

# Lo Schema è il logos

Franco Farinelli



Il concetto di schema attraversa tutto o quasi tutto quel che possiamo ricostruire della cultura occidentale, al punto che non riusciremmo ad avere memoria di quel che è stato senza la continuità del modello schematico, che è stato in grado di colonizzare, come segmento semantico funzionale alla comunicazione, tutti gli ambiti e le forme dell'espressione. Per molti versi, per esempio, tutta l'opposizione tra Platone e Aristotele è riconducibile alla diversa idea che essi ne hanno, seppure ambedue lo intendano in senso squisitamente geometrico, una concezione che non appare comunque prima del V secolo, con il Timeo. Per Platone lo schema è il contrario del diagramma, che invece equivale alla totalità della figurazione stessa. E cui invece secondo Aristotele lo schema stesso corrisponde. La differenza si gioca sul rapporto che esiste tra il contenente e il contenuto, vale a dire tra la forma e l'area. Platone oppone sostanzialmente l'area al perimetro, ritiene che lo schema sia il contorno della figura, o meglio il perimetro che ha il potere di determinare la figura, e che, come limite dell'area, esiste di per sé. A queste due interpretazioni se ne aggiunge una terza, quella di Euclide, che a distanza di qualche decennio rovescia la posizione di Platone, e assume come schema quel che è contenuto da uno o più limiti, dunque l'area perimetrata. Nel complesso le tre posizioni illustrano come a partire dal V secolo il concetto di schema si fonda sull'opposizione di natura geometrica tra area e contorno, inteso come la soglia su cui si gioca una questione più ampia, ovvero il rapporto tra essere e apparenza, cioè tra ciò che è ciò che sembra.

Nelle tragedie classiche tale problematico rapporto si precisa in quello del simulacro, cioè nella rappresentazione di un'assenza. Già nell'Iliade, per esempio, Ecuba pensa alla reggia che abitava con Priamo appunto come a uno schema, ovvero un luogo che esiste a dispetto dell'assenza di ogni presenza vitale che lo animi. E nell'arte teatrale greca lo schema richiama sempre l'assenza, qualcosa che si connette alla vita soltanto nella misura in cui quest'ultima è rimossa per essere sostituita da una rappresentazione. Nella commedia *Le donne al parlamento* Aristofane narra di un gruppo di donne che per poter partecipare come cittadine a un'assemblea fingono di essere uomini, assumendone sembianze e movenze. A ciascuna di esse viene suggerito di parlare appoggiata a un bastone: per sembrare un maschio la femmina deve assumere un determinato atteggiamento, una posa che consenta la riconoscibilità del tratto caratteristico del comportamento maschile (Catoni 2005, 10-28, 19-11). E si noti, perché decisivo: tale procedimento mimetico deve mettere capo a una postura di natura statica, risultato allo stesso tempo di osservazione, falsificazione e manipolazione. Con un solo termine: effetto di una vera e propria proiezione, che passa attraverso la contestuale estraniamento di sé. La comunicazione teatrale mostra molto bene come lo schema sia la matrice del weberiano *Idealtypus* (Weber 1958, 107-125): a ogni postura corrisponde un carattere fissato in maniera permanente, che deve essere sistematicamente e immediatamente identificato dallo spettatore. Nella commedia in questione il tipo è dato dalla figura del cittadino maschio inteso nella sua generalità, come qualcosa di sovraperonale e proprio per questo esemplare: dove l'esemplarità dipende dalla mancanza di ogni specifica individualità, di ogni singolare, specifica forma di vita, di ogni concreta corrispondenza empirica. Per questo i tratti costitutivi dello schema sono la fissità e l'immobilità, appunto quelli che connotano ciò che è inanimato perché privo di vita. E sono proprio tali tratti a garantirne la ripetibilità, la possibilità d'iterazione, la circolazione, la funzione comunicativa. In tal modo la riconoscibilità si fonda sulla cristallizzazione di una stasi caricata di un ruolo comunicativo. L'unica differenza rispetto agli

schemi geometrici su cui Platone e Aristotele s'interrogano dipende dal fatto che gli schemi teatrali veicolano informazioni in grado di prefigurare comportamenti socialmente codificati, e non modelli astratti. Ma in ogni caso, come ha scritto Maria Luisa Catoni (2005, 116), gli schemi restano delle pause iconografiche molto dense che corrispondono a processi d'identificazione anch'essi molto densi sul piano semantico.

Il che vale anche nell'arte della danza, dove lo schema corrisponde alla pausa, è la posizione in cui al termine del movimento chi danza si fissa in un atteggiamento, in una figura, e la mimesi da dinamica diventa statica. E proprio tale arresto produce il significato, perché è solo e soltanto l'arresto del movimento che innesca l'apparizione del senso dell'intero processo. Sotto tal profilo una storia, quella di Salomè, ricapitola l'insieme delle forme e delle funzioni schematiche, riunendole all'interno di una versione sistematica e coerente, il cui significato ultimo è chiaro soltanto quando tutta la storia finisce (Farinelli 1992, 3-14). È dunque alla lettera anch'esso schematico, nel senso che esso coincide con l'arresto del processo, cioè della vita (di Giovanni il Battista). All'inizio della storia, di cui per primi ci riferiscono nel Nuovo Testamento Marco e Luca, vi sono soltanto legami ambigui tra soggetti i cui nomi non sono ancora regolati, vale a dire distinti in maniera univoca: c'è un re che si chiama Erode, che ha un fratello che si chiama anch'egli Erode ed è sposato con Erodiade, madre di una figlia di cui mai nella storia si fa il nome ma che chiamiamo Salomè perché lo storico Giuseppe Flavio parla, nel suo resoconto della lotta degli Ebrei contro i romani, di una figlia di Erodiade così chiamata. Questo all'inizio della storia. Alla fine ogni cosa avrà il proprio nome per quanto arbitrario possa risultare. Ma chi è davvero Salomè? Ovvero: di quale schema la sua storia è portatrice?

Nella cattedrale di Zurigo una Salomè del XII secolo rovescia ancora oggi il proprio busto di pietra davanti a un musico che ne accompagna le movenze con il suono di uno strumento ad arco, congelata nella capriola all'indietro che è la stessa che si vede nel portale della chiesa di Avallon e nella cattedrale di Rouen. Su un capitello di Saint Georges-de-Boscherville i musicisti sono invece due e coronati, Erode che suona la lira ed Erodiade la viola: tra loro, ritta a testa in giù su un tamburo, Salomè trova la maniera di mostrare al re le proprie grazie. E risponde allo stesso nome, per esempio, anche la figura femminile che assume le forme delle cariatidi del duomo di Modena, fissate in una capriola in avanti che, per la posizione del volto e delle braccia, conferisce ai tratti del loro corpo un'aria di famiglia con quello della sfinge. È l'acrobatica danza della morte, la jonglerie che evoca l'aldilà, il mondo infernale in cui tutto si compie in senso opposto alla norma, e l'unica regola è quella di violare la regola, perciò i corpi si muovono all'inverso del movimento del sole, ruota incapace di girare all'indietro, cioè al contrario (Deonna 2005, 73, 79, 105). Questo per gli antichi, e per le donne e gli uomini del medioevo. Ma le forme si autosignificano in continuazione. Così per noi, oggi, la danza di Salomè rappresenta la mimesi del globo, della sua instabilità e insieme della continuità del suo perenne movimento, dell'incessante modificazione del suo assetto e allo stesso tempo dell'invarianza della sua struttura. Sicché oggi al tempo della globalizzazione (all'epoca in cui il mondo finalmente chiede di essere trattato per quello che davvero esso è ed è sempre stato e sempre si è saputo che era: un globo appunto, anzi il globo) la richiesta che in cambio della metà del proprio regno il re rivolge alla ballerina, alla prima incarnazione della figura che nelle discoteche oggi si manifesta nella funzione della cubista, acquista un altro valore, e vuol dire: svelami il segreto del tuo equilibrio,

spiegami come fai a non cadere, a restare in piedi pur ruotando incessantemente, a mantenere stabile e fermo controllo sulle cose pur assecondando il loro ineluttabile e continuo cambiamento, la loro crescente e vorticoso modificazione. Quando insomma il vecchio re chiede alla ragazza di continuare a danzare per lui in realtà le chiede: rivelami il mistero per cui è possibile mantenere il potere, tu che seguendo fulmineamente il corso delle cose in un istante fai capovolta il giro del mondo e torni come nulla fosse al punto di partenza, pronta a ricominciare daccapo, ma in realtà non ti sposti di un centimetro da dove sei, resti ferma e sicura dove sei sempre stata, e dove per sempre sei capace di restare.

Per René Girard tutta la storia in ballo è una semplice questione di metafore. Come se una questione di metafore potesse davvero essere una faccenda semplice. Per Girard la mostruosa richiesta che alla fine Salomè (“tabula rasa del desiderio”) rivolge al re dipende dalla sua incapacità di comprendere appunto il senso metaforico dell’enunciato di Erodiade, che la bimba prende invece alla lettera: così la mamma dice alla figlia di chiedere la testa di Giovanni Battista per significare di farlo mettere a morte, e la figlia invece pretende e ottiene davvero la testa di Giovanni su un vassoio (Girard 1987, 199-233). Al riguardo, e con la serietà di chi in apparenza è soltanto leggero, è molto più utile Alberto Arbasino, che nota come nella Salomé di Wilde valga una “logica formale rigorosa come a Vienna o a Cambridge: la luna somiglia alla luna, e basta!” (Arbasino 1980, 9). Mentre la richiesta della mamma si fonda sulla relazione biunivoca tra il nome e la cosa, l’enunciato della figlia si regge su quella tra la cosa e la cosa stessa: “Voglio che tu mi dia subito su un vassoio...”, con quel che segue. È l’archetipo di quel che i logici chiamano il *modus ponens*: se p, allora q! La bambina non ammette scherzi perché essa non comprende la metafora, la mossa la cui assenza è in grado di differenziare lo schema geometrico da quello teatrale.

Per Aristotele la metafora, “imposizione di una parola estranea”, funziona come una proporzione: “intendo per esempio che si trovano nello stesso rapporto la coppa nei confronti di Dioniso e lo scudo nei confronti di Ares, e si chiamerà dunque la coppa ‘scudo di Dioniso’ e lo scudo ‘coppa di Ares’” (*Poet.*, 21-VIII). Il secondo elemento con il primo e il quarto con il terzo si trovano così nell’identica relazione: dunque il quarto elemento potrà dirsi al posto del secondo, o il secondo al posto del quarto, e anche si potrà porre al posto di ciò di cui si parla quello che a esso si riferisce. Riportato al mondo latino: la coppa sta a Bacco come lo scudo sta a Marte. È la forma di metafora per analogia, e proprio su di essa si è appuntata la critica dei moderni. Secondo il Fyfe, traduttore della *Poetica* per le edizioni Loeb, qui Aristotele incappa in una delle sue “meno lucide affermazioni” (Aristotele 1960, 80). E la Gumpel formula un’accusa ancora più grave e circostanziata, quella di errore relativo alle categorie ontologiche: ciò che il linguaggio “dice” o “chiama” e ciò che invece “è” o esiste nella realtà empirica sono due “cose” differenti, perché il primo appartiene al campo dell’“eteronomia ontica”, viene insomma chiamato all’esistenza dall’esterno (dal linguaggio appunto) per dirla alla buona, mentre il secondo appartiene al regno dell’“autonomia ontica”, non deve la propria esistenza a nient’altro. Per la Gumpel tali ambiti sono separati e differenti, e l’unica possibile forma di loro sovrapposizione si fonda sulla contingenza che il linguaggio si adegui al dato empirico al punto da divenire funzionalmente “letterale”: gara oltremodo dura se possibile, viene da osservare, perché l’idea di una “perifrasi alla lettera” della realtà, per così dire, tende più verso la contraddizione in termini che verso il campo delle praticabili evenienze. La Gumpel insiste: l’ingenuità di Aristotele consiste nel

postulare una corrispondenza netta tra analogie che esistono nel mondo e quattro parole o termini che le esprimono come perfetti sostituti, al punto da lasciar che le parole stiano l'una accanto all'altra a riempire appunto quei vuoti che giustamente le norme lasciano deserti. Né vale l'obiezione per la quale in fin dei conti l'esistenza di Bacco e Marte non è più empiricamente "vera" di quanto non sia quella dei satiri o degli unicorni o di qualsiasi altra creatura fantastica: tali entità o "esseri" restano comunque ontologicamente distinti dalle parole, poiché portatori di un'autonoma base reale e di un autonomo significato ideale ogni volta che ne scorgiamo per esempio l'immagine su di un arazzo o una tappezzeria. E dato che tale visione non rimanda a nessun atto linguistico, conclude la Gumpel (1984, 218-219), essa non coinvolge nessun tipo di eteronomia ontica.

Basta appunto rimandare alla storia di Salomé per render conto della posizione aristotelica, cioè semplicemente far notare come già per Aristotele valga l'equivalenza tra mondo e sua immagine cartografica, equivalenza che alla fine di tale storia è l'autentico significato: è soltanto su una tavola, e attraverso la contiguità che essa assicura ai segni, che i vuoti che le norme non sono in gradi colmare vengono colmati, mediante la proprietà di ogni tavola di trasformare la contiguità della posizione delle cose nella continuità del loro statuto ontologico (Farinelli 2009, 74-81). Non è stato dopotutto proprio Aristotele ad affermare che la strada che da Sparta conduce ad Atene è la stessa che da Atene conduce a Sparta? E in quale mondo tale affermazione risulta vera se non in quello ridotto al suo schema geografico, cioè a una mappa, sulla quale le discese e le salite (a differenza che nel mondo-della-vita) sono la stessa cosa, l'un l'altra equivalenti perché ridotte alla stessa linea, allo stesso schema? Ma nei termini stessi della Gumpel: è proprio l'autonomia ontica del dato visivo che tanto alla Gumpel sta a cuore a trovare nella morte del Battista la propria fondazione, e tale autonomia è precisamente di natura cartografica, vale a dire schematica. Di più: proprio nel trasferimento che consente tale autonomia consiste la forma primordiale della *translatio*, del trasporto di un termine o un'espressione dal luogo in cui sono propri a quello dove mancano cui ogni metafora, in quanto tale, obbedisce (Quint., *Inst. Or.*, VIII, 6,5). E proprio in tale trasporto, che dal codice verbale conduce al visivo, consiste il senso dell'enunciato con cui Salomé avanza a Erode la sua richiesta. Si può infatti benissimo dire di voler la testa del nemico senza far riferimento a nessun piatto, come Girard sostiene che Erodiade abbia fatto rivolgendosi alla figlia. Ma visivamente non è possibile farne a meno, a meno che, come Giuditta con il capo di Oloferne, lo si tenga in mano reggendolo per i capelli: alternativa che snaturerebbe tutta la storia, il cui unico senso è appunto quello di rendere plausibile l'epifania del piatto (*pinax*). Il Battista, "prefiguratore per eccellenza, presta la sua figura alla figurazione dell'invisibile per eccellenza: il passaggio" appunto, ha scritto la Kristeva (1998, 81). Va detto allora che, propriamente parlando, il racconto della sua decapitazione descrive il transito dalla pro-fezia, dall'anticipazione orale circa il reale, al pro-gramma, alla pro-gnosi che, essa sì alla lettera, opera attraverso il sistema grafico, visibilmente: dunque secondo le modalità proprie della tavola, del vassoio intorno al quale ruota l'intera vicenda, e dal quale l'intera modernità non staccherà più gli occhi. Senza il quale gli schemi geometrici non potrebbero esistere, e quelli teatrali nemmeno, poiché senza di esso nemmeno nessuna astrazione si darebbe.

## Bibliografia

- Arbasino, A. (1980). La “Salomé” di Wilde e Beardsley. In O. Wilde, *Salomé*, introduzione di A. Arbasino, illustrazioni di A. Beardsley. Milano: Rizzoli.
- Aristotele (2006). *Poetica*. Milano: BUR.
- Aristoteles (1960). *Poetics*. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- Catoni, M. L. (2005). *Schemata. Comunicazione non verbale nella Grecia antica*. Pisa: Edizioni della Normale.
- Deonna, W. (2005). *Il simbolismo dell’acrobazia antica*. Milano: Medusa.
- Farinelli, F. (1992). *I segni del mondo. Immagine cartografica e discorso geografico in età moderna*. Firenze: La Nuova Italia.
- Farinelli, F. (2009). *La crisi della ragione cartografica*. Torino: Einaudi.
- Girard, R. (1987). *Il Capro espiatorio*. Milano: Adelphi.
- Gumpel, L. (1984). *Metaphor Reexamined. A Non-Aristotelian Perspective*. Bloomington: Indiana University Press.
- Kristeva, J. (1998). *Visions capitales*. Paris: Editions de la Réunion des musées nationaux.
- Quintiliano, M. F. (2001). *Institutio oratoria, Libro VIII*. Edizione con testo a fronte a cura di A. Pennacini. Torino: Einaudi.
- Weber, M. (1958). *Il metodo delle scienze storico-sociali*. Torino: Einaudi.

