

Camerare Fukushima, tra post-simbolico e pratiche filmiche

Alessandro Calefati

Università della Calabria
alessandrocalefati@gmail.com

Abstract The article argues, through an analysis of the Peircean categories (icon, index, symbol), that the question of the post-linguistic can be reconsidered on the basis of the post-symbolic functions of the sign. These functions operate internally within the category of symbol. There is no divestment of the sign, only self-development. Considering the symbol as type, in its instituting function, the icon and the index will be analyzed as destituent phases of the signifying chain. Iconic and indexical moments will create a disassembly between phases allowing the possible and preventing signifying closure in the symbolic chain. In addition, through three examples of filmic practices, it will be shown what is meant by indicating the post-symbolic as a moment of liberation of the possibilities of the sign. In the analogy will be traced a unifying function of disparate cases, which nevertheless present structural similarities; while in the icon will be exhibited a brute power, capable of revealing the incommensurability of events. Finally, Deligny's 'camérer' will be identified as a way through which filmic practice can be read, beyond any subject of practice

Keywords: post-symbolic, Peirce, Fukushima, camérer, film practice

Received 30/09/2022; accepted 06/12/2022.

0. Introduzione

Cosa significa per un linguaggio come quello cinematografico essere postumo a se stesso, essere cioè post-linguistico? E per il linguaggio in generale? In prima istanza, la risposta a una simile domanda potrebbe implicare la morte di una forma. Di morti, reali o presunte, è disseminato il secolo scorso: dalla morte dell'arte a quella della pittura (Danto 2009; Vercellone 2013), fino ad arrivare a quel 'tono apocalittico adottato di recente in filosofia' denunciato da Derrida nel 1980 (Derrida 2020). Quel post-, premesso al discorso sul linguistico, potrebbe avere il compito di annunciare un superamento del linguaggio, una sua dismissione. Un gesto rituale, per certi versi, che vorrebbe spazzare via un inquilino scomodo, che ha accompagnato la riflessione del Novecento attraverso quello che è stato definito, eloquentemente, un *linguistic turn* (Bryant, Srnicek, Harman 2011).

Tuttavia, se la svolta linguistica si è effettivamente data, cosa significa oggi, per il pensiero filosofico, interrogarsi su un post- connesso al linguaggio? Potrebbe esistere un altro modo, non mortifero, di affrontare la questione, reinquadrando il problema? Innanzitutto, si potrebbe riconoscere l'esigenza di chiarire cosa si intende quando si

evoca, a volte in maniera disinvolta, la nozione di linguaggio. Tra i vari termini che quotidianamente si utilizzano, 'linguaggio' è forse uno dei più ambigui, perché si presenta perlopiù all'esperienza ordinaria nella sua trasparenza. L'estensione o la contrazione semantica della nozione di 'linguaggio' non è un gesto neutrale ma è, al contrario, carico di conseguenze. Si pensi, ad esempio, al dibattito 'continuismo *contra* discontinuismo linguistico' tra umani e animali-non-umani, che ha accompagnato il pensiero filosofico sin dai suoi esordi (Fusco, Gensini 2010). Lì, quella che può essere definita un'anfibologia di fondo, in termini minimi, ha permesso nel tempo di sostenere le posizioni più disparate, riducendo spesso il problema dell'assegnazione o meno di una qualche forma di linguaggio al di là del dominio umano a una questione di inquadramento morale del ricercatore. Se il linguaggio ha questo carattere ambiguo è perché vive contemporaneamente in tre regni che possono essere analiticamente distinti, nonostante la continuità operativa. I tre regni del linguaggio sono, per dirla con Peirce, l'iconico, l'indessicale e il simbolico. La tesi che qui si vorrebbe sostenere è la seguente: quando si dichiara l'accesso a un generico post-linguistico, quel che davvero va determinandosi è un post-simbolico come dimensione sintetica del linguaggio in generale. A questa si aggiunge un *caveat*: non ogni tentativo di superare il simbolico può essere definito, propriamente, post-simbolico. Si propone allora una definizione: post-simbolica è quell'operazione che mostra, attraverso lo stesso simbolico, l'inerenza al linguaggio degli altri due suoi regni. In continuità con questa ipotesi, Si tratterà il cinema come un genere linguistico, o un linguaggio delle immagini redatto a partire da un *habitus* immaginativo squisitamente simbolico. L'immagine post-simbolica sarà allora un divenire-icona, un divenire-indice, della simbolizzazione che già sempre è impressa nell'immagine in movimento come un sigillo.

1. Simbolico, iconico e indessicale

1.1 Il simbolico

Se ogni discorso che tenta di qualificarsi come post-linguistico può essere definito post-simbolico, come si è sostenuto nel paragrafo introduttivo, allora si dovrebbe dare almeno una definizione sommaria di ciò che qui si intende con il termine 'simbolico'. Il simbolo è «un segno che si riferisce all'Oggetto che esso denota in virtù di una legge, di solito un'associazione di idee generali, che opera in modo che il Simbolo sia interpretato come riferentesi a quell'Oggetto. È insomma esso stesso un tipo generale di legge, cioè è un Legisegno» (Peirce 2021a: 153). Il simbolo, in quanto legisegno, non ha nulla dell'invenzione privata. Al contrario, nella legalità del simbolo vi è sempre implicata una qualche forma di convenzionalità. A partire dal carattere legale che con Peirce si è rintracciato nel segno, si può provare a generalizzare, affermando che, non esistendo il segno privatamente, esso transita, essendo sempre *locus publicum et communis*. Il simbolico è cioè quello strato mediale che mette in comunicazione due termini per mezzo di un terzo, che è a sua volta una legge di qualche tipo. Allora, a partire da questa definizione minima, un'immagine simbolica – che l'immaginazione post-simbolica avrebbe il compito di disaccordare – non sarebbe altro che il «possibile universo immaginario al quale il Simbolo può riferirsi» (*Ibidem*). Inoltre, un tale universo immaginario non potrebbe esistere solo come un luogo interno della mente, specialmente se questa fosse una mente determinata, ma, inversamente, sarebbe caratterizzato da un certo grado di «estimità» (Lacan 2008: 177), dando così vita a una sedimentazione di «etogrammi»

(Descola 2021: 152)¹. L'immaginario simbolico è allora, allo stesso tempo, ciò che c'è di più intimo (nel senso di 'familiare') e di più estraneo (perché non lo si è prodotto, se non in una porzione infinitesimale, e non si è così capaci di dominarlo appieno), essendo insieme generatore di comportamenti socializzati e semiotizzati.

1.2 L'iconico

Si è cercato di specificare come ogniqualevolta ci si riferisce al post-linguistico, in realtà, a essere espressa è una qualche condizione post-simbolica. Si è poi aggiunto che questa condizione post-simbolica può affermarsi in due differenti maniere: nel riconoscimento di una posteriorità rispetto al simbolo, in un superamento verso l'esterno; oppure internamente al simbolo, in un'operazione che coinvolge i suoi aspetti iconici e indessicali. Dato che la tesi che si vuole sostenere mira a percorrere questa seconda via interna, bisognerà precisare qual è l'interpretazione dei momenti iconico e indessicale che si vuole suggerire. Simili determinazioni – lo si anticipa – lavoreranno su due distinti versanti: primo, la definizione del segno in generale; secondo, la produzione post-simbolica.

Innanzitutto, si veda come può essere compresa l'icona in generale². Per Peirce l'icona è:

un segno che si riferisce all'Oggetto che essa denota semplicemente in virtù di caratteri suoi propri, e che essa possiede nello stesso identico modo sia che un tale Oggetto esista effettivamente, sia che non esista. [...] Una cosa qualsiasi, sia essa qualità, o individuo esistente, o legge, è un'Icona di qualcosa nella misura in cui è simile a quella cosa ed è usata come segno di essa (Peirce 2021a: 153).

L'icona, inoltre, in quanto «qualisegno» (*Ivi*: 156), dà luogo a processi di abduzione, ossia permette di «scoprire [...] verità nuove oltre a quelle che sono sufficienti a determinare la costruzione dell'icona stessa» (*Ivi*: 166). Sul carattere abduttivo dell'icona si tornerà in seguito, quando verrà affrontata più da vicino la questione della produzione post-simbolica. Ora, dal momento che si vuole definire il segno in generale, ciò che resta da segnalare a proposito dell'icona è che essa è, innanzitutto, primitiva. Ossia, l'icona è prima perché originaria o, nei termini di Peirce, in quanto «senza riguardo a nient'altro» (Peirce 2021b: 122). Questo non significa che la primitività o l'originarietà dell'icona abbiano relazioni con una sua supposta precedenza nella prassi semiotica o nell'analisi ontologica. Essa, più semplicemente, è ciò che resta del segno una volta che ne venga isolata la qualità. In questo modo, proprio in quanto qualità, l'icona può mostrare il proprio carattere d'ipotesi logica volta al futuro sviluppo del segno. In quanto relativo – e non semplice relato – l'icona o immagine è «senza legami con l'esperienza [...] ma con delle indicazioni inerenti alla necessità di tali legami» (Peirce 2021c: 923). L'icona è così sempre già proiettata fuori di sé, nella costruzione del segno. Vista dal lato del segno, esso non si costituisce primariamente mediante funzioni di iconicità, anche per via delle considerazioni anti-cartesiane di Peirce, le quali operano contro le teorie intuizioniste di William James. L'anti-cartesianesimo di Peirce potrebbe essere così mostrato:

mi sembra che la scienza moderna e la logica moderna richiedano principi molto diversi da quelli del cartesianesimo: noi non possiamo cominciare con il dubbio

¹ Un etogramma, nel senso di Descola, è «un modo di comportamento specializzato le cui caratteristiche dettagliate non possono scappare alle facoltà di osservazione che devono implementare i popoli per estrarre la loro sussistenza da un ambiente poco antropizzato» (Descola 2021: 152).

² Non ci si occuperà della produzione iconica in un senso storico-artistico, ma semiologico. Per una trattazione del primo tipo, si rimanda al volume di Carboni 2019.

totale. Dobbiamo cominciare con tutti i pregiudizi che agiscono in noi nel momento in cui intraprendiamo lo studio della filosofia. Questi pregiudizi non li possiamo eliminare con una massima, poiché sono tali che non ci è mai venuto in mente di poterli mettere in discussione. Quindi questo scetticismo iniziale sarebbe mero autoinganno, e non dubbio reale; e nessuno che segua il metodo cartesiano sarà mai soddisfatto finché non abbia formalmente ritrovato tutte quelle credenze a cui ha formalmente rinunciato (Peirce 2021d: 81-82).

È vero che, poco più avanti, Peirce aggiunge che durante una vita «una persona può trovare ragione di dubitare di cose a cui in principio credeva» (*Ivi*: 82), ma, per l'appunto, qui si è di fronte a una prassi riflessiva: si adducono ragioni. Una simile qualificazione, tuttavia, non ha nulla dell'argomento puramente razionale. Al contrario, queste «ragioni positive» (*Ibidem*) per dubitare possono essere trovate, al massimo grado, all'interno della produzione esperienziale, ossia nella categoria di binarietà (Cfr. Peirce 2021b). Si vede così dispiegarsi un ulteriore aspetto della semiotica peirceiana: nonostante l'iconismo venga definito primo, e la binarietà si configuri come esperienza dubitativa, a essere originario è innanzitutto il simbolico in quanto schema logico. Questo perché, nonostante le relazioni binarie siano squisitamente duali, ossia pertengano alle relazioni causali, dando così luogo a forme dell'esperienza, c'è qualcosa che precede l'esperienza, pur non essendo un trascendentale, ovvero una sua condizione di possibilità. Questo *qualcosa* è l'orizzonte simbolico. Tuttavia, resta da chiarire come la semiotica di Peirce, a questo livello, non sia una ontologia, in quanto non vi è alcun interesse nell'interrogarsi sull'essere profondo degli stati di cose, a partire dalla referenza dei segni. Essa è piuttosto una logica³ e il momento simbolico è perciò quel che precede solo logicamente e non ontologicamente⁴. Ogni iconicità, in questo senso, non può che presupporre una serie definita di rapporti simbolici o ciò che, nel caso delle immagini, è chiamato un immaginario. L'immaginario sarà allora una vera e propria 'grammatica delle immagini', con i suoi rapporti di forza in grado di organizzare elementi disparati. Infine, l'icona, mediante processi abduktivivi, a partire da una struttura data, facendo-uno del complesso simbolico considerato, apre al secondo momento che si andrà a considerare: all'irritazione o allo sfregamento empirico dell'indessicalità.

1.3 L'indessicale

Dopo aver introdotto le categorie di 'simbolo' e di 'icona', si analizza ora quella di 'indice'. Come si è visto nel paragrafo precedente, l'indessicalità è data, innanzitutto, da un rapporto binario tra due enti logicamente distinti⁵. Per Peirce l'indice è «un segno che

³ «Tenterò un'analisi di quello che appare nel mondo. Non si tratta qui di metafisica, ma soltanto di logica. Perciò non ci chiederemo che cosa realmente è, ma soltanto che cosa appare a ciascuno di noi in ogni momento della nostra vita» (Peirce 2021b: 117).

⁴ Si usa qui l'espressione 'simbolico' per riferirsi a ciò che Cimatti chiama 'linguaggio', nei modi descritti nel paragrafo introduttivo. Si crede dunque possibile una lettura della precedenza logica del simbolico, rispetto ad altri aspetti del segno, in continuità con quanto segue: «E questa non è una tesi metafisica, è una modesta tesi gnoseologica, relativa cioè all'unico modo di cui disponiamo per avere notizia delle cose. Se è certamente vero che è sbagliato far coincidere ontologia e gnoseologia, è altrettanto vero che senza gnoseologia non avremmo nemmeno idea dell'esistenza dell'ontologia» (Cimatti 2018: 32). Ossia, una volta che l'immaginario installato dal simbolico s'è dato, non importa poi granché della sua genesi: siamo già sempre catturati nella prassi simbolica e, dunque, essa funziona logicamente per gli animali-umani come originaria, benché possa non essere tale da un punto di vista ontologico.

⁵ In questo momento non interessa se la distinzione sia 'reale-formale' o 'numerica' – nonostante si possa supporre come il binarismo indessicale, essendo una questione di affetti, possa essere maggiormente assimilabile al primo genere di distinzione (Cfr. G. Deleuze 1999: 19-28).

si riferisce all'«Oggetto che esso denota in virtù del fatto che è realmente determinato da quell'Oggetto» e ancora «nella misura in cui l'Oggetto agisce sull'Indice, l'Indice ha necessariamente qualche Qualità in comune con l'Oggetto» (Peirce 2021a: 153). Il rapporto tra oggetti nella relazione indessicale è così di carattere affettivo, ossia esso è «forza bruta» (Peirce 2021b: 117) determinata dall'incontro tra enti distinti. Ossia, i due oggetti determinati che entrano in una relazione di binarietà indessicale, non sono «soltanto pensati come due», ma fra di loro «intercorre un rapporto effettivo tale che nessuno dei due possa essere eliminato senza distruggere la verità dell'altro» (*Ivi*: 118). Inoltre, il carattere brutale – o irritativo – delle relazioni indessicali è dato dal fatto che vi è un'«assenza di ogni ragione, regolarità, o regola, che prenda parte all'azione come elemento terzo o mediatore» (*Ibidem*). Mancando allora l'elemento interpretante, una tale relazione non può essere definita simbolicamente. Quando Peirce afferma che non è presente nella binarietà ragione, regolarità, o regola, egli intende che in essa non è implicato alcun *habitus* o «interpretante logico finale» (Cfr. Peirce 2021e). La ragione di ciò è che l'immaginario simbolico non è qualcosa che interviene per stabilizzare l'indice, quando lo consideriamo isolatamente nelle sue funzioni. Se infatti è vero che tra le forme della binarietà vi è quella dubitativa⁶, questo significa che l'incontro affettivo tra gli oggetti che popolano l'immaginario simbolico – il quale, lo si ricorda, ha sempre una precedenza logica nel momento in cui viene a determinarsi – può produrre il tentennamento di un simile immaginario, forzandolo a una effettiva riorganizzazione, finché la sua tenuta è tale da non cedere in ragione della propria resistenza. La binarietà è allora la forma impura dell'esperienza. Scriviamo 'impura' proprio perché essa non può essere astratta in un due qualsiasi, ma è sempre inerente alla giunzione, tra oggetti, di funzioni efficienti.

2. Il post-simbolico nella pratica filmica

Dopo aver introdotto le categorie peirceiane di simbolo, icona e indice, per reinquadrare il post-linguistico a favore del post-simbolico, si proverà ora a farle lavorare a partire da un caso di studio particolare: il triplice disastro di Fukushima Dai-ichi, così come è stato 'catturato' dalla pratica filmica di Fujiwara Toshi in *No Man's Zone* (無人地帯, *Mujin chitai*, 2012), in uno scarto con due operazioni affatto differenti, che hanno per oggetto d'indagine (documentaristica o finzionale) lo stesso panorama colpito dal disastro: *Decommissioning Fukushima: The Battle to Contain Radioactivity* (NHK, 2014) e *The Whispering Star* (ひそひそ星, *Hiso hiso boshi*, Sono Sion, 2016). In questo senso ci si riferisce alla grammatica simbolica come a una specifica distribuzione di ciò che, in generale, verrà indicato con il termine 'realtà'. Nel caso del disastro di Fukushima Dai-ichi, l'immaginario al quale si farà ricorso sarà dunque quello legato alla catastrofe e lo si farà attraverso le pratiche filmiche che ne hanno offerto una mediazione di qualche tipo. Innanzitutto, se al simbolico è legato il suo carattere di legisegno ed esso ha la capacità di svilupparsi in un immaginario determinato, qual è il genere di legalità dello sguardo che i film su Fukushima rendono legittima? La catastrofe è «premediata» (Cfr. Grusin 2017), ossia essa è già sempre anticipata nel momento in cui accade, al fine di evitare un'intensificazione mediale degli affetti dei soggetti che in essa e da essa sono coinvolti – non necessariamente in loco, ma soprattutto attraverso un dispositivo scopico. La premediazione intrattiene così un rapporto con il simbolico in quanto *habitus*

⁶ «Fra le forme interiori che la binarietà assume vi sono quelle dei dubbi che si impongono allo spirito. La parola 'dubbio', o 'dubito', è il frequentativo di 'duhabeo' (cioè duo habeo), e così è la parola stessa che esibisce la sua binarietà» (Peirce 2021b: 118).

interpretativo – e non nel suo momento interpretante, sul quale si tornerà più avanti. Ossia, la premediazione è ciò che, facendo-uno della triadicità del simbolo e scavando per essa un ‘percorso’, simile a quello degli spiriti animali di cartesiana memoria (Cfr. Descartes 2003), avrebbe la funzione di evitare lo *shock* dell’operazione interpretante, nella sua fuga potenzialmente infinita. Nel caso della pratica del filmare e del montare, base di ogni attività audiovisiva, si tratta di far lavorare orizzonti immaginari già dati all’interno dei quali far circolare le immagini della catastrofe. Ma non solo la pratica, anche l’opera in questo senso fornirebbe un immaginario qualunque per una catastrofe qualunque: quell’aspetto neutro⁷ dell’immaginario delle catastrofi che con Jean-Luc Nancy possiamo chiamare «equivalenza delle catastrofi» (Cfr. Nancy 2016). È usato con cognizione il singolare ‘immaginario’ di fronte al plurale ‘catastrofi’, proprio per rimarcare l’unità d’equivalenza immaginaria di fronte alla molteplicità di eventi e di siti incommensurabili in cui le catastrofi si producono. L’*habitus* dell’equivalenza, in questo senso, pare contrapporsi alla proprietà del nome in quanto tale. Si è scritto Fukushima: un nome proprio⁸ che vale per un luogo e per un tempo determinati.

In questo modo, si è già di fronte una prima, possibile, risposta alla domanda su quale sia lo sguardo legittimo attraverso il quale osservare Fukushima: lo sguardo dell’equivalenza che scioglie l’evento in un tutto-omogeneo, o lo sguardo del nome proprio che trasforma in un soggetto (con i suoi limiti spazio-temporali) la catastrofe⁹. La pratica cinematografica rompe questa catena immaginaria? Questa è forse la domanda che si dovrebbe porre. Al contrario di quanto avviene per le catastrofi, tuttavia, non si è abituati a pensare il cinema in termini d’equivalenza – un film non vale l’altro, essendo sorretto da pratiche filmiche differenti – e dunque, come si era anticipato, sarà utile scandagliarne la molteplicità attraverso alcuni differenti esempi.

2.1 Decommissioning Fukushima

Decommissioning Fukushima: The Battle to Contain Radioactivity è un documentario prodotto da NHK (日本放送協会, *Nippon Hōsō Kyōkai*), il servizio pubblico radiotelevisivo giapponese, e pensato per una distribuzione internazionale. Già da questo primo dato, si può inferire il suo carattere didattico: informare un vasto pubblico sulle operazioni di smantellamento della centrale nucleare di Fukushima Dai-ichi, alla luce del triplice disastro dell’11 marzo 2011. Che immaginario offrono questo genere di documentari? In quali modi sono presi all’interno del dispositivo di premediazione? E soprattutto, perché ci si sta riferendo, anche in questo caso, alla questione della premediazione? Quest’ultima domanda, in particolare, è in grado di chiarire un carattere particolare

⁷ Neutro non nei presupposti, né negli effetti, ma solamente a livello di equivalenza immaginaria: esso non permette, propriamente, alcuna operazione di distinzione.

⁸ Si ricorda come per Peirce il nome proprio abbia una valenza indessicale: «Una parola indicale, come un nome proprio [...] ha il potere di attirare l’attenzione dell’ascoltatore su qualche eccellenza comune all’esperienza di chi parla e di chi ascolta» (Peirce 2021c: 923). In questo senso, se il simbolico è dal lato della stabilizzazione per equivalenza, nella forma della legge, l’indessicalità stabilizza l’eccellenza e – nel caso che qui interessa – fa soggetto della catastrofe. Il che significa, potenzialmente, impone dei limiti al suo possibile al fine di permettere la registrazione nell’universo simbolico della proposizione, la quale «unisce certe eccellenze a certe parti di un’idea» (*Ibidem*).

⁹ Quando ci si riferisce qui a Fukushima, infatti, non si fa che usare il suo nome proprio, a volte collegato alla data precisa in cui questo nome avrebbe preso forma: l’11 marzo 2011 (nella letteratura in lingua giapponese o anglofona 3.11). Questo vale, d’altronde, per ogni altro evento che, in un modo o nell’altro, si è percepito come catastrofico: dall’11 settembre, al Grande terremoto del Kantō, e così via.

legato al nome proprio di Fukushima Dai-ichi e al suo inquadramento spaziale e temporale – ossia, al farsi-soggetto di Fukushima.

Fukushima è un evento ritagliato dal *continuum* del tempo attraverso un nome proprio. Si tratta qui di «attirare l'attenzione [...] su qualche eccezione comune all'esperienza di chi parla e di chi ascolta» (Peirce 2021c: 923). L'esperienza di Fukushima così, essendo presa per nome proprio, fa soggetto dell'evento, delimitandolo spazio-temporalmente, per mezzo dell'assegnazione di un inizio (l'11 marzo del 2011) e di una fine quantomeno presumibile. *Decommissioning Fukushima* lavora esattamente all'interno di questo schema di mediazione. L'inizio della catastrofe è assunto come dato e la catastrofe è così avvenuta in un momento preciso del tempo, in un luogo circoscritto nello spazio. Tuttavia, per fare soggetto del disastro di Fukushima è necessario anticiparne anche la fine: quest'ultima si produrrà quando la centrale, sito del disastro, sarà di fatto smantellata. In questo modo, l'immaginario che compone l'evento è rispettato e *Decommissioning Fukushima* non pare certo il luogo dove andare alla ricerca di disaggiustamenti nella catena simbolica, ossia di «intervalli che tendono a limitare l'illusione del pubblico» (Benjamin 2000: 133). Al contrario dello «shock» (*Ibidem*) descritto da Benjamin, *Decommissioning Fukushima* offre invece l'atteso, senza salti, senza strappi. Eppure, qualcosa si insinua, lavorando lentamente sottopelle come un parassita. Questo qualcosa è l'impressione che il grande progetto progressivo di smantellamento della centrale, benché venga presentato come lineare dai dati che scorrono sullo schermo, sia ben lontano dall'esserlo fattivamente. Per tutta la durata del documentario, ciò che viene mostrato è una *timeline*, con all'origine l'11 marzo 2011 e in coda il 2051. Quarant'anni che dovrebbero rappresentare, in astratto, la fine dei lavori di smantellamento. Tuttavia, proprio verso la conclusione del documentario, la *timeline* dinamica (che viene riempita man mano che il tempo 'scorre' sullo schermo) si arresta dolcemente in prossimità dell'arrivo, quando viene dichiarata l'assenza di un sito di smaltimento per le scorie radioattive. Di che momento si tratta per chi osserva? E perché scriverne a proposito di un'esperienza post-simbolica? Innanzitutto, per affermare una tesi: quella post-simbolica non è un'esperienza eccezionale, ma piuttosto comune. Questa si manifesta ogniqualvolta è interrotta la catena simbolica, lì dove l'interruzione si dà per mezzo di un'attivazione di momenti semiotici generalmente considerati in maniera isolata rispetto al simbolico stesso: quello iconico e quello indessicale. Ossia, cosa avviene in quell'istante in cui si produce quel piccolo *shock*, in cui il sensibile si fa sentire, nell'interruzione della *timeline* progressiva dello smantellamento di Fukushima? Innanzitutto, si è inseriti all'interno di un *habitus* simbolico particolare, il quale non prevede solamente, in maniera astratta, un catalogo d'uso dei segni consentiti. Al contrario, un tale *habitus* simbolico prescrive comportamenti (§1.1) e si stabilizza in etogrammi. Dunque, ciò che avviene durante l'interruzione è un disaggiustamento della catena simbolica come etogramma predittivo. Non si è più in grado di rendere conto – anche solo per un momento – di quell'immaginario comune che, fino a poco prima, era la base del segno della nostra pratica immaginativa. Questa esperienza comune dello *shock* semiotico si dà perché il segno non è un'entità statica, ma è anzi potenza che si articola nelle sue fasi. O meglio, si può tentare di isolare le fasi in cui il segno si costituisce e si trasforma, come si è fatto fino a questo momento, distinguendo tra simbolo, indice e icona, ma esso si darà sempre come un processo di tendenziale collasso delle categorie le une nelle altre. In questo modo, se il simbolico istituisce l'immaginario di riferimento dell'esperienza in quanto legisegno, gli altri due momenti, l'iconico e l'indessicale, interverranno per disaggiustarne la pienezza supposta.

2.2 The Whispering Star

Se è vero che il momento iconico e il momento indessicale dello sviluppo del segno sono in grado di interrompere il simbolico disaggiustandolo, così come l'immaginario ad esso connesso in quanto legisegno, qual è l'operazione compiuta da queste distinte categorie internamente al simbolico? Si viene qui a costituire una duplice operazione: l'intrusione della primarietà e della secondarietà in una terzietà data; e il tentativo, da parte dell'interpretante, di richiudere il percorso ora aperto del triangolo semiotico, in cui il segno opera l'istituzione di un immaginario determinato. Si ritiene che *The Whispering Star*, film che chiude la trilogia dedicata a Fukushima dal regista giapponese Sono Sion¹⁰, possa fare da esempio di una simile operazione.

In primo luogo, qual è la base immaginaria sulla quale il film di Sono si installa? A prima vista, sembrerebbe semplicemente un'epopea spaziale, con protagonista un'androide antropomorfa, la quale ha il compito di viaggiare, di pianeta in pianeta, per consegnare pacchi contenenti memorabilia di un mondo ormai tramontato. Un viaggio in cui la memoria, nella sua versione nostalgica, occupa le preoccupazioni tanto del regista quanto dei personaggi, alla ricerca della propria identità e umanità. Tuttavia, di fronte a una trama per certi versi semplice, c'è un *qualcosa* nel materiale visivo che va a interrompere la catena simbolica, così come si era istituita in un immaginario codificato. Fin dai crediti in apertura del film sappiamo di essere immersi nei luoghi del disastro di Fukushima, ma quest'immagine è cancellata dalle spirali nubiformi delle galassie dello spazio profondo attraversato dall'astronave, immobili come fondali. Ogni discesa su di un nuovo pianeta è una scoperta e un'esplorazione, eppure si è sempre nello stesso luogo, sulle coste del Tōhoku. Si può notare così come, innanzitutto, Sono cerchi di sfuggire di fronte allo stabilimento di un nome proprio che identifichi la catastrofe, attraverso la moltiplicazione degli spazi. Tant'è che, sul finire del film, si mette in scena un lungo corridoio formatosi tra pareti di carta di riso (襖, *fusuma*) in uno spazio vuoto. Questo vuoto è la cesura che necessariamente crea la «via di fuga» (Cfr. Deleuze, Guattari 2010) dall'enunciazione simbolica, dal concatenamento delle proposizioni riferite all'evento-Fukushima. Tuttavia, quella che viene percorsa e mostrata non è una via di fuga esistenziale. La contiguità delle porte scorrevoli, che sono le stesse pareti di carta di riso, non offre alcun al di là: solo vuoto in continuità col vuoto. Cosa sta a significare? Perché dai luoghi di Fukushima si passa al grande buio di questo universo infinito? Che genere di fuga dovrebbe presentare? Una fuga dalla localizzazione, in un dispositivo scopico che, oltre al viaggio, permette la cesura. Inoltre, questo corridoio buio si concede anche a un'analogia con la galassia che disconnette i pianeti abitati dagli umani superstiti. Così come un'analogia la stabilisce il gioco d'ombre sulle pareti di carta di riso, il quale connette gli abitanti di quel regno di puro contrasto umbratile con le falene ormai ustionate dalla luce di una lampada al neon – e con l'ombra della Sumitomo Bank Company a Hiroshima archiviata nella nostra memoria (Cfr. Calefati 2021). Questi momenti analogici sono ciò che costituisce in primo grado l'icona nel suo gioco con se stessa, a prescindere da qualsiasi relazione. L'analogia, cioè, è ciò che sospende, prima di darvi luogo, tanto il binarismo indessicale quanto l'immaginario che si innesta sul simbolico. Quello iconico è così un momento che mostra «un'analogia fra le relazioni delle [...] parti» (Peirce 2021a: 166) implicate nel simbolico, rese autonome e dunque disponibili a nuove interpretazioni. Come scrive Peirce:

una proprietà altamente distintiva dell'icona è che attraverso osservazione diretta di essa si possono scoprire riguardo al suo oggetto verità nuove oltre a quelle che

¹⁰ Gli altri due film che vanno a comporre la trilogia sono: *Himizu* (ヒミズ, 2011) e *The Land of Hope* (希望の国, *Kibō no kuni*, 2012).

sono sufficienti a determinare la costruzione dell'icona stessa. Così, per mezzo di due fotografie si può tracciare una mappa, ecc. Dato un segno convenzionale o comunque generale di un oggetto, per dedurre qualsiasi nuova verità oltre a quanto esso significa esplicitamente, è necessario, in tutti i casi, sostituire a questo segno un'icona (*Ibidem*).

Il passaggio fondamentale del testo di Peirce appena citato è in quel «dato un segno convenzionale», ossia – nel lessico utilizzato in questo articolo – un *habitus* immaginario. L'immaginazione post-simbolica, in questo senso, dovrà sempre riguardare un tale dato abitudinario, convenzionale, già formato, e solo a partire da questo sarà possibile innestare un'operazione iconica in grado di interrompere i legami della catena simbolica. Lo sviluppo del segno resta allora aperto al lavoro dell'interpretante solo se questo non si chiude all'interno di un sistema simbolico autoriferito. Eduardo Kohn scrive che l'icona è ciò che mette a riposo il pensiero, generando uno stato di placidità affettiva e un sentimento di connessione con il mondo (Cfr. Kohn 2021). Assumendo il punto di vista dell'icona in isolamento una simile interpretazione del momento iconico è certamente plausibile, anche se non lo è affatto dal lato del suo sviluppo. L'icona, essendo ciò che primariamente permette di stabilire nuove connessioni analogiche, a partire dal riconoscimento di relazioni tra parti di enti altrimenti incommensurabili e disparati, è proprio ciò che garantisce l'irrequietezza del disaggiustamento. Di nuovo, non l'icona presa nel suo isolamento, ma nel suo sviluppo abduktivo. Non è infatti possibile pensare al segno – o a una catena di segni – come a un'entità statica, chiusa e inerte nei suoi momenti. Al contrario, nel segno è sempre implicata una certa potenza distributiva e sensibile che procede per fasi.

In questo modo, si può riconoscere nelle analogie diffuse tra le ombre di *The Whispering Star* un implicito richiamo a pensare le immagini del nucleare che furono in connessione con la catastrofe di Fukushima. Quelle ombre proiettate dalle falene sulle plafoniere e dagli umani sui *fusuma* fanno uno, per un istante, con l'ombra umana impressa nella pietra (人間の影石の上に刻印, *ningen no kageishi no ue ni kokuin*) sulle scale della Sumitomo Bank Company di Hiroshima, a seguito del bombardamento atomico del 1945. Vi è certo qui il rischio dell'equivalenza tra le catastrofi (quelle due catastrofi che Nancy avvertiva di non confondere, per via della coincidenza provocata dall'assonanza dei loro nomi: Fukushima e Hiroshima), un rischio che sempre si corre quando si fa ricorso all'analogia. Tuttavia, è possibile forse ritenere che un ulteriore sviluppo del segno, provocato a partire dal momento iconico, possa essere utile a superare questo impasse?

2.3 No Man's Zone

Finora si è osservato come in *Decommissioning Fukushima* sia possibile rintracciare dei momenti post-simbolici comuni, attraverso semplici pratiche di disaggiustamento della catena simbolica abitudinaria. Questi momenti sono prodotti a partire da *shock* in grado di mostrare una sospensione dell'anticipazione progressiva del futuro. Si è poi mostrato come in *The Whispering Star* ci sia una prevalenza del momento iconico, per mezzo del ricorso all'analogia, come strumento per mettere in connessione elementi altrimenti disparati. Sul finire del paragrafo si è però rilevato un possibile rischio, quello cioè di rimanere all'interno dell'equivalenza delle catastrofi denunciata da Nancy, attraverso l'analogia sorretta dalla funzione di iconicità, proprio facendo risuonare quella rima che connette Hiroshima e Fukushima. Tuttavia, se il post-simbolico origina nello stesso simbolico, a partire dalla genesi analogica dell'icona, non è però qui che si interrompe. Ciò che resta da esplorare è allora l'indessicalità come sviluppo del segno.

Una simile questione legata all'indessicalità sarà affrontata mediante l'analisi dell'ultima pratica filmica qui considerata: *No Man's Zone* di Fujiwara Toshi. Si è già scritto di come l'indice, per Peirce, sia in grado di attirare l'attenzione su di un comune connesso alla prestazione offerta dal nome proprio (Cfr. n. 32 §2). In questo senso, è possibile osservare come anche la categoria di indessicalità corra il rischio di deragliare nella semplice identità a sé stesso dell'evento, per mezzo di una sua riduzione a soggetto o a sostantivo all'interno dell'enunciazione. Tuttavia, nella dinamica della costruzione del segno, questo avviene solamente quando il momento indessicale è catturato nella catena significante del simbolo. Quando cioè l'indice è ricompreso nella struttura dell'*habitus* e va a operare nella circolazione triadica, con funzione denotativa dell'oggetto che è supposto rappresentare. Ecco allora che l'indice diviene semplice sostanza del segno, divisione numerica del reale disponibile nelle strutture consolidate del suo movimento. Si è mostrato però come il post-simbolico, nella sua funzione di struttura anticipante della sfera del possibile, presentandosi come pratica comune dell'operare semiotico, si collochi logicamente (Cfr. n. 20 §1.2) nella posteriorità del simbolo.

In *No Man's Zone* di Fujiwara Toshi questa funzione post-simbolica dell'indice emerge in tutta la sua potenza brutta. Se infatti il momento iconico è in grado di liberare il possibile dall'anticipazione della catena simbolica, mediante l'analogia strutturale tra enti disparati considerati in se stessi, la fase post-simbolica dell'indice mostra invece l'irritazione affettiva di tratti singolari incommensurabili¹¹. Nella pratica filmica di Fujiwara, questo avviene mediante un uso sapiente delle immagini di due delle catastrofi di Fukushima – lo tsunami e il terremoto – in aperta opposizione rispetto al flusso vocale della recitazione in *voice over* di Arsinée Khanjian. Si tratta, in entrambi i casi, di catene simboliche dotate di significato autonomo, che, tuttavia, venendo montate assieme, creano un effetto di disaccordo. Mentre vediamo le immagini della costa devastata dallo tsunami – un genere di immagini che ci riporta alla mente altre catastrofi simili, come ad esempio il terremoto e maremoto dell'Oceano Indiano nel 2004 – la voce di Khanjian dice che ogni identificazione possibile di oggetti familiari è divenuta impossibile. Oppure, durante le riprese di un ruscello immerso in un bosco, il *voice over* afferma che nulla è cambiato, tranne il fatto che nessuno può osservare quelle rive, ad eccezione della macchina da presa. Mentre nel primo caso si è di fronte all'immagine di un disastro (è evidente dal genere di immagini che vengono presentate), nel secondo il disastro è solamente supposto: quel ruscello potrebbe essere ovunque e in qualunque stato. Tuttavia, in entrambi i casi, nulla mostra l'inerenza del disastro a un sito specifico. Quell'ovunque non fa così che reduplicarsi, rendendo manifesta la distanza che separa dall'evento. Si può davvero riconoscere il triplice disastro di Fukushima nella sua singolarità? Le immagini che si susseguono sembrano suggerire il contrario: vi è solo equivalenza.

In questo modo, l'intero *No Man's Zone* è una pratica filmica che mira a interrogare lo spettatore su ciò che il visibile (e in particolare il filmabile), è in grado di mostrare. Ciononostante, è necessario arrendersi di fronte all'insufficienza del visibile, il quale pare essere intimamente implicato nel gioco delle equivalenze? In generale il triplice disastro di Fukushima si presta a un simile gioco su più livelli: due disastri, il terremoto e lo tsunami, possono essere analoghi a eventi simili da un punto di vista scopico, come nel caso del terremoto e maremoto dell'Oceano Indiano; mentre il terzo, il disastro nucleare, fa rima con il bombardamento di Hiroshima ed è quindi analogo ad esso, perlomeno a livello di immaginario stabilito. In questo senso, tutto fa uno con tutto e nulla pare poter essere mostrato nella singolarità del proprio accadere. Sembra quasi, in questo momento, che la catastrofe sia sempre già accaduta in anticipo sull'evento. Come

¹¹ Proprio ciò che si oppone alla semplice equivalenza di valore denunciata da Nancy (Cfr. Nancy 2016).

scrive Didi-Huberman, le immagini delle catastrofi disponibili sono immagini delle «catastrofi che furono» (Didi-Huberman 2021: 23). Generalmente, per fuggire da questa implicazione mnestica all'universo simbolico, così da mostrare un disaccordo tra tempi e spazi, si ricorre al montaggio d'immagini, in sede di teoria. Tuttavia, sarebbe qui forse necessaria una problematizzazione più profonda del ruolo della voce. Essa, infatti, anche nel caso di un documentario come *No Man's Zone*, per certi versi classico, è in grado di introdurre un'interruzione nello scorrere piano delle sequenze. Lo si è già scritto, è il *voice over*, il suo racconto, che non permette allo spettatore di fare uno con il percorso analogico che le immagini suggeriscono. Il deposito mnestico delle catastrofi che furono, che sedimenta negli immaginari disponibili della catastrofe, si espone così a un supplemento indessicale. L'affetto duale interrompe il neutro fluire delle immagini per mezzo della voce. Essa è significativa, se presa di per sé, così come lo sono le immagini, se automatizzate, ma la giuntura tra i due percorsi, nel proprio autosviluppo, provoca uno scontro di sistemi concorrenti per l'assegnazione di significato. Arsinée Khanjian lo ripete in continuazione: «to see is to believe». Vedere è credere, così come la credenza s'accorda spesso all'ascoltare nella retorica. Sono quindi le congiunzioni inattese tra il vedere e l'ascoltare, gli affetti implicati in queste due pratiche che non s'accordano alla perfezione, a perforare il luogo proprio del simbolico. Se l'indice è nome proprio, dunque, esso lo è solamente alla fine, quando il simbolico cattura l'indessicale nello sviluppo del segno, nella costruzione di una catena significativa, come soggetto o sostantivo riferito a un aspetto pertinente del reale dinamico. Al contrario, se preso nel momento in cui origina la sua funzione, l'indice è ciò che permette al segno di cogliere le resistenze proprie del sito di pertinenza. Lì dove l'icona vede solo analogie, liberando possibili alternativi dalla catena simbolica, il momento indessicale scopre tutta la brutalità del reale che non s'accorda con quelle analogie – un venire a manifestazione del cosmo *nel simbolico*. Se l'icona intravede un'analogia di struttura tra i possibili collegamenti con le catastrofi del passato, l'indice opera proprio sulla messa alla prova di simili somiglianze, per mezzo della binarietà e degli affetti che produce. I corpi distinti, in questo senso, non si compongono, o meglio, ogni composizione di corpi è contrassegnata dalla fatica con la quale si compie il loro accordo, lì dove e non è sicuro che accordo ci sia. La binarietà opera così nel regno del possibile o dell'incontro.

Nel caso di *No Man's Zone* quello che viene posto è un problema relativo allo statuto del visibile: se vedere è credere, ci si domanda perché non si riesca a credere a quelle immagini che vengono mostrate, che cosa trattiene l'adesione. Le immagini, le quali non fanno che rimare col nostro immaginario della catastrofe naturale (tsunami e terremoto, lo ricordiamo), scontrandosi con la catena significativa del *voice over*, mostrano l'altra catastrofe, quella nucleare, nascosta, invisibile, e per ciò stesso infilmabile. In un certo senso si tratta qui di porre una domanda metafisica nata in seno alla semiotica: come vedere l'invisibile che permane di fronte ai nostri occhi, senza che vi sia alcun regime scopico in grado di mostrarlo? Non le catastrofi del passato, non la fine del mondo futuro, ma un lento avvenire che fa collassare i luoghi e i tempi su se stessi. Ecco apparire l'interpretante, allora, in questa pratica che si dispone alla posterità del simbolo. Non un soggetto che interpreta, ma il segno stesso che, provando a chiudere la catena simbolica su un significato preciso da assegnare al mondo così com'è, vira verso il proprio autosviluppo sensibile.

3. Conclusione: camerare il post-simbolico

Si è sostenuto che la questione del post-linguistico può essere riconsiderata a partire dalle funzioni post-simboliche del segno. Queste operano internamente alla categoria di simbolo e non sono atte a superarlo in un possibile al di là. Non c'è dismissione del

segno, ma solamente autosviluppo, in una sorta di continuo saggio della sua tenuta, attraverso momenti iconici e indessicali. Mentre si è analizzato il simbolico come legisegno, ossia nella sua funzione istituyente, l'icona e l'indice si sono dimostrati come operazioni destituenti della catena significante – non nel superamento del simbolico, ma in quanto sua messa in movimento in un regime di non-fluidità. C'è ruvidità, infatti, nell'autosviluppo del segno, e una simile asprezza irritativa tra le fasi è ciò che può dar luogo al possibile, impedendo la chiusura significante nel simbolico automatizzato. Si è sostenuto, inoltre, che lo sviluppo post-simbolico del segno non è un momento eccezionale della semiosi, ma è anzi piuttosto comune, benché spesso la sua occorrenza sia affatto incompleta. Infine, attraverso tre esempi di pratiche filmiche, si è tentato di mostrare cosa si intendeva indicando nel post-simbolico un momento di liberazione delle possibilità del segno. Nell'analogia si è rintracciata una funzione d'unione di casi disparati, che presentavano però similarità strutturali; mentre dell'icona si è esibita la potenza bruta, in grado di rivelare l'incommensurabilità degli eventi.

Per concludere, tuttavia, manca ancora da porre una questione: chi è il soggetto delle pratiche filmiche che ci hanno condotto attraverso la logica post-simbolica? Non certo il regista o l'autore, e nemmeno, più in generale, l'opera. Il soggetto di queste pratiche potrebbe allora essere la macchina da presa, la camera. O, forse, sarebbe meglio liberarsi, sin da subito, dell'idea che qui si stia trattando di un soggetto di qualche genere: è lo *spazio mediale* cioè a cui ci si riferisce. Si è così in una pratica in quanto pratica filmica, ossia a quel termine all'infinito felicemente coniato da Fernand Deligny che è «camerare» (Deligny 2017: 105):

perché ho parlato di un percorso attraverso la camera, essa allora appare come un luogo, il che è già tutta un'altra cosa rispetto all'essere questa scatola da cui si proiettano le malizie di un camerlengo il cui ultimo problema è di modificare il mondo o se stesso in un qualche senso che sia [...]. È dunque di ciò che può aver luogo dentro e attraverso questa piccola camera tutta nera nel suo interno che ci si dovrebbe occupare, a costo di inventare un infinito che potrebbe essere camerare [camérer] (*Ibidem*).

Il gesto del camerare non si interrompe così con la camera, ma prosegue nell'apertura dei possibili che scavano interstizi tra le immagini. In questo senso il camerare stesso può divenire un modo attraverso il quale leggere la pratica filmica, non fermo all'opera nella sua compiutezza e significato nella catena simbolica, né al soggetto intenzionale che quell'opera la produce. Al contrario, la questione del camerare è il *medium* o il luogo per mezzo del quale fare spazio all'autosviluppo sensibile del segno nella pratica cinematografica.

Bibliografia

Benjamin, Walter (2000), *Che cos'è il teatro epico?*, in Benjamin, Walter, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, pp. 126-135.

Bryant, Levy, Srnicek, Nick, Harman, Graham (2011) (eds), *The Speculative Turn. Continental Materialism and Realism*, Re.press, Melbourne.

Calefati, Alessandro (2021), «The Whispering Star. L'ombra della catastrofe», in *Fata Morgana*, n. 44, pp. 149-156.

Cimatti, Felice (2018), *Cose. Per una filosofia del reale*, Bollati Boringhieri, Torino.

Danto, Arthur C. (2009), *Dopo la fine dell'arte. L'arte contemporanea e il confine della storia*, Bruno Mondadori, Milano.

Deleuze, Gilles, Guattari, Félix (2010), *Kafka. Per una letteratura minore*, Quodlibet, Macerata.

Deligny, Fernand (2017), *Camerare (1977)*, in Deligny, Fernand, *Il gesto e l'ambiente. Cinema e pedagogia*, a cura di E. Binda, Pellegrini, Cosenza, pp. 103-114.

Derrida, Jacques (2020), *Di un tono apocalittico adottato di recente in filosofia*, Jaca Book, Milano.

Descartes, René (2003), *Le passioni dell'anima*, a cura di S. Obinu, Bompiani, Milano.

Didi-Huberman, Georges (2021), *Sentire il grisoù*, Orthotes, Napoli-Salerno.

Fusco, Maria, Gensini, Stefano (2010), a cura di, *Animal loquens. Linguaggio e conoscenza negli animali non umani da Aristotele a Chomsky*, Carocci, Roma.

Grusin, Richard (2017), *Premediation*, in Grusin, Richard, *Radical mediation. Cinema, estetica e tecnologie digitali*, a cura di A. Maiello, Pellegrini, Cosenza.

Kohn, Eduardo (2021), *Come pensano le foreste. Antropologia oltre l'umano*, Nottetempo, Milano.

Lacan, Jacques (2008), *L'etica della psicanalisi. Seminario VII (1959-1960)*, Einaudi, Torino.

Nancy, Jean-Luc (2016), *L'equivalenza delle catastrofi. (Dopo Fukushima)*, a cura di G. Tusa, Mimesis, Milano-Udine.

Peirce, Charles S. (2021a), *Grammatica speculativa*, in Peirce, Charles S., *Opere*, a cura di M.A. Bonfantini, Bompiani, Firenze-Milano, pp. 137-176.

Peirce, Charles S. (2021b), *Dalle categorie alla semiotica*, in Peirce, Charles S., *Opere*, a cura di M.A. Bonfantini, Bompiani, Firenze-Milano, pp. 111-126.

Peirce, Charles S. (2021c), *La logica dei relativi (del 1897)*, in Peirce, Charles S., *Opere*, a cura di M.A. Bonfantini, Bompiani, Firenze-Milano, pp. 913-969.

Peirce, Charles S. (2021d), *Pensiero-segno-uomo*, in Peirce, Charles S., *Opere*, a cura di M.A. Bonfantini, Bompiani, Firenze-Milano, pp. 73-110.

Peirce, Charles S. (2021e), *L'interpretante logico finale*, in Peirce, Charles S., *Opere*, a cura di M.A. Bonfantini, Bompiani, Firenze-Milano, pp. 251-278.

Vercellone, Federico (2013), *Dopo la morte dell'arte*, Il Mulino, Bologna.

Filmografia

Fujiwara, Toshi (2012), *No Man's Zone*.

NHK (2014), *Decommissioning Fukushima: The Battle to Contain Radioactivity*.

Sono, Sion (2015), *The Whispering Star*.