

a cura di
Salvatore Zingale

La semiotica e le arti utili *in undici dialoghi*

con
Massimo A. Bonfantini
e
Isabella Brugo, Arrigo Cappelletti,
Bruno Munari, Giampaolo Proni, Emilio Renzi,
Marco Vitali, Salvatore Zingale

2005

Moretti
HONEGGER

DIALOGO VIII

Sul contatto

Dove ha inizio un atto o un processo di comunicazione? Forse non appena iniziamo a parlare, a scrivere, a fare gesti? O forse anche prima?

Anche prima, sì, ben prima di fare uso della parola o di qualsiasi altro segno, non appena gli attori di un gioco comunicativo entrano in contatto. E non appena siamo su un campo: campo visivo, uditivo, tattile; campo da gioco; campo dialogico.

E come riusciamo a comprendere gli altri? Come ci intendiamo con i nostri simili? Stessa risposta: è nella pelle che ha inizio la festa o il dramma di ogni comunicazione – anche solo quando ci limitiamo a guardarla, la pelle dell'altro: è spiandosi e poi guardandosi negli occhi che ci si innamora.

La funzione fàtica, quella relativa al contatto comunicativo e al canale fisico in cui questo si instrada (fra cui la pelle, ma anche le linee telefoniche, tanto per intenderci), merita un'attenzione semiotica particolare e intensa. Almeno per abituarci all'idea che, primo, i canali di comunicazione non sono solamente quelli tecnologici e che, secondo, i sensi interessati dalla semiosi non sono soltanto la vista e l'udito.

E terzo? Terzo, che meno saremo costretti a ricorrere ai (pur necessari) canali tecnologici, e meno restringeremo il comunica-

re ai (pur bellissimi) sensi della vista e dell'udito, e più daremo nutrimento alla nostra vita associativa e conviviale. Un nutrimento sensuoso, direbbe il Maestro.

Di questo e d'altro parla il dialogo che segue, recitato la prima volta dagli autori a Riccione l'II ottobre 2003 al Convegno "Contatto e Comunicazione".

Sul contatto

Massimo Bonfantini e Salvatore Zingale

MASSIMO Il titolo di questo dialogo chiama direttamente in causa la teoria semiotica delle funzioni del linguaggio di Roman Jakobson, i sei modi e sei ingredienti attraverso i quali avvengono i processi di comunicazione. Fra cui troviamo la funzione fàtica, quella che più ci interessa.

SALVATORE Questa teoria ci dice che per esserci comunicazione occorrono sei fattori, ai quali sono associate le sei funzioni. Possiamo rappresentarla come uno schema di gioco a due, dove a un lato del tavolo o del campo sta il mittente di un atto comunicativo e al lato opposto il suo destinatario, ai quali corrispondono, rispettivamente, la funzione espressiva e la funzione conativa.

MASSIMO Mittente e destinatario non se ne stanno sempre fermi di qua e di là del tavolo, ognuno fisso nel suo ruolo.

SALVATORE Al contrario. In situazioni tipicamente dialogiche, ma non solo, mittente e destinatario si scambiano a turno ruoli e funzioni. Ma fra loro, nel mezzo, occorre che ci sia un canale, all'interno del quale possa "scorrere" il cosiddetto messaggio.

Infine, accanto a questo, vi sono altri due fattori, che determinano la possibilità che la comunicazione vada a buon fine: il codice, o comunque un accordo sui modi di espressione, e ciò che lo stesso Jakobson chiamava *contesto*, ovvero un campo di riferimento.

Al canale è associata la funzione fàtica. Ora, l'importanza del canale è data dal fatto che è per via di questa funzione e del

suo buon funzionamento che ha luogo o no un *contatto*, e quindi la comunicazione stessa.

MASSIMO Per spiegare questa funzione si usa ricorrere all'esempio della comunicazione telefonica, il "pronto! pronto!", che si dice giusto per rassicurarsi che tutto funzioni bene; o all'esempio dei saluti e dei convenevoli, come segno di una buona e gradita relazione sociale.

SALVATORE Naturalmente, a volte è sufficiente anche solo uno sguardo per accettare o rifiutare uno scambio comunicativo, senza dire nulla. La funzione fàtica indica etimologicamente *il parlare in quanto tale*, il dire in quanto dire, non in quanto trasmissione di informazioni. È *dire che si sta dicendo*. Insomma, è il linguaggio in quanto azione.

MASSIMO Ma, se manca questa materialità del contatto, se cade un canale di trasmissione, come la linea telefonica, tutte le altre funzioni vengono a mancare.

SALVATORE E questo è vero non solo nel linguaggio: caduta l'altra notte una linea elettrica in Svizzera, in Italia siamo rimasti al buio.

1. Dallo spazio al luogo

MASSIMO Ma anche al buio funziona il più fatico dei nostri canali sensoriali: il tatto. Perché la tattilità ha una notevole rilevanza nel farci rendere conto dell'ambiente, di qualcosa che nel bene e nel male ti preme addosso.

SALVATORE Con una piccola, ma giustificata, forzatura, possiamo innanzi tutto dire che della tattilità fanno parte anche il gusto e l'olfatto: considerato che tutti questi sensi presuppongono il contatto diretto, intimo, con l'oggetto percepito. Certo, la tattilità è il senso che ha più a che fare con la materialità dell'ambiente e della spazialità. È il senso del percepire le cose "a portata di mano", del provare il conforto della presenza degli altri accanto a noi, quello che maggiormente definisce il nostro stare nel territorio e il fare di uno spazio un luogo.

MASSIMO La sensorialità ha anche una funzione sensuale, promette i piaceri del cibo o dell'eros, e possiede una certa densità, che Peirce amava esprimere parlando di *sensuosità*. Tatto, gusto e olfatto sono sempre carichi di sensuosità, a differenza dell'udito e della vista, che non a caso sono i sensi più adatti all'elaborazione dei linguaggi simbolici.

SALVATORE Anche se l'udito – con la voce e la musica – sta nel mezzo.

MASSIMO Sta a metà strada tra la freddezza e l'astrazione di cui è stata spesso accusata la pittura e la sensuosità di tatto, gusto, olfatto. Direi che la musica è più *sentimentale*, è l'arte del sentimento.

SALVATORE È l'unica fra le arti che, a dispetto dell'incorporeità del suono, risulta irresistibilmente legata alla corporeità: fa muovere i corpi, fa danzare, induce alla commozione. E nei casi in cui il corpo non ne gradisce il contatto – quando a esempio il suono è insopportabile e sgradevole –, non si può star lì, bisogna andar via, chiudere il contatto. Qualcosa di analogo, con la pittura, avviene solo in casi patologici ed estremi, come nella sindrome di Stendhal.

MASSIMO Dove la patologia porta a una permanente e ripetitiva intensità e, pian piano, a una maggiore staticità. La musica dà invece luogo a passioni, fa patire e appassiona. Anche la sola voce è un elemento forte di simpatia e di attrazione seduttiva, come ben sapeva Ulisse di fronte alle sirene.

Abbiamo quindi la *sensuosità materiale*, che è propria del tatto; il *sentimento*, che è proprio dell'udito e della musica; e l'*intellettualità*, che è propria della vista e delle arti visive.

SALVATORE È una questione legata alla distanza. E nella comunicazione a distanza, sarà un caso, prima arriva il telegrafo, estensione della *mano*; poi il telefono, che amplifica la *voce*; infine la *televisione*, prolungamento della vista; eccetera.

MASSIMO Se dai mezzi passiamo ai messaggi, viene utile la distinzione peirceana fra segni iconici e segni indicali. In questi ultimi avvertiamo inevitabilmente una pressione dell'oggetto su di noi. A questo proposito è interessante la critica

di Alfred Whitehead a David Hume, nel suo saggio *Simbolismo*. Non è vero, dice Whitehead, che noi percepiamo soltanto sensazioni e percezioni che si giustappongono e susseguono e sono disposte in superficie, come cose che *stanno là*, in una loro separata esistenza.

Questo varrebbe forse per la vista, e solo parzialmente: anche la visione, infatti, esercita una qualche pressione, come quando siamo di fronte a una forte luce o quando, al contrario, ci sforziamo di penetrare nel buio. È questa l'indicalità nella percezione degli oggetti, la loro pressione profonda attraverso i sensi.

SALVATORE Certo, l'indicalità, beninteso, si esercita attraverso tutti i sensi. Vien quasi da pensare che una dose di tattilità sia insita anche nel vedere e nel guardare.

MASSIMO Sinestesicamente. L'auscultazione del medico, a esempio, è tattile e uditiva insieme. Anche la mappatura dell'ambiente da parte del bambino avviene coinvolgendo in modo sinestesico tutti i sensi. In ogni caso, il tatto ha una funzione di indicalità attiva, ed è questo il motivo per cui risulta l'organo di senso più rilevante per percepire l'ambiente, e per comprenderlo, per segnarlo e rielaborarlo. Per capirlo, secondo l'etimo latino: *prenderlo*.

La tattilità è infatti anche quella della mano e del lavoro.

La geometria, che si presenta come sistema puramente astratto e visivo-mentale, in realtà nasce da operazioni di misura e manipolazione del territorio. È quello che sottolinea anche Edmund Husserl, il fondatore della fenomenologia e "tifofo" della vista, quando parla dell'origine della geometria e degli agrimensori egizi. L'idea della retta, della distanza lineare nelle operazioni di misura, dell'abolizione dello spessore, nasce anche dalla pratica del lisciare e affinare, toccandole, le superficie. È una pratica che si può osservare anche nel gioco delle biglie, quando si misura con le spanne o coi passi: lo spazio è così invaso da segni che derivano dalla tattilità corporea. Da qui all'organizzazione dello spazio e del territorio il passo – è il caso di dirlo – è breve.

SALVATORE Queste osservazioni possono essere applicate anche all'organizzazione dello spazio pittorico. Sarà un caso, ma Peirce e Whitehead sono filosofi che tengono dietro, storicamente, al periodo dello sviluppo della fotografia e della rivoluzione degli impressionisti. L'artista opera *en plain air*, a diretto contatto con la natura, in un rapporto più indicale che iconico con il mondo-ambiente. Abbandona la serena sicurezza della costruzione prospettica, che perde la sua autorità di codice prescrittivo e deduttivo.

Come dire che la rottura delle convenzioni – che tanto effetto avrà nel Novecento – ha origine dal bisogno di impadronirsi del sentimento istantaneo del mondo fenomenico. Si dipinge il tempo, oltre che lo spazio; e si dipinge con la gestualità delle mani e del corpo intero, oltre che con l'occhio.

MASSIMO Questa diversa concezione impressionista dello spazio prospettico, è stato notato, rappresenta anche un ritorno all'epoca prerinascimentale, al cosiddetto *gusto dei primitivi*, un ritorno a Giotto, cui poi faranno riferimento anche gli artisti italiani di Valori Plastici.

SALVATORE E Giotto, sì, è il precursore di tanta pittura. Gli storici dell'arte ci permetteranno di affermare che è uno splendido esempio di *pittura fàtica*. Per almeno due aspetti. Per l'intenso gioco drammaturgico dei gesti e delle posizioni, degli sguardi e delle distanze, delle relazioni fra i personaggi, come è nelle scene della Cappella degli Scrovegni; e per la plastica pesantezza dei volumi e dei corpi, che danno umanità e fisicità alle figure, rendendole veri e propri eventi nello spazio.

MASSIMO È la concezione medioevale del corpo, privo dell'eleganza dell'idealità greca e poi umanistica, ma che ben delinea la sua forte indicalità, passiva e attiva. Passiva quando il corpo è organismo che recepisce e sente e prova piacere, dolore, o il caldo e il freddo. Attiva quando il corpo si *rende conto* di sé e dell'ambiente mediante il toccare e calcare il terreno, quando dispone le cose per ricordarle e riconoscerle, quando organizza lo spazio intorno a sé facendone un *luogo*, uno spazio di vita.

2. Dal monumento al percorso

SALVATORE Un luogo, dici. Che poi è uno spazio segnato dal nostro passaggio e dai percorsi che noi dentro vi tracciamo: percorsi intesi tanto come ipotesi di progetti e disegni di desideri, quanto come impronta e memoria dell'esperienza vissuta.

MASSIMO Il luogo è caratterizzato dai percorsi: direi, certamente da oggetti e da edifici, ma ben poco da monumenti, come sembrano malamente suggerirci le nostre città.

SALVATORE Sicuramente non dai monumenti che si offrono alla pura contemplazione, come quelli acutamente sbeffeggiati da Robert Musil: la loro caratteristica maggiore, scriveva, è quella di non farsi notare, perché non vi è nulla al mondo di così invisibile come i monumenti. Ma forse è diverso il caso della monumentalità arcaica, dove il totem o il tempio, simbolici ombelichi del mondo, erano intesi anche come elementi per l'orientamento e per il riconoscimento di luoghi. O modi per segnare il territorio, visto che anche noi siamo animali.

MASSIMO È sì diverso questo caso, e sottolinea ancora la differenza fra iconicità e indicalità. Il monumento sbeffeggiato da Musil diventa invisibile per paradosso e perché, nella realtà urbana, ha di fatto perduto la forza dell'indicalità: non è più né sfondo né organizzazione del luogo, non è punto d'incontro né di vita sociale.

Ricordo qui il dibattito intorno all'edificazione del monumento a Roberto Franceschi, a Milano negli anni Settanta, quando lo si proponeva come luogo di memoria e di, come dire, raccoglimento e sacra conversazione, più che come oggetto piantato in un angolo di città, come invece purtroppo è poi stato.

SALVATORE Ma anche un edificio architettonico può scendere a pura monumentalità, e questo è un problema ben maggiore.

MASSIMO Sì, perché l'esaltazione dell'edificio in quanto monumento cancella l'edificio in quanto trama di vita, di per-

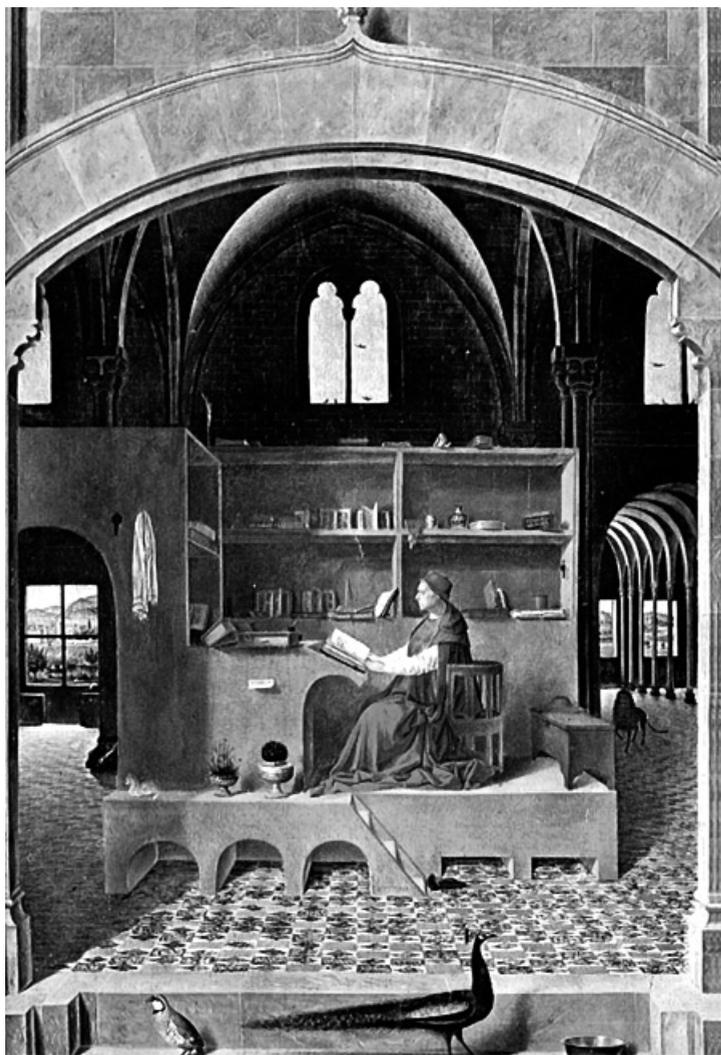
corsi interni ed esterni all'edificio, che secondo Bruno Zevi costituiscono poi il fondamento stesso dell'architettura. L'architettura è organismo che genera percorsi e azioni, a partire da una tattilità cinesica che coinvolge tutto il corpo, corpo che cammina, indugia, lavora o si riposa, e che si muove e viaggia anche con l'immaginazione e le sensazioni.

L'importanza, sensoriale e affettiva, della trama dei percorsi, del resto, la sentiamo addosso a noi attraverso quella forma particolare di architettura che è l'abbigliamento. È una trama che stavolta aderisce alla pelle e le trasmette la sensorialità dei tessuti, della seta come della ruvida tela. Qui noi non siamo semplici utenti, ma anche degli intenditori dal gusto coltivato, come quello di un sommelier: si coltiva il piacere di percepire le superficie dei tessuti, di avvertirne le brusche differenze di forma o del tipo di corda. Lo aveva messo in luce Bruno Munari con una poesia tattile per bimba cieca, nella quale si trasmettevano piaceri formali collegati a una ritmicità sensibile, dati dall'alternarsi e dal combinarsi di pieno e vuoto, di ripetizione e variazione.

SALVATORE Mi viene allora da dire che l'architettura e l'abbigliamento, esaltati dalla fisicità del contatto e dei percorsi, hanno per noi semiotici una doppia e complementare natura: un po' sono testi e messaggi, determinati dalla sintassi e dall'idealità delle forme, e un po' sono da intendersi come veri e propri canali, determinati dall'irriducibile sensorialità della materia. Canali dove fluiscono le azioni e il pensiero.

MASSIMO C'è un quadro di Antonello da Messina, il *San Girolamo nello studio*, dove evidente è l'idea dello spazio come combinazione di percorsi, i quali sono ambiti che si compenetrano e sostengono l'un l'altro, aprendosi l'uno all'altro, ma in un unico flusso.

San Girolamo è dipinto in uno spazio straordinariamente confortevole, uno studio ligneo da invidiare. Ma il suo leone se ne va in giro per uno spazio che è già quello della civiltà. E poi fuori, nel fondo, ecco lo spazio della natura, una natura umanizzata e umanistica, un giardino. Nell'Umanesimo e nel Rina-



Antonello da Messina, *San Girolamo nello studio*, 1460.
National Gallery, Londra.

scimento era ancora ben chiara l'idea dell'architettura come percorso e come indicialità. È con il Manierismo e con il Barocco che si scivola verso lo spettacolare e l'iconico, subordinando i percorsi alla facciata e alla teatralità delle scenografie.

3. Dalle protesi agli strumenti

SALVATORE Ma il nostro san Girolamo, che fosse nel deserto o nello studiolo immaginato da Antonello da Messina, viveva e dialogava in un mondo-ambiente un po' diverso dal nostro. Il nostro soffre l'affollamento dell'oggettualità artefatta e artificiale; mentre il *San Girolamo* di Antonello è da invidiare, o da prendere a modello, anche per un'altra ragione: nel suo studiolo ogni cosa è lì, vicina e afferrabile, ogni cosa gli è a portata di mano. E questa metafora, "a portata di mano", rende conto non solo della disponibilità pratica e strumentale degli oggetti, ma anche della loro amicizia e affidabilità. Hai invece notato come oggi facciamo di tutto per togliere le mani dagli oggetti? o per tenere gli altri, attraverso le tecnologie della comunicazione, il più lontano da noi?

MASSIMO Per mia fortuna non uso né computer né internet. Ma penso di ben capire che cosa intendi.

SALVATORE E allora dimmi che cosa pensi di questo curioso parallelismo: ho notato che lo sviluppo degli strumenti di comunicazione a distanza segue quasi passo passo quello degli strumenti di guerra. Dire "raggiungere il destinatario" è dire, alternativamente, "informarlo" o "colpirlo". Ma se nella comunicazione il coprire la distanza è una necessità motivata dalla sopravvivenza, nella guerra è una furba viltà. Dalla spada alla lancia, da questa alla freccia scoccata con l'arco, e poi la catapulte e le armi da fuoco, fino ai missili che attraversano i continenti e alle bombe intelligenti, il nemico è sempre più distante, eppure sempre più vulnerabile, e subito. Sarà lontano, ma ben visibile nel monitor.

Questo tipo di aggressività bellica è un potente affinamento dei fattori indicali e vettoriali della tecnologia.

Nella storia dei mezzi e dei modi per comunicare, il percorso è analogo. Dal dialogo in presenza siamo passati alla scrittura e da qui al telegrafo, fino alle chat e alle email che navigano nella rete. Il processo è sempre il medesimo: *il tempo del contatto si accorcia, mentre la distanza aumenta*. Insomma, se tutto oggi ci viene presentato “a portata di mano”, il problema è che questa mano è sempre più invisibile e separata, non-toccabile, è solo una vecchia metafora.

MASSIMO Sì, certi fatti di cronaca sono anche conseguenza dei danni del tenere le distanze, fra sé e gli altri, attraverso l'artefatto tecnologico. A cui vanno aggiunti i danni di chi viceversa riduce al minimo la distanza fra sé e l'oggetto o strumento: insomma, di chi preferisce la protesi allo strumento.

SALVATORE Bè, gli occhiali che tutti e due portiamo sono protesi. Con che cosa vorresti sostituirli?

MASSIMO Pur sempre con altri occhiali, non forse del tutto con lenti a contatto. Ma non è un problema di scelte mediche. È un problema semiotico, un problema che nasce quando la protesi, il mezzo, è sì un prolungamento del corpo, ma un prolungamento obbligato e inamovibile. È il problema dei mezzi che, come le protesi mediche, sono troppo vicini a noi, fino a invadere fisicamente o sensorialmente o psicologicamente il corpo.

Senza cioè quella distanza amicale propria dello strumento, che ti permette di usarlo o riporlo, come un vestito. Gli occhiali sono tecnicamente protesi, ma sono anche strumento e abito, con cui si ha affettuosa consuetudine. Li toglie e li rimetti, ci giocherelli, te li aggiusti addosso, li appoggi al tavolo, anche ritualmente, come faceva Mario Soldati quando si disponeva ad assaggiare del cibo. Non è e non può essere così, invece, con l'abuso delle protesi legato a perverse voglie estetizzanti, quasi a confondersi con il piercing, o con l'attaccamento nevrotico agli oggetti.

SALVATORE È l'altro lato della funzione fàtica, dove il contatto non porta alla libertà dell'atto comunicativo ma alla dipendenza, ossessiva e compulsiva, che crea il feticcio. E la

questione da semiotica diventa psicoanalitica. Semioticamente, un contatto è efficace proprio quando si è liberi di chiuderlo.

In fondo le protesi, seppure sanitarimente necessarie, nascono dall'incapacità di sopportare una mancanza. Gli strumenti, al contrario, li inventiamo non per compensare uno squilibrio ma per agire e per produrre. Con lo strumento si procede in avanti.

MASSIMO Si cammina, come con il bastone, che usi anche se sei giovane e non zoppichi. Che è di aiuto perché è effettivamente multiuso: è strumento di sostegno ma anche, se il caso, di offesa o di gioco. Qualcosa che maschera agli altri, ma non a te, un'imperfezione. Perché il corpo è imperfetto, soggetto alla perdita di funzioni e di efficienza. Non accettando questa realtà, la protesi è allora anche la spia della nostra arroganza, della sfida a fare del corpo un organismo perfetto cui via via sostituiamo i pezzi ammalorati. Forse perché abbiamo modificato i nostri esempi di perfezione: da quelli di bellezza ed equilibrio del mondo greco a quelli della macchina della modernità.

SALVATORE Ecco un altro bel rovesciamento. Prima abbiamo costruito le macchine a nostra immagine e somiglianza, pensandole sia come corpi fisici con fusti e braccia, denti e facce, sia come corpi psichici, con memoria e una qualche intelligenza. Ora siamo noi che tendiamo ad assomigliare a loro, nei comportamenti e nella logica. E soprattutto a loro siamo portati ad affidarci, con fiducia anche maggiore rispetto all'uomo.

MASSIMO Non stai esagerando?

SALVATORE No, no. Non hai notato con che sollievo la stampa ogni volta ci informa che il tal incidente è stato, quasi per nostra fortuna, provocato da “errore umano”?

MASSIMO Ah certo, hai ragione. E tu non hai notato come una pratica antica e sapiente come la preparazione dei cibi, quando viene a mancare il tempo o la presenza materna di una cuoca, viene comunque garantita da una pseudomacchina che invece è una perfetta protesi sostitutiva?

4. Dalla vista al tatto

SALVATORE Non vorrai mica tirare ancora in ballo il maledetto forno a microonde!

MASSIMO Impossibile non servirsi di questo eccellente esempio di sadico robot, come già in altra occasione lo abbiamo definito.

SALVATORE E parliamone. Anche perché il microonde è pure, per così dire, un imbrogliatore fatico, un creatore di falsi contatti. E non è il solo. E poi ripropone, in altra chiave, il tema del rapporto fra la vista e il tatto.

MASSIMO Dài, dimmi subito in che cosa consiste questo imbroglio.

SALVATORE Intanto perché cucina in tempi accelerati e quindi artificiali. E poi perché cuoce senza il fuoco, ma simulandone la presenza e l'azione. Mi raccontava un tecnico – o forse era un addetto al marketing – di una nota casa produttrice di elettrodomestici che uno dei motivi di maggiore diffidenza degli utenti verso il microonde stava nella mancanza dei rumori che accompagnano la cottura, a esempio del crepitio del grill che arrostitisce la carne. Come dire, accontentati di guardare e accetta la simulazione del sentire, per non parlare del tatto.

La falsificazione della tattilità sonora, in questo caso, è data dalla cancellazione degli elementi di indicività e dei legami, direi, antropologici fra noi e il cibo: fra cui l'attesa, l'assaggio, lo sguardo che vigila e intanto pregusta. Più che i tempi di cottura, il microonde annulla la scenografia dei sensi.

MASSIMO Sì, del senso passivo e ricettivo della percezione, della sensuosità del piacere sensibile, e del gioco dell'attività manuale.

SALVATORE Qui non c'è né percezione né piacere né gioco. Solo un'operazione illusionistica. E pensare che illusione, da *in-ludere*, significherebbe *portare dentro il gioco*.

MASSIMO Diciamo che è un video-gioco. Gioco da vedere e non toccare.

SALVATORE E invece i giochi più belli sono quelli dove il guardare è di fatto anche un toccare, tastare, saggiare. Scrutare le mosse, senza perdere il contatto.

MASSIMO Come nella vecchia battaglia navale, dove, a dispetto dei fogli tenuti al coperto, si cerca di leggere nella faccia dell'avversario.

SALVATORE Questo leggere nel volto dell'altro – nelle pause, nei gesti nervosi o d'entusiasmo – è un elemento fondamentale nel poker, ma non è assente nemmeno nel gioco che gli è antitetico, gli scacchi.

MASSIMO Che sono una sorta di tennis psicologico, un testa a testa. E poker, scacchi e tennis, presi insieme, sono un buon esempio di attività dialogiche che richiedono l'esercitazione prossemica dei cinque sensi.

I dialoghi fra le persone sono infatti aiutati dagli oggetti e dalle distanze. In tutti e tre i tipi di dialogo da noi studiati – di intrattenimento, di ottenimento, di intendimento e riflessione – la distanza fra gli interlocutori gioca un ruolo determinante quanto le parole. Il primo e il terzo implicano una distanza sociale ravvicinata, mentre il dialogo di ottenimento, sia di scambio sia di competizione, richiede una certa distanza per studiarsi e guardarsi bene negli occhi. O per tenersi una possibilità di fuga.

SALVATORE E se i dialoghi di primo tipo, specie quelli di pura cortesia che hanno luogo in treno o in ascensore, richiedono una vicinanza fisica, ma non psicologica, nei dialoghi di riflessione forse è vero il contrario.

MASSIMO I due dialoghi più conviviali di Platone, il *Fedro* e il *Simposio*, sono insieme di riflessione e di intrattenimento. Non per caso Platone si sofferma qui anche sulla disposizione degli oggetti e degli spazi, sui mobili e sulla grolla del vino che vien passata di mano. Come a dire che la presenza e l'uso di questi oggetti è d'aiuto alla convivialità.

SALVATORE Già all'inizio del *Simposio* Socrate entra in scena ben lavato e con i sandali, per presentarsi "bello a uno che è bello".

MASSIMO Certo, e questa cura di sé, insolita per Socrate, e la sua scherzosità, introducono a un clima tanto di riflessione quanto di lieta compagnia. Questo tipo di dialoghi, divertenti e insieme riflessivi, ha qualcosa in comune con i giochi di carte e con le carte. Il passar di mano di una fotografia o di un documento o l'avvicinarsi a guardare un oggetto sono azioni che intrattengono e che aiutano a pensare insieme.

Nei dialoghi di ottenimento, invece, gli oggetti vengono strategicamente celati e tutt'altro che condivisi. Vengono contestati. Chi deve vendere della merce mostra solo ciò che gli interessa, e chi compra non dichiara mai la sua disponibilità di denaro.

SALVATORE Condividere un oggetto, passarselo di mano in mano, anche ritualmente, è indice di pace e di armonia sociale, un segno di fiducia. Un esempio per tutti è la pipa dei pellirosse, che sancisce, rinsalda o ricuce un rapporto.

MASSIMO Importante è in ogni caso trovarsi a portata di mano. O a portata di voce. A portata di vista, invece, non basta, se la visione è quella differita della televisione o della teleconferenza, del guardarsi a distanza nello spazio infinito.

Ho l'impressione che questo genere di incontri mediati dalle tecnologie tele-visive da un lato diano un'impressione di magica verità, ma da un altro rendano la comunicazione quasi afasica: affascinati dalla meraviglia del vedersi simultaneamente, si cade presto nell'imbarazzo, non si sa mai bene che cosa dire. Ma se a distanza ci si può vedere, non ci si può esprimere con la completezza del corpo e della voce. Manca sempre qualcosa. Nel dialogo diretto il testo siamo noi, nella rotonda interezza del corpo e della voce; in quello a distanza il testo è l'inquadratura, e la voce soffre nel doversi conformare all'immagine. La magia tecnologica del vedere a distanza diventa così una debolezza di senso rispetto al vivo dialogo.

Forse è per questo che il dialogo vis-à-vis, anche se nella sua simulazione scritta, ha dato vita a più di un grande esempio letterario, perché contiene in sé una feconda forza espressiva.

SALVATORE Sembrerà un gioco di parole, ma la visione a distanza richiede uno schermo, e gli schermi servono anche per nascondersi. Fanno diminuire le reciproche responsabilità, disimpegnano. Permettono trucchi e inganni.

In non so quale film – e certamente in più di un film –, un bambino vede la propria madre, lontana o morta, registrata dal video: la commozione lo spinge poi a toccare il freddo monitor, perché guardare, evidentemente, non basta. L'emotività richiede il contatto corporeo.

MASSIMO A ruoli invertiti, anche la madre avrebbe fatto lo stesso gesto, e forse con maggiore drammaticità: è possibile infatti prendersi cura di qualcuno o di qualcosa, se gli sei vicino. La solidarietà a distanza è solo proiezione. È questo un argomento di Jean-Paul Sartre contro gli storicisti umanisti, che sono come gli astratti missionari che chiedono soldi per i bambini africani. Fare invece qualcosa per un altro che è lì e che tocchi è la vera cura, che non richiede solo il gesto di dare, ma anche quello di fare, e fare bene, come un artista che prepara con scrupolo e attenzione la propria opera. Altrimenti – e questo è un ulteriore appunto contro il primato della vista –, si rischia di essere come quei vedutisti che ritraggono un paesaggio che neppure conoscono, che neppure sentono.

Qui come altrove emerge il tema del dentro e del fuori, della partecipazione o della contemplazione. Ma c'è un'altra tensione dominante: quella della continuità con il tatto e della coralità di rapporto con un determinato oggetto che fa da medium. È la forza di un certo uso della fotografia e della sua spinta a penetrare nella realtà, a rapirne l'attimo fuggente fissandolo. Come diceva Grazia Neri in una conferenza, è la fotografia che fa davvero vedere, non la televisione: con la voce che commenta e con il fuggir via di immagini al contempo effimere e ripetitive, la televisione non ti consente di riflettere e di cogliere – per dirla con Roland Barthes – i sensi ottusi e marginali della scena fotografata.

Ecco, nuovamente, vista *versus* tatto. Nel senso che anche la vista deve tattilizzarsi, essere usata con la lenta e affettuosa

attenzione fattiva del tatto. E attenti a non confondere l'estetica con l'esteticità, o estetismo, termini che facilmente scivolano verso l'estaticità compiaciuta. L'estetica come compiacimento del look è ben diversa dall'estetica come interazione gustosa, e quindi come sentire e come sentimento: sentimento di artisticità e di reinvenzione, di reinvenzione tattile di oggetti.

5. Dai codici alla convivialità

SALVATORE Bè, ma tutti gli oggetti, e anche i luoghi architettonici, sono lì per *farti fare* qualcosa, anche attraverso una qualche normatività o una certa forma di costrizione. A me piace dire che contengono un programma d'uso, variamente interpretabile, ma pur sempre riconoscibile.

Se non si riconosce e individua questo programma, almeno nella sua essenzialità denotativa, si finisce per usare una caffettiera al contrario, come quella ormai proverbiale del masochista di Donald Norman. Il problema è quale dev'essere il fine e chi è il beneficiario di questa costrizione. Alcuni, i sadici robot, dirigono questo fine e questo beneficio verso se stessi, ovvero verso il mercato e il profitto. Ma altri sono sì costrittivi, ma a nostro beneficio. Come, a esempio, i dossi artificiali che obbligano gli automobilisti a rallentare, a beneficio degli abitanti del quartiere. O i materassi che aiutano il corpo a non piegarsi in posizioni sbagliate. O il corrimano delle scale che ti sostiene. Come vedi, questi oggetti sono in genere tutt'altro che estetizzanti, sono *forma senza immagine*, e non richiedono alcuna istruzione, si fanno capire da sé.

MASSIMO Insomma, oggetti affidabili, oggetti-guida ai quali ci si può lasciare andare, come rispetto a una guida alpina, che segui e non discuti. Che insomma garantiscono certezza e protezione, la certezza del diritto e la certezza del buon contatto.

Ma a volte mi sembra che stiamo tutti come lo Charlot di *Tempi moderni*; ma non dentro un ingranaggio meccanico, bensì dentro un ingranaggio cognitivo e nervoso. Un ingra-

naggio basato sul taylorismo. Sulla pretesa di tagliare tempi e spazi. E non solo nella produzione, ma anche nei consumi. E poi un computer, per quanto piccolo, quando lo usi, seduto o in piedi, sulla tavola dove mangi o sulla poltrona, è pur sempre una postazione, perché sei tu, operatore, che occupi uno spazio. Uno spazio e magari non un luogo-di-vita.

SALVATORE Ecco. Ci sono oggetti e strumenti *con cui*, nel senso di *attraverso i quali*, comunichiamo, come il telefono o il computer; e ci sono oggetti e strumenti *con cui*, nel senso di *insieme ai quali*, comunichiamo. Oggetti cioè con i quali *condividiamo* un pezzo di esperienza, a volte anche un progetto di vita. Oggetti il cui valore non sta più nella bellezza o nella funzionalità, ma semplicemente nella loro presenza.

MASSIMO Oggetti che accompagnano la vita e con i quali viviamo: oggetti *conviviali*.

SALVATORE Ben detto.

MASSIMO Questo equivoco, questa confusione fra il *con* che vuol dire *per mezzo*, e il *con* che vuol dire *compagnia*, ha del resto a che fare con la concezione magica degli oggetti, sia nel senso religioso e superstizioso, della magia arcaica studiata dagli etnologi, sia anche in quello della magia ipermoderna della tecnica.

In ambedue i casi il soggetto ripone nell'oggetto un rispetto e una fiducia eccezionali, sperando così di assicurarsi la benevolenza del destino e la sopravvivenza. È l'oggetto – amuleto o macchina che sia – che agisce al posto nostro. E quindi lontano da noi. Rispetto a questi oggetti, che contengono il mistero o il programma totale e potente, si finisce per avere un atteggiamento di delega: fa' tu quello che noi non sappiamo fare. Che è il contrario della convivialità e del soccorso: facciamo insieme, aiutiamoci.

SALVATORE Capisco il tuo pensiero, del resto è fin troppo facile pensare al computer come a un dio – o come a un demonio. Ma una macchina, al contrario di un idolo, bisogna anche saperla usare e, forse, più impari a usarla meno risulta magica, alla fin fine.

MASSIMO E qui siamo nel *saper fare*, il *savoir faire*, con il giusto tatto ovviamente, soppesando le parole e le azioni. In tale atteggiamento, importante è acquisire degli abiti di tattilità e di artisticità nell'uso degli oggetti, un atteggiamento che è contro il pregiudizio dei codici rigidi, ma anche contro l'oggetto magico.

Chi investe nella magia delle macchine, rinuncia al controllo e all'iniziativa progettuale.

SALVATORE In ambedue i casi, infatti, ritroviamo nuovamente la concezione negativamente prescrittiva dell'oggetto. Anche gli oggetti magici, dai quali bisogna tenersi a debita e reverenziale distanza, danno l'idea della predeterminazione degli eventi: il tuo destino è già segnato, occorre solo decifrarne, cioè decodificarne, i segreti.

MASSIMO Quello degli oggetti per la convivialità è insomma un discorso dialetticamente fondante la vita sociale e una giusta economia e produzione. Un giusto lavoro. Non certo il lavoro alienato di Charlot o dell'operaio fermo al suo posto a manovrare macchine altrui, ma il lavoro che produce il piacere dello stare insieme. Il lavoro in circolo, direi, contro il lavoro in linea, contro la linea della catena di montaggio, della trafilatura e della filiera, della monotonia e dell'angoscia della ripetitività. Un lavoro che produce contatto. E un contatto che produce operosità, anche nel segno dell'artisticità, della giocosità, della bellezza, e della grazia, della cura e dell'armonia dei corpi e delle persone, e dei nostri rapporti fra di noi umani, e di noi umani con i tre regni della natura e con il grande corpo della nostra madre terra.

Ma mancherei certo di tatto, se mi impancassi a tenere una predica sul socialismo ecologico ora, e non mi fermassi qui.

Bibliografia

- Augé, Marc
1988 *Il dio oggetto*, Roma, Meltemi, 2002.
1992 *Non luoghi*, Milano, Elèuthera, 1993.
1999 Intervista di F. Gambaro, "La rivista dei libri", maggio 1999.
- Barthes, Roland
1985 *Lovvio e l'ottuso*, Torino, Einaudi.
- Bonfantini, Massimo A.
1972 *Introduzione a Whitehead*, Bari, Laterza.
1977 *Sulla genesi e il senso della geometria* (omaggio materialista a Husserl), «Il Verri», sesta serie, n. 7.
1987 *La semiosi e l'abduzione*, Milano, Bompiani.
2000 *Breve Corso di Semiotica*, Napoli, Esi.
- Bonfantini, Massimo A. e Ponzio, Augusto
1986 *Dialogi sui dialoghi*, Ravenna, Longo.
1996 *I tre dialoghi della menzogna e della verità*, Napoli, Esi.
- Bonfantini, Massimo A. e Proni, Giampaolo
2001 *I tre spazi e la sintassi della città*, «Agorà», V.
- Bonfantini, Massimo A. e Renzi, Emilio (a cura di)
2001 *Oggetti Novecento*, Bergamo, Moretti&Vitali.
- Bonfantini, Massimo A. e Zingale, Salvatore (a cura di)
1999 *Segni sui corpi e sugli oggetti*, Bergamo, Moretti Honegger, 2002³.
- Fo, Dario
1969 *Mistero buffo*, a cura di Franca Rame, Milano, edizione speciale per il «Corriere della sera», 2003.
- Hall, Edward
1966 *La dimensione nascosta*, Milano, Bompiani, 1968.
- Hume, David
1748 *Ricerca sull'intelletto umano*, Bari-Roma, Laterza, 1966³.
- Husserl, Edmund
1961 *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, Milano, Il Saggiatore.
- Illich, Ivan
1973 *La convivialità*, Milano, Mondadori, 1974.

- Jakobson, Roman
1963 *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1966.
- Leroi-Gourhan, André
1943 *L'uomo e la materia*, Milano, Jaka Book, 1993.
1964-65 *Il gesto e la parola*, 2 voll., Torino, Einaudi, 1977.
- Magherini, Graziella
1989 *La sindrome di Stendhal*, Firenze, Polte alle Grazie, 1995².
- Marx, Karl
1867 *Il capitale*, Libro Primo, Roma, Editori Riuniti, 1964.
1963 *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, in *Opere filosofiche giovanili*, Roma, Editori Riuniti.
- Munari, Bruno
1975/1988 *Messaggio tattile*, in AA.VV., *Il pensiero inventivo*, Milano, Unicopli, 1988.
- Musil, Robert
1927 "Denkmale oder Denkmäler", in *Nachlass zu Lebzeiten*, Berlino, Rowohlt, 1962.
- Norman, Donald
1988 *La caffettiera del masochista*, Firenze, Giunti, 1990.
- Panofsky, Erwin
1915-32 *La prospettiva come forma simbolica*, Milano, Feltrinelli, 1961.
- Peirce, Charles Sanders
1867-1908 *Opere*, a cura di Massimo A. Bonfantini con la collaborazione di Giampaolo Proni, Milano, Bompiani, 2003.
- Platone
Fedro, in *Opere complete*, vol. III, Roma-Bari, Laterza, 1971.
Simposio, in *Opere complete*, vol. III, Roma-Bari, Laterza, 1971.
- Poli, Francesco e Rovida, Ezio
1995 *Che cos'è un monumento. Storia del monumento a Roberto Francheschi*, Milano, Mazzotta.
- Puppi, Lionello
2003 *Antonello da Messina: San Girolamo nello studio*, Milano, Silvana Editoriale & Il Sole 24 Ore.

- Sartre, Jean-Paul
1938 *La nausea*, Torino, Einaudi, 1948; edizione speciale per La Biblioteca di Repubblica, 2003.
1946 *L'esistenzialismo è un umanismo*, Milano, Mursia, 1963.
- Tomei, Alessandro
2003 *Giotto: il Compianto sul Cristo morto*, Milano, Silvana Editoriale & Il Sole 24 Ore.
- Venturi, Lionello
1926 *Il gusto dei primitivi*, Torino, Einaudi, 1972.
- Whitehead, Alfred North
1927 *Il simbolismo, suo significato e sue conseguenze*, Torino, Paravia, 1963; Milano, Raffaello Cortina, 1998.
- Zevi, Bruno
1956 *Saper vedere l'architettura*, Torino, Einaudi.