

Rainer Guldin

Ménage à trois:

**Riflessioni sulle nozioni di diafanità e trasparenza
nell'opera di Mira Schendel, Jean Gebser e Vilém Flusser**

“Para não falar naqueles que jà tendiam para o misticismo, como o psicólogo Jung, o biólogo Lorenz, e o proclamador da diafaneidade, Gebser. Mas, na realidade, as condições para a captação da diafaneidade não são nem proibitivas, nem convidam ao misticismo.”¹

Vilém Flusser, *Diacronia e diafaneidade*

“Die tiefe Wahrheit des Christlichen von der Transparenz, der Diaphanität der Welt, wird wahrnehmbar. Der lautere Einbruch des Jenseitigen ins Diesseitige, die Präsenz des Jenseits im Diesseits [...] des Göttlichen im Menschen wird transparent. Die Menschwerdung Gottes ist nicht vergeblich gewesen.”²

Jean Gebser, *Ursprung und Gegenwart*

Introduzione

Nella biblioteca nazionale svizzera a Berna si può consultare un carteggio che contiene due lettere dattiloscritte³ dell'artista brasiliana Mira Schendel (1919-1988) indirizzate a Jean Gebser (1905-1973), filosofo, scrittore e traduttore di origine tedesca. La prima lettera del 29 maggio 1969 è accompagnata da due articoli in portoghese di Vilém Flusser – *Diacronia e diafaneidade I e II*, pubblicati nel *Suplemento Literário* di *O Estado de São Paulo* il 26 aprile ed il 3 maggio del 1969 – e da una versione tedesca di 8 pagine dattiloscritte – *Diachronie und Diaphanität* – che risulta leggermente diversa rispetto ai due articoli di giornale. Esiste una seconda versione tedesca con lo stesso titolo,

¹ “Per non parlare di quelli che già tendevano al misticismo, come lo psicologo Jung, il biologo Lorenz, e il proclamatore della diafanità, Gebser. Ma, in realtà, le condizioni per captare la diafanità non sono né proibitive, né invitano al misticismo” [traduzione RG]. Questo testo è consultabile in rete nel nuovo sito FlusserBrasil <http://www.flusserbrasil.com/> (vedi <http://www.flusserbrasil.com/art365.pdf>).

² „La profonda verità cristiana della trasparenza, della diafanità diventa percepibile. L'irruzione pura dell'aldilà nel mondo, la presenza dell'aldilà nel mondo [...] del divino nell'uomo diventa trasparente. L'incarnazione di Dio non è stata vana” [traduzione RG].

³ Ringrazio la Biblioteca nazionale svizzera di Berna e in particolar modo Magnus Wieland per aver concesso il permesso di pubblicare alcuni passaggi dalle due lettere di Mira Schendel.

leggermente più lunga⁴ – 8 pagine e mezzo – ed una seconda versione portoghese di 4 pagine e mezzo, con un altro titolo: *Diáfaneidade contra diacronía*. Nonostante quest'ultimo testo sia diviso in due parti come tutti gli altri – una parte dedicata a riflessioni di carattere generale sul rapporto tra diacronia e diafanità ed una parte che tenta di applicare queste considerazioni all'opera di Mira Schendel –, questa versione appare meno strutturata delle altre. Flusser presumibilmente esordì con questa prima variante portoghese, per poi elaborare gli altri testi: una prima versione tedesca più lunga, seguita dalla seconda versione portoghese che venne pubblicata ed infine una seconda variante tedesca, basata sui due articoli di giornale, da allegare alla lettera di Mira Schendel a Jean Gebser.⁵

“Anbei“, scrive Schendel nella lettera del 29 maggio, riferendosi ai due articoli di giornale ed alla trascrizione in tedesco, „sende Ihnen ein Essay. Der Autor [Vilém Flusser] liest jetzt ‘Ursprung und Gegenwart’. [...] Sende mit die portug. Ausgabe der Essay.“⁶ Nella seconda parte di questo saggio discuterò in dettaglio il contenuto di *Ursprung und Gegenwart* (Origine e presente) – l'opera più importante di Jean Gebser – ed il suo significato per il pensiero di Mira Schendel e Vilém Flusser. La nozione di trasparenza – “Diaphanität”, nella terminologia di Gebser – non era nota a Schendel quando creò i suoi famosi pannelli acrilici trasparenti di cui Flusser parla sia nei suoi due saggi pubblicati in *O Estado de São Paulo*, sia nel breve capitolo di *Bodenlos* dedicato al suo rapporto con Mira Schendel. In questo senso Schendel scrive nella lettera: “Die akrylischen Platten sind hergestellt worden bevor ich Ihren Werk kannte.”⁷

Per spiegare questa coincidenza, Schendel cita una frase dall'opera di Gustav Richard Heyer: “wie immer die Erfahrung gilt, dass solche Gedanken gewissermassen ‘in der Luft liegen’, dass also Gedanken, wenn sie gute und richtige Gedanken sind, nicht so sehr von uns gedacht werden, sondern dass sie uns benutzen, uns suchen und aufrufen.”⁸ Anche nella seconda lettera, del 26 giugno 1969, si può trovare una breve frase di Heyer che riprende la stessa idea. “Darum, mit Heyer: ‘Wenn wir – wie eben gesagt – nur die Gefässe sind, die den geistigen Mächten dienen, so müssen diese ‘Gefässe’ richtig, sie müssen sauber und gereinigt sein, um ihren Dienst zu verrichten.’“⁹ Nei due passaggi la creatività viene definita come un processo intuitivo in cui l'artista ha un ruolo passivo,

⁴ Vedi <http://www.flusserbrasil.com/artg24.pdf>.

⁵ Questa versione non è rintracciabile nell'archivio di Berlino.

⁶ „In allegato le mando un saggio. L'autore legge adesso ‘Ursprung und Gegenwart’ [...] Mando anche la versione portog. del saggio.“ [traduzione RG]. Le due lettere di Schendel contengono alcuni errori di battitura e di grammatica. Ho preferito non correggerli, per salvaguardare l'autenticità dei testi.

⁷ „I pannelli acrilici sono stati creati prima che io conoscessi la sua opera“ [traduzione RG].

⁸ „Come sempre è valida l'esperienza che pensieri di questo genere sono in un certo senso ‘nell'aria’, cioè che i pensieri, quando hanno qualità e sono corretti, non vengono pensati da noi, ma si servono di noi, ci cercano e ci chiamano” [traduzione RG].

⁹ „Perciò, con Heyer: ‘Se – come appena detto – siamo solo i contenitori che sono al servizio di forze spirituali, questi contenitori’ debbono essere giusti, devono essere puliti ed adatti, per prestare il loro servizio” [traduzione RG]. Questa visione richiama anche un passaggio dalla Bibbia (seconda lettera a Timoteo 2.20-12).

diventando il tramite di una verità che lo trascende. Idee lo attraversano e lo animano come un mistico che si lascia travolgere da una visione. Questa dimensione mistica ed i pericoli che implica da un punto di vista razionalista giocano un ruolo centrale nella critica di Flusser all'opera di Gebser. A questo bisogna aggiungere una dimensione politica.

Nell'epigrafe di questo saggio presa dal primo articolo portoghese di Flusser inviato da Mira Schendel a Gebser, Flusser lega esplicitamente l'opera di Gebser a quella di Jung e di Konrad Lorenz, che si era compromesso con il nazionalsocialismo. In un'altra lettera del giugno 1974 che discuterò in seguito Flusser riprende questo giudizio: L'opera di Gebser emana il profumo del nazismo. Che dei legami con questo mondo ci fossero stati anche se non è chiaro che cosa implicassero concretamente, lo attesta il fatto che Gustav Richard Heyer (1890-1967), psicologo e seguace della scuola di Carl Gustav Jung di cui fu un intimo amico, era diventato membro del partito nazionalsocialista tedesco nel 1937 che lasciò solo nel 1944. Dopo la guerra Jung lo denunciò pubblicamente per il suo passato politico e si rifiutò di rivederlo in seguito. Heyer e Gebser si conoscevano personalmente. Nel 1957/58 i due tennero una serie di conferenze a Monaco di Baviera e nel 1964 Heyer pubblicò *Seelenkunde im Umbruch der Zeit* con un testo di accompagnamento di Jean Gebser. Come cercherò di mostrare in seguito, il giudizio severo di Flusser, che Mira Schendel sicuramente non condivideva, non rende giustizia né alla vita né all'opera di Gebser. È possibile che questi commenti critici da parte di Vilém Flusser avessero contribuito al deterioramento dei loro rapporti a partire dalla fine degli anni sessanta.

A partire dal 1965 Schendel si era occupata intensamente dell'opera di Jean Gebser che visitò personalmente a Berna nel 1968 (Souza Dias 2009: 141-149). Schendel era profondamente affascinata dal pensiero e dalla persona di Gebser che considerava come un amico intimo e un confidente. Entrambi gli aspetti si possono trovare nelle due lettere che scrisse nel 1969. "Ich hoffe", scrive nella seconda lettera, "dass Sie den Essay von V. Flusser erhalten haben. Hoffe auch dass es Ihnen halbwegs 'gut' geht. Ihr gelebtes und von mir geliebtes Leben. Brauche nicht so viel zu schreiben."¹⁰ Contrariamente a Schendel, Flusser, come già osservato prima, nutriva seri dubbi riguardo alla filosofia e alla persona di Jean Gebser. Questo però è solo un aspetto della complicata relazione tra Schendel, Gebser e Flusser. Come cercherò di mostrare in questo saggio, l'interesse di Flusser per Gebser trascendeva l'aspetto politico menzionato prima. Una lettura ravvicinata dell'opera dei due pensatori rivela parallelismi sorprendenti. Si aggiunga a questo il fatto che lo stesso Flusser, specialmente agli inizi della sua carriera frequentava filosofi brasiliani come Miguel Reale e Vincente Ferreira da Silva che appartenevano chiaramente alla destra dello schieramento politico. Per queste ragioni Flusser venne considerato per anni come un pensatore di destra all'interno del paesaggio

¹⁰ „Spero che abbia ricevuto il saggio di V. Flusser. Spero anche che vada 'più o meno' bene. La sua vita vissuta e da me amata. Non devo scrivere tanto" [traduzione RG].

culturale brasiliano. Dal lato suo Schendel mantenne il contatto con Gebser fino alla morte di quest'ultimo nel 1973.

Schendel discusse *Ursprung und Gegenwart* con Flusser nel corso del 1969. Non è purtroppo più accertabile a questo punto se Flusser avesse già letto la sua opera o parti di questa prima della fine degli anni sessanta quando se ne occupò in modo più approfondito e sistematico come testimonia la prima lettera di Schendel a Gebser. Flusser aveva però già avuto contatto con il pensiero di Jean Gebser nel corso degli anni cinquanta. Tracce di questo primo incontro si trovano in alcune sue lettere de 1958.

Alla ricerca di un editore

Dopo aver terminato la stesura del suo primo libro, *Das zwanzigste Jahrhundert* (Il ventesimo secolo), nell'autunno del 1957, Flusser cercò una casa editrice in Europa. Nella primavera del 1958 grazie all'aiuto di F. Schöni, un avvocato di Zurigo, il manoscritto raggiunse l'editore Origo, diretto da Hans Wyss. Le trattative cominciarono in giugno e si protrassero fino alla fine dell'anno. Il filosofo e mistico tedesco Hellmut Wolff (1906-1986) ebbe un ruolo importante in questo processo. Nel giugno 1958 ci fu un breve scambio di lettere tra Wolff e Flusser. È in questo contesto che Flusser commenta criticamente l'opera di Jean Gebser per cui Wolff nutriva grande ammirazione. Il 21 giugno Flusser scrive a Wolff che lo aveva criticato per l'assenza di una chiara strutturazione gerarchica nei suoi testi: “[...] ich danke Ihnen aufs herzlichste fuer Ihre Ansichtskarte und fuer Ihre Briefe vom 10. und 15. Juni. Ich hatte Ihnen inzwischen eine Kritik Gebasers geschrieben, aber nicht abgesandt, weil ich befuerchtete, Sie wuerden sie als irreverent, wenn nicht gar impertinent, ansehen. Ihre herzlichen Worte aber, und die innere Verwandtschaft, die ich aus Ihren Gedankengaengen herauszulesen glauben hoffe, veranlassen mich, diesen unabgegebenen Brief beizulegen.¹¹ [...] Ich beneide Sie um Ihre Gebasersche Orthodoxie, und den Glauben an ein ‘neues’ Gehirn, aber selbst wenn ich mit dieser biologischen Absurdität etwas anfangen koennte, ich hoffe, ein solches Gehirn wuerde nicht hierarchisch ‘denken’ oder ‘leben’ [...]”¹² Ritornero sul presunto determinismo biologico nell'opera di Gebser di cui parla Flusser nella prossima sezione del saggio.

¹¹ Questa lettera purtroppo non è rintracciabile all'archivio.

¹² “La ringrazio molto cordialmente per la sua cartolina e per le sue lettere del 10 e 15 giugno. Nel frattempo avevo scritto una critica di Gebser che però non avevo spedito temendo che lei l'avrebbe considerata irreverente per non dire impertinente. Le sue cordiali parole però e la parentela intima che penso di poter scoprire nei suoi pensieri mi hanno spinto ad aggiungere questa lettera. La invidia per la sua ortodossia Gebseriana e la sua fede in un nuovo cervello, ma anche se potessi accettare questa assurdità biologica, questo cervello non penserebbe e non vivrebbe gerarchicamente” [traduzione RG].

Al di là delle differenze a cui fa riferimento Flusser nella lettera, si possono trovare anche delle affinità che testimoniano delle profonde contraddizioni che caratterizzavano il pensiero di Flusser di quegli anni: per esempio, il suo interesse per la religiosità, assolutamente centrale nel suo primo libro, *Das zwanzigste Jahrhundert*. “[...] ich hoffe”, scrive a Wolff, “in Ihnen einen Freund gefunden zu haben.”¹³ E Wolff: „[...] ein sonderbarer Zufall hat uns zusammengeführt, ich spüre Ihre Gequältheit, als obs die meine waere.”¹⁴ Helmut Wolff funse da tramite con Hans Wyss dell’ Origo Verlag di Zurigo. Vilém Flusser mandò una copia di una lettera scritta a Wyss al padre di Edith Flusser, che era probabilmente in Europa per affari, pregandolo di andare a visitare l’editore per tastare il terreno. In questa lettera del 13 agosto 1958 Flusser si lamenta della sua difficile situazione: “Wahrscheinlich sage ich Ihnen nichts neues, wenn ich Ihnen verrate, dass meine Gewissenskrise auch mein aeusseres Leben aus dem Geleise werfen. Ich bin psychisch nicht mehr lange fähig, Radios zu erzeugen (denn ich habe eine Radiofabrik), und ich hoffe, vielleicht in Ihnen vom Schicksal einen Ausweg aus der Wirrnis gefunden zu haben [...]”.¹⁵

Due giorni dopo, scrive un’ulteriore lettera a Hans Wyss in cui ritorna criticamente sull’opera di Gebser ed il suo significato nel pensiero di Wolff. Helmut Wolff, scrive Flusser, spera in integrazione attraverso mutazione per arrivare ad un livello poetico, “‘Integration’ mittels ‘Mutation’ zur Ebene der Dichtung [...]”. E continua: “Diese Gedanken stammen urspruenglich aus einem Buch von Gebser (Ursprung und Gegenwart heisst es, glaube ich), haben sich aber bei Herrn Wolff vertieft und eine Wendung zum Religioesen und ‘Esoterischen’ gewonnen. Ich glaube natuerlich, dass sie vollkommen falsch (im Sinne von unecht, nicht im Sinne von unrichtig) sind [...]”.¹⁶ Nella parte inferiore della lettera indirizzata a Wolff Flusser si scusa per le parole acerbe e aggiunge: „Sie haben sich eben, mein lieber Freund, mit einem irreverenten Geist eingelassen, als Sie begannen, mit mir zu korrespondieren. Wenn Ihnen das auf die Nerven gehen sollte, schreiben Sie mir das offen.”¹⁷

Le trattative per la pubblicazione del libro non ebbero successo. In un’ultima lettera all’editore Zurighese scritta il 18 dicembre 1958 – in cui menziona il fatto che nel frattempo aveva fatto pervenire a Hans Wyss con l’aiuto di Helmut Wolff una copia di un altro manoscritto¹⁸ – Flusser risponde ad una critica di Wyss articolata in una lettera del 9 dicembre. È problematico, scriveva

¹³ “Spero di aver trovato in lei un amico” [traduzione RG].

¹⁴ “Un caso strano ci ha fatti incontrare, sento il suo tormento come se fosse il mio” [traduzione RG].

¹⁵ “Probabilmente non le dico niente di nuovo, se le confesso che la mia crisi di coscienza sta scambussolando anche la mia vita di tutti i giorni. Non ce la farò più a lungo a produrre apparecchi radio (perché ho una fabbrica di radio) e spero, di aver trovato in lei, forse, una via d’uscita dal mio destino” [traduzione RG].

¹⁶ „Queste idee provengono originariamente da un libro di Gebser (si chiama Ursprung und Gegenwart, penso), ma si sono approfondite con il signor Wolff e hanno preso una piega verso il religioso e ‘esoterico’. Naturalmente penso che sono completamente false (nel senso di inautentico, non nel senso di sbagliato)” [traduzione RG].

¹⁷ „Caro amico, quando ha cominciato a scambiare lettere con me, è entrato in relazione con uno spirito irreverente. Se questo le dà ai nervi, me lo scriva apertamente” [traduzione RG].

¹⁸ Si tratta di *Die Geschichte des Teufels* (La Storia del Diavolo). Flusser lo chiama “Teufelsbuch”.

Wyss, che Flusser non aveva incluso la nozione di dio nel suo testo. “Was Ihren zweiten Einwand betrifft, so fuerchte ich, mich erfrecht zu haben, zu viel, und nicht zu wenig, ueber Gott geschrieben zu haben. Ich gestehe das auch im Nachwort. Darueber sind wir uns ja wohl einig: ‘Du sollst den Namen des Ewigen nicht umsonst in den Mund nehmen?’¹⁹ Come puntualizza Helmut Wolff in una lettera del 15.6.1958, Flusser non era entrato in contatto con la sua casa editrice Origo per puro caso, ma per via di un’intesa intellettuale di fondo ed un interesse comune per temi religiosi, filosofici ed esoterici: “[...] nicht ganz zufaellig an einen Editor gewandt, dessen Metier und Vorliebe an sich religioes philosophische und vor allem esoterische Themen sind.” Tornerò su questo aspetto poco conosciuto dell’opera di Flusser in un prossimo saggio.

Jean Gebser: *Ursprung und Gegenwart*

Jean Gebser che si chiamava in realtà Hans Karl Rudolf Hermann Gebser nacque nel 1905 a Posen. Fece un apprendistato in una banca ed ebbe in seguito una formazione di libraio a Berlino dove studiò alcuni semestri alla Humboldt-Universität. Lasciò la Germania nel 1931 e visse alcuni anni in Spagna dove era legato in amicizia con Federico García Lorca e altri poeti spagnoli. Tradusse poesie in spagnolo che vennero pubblicate a Berlino nel 1936. A partire dal 1937 visse a Parigi dove conobbe Eluard, Aragon, Malraux e Picasso. Nel 1939 lasciò la Francia e si stabilì in Svizzera che divenne la sua seconda patria. Tra i suoi amici di quel periodo figurano Carl Gustav Jung, Adolf Portmann, Karl Kerényi e lo storico svizzero Jean Rodolphe von Salis. Gebser morì il 14 maggio 1973. Rifiutando il nazismo e nazionalismo tedesco Gebser cambiò il suo nome due volte: dapprima nel 1937 in Juan e a partire dalla metà degli anni quaranta in Jean. Nell’inverno 1947 cominciò con la stesura della sua opera maggiore, i due volumi di *Ursprung und Gegenwart* che furono pubblicati nel 1949 e nel 1953 in una versione rilegata della Deutsche Verlagsanstalt (DVA) di Stoccarda. Questa è probabilmente l’edizione che lessero Vilém Flusser e Mira Schendel. Le opere di Jean Gebser non figurano in alcuna delle bibliografie iniziali²⁰ e non si trovano nella Reisebibliothek di Flusser che si trova nell’archivio a Berlino. Forse fu Schendel, appassionata lettrice dell’opera di Gebser, che prestò i due libri a Flusser.

¹⁹“Per quel che riguarda la sua seconda obiezione, temo di aver avuto la sfacciataggine di scrivere troppo e non troppo poco su Dio. Ho ammesso questo anche in un epilogo. Sono sicuro che anche lei è d’accordo di ‘non pronunciare il nome dell’eterno invano?’“ [traduzione RG]

²⁰ Queste si trovano in *Das zwanzigste Jahrhundert* e in *Língua e realidade*.

Il primo volume, *Ursprung und Gegenwart – Erster Teil. Die Fundamente der aperspektivischen Welt. Beitrag zu einer Geschichte der Bewußtwerdung* introduce i due filoni teorici principali: i tre mondi europei e le quattro mutazioni della coscienza umana (*Bewußtseinsmutationen*). I due momenti sono legati tra di loro in un complesso intreccio. La seconda parte *Ursprung und Gegenwart – Zweiter Teil. Die Manifestationen der aperspektivischen Welt. Versuch einer Konkretion des Geistigen* discute l'irruzione del tempo nel mondo moderno (*Einbruch der Zeit*) e la comprensione del tutto (*Bewußtwerdung des Ganzen*). Questa parte si concentra sulle diverse manifestazioni culturali ed intellettuali del ventesimo secolo che annunciano la formazione di una nuova struttura della coscienza che Gebser chiama integrale e a-perspettiva. Dato che la nuova forma integrale della coscienza è ancora in via di formazione, e quindi difficilmente descrivibile, Gebser analizza soprattutto i fenomeni a-perspettivi e la scoperta di una nuova visione del tempo non più lineare e quantificabile, ma quantica ed intensa, nella matematica, fisica, biologia, psicologia, filosofia, sociologia economia nonché nelle arti, la musica, l'architettura, la pittura e la poesia.

Gebser distingue cinque strutture della coscienza umana (*Bewußtseinsstrukturen*) che si susseguono nel corso della storia, associandovi una dimensione (*Dimensionierung*) ed un segnatura geometrica (*Signatur*). La struttura arcaica è zero-dimensionale (*nulldimensional*) e non ha segnatura geometrica. Seguono la struttura magica (unidimensionale, il punto), mitica (bidimensionale, il cerchio), mentale (tridimensionale, triangolo) ed infine la struttura integrale (quadrimensionale, la sfera). Nelle tavole sinottiche allegate alla fine del secondo volume (vedi illustrazione 1) Gebser aggiunge una serie di altre corrispondenze. Nel contesto di questo saggio mi concentrerò solo su alcune di queste e sulle due ultime strutture.

La struttura mentale è prettamente razionale, interpreta il mondo in termini puramente causali e spaziali ed è caratterizzata da una tendenza verso l'astrazione e la frammentazione. Il triangolo è una settorializzazione del cerchio. Questa visione del mondo ha creato la nozione di un progresso illimitato basato sull'individualismo ed il materialismo. Il suo motto è il *cogito ergo sum* di Cartesio. La struttura mentale che nella sua forma odierna è anche un prodotto della scoperta della prospettiva attorno al 1500, che privilegia una visione puramente spaziale del mondo è entrata in crisi nel corso del ventesimo secolo. La nuova struttura emergente, che Gebser chiama integrale, è a-razionale – ma non per questo irrazionale –, non causale, a-perspettiva, concretizzante ed integrante (*gänzlichend*). La sfera della struttura integrale, contrariamente al triangolo mentale, non è basata sulla polarità e sulla creazione di una sintesi a partire da concetti opposti (tesi e antitesi), ma rappresenta una visione totalizzante che trascende ogni dualità, riunendo le quattro strutture precedenti (Gebser 2010: 366). Quest'idea si colloca all'opposto della concezione profondamente antagonista e dialettica del pensiero di Flusser. Questa integrazione è raggiunta grazie alla trasparenza,

a quello che Gebser chiama *diaphanierende Gänzlichung*, una coscienza della totalità che rende trasparente quello che si nasconde nel mondo, dietro il mondo, la nostra origine ed il nostro presente, il nostro passato profondo che contiene anche il nostro futuro e naturalmente anche noi stessi in tutta la complessità delle diverse strutture accumulate come parte di una storia che ci trascende. “Das Durchscheinende (das Diaphane, oder die Transparenz) ist die Erscheinungsform (Epiphanie) des Geistigen” (Gebser 2010: 32).²¹ L’irruzione del tempo fa saltare la struttura spaziale del mondo organizzato dalla prospettiva. Questo però non porta al vuoto e al nulla, ma alla trasparenza. “Das Ganze wird wahrnehmbar durch alle Bereiche hindurch” (Gebser 2011: 671).²² Il mondo integrale che sta emergendo è un risveglio che supera la razionalità del mondo mentale, molto di più di una semplice chiarificazione (*Klärung*). Mettere in dubbio l’esclusività della struttura mentale non significa negare la razionalità come tale (Gebser 2011: 671). L’intenzione centrale dell’opera, scrive Gebser, è quella di impedire che si confonda l’a-razionalità con l’irrazionalità (Gebser 2010: 219) Grazie alla diafanità le diverse strutture che costituiscono l’uomo diventano trasparenti e emergono nella sua coscienza.

Nel primo volume Gebser discute le ragioni della sua scelta terminologica, in particolar modo la scelta dei due termini chiave struttura (*Struktur*) e mutazione (*Mutation*) (Gebser 2010: 72). Il termine struttura non è unicamente spaziale come *Ebene* (piano), *Lage* (posizione), *Stufe* (gradino, calino) *Schicht* (strato). Concetti come sviluppo (*Entwicklung*) e progresso (*Fortschritt*) sono da evitare perché suggeriscono una direzione precisa ed una crescita continua e progressiva. L’idea di progresso e spazialità inoltre fa parte di un modo di pensare razionalista e lineare che non è riconciliabile con la nuova struttura integrale emergente. Il passaggio da una struttura all’altra implica ogni volta una profonda alterazione della coscienza, una mutazione. Gebser non usa questo termine in senso puramente biologico o storico, ma spirituale (*geistig*). Queste mutazioni non avvengono in modo continuo, ma discontinuo, quantico (*sprunghaft*). Le diverse strutture non spariscono completamente, ma si ritrovano nella coscienza attuale in forma latente o acuta.

La presenza del pensiero di Jean Gebser nell’opera di Mira Schendel

Nella lettera del 26 giugno 1969 indirizzata a Gebser Schendel descrive le sue esitazioni riguardo alla partecipazione alla Biennale di São Paulo di quell’anno e l’installazione con cui partecipò nella terminologia del filosofo tedesco. Alcuni artisti per protestare contro il regime militare avevano

²¹ . “Quello che traspare (la diafanità, o la trasparenza) è la manifestazione (epifania) della spiritualità” [traduzione RG].

²² “Il tutto diventa percepibile attraverso tutti i settori” [traduzione RG].

cancellato la loro partecipazione. “Diese Gründen (Vordergründen!) sind auch gültig. Perspektivisch bin ich mit denen einverstanden. Aperspektivisch muss ich aber die Einladung annehmen. Aperspektivisch ‘quantelnt’ auch in Vordergrund. Die Transparenz.”²³ Nella stessa lettera si trova un’altra frase che si riferisce al loro incontro in Svizzera e che mostra la profonda complicità intellettuale che legava Schendel a Gebser. „Sie waren erstaunt über meine arationale Betrachtungsweise.”²⁴

Descrivendo l’installazione, *Ondas paradadas de probabilidade – Antigo Testamento, Livro dos Reis I, 19* (Onde ferme di probabilità – *Antico Testamento, Libro dei Re, I, 19*) che consisteva di innumerevoli fili di Nylon sospesi dal soffitto ad una placca di acrilico, Schendel precisa che il materiale non vale neanche 10 franchi Svizzeri (“keine 10 schweizerfranken”) e può tranquillamente venir distrutto (“kann ruhig vernichtet werden”) dopo la Biennale. “[Das] spielt im Grunde (Hintergrund!) keine Rolle.”²⁵ Si tratta, aggiunge, di un gioco in primo piano: “Ein Spiel im Vordergrund. Perspektivisch auch.” Il passaggio biblico citato nel titolo dell’installazione racconta l’incontro del profeta Elia con Dio. Elia si inoltra nel deserto e grazie all’aiuto di un angelo giunge dopo quaranta giorni e quaranta notti al monte Oreb. Vuole passare la notte in una caverna, ma una voce gli ordina di uscire. “Ed ecco che il Signore passò. Ci fu un vento impetuoso e gagliardo da spaccare i monti e spezzare le rocce davanti al Signore, ma il Signore non era nel vento. Dopo il vento, un terremoto, ma il Signore non era nel terremoto. Dopo il terremoto, un fuoco, ma il Signore non era nel fuoco. Dopo il fuoco, il sussurro di una brezza leggera. Come l’udì, Elia si coprì il volto con il mantello, uscì e si fermò all’ingresso della caverna” (*Primo libro dei Re 19:11-13*). Nel suo diario Schendel descrive i fili di nylon come un tentativo di presentare la visibilità dell’invisibile, una specie di silenzio visuale che tende all’a-razionale come lo definisce Gebser posizionandosi allo stesso momento al di là del razionale e dell’irrazionale (Souza Dias 2009: 147). L’insieme diventa diafano laddove si riesce a distaccarsi da una concezione puramente spaziale senza ricadere nell’irrazionalità.

Nel suo diario Schendel definisce la trasparenza come il leitmotiv della sua opera. Il processo creativo stesso è una continua ricerca di trasparenza. La liberazione dell’io basata su una concretizzazione del tempo raggiungibile attraverso la struttura integrale viene associata da Schendel alla nozione cristiana di misericordia cristiana e alla manifestazione della spiritualità. Aprirsi alla misericordia è un modo per raggiungere la libertà individuale. Secondo Souza Dias (ibid: 145) Schendel reinterpreta Gebser in termini religiosi. Questa dimensione fondamentale della nozione di diafanità è però già presente nell’opera di Gebser che alla fine di *Ursprung und Gegenwart* descrive l’esperienza

²³ “Queste ragioni (di primo piano) sono anche valide. Da un punto di vista della prospettiva sono d’accordo con loro. Da un punto di vista a-perspettivo devo accettare l’invito. Quantizzando in modo a-perspettivo anche in primo piano. La trasparenza” [traduzione RG].

²⁴ “Era sorpreso della mia visione a-razionale” del mondo [traduzione RG].

²⁵ “[Questo] non ha in fondo (sfondo!) nessuna importanza” [traduzione RG].

della diafanità in termini epifanici. La struttura integrale abolirà l'ultimo più profondo antagonismo di origine mentale quello tra fede e sapere, religione e scienza (Gebser 2011: 672). La coscienza integrale si raggiunge attraverso un cristianesimo vissuto intensamente che ritrova l'origine nel presente e riconosce la creazione ed il creatore. L'origine è di natura divina, “wer das verneint, verneint sich selber.”²⁶ La struttura a-perspettiva „gründet in der Bewußtwerdung und Durchsichtigwerdung des Ganzen. Einst waren es nur die Jünger Christi, die Christi Verklärung wahrzunehmen vermochten.“²⁷ Gebser descrive Pentecoste come “die im Irdischen vollzogene Diaphanisierung der Welt, [eine] einmalige Manifestation der Kraft des geistigen Prinzips“ (ibid: 674).²⁸

Mira Schendel e Vilém Flusser: un'amicizia controversa

Mira Schendel frequentò assiduamente gli incontri che i Flusser organizzarono negli anni sessanta sulla terrazza della loro casa a São Paulo tutti i fine settimana (Souza Dias 2009: 161-3).²⁹ Nonostante il fatto che il pensiero di Flusser l'avesse ispirata per il suo lavoro, non mancano commenti critici nei suoi riguardi. Nel suo diario inedito si lamenta del carattere orgoglioso e vanitoso di Flusser: “Eu orgulhoso e vaidoso de um Flusser” (citato in Souza Dias 2009: 161).

Nell'archivio è conservato uno scambio di lettere che va dal 1972 al 1981 e comprende due lettere di Schendel e sei di Flusser. In una lettera del 29 marzo 1973 indirizzata a Villy e Edith Schendel annuncia una sua prossima visita in Europa per la fine di maggio chiedendo se era possibile organizzare un'esposizione improvvisata della sua opera. Flusser che le aveva già scritto due volte nel 1972 reagisce con entusiasmo chiedendo maggiori dettagli e promettendo di presentarla a Abraham Moles e ad alcuni artisti francesi. Quello stesso anno, probabilmente verso l'inizio dell'estate, Flusser le inviò il manoscritto del capitolo di *Bodenlos* dedicato a lei (Flusser 1992b). Schendel considerò la sua descrizione da parte di Flusser aggressiva (Souza Dias 2009: 161). Questo non poteva che peggiorare i rapporti già tesi tra i due prima della partenza di Flusser per l'Europa. In una seconda lettera non datata scritta a mano e indirizzata alla sola Edith Flusser Schendel scrive: “li o tal capitulo [...] infelizmente sua agressividade è um problema [...] no qual não vou meter-

²⁶ “Chi nega questo nega se stesso” [traduzione RG].

²⁷ „basata sulla presa di coscienza e la trasparenza del tutto. Una volta furono solo i discepoli di Cristo ad arrivare a percepire la trasfigurazione di Cristo” [traduzione RG].

²⁸ “La diafanizzazione del mondo realizzata nell'ambito terreno, [una] straordinaria manifestazione della forza del principio spirituale” [traduzione RG].

²⁹ Una foto che si trova in *Bodenlos* testimonia della sua presenza (Flusser 1992a): “5. Mit Mira Schendel auf der Terrasse des Hauses in São Paulo“ (5. Con Mira Schendel sulla terrazza della casa di São Paulo)” [traduzione RG]. La foto mostra Schendel intenta ad esporre un'idea di fronte ad un Flusser sorridente che ascolta attentamente.

me.”³⁰ Probabilmente questo fece sì che Schendel e Flusser non si incontrassero nel corso del 1973, che fu anche l’anno della morte di Gebser.. In seguito Flusser tentò più volte di ristabilire il contatto invitandola in Europa e offrendole il suo aiuto nella ricerca di persone interessate per permetterle di entrare sul mercato europeo dell’arte. Schendel però decise da parte sua di non rivedere più Flusser. In una lettera a Theon Spanudis³¹ del 1976 durante un viaggio in Europa Schendel scrive a questo proposito: “Flusser, uma visita a ele, nem entra em cogitação” (citato in Souza Dias 2009: 162).³²

La lettera più interessante da un punto di vista umano, ma anche metodologico è quella che Flusser scrisse il 27 settembre 1974 dopo una lunga pausa di quasi un anno e mezzo. Flusser vuole ristabilire il contatto perduto e per far ciò parla dei suoi differenti stili. Lo scopo della lettera che reagisce all’accusa di aggressività da parte di Schendel è soprattutto esplicativo e giustificativo. Lo stile intersoggettivo di cui fece uso nella stesura della sua autobiografia, scrive Flusser, richiede una certa aggressività. “Se olho meu diálogo contigo, fixo o diálogo, e em certo sentido fixo você. Pois fixar é ‘matar’, embalsamar [...] e é este fato que você ressentido como agressividade. Corretamente, porque fazer ‘monumentos’, com fiz de você, é agredir o retratado. [...] se quero immortalizar você, devo agredir-te. [...] Nada adianta dizer que ao escrever não sinto agressividade a teu respeito, nem a maioria dos meus interlocutores [...] o próprio estilo intersubjetivo é agressivo. [...] Tens razão: isto é meu problema. Mas não tens razão: é também o seu. [...] Por isto espero que você vai responder com tua agressividade a meu respeito. As duas agressividades, (que são fundamentalmente estilísticas, não éticas, portanto agônicas, não polemicas), poderão com sorte e ‘arte’, resultar em nos estar mas juntos. Por favor, Mira, faça isto. Abraços saudosos.”³³ Purtroppo questa richiesta non ebbe seguito. Nell’ultima lettera del 16 dicembre 1981 Flusser riconsidera le

³⁰ Che non fosse l’unica a percepire il nuovo testo come problematico e che lo stesso Flusser avesse dei dubbi al suo riguardo viene documentato da alcune lettere che Flusser scrisse nella seconda metà del 1973. In una lettera ad Abraham Moles del 31 agosto Flusser scrive: “I am in very great doubt about my autobiography and have stopped writing it.” E a Milton Vargas che visitò Flusser in Europa nel luglio ed agosto di quello stesso anno e criticò *Bodenlos* come non abbastanza intersoggettivo Flusser scrive il 9 novembre: Due amici brasiliani di cui non fa il nome avevano reagito in modo particolarmente emozionale: “me criticam de forma aniquiladora inculpandome de ‘inverdade’ e ‘artificialidade’.” („Mi criticano in modo distruttivo, incolpandomi di ‘falsità’ e di ‘artificialità’” [traduzione RG].) Flusser rimase a sua volta profondamente deluso. Nella stessa lettera parla della sua agonia e dell’impatto doloroso che queste critiche ebbero su di lui. Nonostante ciò verso la fine dell’anno decise di riprendere il lavoro. In una lettera del 6 dicembre scrive a Abraham Moles: “I now decided to continue my autobiography although I still have great doubts about it.”

³¹ Theon Spanudis (1915-1986), psicoanalista, poeta, collezionista e critico d’arte brasiliano, era un amico comune di Mira Schendel e Vilém Flusser.

³² “Flusser, una visita, non entra neanche in considerazione” [traduzione RG].

³³ “Se considero il mio dialogo con te, immobilizzo il dialogo, e in un certo senso immobilizzo anche te. Perché immobilizzare è ‘uccidere’, imbalsamare [...] ed è questo che tu risenti come aggressività. Correttamente, perché costruire ‘monumenti’, come feci con te, è aggredire la persona di cui si fa il ritratto. [...] se voglio immortalarti, devo aggredirti. [...] Non serve dire che quando scrivo non sento aggressività nei tuoi riguardi, né verso la maggioranza dei miei interlocutori [...] è lo stile intersoggettivo che è aggressivo. [...] Hai ragione: questo è il mio problema. Ma non hai ragione: è anche il tuo. [...] Per questo spero che risponderai con la tua aggressività nei miei confronti. Le due aggressività, (che sono fondamentalmente stilistiche, non etiche, pertanto agoniche, non polemiche), potranno con un po’ di fortuna e ‘arte’, far sì che ci sentiamo più uniti. Per favore, Mira, fallo. Abbracci pieni di nostalgia” [traduzione RG].

ragioni del mancato dialogo. “[...] dois fatores impediram, a meu ver, que se realize o tao necessario dialogo entre nos, ao qual os dois tanto tendiamos: o cerco ao qual fui constantemente submetido, e determinada reserva (para nao dizer ‘pudor’), sua.”³⁴

Flusser reinterpreta l’opera di Schendel profondamente ispirata dal concetto gebseriano di *Diaphanität* nei termini della propria filosofia. Questo avviene in due fasi, la prima nei saggi scritti nel 1969 e la seconda quattro anni dopo nel capitolo di *Bodenlos* dedicato a Schendel. Flusser menziona il nome di Gebser una sola volta e in termini molto critici, ma non discute né la provenienza del concetto centrale di diafanità né il suo significato originale. Nei saggi il concetto di diafanità viene opposto a quello di diacronia e discusso in riferimento alla sola relazione di tempo e spazio. Nel capitolo di *Bodenlos* Flusser non parla più di *Diaphaneität* o di *diafaneidade*, ma di *Durchsichtigkeit* e di *transparência*. La complessa nozione di diafanità di Gebser viene razionalizzata e ridotta alla sola capacità dello sguardo umano di penetrare la superficie delle cose.

Nei saggi scritti nel 1969 Flusser si concentra soprattutto sulla differenza tra diacronia e diafanità e la relazione tra spazio e tempo. Entrambe cercano una sintesi dei due momenti. La diafanità è una temporizzazione dello spazio, e la diacronia una spazializzazione del tempo. Nella diafanità sparisce lo spazio e nella diacronia il tempo. Nella diacronia infatti il tempo è congelato in una struttura spaziale, una rigida sequenza lineare. Questa idea anticipa la bidimensionalità della scrittura ed il suo carattere fondamentalmente storico, vale a dire lineare. Come abbiamo visto Gebser associava alla struttura mentale la predominanza dello spazio sul tempo e alla struttura integrale una trasformazione dello spazio attraverso una liberazione del tempo. L’opposizione suggerita da Flusser è quindi molto vicina a quella proposta da Gebser. Anche il passaggio seguente ricalca il pensiero di Gebser. Nella diafanità siamo in presenza di “um espaço que se evaporou em puro resplandecer de estruturas inteferentes”, lo spazio evapora trasformandosi nello splendore puro di strutture interferenti. Un’altra idea di questi saggi che ricomparirà nel pensiero di Flusser negli anni ottanta è la creazione di una nuova concretezza che trascende l’astrazione presente senza però ritornare alla concretezza tradizionale. Flusser parla di campi e di una concretezza che non possiamo immaginarci, ma che possiamo solo ricreare nell’arte. Anche Gebser definisce la concretizzazione (*Konkretisierung*) come uno degli aspetti cardinali della struttura integrale.

La parte iniziale del capitolo di *Bodenlos* (Flusser 1992a: 197) è dedicata alla relazione con Schendel. Flusser esordisce descrivendo il loro rapporto come una curva di febbre regolata da una forte componente emozionale, un alternarsi continuo di stati d’animo estremi, simile ad una corsa sfre-

³⁴ “[...] due fattori impedirono, secondo me, che si realizzasse questo dialogo così necessario tra di noi, al quale tutti e due tenevamo così tanto: l’assedio al quale fui costantemente sottoposto, e una certa riservatezza (per non dire ‘pudore’), da parte tua.” [traduzione RG].

nata sulle montagne russe. Questa forma, continua Flusser, era fondamentale dovuta al carattere di Schendel, alla sua intolleranza e ad una specie di fanatismo di fondo. Era lei che dirigeva il decorso dei dialoghi. Anche senza volerlo, aveva la tendenza ad oggettivare i suoi interlocutori. Se incontrava qualcuno debole rischiava di distruggerlo, se s’imbatteva in una persona forte – come Flusser – schizzavano le scintille. Flusser definisce la loro amicizia come molto fertile, ma sposante, richiedendo una pazienza che lui in fin dei conti non possedeva. In questo caso l’integrità intellettuale ed etica di una grande artista fecero la differenza. Lascio al lettore la decisione se questa descrizione è da ritenersi unilaterale ed aggressiva come la percepiva Mira Schendel.

La seconda parte del testo discute l’opera di Schendel da due punti di vista strettamente connessi: la trasparenza (*Durchsichtigkeit*) ed il significato (*Bedeutung*). La dimensione del rapporto tra spazio e tempo discussa nei saggi non viene più toccata. Flusser distingue due metodi per penetrare la superficie delle cose. Il primo disciplinato o brutale dei discorsi scientifici e il secondo mistico, fenomenologico ed artistico. Il primo svela sfondi sempre più generali, formali e vuoti, passando da vuoto ad ancora più vuoto. Con il secondo si aprono bruscamente abissi dietro le superfici del mondo, rivelando un niente senza alcuna consistenza. In questo senso i due modelli rivelano la stessa infondatezza di tutto l’essere. Contrariamente a Gebser e a Schendel che vedevano nella diafanità un momento intellettuale e spirituale privilegiato in cui tutto diventava trasparente e tutto rivelava il suo senso più profondo, Flusser interpreta la trasparenza del mondo in senso negativo come la scoperta di un’assenza fondamentale di significato (*Bedeutungslosigkeit*). “Wir stehen inmitten durchsichtiger Strukturen, durch die wir zwar nicht ‘nichts’ sehen, aber unendliche Reihen durchsichtiger Strukturen – und dies in alle Richtungen, auch nach innen. Wir sind auch für uns selbst durchsichtig geworden“ (Flusser 1992a: 199).³⁵ Nella sua descrizione Flusser si serve dello stesso concetto di struttura, che come abbiamo visto era anche al centro della filosofia di Gebser. Il mondo ha perso ai nostri occhi la sua concretezza. È diventato possibile penetrare con lo sguardo (*durchblicken*) ogni significato, e ogni cosa apparentemente opaca può essere resa trasparente (*kann durchsichtig gemacht werden*).

Come nei saggi del 1969 Flusser discute due opere di Schendel un quaderno ed due placche verticali di acrilico³⁶ sospese dal soffitto che contenevano sottilissimi fogli di carta di riso trasparente su cui l’artista aveva scritto e disegnato segni di diverso tipo. Attraverso le due placche ed i fogli contenuti in esse si poteva vedere la stanza in cui si trovava l’opera. Per via delle correnti d’aria questa era in continuo movimento. Se per Schendel e Gebser la diafanità dava accesso alla nuova

³⁵ “Ci ritroviamo in mezzo a strutture trasparenti, attraverso le quali però non vediamo il ‘niente’, ma serie illimitate di strutture trasparenti – e questo in tutte le direzioni, anche verso l’interno. Siamo diventati trasparenti anche per noi stessi” [traduzione RG].

³⁶ Come Flusser osserva, Schendel gli aveva regalato le due opere.

visione integrale del mondo, per Flusser la trasparenza rivelava la *Bodenlosigkeit*, l'assenza di fondamento dell'esistenza umana. Allo stesso momento però questa assenza di fondamento era anche il punto di partenza per la concezione di un mondo tutto nuovo, tutto progettato, ideato e realizzato dall'uomo. Un momento di libertà. Flusser interpreta le opere trasparenti di Schendel come un superamento della crisi del presente e dell'assenza di significato (*Überwindung der Bedeutungslosigkeit*). Schendel rende visibile il concetto di trasparenza (*Begriff der Durchsichtigkeit*), traducendo idee astratte in visioni concrete (*in die Vorstellung der Durchsichtigkeit übersetzen*). In questo senso le opere di Schendel annunciano la creazione di una nuova immaginazione (*Vorstellungskraft*) che Flusser attribuirà in seguito alle immagini tecniche che emergono dagli schermi dei computer. In questo senso Flusser ridefinisce Schendel come una testimone precoce della sua propria filosofia.

Flusser influenzò sicuramente il processo creativo di Mira Schendel, ma questa ebbe a sua volta un'influenza sul suo pensiero, anche se Flusser non discute questo aspetto esplicitamente. Flusser non ha solo tentato di attirare Schendel verso il suo mondo, ma ha anche avvicinato il suo metodo a quello dell'artista brasiliana ricreando sulla carta almeno un possibile dialogo che purtroppo ormai non poteva più aver luogo. In una lettera scritta il 27 settembre 1974 Flusser confronta il suo metodo di traduzione multipla con l'installazione con cui Schendel partecipò alla biennale di São Paulo del 1969. "O que procuro é isto: penetrar as estruturas das várias línguas até um núcleo muito geral e despersonalizado, para poder, com tal núcleo pobre, articular a minha liberdade. Não sei se você compreendeu? Creio que em certo momento você trabalhava de maneira semelhante. Lembra-se dos fios transparentes? Pois tráz das línguas têm tais fios."³⁷ Questo passaggio conferma la strategia interpretativa che Flusser già aveva adottato in situazioni analoghe. L'installazione di Schendel che come abbiamo visto si situa in un contesto biblico e spirituale viene ridefinita come ricerca di una libertà individuale.

La presenza del pensiero di Jean Gebser nell'opera di Vilém Flusser

In una lettera del 3 giugno 1974 scritta a Fontevraud in Francia ed indirizzata a Melvin L. Alexenberg³⁸, professore alla Columbia University a New York, Flusser formula una critica dettagliata del

³⁷ "Quello che cerco è questo: penetrare le strutture delle varie lingue fino ad un nucleo molto generale e spersonalizzato, per poter articular la mia libertà attraverso questo nucleo. Non so se hai capito? Credo che ad un certo momento anche tu lavoravi in modo simile. Ti ricordi dei fili trasparenti? Dietro le lingue infatti ci sono anche questi fili" [traduzione RG].

³⁸ Si tratta del saggio „Toward an Integral Structure through Science and Art" (in: *Main Currents in Modern Thought*, 30: 4, 1974). Alexenberg, con cui Flusser scambiò alcune lettere nella primavera e nell'estate del 1974 – nell'archivio a Berlino sono conservate sei lettere di Flusser ed una di Alexenberg –, aveva chiesto l'opinione di Flusser per avviare

modello di Jean Gebser. “I have read the man carefully some time ago, and I do not remember the details. (My library is in São Paulo).³⁹ But I remember well his long and complicated catalogues and charts of the ‘four levels’, and how they impressed me as being totally futile. If indeed he articulates the fourth (‘diaphanous’), level, his recourse to two-dimensional charts is a revealing contradiction. Don’t say that this is due to his technical limitations, and that he would have used slides, acrylic sheets or videotapes if he could. Charts ‘compare’, and comparison is a motion of what he calls, (if I remember well), ‘mythological’ and ‘mental’ levels. On his ‘new’ level nothing seems comparable with nothing, because everything implies everything. Understand me well: He says, that the ‘new’ level does imply all the three ‘old’ ones, but the fact he distinguishes between levels is self-defeating. Because it means that in his ‘reflexion’ he transcends the ‘new’ level into an even newer one, which is very like the second and third level. In fact, and to rude to Gebser: his whole edifice amounts to a re-mythologisation of the rational level. This is the reason why his ‘transparence’ strikes me as a new type of obscurantism. It shows how difficult it is, even nowadays, to be ‘mental’. I do not want to deny that his are some profound insights, and that indeed something is happening in many fields that demands new techniques of ‘being-in-the-world’. I do not believe, however, that he is able to point to them. Now you seem to disagree, since you use him for your categories. Maybe you ‘understand’ him better? You do not feel the perfume of Nazism behind him as I do? Please, if you find time, tell me about this.”

Flusser ripropone qui la critica già formulata nell’articolo del 1969 dedicato all’opera di Mira Schendel, aggiungendo però una serie di punti nuovi riguardo al metodo adottato da Gebser e alla nozione di trasparenza che nella lettera lega esplicitamente alla tradizione giudaica e alla nozione di *olam*. *Tiqqun olam* significa riparare o perfezionare il mondo ed è legato al *Sabbath* come momento di pausa e rigenerazione. “[...] the structure of Jewish thought, as it manifests itself in the structure of the Talmud page, makes space-time transparent, (sabbatical, ‘epochal’ in Husserl’s sense), and therefore Judaism cannot be ‘transcendent’ [...]” La nozione di diafanità come nel caso già discusso dell’opera di Schendel viene tradotta qui in termini giudaici, perde la sua dimensione spirituale e trascendentale, ed è assorbita nel sistema filosofico di Flusser. La trasparenza è associata alla *epoché* fenomenologica di Husserl e alla nozione di *Sabbath* anticipando un’idea centrale della futura società telematica descritta nel diciottesimo capitolo di in *Ins Universum der technischen Bilder* che porta il titolo *Feiern* (Celebrare) (Flusser 1992c: 164-172). Solo quando tempo e spazio si saranno aboliti reciprocamente (“wenn Raum und Zeit sich gegenseitig aufheben”) si potrà dire che la società

una discussione (vedi la lettera di Alexenberg del 29 aprile 1974). Purtroppo non è conservata alcuna risposta di Alexenberg alla critica di Flusser.

³⁹ Potrebbe quindi darsi che Flusser possedesse una copia personale dei due libri di Gebser che però andarono persi quando si ritrasferì in Europa agli inizi degli anni settanta.

occidentale si sarà pienamente realizzata, questo è l'aspetto religioso della telematica (“Das ist der religiöse Aspekt der Telematik.”) (ibid: 166).

La critica metodologica rivolta a Gebser è formulata nel contesto di un rinnovato interesse per i nuovi media, come il video, di cui Flusser comincia ad interessarsi in quel periodo. Il rinvio alle lastre acriliche mostra una volta in più come la sua discussione dell'opera di Gebser sia intrinsecamente legata a quella di Schendel e come il suo tentativo di appropriazione della nozione di diafanità sia anche un tentativo di separare la coppia Gebser-Schendel per far sì che quest'ultima diventi un testimone del suo sistema filosofico. È sintomatico che Flusser ignori sistematicamente l'importanza della terza persona – in questo caso Gebser – nel suo rapporto con Schendel.

Contrariamente a quello che suggerisce Flusser nella lettera, Gebser era cosciente delle difficoltà inerenti al suo sistema. A più riprese tratta esplicitamente del problema della rappresentazione (Gebser 2010: 214-5). Le sezioni trasversali delle sue tavole sinottiche (vedi illustrazione 1) non sono da intendere come un tentativo di sistematizzazione e comparazione, bensì come un tentativo di mostrare le diverse strutture nel loro insieme, non come un processo lineare (ibid: 173-182). La scrittura permette solo di mostrare il succedersi delle strutture nel tempo. Le tavole invece suggeriscono una visione d'insieme comparabile a quella che permette la struttura integrale della coscienza.

Nello scambio epistolare tra Flusser e Schendel non c'è menzione alcuna di Jean Gebser, nonostante il fatto che la sua opera – specialmente la nozione di diafanità – abbia giocato un ruolo determinante nel loro scambio intellettuale. Sorprende quindi il fatto che alla lettera di Mira Schendel a Flusser scritta il 29 marzo 1973 e alla risposta di Flusser del 11 aprile siano stati aggiunti due diagrammi, uno (illustrazione 1) preso dal secondo volume di *Ursprung und Gegenwart* (Gebser 2011: 695) e l'altro (illustrazione 2) che si rivela essere un riepilogo del modello evolutivo dei codici che Flusser sviluppò negli anni ottanta, specialmente nel volume *Ins Universum der technischen Bilder* (Flusser 1992c: 10-11). I singoli documenti sono stati numerati a mano nell'angolo superiore destro invertendo però la struttura temporale: la lettera di Flusser e il diagramma riferito a Flusser con i numeri 31 e 32, la lettera di Schendel a Flusser con i numeri 34 e 35, ed il diagramma preso dall'opera di Gebser con il numero 33. I due diagrammi sono stati collocati entro le due lettere – quello di Flusser come aggiunta alla sua lettera e quello di Gebser direttamente prima della lettera di Schendel – suggerendo un legame logico. Ci sono poi due ulteriori numeri più piccoli. Un tre in alto a destra sul diagramma riferito a Flusser ed un quattro in basso a destra sul diagramma preso dall'opera di Gebser. Il primo diagramma (illustrazione 2) ironicamente e sapientemente ritraduce il modello di Flusser in termini gebseriani, suggerendo che Flusser li aveva a sua volta fatti suoi trasformandoli ingegnosamente per inserirli nel suo universo filosofico.

I due titoli ed il testo del secondo diagramma sono stati scritti dalla stessa persona. A questo proposito, Daniel Irrgang, responsabile del *Flusser Archiv* di Berlino, mi scrive in un'e-mail del 28 aprile 2015: „Ich habe die Handschrift mit Ediths und Mira Schendels Handschriften verglichen, sie stimmen nicht überein. Dass die Dokumente als ein PDF gescannt wurden liegt daran, dass sie im Ordner in einer Klarsichtfolie zusammen eingelegt sind. I. d. R. markiert das zusammengehörige Dokumente bzw. Korrespondenz, inkl. Anlagen, die sich aufeinander bezieht (Antwortschreiben).“⁴⁰ L'archivio è stato costituito all'inizio degli anni novanta da Miguel Flusser, Edith Flusser e Vera Schwamborn. Possibilmente uno di loro o un'altra persona ha aggiunto i due diagrammi. Purtroppo non è stato possibile accertare chi avesse aggiunto i due diagrammi in questione. Il momento decisivo resta però che questi aprono una prospettiva nuova ed affascinante sull'opera di Flusser appuntando un'insospettata origine di una delle sue principali idee.

La corrispondenza tra la visione di una futura società telematica descritte da Flusser in *Ins Universum der technischen Bilder* e il concetto di una visione a-perspettiva del mondo proposta da Gebser in *Ursprung und Gegenwart* è stata notata anche da Felix Philipp Ingold che in una lettera del 3 gennaio 1986 riferendosi ai paragrafi 14 e 15 (Flusser 1992: 126-143) scrive: “siehe darin aufschlussreiche Uebereinstimmungen mit Gebser's Konzept einer 'aperspektivischen Welt-schau'.”⁴¹ Nella lettera di risposta del 12 gennaio in cui Flusser replica punto per punto alle osservazioni dettagliate di Ingold su *Ins Universum der technischen Bilder* non si trova nessun commento a proposito della possibile influenza di Gebser. Inoltre il nome di Gebser non viene più menzionato nella corrispondenza. Questo silenzio di Flusser è molto significativo, per non dire gravido di sottintesi, se si conosce la lunga storia che lega i due filosofi ed il loro legame comune con l'opera di Mira Schendel e se si confrontano i due diagrammi. Infatti, le simmetrie tra i due sistemi vanno chiaramente al di là della similitudine di fondo che Ingold aveva intravisto. Uno sguardo ai due diagrammi rivela tutta una serie di connessioni. Per questioni di spazio mi limiterò solo ad alcune.

Flusser sviluppa un modello che consiste come quello di Gebser in cinque gradini di una scala che porta dal concreto verso un'astrazione sempre più pronunciata per ritornare all'ultimo gradino ad una nuova concretezza, ma questa volta di secondo grado perché totalmente progettata e creata attraverso le nuove tecnologie digitali. Il modello che Flusser descrive come una storia culturale della nostra estraneazione (*Entfremdung*) dalla concretezza iniziale, viene presentato all'inizio di *Ins Universum der technischen Bilder* (Flusser 1992c: 10-11). Da un tempo-spazio quadridimensionale in cui gli esseri umani sono totalmente immersi, ad un mona-ado tridimensionale di oggetti, un mondo

⁴⁰ “Ho confrontato la scrittura sui due diagrammi con quella di Edith Flusser e Mira Schendel, ma non corrispondono. I diversi documenti furono scannerizzati insieme, perché erano stati posti nello stesso raccoglitore in un'unica cartellina trasparente. In genere questo indica che si tratta di documenti rispettivamente di lettere, inclusi gli allegati, che si riferiscono l'uno all'altro (lettera di risposta)” [traduzione RG].

⁴¹ „Vedo corrispondenze significative con il concetto di 'visione a-perspettiva' di Gebser” [traduzione RG].

bidimensionale di immagini (superfici) ed un mondo unidimensionale di testi (linea). L'ultimo gradino delle immagini tecniche è un mondo zero-dimensionale (*nulldimensional*) fatto di punti. L'evoluzione non ci riporta ad una bidimensionalità preistorica (*vorgeschichtliche Zweidimensionalität*), ma ci fa emergere in una zero-dimensionalità post-storica (*nachgeschichtliche Nulldimensionalität*). I diversi gradini sono separati da intervalli che devono venir superati in un salto (*überspringen*). Con ognuno di questi salti (*Sprünge*) che rappresentano “eine Mutation unseres In-der-Welt-Seins” (ibid: 9), una mutazione del nostro essere nel mondo, ci muoviamo da un universo ad un altro. Le strutture che trasportano le informazioni (*Struktur der Informationsträger*) hanno un'influenza decisiva sulla *Lebensform* di una certa cultura. In diverse occasioni Flusser ha inoltre aggiunto che i diversi stadi non sono superati completamente e definitivamente, ma che persistono come possibilità anche al di là del loro superamento. I diversi mondi sono contenuti uno nell'altro come le bambole russe: Le immagini tecniche contengono testi che a loro volta contengono immagini tradizionali.

Le similarità ed i legami impliciti tra il modello di Flusser e quello di Gebser sono sorprendenti. Nei due modelli l'evoluzione è discontinua e procede a salti. Anche Gebser parla di mutazioni improvvise e discontinue (*sprunghafte Bewusstseinsmutationen*). Nei due modelli le diverse fasi sono conservate man mano che si procede. Per Gebser una struttura viene abbandonata quando è esaurita (*erschöpft*) – una parola chiave anche nell'universo di Flusser. Flusser ha reinterpretato – forse con una certa ironia – la successione delle 5 dimensioni, non come crescita (da zero a quattro) ma come riduzione (da quattro a zero). Il modello di Flusser rimane dialettico, riconciliando perdita e guadagno, riduzione e crescita, libertà e determinazione. Questa è una delle differenze capitali tra i due modelli. Nonostante Gebser neghi esplicitamente l'idea di un semplice progresso lineare il suo modello è concepito come crescita e arricchimento strutturale. Gebser parla di *Plus-Mutation* e di *Dimensionsgewinn* (ampliamento dimensionale). Inoltre l'ultimo stadio è concepito come realizzazione delle potenzialità nascoste nello stato originale: “vervollkommnende Ursprungsentfaltung”. Molto si potrebbe ancora dire sui legami tra i due modelli. Lascio al lettore il piacere di continuare questo ulteriore lavoro interpretativo confrontando i due diagrammi.

Conclusione

Questo saggio si concentra su due aspetti specifici dell'opera e della vita di Vilém Flusser. Il rapporto con Mira Schendel e le sue conseguenze per lo sviluppo ulteriore del pensiero di Flusser da un lato, e dall'altro il modo in cui Flusser interpretava, adattava e si appropriava del pensiero di altri. Alcuni anni fa in un seminario su Vilém Flusser che ho tenuto all'università di Belo Horizonte in Brasile uno studente mi chiese perché nel pensiero di Flusser appariva sempre la negazione.

Molti testi di Flusser infatti presentano un certo punto di vista solo per negarlo decisamente subito dopo. Penso che l'osservazione dello studente sia molto appropriata anche nel contesto di questo saggio. Il pensiero di Flusser cerca sistematicamente il confronto, il dialogo aperto ma aggressivo e critico. Pensare per Flusser è prendere le distanze, negare l'evidenza dei fatti e l'opinione degli altri per cercare un punto di vista proprio. Pensare è un gesto aggressivo violento, ma fondamentalmente liberatorio. Non per niente Flusser definisce la scrittura come un modo per perforare e distruggere le immagini che ci bloccano la vista sulla realtà delle cose. Il martellare insistente dei tasti della macchina da scrivere ne sono un altro esempio. Questo atteggiamento implica anche una forte volontà di dominare sull'oggetto e sull'altro, e in ultima analisi di aver ragione. Questo ha sicuramente reso difficile il contatto con persone che nel dialogo vedevano più uno scambio allo stesso livello. Probabilmente Mira Schendel cercava un dialogo in questo senso. È interessante che Flusser nella sua descrizione in *Bodenlos* le attribuisca esattamente le qualità che contraddistinguevano il suo proprio modo di pensare ed agire.

Per quel che riguarda il secondo punto, l'esempio di Jean Gebser mostra come Flusser spesso si appropriava di idee e le faceva sue integrandole nel suo sistema filosofico e al contempo eliminando le tracce che portavano alla loro origine. Come in altri casi – per esempio Marshall McLuhan (Guldin 2008) o P. D. Ouspensky (Guldin 2015) – la presenza del pensiero di Jean Gebser è molto più consistente di quanto i commenti critici di Flusser lascino trasparire.

Bibliografia

- Flusser, Vilém (1969): Diacronia e diafaneidade I e II, in: Suplemento Literário di O Estado de São Paulo il 26 aprile e 3 maggio.
- Flusser, Vilém, Diachronie und Diaphaneität (testo dattiloscritto)
- Flusser, Vilém, Diafaneidade contra diacronía (testo dattiloscritto)
- Flusser, Vilém (1992a): *Bodenlos eine philosophische Autobiographie*, Bollmann, Bensheim und Düsseldorf
- Flusser, Vilém (1992b): Mira Schendel, in: *Bodenlos eine philosophische Autobiographie*, Bollmann, Bensheim und Düsseldorf: 197-206.
- Flusser, Vilém (1992c): *Ins Universum der technischen Bilder*, European Photography, Göttingen.
- Gebser, Jean (2010): *Ursprung und Gegenwart*, erster Teil, Novalis Verlag, Sciaffusa.
- Gebser, Jean (2011): *Ursprung und Gegenwart*, zweiter Teil, Novalis Verlag, Sciaffusa.
- Guldin, Rainer (2008): Die zweite Unschuld: Heilsgeschichtliche und eschatologische Perspektiven im Werk Vilém Flussers und Marshall McLuhans, in: *Flusser Studies* 06,

<http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/guldin-die-zweite-unschuld.pdf>

Guldin, Rainer (2015): Vom Nullsummen- zum Plussummenspiel: Zur Bedeutung Anatol Rapoport's in Vilém Flussers Spieltheorie, in: Hermann Haarmann, Michael Hanke and Steffi Winkler (ed.), Play it again Vilém! Medien und Spiel im Anschluss an Vilém Flusser, Tectum, Marburg: 87-112.

Souza Dias, Geraldo (2009): Mira Schendel: Do espiritual à corporeidade, Cosac Naify, São Paulo.

Jean Gebser: Ursprung und Gegenwart

Struktur	1. Raum- und Zeitbezogenheit			2. Signatur	3. Wesen	4. Charakter	5. Möglichkeit	6. Akzentuierung	
	a) Dimensionierung	b) Perspektivität	c) Betonheiten					a) konkret (außen) (Weltaspekt)	b) subjektiv (Innen)
Archaisch:	nulldimensional	keine	vorzüglich / vorzeithaft	keine	Identität (Ganzheit)	Ganzheitlich	Ganzheit	Unbewußter Geist	keine bzw. 1
Magisch:	eindimensional	vorperspektivisch	raumlos / zeitlos	Der Punkt	Unität (Einheit)	Richtungslos, einheitliche Verflochtenheit	Einheit durch Einigung und Erhöhung	Natur	Emotion
Mythisch:	zweidimensional	unperspektivisch	raumlos / naturzeithaft	Der Kreis	Polarität (Ambivalenz)	Kreishafte, polare Ergänzung	Einigung durch Ergänzung und Entsprechung	Seele	Imaginativ
Mental:	dreidimensional	perspektivisch	raumhaft / abstrakt zeithaft	Das Dreieck	Dualität (Gegensatz)	Gerichtete, duale Gegensätzlichkeit	Einigung durch Synthese und Versöhnung	Raum - Welt	Abstrakt
Integral:	vierdimensional	aperspektivisch	raumfrei / zeitfrei	Die Kugel	Diaphanität (Transparenz)	Gegenwärtige, diaphanierende Ganzlichung	Ganzheit durch Ganzlichung und Gegenwärtigung	Raumzeitfreie Welt: Bewußter Geist	Konkret

7. Bewußtseins	8. Manifestationsformen		9. Grundhaltung und Energieträger	10. Betonte Organe	11. Realisations- und Denkformen		
	a) Grad	b) Bezug			a) effiziente	b) defiziente	a) Grundlagen
Tiefschlaf	All-berogen: Atempause	keine	Ahnen	Ursprung, Weisheit	---	---	ursprünglich
Schlaf	Aufs + Außen- (die Natur) berogen: Ausatmend	Bannen	Zaubern	Vital: Instinkt Trieb Gefühl	Eingeweide - Ohr	Einfühlen und Einsfühlen Hören	vor- (prae-) rational: praekausal, analogisch
Traum	Aufs + Innen- (die Seele) berogen: Einatmend	Ur-Mythos (geschauter Mythos)	Mythen (ausgesagter Mythos)	Psychisch: Imagination Empfinden Gemüt	Herz - Mund	Einbilden und Aussagen Schauen und Stimmen	irrational: unkausal, polar
Wachheit	Aufs + Außen- (die Raumwelt) berogen: Ausatmend	Menos (richtendes, ernstes Denken)	Ratio (reihendes, maßloses Zerdenken)	Zerebral: Abstraktion Reflexion Wollen	Gehirn - Auge	Vorstellen u. Nachdenken Sehen und Messen	rational: kausal, gerichtet
Durchsichtigkeit	Auf ein + Innen- berogen: Einatmend? Oder: Atempause?	Diaphanon (offenes, geistiges Wahren)	Leere (atomisierende Auflösung)	Integral: Konkretion Diaphanieren Wahren	Scheitel	Konkretisieren und Integrieren, Wahren und Durchsichtigkeit	arational: akausal, gänzlichend

Struktur	II. Realisations- und Denkformen					12. Ausdrucksformen	13. Äußerungsformen
	c) Vorgang	d) Ausdruck	e) Formulierung	f) -Grenzen-	g) Valenz		
Archaisch:	Ahnen	Ahnen	Welt-Ursprung	-	-	---	---
Magisch:	Assoziatives, analogisierendes, sympathisierendes Verflechten	Erlebnis	Welt-Erkenntnis: die verkannte Welt	bedingt	univalent	Magie: Götzen Idol Ritual	Bite (Geber): Erhöhung
Mythisch:	Erinnerndes Schauen - Entäußerndes Sagen	Erfahrung	Welt-Bild oder Welt-Anschauung: die angeschauete und gedeutete Welt	befristet	ambivalent	Götter Mythologem: Symbol Mysterien	Wunsch (Wunschbild, Wunschtraum): Erfüllung
Mental:	Projizierendes Spekulieren; okeanisches, paradoxales, dann perspektivisches Denken	Vorstellung	Welt-Vorstellung: die gedachte und vorgestellte Welt	begrenzt	trivalent	Gott Philosophem: Dogma, Allegorie, Formel Zeremonie, Methode	Wille: Erreichung
Integral:	Integrierendes Diaphanieren	Wahrung	Welt-Wahrung: die wahrgenommene und wahrgegebene Welt	offen und frei	multivalent	Ereologem: Gottheit Synthese Diaphanik	Wahren: Gegenwart

a) zeithafte	14. Bezüge		c) generelle	15. Lokalisationen der Seele	16. Formen der Bindung	17. Motto
	b) soziale	b) soziale				
---	---	---	All-berogen (-kosmisch-)	(All)	-	All
unterschieden	Stammeswelt (Clan, Sippe) naturhaft	---	ichlos - indisch	Same und Blut	Prolegio (prolegere): fühlend und punkthaft	Pars pro toto
vorwiegend vergangenheitsbezogen (Erinnerung, Muse)	Elternwelt (Ahnenkult) vorwiegend matriarchalisch	---	ichlos - wirhaft psychisch	Zwerchfell und Herz	relegio- (relegere): beachtend, erinnernd und entäußernd (aussagend)	Seele gleich Leben (und Tod)
vorwiegend zukunftsgerichtet (Zweck und Ziel)	Sohnes- bzw. Individualwelt (Kindkult) vorwiegend patriarchalisch	---	ichhaft - materiell	Rückenmark und Gehirn	Religion (religare): gläubend, wissend und deduzierend	„Denken ist Sein“
gegenwärtig (synchronische Ursprungs-Gegenwart des Ganzen)	Menschheit: weder Matriarchat, noch Patriarchat, sondern Integrat	---	ichfrei - amateriell apsyichisch	Hirnrinde und Humorale	Praelip(s) (praeligere): gegenwärtig, konkretisierend und integrierend	Ursprung: Gegenwart (Wahrgeben - Wahrnehmen)

4

Vilem flusser

Dimension	Ordnung	Seinsweise	Organ	Verhalten	Erkenntnis
4	Raumzeit	Lebenswelt	Körper	konkretes Erleben	Erlebnis
3	Raum	Gegenstand	Hand	fassen und Behandeln	Handlung
2	Fläche	magisches Bild	Auge	Anstauen und Imaginieren	Betrachtung
1	Linie	Schrift	Finger	Begreifen und Erzählen	Erklärung
0	Punkt	technisches Bild	Fingerspitzen	Kalkulieren und Kompatieren	Einbildung

Handwritten notes in the top right corner, partially illegible.

32
③

Illustrazione 2