

**CIÒ CHE NON TORNA MAI A CASA.
MARIONETTE, AUTOMI, SPETTRI**

di Vincenzo Cuomo

Abstract

Weird is what never comes home, even though it haunts the “home”, every “home”. It’s what never leaves the home and cannot be thrown out of the home. It’s not at all disorienting because it is too familiar, like Freud’s Unheimliche; but it’s the disconcerting presence of the non-human in the human, of death in life, of being in appearing and appearing in being. It’s the spectral. It’s what resists irony. The more you try to distance yourself from it the more you get entangled, like your / my sensations or like my / your garbage.

This essay reflects - with extensive reference to the writings of Timothy Morton - on the concept-field of “weird”, understood through the notion of the “included third” and paying attention to some “weird objects” such as puppets, automata, specters.

Weird è ciò che non torna mai a casa, pur infestando la casa, ogni casa. È ciò che non esce mai di casa e che non può essere cacciato di casa. Non è affatto lo spaesante perché troppo *famigliare*, come l’*Unheimliche* di Freud (Freud 1993)¹; ma è la sconcertante presenza del non umano nell’umano, della morte nella vita, dell’essere nell’apparire e dell’apparire nell’essere. È lo *spettrale*. È ciò che resiste all’ironia. Più tenti di distanziartene più ne resti invischiato, come le tue/mie *sensazioni* o come i miei/tuoi rifiuti.

Marionette (e manichini)

*È innegabile, in particolare per quanto riguarda
il teatro delle marionette, che qualcuno possa provare
fastidio di fronte all’insistente, capziosa e tenace ricerca
di ciò che è strano, straordinario [...]*

W. Benjamin

*Il vivente non è l’opposto del morto,
bensì ne è un caso speciale*

F. Nietzsche

Nel suo famoso testo sul *Teatro delle marionette* – pubblicato nel 1811 nei *Berliner Abendblätter* di cui era redattore – Kleist sostiene che la marionetta *danzi* e che tale danzare sia una manifestazione del fatto che ogni suo movimento, o, meglio, ogni movimento delle sue membra abbia il suo proprio centro di gravità: «ogni movimento [...] ha un centro di gravità; basta regolare quel centro, nell’interno della figura; le membra, che non sono altro che pendoli, seguono, senz’alcun aiuto, in maniera affatto meccanica da sé» (Kleist 2007, 71). È per tale ragione che i movimenti della marionetta non sono mai *affettati*. Ma è ovvio che la marionetta non si muova da sola (non è un automa). Con la marionetta si muove anche il macchinista (il marionettista), tanto che non è possibile parlare della marionetta astraendola dalla sua strutturale

¹ Cfr. Fisher 2018, 7-12.

connessione con il marionettista. Anche quest'ultimo in qualche modo deve danzare, trasponendosi nel centro di gravità di ogni singolo arto in movimento della marionetta (Ivi, 75), affinché quella connessione marionetta-marionettista *danzi*, dovremmo dedurre.

Questa necessaria connessione comporta almeno due importanti corollari. Il primo – che enuncio senza approfondire – è che, interpretando l'argomentazione di Kleist, l'*anima* della marionetta-marionettista appare solo quando essa non si sposta da qualche altra parte, quando non si *distræ* dal centro di gravità di ogni suo arto in movimento; perché tale distrazione appare solo quando la marionetta-marionettista *riflette* sui “suoi” movimenti, invece che fare tutt'uno con loro e realizzare ciò che, con un altro lessico, potremmo chiamare una *awareness*, cioè una “consapevole presenza” (che è ciò che gli acrobati, prima che i danzatori, conoscono bene). Quando, invece, compare la “riflessione” (e la sua strutturale duplicità) allora c'è affettazione, errore, *dis-grazia* potremmo dire:

“E il vantaggio che questa marionetta avrebbe sui danzatori *vivi e veri*?”

“Il vantaggio? Anzitutto, egregio amico mio, un vantaggio negativo; essa non farebbe mai movimenti *affettati*. L'affettazione appare, come voi sapete, quando l'anima (*vis motrix*) si trovi in qualche altro punto che nel centro di gravità del movimento. Ora come il macchinista in fondo per via del filo ha in suo potere solo questo punto: così tutte le altre membra sono quelle che devono essere, *morte*, meri pendoli, e seguono la pura legge di gravità, eccellente proprietà, che invano si ricerca nella massima parte dei nostri danzatori [...] (Ivi, 79-80).

Più l'anima (intesa qui da Kleist come *forza motrice*) si *dis-trae* dal movimento del singolo arto (e/o giuntura tra gli arti), più, con la riflessione, *svanisce* la *grazia* e si manifesta, con l'errore, l'affettazione. Il discorso di Kleist è chiaro, a patto di interpretarlo evitando di buttarlo in cattiva metafisica. Kleist sta parlando dell'anima della marionetta-marionettista, non di altro.

Tuttavia, non è questo il corollario (della tesi di Kleist) che mi interessa qui evidenziare, quanto, piuttosto, un altro: quello della strutturale *indecidibilità* tra la vita e la morte, tra l'organico e l'inorganico che, paradossalmente, *anima* la marionetta-marionettista. Senza tale indecidibilità, senza tale apparire del *vivo-morto* o del *morto-vivo* – che non ha niente a che fare né con “la vita che muore” né con “la vita che rinasce” – non c'è danza né grazia.

Anche Benjamin, commentando lo scritto di Kleist in una trasmissione radiofonica del 1929, sottolineava che «tutti i grandi burattinai o marionettisti assicurano che il segreto consiste nel lasciare la propria volontà al burattino e nel mostrarsi cedevoli nei suoi confronti; [...] il burattinaio deve comportarsi esattamente come un ballerino se vuole dare il giusto movimento alle figure» (Benjamin 2012, 191). È la vita che cede alla morte nella danza della marionetta-marionettista, ma è anche l'inverso, è la morte che cede alla vita. In tal senso non si può parlare né di primato della vita organica né di quello dell'inorganico. Il *weird* comincia a mostrarsi in questa necessaria inclusione del terzo escluso tra la vita e la morte.

Ora, c'è qualcosa di stranamente affine tra la marionetta e la bambola con cui giocano i bambini. Anche in questo caso bisognerebbe parlare di bambola-bambina/o, nello stesso senso in cui abbiamo parlato della marionetta/marionettista. In una recensione pubblicata nel 1920 nella *Literarische Welt*², Benjamin si soffermava sulla bisbigliante confidenza tra bambola/o e bambola («la grande e normale confidenza che labbra calde bisbigliano alle orecchie della bambola: “Se io ti amo, cosa significa per te?”»³) per chiedersi se il desiderio che in tale confidenza si manifesta non dovesse essere inteso come desiderio di confidenza con una *salma*:

² La recensione è a Boehn 1929.

³ Benjamin 2012, 171.

Si tratta [...] del puro desiderio, il desiderio sfrenato e della bambola come suo ideale. Oppure sarebbe meglio parlare di *salma*? Poiché solo il fatto che l'immagine dell'amore perseguitato fino alla morte rappresenti uno scopo dell'amore conferisce quel magnetismo inesauribile al corpo rigido e consunto il cui sguardo non è torbido, ma spezzato. L'Olympia di Hoffmann, così come Madame Lampenbogen di Kubin, posseggono tale umile sguardo (Benjamin 2012, 171-172; corsivo mio).

Anche Rilke aveva meditato a lungo sul rapporto tra il bambino e la bambola, la *Puppe* – parola traducibile sia con *bambola* che con *marionetta*. In un suo testo in prosa del 1914, intitolato proprio *Puppen*, si sofferma soprattutto sulle differenze tra le *cose* di uso quotidiano e i *giocattoli* e poi tra questi e la *bambola*, sottolineando come quest'ultima non possa essere considerata né una cosa – che, nell'uso, si umanizza e diviene mortale – né una “creatura umana”. Essa, piuttosto, sembra avere la medesima funzione di un coccio di ceramica in un acquario: dà orientamento al mondo del bambino, non appartenendo né alle cose del mondo, né a ciò che non è al mondo. È qualcosa di *larvale*. Rilke usa la parola *Balg*, che significa *spoglia*, *pelle*, *larva*, ma anche *monello*, *bricconcello*, quasi a voler sottolineare il continuo transito tra bambola e bambina/o, un transito indecidibile tra vita e morte che inquieta perché non è solo *della* bambola ma anche *del* bambino/a, anzi di quel complesso bambola-bambino⁴.

Principianti al mondo, come noi eravamo, noi non si poteva essere superiori a nulla tranne, al massimo, a un simile *mezzo oggetto*, che ci era stato posto innanzi come agli animali nell'acquario un coccio perché ritrovino una misura e un contrassegno del mondo che li circonda. Noi ci orientavamo sulla bambola. [...] Ma noi presto comprendemmo che non potevamo farne una cosa né una creatura umana, e in simili momenti divenne essa un ignoto per noi, e ogni senso confidente di cui l'avevamo riempita e colma, ci divenne ignoto in lei.

Se peraltro non ti innalzammo a idolo [*Götzen*], tu *pura larva* [*du Balg*], e non fummo sommersi dalla paura di te, è che, ti vorrei dire, non te noi intendevamo. Intendevamo qualcosa di affatto diverso, invisibile, che sopra te e noi, in maniera segreta e grave di presagi, sostenevamo, e per cui tutt'e due eravamo come dire solo pretesti, un'anima noi intendevamo: l'anima della bambola [*die Puppenseele*] (Rilke 2007, 30-31; corsivi miei).

⁴ In un'importante raccolta di saggi pubblicata nel 1978, dal titolo *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Giorgio Agamben, partendo da una pagina di *La pensée sauvage* di Levi Strauss dedicata all'opposizione sistemica tra il *rito* e il *gioco*, dopo aver rivolto la sua attenzione ai riti funebri e (sintetizzo) alla loro funzione di trasformazione delle instabili e minacciose *larve* dei defunti in *lari* (antenati protettivi), scrive: «come la morte non produce direttamente antenati, ma larve, così la nascita non produce direttamente uomini, ma bambini, che in tutte le società hanno un particolare statuto differenziale. Se la larva è un morto-vivo o un mezzo-morto, il bambino è un vivo-morto o un mezzo-vivo. [...] Il passaggio fra sincronia [struttura] e diacronia [evento], tra il mondo dei vivi e il mondo dei morti, avviene, così, attraverso una sorta di “salto quantico”, di cui i significati instabili sono la cifra» (Agamben 1978, 84-86). Ma poi conclude che le *larve* e i *bambini* «sono i significanti della funzione significante, senza la quale non ci sarebbe il tempo umano e la storia» (Ivi, 86). Anche se, correttamente, Agamben sostiene che, nella tarda modernità questo sistema differenziale a “opposizione binaria” si sia “inceppato” (Ivi, 88), mi sembra che (almeno in quegli anni) continui a sostenere che sia possibile pensare il “mondo umano” solo attraverso sistemi differenziali di tipo binario. L'*indecidibile*, il *terzo incluso*, il *weird* che appare anche nel rapporto bambino-giocattolo, finisce per essere il prodotto dell'azione differenziale binaria del sistema e non quel *reale simbiotico* che assilla da sempre tutti i sistemi binari “neolitici” e da cui questi sistemi si proteggono, escludendo il *terzo incluso*. Successivamente, all'interno del progetto *Homo sacer*, Agamben radicalizza questa strategia. L'opposizione binaria diventa la “macchina antropologica” che «funziona necessariamente attraverso un'esclusione (che è sempre già una cattura) e un'inclusione (che è sempre già un'esclusione)» (Agamben 2002, 42), escludendo/includendo il non (ancora) umano dall'uomo, cioè «animalizzando l'uomo» (Ivi). Si produrrebbe così, a suo dire, sempre un “missing link” tra uomo e non-uomo, uno “spazio di eccezione” che, come è noto, egli chiama *nuda vita*. Tuttavia, così facendo, Agamben finisce per sostenere, rivelativamente, sul presupposto che la “nuda vita” (*zoe*) non coincida con la “forma di vita qualificata” (*bios*), che tale riduzione a “nuda vita” debba essere ciò da cui difendersi, perché (potremmo dire, attraverso Morton) in essa si manifesta il *reale* che infesta tutte le forme di vita qualificate. Un reale in cui tra la vita e la morte, tra l'invenzione e l'automatismo, tra la vita e la tecnica, tra la libertà e la necessità non sembra esserci soluzione di “indecidibilità”.

La *Puppe* è descritta, quindi, come un mezzo-oggetto, come una sorta di *marca* (contrassegno) che è, nello stesso senso, nel mondo e fuori dal mondo, come una *larva*, pura spoglia, pura apparenza che, tuttavia, esprime un'anima, o forse la *Puppenseele* non è solo *della* bambola ma anche *del* bambino. Dopo qualche pagina Rilke sostiene che tale anima-della-bambola, che non è stata creata da Dio (*die Gott nicht gemacht hat*), sia un'anima-cosa (*Ding-Seele*), fatata, con cui il bambino è tanto in confidenza da non prestarvi attenzione; un'anima che, quando le bambole, oramai abbandonate in qualche ripostiglio o in qualche soffitta dagli adulti, vengono scosse, vola via come una farfalla⁵.

Sono pagine, queste, che hanno già per oggetto quello *spazio intermedio* (*Zwischenraum*) tra il mondo e il giocattolo che poi sarà il tema della quarta delle *Elegie duinesi* (Rilke 1995, 71-75). Tale spazio-intermedio, in cui c'è la bambola-bambino, ma c'è anche la marionetta-marionettista, è la morte *prima* della vita, ma non come spazio aggiuntivo alla vita, o precedente a essa perché, è spazio che è nel mondo e, contemporaneamente, fuori dal mondo. Vita e morte; morte e vita, contemporaneamente. *Tertium datur*.

Le pagine più misteriose del *Pinocchio* (1883) di Collodi sono proprio quelle che descrivono questo spazio intermedio. In quelle che sono situate tra la strana morte del burattino per impiccagione e il primo incontro con la Bambina (poi Fata dai capelli turchini ma che gioca a fare la mamma o la sorella, come qualsiasi bambino con la sua bambola-marionetta), l'indecidibilità tra morto e vivo è continua e strutturale. Dopo che la Bambina, prima apparsa come morta – poi, grazie all'incontro col burattino, come fata⁶ –, ha ordinato a Can-barbone Medoro di andare a prendere Pinocchio “morto” (o, meglio, “mezzo-morto”) con una carrozza trainata da mille topini bianchi, e, dopo aver fatto stendere il burattino nel suo letto (che fino a poco prima era stato il suo letto di morte), fa chiamare tre dottori (un Corvo, una Civetta e il Grillo parlante) per stabilire, innanzitutto, se fosse vivo oppure morto (sic): «Vorrei sapere da lor signori – disse la Fata [...] – se questo disgraziato burattino sia morto o vivo!» (Collodi 1966, 62). Le risposte dei primi due dottori (del Corvo e della Civetta) sono un esempio di scambio comico perché cercano di rispondere alla richiesta prendendo la domanda alla lettera e separando ciò che evidentemente non poteva essere separato:

A quest'invito, il Corvo, facendosi avanti per il primo, tastò il polso a Pinocchio: poi gli tastò il naso, poi il dito mignolo dei piedi: e quand'ebbe tastato ben bene, pronunziò solennemente queste parole: “A mio credere il burattino è bell'e morto; ma se per disgrazia non fosse morto. Allora sarebbe indizio sicuro che è sempre vivo!”

“Mi dispiace – disse la Civetta – il dover contraddire il Corvo, mio illustre amico e collega: per me, invece, il burattino è sempre vivo; ma se per disgrazia non fosse vivo, allora sarebbe segno che è morto davvero” (Ivi, 62-63).

C'è infine l'intervento del terzo dottore, il Grillo parlante – che, in verità, era già stato ucciso da Pinocchio e non poteva, quindi, che essere il suo proprio spettro –, il quale sembra del tutto disattendere la domanda della bambina-fata, dicendo di conoscere Pinocchio, un burattino che

⁵ «Tropo a lungo non s'è avuto contatto con te, ora una mano ti scuote, preoccupata e animosa a un tempo – vedi, vedi, ora svolazzano fuori da te le piccole dolorose farfalle, indicibilmente mortali, che nell'attimo in cui tornano in sé, da sé già cominciano a prender congedo» (Rilke 2007, 37).

⁶ «Di questa Bambina e Fata – ha scritto Giorgio Manganelli – sappiamo [...] che vive “da più di mill'anni...nelle vicinanze del bosco”. Una Fata buona che manda a morte Pinocchio e che solo dopo codesta morte diventa buona; una Fata che da tanti mai secoli vive attorno a quella selva, stranamente immobile, fa pensare a una maga magata, chiusa in una fascinazione maligna, l'incantesimo che la faceva “cerea”, una morta che a bocca chiusa parlava di sé morta. A scioglierla da codesto incantesimo e restituirla Fata interviene la morte di Pinocchio [...] Entrambe le morti vengono recitate e patite, sono conclusione e transitio; donde l'istituirsi di una condizione “fraterna” tra la Bambina e Pinocchio» (Manganelli 1982, 71-72).

è «una birba matricolata [...] un monellaccio [...]» (Ivi, 63). La sua risposta sembrerebbe riportare “a casa” Pinocchio, sembrerebbe umanizzarlo. Ma deve essere interpretata, a mio avviso, come complementare alle altre due, perché, in sintesi, il burattino è “mezzo-morto”, ma proprio nel senso che non è né vivo né morto, ma ci sta “in mezzo”. È per tale ragione che esso è una “birba matricolata”, un “monellaccio”: non sta mai da una parte o dall’altra (come anche la bambina-fata⁷).

In Pinocchio, ha scritto icasticamente Giorgio Manganelli, «tutto è antropomorfo, nulla è umano» (Manganelli 1982, 74).

Questo carattere di irrequietezza fenomeno-logica delle marionette, dei burattini e delle bambole, che si fonda su un’indecidibilità ontologica tra essere e apparire (cfr. infra), è reso ancora più *weird* dal fatto che esso si accompagna di frequente (lo abbiamo già intravisto in Rilke⁸ e in Collodi⁹) a una sorta di indipendenza creativa, di strana auto-demiurgia.

Per cogliere in modo esplicito questa *qualità* della marionetta o della bambola è opportuno fare riferimento al *Trattato dei manichini* che si trova incastonato nella raccolta di racconti di Bruno Schulz, intitolata *Le botteghe color cannella*. Il trattato ha come sottotitolo: *Secondo Libro della Genesi* ed espone la dottrina esplicitamente eretica elaborata da Jacob, il personaggio principale della raccolta, che viene descritto, dalla voce narrante, come un padre bizzarro e misterioso.

Secondo Jacob, il Demiurgo «non ebbe il monopolio della creazione» (Schulz 2008, 35), perché anche la materia «è dotata di una fecondità senza fine». Tuttavia, mentre il Demiurgo impone la perfezione delle Forme alla materia, quest’ultima, per quanto passiva e indifesa, è in grado di fermentare, e delirare, abbozzi di forme, per quanto instabili, fragili, provvisori e incompleti.

La materia è dotata di una fecondità senza fine, di un’inesauribile forza vitale e al tempo stesso di un seducente potere di tentazione che ci spinge a creare. Nelle profondità della materia si delineano indistinti sorrisi, sorgono contrasti, si affollano abbozzi di forme [...]. Tutte le organizzazioni della materia sono instabili e fragili, facili a regredire e a dissolversi (Ibidem).

Mentre il Demiurgo, il grande Artista, imponendo ordine alla materia la rende invisibile, Jacob, invece, «ama la sua dissonanza, la sua resistenza, la sua maldestra rozzezza» (Ivi, 38). In una parola – afferma programmaticamente – «noi vogliamo creare una seconda volta l’uomo, a immagine e somiglianza di un manichino» (Ibidem). Tornerò fra poco su quest’ultima, lapidaria, frase. Prima, cerchiamo di capire meglio le caratteristiche ontologiche di questi manichini.

Essi appaiono e sono segnati innanzitutto da un’incompletezza e da una provvisorietà “reali”. Sono come esseri umani con una sola parte del viso, oppure con una sola mano, oppure con una sola gamba, potremmo dire con un solo organo, esclusivamente quello che essi, di volta in volta, sono *ed* esprimono. I manichini descritti e teorizzati da Jacob sono l’azione che compiono, e non sono altro che l’organo (provvisorio) grazie al quale esistono.

Dal di dietro potrebbero essere semplicemente cuciti con una tela, oppure imbiancati. Riporremo le nostre ambizioni in questo fiero motto: un attore per ogni gesto. Per ogni parola, per ogni azione, chiameremo alla vita un uomo diverso (Ivi, 37).

⁷ «La Bambina è diventata Fata – scriveva Manganelli – ma questa trasformazione ci mette in guardia: la Fata può essere polimorfa, ma anche instabile, il suo candore può farsi cereo, essa può dissolversi nell’aria, irreparabilmente, farsi tanto nullina nullina da non abbisognare neppure della piccolezza di una bara portata da neri conigli» (Manganelli 1982, 81).

⁸ «O anima della bambola, *che Dio non creò*, o tu, ottenuta dalla lunatica preghiera di una fata sventatella, anima-cosa espirata da un idolo a fatica, te, che noi tutti, a mezzo fra ansia e magnanimità, abbiamo ricevuta e da cui nessuno può interamente riprendersi – o anima che mai fosti realmente portata, solo (come le pellicce d’estate) sempre tenuta in serbo [...]» (Rilke 2007, 36-37).

⁹ «Questo legno eccolo qui; è un pezzo di legno da caminetto, come tutti gli altri, e a buttarlo sul fuoco, c’è da far bollire una pentola di fagioli... O dunque? Che ci sia nascosto dentro qualcuno? [...]» (Collodi 1966, 11).

Questa è la prima caratterizzazione che Jacob dà di questi esseri, uomini a immagine di manichini. Sono esseri che, di volta in volta, sono l'azione che compiono e che, subito dopo averla compiuta, potrebbero anche scomparire.

Dall'altro lato, nella pagina seguente, Schulz, per il tramite di Jacob, sottolinea un'altra caratteristica prodotta dalla fermentazione della materia: mentre il Demiurgo «si innamorò di materiali sperimentati, perfezionati e complessi, noi daremo la preferenza alla paccottiglia» (Ivi, 38). Questi esseri, cioè, dal punto di vista del Logos demiurgico, non sarebbero altro che “scarto”, “rifiuto”, “paccottiglia”. In tal modo, ciò che l'eresiarca Jacob intende con il concetto di “manichino” diventa più misterioso.

Quando alla materia si impone una determinata espressione, la si violenta, la si opprime, egli sostiene. Si pensi alle espressioni stampate sul volto dei manichini da fiera:

Non immaginate il dolore, la sofferenza sorda, repressa, imprigionata nella materia di quel fantoccio che non sa chi è, né perché deve restare in quella forma imposta con la forza e che è soltanto una parodia? [...] Voi date a una qualsiasi testa di pezza di stoppa un'espressione d'ira e la lasciate con quell'ira, con quello spasimo, con quella tensione una volta per sempre chiusa in una collera cieca che non ha sfogo. La folla ride di questa parodia. [...] *Avete mai udito di notte gli urli terribili di questi fantocci di cera, chiusi nei baracconi da fiera, il coro lamentoso di quei tronchi di legno e di porcellana che tempestano di pugni le pareti delle loro prigioni?* (Ivi, 40-41; corsivo mio).

Alla genesi demiurgica della tradizione metafisica, egli sta opponendo i principi di una “seconda genesi” che si rivela in questi urli e lamenti, in questi gesti di ribellione delle materie all'imposizione demiurgica di una forma data e fissata una volta per tutte – ribellione che si ritrova anche nell'episodio del Teatrino dei burattini nel *Pinocchio* collodiano. Le materie *delirano*; non solo resistono all'imposizione formale, ma sono dotate di una strana creatività: *fermentano*. Con un esplicito riferimento all'antica teoria della *generatio aequivoca*¹⁰, Jacob parla di «una generazione di esseri solo a metà organici, una sorta di pseudovegetazione e di pseudofauna, risultati di una *fermentazione fantastica* della materia» (Ibidem).

Erano creazioni apparentemente simili a esseri viventi, a vertebrati, crostacei, artropodi, ma quell'apparenza ingannava. In realtà erano creature amorfe, senza struttura interna, prodotti delle tendenze imitatrici della materia, che, *dotata di memoria*, ripete per abitudine le forme una volta prese (Ibidem; corsivo mio).

A questo punto, rileggiamo l'affermazione dell'eresiarca Jacob, prima citata: «noi vogliamo creare una seconda volta l'uomo, a immagine e somiglianza di un manichino» Che cosa può voler significare?

Il manichino teorizzato da Jacob (Schulz), come abbiamo visto, non è riducibile a una forma determinata imposta alla materia da un qualche Demiurgo/Logos, o, meglio, il manichino “autentico” non lo è, perché è un oggetto *incompleto*, ci dice l'eresiarca. Incompleto in quanto, nello stesso tempo, da un lato né vivo né morto (né organico né inorganico; ma “mezzo-morto”, come Pinocchio), dall'altro è incompleto perché *inconsistente*. Ma come dobbiamo intendere tale “in-consistenza”? Certamente l'inconsistenza del manichino di Schulz significa che esso non si *auto-produce*, perché nasce da una *generatio aequivoca*, vale a dire da relazioni causali contingenti,

¹⁰ La teoria della *generatio aequivoca* ha una lunga storia. Sostenuta da Aristotele nel *De generatione animalium* (III, 11, 762a sgg.) – il quale riteneva che nelle sostanze in disfacimento alcune forme di vita non nascessero da germi, ma si sviluppassero spontaneamente – è stata poi demolita in epoca moderna (cfr. Redi 1688 e Spallanzani 1765). Tuttavia il suo interesse riposa nel fatto che fu fortemente avversata dai teologi cristiani, in quanto di fatto sosteneva l'origine non divina per lo meno di alcune forme di vita, come quella degli insetti. Paradossalmente l'ipotesi della *generatio aequivoca* è stata di fatto ripresa nell'ambito della teoria dell'evoluzione, poiché, a meno di non voler riproporre la teoria creazionista, l'unica strada percorribile sembra essere quella che ne metta in discussione il presupposto – che è lo stesso da cui muove il meccanicismo materialistico –, cioè il binarismo oppositivo vita/morte.

plurime ed “esteriori”. Tuttavia, per quanto fino a ora detto, il manichino, per quanto appaia di volta in volta come “quel determinato gesto”, come quell’organo che compie quel gesto, resta incompleto e inconsistente perché il suo “essere” – che non si riduce al suo “apparire”, per quanto ne sia onticamente indistinguibile – non sta “dietro” o “dentro” di lui – come sosterebbe un ontologo del processo o della processualità relazionale – ma è innanzitutto il suo futuro, per dirla con Morton. È inconsistente quindi anche perché, nello stesso tempo, è e non è le relazioni che determinano il suo apparire; perché il suo essere, pure essendone la traccia (il suo passato), si sottrae dalle sue relazioni, aprendosi alla contingenza degli incontri futuri.

All’interno della terza parte della sua (oramai famosa) *Dark Ecology*, Timothy Morton, seguendo un’indicazione che trova in una poesia dei *Fleurs du mal* di Baudelaire¹¹, sostiene che, per uscire dal recinto neolitico-agricoltivo (e antropocentrico) – e dalla sua ossessiva paura del *weird* – sia necessario «entrare nelle cose» (Morton 2021, 157) secondo ciò che chiamerei (non è un’espressione di Morton) una sorta “fenomenologia inversa” che, invece di descrivere l’apparire delle cose alla coscienza trascendentale, descriva l’apertura sub-scendente della coscienza *nelle* cose, cioè la progressiva e difficile esperienza dell’abbandono anche lacerante (e nauseante) dell’egoità trascendentale (della trascendenza dell’io, per dirla con Sartre), secondo un percorso d’esperienza che, oltre a approfondire il nostro composito stare in *loop* con le cose non-umane, sia anche, paradossalmente, invenzione ontologica. All’interno di questo percorso sub-scendente *nelle* cose, percorso di “ecologia oscura” che, innanzitutto, rifiuta un concetto di vita dai confini «rigidi e netti» (Ivi, 173), incontriamo, a un certo punto, ciò che egli chiama “il regno dei giocattoli”. Per entrare in tale regno ecognostico, è necessario aver attraversato l’orrore¹² e la “valle del perturbante” (vedi infra). Si gioca, infatti, per non rimanere paralizzati dalla paura, dall’orrore nel senso dell’*horrere* latino.

L’alternativa è giocare oppure rimanere paralizzati dalla paura. In assenza di un atto di reificazione, l’orrore diventa simile a ciò che designa il termine latino da cui deriva, *horrere* – semplicemente “rizzarsi”, come se i peli del tuo corpo si mettessero sull’attenti (Ivi, 176).

Morton, a tal proposito, cita esplicitamente (e opportunamente) le tesi di Adorno sul “comportamento estetico” (Adorno 2009, 449-450), concepito come forma di coscienza che include quel “brivido” orrorifico che è sintomo dell’*essere toccati da altro* (sintomo ecognostico per eccellenza, secondo il lessico proposto da Morton). E avere a che fare con i giocattoli include tale brivido, il brivido dell’essere toccati da cose e del sentirsi cosa¹³, un’esperienza che ha un doppio significato: perché da un lato significa non sapere se si è viventi o non-viventi, dall’altro significa essere coinvolti in un gioco, perché le cose giocano (*play*), sospese come sono *tra* il loro essere e il loro apparire; perché le cose *sono* e nello stesso tempo *non sono* il loro apparire.

I giocattoli sono sospesi tra essere e apparire. *Giocattolo* è un termine generico che può designare qualsiasi cosa. I giocattoli giocano. Ci sono cose: ecco perché esiste l’apparenza. Quando un gatto ti mordicchia, sta dicendo: *questo è e non è un morso*. Si sta contraddicendo eppure dice la verità. I non umani fanno bene come si gioca. Per essere una cosa, una cosa deve giocare. Eraclito: l’eternità è un bambino che gioca. [...] I giocattoli connettono gli umani con i non umani: la mano di un bambino con il braccio di un robot, un pezzo di lattuga con un coniglio. E i giocattoli sono in quanto tali non umani (Ivi, 177-178).

¹¹ La poesia inizia così: «Ho dentro più ricordi che se avessi mill’anni. / Un’altra cassetiera che trabocchi / di verbali e romanze, bigliettini, bilanci, poesie, / di grevi ciocche avvolte in ricevute, / non nasconde i segreti che nasconde / il mio triste cervello. È una cripta, una piramide / immensa, con più morti della fossa comune... [LXXVI – *Spleen*] (Baudelaire 1981, 145).

¹² Sulla nozione di *orrore* cfr. Thacker 2018.

¹³ Cfr. Perniola 1994.

I giocattoli, così come le marionette e le bambole, sono esseri parziali, perché nello stesso tempo vivi e morti, organici e inorganici, apparire e essere, contraddizioni vere.

Ad esempio, la mano di un bambino che è e, nello stesso tempo, non è, la mano di un robot...

Automi

Dave, my mind is going.

I can feel it.

Hal

Nel 1970, in una rivista giapponese semi-sconosciuta Masahiro Mori, professore di robotica a Tokyo, pubblica un articolo, diventato poi famoso (e di culto), dal titolo *The Uncanny Valley* (Mori 2012), vale a dire *La valle sconcertante* – o *misteriosa*. In tale articolo, dedicato alle reazioni psicologiche degli esseri umani nei confronti dei robot, Mori sosteneva che più il robot si avvicina alle sembianze umane più è percepito come inquietante e sconcertante, secondo una «sensation of eeriness» (Ivi, 99), cioè una sensazione di paura di fronte a ciò che sentiamo vagamente malvagio perché “estraneo”, e che quindi rifiutiamo “a pelle”, potremmo dire. Mori la chiama anche sensazione di “affinità negativa”, perché ciò che ci si avvicina è percepito nello stesso tempo come affine e come estraneo, alieno.

La cosa interessante è che quasi tutto il (breve) articolo sia dedicato alla sensazione di *eeriness* che gli esseri umani “in salute” (*healthy Person*) provano quando entrano in relazione con un altro essere umano (evidentemente non “in salute”) cui è stata impiantata una *mano robotica*.

Potremmo dire che la mano protesica abbia raggiunto un grado di rassomiglianza con quella umana, forse al pari del dente finto. Comunque, una volta che ci si è resi conto che la mano che avevamo creduto reale a un primo sguardo è, in verità, artificiale, facciamo esperienza di una sensazione di *eeriness* [...]. Quando ciò accade, viene meno la nostra sensazione di affinità con essa e la mano diventa sconcertante [*uncanny*]. In termini matematici, ciò può essere rappresentato da un valore negativo. Perciò, in questo caso, l'apparenza della mano protesica è molto simile a quella umana, ma il livello di affinità è negativo [...] (Ibidem; trad. mia).

Mori, nella seconda parte del suo articolo, ritiene di dover dare alcune raccomandazioni ai *designer* robotici, in particolare quella di evitare di conferire alle mani protesiche, e ai robot umanoidi in generale, delle caratteristiche troppo simili a quelle umane, al fine di ridurre al minimo quell'esperienza di pericolo prossimale prima descritta. È interessante sottolineare come egli metta esplicitamente in relazione tale esperienza di *eeriness* con l'*istinto di autoconservazione*.

Perché siamo soggetti a tale sensazione di *eerie*? Essa è essenziale per gli esseri umani? Non ho ancora considerato la questione in modo approfondito, ma non ho dubbi che faccia parte integralmente del nostro istinto di autoconservazione (Nota: il senso di *eeriness* è probabilmente una forma di istinto che ci protegge dalle fonti prossimali, piuttosto che distali, di pericolo. Le fonti prossimali di pericolo includono i cadaveri, i *membri di specie differenti* e altre entità che possiamo incontrare da vicino. Le fonti distali di pericolo includono le tempeste e le inondazioni (Ivi, 100; trad. e corsivi miei).

Sorvolando sulla confusione concettuale tra distanza fisica e sentimento di estranea vicinanza ontologica in cui Mori incappa nell'ultima frase, è sintomatico l'utilizzo (sembra quasi un lapsus) dell'espressione *members of different species* come fonti di *eeriness* (assieme ai cadaveri), perché è del tutto evidente che non può trattarsi di altre specie animali ma di individui umani che, tuttavia, sono percepiti come troppo somiglianti e troppo differenti a un tempo, per cui è facile pensare sia a individui, non “healthy persons”, che hanno impiantato nel loro corpo arti bio-robotici, oppure a individui percepiti di “razza” differente. E qui il concetto stesso di “valle

sconcertante” manifesta potentemente il suo retroterra non solo specista ma esplicitamente razzista. La “valle” è (graficamente e immaginativamente) situata tra due colline, su una ci sono le *healthy persons*, sull'altra (più bassa) ci sono i robot giocattoli (umanoidi ma poco simili agli umani); in mezzo c'è la *Uncanny Valley* al cui fondo, molto più in basso dei cadaveri (*corpse*) ci sono gli *zombi*, i cadaveri che si muovono e sembrano vivi, dinanzi ai quali proveremmo orrore puro (e se gli altri umani che comunemente incontriamo fossero degli zombi oppure, il che è lo stesso, dei manichini che si muovono, come Cartesio si chiedeva nella seconda delle sue metafisiche meditazioni?¹⁴).

Per Morton «il concetto di *Uncanny Valley* spiega il razzismo ed è esso stesso razzista» (Morton 2021, 172).

La sua decisiva distinzione tra “esseri umani sani” e robot carini come CI-P8 (per non parlare del cane di Hitler, Blondi, al quale il Führer era molto affezionato) apre a una zona proibita di esseri perturbanti che risiedono scandalosamente nella regione del terzo escluso. La distanza che separa CI-P8 e l'essere umano sano sembra combaciare piuttosto agevolmente con il modo in cui sentiamo e viviamo la separazione scienziata tra soggetto e oggetto, un tipo di dualismo che sottende sempre la sua versione abietta repressa, come abbiamo visto. CI-P8 e Blondi sono carini in quanto visibilmente diversi e meno potenti. È questa rigida separazione delle cose in soggetti e oggetti a dar luogo alla perturbante zona proibita del terzo escluso, piena di entità che si approssimano a “me” – questa è sicuramente la fonte dell'antisemitismo, l'infinita sorveglianza di ciò che è considerato umano, la difesa dell'Homo Sapiens dal Neanderthal, il cui DNA – ora lo sappiamo bene – è inestricabilmente legato al nostro (Ibidem)¹⁵.

Quindi, la teoria della *Valle sconcertante* non solo spiega il “razzismo” ma è essa stessa “razzista”, dal momento che si fonda su una rigida partizione tra “umani” (in buona salute) e tutto ciò che non è umano. Secondo Morton, tuttavia, quella stessa sensazione di *eerie* che proviamo di fronte a ciò che percepiamo, nello stesso tempo, come estremamente vicino e alieno, è una delle porte di accesso a ciò che chiama “ecognosi”, che non è affatto qualcosa di facile da percorrere. Quel *brivido* di orrore – lo abbiamo già visto – è anche una condizione di apertura al non-umano, non solo un segnale di pericolo da cui fuggire. È per tale ragione che, più volte, egli cita una famosa tesi di Adorno, secondo la quale l'autentico progresso passerebbe per un regresso¹⁶.

Quella sensazione di *eeriness*, se percorsa secondo il suo “lato b”, ci fa entrare in ciò che Morton chiama un *loop* strano, ci fa entrare in un auto-riferimento, paradossalmente “narcisistico”¹⁷ perché scardina l'*autos* nel momento stesso in cui l'approfondisce. Infatti, entrare in quel brivido ci darebbe accesso alla dimensione che qui sto chiamando del *terzo incluso*, che è una dimensione *reale* di indecidibilità tra i confini dell'umano e del non-umano, del vivente e del non-vivente, dell'*autos* e dell'*eteros*, dell'apparire e dell'essere, una dimensione di necessaria solidarietà con i non-umani (Morton, 2017). Così come ogni altro “oggetto”, anche noi siamo *loop* “strani”.

Infatti, che la nostra “identità” debba essere concepita come un *loop*, significa, innanzitutto, che essa non è un'identità sostanziale in-fondata e non-originata, ma è un *auto-riferimento* che consiste in una *ripetizione* (ciclica) delle contingenze da cui è sorta, è una ripetizione, nel

¹⁴ «[...] se non fosse che ho già osservato dalla finestra degli uomini che passano per la strada [...]. Ma che cosa vedo se non berretti e vestiti, sotto i quali potrebbero nascondersi degli automi? E tuttavia ritengo che siano uomini» (Descartes 1994, 66).

¹⁵ Vedi anche Morton 2017, 132 sgg. Molti sono gli artisti che da anni lavorano alla destrutturazione e alla decostruzione del paradigma razzista della *Uncanny Valley* (vedi, in particolare, Schmuckli 2020).

¹⁶ Adorno 1973, 63.

¹⁷ «L'ecognosi è una consapevolezza autocosciente che non dà luogo a un *meta-regresso* all'infinito, ma piuttosto a uno *strange loop*. Quando capita di osservarli nella psiche di qualcuno, questi tipi di strani *loop* a incrocio sono comunemente derubricati ad atti di narcisismo. Ma il narcisismo è sempre in relazione a un'alterità: l'auto-affezione non è mai pura, è sempre uno strano tipo di *etero-affezione*, un ricircolo di energia che si morde la coda. E se l'auto-affezione in un *loop* non fosse altro che l'equivalente di un non-io, un non-umano incastonato nella struttura stessa del pensiero?» (Morton 2021, 137).

“dentro”, del “fuori” che l’ha originata¹⁸. Come accade per (quasi) tutti gli altri “oggetti”, la nostra “identità” è l’effetto di un *loop* narcisistico, di una ripetizione algoritmica di *pattern* (come quello genetico¹⁹), che, nel contempo, è la ripetizione delle “catastrofi” che l’hanno originata o, detto altrimenti, la loro traccia, cioè la loro iscrizione su quella superficie iscrivibile che è lo spazio inter-oggettivo (Morton 2013; Morton 2018)²⁰. Ciò significa almeno due cose. In primo luogo, significa che la vita degli oggetti, compresa la nostra vita, è indiscernibile dai suoi automatismi algoritmici, cioè dalla ripetizione dei *pattern* che sono traccia-registrazione del loro passato (di un passato che si ripete e che, quindi, è “ora”) e che silenziosamente macchinano la sua morte (intesa come la sua riduzione ai suoi codici-pattern). La vita degli oggetti è *weird* perché non è discernibile dalla loro morte²¹: senza la ripetizione a *loop* dei suoi *pattern* non c’è vita, anche se, al contempo, quegli stessi *pattern*, come Schopenhauer aveva visto (inorridendo), si ripetono al di là delle singole forme di vita, macchinandone la morte. In secondo luogo, se i *pattern* sono la registrazione-traccia del passato (catastrofico) degli oggetti, dal momento che, come ha sostenuto Derrida (commentando il Freud del *Notes-magico*), la traccia implica sempre una superficie iscrivibile (Derrida 1971, 286 sgg.), gli oggetti sono in *loop* con lo spazio inter-oggettivo all’interno del quale ogni oggetto nasce e muore, allora i *pattern* degli oggetti sono la registrazione delle relazioni inter-oggettive che hanno determinato (e determinano) il suo “apparire” che è la “sua” *storia*, ma anche una storia che non è *solo* la “sua”, perché è la storia delle trasduzioni inter-oggettive «tramite cui un oggetto si iscrive su un altro[...], nel duplice senso che questa bellissima e ambivalente parola [storia] eredita dal greco: *istoria* significa tanto ricerca quanto registrazione» (Morton 2018, 118). Il *loop* in cui consiste l’identità degli oggetti è dunque strano anche perché consiste in un *auto*-riferimento che è *etero*-riferimento. Più si approfondisce il narcisismo degli oggetti, più si esce fuori da essi. Ciò significa anche che più sub-scendiamo “noi stessi”, la nostra identità – che è l’effetto di una continua (e impersonale) ripetizione di tutti gli accadimenti che ci hanno fatto apparire, che sono il nostro apparire, vale a dire sono il nostro passato (la contingenza degli eventi che ci hanno portato all’esistenza e ci fanno esistere) – più ci troviamo fuori da noi stessi, perché il *loop* che siamo (stati) è un intreccio (*mesh*) con ciò che *non* è il nostro *autos*, è un intreccio con altri *loop* di diversa dimensionalità che accadono *ora*.

Tuttavia, in base a quanto detto finora, la *weirdness* degli oggetti non finisce qui. Infatti, se gli oggetti si riducessero al loro *pattern* e al loro strano *loop*, non solo sarebbero oggetti morti, ma sarebbero oggetti ridotti al loro “passato” o, che è lo stesso nel lessico di Morton, alla loro “apparenza”. Infatti, la *weirdness* del *loop* che essi sono significa anche la ripetizione del *gap* ontologico tra l’apparire degli oggetti (il loro passato-apparenza) e il loro “essere” *futurale*.

Ma, a questo punto, ci troviamo di fronte a un ulteriore paradosso: se l’apparire degli oggetti non è solo il *loro* apparire, ma è, necessariamente, l’apparire della loro *istoria*, dell’iscrizione degli altri oggetti in loro, all’interno dello spazio inter-oggettivo, allora sembra che ci sia *più apparire che essere*. Tuttavia, dall’altro lato, l’essere (a volte Morton dice “essenza”) degli oggetti, essendo il loro futuro-futuro, *si sottrae* sempre all’apparire, quindi dovremmo concepire anch’esso come un *di più* del loro apparire, e in questo caso ci sarebbe più essere che apparire. Anche qui ci troviamo di fronte a una contraddizione ontologica *vera*, di fronte alla realtà, *weird*, del terzo

¹⁸ Vedi Bryant 2021.

¹⁹ Non solo genetici, ma anche fenotipici e “culturali” (come l’algoritmo agrilogistico di cui diffusamente si parla in Morton 2021).

²⁰ Secondo una concezione della temporalità che non è lineare, come quella imposta dal programma agrilogistico, ma “concentrica”. L’origine, se c’è, è sempre “ora”, accade *ora*. E, dal momento che l’origine è sempre “catastrofica”, la “novelty” – vale a dire la nascita degli oggetti – secondo Morton, è sempre catastrofica (Morton 2013, 110 sgg.; Morton 2021, 110 sgg.).

²¹ Cfr. Derrida 2021.

incluso. Ma, per ciò stesso, ci troviamo di fronte alla *spettralità* degli oggetti, che è il modo in cui tale contraddizione vera esteticamente e paradossalmente *appare* (qui forzo un po' il discorso di Morton), perché, anche se l'essere si sottrae all'apparire, quest'ultimo è indecidibile dal primo sia sul piano ontologico che sul piano ontico (Morton 2013, 2017, 2021). È il paradosso della *finta*: ciò che appare potrebbe non essere ciò che appare, ma potrebbe anche esserlo. Non potremmo mai distinguere e separare l'essere dall'apparire (gag di Chicolini). L'apparire è spettrale anche in questo senso. E dagli spettri non ci libereremo mai, perché non è possibile "separarli" dalle cose, e da noi stessi.

Spettri

Ci siamo persi, ecco la verità!
Dylan Dog

Mi sia concesso ora di riflettere sulla spettralità delle cose – seguendo Morton ma anche cercando di interpretarlo con qualche leggera forzatura – attraverso alcuni fenomeni liminari. Lo farò in modo apparentemente rapsodico, ma spero non privo di logica.

~~~

Comincio dal concetto di "portatori di marche" (*Merkesträger*) che, secondo Jakob von Uexküll, costituirebbe la *Umwelt* degli animali.

Quando il famoso biologo teorico sosteneva la tesi secondo la quale gli animali vivono paradossalmente "chiusi" nella loro *Umwelt*, nel loro specifico "mondo-ambiente", lo faceva, come è noto, affermando che essi reagissero a specifici portatori di "marche", interagendo con gli altri animali in base a ciò che egli chiamava – teleologicamente – *Bauplanen*, "piani costruttivi".

Sotto [il concetto di] piano costruttivo – egli scriveva nella sua *Biologia teoretica* – vengono comprese due cose: in primo luogo l'ordinamento spazialmente determinato delle parti in un intero [...]. In secondo luogo, per piano costruttivo s'intende il piano d'esercizio di una macchina e il piano di funzionamento di un essere vivente, in cui si rende evidente non solo la forma, ma anche le prestazioni delle singole parti e il loro modo d'inserimento nel meccanismo globale. Solo il piano costruttivo, infatti, rende possibile l'esecuzione di una prestazione complessiva che consiste sempre nel produrre un effetto sul mondo esterno (Uexküll 2015, 124).

Tuttavia, mentre le macchine, a suo dire, sarebbero solo dei prolungamenti degli organi di senso umani (secondo una concezione della tecnica che, in modo alquanto miope, la riduce a semplice tecnica strumentale e "protesica"), con gli esseri viventi (non umani, s'intende) le cose starebbero in modo del tutto diverso: «ci risulterà chiaro che il mondo dei cani si costruisce sulle cose dei cani, e il mondo delle mosche sulle cose delle mosche» (Ivi). Ma, all'interno dei piani costruttivi degli esseri viventi, cosa sono i *Merkesträger*? E qual è il loro ruolo?

Per von Uexküll essi sono proprietà "ambientali" (ma, domandiamoci, la *Umwelt* non è forse un assemblaggio di altri esseri viventi?) *cui* reagiscono gli esseri viventi, perché dotati sia di "recettori" (organi di senso), sia di "effettori", cioè di produttori di reazione (istintuale). In tal modo il "meccanismo" istintuale si attiverebbe, secondo piani costruttivi evidentemente (teleologicamente) interdipendenti.

Le proprietà dell'oggetto, che agiscono sui recettori, formano i "portatori dei caratteri percettivi" per il soggetto. Sotto il loro influsso, il soggetto mette in attività i suoi effettori, che a loro volta

imprimono a determinate proprietà dell'oggetto i loro caratteri effettuali. In tal modo, queste diventano i “portatori di caratteri effettuali” del soggetto. I portatori di caratteri percettivi e i portatori di caratteri effettuali vengono tenuti insieme dalla controstruttura dell'oggetto, che chiude il circuito funzionale (Ivi, 125).

L'istinto per von Uexküll non è quindi affatto qualcosa di “interno” agli animali che poi si manifesta in comportamenti “istintuali”. Non ci sono istinti in tal senso ma, potremmo dire, piani di interconnessione, *Bauplanen* appunto. Gli animali sono così concepiti come *macchine-di-risposta* (*Antwortmaschinen*) a marche ambientali, macchine evidentemente biologicamente interconnesse con quelle, che, a loro volta, possono essere anche caratteri di altre forme di vita, attraverso i piani costruttivi.

Ora, se sottraiamo tali concetti all'impostazione teleologica sulla quale sembrano fondati (l'idea dell'esistenza di “piani costruttivi” *dati*), dovremmo concludere che gli animali, per vivere, devono essere necessariamente *aperti* alle altre forme di vita (e non “chiusi” – come vorrebbe von Uexküll, ma anche Agamben<sup>22</sup> – nelle loro *Umwelten*), proprio perché reagiscono a marche istintuali che, nello stesso tempo e nello stesso senso, appartengono *e* non appartengono al loro fenotipo. L'acido butirrico cui reagiscono le zecche – in base al famoso esempio di von Uexküll (1967, 85 sgg) –, ma, ancora di più, il sangue che succhia al mammifero di turno appartiene *e* non appartiene a loro. Non sembrerebbe esserci alcun piano costruttivo “dato” ma, potremmo dire, un piano di ibridazione o – per utilizzare il lessico di Deleuze e Guattari – un piano di connessione a-significante, un piano rizomatico che non è dato ma che è *divenuto*, che si è costruito – nell'ambito di grandezze temporali “evolutive” per noi enormemente grandi – in modo del tutto contingente (ma, come abbiamo visto, in base a una contingenza che implica sia la ripetizione dei pattern che la loro possibile modifica o rottura). Reagendo all'acido butirrico, le zecche reagiscono a degli *spettri*, vale a dire a qualcosa che non è né proprio né assolutamente altro, e che, quindi, è dentro e fuori di loro, fuori e dentro, indecidibilmente.

Restando sullo stesso concetto, ma cambiando esempio, potremmo domandarci se il profumo dell'orchidea che attira la vespa (secondo l'esempio, anch'esso famoso, di Deleuze e Guattari) sia *del* fiore oppure *dell'* insetto o, più correttamente, sia di entrambi, condizionando la loro co-evoluzione – che appare una sorta di macchinazione sessuale in cui alcuni tipi di orchidea si modificano assomigliando a vespe femmine ed emettendo feromoni sessuali, e le vespe, spargendo il polline delle orchidee, diventano appendici degli organi sessuali maschili di quelle. È tutto un gioco spettrale e di finte che sono e non sono finte (perché nel fenomeno della “finta”, come in quello del *bluff* nel poker, non c'è meta-finta).

Infine, passando apparentemente dal mondo biologico a quello psichico – ma dov'è il discrimine reale tra il fisico e lo psichico? La psiche, forse, non è “estesa”, non è il fenotipo delle forme di vita?<sup>23</sup> – pensiamo ai famosi oggetti transizionali (cfr. Winnicott 2017), che sono stati anche interpretati come un prolungamento fantasmatico del seno materno; ma, anche quest'ultimo, è *della* madre oppure *del* bambino?<sup>24</sup> E ancora è un oggetto “fisico” oppure “fantasmatico”? Ma è possibile mai de-cidere l'oggetto fisico dal (suo?) fantasma?

~~~

La spettralità delle cose consiste nel fatto che i mondi-ambiente sono sempre “lacerati” e “bucati” e che, quindi, i “confini” degli oggetti non sono mai rigidi e definiti perché sono, indecidibilmente, sia i “loro” confini che i confini di altri oggetti.

²² Agamben 2002. Cfr., su tali questioni, ovviamente, anche Heidegger 1992.

²³ Vedi Cuomo 2019.

²⁴ Cfr. Deleuze & Guattari 1975 e Lacan 2002, 253 sgg.

Questa spettralità, che qui sto chiamando l'apparire del terzo-incluso, è ciò che Morton, in *Dark Ecology* chiama l'*archilitico* (giocando esplicitamente con la nozione derridiana di architraccia).

L'archilitico infesta da sempre l'agrilogistica neolitica (Morton 2021), egli afferma, rendendo manifesto continuamente il carattere *simbiotico* del reale (Morton 2017). L'archilitico è lo spettro del *non umano* che assedia qualsiasi visione antropocentrica, è la presenza infestante di qualcosa che, nello stesso tempo, siamo e non siamo noi ("umani" e "viventi"); è la continua apparizione (o ri-apparizione) di qualcosa da cui non siamo in grado di staccarci/separarci – come i nostri rifiuti – che non siamo in grado di scacciare, ma che, come negli spettri della tradizione, non ci parla solo dal passato (un passato che continua a essere qui, a essere il nostro presente) ma innanzitutto dal futuro. È per tale ragione che Morton inizia il suo *Humankind* (2017), con la seguente frase: «Uno spettro infesta lo spettro del comunismo: lo spettro del non-umano» (Morton 2017, 1).

Il mito greco della Sfinge diventa, nella sua argomentazione, un esempio paradigmatico dell'archilitico:

Nella sua lettura antropocentrica di Edipo, Freud ignora la Sfinge, l'ambiguo esemplare di mostro femmina in agguato sul bordo come vago niente: il mostro che infesta il confine dell'agrilogistica. Il complesso di Edipo è agrilogistico nella misura in cui non tiene conto di questa entità non umana. [...] Gli enigmi sono realisti perché le cose sono enigmi. "L'uomo", risponde Edipo alla Sfinge, e la risposta non è poi così divertente, perché ignora l'assetto enigmatico dell'essere dai molti piedi, che rivelano un tempo metamorfico piuttosto che una successione lineare di prevedibili punti-ora (Morton 2021, 103-104).

È singolare che, come nota Morton, le tragedie del ciclo tebano di Eschilo fossero seguite da un dramma satiresco intitolato proprio *Sfinge*.

Il dramma satiresco – egli scrive – è all'origine delle trame agrilogistiche della tragedia, collocato com'era in un ambiguo stato archilitico di confine tra Neolitico e Paleolitico, dove vagano "mostri" e ibridi umani-non umani (satiri e centauri). [...] Il fatto che *Sfinge* facesse seguito alla tragedia di colui che aveva costretto la Sfinge a uccidersi esemplifica in maniera perfetta il modo in cui l'archilitico continua a venir fuori dalle crepe del cemento (Morton 2021, 179).

Ora, in una sua vecchia raccolta di saggi – *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale* – Giorgio Agamben aveva dedicato un breve ma significativo capitolo proprio al mito della Sfinge, mettendo in evidenza anch'egli la parzialità dell'interpretazione freudiana.

[... L]a colpa di Edipo – egli scriveva – non è tanto l'incesto, quanto la *hybris* verso la potenza del simbolico in generale (La Sfinge è così veramente, secondo l'indicazione di Hegel, il "simbolo del simbolico"), che egli ha misconosciuto interpretandone l'intenzione apotropaica come rapporto di un significante obliquo e un significato nascosto [...]. Edipo appare quindi nella nostra cultura come l'eroe "civilizzatore" che, con la sua risposta, fornisce il modello duraturo dell'interpretazione del simbolico. [...] Tuttavia] ogni interpretazione del significare come rapporto di manifestazione o di espressione [...] si pone necessariamente sotto il segno di Edipo, mentre si pone invece sotto il segno della Sfinge ogni teoria del simbolo che, rifiutando questo modello, porti innanzitutto la sua attenzione sulla barriera fra significante e significato che costituisce il problema originale di ogni significazione (Agamben 1977, 164-165).

L'interpretazione di Agamben sembrerebbe molto vicina a quella di Morton, addirittura precorritrice. È così? Agamben sostiene (qui e altrove) che il problema sia il "taglio" che il significante introduce nel *reale* della "presenza" per poterla "dire" – ribadendo la posizione teoretica di Hegel, ripresa e, a mio avviso, radicalizzata da Lacan, in base alla quale la "perdita"

della “presenza” delle cose è il prezzo da pagare affinché lo “spirito” sorga e possa dire l’*assenza* delle cose. Se non ergesse tale barriera significante, lo spirito non potrebbe insignorirsi delle cose, quindi non potrebbe “dirle” (vedi Hegel 2015, 169-185). Per la verità, Agamben non sottoscrive appieno tale posizione, perché, a suo parere, bisognerebbe soffermarsi sulla “barra” che separa il significante dal significato, aprendo così il pensare al *simbolico* come “legame”, come “commensura” eracleitea degli opposti – in quanto *syn-ballein*, avrebbe poi sostenuto Carlo Sini qualche anno dopo (Sini 1985); come se la soluzione del problema della significazione (e della civilizzazione, potremmo fargli dire) – che, per dominare concettualmente il reale delle cose, deve necessariamente perdere ciò che, solo a posteriori, assume i tratti della verità *autentica* – fosse quella di tornare indietro rispetto a quel taglio, ma senza rinnegarlo, rimanendo così in sospensione “tra” il significante e il significato. Tralasciando il fatto che questa soluzione indicata da Agamben oscilla tra una re-interpretazione dell’*Aufhebung* hegeliana e una declinazione del pensiero heideggeriano dell’*aletheia* – senza contare l’ingenua e irriflessa accettazione della superiorità della scrittura alfabetica sulle altre, ad esempio su quelle ideografiche in cui tra segno e immagine non c’è frattura netta – il problema, a mio avviso, sta nel fatto che la barriera del significante, in base alla quale lo stesso Edipo ritiene di poter “risolvere” l’enigma della Sfinge, è proprio ciò che impedisce al pensiero di aprirsi alla spettralità *weird* della Sfinge. Se, come scrive Morton, gli *enigmi* sono *reali* e non semplici giochi linguistici, allora, per comprendere l’enigmaticità della Sfinge è necessario sospendere il principio di non contraddizione (che è ribadito, proprio per essere “superato” nella posizione teoretica hegeliana) per aprire il pensiero alla *weirdness* degli oggetti. Ciò non implica affatto che il pensare la *weirdness* degli oggetti necessiti l’incoerenza e la contraddittorietà del pensiero, oppure un tipo di muta *apophasis*. Significa solo non credere più né alla identificazione del pensiero con il linguaggio, né alla convinzione (agrilogistica²⁵) che il linguaggio articolato sia la via di accesso privilegiata (perché in possesso dei soli umani) alle cose. La difficoltà di tale approccio consiste, a mio avviso, nel fatto che il principio di non-contraddizione deve servire solo a rendere coerente e non-contraddittoria la teoria senza, perciò stesso, pretendere di rendere coerenti e non contraddittori gli oggetti da pensare²⁶. In tal senso, adottare logiche para-consistenti²⁷ e *fuzzy* non significa affatto rigettare la logicità del pensare, ma significa aprire il pensiero alla *weirdness* degli oggetti. E significa anche sostituire la logica del taglio significante con quella della trasduzione significante²⁸.

~~~

Una delle tesi sostenute da Morton, per chiarire la spettralità degli oggetti, è che il loro *apparire* e il loro *essere* debbano essere intesi come ontologicamente distinti ma onticamente indecidibili.

[...] apparenza ed essere scivolano l’una sull’altro, sono distinti eppure la stessa cosa, come se l’essere fosse il *loop* e l’apparenza la torsione di quel *loop* che lo rende un nastro di Möbius. Non si capisce dove inizi, quella torsione. Non ci sono linee tratteggiate o mura cittadine, o siepi o concetti di “interno” e di “esterno” che servano a delinearla. Un nastro di Möbius è una *superficie non-orientabile*, un concetto topologico che indica l’assenza di un interno e di un esterno, di un davanti e di un dietro, di una cima e di un fondo. Una forma di vita è esattamente questo tipo di entità non orientabile [...] (Morton 2017, 48)<sup>29</sup>.

---

<sup>25</sup> Vedi Morton 2021, in particolare il primo capitolo.

<sup>26</sup> Cfr. Adorno e la nozione di auto-riflessione dello spirito, nonché quella di non-identico (Adorno 2004).

<sup>27</sup> Cfr. Priest 2010.

<sup>28</sup> Vedi Cuomo 2021.

<sup>29</sup> Traduzione di Vincenzo Santarcangelo (courtesy).

Per sintetizzare la tesi mortoniana sull'essere degli oggetti – la cui logica è sviluppata dal pensatore americano in vari volumi, ma mai del tutto sistematizzata – dovremmo dire che “essere” (*Being*) assume sempre un duplice significato. Da un lato, infatti, è ciò che non appare mai compiutamente all'interno della prospettiva gnoseologica di ciascun oggetto; è ciò che, nell'apparire, non appare ma che potrebbe apparire a un altro oggetto. Da ciò dobbiamo dedurre che l'essere coincide con l'apparire e, nello stesso tempo, vi si sottrae, poiché l'apparire, nello spazio inter-oggettivo, è sempre apparire *per* un oggetto<sup>30</sup> e non si dà alcun Oggetto che sia in grado di “totalizzarlo” pienamente in una visione a-prospettica in grado di conoscere l'in sé degli oggetti. Non si dà un oggetto-Dio, per intenderci, perciò l'a-teismo è un presupposto dell'ontologia orientata all'oggetto di Morton (Morton 2017). In secondo luogo, l'essere degli oggetti, come abbiamo già visto, è, per la *dark ecology*, “futurale”; si sottrae per definizione all'apparire, che è sempre il “passato” degli oggetti (la traccia-registrazione delle loro relazioni inter-oggettive), quindi non coincide con esso. È il futuro-futuro degli oggetti. Ma il futuro-futuro, per quanto sfuggente, per definizione, al concetto (e alle previsioni), è anch'esso qui e ora, nel senso che è un'apertura ontologica strutturale degli oggetti alle possibili interazioni con altri oggetti, che consente la *novelty*. Se il futuro-futuro non fosse sempre anche già qui e ora, gli oggetti si ridurrebbero alla ripetizione di sé, al loro passato, al loro stesso *pattern*; ripetizione che sarebbe la morte, pura coincidenza dell'apparire con l'essere (inteso nel suo secondo significato, quello della futuralità). È per tale ragione che Morton sostiene che il qui e ora, l'*adessità* (*nowness*), sia un incrocio, molto *weird*, tra passato e futuro (Morton 2021b).

Ora, seguendo tali tesi ontologiche, domandiamoci se non ci impongano una radicale messa in discussione anche della gnoseologia (e dell'ontologia a essa sottesa) tipicamente “moderna” delle *qualità* degli oggetti. È ancora sostenibile la partizione tra le qualità “primarie” e quelle “secondarie”, oppure quella, corollario della prima, tra le qualità “emergenti” e quelle semplicemente “apparenti”?

Se l'essere, per quanto differisca e si ritragga dall'apparire, non è districabile da esso, è indecidibilmente intrecciato con esso, come un nastro di Moebius, allora la stranezza ontologica delle *qualità apparenti* – né dell'oggetto né del soggetto, come recita la tradizione modernista, incurante della *weirdness* che è costretta a enunciare – non possono essere più considerate *solo* “apparenti”, ma necessariamente intrecciate con l'essere degli oggetti (sia quelli percepiti che quelli che percepiscono).

In una pagina del suo famoso saggio dal titolo *La filosofia e l'immagine scientifica dell'uomo* (1962), Wilfrid Sellars individuava due differenti paradigmi/modelli utilizzati dalla filosofia e dalla scienza moderne per chiarire le differenze tra le qualità *emergenti* delle cose fisiche<sup>31</sup> e le qualità semplicemente *apparenti*<sup>32</sup>.

Il primo tipo di qualità (quelle “emergenti”) sarebbero da considerare qualità degli “interi” che, tuttavia, emergono dalla struttura delle parti di tali oggetti, anche nel caso che tali parti fossero “impercettibili” (per quanto Sellars non lo espliciti, si tratta di una ripresa di un modello elaborato dalla teoria atomistica antica, secondo cui le qualità oggettive degli aggregati atomici si fondano sulla loro struttura atomica, in ultima istanza sulla forma, la grandezza e la particolare disposizione dei loro, *impercepibili*, atomi). In tal caso tra le parti e gli interi si darebbe una netta separazione qualitativa: le qualità degli interi non sarebbero riducibili alle qualità delle

---

<sup>30</sup> È il “correlazionismo debole” sostenuto da Morton, ma anche dagli altri pensatori della OOO.

<sup>31</sup> «Gli oggetti manifesti sono identici a sistemi di particelle impercettibili nel senso molto semplice in cui una foresta è identica a un certo numero di alberi [...]. Non c'è quindi alcun problema riguardo al fatto che i sistemi possiedano proprietà non possedute dalle loro parti, a patto che queste proprietà siano riconducibili al possesso di certe qualità da parte delle parti e al loro essere correlate in certi modi» (Sellars 2007, 77-78).

<sup>32</sup> «Gli oggetti manifesti sono “apparenze”, nella mente umana, di una realtà costituita da sistemi di particelle impercettibili» (Sellars 2007, 77).

loro parti, per quanto siano fondate su di loro (come, ad esempio, la qualità che potremmo chiamare “quadrità” di un quadrato non è riducibile alle qualità delle sue parti [lati], ma emerge dalla particolare strutturazione e disposizione di quelle parti). Il secondo tipo di qualità, quelle che sembrerebbero puramente “apparenti” (sempre in base alla partizione “moderna”) non sarebbero fondate sulla struttura delle parti degli interi, quindi non emergerebbero *da* loro, ma “apparirebbero” al soggetto che percepisce, grazie a un’interazione tra le qualità primarie-emergenti dell’oggetto percepito e quelle degli organi sensori del soggetto stesso. Si tratterebbe in questo caso di pure qualità apparenti che, tuttavia, sono paradossalmente presenti, non smettendo mai di apparire, anche nelle parti di tali interi. È anche per tale ragione che esse, nella gnoseologia e nella scienza moderne, sono state considerate riducibili *in linea di principio* alle qualità “oggettive”, ma mai *davvero* spiegate e “ridotte”. Se suddividiamo un cubo di ghiaccio di colore rosa, troveremo sempre delle “parti” (di ghiaccio) di colore rosa (Sellars 2007, 81). Lo ammette anche Sellars: l’aver una sensazione di una qualità “apparente” (ad esempio, percepire un colore, un suono, un sapore) non può essere separato dal soggetto che percepisce<sup>33</sup>. Per dirla con Nagel, non è possibile “sentire” cosa e come sente un pipistrello. Ma, in verità, dovremmo sostenere che non sia possibile sentire neanche ciò che sente un altro essere umano, cosa di cui Hegel aveva perfetta consapevolezza (e timore).

In una delle ultime pagine del suo saggio, Sellars dopo aver citato il problema dei “due tavoli di Eddington” – uno dei quali descritto scientificamente come una strutturazione di particelle materiali elementari impercettibili, l’altro completamente ricondotto alle sue qualità apparenti – si pone la domanda, notevole per l’epoca in cui scrive, circa il possibile superamento di tale dicotomia descrittiva e ontologica: quale dei due tavoli deve essere considerato “reale”? Quello descritto scientificamente oppure quello che appare ai sensi? Ma è possibile superare tale astratta dicotomia?

E se dovesse mai darsi il caso che le particelle, invece di essere le entità primitive dell’immagine scientifica, possano essere trattate come unità nel continuum spazio-temporale, così da poter essere “ridotte” – *per lo meno in contesti inorganici* – a particelle che interagiscono, e senza una perdita significativa, allora non dovremmo confrontarci, a livello neurofisiologico, con il problema di comprendere la relazione tra *coscienza sensibile* (con la sua omogeneità fondamentale) e *sistema di particelle*. Piuttosto, l’alternativa a nostra disposizione sarebbe quella di dire che, sebbene per molti propositi il sistema nervoso centrale possa essere visto, senza perdere alcunché, come un sistema complesso di particelle fisiche, *quando è in questione una comprensione adeguata della relazione tra coscienza sensibile e processi neurofisiologici*, dobbiamo penetrare il fondamento non-particolato [*not-particulated*] dell’immagine in cui figurano, invece, particelle.

Al di là dei riferimenti scientifici adombrati qui da Sellars (la fisica relativistica senz’altro ma forse anche quella quantistica) è interessante la sua apertura a considerare possibile un superamento della partizione gnoseologica moderna tra qualità primarie e qualità secondarie. Riprendendo, quindi, l’argomentazione mortoniana al punto in cui l’avevamo lasciata, potremmo sostenere, con buoni fondamenti ontologici oltre che epistemologici, che da un lato le qualità *apparenti* non sono separabili dall’essere degli oggetti, e che, dall’altro lato, il soggetto che percepisce (l’oggetto percipiente, nel lessico della OOO) per farlo non può (gnoseologicamente e ontologicamente) separarsi da quelle qualità, che, per tale ragione, da Democrito in poi, sono sempre apparse strane ed eccentriche: né del soggetto né dell’oggetto si sosteneva e, invece, dovremmo dire che esse appartengono sia al soggetto che all’oggetto. È l’enigma della *senzazione*, che si cela nella sua strana “passività”. Del resto Aristotele non aveva

---

<sup>33</sup> Sellars fa l’esempio di un cubo di ghiaccio color *rosa* e commenta: «Il *rosa* non sembra essere costituito da qualità impercettibili nel modo in cui essere una scala è costituita dall’essere cilindrico (i pioli), rettangolare (la struttura), ligneo, ecc. Il cubo di ghiaccio manifesto si presenta a noi come qualcosa che è rosa totalmente, come un continuum rosa, le cui regioni, per quanto piccole, sono tutte quante rosa» (Sellars 2007, 78-79).



forse sostenuto, nel *De anima*, che, nella sensazione, «l'atto del sensibile e del senso sono il medesimo e unico atto, ma la loro essenza non è la stessa» (Aristotele 2001, 195), perché «anche ciò che vede è in certo modo colorato, poiché ciascun organo sensorio è capace di assumere il sensibile senza la materia»? (Ivi).

[...] noi esseri umani – scrive Morton in *Humankind* – non siamo mostri di negazione nichilista, ma entità camaleontiche sensibili ai colori, alle superfici, alle onde sonore – come la carne dietro al mio occhio è sensibile alle onde elettromagnetiche emesse dal rivestimento di ossido di ittrio presente all'interno di uno schermo LCD o di un tubo a raggio catodico. Vedo rosso perché le onde di ittrio schizzano su di me. Proprio perché non sono un intero dai confini rigidi, ma un intero frastagliato, subscendente, posso ondeggiare con questa roschezza, per un momento.

Le sensazioni ci infestano, sono spettrali e non umane, nel senso che sono la nostra via di accesso quotidiana al reale non umano; per quanto siano un accesso sempre parziale e prospettico, in esse appare (e si sottrae) l'essere degli oggetti, di quella miriade di oggetti che sono dentro di noi, che sono noi, senza essere noi (batteri, virus, minerali, dna, rna...) e che sono fuori di noi, ma fatti della stessa pasta organica e inorganica. Delle sensazioni non possiamo liberarci del tutto, neanche attraverso il linguaggio. Esse sono *weird* perché resistono, vischiose, a qualsiasi strategia ironica e distanziante<sup>34</sup>. Esse continuamente ci ricordano che siamo fatti di non umani, e che molti non umani sono fatti di umani.

#### Riferimenti bibliografici

- Agamben, G. (1977). *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*. Torino: Einaudi.
- Agamben, G. (1978). *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*. Torino: Einaudi.
- Agamben, G. (2002). *L'aperto. L'uomo e l'animale*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Adorno, Th. W. (1972). *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*. Trad. it. di aa.vv. Torino: Einaudi.
- Adorno, Th. W. (2004). *Dialettica negativa*. Trad. it. di P. Lauro. Torino: Einaudi.
- Adorno, Th. W. (2009). *Teoria estetica*. Ed. it. a cura di F. Desideri e G. Matteucci. Torino: Einaudi.
- Aristotele (2001). *L'anima*. Trad. it. e cura di G. Movia. Milano: Bompiani.
- Baudelaire, Ch. (1981). *Poesie e prose*. A cura di G. Raboni. Milano: Arnoldo Mondadori.
- Benjamin, W. (2014). *Burattini, streghe e briganti. Racconti radiofonici per ragazzi (1929-1932)*. Trad. it. di G. Schiavoni. Milano: Rizzoli.
- Benjamin, W. (2012). *Figure dell'infanzia. Educazione, letteratura, immaginario*. A cura di F. Cappa e M. Negri. Milano: Raffaello Cortina Editore.
- Boehn, M. (1929). *Puppen und Puppenspiele*. München: Bruckmann.
- Bogost, I. (2016). *Play Anything. The Pleasure of Limits, the Uses of Boredom, and the Secret of Games*. New York: Basic Books.

---

<sup>34</sup> «L'ironia – scrive Ian Bogost – è una barriera, una polizza assicurativa contro ulteriori afflizioni. Essa erige confini che speriamo ci proteggano dal mondo impedendo che esso abbia accesso a noi. O, messa in modo diverso, noi duplichiamo il mondo, creandoci un rifugio, una sua versione al di sopra di quello reale – che sia nella nostra testa o in Internet. Noi crediamo che interagire con questa copia finzionale del mondo possa salvarci sia dalla paura che dalla noia. [...] Ma] l'ironia è una asintotica marcia mortale nel nichilismo, che può legittimamente affermare che essa eviti la futilità non arrivandoci mai del tutto» (Bogost 2016, 42; trad. mia). Morton, nel suo libro sugli *Iperoggetti*, aveva scritto a tal proposito: «quello della “distanza” è solo un costrutto mentale e ideologico che mi protegge dall'eccessiva vicinanza delle cose» (Morton 2018, 43).

- Bryant, L. R. (2021). L'interno delle cose. L'origami dell'essere. In Cuomo, V. & Schirò, E. (a cura di). *Decentrare l'umano. Perché la Object-Oriented Ontology*. Pompei: Kaiak Edizioni, pp. 39-61.
- Collodi, C. (1966). *Le avventure di Pinocchio*. Milano: Mondadori.
- Cuomo, V. (2021a). L'enigma della bellezza. Per un'estetica *object-oriented*. In Cuomo, V. & Schirò, E. (a cura di). *Decentrare l'umano. Perché la Object-Oriented Ontology*. Pompei: Kaiak Edizioni, pp. 237-273.
- Cuomo, V. (2021b). Delle necessarie trasduzioni. Sull'ontologia delle interfacce. *Kaiak. A Philosophical Journey*, 8, *Interfaccia*.
- Cuomo, V. (2022). Senza fissa dimora. Vischiosità parassitarie. In *Annuario Kaiak n 7 – Parassiti*. A cura di V. Cuomo e I. Pelgreffi. Pompei: Kaiak Edizioni, pp. 117-145.
- Deleuze, G. (1995). *Francis Bacon. Logica della sensazione*. Trad. it. di S. Verdicchio. Macerata: Quodlibet.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1975). *L'anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*. Trad. it. di A. Fontana. Torino: Einaudi.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2017). *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*. A cura di P. Vignola. Napoli: Orthotes.
- Derrida, J. (1971). *La scrittura e la differenza*. Trad. it. di G. Pozzi. Torino: Einaudi.
- Derrida, J. (2021). *La vita la morte*. A cura di F. Vitale. Milano: Jaka Book.
- Descartes, R. (1994). *Meditazioni sulla filosofia prima*. A cura di G. Brianese. Milano: Mursia.
- Fisher, M. (2018). *The Weird and the Eerie. Lo strano e l'inquietante nel mondo contemporaneo*. Trad. it. di V. Perna. Roma: Minimum fax.
- Freud, S. (1993). *Il perturbante*. Trad. it. di C. Musatti. Santarcangelo di Romagna: Theoria.
- Hegel, G. W. (2015). *Fenomenologia dello spirito*. Trad. it. di V. Cicero. Milano: Bompiani.
- Heidegger, M. (1983). *Concetti fondamentali della metafisica. Mondo – finitezza – solitudine*. Trad. it. di C. Angelino. Genova: Il melangolo.
- Kleist, H. (2007). Sul teatro delle marionette. In *Bambole, giocattoli e marionette*. A cura di L. Traverso. Passigli: Bagno a Ripoli, pp. 69-93.
- Lacan, J. (2004). *Il seminario. Libro X. L'angoscia (1962-1963)*. Trad. it. di A. Di Ciaccia. Torino: Einaudi.
- Manganelli, G. (1982). *Pinocchio. Un libro parallelo*. Torino: Einaudi.
- Mori, M. (2012). The Uncanny Valley. *Robotics & Automation Magazine*, June.
- Morton, T. (2013). *Realistic Magic. Objects, Ontology, Causality*. Ann Arbor: Open Humanities Press.
- Morton, T. (2017). *Humankind. Solidarity with Nonhuman People*. London – New York: Verso.
- Morton, T. (2021). *Ecologia oscura. Logica della coesistenza futura*. Trad. it. di V. Santarcangelo. Milano: LUISS.
- Perniola, M. (1994). *Il sex-appeal dell'inorganico*. Torino: Einaudi.
- Priest, G. (2010). *In contradiction. A Study of the Transconsistent*. Oxford: Clarendon Press.
- Redi, F. (1997). *Esperienze intorno alla generazione degli insetti (1668)*. Firenze: Giunti.
- Rilke, R. M. (1995). *Poesie*. Ed. it. a cura di A. Lavagetto. 2 voll. Torino: Einaudi-Gallimard.
- Rilke, R. M. (2007). Bambole. In *Bambole, giocattoli e marionette*. A cura di L. Traverso. Bagno a Ripoli: Passigli, pp. 13-39.
- Schulz, B. (2008). *Le botteghe color cannella. Tutti i racconti, i saggi e i disegni*. Trad. it. di A. Vivanti Salmon, V. Verdiani e A. Zielinki. Torino: Einaudi.
- Sellers, W. (2007). *L'immagine scientifica del mondo*. Trad. it. di A. Gatti. Roma: Armando.
- Schmuckli, C. (2020). *Beyond the Uncanny Valley. Being Human in the Age of AI*. San Francisco: Fine Arts Museums of San Francisco.
- Sini, C. (1985). *Immagini di verità. Dal segno al simbolo*. Milano: Spirali.

- Spallanzani, L. (1914). *Saggio di osservazioni microscopiche concernenti il sistema della generazione dei signori di Needham e Buffon* (1765). Bari: Società tipografica editrice barese.
- Thacker, E. (2018). *L'orrore della filosofia, la filosofia dell'orrore*. Trad. it. di C. Kulesco. Roma: Nero.
- Uexküll, J. (1967). *Ambiente e comportamento*. Trad. it. di F. Mondella. Milano: Il Saggiatore.
- Uexküll, J. (2015). *Biologia teoretica*. A cura di L. Guidetti. Macerata: Quodlibet.
- Winnicott, D. W. (2017). *Dalla pediatria alla psicoanalisi*. Trad. it. di C. Ranchetti. Firenze: Giunti.