

**QUINTO CICLO DEL SEMINARIO
“LINGUAGGIO E POTERE”**

Relazione di Roberta P. Mocerino

GIANLUCA SACCO

*Un “mondo altro”: parrhesia, profezia, postcoloniale
in M. Foucault, C. Wolf e H. Bhabha*

ANNA CAMAITI HOSTERT

Theory of Visual Culture. Il potere delle immagini

Quella che segue è una breve e parziale relazione delle giornate di studio. Per motivi di spazio non si sono potuti riportare i numerosi interventi che hanno contribuito in modo attivo a chiarire punti nodali, tuttavia si è scelto di accorparne alcuni in maniera organica al testo.

1. *La nuda Verità*



La Verità svelata dal Tempo (1645-52), Galleria Borghese (Roma), marmo bianco cm. 280, Gian Lorenzo Bernini

L'opera riportata in foto qui sopra fu eseguita da Gian Lorenzo Bernini tra il 1645 e il 1652. Erano anni duri per l'artista emblema del Barocco romano: a causa di quelle che lui diceva essere ingiuste accuse era stato allontanato dalla corte papale e si trovava nella condizione di non poter più lavorare. Era, in sostanza, un disoccupato denigrato e frustrato. Da questa condizione di profonda insoddisfazione e amarezza nacque l'idea del complesso statuario *la Verità svelata dal Tempo*, opera che egli eseguì da solo e che avrebbe dovuto testimoniare allegoricamente la sua condizione. La tecnica di realizzazione è quanto mai emblematica: la Verità è una donna che viene svelata, rivelandosi nella sua abbacinante nudità. Il fruitore si trova davanti ad un'epifania fermata nel marmo. È da notare che la Verità doveva trovarsi inizialmente in alto, sovrastando sia il Tempo, sia lo spettatore. Di estremo interesse è il forte contrasto di luci e ombre, dato dal differente trattamento del marmo: il corpo della Verità pare quasi translucido a causa dell'estrema perizia nella levigazione del materiale: il corpo nudo doveva riflettere luminoso in contrasto con l'oscuro e pesante panneggio, realizzato con un marmo lasciato quasi grezzo.

L'allegoria, tuttavia, non è completa: il grande assente è il Tempo.

L'opera è infatti incompiuta: prima di poterla finire il Bernini rientrò nelle grazie del papa e fu richiamato presso di lui per eseguire altri lavori. L'aspetto biografico qui risulta fortemente emblematico: il Tempo ha dato giustizia all'artista e la Verità che tanto invocava è stata svelata, dunque non c'è stato bisogno di portare a termine il complesso statuario, giacché l'opera si era realmente oggettivata nella realtà e Bernini aveva potuto ritrovare lo spazio espressivo che gli era stato precedentemente negato.

Non è un caso se si è deciso di iniziare questa relazione commentando la *Verità* di Bernini. Sebbene essa non sia un'opera di cui si è discusso durante le giornate di studio, mi pare una buona visualizzazione di quello che si è rivelato essere il tema centrale ed il filo conduttore delle conferenze tenutesi tra il 14 e il 17 Maggio presso la sede romana dell'Istituto Italiano per gli studi filosofici: la questione dell'alterità ed in particolar modo la problematicità che emerge, anche in modo drammatico, nel momento in cui l'alterità si

pone in un atto comunicativo con un pensiero dominante. Da qui, come risulterà dai paragrafi seguenti, la riflessione sui mezzi comunicativi e sulle possibilità espressive che essi offrono. Tale tema è stato declinato nelle prime tre giornate dal professor Gianluca Sacco, il quale ha commentato l'opera di Michel Foucault, di Christa Wolf e Homi K. Bhabha, mostrandone affinità e divergenze e tentandone una sintesi. L'ultima giornata è stata dedicata agli studi sulla *Visual Culture* ed in particolare alla ricerca della professoressa Anna Camaiti Hostert.

2. *Il coraggio di dire il vero*

I temi che interessano la ricerca di Sacco si trovano nell'ultimo Foucault ed in particolare nei corsi tenuti dal filosofo al *Collège de France* tra il 1982 ed il 1984. Da quest'ultimo Foucault, conscio dell'aggravarsi della malattia che lo porterà alla morte, si ricava il punto di inizio di questa conversazione: la *parresia*, ossia il coraggio di dire il vero. Sacco insiste sulla valenza e sulle condizioni dell'atto di *parresia*, seguendone, con Foucault, lo sviluppo storico dalla nascita nella vita politica dell'Atene del V secolo fino ai suoi più tragici sviluppi: l'estremo e irrazionale atto terroristico del kamikaze.

L'atto parresistico è per sua natura un atto dirompente: scendere nell'arena politica e dire il vero a qualunque costo, mettendo da parte convenienza, amicizie e velleità personali è in ogni caso sconveniente, doloroso e potenzialmente pericoloso. È dunque a ragione che si parla di "coraggio". La figura che meglio incarna questo modo di essere è senza dubbio quella di Socrate: il filosofo che non ha timore né di dire né di far dire il vero e nemmeno di seguire con coerenza le conseguenze dei suoi detti e dei suoi atti¹, fino alla condanna a morte. In tal senso si può interpretare la vicenda giuridica di Socrate come un atto di *parresia* portato alle estreme conseguenze e, proprio per questo, pienamente politico.

Il secondo passo di Foucault è la riflessione sul cinico Diogene, il quale, scoprendosi fisicamente, mostrandosi nudo alla comunità, svela molto più del suo corpo biologico: il cinico rappresenta, incarnandola, la verità che l'uomo politico del V secolo dice. È l'immagine vivente di una verità che il potere aveva coperto perché gli era scomoda e indesiderata. Diogene decide di diventarne una testimonianza vivente e fa del suo corpo e della sua stessa vita una critica a quel potere² che aveva condannato Socrate. La *performance* del cinico è un'ulteriore estremizzazione dell'atto del parresista classico.

¹ A proposito della distinzione tra "detto" e "fatto", mi sia consentito di richiamare una bella riflessione di Sacco, desunta a sua volta da Foucault, sul potere performativo della *parresia*. Generalmente con "performatività" si intende, alla maniera della filosofia analitica, la forza che hanno gli atti linguistici di cambiare qualcosa nel mondo esterno (si vedano le riflessioni di Grice, Austen, Morris e Searle in merito). Un esempio classico ne sono le dichiarazioni di guerra, o i riti cerimoniali come il matrimonio. Questa definizione non comprende, in senso stretto, il discorso del parresista. Tuttavia il coraggio di dire il vero è un oggetto di studio tanto più interessante quanto esso è pregno di conseguenze nella realtà esterna. Qui dunque il discorso non è un mero fatto linguistico: esso agisce nella realtà e la modifica dunque a ragione si può dire che ha un potere performativo. La differenza messa in luce da Sacco nella performatività degli enunciati intesi alla maniera della filosofia analitica e quella della *parresia* sta nella non prevedibilità dei secondi: l'atto linguistico performativo degli analitici ha conseguenze calcolabili o perlomeno in gran parte prevedibili, la *parresia* invece è un salto nel vuoto che innesca una serie di conseguenze imprevedibili. Da qui deriva, credo, parte del suo tremendo fascino.

² Si noti qui un primo punto di tensione tra due tipi di comunicazione: quella verbale del parresista come uomo politico che fa emergere la verità all'interno di un discorso, e il cinico che tale verità interpreta. La distinzione, che può apparire solo formale, è tra parola articolata nel discorso strutturato e immagine non mediata. In realtà, come diremo nell'introdurre gli studi sulla *Visual Culture* è una distinzione significativa, in quanto il discorso delle immagini è naturalmente più diretto e meno razionalizzato del discorso articolato e, dunque, raggiunge diversamente il suo interlocutore, parlando alla più atavica sensibilità umana.

Seguendo Foucault in questo percorso estremo giungiamo, attraverso il concetto di “vita come scandalo” all’estremizzazione ultima: quella del terrorista, del kamikaze. Qui ci muoviamo su un terreno particolarmente difficile: le immagini delle esplosioni, delle stragi terroristiche ci feriscono profondamente. In che modo l’attentato terroristico può dirsi un atto di *parresia*? Richiamiamo per un attimo alla mente l’immagine allegorica della *Verità svelata dal Tempo*. Essa, abbiamo detto, è frutto della frustrazione di un uomo cui era stata negata la possibilità di esprimersi e che ha deciso di mettere la sua frustrazione dentro un’opera che potesse riscattarlo o, perlomeno, mostrare la *sua* verità. Ma Bernini è stato un artista affermato, un uomo bianco di successo nella Roma barocca ed non ha dovuto nemmeno portare a termine la sua opera per essere reinserito nell’*élite* culturale che l’aveva scacciato.

Cosa accade, invece, quando la comunicazione con l’*élite* dominante è negata non ad un uomo e per un tempo relativamente breve, ma ad intere culture e con la prospettiva dell’eternità? La frustrazione che porta Bernini a scolpire è imparentata, in un certo senso, con la frustrazione del terrorista che si fa esplodere. Il dialogo negato o l’impossibilità di comprendersi suscitano una rabbia che diventa, nel caso del kamikaze, distruttiva ed autodistruttiva. Certo si potrà obiettare che Bernini costruisce un’allegoria che sia testimonianza della sua verità, mentre il kamikaze distrugge. Io credo che l’obiezione sia giusta e che, nell’affinità tra l’atto parresiastico dell’uomo politico e del cinico (e di Bernini) l’atto terroristico interpretato come momento parresiastico, sia necessario marcare una differenza essenziale: il discorso dell’uomo politico e l’immagine del cinico restano infatti all’interno della comunità politica. Certo sono atti dirompenti che scuotono tale comunità dalle fondamenta e che, almeno nel caso del cinico, pongono il parresiasta in una posizione al limite tra politica e anarchia. Tuttavia tale confine non è completamente travalicato. Ne è un’immagine lampante proprio Diogene che, vestito di stracci, assolve le funzioni corporali nell’agorà. Appunto: *nella*, cioè *all’interno* dello spazio pubblico. Il cinico resta all’interno della società e del resto, se ne uscisse, il suo agire perderebbe ogni significato: egli è ancora uno *zoon politikòn* proprio perché il suo comportamento risulta significativo solo se collocato all’interno del contesto della vita umana comunitaria. Il terrorista invece si pone, volutamente o involontariamente, al di fuori del consorzio umano.

Il suo atto, come ogni atto parresiastico, nasce da un pressante bisogno di dire, di testimoniare una verità che si sente pressante. Tuttavia tale volontà-necessità finisce per sopprimersi. A ragione Foucault parla di “anarchia”, giacché l’atto terroristico può essere interpretato come atto parresiastico solo se intendiamo una *parresia* spinta al parossismo. Il terrorista fa esplodere l’agorà. La sua è una volontà disperata e folle di comunicare, ma all’atto della pratica, tragicamente, diventa il suo contrario: il terrorista annienta la comunicazione. L’atto terroristico, ed in particolare l’atto del kamikaze, cancella in un sol colpo parlante, ascoltatori, mezzi e luoghi di comunicazione e disintegra, dunque, anche la verità che voleva comunicare.

Tuttavia ciò è valido finché non consideriamo mezzi di comunicazione altri rispetto al parlare in pubblico. A conclusione della sua prima conferenza infatti il professor Sacco evoca le immagini dei video-testamenti delle donne kamikaze. Esse non sono riprese nel momento dell’atto terroristico, ma prima. Costoro lasciano un’immagine del loro sacrificio che non è (o non è solo) l’immagine terrificante dell’esplosione, bensì si mostrano e parlano, affermando *in extremis* attraverso quelle immagini la *loro* verità. Esse ricostruiscono così l’identità che era stato loro negato di esprimere. A questo punto, per quanto possa essere doloroso ammetterlo, non si può parlare di una volontà solamente distruttiva: l’atto terroristico diventa purtroppo l’espressione ultima di una comunicazione negata che tuttavia lotta fino alla morte per affermarsi. Questa sconcertante affermazione ci pone davanti a noi stessi in una maniera che ci risulta difficile da accettare: mentre per la comunità a cui il kamikaze appartiene il video-testamento è una maniera per ricostruire ed affermare un’identità negata, per noi diventa la testimonianza della nostra colpa: noi siamo il

potere dominante che ha negato la comunicazione ed in ultima analisi noi siamo colpevoli delle stragi (o perlomeno una delle cause, seppure involontarie). La multimedialità che l'Occidente ha inventato, esportato e globalizzato gli si ritorce contro, diventando veicolo della critica più disperata e dolorosa al suo potere³.

3. *La via di Cassandra*



Taglio, 21 marzo 1965, Carnegie Recital hall (New York) Yoko Ono

Di nuovo apriamo il paragrafo con un'immagine. Questa foto è stata scattata nel 1965 e ritrae un momento della *performance* newyorkese dell'artista Yoko Ono, all'epoca associata al movimento Fluxus. Le *performance* di Fluxus avevano come obiettivo quello di scuotere gli spettatori facendo emergere attraverso un'azione le contraddizioni e le aporie insite negli atti quotidiani e nel pensiero comune.

Durante la sua *performance* Ono sedeva semplicemente in una stanza e, all'entrare dei fruitori nello spazio espositivo, chiedeva loro di tagliarle i vestiti che portava indosso. Ella non opponeva resistenza. Si limitava a guardare lo spettatore e a tentare di coprirsi come poteva. In questa *performance* il gesto del fruitore che taglia gli abiti dell'artista si carica di significati sconcertanti: nel momento in cui l'ignaro – e forse anche divertito- spettatore accetta di far parte di questa azione, si trova scaraventato in qualcosa che prima non aveva intuito e che, se avesse saputo, probabilmente non avrebbe accettato. Egli diventa un essere umano che fa violenza su un altro essere umano senza nessun motivo; e di più: diventa uno stupratore nel momento in cui scopre il corpo della donna sua vittima la quale, tuttavia, non reagisce alla violenza. Il momento dell'epifania qui è proprio quello in cui l'artista, la donna offesa, oppone alla violenza una resistenza passiva (in tutto uguale a quella di Gandhi). La non violenza contro l'insensato gesto violento dà modo al frui-

³ In nessun modo quanto scritto finora vuole essere una giustificazione del terrorismo. Si veda a questo riguardo il paragrafo precedente.

tore-stupratore di riflettere sull'azione in cui si trova coinvolto e di capire, guardandosi riflesso negli occhi dell'artista-vittima, il punto di vista dell'altro essere umano. La non violenza permette uno slittamento necessario alla comprensione dell'altro. L'immagine di questa donna umiliata e violata diventa l'emblema della possibilità della comprensione, attraverso le parole, le immagini o –in questo caso- l'azione, del punto di vista dell'altro.

La *performance* di Fluxus ci sarà utile per introdurre il secondo passo del percorso di Sacco: quello che riguarda la *Kassandra* (1983) di Christa Wolf.

Cassandra, la profetessa troiana protagonista del romanzo di Wolf è, in un certo senso, simile sia alle donne-kamikaze sia alla donna violata di Ono: è una voce isolata ed inascoltata, una minoranza che sente necessaria la testimonianza della sua parola o dei suoi atti, sebbene sia consapevole – o forse proprio perché sa- che non verrà creduta. Ella compie un atto di *parresia*.

Foucault, ci avvisa Sacco, è ben chiaro su questo punto: non bisogna confondere la profezia con la *parresia*. Per il filosofo francese il profeta è infatti un mediatore, ossia egli parla per conto di un altro, svelando alla comunità un futuro che però è detto in maniera tale da dover essere interpretato. Il *parresiasta* invece dice la sua opinione, denudandosi (metaforicamente o, nel caso del cinico, letteralmente) e mostrando alla comunità le sue contraddizioni. Tuttavia nella *Cassandra* di Wolf e, più generalmente, nel valore sociale e politico dell'atto di svelare la verità, si può leggere un sempre più consapevole atto di *parresia*.

Cassandra infatti, nell'opera di Wolf, non è una profetessa nel senso stretto del termine (e non lo è mai stata, né nella mitologia antica, né nell'immaginario comune, dove il suo dono divino è accompagnato alla sciagura di non essere creduta) ma piuttosto la donna che ha scelto di seguire una via diversa rispetto a quella tradizionale, incarnata dal potere maschile di Priamo e dalle figure femminili di Ecuba e delle sue sorelle. Cassandra si pone davanti alla comunità non per dire il futuro che un dio ha previsto per lei, ma per dire la verità che ella vede nel presente: il dono di Cassandra non è la preveggenza, ma la visione delle cose così come sono. O meglio: come appaiono appena ci si sia spostati dal punto di vista di quella tradizione da cui ella ha deciso di uscire.

Nel testo di Wolf, Cassandra sceglie consapevolmente di essere minoranza ed è questa la natura del suo dono: è solo uscendo dagli schemi tradizionali che si può vedere un "mondo altro", una verità diversa da quella che vedono gli altri. Ma questo dono è anche una sciagura: chi crederà alla donna che vede quello che noi non vediamo? Ella sarà dichiarata pazza e sarà rinchiusa in una torre dal suo stesso padre.

Ciò che ci interessa in Cassandra è la sua maniera di mettere in luce la natura della difficoltà di comunicare. La profetessa Cassandra (alter-ego di Christa Wolf) rappresenta l'alterità della donna che non può trovare in una tradizione fallocentrica e maschilista i mezzi adeguati ad esprimersi. Il *logos* maschile non sa (o non vuole) piegarsi ad esprimere la sensibilità del femminile, che invece trova spazio per affermarsi in un modo diverso, empatico e totalizzante di vedere: il *leussein*. Altrimenti detto: ciò che noi siamo abituati a chiamare "mezzi di comunicazione", la lingua prima di tutti, non è un mero mezzo, ma piuttosto è insieme il mezzo e il prodotto di una cultura, di una maniera di vedere e concettualizzare il mondo, la quale inevitabilmente lascia un'impronta nei soggetti che ne fanno uso. Per vedere diversamente da come la cultura dominante ci impone c'è bisogno di quello *slittamento* di cui si diceva all'inizio del paragrafo. Se nella *performance* di Ono (una *performance*, tra l'altro, dichiaratamente femminista) lo slittamento avveniva nel momento in cui lo spettatore si vedeva con gli occhi dell'artista e si riconosceva in quanto autore di una violenza, in Cassandra il processo è molto più lento e travagliato. È un processo che inizia nel momento in cui ella non si concede al dio Apollo e sceglie di percorrere una strada diversa che – e lei lo sa bene – la condurrà alla morte.

Alla luce di questo la scelta di Cassandra è ancora più radicale della *performance* di Ono: ella rinuncia a un modo di vivere, rinuncia a una cultura, rinuncia anche alla lingua e alla parola, rinuncia infine alla vita. Questa tensione troverà una ricomposizione solo

nel momento in cui Wolf deciderà di ridare voce alla profetessa dopo tremila anni di silenzio e canterà, insieme a lei, il suo lutto. Ma la voce ritrovata di Cassandra non può essere la voce di quel *logos* che l'ha costretta a tacere. Qui si innesta tutta la riflessione sul modo di intendere anche la comunicazione e la lingua. Qui si innesta il discorso sul corpo della donna come luogo da cui ripartire per creare un nuovo modo di esprimersi atto a comprendere e comunicare il femminile.

A questo punto il riferimento all'opera della linguista americana Suzette Haden Elgin mi sembra particolarmente significativo. Nella sua trilogia di romanzi distopici *Native Tongue* (1984), *The Judas Rose* (1983) e *Earthsong* (1993) incontriamo infatti la stessa problematica, risolta reinventando una lingua atta ad esprimere il femminile: il *Láadan*. La costruzione di una lingua immaginaria è un *topos* dei romanzi utopici e distopici che, per descrivere una società altra, non a caso devono inventare anche un mezzo di espressione altro. Il *Láadan* tuttavia merita particolare attenzione perché è riuscito ad uscire dalla finzione letteraria e a conquistare una fetta di parlanti che lo hanno scelto come mezzo per esprimere alcune loro sensazioni che in altre lingue non avevano trovato voce. Si noti che, nonostante quella descritta nei romanzi sia una lingua nata per esprimere l'universo femminile (ed es. la rabbia e la frustrazione causate dal fallocentrismo, oppure alcune sensazioni corporee tipiche della gravidanza o del parto), essa non è esclusiva delle donne: ci sono degli uomini che la usano⁴.

Quest'ultimo punto è di una rilevanza speciale: la creazione di un modo di comunicare altro sarebbe potuto diventare un'ennesima prigionia piuttosto che la risoluzione della dicotomia maschio/femmina. Il fatto che questa lingua –pur con tutte le critiche strettamente linguistiche che si possono fare ad una lingua creata “a tavolino”- sia diventata dominio di entrambi i poli dell'opposizione, può diventare l'emblema della “terza via” che Wolf aveva indicato in Cassandra.

L'umanità che parla il *Láadan* non è né maschio né femmina, così come non deve esserlo il lettore di Cassandra. È vero: entrambi partono dalla corporeità e della sensibilità femminile come strumento per smantellare le categorie del *logos* maschilista e fallocentrico, ma il loro messaggio sarebbe un messaggio stupidamente guerresco se si risolvesse nella mera affermazione del femminile. Ciò che rende percorribile la “terza via” è il superamento della dicotomia in una sintesi quasi hegeliana, che tenga conto cioè delle necessità comunicative di tutti i soggetti e di tutto il soggetto.

Solo in questo modo si può aspirare ad una comunicazione che sia, in qualche modo, universale.

4. Culture ibride: il terzo spazio di Bhabha

Da quanto detto finora dovrebbe risultare chiaro che la problematica alla base della comunicazione dell'alterità è legata ai differenti modi di vedere la realtà. Il terreno di studi scelto da Sacco per concludere il discorso circa tale problematica è stato quello dei *Cultural Studies* ed in particolare quello dell'opera del filosofo indiano naturalizzato inglese Homi K. Bhabha.

I maestri dichiarati di Bhabha sono Edward Said (l'autore del celeberrimo *Orientalism*) e Frantz Fanon. Tuttavia Bhabha si propone di superare sia l'analisi di Said, che aveva messo in luce la maniera in cui l'occidente ha costruito un oriente fittizio per concettualizzarlo, sia la teorizzazione di Fanon, che pur aggiungendo all'analisi di Said elementi importantissimi, come la rilevanza della lingua e della cultura, non riesce a non diventare il teorico di un'inevitabile violenza come mezzo per uscire dallo stato di minorità in cui l'occidente ha relegato il terzo mondo.

⁴ Tra i linguisti l'esperimento di Haden Elgin è stato criticato a causa della sua chiara affinità con il relativismo linguistico, tuttavia esso ha un indubbio interesse sociologico. Qui di seguito è riportato il link al sito ufficiale del *Láadan*: <http://www.laadanlanguage.org/pages/>

Bhabha dunque segue questi due grandi maestri, ma si incammina su un percorso filosofico proprio. Il primo testo di cui ci occuperemo è del 1990 e si intitola *Nation and Narration*⁵. Bhabha, che ne è il curatore, riprende un testo di Renan (*Cos'è una nazione?*) estremizzandolo: per lui la nazione non esiste se non come narrazione. Sacco analizza un esempio comune a Bhabha e Foucault: quello del mito fondativo di Atene da parte di Ione. Costui è, in fondo, quello che oggi chiameremmo un extracomunitario. Il mito diventa dunque la narrazione necessaria a Ione per poter diventare parte della comunità ed interagire con essa.

Il secondo passo Bhabha lo compie con *The Location of Culture* (1994)⁶. In questo testo si distanzia da Said e Fanon teorizzando la necessità di uscire dalla dicotomia Oriente vs Occidente. Le opposizioni binarie di cui si è occupata con ardore la critica post-coloniale, sono, in realtà, opposizioni fittizie: la realtà è sempre molto più sfaccettata e non è fatta di assoluti. Qui Bhabha introduce i concetti di *terzo spazio* e di *ibridismo*: i due poli della dicotomia possono comprendersi a vicenda se si incontrano in un terzo spazio che non è il superamento né dell'uno né dell'altro, ma il luogo in cui le differenze tra i due vengono messe in discussione, giacché ci si rende conto che ognuno è partecipe e prodotto di una cultura che non è "pura", ma è la risultante di molte forze in gioco.

Ma come si può giungere a creare il terzo spazio ed a rendersi conto dell'ibridismo culturale? La mediazione tra i poli opposti nella dicotomia avviene, per Bhabha, attraverso il recupero di un contesto che egli chiama *emotivo*. Rivolgendosi all'occidente, quello stesso occidentale che –come ha mostrato Said- aveva dovuto immaginare un oriente fittizio per potersi autodefinire, lo scopre fermo in una *impasse*, irretito dalla dicotomia che lui stesso ha creato. Come Christa Wolf che, facendo esperienza del deserto emotivo del regime della Germania dell'est, mette a fuoco attraverso Cassandra il problema dell'emotività, così Bhabha, attraverso la stasi che osserva, fa emergere la follia di un occidentale che rifugge il confronto e si chiude in un silenzio autistico e inutile. Questo silenzio –dice Bhabha- non esiste: è un'altra finzione che dovrà finire. Simile a Wolf, che ridà voce a Cassandra ritrovandone l'emozione ed il corpo, Bhabha cerca la composizione della dicotomia attraverso un'analisi della comunicazione ed inizia un lavoro di decostruzione delle unità discorsive classiche, fino a ridurle al concetto di enunciato.

Ciò che più interessa dell'opera di Bhabha è tuttavia la valenza politica della sua analisi: egli mette in luce come il mondo contemporaneo ponga l'uno di fronte a l'altro i due poli dell'opposizione in una maniera che è radicalmente diversa rispetto al passato: i due poli si assomigliano tanto che risultano indistinguibili ad una prima occhiata (che saprebbe distinguere, infatti, nella folla della metropolitana di New York, un capitalista da un terrorista?). Tuttavia tale somiglianza, figlia di un avvicinamento superficiale, è solo una facciata: la realtà è che i due poli sono distanti più che mai. In questo caos si installa la misconoscenza dell'altro più che la sua comprensione.

Il superamento di questo stato può avvenire attraverso la comunicazione? La risposta di Bhabha è positiva, ma c'è una condizione imprescindibile: nella lingua in quanto mezzo di comunicazione deve entrare la dimensione del contesto di enunciazione. Qui si esplica il senso in cui Bhabha intende ridurre le unità discorsive al concetto di enunciazione: ciò che generalmente si chiama proposizione è un oggetto atemporale, un oggetto che è in fondo un'astrazione perché staccato dalla realtà e proprio per questo cela il pericolo della misconoscenza e dell'incomprensione. L'enunciato invece è sempre enunciato da qualcuno in un tempo e in un contesto. Recuperare la dimensione del contesto, parlare di enunciati e non di proposizioni, vuol dire aprirsi a ciò che è intorno. È, in sostanza, vedere con occhi diversi.

La politica deve dunque abbandonare le ideologie e rinvigorirsi aprendosi a ciò che le sta intorno. In fondo qui Bhabha sta recuperando dei concetti benjaminiani: la temporalità-

⁵ Trad. italiana di Antonio Perri. *Nazione e Narrazione* (1997) Meltemi.

⁶ Trad. italiana *I luoghi della cultura* (2001) Meltemi editore.

tà, ma anche la necessità di immaginarsi un interlocutore per rendere comprensibili le proprie parole. Per questa strada Bhabha intende possibile l'introduzione, nel discorso, di un elemento essenziale come quello dell'emotività. Attraverso questa scelta egli riesce a riportare nel dibattito una parte latente e spesso negletta dell'umanità, qualcosa che, proprio perché negata o soppressa, risulta essere dirompente.

L'emotività infatti, che a questo punto risulta l'unica via percorribile per una comprensione profonda delle dinamiche della globalizzazione, è una strada pericolosa: sia di monito il modo in cui l'occidente ha immaginato un nuovo l'oriente dopo l'11 settembre. Tale immaginazione dell'altro ha sì permesso l'ingresso della dimensione emotiva, ma ha portato alla concettualizzazione dell'altro in quanto "nemico".

Vediamo, in questo esempio, come la reintroduzione dell'emozione sia una via pericolosa, giacché facilmente capitalizzabile da parte di partiti fortemente identitari, Bhabha tuttavia sceglie di non eludere il problema e si muove sullo stretto crinale che separa il dialogo dalla contrapposizione. Ritrovando il contesto degli enunciati e reintroducendo l'emotività si deve giungere, infatti, alla consapevolezza del fatto che le problematiche che la globalizzazione comporta sono locali, che ogni luogo ha la sua cultura e le sue dinamiche. Questo può portare anche al contrasto, ma tuttavia dal contrasto si deve uscire e ciò è possibile instaurando il dialogo in un terzo spazio che non ignori l'emozione.

L'ibridismo culturale, la nuova categoria introdotta dal filosofo indiano nel dibattito politico, è la maniera per uscire sia dalla finzione delle opposizioni binarie, sia dalla mancata ricomposizione che finge il chiudersi in un silenzio che ignora l'altro.

5. *Il L'autorità dell'immagine e il diritto di guardare*

Giunti a questo punto siamo consci di quale sia l'enorme potere e le difficoltà insiti nell'atto comunicativo e quanto distruttiva possa essere una comunicazione impostata in un certo modo o, addirittura, negata. Nella lezione conclusiva del ciclo di quattro conferenze la professoressa Anna Camaiti Hostert ha ribadito questo concetto, introducendo brevemente la *theory of visual culture* ed mostrando un caso di studi concreto: quello del manuale dei *marines* americani.

Uno dei presupposti agli studi di *visual culture*, quello che mi sembra più utile al discorso che abbiamo fatto qui, è l'impatto delle immagini veicolate dai nuovi mezzi di comunicazione sui soggetti umani. Da molti studi di neurologia sappiamo oramai con certezza che l'uomo tratta gli impulsi non linguistici in maniera radicalmente diversa da come fa con quelli linguistici. Ritorniamo dunque alla distinzione tra parola e immagine e fatto e vediamo come questa, sebbene labile e sfumata in alcuni casi, abbia un fondamento nella stessa fisiologia dell'uomo: l'impulso visivo fornito da un oggetto non linguistificato ottiene dal cervello umano una risposta molto più rapida – e quindi, evidentemente, meno mediata- rispetto ad un impulso linguistico. Se andiamo a guardare quali aree sono coinvolte in questi processi, notiamo come nel trattamento degli stimoli visivi giochino un ruolo fondamentale le aree sub-corticali, ossia le aree che filogeneticamente si sono sviluppate prima e che dunque, se vogliamo usare una terminologia inusuale in neurobiologia, sono meno "razionali" e più legate alle sensazioni e alla corporeità. Inoltre. Ed quasi una banalità ricordarlo, l'essere umano è un animale essenzialmente visivo: la maggior parte della sua corteccia cerebrale è riservata alla decifrazione degli stimoli ottici⁷.

Oltre a questo c'è da notare che la multimedialità e la multi-modalità della comunicazione nel mondo contemporaneo mettono davanti al fruitore una quantità di stimoli visivi linguistici e non enormemente maggiore rispetto al passato.

Alla luce di queste considerazioni gli studi di *visual culture* diventano di un'importanza fondamentale. Su queste note infatti si muove Nicholas Mirzoeff in un volume del 2000 *An Introduction to Visual Culture* quando scrive:

⁷ Pinel JPJ, *Psicobiologia*, Il Mulino, Bologna, 2007.

La nostra vita ha luogo sullo schermo. La vita nei paesi industrializzati è sempre più vissuta sotto la costante sorveglianza di telecamere: dagli schermi sugli autobus a quelli negli *shopping malls*, da quelli sulle autostrade o sui ponti a quelli accanto ai bancomat. Sono sempre più le persone che tornano a guardare il passato affidando i propri ricordi a strumenti che vanno dalle tradizionali macchine fotografiche a videocamere e Webcam.

Allo stesso tempo, lavoro e tempo libero sono sempre più imperniati sui media visivi, dai computer ai video-dischi digitali. L'esperienza umana è adesso più visuale e visualizzata di quanto lo sia mai stata nel passato: dalle immagini satellitari a quelle mediche delle sonde ecografiche che possono penetrare nel corpo umano. Nell'era degli schermi visuali il vostro punto di vista è cruciale.

Per la maggior parte delle persone negli Stati Uniti, la vita è mediata dalla televisione e, in misura minore, dai film. Il diciottenne medio americano vede solo otto film l'anno, ma guarda quattro ore di televisione al giorno. Oggigiorno queste forme di visualizzazione sono messe a dura prova da media visivi interattivi, come Internet e le applicazioni della realtà virtuale. Nel 1998, Internet aveva già 23 milioni di utenti negli Stati Uniti, un numero che comunque cresceva di giorno in giorno. In questo turbinio di immagini, vedere è molto più che credere. Non è solo una parte della vita quotidiana, è la vita quotidiana stessa.⁸

Dunque l'analisi delle immagini diventa un'analisi delle forme di vita, giacché la visualità è per l'uomo una maniera di plasmare la realtà, darle un senso e intenderla in quanto reale. Da questo punto di vista la menzione di Camaiti Hostert della "globalizzazione delle immagini" dopo l'11 settembre diventa di interesse speciale: l'immagine, elemento di rottura rispetto alla tradizionale cultura della parola, è stata polarizzata dai due grandi produttori/diffusori: AlJazeera e CNN, che hanno spazzato via le possibilità di mediazione. Qui mi pare si possa ritrovare l'opposizione non mediata che aveva indicato Bhabha. Ovviamente la realtà è molto più sfaccettata ed un buon esempio di opposizione alla polarizzazione, indicato dalla stessa indicata da Camaiti Hostert, possono essere le forme di resistenza locale alla globalizzazione delle immagini occorse in Kosovo durante la guerra. Resta tuttavia un dato il fatto che l'11 settembre è stato uno evento (accaduto, tra l'altro, anch'esso sullo schermo televisivo) talmente scioccante da provocare un irrigidimento su posizioni opposte.

Il discorso sulla visualità e sul potere che fornisce il controllo delle immagini ci porta alla questione del diritto guardare, inteso come il diritto all'invenzione dell'altro, e il suo contrario: l'autorità della visualità, che scaturisce proprio da quella necessità di classificare la realtà in modo tale da poterla comprendere. Dal punto di vista dei gruppi umani ciò ha avuto un ruolo cruciale durante il colonialismo, dove la separazione in gruppi (secondo criteri ora etnologici e politici, ora fisiologici e razziali) ha portato anche alla loro segregazione culturale e alla seguente negazione dei diritti politici. Il terzo passo che Camaiti Hostert ha messo in luce è l'estetizzazione di queste distinzioni: rendere la classificazione un oggetto estetico diventa una maniera di preservare lo *status quo* e giacché – come si diceva all'inizio del paragrafo – le immagini parlano ad aree più ataviche e meno "razionali" dell'uomo, inventare un'estetica diventa quindi uno strumento politico potentissimo.

A monte di questa introduzione Camaiti Hostert presenta la sua analisi di *U.S. Army and Marine Corps Counterinsurgency Manual* (2007) firmato da David H. Petraeus, James F. Amos e John A. Nagl. Questo testo è pensato come manuale preparatorio per i quadri dell'esercito statunitense, analizzarlo dunque dovrebbe darci un'idea dell'immagine che i soldati americani sono indotti a formarsi dei territori che essi vanno ad occupare e delle popolazioni che li abitano.

L'analisi di Camaiti Hostert ha messo in luce qualcosa di totalmente inaspettato in questo testo: esso è stato scritto durante la guerra in Iraq ed rappresenta, in un certo senso,

⁸ Mirzoeff Nicholas, *Introduzione alla cultura visuale*. trad. di F. Fontana. a cura di A. Camaiti Hostert. Meltemi, Roma, 2005 [tit. orig. An Introduction to Visual Culture]

una risposta alle difficoltà e alle critiche che erano venute alla luce. Dunque non si tratta di un semplice manuale di tattica militare, piuttosto è una felice collaborazione tra alti quadri dell'esercito statunitense e sapere accademico. Il volume infatti è stato scritto con due accademiche: l'esperta di politica pubblica ed estera Sarah Sewall e l'antropologa Montgomery McFate. Il loro apporto è tangibile: il manuale tratta infatti con una sorprendente sensibilità ed acutezza i temi del multiculturalismo. Già il fatto che si parli di culture (al plurale) in un manuale di tattica militare è notevole, ma notare come il tema del relativismo culturale sia trattato e messo a frutto è veramente sorprendente.

Vorrei chiudere questa relazione proprio con una citazione dal manuale dei *marines*, che mi pare una perfetta esemplificazione di come la teoria possa concettualizzare alcuni dei temi trattati finora senza perdere di vista i suoi scopi (che, nel caso del manuale, rimangono militari), senza arroccarsi su posizioni univoche e, soprattutto, senza dimenticare, nel mettersi in relazione con un altro, che questi non è né una *tabula rasa* né lo stereotipo immaginiamo: egli ha le sue credenze, i suoi modi di dire, di fare e di pensare. Ha, insomma, una sua cultura, la cui comprensione, necessaria per il raggiungimento dei nostri scopi, deve passare inevitabilmente attraverso un cambiamento di noi stessi:

Cultural awareness has become an increasingly important competency for small-unit leaders (...) different solutions are required in different cultural contexts. Effective small-units leaders adapt to new situations, realizing their words and actions may be interpreted differently in different cultures. Like all other competencies, cultural awareness requires self-awareness, self-directed learning and adaptability.⁹

⁹ David H. Petraeus, James F. Amos e John A. Nagl, *U.S. Army and Marine Corps Counterinsurgency Manual* University of Chicago Press, Chicago (2007), p. 243.