Derrida - di come possa la scrittura (il suo stesso scrivere per segni) significare il limite e il vizio di origine del suo essere grammaticale. Eppure, malgrado l'importanza enorme dell'opera di Rousseau, la rivoluzione concettuale che ha prodotto l'idea che potesse esistere una *vera e rigorosa* grammatica dei sensi e una geometria sostenibile della sensibilità non discendono propriamente da questa fonte, giacché l'antropologia roussoiana resta sostanzialmente retorica e perciò incapsulata dentro il modello di cultura di cui si faceva la critica.

E qui arriviamo alla seconda rivoluzione, dopo quella cartesiana, che interviene nel modo di considerare la grammatica dei sensi. Un fenomeno che spesso si tende a confondere con la comparsa di quella “nuova modernità”, che comincia a fare capolino all'inizio dell'Ottocento. La seconda rivoluzione nella filosofia dei sensi non l'ha avviata Baruch Spinoza nel Seicento, né l'ha

svilupata il sensismo illuministico nel Settecento. Il suo annuncio si deve invece a Charles Fourier, all'inizio dell'Ottocento. L'importanza di questa seconda rivoluzione non si può valutare senza aver prima ben compreso la natura della prima, quella che porta il nome di Cartesio. D'altra parte, una tradizione filosofica che non riesce a comprendere sino in fondo il significato dell'operazione condotta da Cartesio, non può certo afferrare il valore innovativo rappresentato da un sistema di pensiero come quello ingegnerizzato da Fourier. Per questo motivo, questo *sistema* fu scambiato per un'utopia visionaria, poiché spesso se ne videro solo la rottura formale e la rivolta portata contro il razionalismo scientifico di stampo cartesiano.

Niente di più erroneo, giacché Fourier fu un innovatore molto originale nel campo delle idee sociali e uno dei più grandi pensatori di tutti i tempi. Fu anche un mistico e un matematico straordinario, pur servendosi di una lingua, di alfabeti e di *tecnologie simboliche* che, da bravo autodidatta, si costruì da solo. Inoltre, come intuirono soprattutto Gilles Deleuze e Pierre Klossowski, il suo pensiero rappresentò un ponte gettato tra il sensismo materialistico del Settecento e le sponde del marxismo e del freudismo.

FOURIER GEOMETRA DI NUOVE MAPPE DELLA SENSORIALITÀ

Fourier lo tiriamo in gioco per questo motivo: perché è principalmente sua l'idea di *rovesciare la forma perversa del fantasma del godimento*, così come si presenta nella società capitalistica moderna, in modo da ridare all'uomo la possibilità di godere totalmente della sua ricomposta natura *onnigenerica*. Sul termine 'onnigenerico' tornerò più avanti. In termini lacaniani, si direbbe che Fourier vuole realmente dare al *più-di-godere* il significato primario che gli spetta: quello di essere il vero centro intorno al quale ruota tutta l'organizzazione della società. Fourier vuole rendere societario e partecipativo il *più-di-godere*, in modo da farne il vero motore della meccanica sociale. Lacan ha saputo intrappolare il *più-di-godere* entro il suo contorno patologico, mettendone in risalto la pericolosità. Fourier invece ne auspicava una ridistribuzione comunitaria, una *religiosa rappresentazione*, senza veli di tipo moralistico. Cosa che la società mercantile dell'Ottocento non riusciva a concepire, poiché concepiva il *godimento* unicamente nella forma giuridica del possesso di beni materiali o di privilegi politici.

Il concetto di "onnigenericità" era stato spesso illustrato dagli umanisti e lo troviamo magnificato in Giordano Bruno: significa che l'uomo può essere tutto e niente, perché l'uomo, essendo libero, a nulla è estraneo. L'uomo è tanto più uomo quanto più allarga e *universalizza* il suo modo di essere. L'uomo riesce a essere qualcosa proprio quando non è niente di preciso: l'uomo si umanizza solo nel modulare la sua costituzione, potenzialmente disposta a occupare tutto lo spazio-distanza che separa l'essere del bruto dall'essere di Dio. Si tratta dunque di riconoscere che il modo in cui l'uomo *gode del suo genere* è anomalo rispetto alla comune animalità. Un maiale è sempre e solo un maiale, un orso orso, l'uomo no: l'uomo per essere "uomo" deve essere anche "maiale" oppure "orso", perché nel suo genere c'è anche il genere della specie *maiale* o della specie *orso*. Nell'uomo c'è il *demone*

dell'onnigenericità o, per dirla con Lacan, nell'uomo c'è "il vuoto del soggetto significante", ossia la capacità di manipolare simboli e segni in maniera arbitraria, quella crudele forma di dannazione che Edgar Allan Poe chiamava il *demone dell'analogia*.

Se vogliamo esprimere questo concetto filosofico in una forma più semplice, diciamo che l'uomo, per essere uomo, deve godere del diritto e della libertà di riconoscersi nella maniacalità del *pathos* e *rimanere umano*, quale che sia la passione o il godimento sensoriale che lo caratterizza. Per questa ragione, le pratiche comunicative di tipo dissipativo e maniacale, le stravaganze passionali o le sensorialità bizzarre rappresentano la più grande risorsa del *genere* umano. Ora, la società borghese accetta come istituzionale, o moralmente corretto, solo il godimento finalizzato all'*accumulazione di godimento quantitativo*, termine che può tradursi in *accumulazione di merci* o di "commodities", come preferiscono dire gli anglofoni.

Fourier vuole appunto sostituire a questo *monotonale godimento del plus-godere* le multiverse forme del godimento perverso. Le perversioni diventano risorse socialmente utili solo se non sono più assoggettate alla logica che deriva dall'applicazione di *un'unica legge di accumulazione numerica del godimento*. Una legge, questa, segnata dal dominio di un significante spettrale che opera in maniera segregativa ed esclusiva, tale da confinare nell'incomunicabile ogni "parola" che non sia *la verità del suo discorso*.

Diversamente da Sade, come ha colto assai bene Pierre Klossowski, per Fourier bisogna restituire alle perversioni e alla *polivocalità del godimento* il diritto di esprimersi attraverso gli *idiomi passionali*: "è importante *ricostruire il linguaggio secondo una logica propria delle passioni* e in tal modo *restituire l'intelligibilità alle anomalie che il linguaggio razionale manteneva nell'incomunicabilità*"^[1]. Dunque, per ridare verità alle passioni, bisogna che *la parola* sia liberata dall'*illusione funesta* di una "verità monologica", troppo centrata sul bisogno di rendere realistica (universale) la propria rappresentazione del godimento.

Si può riscontrare una certa affinità tra questa particolare *critica della verità elevata a dogma* e un elemento importante del pensiero di Lacan: l'esigenza di una *critica dell'illusione rappresentativa* che, esercitata su vari livelli, oscura la conoscenza dei *reali* rapporti che esistono tra gli uomini. Va detto anche che, per rendere comunicabili le pratiche significanti del *corpo passionale*, Fourier s'ingegna a costruire una grammatica sensoriale, che chiama "meccanica passionale" perché dotata di una *sua geometria*, ossia di una *sua rappresentazione dello spazio-pathos*. Lo *spazio psico-patico* essendo il luogo entro il quale il linguaggio razionale perde la sua uni-vocalità, per essere sostituito dalla polifonia di pratiche significanti più composite, come succede, ad esempio entro la scena della rappresentazione operistica, che incrocia canoni visivi e acustici in modo creativo.

Due parole per spiegare in cosa consiste questa invenzione. La *grammatica sensoriale* fourierista parte innanzi tutto dall'alfabetizzazione musicale dei sensi, ossia dall'analisi del loro valore cromatico e *armonico-notativo*. Il loro significante segnico non è quindi dato in maniera arbitraria o convenzionale,

come nel modello cartesiano. Il *segno* non è privato di valenze affettive immediate; è perciò un *plus*, o un *più-di-segno*, depositario di un suo valore “alchemico” che gli dà una carica energetica specifica e contestuale. Il segno si carica di un *plus-valore significativa* proprio per il fatto che il *segno-parola*, vocalizzandosi, viene contaminato dal colore, dagli spessori e dai ritmi attivati da questo *chimismo della materia sonora*. Il segno si mette a cantare, si musicalizza e riesce nell’operazione, perché addiziona a sé una contaminazione figurativa di tipo cromatico.

Inoltre, la collocazione dei segni all’interno della tastiera passionale è il risultato di un’operazione canonica, di una modulazione tonale. Fourier chiama “tastiera passionale” (*clavier passionnel*) il dispositivo tramite il quale i cinque sensi si coniugano tra loro, in maniera variabile o modulare, con le passioni spirituali o “meccanizzanti” (le passioni che producono movimento o animazione).

Il secondo aspetto rilevante di questa *nuova lingua analogica* riguarda le associazioni primitive o grammaticali che Fourier stabilisce tra i sensi stessi, che perciò vengono collocati (*riscritti*) entro una mappatura topologica o *toposomatica* (una geometria corporea). Il cardine dell’operazione è rappresentato da quel ribaltamento di prospettiva che lo stesso Fourier definisce “doppio matrimonio”[2]: matrimonio della *vista con il gusto* e matrimonio dell’*udito con il tatto*. L’olfatto resta un senso neutro, che opera in tutte le transizioni che intercorrono tra le due coppie.

È significativo che questi “due matrimoni” avvengano in due diversi *luoghi*, in due regioni disegnate da diverse planimetrie, nonché in tempi biologici differenti: infanzia, maturità o vecchiaia. La coppia gusto/vista, che governa le passioni conservative e alimentari come l’ambizione e l’amicizia, domina lo *spazio visivo*. La coppia tatto/udito, che invece serve a dare corpo alle passioni riproduttive e sessuali, costituisce l’architettura dello spazio audio-tattile, ossia quello *spazio acustico* che, in subordine rispetto allo spazio visivo, definisce il funzionamento dei moduli cromatici delle passioni “generiche” o altruistiche, come l’amore e il familismo.

Questo modello di *geometria del pathos* può apparire a prima vista troppo artificioso o barocco, ma la sua eleganza si comprende bene se si fanno due considerazioni che ne precisano anche il valore “scientifico”.

Premetto che Fourier non fa quasi mai riferimenti alle matematiche classiche. Anche il concetto di “spazio”, per il modo in cui se ne serve, dipende più dalla teoria musicale che dalla geometria analitica. Modificando la concezione newtoniana di spazio universale astratto, è l’idea di *spazi relativi modali* che egli avanza quando prospetta una differenza strutturale tra spazio musicale maggiore e spazio musicale minore (vds. il suo *Teorema della verità integrale*[3]).

Senza ritornare sulla sua concezione armonico-computativa, voglio però sottolineare che si trova illustrato nei suoi scritti un ribaltamento della concezione newtoniana dello spazio: *lo spazio patemico (sensoriale) di Fourier è caratterizzato da specifiche curvature modali che dipendono dalle*

relazioni che gli elementi interni a quello spazio intrattengono tra di loro. Nella definizione di "spazio" non si parte dal concetto astratto di spazio parametrico, come in Cartesio, ma dalle relazioni d'ordine interne alla configurazione prodotta dagli elementi in essa presenti. Non si parte da uno spazio vuoto entro il quale collocare degli elementi qualsiasi, ma da configurazioni modali che plasmano un tipo di spazio relativizzato, congruo con la struttura ordinativa che ne costituisce il corpo. Come nell'armonia musicale, spazi diversi prendono corpo col variare di configurazioni tonali. Spazi sensoriali e spazi patemici sono strettamente annodati e gravitano intorno a fuochi o cardini tonali, che non è difficile rappresentare come gruppi di simmetria.

La scienza ufficiale, se così si può dire, aveva prospettato la possibilità di geometrie non euclidee già all'inizio dell'Ottocento. Si pensi a Lobačevskij. Bisogna però arrivare a Poincaré perché sia data in modo esaustivo la definizione geometrica di spazio iperbolico. Oggi è largamente dimostrato che lo spazio visivo è iperbolico. Ebbene, Fourier, servendosi di un linguaggio figurato, spiega come lo spazio visivo, caratterizzato dal *tandem sensoriale vista/gusto*, abbia prevalente carattere coordinativo e sia sottoposto alla sopradominanza diatonale dell'*Ambizione* (Iperbole). "Passione", si badi bene, che, se si è capaci di decriptarne la valenza metaforica, comporta una *curvatura iperbolica dello spazio entro cui essa si manifesta*: la geometria dello 'ambi-ire' (*andare entrambi nella stessa direzione*) è iperbolica perché richiede che due forze eguali siano in essa bilanciate. Ciò può dirsi appunto dei due occhi, che funzionano come fossero appunto due cardini gravitazionali nell'organizzare le simmetrie spaziali che presiedono al funzionamento della ricognizione visiva.

Eguale è strabiliante come si dimostri che lo spazio acustico *minore*, composto intorno al sintagma sensoriale tatto/udito, sia configurato in maniera rovesciata rispetto allo spazio visivo diatonale e sia inoltre posto sotto la dominanza della passione amorosa e delle manie affettive: la comunicazione audio-aptica rende ellittico lo spazio entro cui si esercita l'influenza dei suoi "nodi compositivi". Che lo spazio audio-tattile sia ellittico significa che al suo interno non c'è equilibrio stabile tra i suoi due poli, che oscillano, in maniera più o meno caotica, perché sono in un forte rapporto di attrazione/repulsione, come succede anche entro uno spazio elettromagnetico. Fourier ha anche spiegato perché la composizione seriale (matematica) dello spazio acustico risultasse ordinata in maniera differente rispetto allo spazio visivo o ottico. Una distinzione del tutto inconcepibile all'interno del modello geometrico cartesiano. Le "geometrie passionali" di Fourier erano una vera sfida per la scienza dell'epoca.

Tra i meriti matematici che Raymond Queneau assegnava a Charles Fourier vi era la scoperta del metodo di risoluzione delle equazioni di settimo grado (ossia superiori al quarto). In verità questo riconoscimento spetta a Évariste Galois, ma il terreno fertile di questa scoperta fu preparato dalle intuizioni geniali di Fourier: la teoria di Galois dei gruppi di permutazione presuppone la formulazione d'una *rappresentazione non-cartesiana dello spazio*, come si trovava appunto in Fourier; e non parlo di Joseph Fourier, che invece cestinò

gli scritti di Galois come carta straccia!

In effetti, Fourier inaugura una matematica passionale che, applicata alla sensorialità, modifica radicalmente la grammatica dei segni e quindi permette, tra le altre cose, che ridiventi centrale la differenza tra la sensorialità gastro-alimentare della sfera conservativa (associativa, politica e “visuista”) e la sensorialità genito-riproduttiva specifica della sessualità e dei legami erotici.

Non è un caso che, da Cartesio sino a Kant, la sensorialità specifica legata al *pathos* amoroso sia stata cancellata e messa fuori campo dalla speculazione filosofica. L'uomo cartesiano è un automa meccanico che ha solo bisogno di auto-sostentarsi, perché conosce solo la dimensione piatta della spazialità. Non esistono impulsi riproduttivi nell'organizzazione del suo *bios* e quindi non si pone neppure il problema di comprendere cosa sia una sensibilità amorosa o una logica affettiva basata sul senso della caducità, del tempo e della durata psichica. Il fatto che Fourier abbia rimesso in discussione tutto ciò, l'ha reso *antipatico* agli occhi di tutta quella tradizione filosofica che, quando doveva definire la natura dell'uomo, trovava la sua Bibbia nella lettura dell'*Antropologia pragmatica* di Immanuel Kant. Inoltre Fourier non ha solo avvertito l'esigenza di una nuova logica affettiva, ma ne ha aperto il cantiere in modo ingegnoso, iniziando a occuparsi della *teoria dei gruppi* come base d'ogni forma possibile di organizzazione sociale.

Da parte mia, trovo qui le ragioni che mi portano a parlare di una seconda rivoluzione nel modo di concepire la grammatica dei sensi e quindi di un modello di percezione del mondo radicalmente diverso da quello inaugurato da Cartesio. Per Fourier si possono stabilire molteplici piani organizzativi fra sensi e segni: le due grammatiche che Cartesio aveva reso omologhe, con l'effetto della ghetizzazione della sensibilità assoggettata alla segnicità, vengono “armonizzate” e combinate in maniera che l'artificiale e il naturale, il mentale e il corporeo, non siano in collisione o in divorzio (*mesalliance*). Il risultato di questa nuova geometria dei sensi è, in primo luogo, la separazione/integrazione che va fatta tra le logiche della sensibilità erotico-affettiva e le logiche della sensibilità gastro-alimentare.

Erosafia e gastrosofia: è nell'incrocio di questi due saperi che s'in-scrive la nuova grammatica dei sensi, nata dai due matrimoni dell'occhio con il gusto e dell'orecchio con il tatto. La massima distanza grammaticale, quando si tratta di marcare la geometria corporea della sensorialità, è quella che esiste tra la significazione conservativa e quella riproduttiva, tra *gastros* ed *eros*. Le due pulsioni sensoriali possiedono logiche antitetiche benché non antipatiche, come lo stesso Freud non si è stancato mai di ripetere, quando ha sentito il bisogno di ricondurre la psicoanalisi entro i confini della biologia.

Il tema dell'affinità e della differenza tra amicizia e amore risale agli albori della filosofia. Ora, con Fourier, si arricchisce e si precisa nell'idea di una grammatica sensoriale, scritta a partire esattamente dalla differenza che esiste tra le logiche alimentari e quelle affettive. George Sand da qualche parte ha scritto: “Il socialismo annuncia una nuova maniera di fare logica”. Credo si riferisse proprio a Charles Fourier, perché il suo programma era appunto quello di *rendere pensabile* uno spazio entro il quale in-scrivere, far dimorare,

o rendere residenziale, il *genere* umano, difficile da collocare in un “ambiente mondo” a causa della sua stravagante natura “bi-composta”.

Torniamo adesso alla questione dell'*onnigenericità* dell'uomo, ossia al perché l'uomo sia un animale *senza specifica animalità*, il cui *genere* è quello d'essere “gettato” nell'infinitudine di un non-luogo biologico, un mezzo aborto: un animale che vuole essere Dio, senza poterlo essere (quando ama); un Dio che non riesce neppure a essere un animale (quando mangia). Si tratta di comprendere come il mostruoso, o il demonico, possa abitare nell'umano; e si tratta, inoltre, di saperlo distinguere da ciò che restituisce invece l'umano all'umano, o l'umano al divino. Il tema è delicato, perché coinvolge anche valori morali che hanno la funzione di orientare i soggetti in questi “labirinti passionali”. Ora, le logiche dello *spazio passionale aperto nell'intra/infra* del *genere* umano sono appunto duplici e sono quelle dei due saperi *erosofia* e *gastrosofia*: due scienze che tutti praticano e che nessuno studia! La navigazione concettuale tra questi due scogli assomiglia al passaggio pericoloso d'Ulisse tra Scilla e Cariddi. Il discorso filosofico, su quest'argomento, deve potersi articolare con molta prudenza. Non mancano le filosofie che trattano dei comportamenti alimentari o amorosi come se si trattasse di pure astrazioni concettuali. Dobbiamo invece chiederci: cosa significa, concretamente, *creare uno spazio atto a significare l'onnigenericità dell'umano?*

La risposta non è difficile, perché, nei più svariati contesti storici, a questa domanda si è data sempre la stessa risposta. Lo “spazio” di cui si parla è appunto quello della *civitas*, ossia della città e della forma urbana. Più precisamente il luogo di questa non-solitudine è il mercato inteso come spazio-gruppo del riconoscimento molteplice, come architettura dell'essere mondano che appare e si mostra in tutta la sua varietà onnigenerica. E, per trovare espressa in forma monumentale questa particolare forma di *ricchezza e varietà zoomorfologica*, come diceva Balzac, non si deve entrare in qualsiasi centro commerciale, ma nella Parigi, capitale della modernità e del XIX secolo.

Come capì assai bene Walter Benjamin, la Parigi del XIX secolo era un universo semiotico in cui si respirava “Fourier” in ogni angolo di strada, nei *passages*, nelle *boutiques*, negli *ateliers*, oppure nei *cafés*. La *filosofia del fourierismo* è stata la prima forma d'intellettualità diffusa, di tipo ambientale, manifatturiero, artistico e giornalistico. Si poteva pensare e vivere la modernità senza aver mai studiato sui libri. La modernità era diventata una merce che si vendeva e comprava in ogni angolo di strada. Ciò significa anche che la “filosofia” era diventata un elemento della quotidianità che si poteva gustare e annusare in occasione delle *promenades*, dei *déjeuners* e degli intrattenimenti operistici: uno stile di vita *prêt-à-porter* con inclusa etichetta filosofica.

L'antropologia fourierista è l'altra faccia di questa nuova filosofia del vivere in associazione: è anch'essa collettivistica, architettonica e perciò sensibile alle forme sociali che assumono l'arredamento, i consumi voluttuosi, la cosmesi, l'igiene alimentare, i bordelli o l'abbigliamento.

Qui, il discorso filosofico-teologico si è secolarizzato in maniera radicale, assumendo la forma mondana del godimento estetico fine a se stesso. Chi ha capito, criticamente e più di ogni altro, che questa *cultura ambientale* era diventata il cuore della modernità fu Baudelaire; e per questo pagò anche il prezzo più alto. Ed è singolare che lo sfruttamento politico delle stesse “forme dell'apparenza”, venisse fatto, in maniera ignominiosa e affaristica, da quel singolare fourierista che fu Luigi Napoleone, imperatore dei Francesi. L'accostamento è malsano, ma serve a far capire come smascherare e *portare nel dicibile* i meccanismi illusionistici che determinano la rappresentazione del reale, oppure mascherarli e sfruttarli a livello industriale e politico, siano operazioni affini, benché di segno opposto.

È molto utile il confronto tra l'*antropologia sociale* di Fourier e l'*Antropologia pragmatica* di Kant, un testo che Michel Foucault ha arricchito di un commento molto articolato.

Basta andare a leggere i paragrafi in cui Kant tratta dei cinque sensi (§ 15-24), per capire come ne faccia una classificazione ordinaria o *moralistica*: sensi caldi o freddi, nobili o volgari. Kant rispolvera gran parte del vecchio armamentario scolastico, infarcendolo di prussianesimo. Dell'olfatto scrive, ad esempio: “Non vale la pena di coltivarlo, o magari di raffinarlo per trarne godimento; infatti gli oggetti che suscitano nausea sono qui più numerosi (soprattutto nei luoghi affollati) di quelli gradevoli”. Fourier ha scritto un poema matematico sull'olfatto e sulle attrazioni aromali, facendone una cosmologia e una scienza sociale basilare. C'è una distanza abissale tra questi due pensatori. Eppure Fourier rimane un pensatore marginale, mentre si pensa a Kant come a un monumento del pensiero.

Pur vero che mentre Fourier scrive spesso in una lingua ermetica, Kant è un'autostrada a tre corsie, percorribile in modo facilitato da ogni intelletto normodotato. Malgrado l'ermetismo in cui si esprime, il pensiero di Fourier ha esercitato comunque un'influenza trasversale e sotterranea su una parte rilevante della filosofia dell'Ottocento. Sicuramente Proudhon e Marx gli sono debitori, anche se avviene spesso che i *philosophes*, occupandosi del suo pensiero, abbiano sentito più il bisogno di moralizzarlo che di comprenderlo, come succede con Proudhon, che non capendo niente della matematica “armonicistica” (l'analisi seriale^[4]) tirò fuori l'idea di un Fourier *dialettico* che sarebbe stato, in Francia, quel che era stato Hegel in Germania. Un'idea che già altri fourieristi avevano contribuito a diffondere.

Anche Marx non ha mai ben capito in cosa consistesse la *meccanica passionale* di Fourier, benché ne avesse conosciuti i principi durante i suoi anni parigini. Malgrado ciò, se si vuole entrare nel pensiero di Marx, bisogna per forza passare per Fourier. Nell'inconscio di Marx c'è l'*uomo nuovo* preconizzato dalla grammatica passionale di Fourier, ma gli obiettivi politici che voleva ottenere erano tutt'altro dall'*armonia falansterica*. Ben altra cosa avvenne per gli ambienti letterari e artistici. Infatti, fu proprio l'idea di una *lingua universale, sensibilmente capace di affratellare in maniera armoniosa tutti gli organismi* che ebbe un'influenza rilevante su Balzac, Gérard de Nerval, Baudelaire, su Dostoevskij e tanti altri scrittori europei e nordamericani. C'è poi la riscoperta di Fourier fatta nel Sessantotto, quando

quasi tutti gli intellettuali più ascoltati, non solo in Francia, ne scrissero in varia misura, seguendo le orme a suo tempo tracciate da André Breton, che riscoprì Fourier viaggiando tra le comunità indiane dell'Ovest degli Stati Uniti, nel 1945. A Parigi, invece, sotto l'occupazione nazista, la statua di Fourier, a Place Clichy, era stata rimossa e fusa per farne un cannone.

Non si può parlare di un'influenza diretta di Fourier su Lacan, malgrado il fatto che Parigi sia stata, nel XX secolo, lo *spazio di Lacan*, vale a dire che senza "Parigi" non ci sarebbe stato Lacan. Se parlo in questa sede di un *problema Fourier* è perché il discorso critico nei confronti della filosofia, considerata come un'ideologia tendente a produrre una *rappresentazione falsa del reale*, ha in Fourier il suo artefice principale. Marx questa *critica dell'ideologia* l'ha articolata in una certa direzione, sviluppandone la logica all'interno della "critica dei rapporti sociali di produzione", quali si trovano espressi nel *mondo rovesciato* dell'economia capitalistica; mondo dominato dal feticcio della merce-denaro, ossia dal *fantasma del plus-valore*. Si ritrova qui l'idea che una *forma di percezione alienata dei rapporti reali* impedisce all'uomo moderno di avere coscienza della natura, sia di se stesso, sia del mondo entro il quale si trova a operare e ad agire.

Nel mondo antico o in quello medioevale, la natura dei rapporti sociali era chiara e ben visibile, mentre nel mondo moderno è addirittura la *percezione stessa del mondo* che diviene "ideologica" e quindi illusionistica. L'uomo moderno è perciò due volte alienato: una prima volta, perché non è mai se stesso nella realtà, una seconda volta perché pensa di essere realmente se stesso solo nella forma dell'apparire illusorio (come semblante della rappresentazione).

In maniera inevitabile, come ripeteva Kojève, così come il Capitale ha imparato da Marx a interpretare e governare le dinamiche più sofisticate dell'economia, in eguale maniera l'industria culturale ha saputo sfruttare, in modo perverso, la "critica della falsa rappresentazione del reale", facendo del *bisogno rappresentativo di un mondo vero* il più colossale affare letterario e mediatico che si potesse mai immaginare. Per questo motivo ci ritroviamo, oggi, con una Wall Street che santifica il *plus-valore* di Marx e una Hollywood che inneggia al *più-di-godere* di (Fourier) Freud e Lacan.

Va detto che l'insegnamento di Lacan non può essere ricondotto a una rivisitazione, fatta in chiave psicoanalitica, della "falsa rappresentazione del reale". Come ho notato spesso, anche in "*Lacan e il soggetto della modernità*", il problema della coordinazione percettiva, o "coalescenza sensoriale", tra i sensi della vista e dell'udito è secondario rispetto all'analisi della struttura del soggetto e alla funzione che l'attività significativa o simbolica occupa in esso. Per questo motivo, gli studi sulla sinestesia e sulle grammatiche sensoriali, che oggi sono molto di moda, non modificano i presupposti dell'analisi lacaniana (la non-rappresentabilità dell'oggetto *a*, il discorso dell'*Altro* o "il corpo" come luogo dell'inconscio).

Torniamo, però, ancora un attimo alla grammatica sensoriale inaugurata da Fourier. Walter Benjamin colpì nel segno quando scrisse che la concezione di Fourier annunciava un uso nuovo della poesia. Nuovi linguaggi e nuove

grammatiche si potevano architettare, aprendo spazi immaginari mai sperimentati prima per la creazione di poesia olfattiva, poesia tattile, poesia gustativa o poesia visiva. La metafora poetica diveniva il collante della sensibilità umana nel suo complesso. La metafora, come figura concatenante del discorso, per la sua capacità evocativa multi-sensoriale, diveniva il cuore di tutti i processi in cui si metteva in atto la creazione di senso, la creazione d'immagini, la creazione di mondo. Questa rivoluzione sensoriale era basata sulla *meccanica passionale*, che a sua volta era in piena sintonia con il linguaggio dell'analogia universale.

“L'analogia universale” non fu scoperta da Charles Fourier, che pure ne fu il poeta, ma dal grande naturalista Georges Cuvier e dall'ancor più audace Geoffroy Saint-Hilaire[5], che di Fourier era coetaneo: essa rappresenta una sorta di lingua-codice che mette in relazione tutti gli esseri viventi tra loro. Secondo i principi dell'analogia universale, l'uomo *sente e rispecchia* la natura tutta giacché egli è un *analogon generico* dei vegetali e degli animali; ne è parte integrante e insieme “somma”. La significazione analogica e “la lingua simbolica” annunciate da Fourier (si ricordi la sua concezione dell'uomo come “specchio onnigenerico”) e *messe in parola* da Nerval o da Baudelaire, oppure *in grafica* da Grandville, aggiungevano inoltre all'analogia universale un altro elemento estremamente importante: la *sinestesia composita* o *intermodale*, ossia una espansione delle capacità sensoriali, tale da permettere la percezione di complesse gamme multisensoriali tramite l'attivazione anche di un solo senso (vds la *teoria delle corrispondenze* in Baudelaire).

L'esperienza sinestetica poteva essere facilitata dall'assunzione di hashich, di oppio o di assenzio. In generale, la sinestesia interviene quando, ad esempio, la percezione visiva di un certo colore richiama un dato suono, oppure il contrario. Partendo da una sensazione singolare e limitata, la *tastiera-mente passionale* permette di attivare corrispondenze con l'intera gamma della sensorialità. Nella sinestesia, inoltre, l'inter-modalità fenomenologica dei sensi è *praticamente* interattiva, come Gilles Deleuze scrive trattando in particolare della pittura di Francis Bacon:

"I livelli di sensazione sarebbero realmente campi sensibili riconducibili ai differenti organi di senso; ma ogni livello, ogni campo, avrebbe un suo diverso modo di rinviare agli altri, indipendentemente dall'oggetto comune rappresentato. Fra un colore, un sapore, un tocco, un odore, un rumore, un peso, si stabilirebbe una comunicazione esistenziale, la quale costituirebbe il momento “pratico” (non rappresentativo) *della* sensazione.[6]"

Era naturale che soprattutto i pittori e i musicisti fossero attratti dalla pratica creativa spesso associata alla sinestesia, poiché si poteva così sperimentare un allargamento e una collaborazione tra sistemi di segni, che in genere l'Accademia teneva separati, sostenendo che la pittura non è musica, come la poesia non è matematica. La visione conservatrice e classica era basata sulla separazione netta dei significanti segnici in classi grammaticali chiuse: colori e grafi in pittura, note in musica, lettere alfabetiche in poesia, numeri, punti e spazi nelle matematiche. La ghettizzazione dei significanti

non fonologici è il grande affare della filosofia già a partire dai sofisti.

La filosofia occidentale, imponendo l'egemonia del pensiero fonologico sopra ogni altra forma di espressione concettuale, ha fatto passare come verità indubitabile un atto di usurpazione: l'idea che solo alla parola foneticamente organizzata appartenesse il privilegio di dotare i segni acustici di significato *universale e ontologico*. L'*ontologia del logos* fu ratificata da Platone con l'affermazione che solo la parola filosofica è in grado di far conoscere l'Essere.

Si racconta che il sogno di Pitagora fosse far parlare le figure e rendere visibili i suoni. Dopo Gorgia e Platone, è solo la parola con il *suo* linguaggio, orale e/o scritto, che è riconosciuta come abilitata a designare la natura dell'Essere. Con quest'atto fondante, che ha valore politico-religioso, non si rappresenta tanto il trionfo della voce orecchiabile sull'occhio o sul tatto, quanto l'affermazione della sovranità assoluta del significante letterale come produttore di significato, di discorso e di verità. Chiediamo a un pittore oppure a un musicista con quali segni si sente di operare quando dipinge o compone musica! Nella risposta si porrà un problema di traduzione, per indicare in un sistema di segni letterari (come da noi richiesto) il significato di significanti segnici "altri" rispetto al materiale articolabile in modo logofonico. Le storie avventurose e spesso clandestine dei significanti non-verbali sono sempre scritte nella lingua di chi ha il potere della significazione sovrana.

Quando si rompe il monopolio di questa centralità logica del segno fonografico (si pensi all'epoca di grandi fermenti inaugurata da Rousseau) si assiste a processi, più o meno rivoluzionari, di liberazione di *pratiche significative non letterarie*. La messa in discussione della filosofia, come unico sapere abilitato a detenere il monopolio della produzione di verità, passa attraverso questi processi di emancipazione dei nuovi linguaggi (significanti), specifici delle arti figurative, della musica o della matematica.

È la filosofia che deve riadattare la sua logica e il suo vocabolario a queste pratiche significative esterne ed eterogenee rispetto al suo impianto classico. Questi processi interessano, altresì, sia le arti, per la grammatura "enciclopedica" dei loro linguaggi, sia la politica, se considerata come un sistema di segni istituzionalmente predisposto al mantenimento di un vocabolario legislativo. Una lingua capace di mettere in comunicazione e "armonizzare" i vari elementi che compongono il corpo sociale. L'età delle Rivoluzioni inizia, non a caso, con l'esaltazione del momento costituente/significante di un sistema di segni condivisibili in una *Costituzione dal significato universale*.

La liberazione dei significanti e l'emergere di nuove grammatiche sensoriali coinvolgono perciò non soltanto la sfera della "comunicazione esistenziale", come scrive Deleuze, ma anche quella dell'antropologia e della politica. Quando si cominciano a riscrivere la geometria delle passioni e la grammatica dei sensi, com'è particolarmente chiaro in Spinoza, si procede anche verso una rifondazione comunitaria della teoria politica.

D'altra parte, questo concetto era talmente innovativo e "scandaloso" per la comune sensibilità borghese, che la comunità scientifica "ufficiale" ne cancellò la memoria. A riscoprire il fenomeno sinestetico, in maniera stravolta, fu Francis Galton, noto come teorico dell'eugenetica e cugino di Charles Darwin. Una scoperta che in quel momento (verso la fine dell'Ottocento) era diventata utile, perché serviva a estendere il dominio industriale nel campo bio-sensoriale e chimico. Oggi la sinestesia rappresenta un fenomeno centrale negli interessi delle neuroscienze, mentre sono rari i linguisti che studiano la sinestesia in rapporto alla teoria del significante.

Tutta questa storia dimostra, ancora una volta, come a volte la scienza possa essere non lineare, nel suo progredire, e quasi oscurantista: Charles Fourier, cancellato dal sapere universitario, si era presa però una bella rivincita, giacché non solo l'arte e la letteratura gli tributavano onori, ma lo stesso sistema industriale si avviava verso un modello di produzione di beni multimediali e poli-estetici, come dimostra la storia delle tecnologie fonico e video-riproduttive. Va detto anche che, da un punto di vista antropologico, la seconda rivoluzione senso-grammaticale dell'Ottocento ha reso di fatto marginale la filosofia come classica attività speculativa finalizzata ad assicurare la felicità, la salute e la sapienza dell'uomo.

Nietzsche ne è la prova, giacché è nell'estremizzazione estetica del suo "discorso" che la filosofia si mette a concorrere con gli eccitanti sensoriali prodotti dall'industria chimica e meccanica. Nietzsche sta perciò alla moderna filosofia, come Baudelaire sta alla moderna poesia. In entrambi, è centrale che si sia prodotta una "percezione di mondo" che cade direttamente sotto l'azione inebriante e impressionante della velocità ferroviaria o degli urti meccanici, della comunicazione e dell'illuminazione elettrica, degli stimoli prodotti dai nuovi "paradisi artificiali". Adorno parla dello "choc come bene di consumo"^[7], per designare l'essenziale "ebbrezza distruttiva" che accompagna la percezione di ogni evento che si voglia *moderno*.

Anche la parola e la scrittura della filosofia dovettero adeguarsi alla nuova grammatica sensoriale, per sopravvivere. Questo fu il motivo pratico che portò la cultura europea a riscoprire, in maniera spesso patetica, il tema del rapporto tra mondo apollineo dell'occhio e mondo dionisiaco dell'orecchio. Si trattava di ritrovare un senso, o un significato "storico", al rapporto tra linguaggio visivo e uditivo, ossia al rapporto bellezza/verità. Lo *stile di Lacan* è parte di questa emersione quasi eruttiva della modernità, eppure ne costituisce la critica più radicale che ne sia stata mai fatta.

EVOLUZIONE SENSORIALE E SINESTESIA

Il termine 'evoluzionismo sensoriale' si usa correntemente nel campo enogastronomico, per indicare, ad esempio, l'evoluzione organolettica del vino, nella ricerca di qualità gustative più accattivanti. In profumeria, il termine serve come indicatore dei cambiamenti che ci sono stati nella strutturazione dei profumi. Io mi servo del termine non per indicare il modo in cui evolvono le *qualità primarie* degli "oggetti sensoriali", ma i *sensi*

sensibilmente sensibili. Ovviamente nella convinzione che siano proprio i sensi, presi nella loro organizzazione fisio-grammaticale, a evolvere in maniera modulare e interattiva.

La modernità ha prodotto, tra le altre cose, un'enorme accentuazione della velocità evolutiva del sistema sensoriale umano. Normalmente, da parte dei biologi e neuroscienziati, si assimilano i progressi del sistema sensoriale a quello cerebrale. La cosa non è così scontata. Vero che le tecnologie della mente sarebbero del tutto sterili senza l'evoluzionismo sensoriale che investe gli organi percettivi più esposti ai cambiamenti prodotti dal sistema industriale. Cambiamenti che non sempre hanno a cuore la realizzazione di una migliore sostenibilità sensoriale della produzione "estetica".

Vero anche che i *modelli di percezione del mondo*, come abbiamo visto, non obbediscono a un'unica logica e subiscono continue riorganizzazioni che dipendono da un'infinità di fattori. Si possono individuare delle *emergenze* o *affioramenti* che segnalano cambiamenti imponenti che avvengono nelle regioni sotterranee in cui la sensibilità più superficiale incontra le mentalità più profonde e arcaiche. La storia dell'arte può essere letta, partendo da questo punto di vista, come un immenso *Work in progress* che si pone in prima linea nella produzione d'immagini (rappresentazioni) del mondo. Immagini universali e capaci di interpretare il bisogno crescente di dare senso e significato alla percezione della realtà. Non c'è artista vero che, pur avendo deciso di esprimersi in un determinato linguaggio "finito" e delimitato grammaticalmente, non abbia sentito il problema di far corrispondere la ritmicità alla figurazione, la forma al colore, la superficie al suono, l'immagine alla parola o la parola all'immagine. Per questo motivo non esiste *singularità artistica*: ogni arte richiama costitutivamente tutte le altre, anche quando si racchiude in una segregazione linguistica o figurativa del campo espressivo.

L'esperienza estetica, come si precisa sia nell'ambito della produzione, che della fruizione dell'arte, è perciò quella di una *totalità spazio-temporale* che rimette in discussione la chiusura che d'ordinario confina la percezione dello spazio nel figurale visivo, la sensazione della temporalità nel musicale uditivo, oppure la gravità corporea nel tattile, la sapidità alimentare nel gusto e così via. In particolare gli studi sul "*pictorial mode of visual perception*" (James J. Gibson) hanno messo in evidenza il fatto che esiste un modo di vedere inclusivo di ciò che sfugge ad un altro (parallelo) modo di osservare che invece guarda alle cose come oggetti incapsulati in spazi delimitati (*thing perception*).

Volendo approfondire le ragioni di questa doppia modalità del vedere, ritengo valida l'ipotesi di una sinestesia del vedere col vedere, di una dualità visiva di tipo strutturale riscontrabile nella rappresentazione dello spazio visivo. Se ripensiamo al senso di alcuni tormentati momenti della ricerca figurativa contemporanea, dovrebbe apparire chiaro come alla base di questa ricerca vi sia essenzialmente l'esigenza di conciliare queste due forme della visione. Deleuze, s'è già detto, l'ha illustrato in modo magistrale nell'analisi che ha fatto della pittura di Francis Bacon.

Questo lavoro sul *pittoriale* può anche apparire come una tendenza a incorporare il tempo entro lo spazio della figurazione. Credo però che questa tendenza vada letta non come un tentativo per aggiungere movimento a delle immagini ferme (cinematizzare forme statiche), ma come riscrittura nel modo di produrre immagini, con lo scopo, più o meno conscio, di portare il soggetto stesso della percezione visiva a utilizzare diversamente gli occhi. Lentamente la pittura ha dovuto creare un nuovo modo di leggere le immagini riscrivendone la grammatica. Non solo ha modificato il modo di produrre immagini-verità ma anche il modo di consumarle. La visione del visibile è servita a decifrare e illuminare ciò che le cose nascondevano alla vista come se sopra di esse fosse stato gettato un velo impenetrabile per il semplice occhio.

L'occhio ha dovuto trasvalutare se stesso, superando frontiere modali e limiti biologici. Ecco! Questo è un esempio di "evoluzione sensoriale" che tocca direttamente il modo di percepire il mondo. Non possiamo, inoltre, comprenderlo senza accettare la consistenza fenomenologica e l'esistenza di percezioni sinestetiche. La sinestesia può essere collegata a stati neuropatologici o ad allucinazioni visionarie indotte da droghe, resta comunque un fenomeno che può contribuire alla comprensione del modo in cui l'uomo, anche normalmente, percepisce il mondo in modo semi-allucinato.

[1] P. Klossowski, *Sade et Fourier*, in «Topique. Revue freudienne», 4-5, 1970, p. 84.

[2] Gli elementi portanti di questo "sistema compositivo" si trovano esposti in particolare in un testo inedito, *Le double mariage des passions*, da me pubblicato in «Sic – Materiali per la psicoanalisi», 6, 1976, pp. 52-62.

[3] Sull'esplicazione di questo misterioso *teorema*, mi sono soffermato ne *Il doppio mondo ...*, cit., pp. 113-196.

[4] La forma più elementare di una serie risulta in effetti da una *mediazione* di questo tipo: una volta stabiliti i due limiti estremi di una progressione, trovare tutti i termini esistenti tra i due limiti. In questo senso, la serie, come la dialettica, può essere anche utilizzata per assortire una linea di produzione e colmare i vuoti merceologici al suo interno.

[5] Nei *Principes de philosophie zoologique* (Paris 1830) si rende conto della famosa disputa che oppose i due grandi naturalisti sulla portata e l'applicabilità dell'*analogia universale*. Se ne veda la rivisitazione critica e innovativa che ne fa Alessandro Minelli in *Forme del divenire. Evo-devo: la biologia evuzionistica dello sviluppo*, Einaudi, Torino 2007.

[6] Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, tr. it. Quodlibet, Macerata 2002, p. 98.

[7] T. W. Adorno, *Minima moralia*, tr. it. Einaudi, Torino 1979, p. 288.

