

Meraviglia e altermodernità

di YVES CITTON con una presentazione di EMILIA MARRA

Presentazione

Per gentile concessione dell'autore, si presenta qui al lettore italiano una traduzione parziale del testo *Meraviglia e altermodernità*, firmato da Yves Citton in conclusione al volume collettivo *Imagination scientifique et littérature merveilleuse. Charles Tiphaigne de La Roche* (par Yves Citton, Marianne Dubacq, Philippe Vincent, Presses Universitaires de Bordeaux, 2014, «Mirabilia», pp. 392). In questo contributo, all'interno del quale è impossibile distinguere il discorso intorno all'opera di Tiphaigne da quello sullo stesso Tiphaigne, il medico normanno viene presentato come splendido rappresentante dell'altermodernità. Il concetto di altermodernità, tratto dall'ultimo libro della fortunata trilogia di Hardt e Negri, è un progetto di emancipazione dalle forme predilette della modernità occidentale, che si caratterizza come un altrove possibile, una linea minore di fronte a un vettore d'autorità.

L'esperimento di Citton è quello di innestare la potenza del concetto non più a partire da un altrove geografico che funga da modello (come hanno fatto gli studi postcoloniali, ai quali Negri e Hardt attingono, rivolgendosi all'America Latina, alla Cina e all'India), ma da una doppia separazione di altra natura: in primo luogo, la scelta di un autore settecentesco determina una immediata distanza temporale tra chi legge e i testi presi in esame, con un conseguente sfasamento della griglia interpretativa applicata dal lettore sull'opera; in secondo però, prendendo in considerazione il rapporto tra lo scrittore e il suo tempo, si resta travolti dalla fondamentale ambivalenza che vi regna, e che si rivela essere un tratto essenziale della stessa altermodernità. Attraverso l'analisi del meraviglioso, categoria nella quale rientrano le leggi di Dio e gli spiriti della natura, gli specchi e i microscopi, Citton ci mostra i tratti oppressivi e quelli anti-autoritari di ogni strumento di creazione di simulacri – tratto fondamentale, per Deleuze, proprio della modernità – insistendo sul fatto che il nostro essere *witnessing of the virtual* influirà, per forza di cose, sul nostro modo di intendere la realtà. Nella parte conclusiva, e qui riportata, del saggio, Citton fa dialogare Tiphaigne con Simondon, mostrando come i due condividano il gusto, estetico e ontologico, per la logica dell'elementare, che li porta entrambi a interrogarsi, come rovescio della medaglia delle analisi condotte sul meraviglioso e sulla tecnica, sui processi di soggettivazione, rompendo così la barriera dicotomica tra naturale e sovranaturale. Solo in questo modo le mediazioni tecniche che determinano questa sorta di realtà aumentata all'interno della quale agiamo possono essere ripensate come potenziale bacino di controcondotte e di pratiche alternative a quelle incoraggiate dal canone capitalista, che pure le ha create a proprio vantaggio. L'invito di Citton è quello a credervi senza crederci, esattamente come Tiphaigne ha fatto rispetto al proprio tempo e ha insegnato a fare nei suoi testi, allo scopo di beneficiare di un possibile, in assenza del quale, lo sappiamo, si soffoca.

In assenza di una traduzione italiana del *Mode d'existence des objets techniques* di Simondon, la traduzione delle citazioni infratestuali si è valsa della preziosa collaborazione di Giovanni

Carrozzini, che ringrazio qui a nome della rivista; il riferimento in nota rinvia comunque all'opera originale (ed. '89), per non privare il lettore della possibilità di confronto.

Emilia Marra

Il meraviglioso tra magia, religione e tecnica

Una ultima inquadratura, ancora più ampia, ci permetterà di collocare il meraviglioso altermoderno illustrato da Tiphaigne lungo quella traiettoria che va dalla «magia», attribuita dai moderni alle popolazioni «primitive», all'estetica, alla quale gli stessi moderni attribuiscono testi letterari simili a quelli pubblicati dal medico normanno.¹ A questo scopo, occorre rivolgersi all'ultima parte del libro che il filosofo Gilbert Simondon dedicò, nel 1958, al *Mode d'existence des objets techniques*. Si abbozzava lì una vasta schematizzazione secondo la quale un universo primitivo dal reticolato magico si sarebbe scisso in due parti, dividendo da una parte l'universo degli oggetti tecnici, dall'altra quello di un immaginario religioso; si sarebbe di conseguenza generato un bisogno di riunione che le attività di simulazione estetica tentano di soddisfare. Un tale schema merita di essere qui presentato, perché permette meglio di ogni altro di rendere conto del rapporto al contempo stretto e *a priori* inaspettato che le investigazioni tecniche e l'immaginario meraviglioso intrattengono nell'opera di Tiphaigne.

Gilbert Simondon ci invita quindi a immaginare *l'universo magico* come «già strutturato, ma secondo un modo anteriore alla segregazione dell'oggetto e del soggetto; questo mondo primitivo di strutturazione è quello che distingue figura e fondo, marcando dei punti chiave nell'universo» (cime di colline, luoghi protetti dalle barriere naturali, sorgenti, punti di confluenza, il sorgere del sole, solstizi, equinozi, ecc.):

Prima della separazione delle unità, s'istituisce una reticolazione dello spazio e del tempo che pone in esergo dei luoghi e dei momenti privilegiati, come se tutto il potere d'agire dell'uomo e tutta la capacità del mondo d'influenzare l'uomo si concentrassero in questi luoghi e in questi momenti. [...] Questi punti e questi momenti non sono realtà separate; traggono la propria forza dal fondo che dominano; ma localizzano e focalizzano l'attitudine del vivente di fronte al proprio ambiente. (Simondon 1958: 163-164; cf. Gell 2006: 159-186)

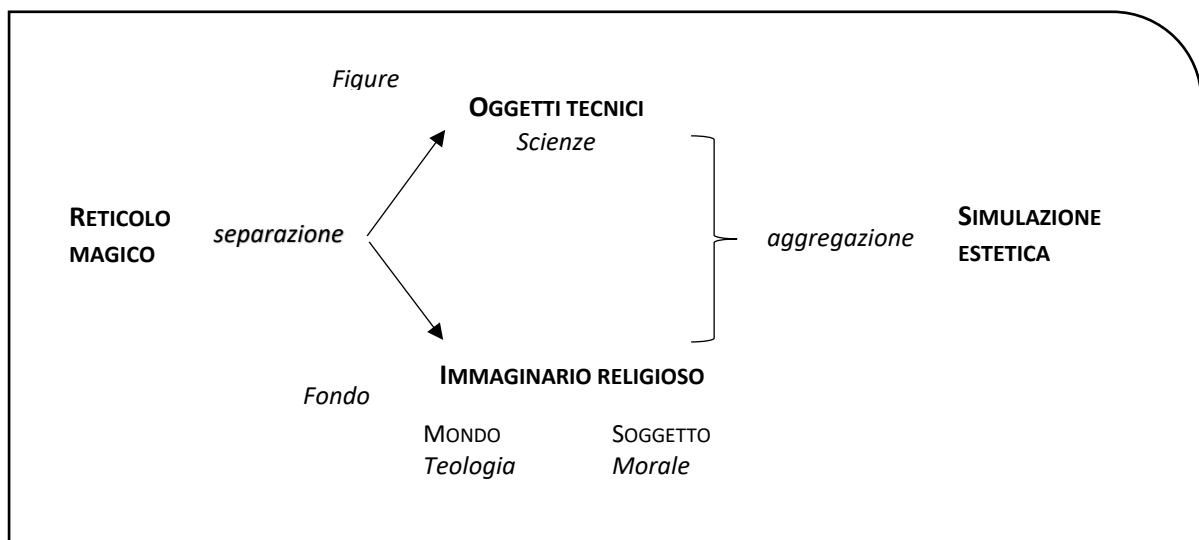
Senza tentare di offrire un quadro storico preciso di un qualcosa che dipende più da una genealogia concettuale, Simondon desume la tecnicità dalla divisione di quella unità reticolare immaginaria. Da un lato emergono gli oggetti tecnici, che si isolano come figure ormai indipendenti dal proprio fondo originario, per acquisire una funzione strumentale sfruttabile in ogni punto dello spazio e del tempo.

Frammentando sempre di più gli schematismi, [la tecnica] fa della cosa l'utensile o lo strumento, cioè un frammento separato dal mondo, capace di operare in modo efficace in

¹ Nel libro di Guy Marcy (*Tiphaigne de La Roche, magicien de la raison*) si troverà una riflessione particolarmente ricca sulle diverse funzioni del meraviglioso (contestataria, suggestiva, terapeutica, esplorativa, transfisica) nell'opera di Tiphaigne.

un qualsiasi luogo e in qualsiasi condizione, punto per punto, sulla scorta dell'intenzione che lo dirige e nel momento in cui lo vuole l'uomo. La disponibilità della cosa tecnica consiste nell'essere liberata dall'asservimento al fondo del mondo. La tecnica è analitica, perché opera progressivamente e per contatto, lasciando da parte il legame per influenza. Nella magia, il luogo singolare favorisce l'azione su un intero dominio, dacché basta parlare al re per conquistare un popolo intero. Nella tecnica, al contrario, occorre che tutta la realtà sia percorsa, toccata, trattata dall'oggetto tecnico, separata dal mondo e passibile di applicazione in qualsiasi punto e in qualsiasi momento. (Simondon 1958: 170)

Dall'altra parte di questa separazione emerge un immaginario religioso che riprende le proprietà del fondo, abbandonato dalle figure che hanno ormai raggiunto la propria autonomia sotto la forma di oggetti tecnici: «[m]entre i punti chiave si oggettivano sotto forma di utensili e di strumenti concretizzati, i poteri del fondo si soggettivano personificandosi sotto la forma



del divino e del sacro (Dei, eroi, preti)» (Ivi: 168). Per compensare un universo composto da oggetti tecnici separati dal proprio ambiente e ridotti a funzioni deterritorializzate, l'immaginario religioso deve farsi carico del *lavoro di territorializzazione e d'integrazione* che completa la rete, offrendo al reticolo magico la sua consistenza. A questo immaginario religioso tocca quindi costituire una relazione attraverso la quale un Soggetto sente la propria appartenenza a un Mondo. «La religione ha dunque per natura la vocazione di rappresentare l'esigenza della totalità» (Ivi: 173), e lo fa sia sul piano teorico (attraverso la mediazione della teologia) che sul piano pratico (attraverso la morale).

L'integrazione nella rete di un mondo (più o meno) consistente ha come rovescio della medaglia il *processo di soggettivazione* per il quale un essere acquisisce un sentimento di esistenza individuata. «La tecnicità presuppone che un'azione sia limitata ai suoi risultati; essa non si occupa del soggetto dell'azione colto nella sua totalità reale, [...] nella misura in cui la totalità dell'azione è fondata sull'unità del soggetto». Il pensiero religioso si fa carico di «una ricerca del senso del divenire e dell'esistenza dei fenomeni dati (rispondendo quindi al *perché?*), mentre il pensiero tecnico fornisce una disamina del *come?* di ciascun fenomeno». (Ibid.)

Riconosciamo da qui una delle particolarità dell'originalissima tipologia di meraviglioso chiamata in causa da Tiphaigne, non soltanto per popolare i mondi di Amilec, di Giphantie o degli Zaziris, ma anche per rendere conto dei comportamenti amorosi. «L'inserimento in un

ambiente» o «il legame per influenza» sono al centro della spiegazione dell'amore per emanazione di materia simpatica, come sono al centro della spiegazione degli affetti attraverso i pruriti e le punture dei moscerini di *Giphantie*. Tiphaigne mette in scena processi di soggettivazione attraverso l'ambiente (generalmente aereo) nel corso di tutta la sua opera. Ma, invece di ricorrere ai motivi abituali che gli offriva l'immaginario religioso per spiegare la soggettivazione e l'integrazione in un mondo dotato di coerenza e di significato, il suo maggior tratto di originalità risiede nell'andare a cercare dalla parte dell'immaginario tecnico stesso qualcosa che sopperisca alla mancanza di pensiero tecnico, come Isabelle Mattazi ha ben mostrato nel suo contributo a questo volume.

Questo aspetto appare chiaramente quando Simondon ci mostra che «[i]l pensiero tecnico ha per natura la vocazione di rappresentare il punto di vista dell'elemento; aderisce alla funzione elementare. La tecnicità, introducendosi in un dominio, lo frammenta e fa apparire un concatenamento di mediazioni successive ed elementari» (Ivi: 174). Se Tiphaigne è tra quelli che possono maggiormente aiutarci a pensare l'impatto degli oggetti tecnici sullo sviluppo della nostra civilizzazione, non è perché ha avuto il genio o la possibilità di intuire la fotografia o la videosorveglianza; è perché si è ostinato, sin dalle sue prime opere, a immaginare la soggettivazione umana in un universo regolato dalla logica dell'*elementare*. Le «molecole» che noi espiriamo ed ispiriamo in ogni momento della nostra esistenza, gli «spiriti animali» che circolano tra i nostri nervi e il nostro cervello, i «semi» degli uomini che spiegano e determinano i nostri atavismi, gli «spiriti elementari» che regolano il nostro mondo sin dall'isola di *Giphantie* e i *Zaziris* che si fanno gioco di noi come noi ci facciamo gioco degli animali – tutto testimonia di quella «preoccupazione per l'elemento» che costituisce l'orizzonte ultimo del pensiero tecnico.

Il quadro d'analisi proposto da Gilbert Simondon permette così di cogliere, all'interno di una stessa logica consistente, i due versanti apparentemente divergenti della scrittura tiphaignesca. Tutto sembra in effetti portarci a opporre il futurismo dell'immaginario tecnologico, nutrito dai saperi più avanzati dell'epoca nel dominio della fisiologia, al passatismo apparente di riferimenti letterari che si rifanno agli universi occulti della magia, dell'alchimia e della cabala. La «preoccupazione per l'elementare» permette di articolare questi due aspetti con una coerenza notevole. Entrambi convergono verso una rappresentazione delle relazioni sociali totalmente restaurata attraverso le loro mediazioni tecniche, le quali hanno il triplo effetto apparentemente paradossale ma in realtà parallelo di moltiplicare i simulacri, di globalizzare la nostra percezione del mondo (grazie ai dispositivi di geovisione descritti in *Giphantie*) e di atomizzare la nostra percezione di noi stessi (ricondata ai suoi elementi molecolari).

Non è quindi in modo puramente superficiale e aneddótico che il meraviglioso tiphaignesco ricicla motivi attinti dai mondi che rientrano globalmente nell'abito della «magia» (cabalistica, alchemica, paracelsiana). Gli spiriti elementari di *Giphantie*, i geni, *Zaziris* e le altre molecole simpatiche rappresentano la funzione di *reticolo* che definisce il funzionamento dell'universo magico come ce lo fa pensare Simondon. Sono ciò che *collega* gli esseri umani tra loro, ciò che canalizza le loro possibilità di *influenza* sul mondo e ciò che rende conto del loro non essere altro che un *nodo* nel tessuto di questo mondo. Essi ci mostrano nel modo più puro proprio ciò che ci affascina oggi più che mai (e che tutt'ora non comprendiamo affatto meglio rispetto ai nostri antenati): *la magia della rete*.

L'Ambivalenza del meraviglioso moderno

Il tipo di meraviglioso altermoderno incarnato da Tiphaigne traduce in esperienza estetica le difficoltà proprie alla soggettivazione in un universo saturato da oggetti tecnici

L'immaginario meraviglioso sviluppato da Tiphaigne, lungi dall'essere reazionario nel suo rivolgersi a istanze sovranaturali, si caratterizza per l'estrema resistenza che oppone a ciò che si chiama ormai convenzionalmente il «ritorno del religioso» – ed è forse proprio questa resistenza a riempire la funzione di integrazione e di soggettivazione devoluta alla religione che rende la sua lettura confusionaria per molti tra noi. Per quanto prenda in prestito una parte delle sue immagini da Paracelso o dall'orientalismo dei Geni, la magia della rete non ha più niente di magico in lui. Mentre «elementarizza» le determinanti delle nostre soggettivazioni, egli taglia loro ogni possibilità di territorializzazione: i mondi che ci descrive fluttuano generalmente in aria, e anche quando hanno bisogno di radici, come la vigna, egli si ingegna a volerli piantare lontano dalla loro terra originaria. Le reti di influenza che ci fa intravedere sembrano sospese nel vuoto: fanno parte integrante di un vero e proprio *worldwide web* dematerializzato i cui server sono sottratti alla percezione. Niente è fatto per collegare questa rete astratta alla geografia materiale del pianeta Terra, e non c'è nemmeno niente che ci permetta di ritrovare il confort rassicurante dei punti-chiave che individuavano il reticolo dell'universo magico. Tiphaigne ci immerge in un universo terribilmente liscio e piano, fatto di strati indistinti e privo di ogni punto di riferimento stabile.

Lungi dall'ancorare figure chiaramente individuate nella sostanza di un fondo differenziato e differenziante, egli cancella tutto ciò che potrebbe permetterci di situarci su quel fondo, dal quale fa emergere popolazioni, non individualità. Il suo universo è popolato da «moltitudini innumerabili di spiriti», da sciami di moscerini, da banchi di pesci, da effluvi di materia simpatica. Quello che ci disturba e ci inquieta nella sua opera è forse proprio il fatto che essa dipinge *una incapacità di soggettivarsi* all'interno di un mondo talmente sovraccarico di oggetti tecnici da essere giunto a minare le basi stesse dei processi di soggettivazione. La sua resistenza alla funzione religiosa va così lontano da rendere impossibile il senso di appartenenza a un Mondo e di potervi sviluppare una posizione di Soggetto.

Abbiamo qui una chiave di lettura possibile per quest'opera che confonde: attraverso i *mirabilia* sparpagliati nella sua opera, Tiphaigne mette in scena *il divenire tecnologico della funzione magica*. Così facendo, ci fa sentire con maggior forza la mancanza inerente all'universo segregativo (analitico, elementare) degli oggetti tecnici: l'integrazione a una rete resta puramente astratta, immateriale – separata da ogni Mondo concreto e inospitale nei confronti dei nostri sforzi di soggettivazione.²

² Si potrebbe probabilmente spiegare così la pesantezza della sovracompensazione moralizzante che Tiphaigne inserisce nella sua opera attraverso i suoi lunghi passaggi satirici. Nello schema proposto da Simondon, la morale, dal lato dell'immaginario religioso, ha per funzione di assicurare l'integrazione pratica del Soggetto in un Mondo: le lamentele di Tiphaigne sull'amoralità della modernità sono un altro modo per far sentire le stesse difficoltà di soggettivazione che egli esprime, su un livello diverso, attraverso l'elementarizzazione dei nostri spiriti.

Ciononostante, è a questo punto che le virtù auto-discreditanti della meraviglia permettono al meraviglioso altermoderno di far convergere esperienza antropologica ed esperienza estetica.

L'esperienza estetica fornita dal meraviglioso altermoderno invita a una simulazione di reticolo il cui obiettivo principale è aiutarci a negoziare le ambivalenze multiple che caratterizzano il nostro inserimento in un tessuto di mediazioni sempre più dense

Concludendo la sua analisi, Gilbert Simondon insiste sul fatto che il lavoro che incombe sull'estetica costituisce «l'equivalente del pensiero magico», perché «l'opera d'arte ricostituisce un universo reticolare, perlomeno per la percezione» (Ivi: 180), ma senza mai poter sperare né di ricomporre l'unità originale, né di sostituirsi a quest'ultima:

[L]'autentica funzione estetica non può essere magica: essa può solo essere funzionalmente un ricordo e un nuovo compimento della magia; è una magia in verso contrario, una magia in senso inverso; mentre la magia originaria è ciò attraverso cui l'universo si reticola in punti singolari e in momenti singolari, l'arte è ciò attraverso cui, a partire dalla scienza, dalla morale, dalla mistica, dal rituale, sorge una nuova reticolazione, [...] un universo reale, nel quale si compie lo sforzo separato da se stesso, scaturito dalla disgiunzione interna subita a causa della tecnica e della religione, e di conseguenza, attraverso queste due espressioni della magia, per mezzo dello sforzo primario di strutturazione dell'universo. L'arte ricostituisce l'universo, o piuttosto ricostituisce un universo, mentre la magia parte da un universo per stabilire una struttura che differenzia e taglia di già l'universo in domini caricati di senso e di potere. (Ivi: 193)

Così incarnato nelle produzioni estetiche, il meraviglioso altermoderno non è né un ritorno alla magia antica, da cui trae il suo materiale figurale, né una fuga in avanti in quella nuova magia della sostituzione che sarà la funzione estetica, così come si svilupperà a partire dal XIX secolo. In Tiphaigne non si trova in effetti niente di ciò a cui il romanticismo ci farà assistere: l'esaltazione di una soggettività che, nell'Arte (provvista di una A maiuscola) si ritroverebbe infine (di nuovo) in sé, stagliata sul fondo che le rende giustizia e al quale può aderire pienamente, per tornare alle proprie origini e guadagnarvi nuove forze. Nessuno è più radicalmente anti-romantico di Tiphaigne – si spiega probabilmente così la resistenza o l'indifferenza di certi lettori ai suoi riguardi.

L'estetica cui partecipa il meraviglioso altermoderno viene da una arte che può essere scritta solo con la *a* minuscola – una arte minore che si presenta meno come «una nuova realizzazione della magia» che come una magia «in contropelo» e «in senso inverso». Senza la pretesa di poter rianimare i «punti singolari» e i «momenti singolari» che danno alla magia primitiva la sua forza, quest'arte celebra il lutto della singolarità al solo scopo di far «sorgere un nuovo reticolo», il quale non pretende di «ricostituire l'universo», ma cerca – più modestamente – di farci immaginare «un universo», un (altro) mondo possibile.

La funzione di questo nuovo reticolo estetico è certamente *aggregativa*: si tratta infatti di operare «in senso inverso» il movimento che aveva scisso l'universo magico opponendo oggetti tecnici (proliferanti) a un Soggetto e a un Mondo (evanescenti). Si tratta, in senso proprio, di cartografare la rete delle relazioni che collegano i differenti «elementi» dell'universo

tecnologizzato, e di chiedersi – senza presupporre una risposta positiva – se forme soddisfacenti di soggettivazione vi sono possibili, e se sì, quali.

L'estetica del meraviglioso altermoderno si sa – e si mostra – far parte di una logica della *simulazione* che rinuncia sia alla modestia che all'arroganza di costruire una «rappresentazione» del reale. Se «la magia parte da un universo per stabilire una struttura che differenzia già e taglia l'universo in domini carichi di senso e di potere», il meraviglioso altermoderno non pretende di «riflettere» i punti chiave, già «carichi di senso e di potere», che animano l'universo nel quale viviamo, ma fa scorgere dei ritagli possibili di un mondo che non esiste (ancora), i cui significati e poteri sono solo virtuali.

Come i geni, gli spiriti e le altre molecole simpatiche «fluttuano» nell'aria che ci circonda, senza darci appiglio in nessun territorio familiare, allo stesso modo l'estetica del meraviglioso altermoderno svela un *allontanamento* che previene ogni identificazione romantica e che dà l'esperienza, attraverso la comunicazione artistica stessa, delle difficoltà alle quali fanno fronte i processi di soggettivazione all'interno di un universo tecnologizzato. La meraviglia opera un effetto di *Verfremdung* che ci impedisce di riconoscerci nel mondo dipinto dall'opera. Come abbiamo visto, essa esibisce il carattere incredibile, irrealista, di ciò che ci viene mostrato. Ci fa sentire che ciò che essa «ri-presenta» non è mai stato presente ai nostri sensi: liberandosi al contempo dalla modestia (non faccio altro che *imitare* ciò che esiste già) e dalla pretesa (sono *fedele* alla realtà così com'è) di cui partecipa l'attitudine realista, essa fa dell'*adesione al mondo* – che non è mai data per acquisita – il suo problema principale. Posso, devo aderire al mondo che mi si fa intravedere? E se sì, sotto quali condizioni? Tali sono le questioni centrali che pone, a partire dalla sua stessa forma, questa esperienza estetica.

Capiamo quindi perché l'*ambivalenza* vi gioca un ruolo così importante. Abbiamo già visto che la meraviglia esacerbava l'ambivalenza della credenza (al contempo impossibile e necessaria) nell'universo proposto dall'opera d'arte: non posso crederci, perché questo universo si autodenuncia come irrealista, eppure non posso non crederci (almeno un pochino), dal momento in cui ho accettato di trovarmi immerso. Questa stessa ambivalenza contamina l'insieme delle esperienze contenute in questo universo: di fronte a un oggetto qualsiasi, a un qualunque personaggio, a una qualsiasi situazione, lo spettatore e il lettore sono chiamati a modulare il tasso di adesione con il quale sono pronti ad accogliere ciò che viene loro presentato. Essi sono così condotti a misurare l'ambivalenza che caratterizza il nostro rapporto con ogni elemento dell'universo nel quale viviamo – considerando che ogni relazione deve comportare *a priori* qualcosa di buono, poiché essa è costitutiva del mondo che ci ha permesso di vivere fino ad ora, e qualcosa di cattivo, poiché questo mondo è lontano dal darci soddisfazione.

La misura di questa ambivalenza, la modulazione del tasso di adesione, la determinazione precisa che ciò che c'è di buono e di cattivo in ogni cosa ha tante più questioni in ballo quante più relazioni abbiamo con il mondo, sono mediatizzate da oggetti tecnici. Lo tsunami che distrugge il mio villaggio è certamente una cosa cattiva, ma mi trovo nell'impotenza di impedire il suo ritorno. L'oggetto tecnico che facilita la mia esistenza può al contrario essere riprodotto per aiutare qualcun altro; posso (generalmente) astenermi dall'impiegare quello che mi dà più inconvenienti che vantaggi. Più la nostra esistenza è intrisa di mediazioni tecniche, più la valutazione delle loro ambivalenze è essenziale, e più è difficile compierla, dato che – come Simondon mostra abbondantemente nella sua opera – le mediazioni tecniche riescono a

intrattenere un rapporto organico con i nostri comportamenti quotidiani che rende molto difficile l'asportazione di tale o talaltro attrezzo al quale il nostro modo di vita si è abituato. Come vivere (se possibile bene) con i *mirabilia* dai quali siamo circondati, al punto che stanno ordendo l'essenziale del nostro mondo? Questa è certamente la questione centrale alla quale l'altermodernità deve far fronte.

Siamo sempre stati altermoderni

Queste questioni, sia chiaro, non ce le poniamo certo oggi per la prima volta. Se l'industria nucleare, la biogenetica, la neurologia, le nanotecnologie o Internet le pongono d'ora in avanti in modo cruciale, molto più urgente e drammatico, l'ambivalenza degli oggetti tecnici (a partire dalla metallurgia, dalla polvere da sparo o dalla stampa, fino alla pila elettrica e alla macchina a vapore) ha già abbondantemente preoccupato i secoli passati, al punto che un Paracelso se le poneva certamente con una acutezza quasi pari a quella di un Tiphaigne. Mentre ci mostra che non siamo mai stati moderni, dato che abbiamo sempre fatto ricorso alla potenza dei fatticci per agire, anche quando tentiamo di stabilire una separazione rassicurante tra i feticci dei primitivi e i nostri fatti scientifici, Bruno Latour ci invita a pensare che i primitivi non sono mai stati primitivi. Contrariamente a una lettura troppo storicistica dello schema proposto da Gilbert Simondon, sarebbe ingannevole immaginare un Paracelso (pre-moderno) «che crede ingenuamente» alla magia degli spiriti aerei invisibili che gli volteggiano gioiosamente intorno, e di opporlo a un Tiphaigne (già moderno) «che sa bene» che tali spiriti sono privi di esistenza reale. La credenza e l'adesione si modulano, e non hanno attinenza con il tutto o con il niente, se non eccezionalmente. Paracelso «credeva» certamente agli spiriti elementari o alle virtù alchemiche come noi «crediamo» oggi al Big Bang o ai benefici della crescita del PIL – né più né meno «ingenuamente». In entrambi i casi, sappiamo di avere a che fare con degli artifici esplicativi o tecnici sui quali contiamo affinché ci aiutino ad agire in modo meno cieco o meno miope all'interno del mondo che ci circonda. In entrambi i casi, manteniamo una riserva di dubbio verso possibili errori di stima. In entrambi i casi, l'aderenza può variare senza essere assoluta o nulla, se non eccezionalmente.

Se l'altermodernità consiste principalmente in una attitudine interrogativa nei confronti delle ambivalenze delle mediazioni tecniche che sono arrivate a ordire l'essenziale della nostra esistenza, allora potremo sostenere che «siamo sempre stati altermoderni», almeno a partire dall'epoca di Paracelso.³

Altermodernità e *mirabilia*

Tuttavia, è forse più giudizioso restringere un po' il calibro dell'altermodernità, per farne una attitudine che prende veramente il suo senso solo all'interno di ciò che si è sviluppato in Occidente nel corso degli ultimi tre secoli sotto il titolo di modernità. Qui ancora, l'altermodernità non va definita tanto in termini di periodo o di posizione (esterna o interna)

³ Alla persistenza della meraviglia, di cui cerchiamo oggi di rendere conto qui, varrebbe la pena associare una *persistenza del barocco*, che mette in luce varie opere recenti che potremmo far risuonare intimamente con l'opera di Tiphaigne, come la stiamo inquadrando qui. Se ne troveranno buone piste per esempio in Boaventura de Sousa Santos (1995: 499-506).

ma in termini di sensibilità, di immaginazione ontologica e di postura di enunciazione. Riassumiamo per concludere i tratti che definiscono questa altermodernità più precisamente circoscritta, di cui Tiphaigne ci ha permesso di abbozzare un primo ritratto, ma dalla quale trarremo qui le linee principali, seguendole ben oltre.

L'altermodernità prende atto della profonda ambivalenza che caratterizza i nostri rapporti con la tecnicità, per come si è esponenzialmente sviluppata nel corso degli ultimi tre secoli, al punto da arrivare oggi a sovraccaricare le nostre relazioni con tutto ciò che ci circonda. Questa tecnicità esponenziale si manifesta, ben inteso, attraverso la moltiplicazione degli oggetti tecnici analizzati da Gilbert Simondon, ma anche attraverso le differenti tecniche di potere (amministrativo, legale, econometrico) che setacciano i nostri gesti quotidiani.

Prendendo le sue distanze sia dalla tecnofilia moderna, assicurata dai benefici emancipatori apportati dai progressi tecnoscientifici, sia dal suo risvolto antimoderno rappresentato da una tecnofobia che si lamenta della distruzione delle strutture e delle forme di vita tradizionali, l'altermodernità adotta una doppia attitudine fatta di *precauzione* verso i possibili effetti perversi di alcune tecniche e di *stupore* davanti al loro potenziale di estensione e di intensificazione delle nostre forme di vita. Essa non mira né a un ritorno alla tradizione né a un ritorno alla natura, ma all'esplorazione prudente dei nuovi mondi resi possibili dagli sviluppi tecnici.

Prendendo la misura dei *mirabilia* di ogni sorta che ci circondano, l'altermodernità neutralizza l'opposizione abituale tra naturale e soprannaturale, per porsi immediatamente sul piano di un *soprannaturale*.⁴ Questa denominazione riconosce che tutto ciò che noi oggi tocchiamo, compresi i «prodotti naturali», è ormai necessariamente ricondizionato dalla sua partecipazione a un mondo umano integralmente mediatizzato. Essa permette allo stesso modo di riconoscere che le mediazioni tecniche non sono esse stesse altro che un prolungamento di quelle potenze che sempre permangono, in ultima analisi, quelle della natura (come poteva intenderla un filosofo come Spinoza). Gli artifici tecnici di ogni ordine prodotto nel corso della nostra evoluzione ci situano sul piano di una *realtà aumentata* – una super-natura – che bisogna inserire tra la natura, come poteva esistere prima dell'insorgenza dell'umanità sul pianeta Terra, e un soprannaturale che si situerebbe sotto (e fuori) dal dominio che le leggi della natura regolano.

Se questa supernatura esige da parte nostra un raddoppiamento di prudenza dovuto al fatto che oltre ai pericoli naturali, dobbiamo ormai affrontare (e se possibile prevenire) i pericoli auto-indotti dal nostro stesso sviluppo, essa riesce anche a sorprenderci attraverso la *eccedenza* della quale è portatrice: nel giro di qualche secolo, mentre il nostro ambiente naturale si degrada drammaticamente sotto il peso dell'industrializzazione, il nostro potenziale di tempo di vita e di creatività disponibile si accresce in modo assolutamente inedito – e questo anche se le nostre forme di vita attuali sembrano ingegnarsi nel ridurre il tempo libero di cui possiamo disporre. L'altermodernità chiede da questo punto di vista lo sviluppo di altre forme di vita rispetto a quelle indotte fino ad oggi dalla modernità capitalista, delle forme di vita

⁴ Il termine *soprannaturale* (molto vicino al latino *supernaturalis* e all'inglese *supernatural*) potrebbe rifarsi a una tradizione di pensiero che va da Paracelso, il quale, nella traduzione latina del prologo al trattato *De Nymphis, sylphis...*, afferma che lo spirito dell'uomo può «scrutare, apprendere e fare esperienza di *supernaturales res*», fino al *Manifesto cyborg* di Donna Haraway.

alternative che siano all'altezza delle possibilità permesse da quella meravigliosa eccedenza della quale non sappiamo beneficiare.

Tutta la difficoltà per l'altermodernità sta nell'immaginare dei modi di vivere con questa eccedenza e di beneficiarne senza ricadere nei modi di gestione che hanno caratterizzato l'attitudine moderna (sete di dominio, attitudine alla colonizzazione, pratiche di sfruttamento). La viva coscienza dell'ambivalenza che caratterizza tutte le nostre relazioni conduce, l'abbiamo visto, a una sfiducia verso ogni postura derivante dall'autorità. Il principio di uguaglianza delle intelligenze e quello del pluralismo delle forme di intelligenza traducono sul piano epistemologico la doppia valenza degli oggetti e dei saperi che ci circondano: dato che non c'è azione senza credenza, il compito primario dell'attitudine altermoderna è quello di cercare di fare la parte, nel cuore di ogni credenza, di ciò che ha a che fare con il fatto e di ciò che ha a che fare con il feticcio – non per eliminare il secondo in favore del primo (come ha preteso di fare il modernismo), ma allo scopo di non sbagliarsi sulle virtù (ugualmente necessarie, sebbene efficaci in modo diverso) dei fatti e dei feticci.

Su tutti questi punti, l'esplorazione e la pratica dei testi redatti due secoli e mezzo fa da Charles Tiphaigne costituiscono una eccellente ginnastica mentale per chiunque inizi a piegarsi alle costanti e complesse contorsioni che esige la vita in regime di altermodernità. Imparando a credere (un po') senza credere (veramente), ci immergiamo in mondi regolati dall'ambivalenza; facendoci sentire le difficoltà della soggettivazione in un universo sovraccaricato da mediazioni tecniche, i suoi libri sono dei *mirabilia* che hanno ragione di suscitare in noi tanta inquietudine quanto stupore. Si spera che questa collezione di studi avrà aiutato a misurare – e a far gustare – fino a che punto quest'opera, per molto tempo dimenticata, porta con sé una eccedenza dalla quale tutto o quasi deve ancora essere tratto.

Bibliografia

- Citton, Yves, « Merveille et altermodernité » in *Imagination scientifique et littérature merveilleuse: Charles Tiphaigne de La Roche*, (ed.) Y. Citton, M. Dubacq, P. Vincent. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, p. 319-353.
- de Sousa Santos, Boaventura. (1995). *Toward a New Common Sense. Law, Science and Politics in the Paradigmatic Transition*. New York: Routledge.
- Gell, Alfred. (2006). « The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology » in *The Art of anthropology*. New York, Oxford: Berg.
- Mattazzi, Isabella. (2013). « Imaginaire mécanique et mécanismes de l'imaginaire dans *Giphantie* » in *Imagination scientifique et littérature merveilleuse: Charles Tiphaigne de La Roche*, (ed.) Y. Citton, M. Dubacq, P. Vincent. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, p. 301-318.
- Marcy, Guy. (1971). *Tiphaigne de La Roche, magicien de la raison*. Montpellier: le Méridien; Rodez: Subervie.
- Simondon, Gilbert. (1958). *Du mode d'existence des objets techniques*. Paris: Aubier (1989).