

*PHASING*¹

di Timothy Morton

Quando guardo *Untitled 2011* dell'artista aborigena Yukultji Napangati, sono immediatamente attratto dal dipinto: sembra osservarmi proprio come io osservo lui. Una semplice riproduzione in bianco e nero non restituisce a pieno la potenza dell'opera: un grande quadrato di linee ondegianti marroni disegnate a mano libera. Eppure, man mano che mi avvicino, il quadro sembra dirigersi verso di me. Si aggrappa al mio nervo ottico e mi trattiene nel suo campo di forza. Il quadro di Napangati mi colpisce con strati e strati di *pattern* che si intersecano. La sua opera è ancora più complessa dell'*optical art* di Bridget Riley, anche se trovo entrambe le artiste sorprendenti.

Non faccio esperienza del dipinto come un insieme di singole linee che riconduco a un tutto: è l'intero quadro a saltarmi addosso nella sua interezza. Il dipinto è un segmento del Tempo del Sogno – al contempo iperoggetto che spiega l'origine della cultura del popolo aborigeno e mappa delle colline del deserto su cui un piccolo gruppo di donne raccoglie cibo e esegue rituali. Anche se *Untitled 2011* è un'opera che racconta uno spazio sia cosmico che terreno più ampio, il dipinto può essere considerato un "quanto", non un segmento incompleto. Non ho alcun ruolo nel completare percettivamente il dipinto: nulla in esso è passivo, inerte, in attesa di essere interpretato o completato. Non riesco a smettere di guardarlo. Ho la pelle d'oca, qualche lacrima solca il mio viso. Lentamente, cerco di allontanarmi dal quadro. Ma solo per tornare un'ora dopo a farmi affascinare dalla sua sonorità.

Il mio sentirmi situato in un «qui» e in un «ora» dipende da alcune costanti che si ripetono regolari: l'alternarsi del giorno e della notte, il sorgere del sole (solo da qualche secolo sappiamo che non sorge per davvero). È ormai noto che le «fasi» lunari sono il risultato dell'angolo che la Luna forma con il Sole visto dalla Terra. Gli iperoggetti compaiono e scompaiono gradualmente dall'orizzonte del mondo degli esseri umani. Sono *graduali*, occupano lo spazio multidimensionale delle fasi, e questo rende impossibile vederli nella loro interezza dal punto di vista degli esseri umani, che è tridimensionale.

¹ Il testo è un capitolo del libro di Timothy Morton, *Iperoggetti. Filosofia ed ecologia dopo la fine del mondo*, trad. it. di Vincenzo Santarcangelo, Nero Edizioni, Roma 2018 (pp. 95-108). Ringraziamo la casa editrice Nero per la gentile concessione. Dal momento che non si tratta di un saggio ma di una parte di un volume, per una migliore comprensione delle argomentazioni di Morton rimandiamo alla recensione di Vincenzo Cuomo, pubblicata nella sezione "Coste" del presente numero di Kaiak: <http://www.kaiak-pj.it/images/PDF/rivista/kaiak-5-caldo-freddo/Mortoniperoggetti.pdf>



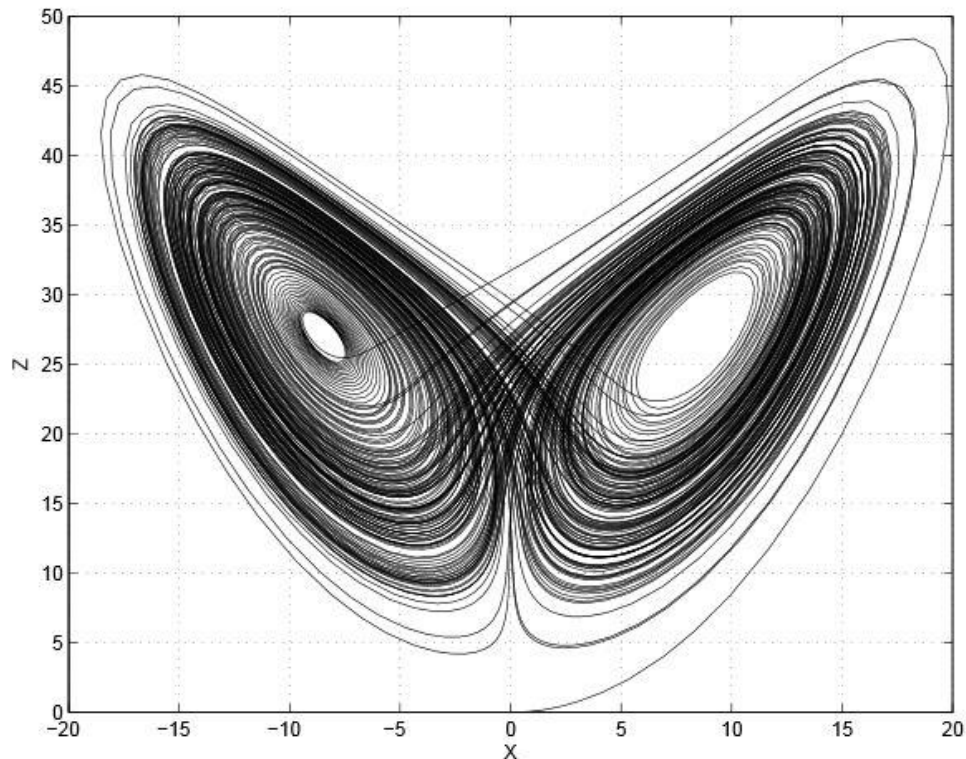
Yukultji Napangati, *Untitled* (2001)

Possiamo vedere solo un certo numero di pezzi di iperoggetti per volta. Si manifestano non-localmente, ci appaiono come scorci temporali proprio perché sono transdimensionali; così come di uno tsunami o di un caso di malattia da radiazione, vediamo solo alcuni frammenti di iperoggetto. Se una mela invadesse un ipotetico universo bidimensionale, gli abitanti di quell'universo vedrebbero per prima cosa dei punti e poi una rapida successione di forme come una macchina circolare che si espande e si contrae diventando un minuscolo cerchio, poi un punto, fino a scomparire. La fluidità di una *lava lamp* (il *New Materialism* abbonda di metafore che fanno riferimento ai fluidi) è il simbolo di quanto la nostra percezione sia inadatta a cogliere la multidimensionalità della struttura – il luogo in cui dimorano gli iperoggetti.

Ecco perché non si può vedere il riscaldamento globale. Per vederlo dispiegarsi con chiarezza, si dovrebbe occupare una porzione di spazio multidimensionale. Prendiamo un fiore come il narciso. Il narciso è una mappa tridimensionale di un algoritmo eseguito nel suo genoma da DNA e RNA. Le punte della radice increspata mostrano l'ultimo stadio dell'algoritmo che si dispiega nello spazio tridimensionale. Il ricettacolo del fiore e la trama delle fasi iniziali dell'algoritmo-fiore. La tua faccia è la mappa di tutto ciò che ti è successo. Ora pensiamo al riscaldamento globale. Vediamo solo istantanee di quella che in realtà è la trama molto articolata di un insieme molto complesso di algoritmi che si autoeseguono nello spazio multidimensionale delle fasi. Quando la pioggia ti bagna, fai esperienza di una brutta copia di un segmento di quella trama. Ciò che pensavi fosse reale si rivela una rappresentazione sensuale, una sottile porzione di immagine, una brutta caricatura che

raffigura un frammento del clima globale. Un processo e sì un oggetto reale, ma che occupa dimensioni diverse rispetto a quelle degli oggetti con cui interagiamo quotidianamente. Lo spazio delle fasi è l'insieme di tutti i possibili stati di un sistema. Gli oggetti che lo occupano sono affascinanti e strani. Se, per esempio, si calcola la somma degli eventi meteorologici nello spazio delle fasi, si ottiene un attrattore, una forma simile a un 8 ripiegato su se stesso.

Edward Lorenz scoprì il primo attrattore strano – l'Attrattore di Lorenz - proprio in questo modo. Un essere multidimensionale sarebbe in grado di vedere il riscaldamento globale come un oggetto statico. Che tentacoli terribilmente complessi avrebbe una simile entità, questo oggetto multidimensionale che chiamiamo riscaldamento globale?



L'Attrattore di Lorenz.

Nella mia condizione di essere umano, di questo gigantesco oggetto vedo brevi frangenti solo quando interferisce con il mio mondo. Quel breve frangente che chiamo uragano ha distrutto la città di New Orleans, quel breve frangente che chiamo siccità ha bruciato le pianure della Russia e del Midwest degli Stati Uniti fino a carbonizzarle. La mia nuca risente ancora della scottatura di ieri. Percy Shelley parlava della «terribile ombra di un invisibile potere» che «fluttua in mezzo a noi benché non vista»². Shelley parlava della «bellezza intellettuale», ma ora questi versi risuonano nell'universo immaginato dai realisti speculativi, così come le prime parole del poema *Mont Blanc*: «L'incessante universo delle

² P. Shelley, «Inno alla bellezza intellettuale», in Id., *Poesie*, BUR 1998, vv. 1-2.

cose / scorre attraverso la mente»³. La montagna si comporta come fosse la luce di un faro: appare, scompare e riappare. «Il Monte Bianco luccica in alto» (verso 127). La montagna prima entra e poi va fuori fase.

Naturalizzare le cose equivale a inscrivere in una forma di continuità più o meno statica, o metastabile, delimitata da spazio e tempo. L'immagine classica della Natura e la rappresentazione romantica o pittoresca di un paesaggio. Eccola lì, sulla parete di una galleria d'arte. Guarda quelle colline lontane, quel ramo che indica le linee della prospettiva verso l'orizzonte. E così via⁴.

Se si mette in movimento questa immagine se ne ricava una versione fluida e lavica. Nutro un certo sospetto per queste nuove versioni potenziate di Natura, che non fanno che trasformare un'immagine statica in un'immagine in movimento. In fondo qualcosa rimane invariato: la concezione del tempo come contenitore. Il quadro è complesso, filmico, deleuziano: non è un caso che Deleuze abbia sviluppato una teoria del cinema così profonda. Ma i germi covavano già nel periodo romantico. Ben prima dell'avvento del cinema, intere raccolte di *blank verses* che descrivevano il fluire del soggetto avevano aperto uno spazio ideale per l'apparire dell'immagine in movimento. Wordsworth è il primo cineasta della storia. I teorici della filosofia del processo – Whitehead, Deleuze – immaginano il tempo come il magma in cui l'immagine si liquefa e fluisce. Questa estetica fluida sviluppatasi in seno al pensiero contemporaneo ci è utile solo nella misura in cui ci permette di monitorare gli iperoggetti. Si pensi al film *Manufactured Landscapes*, del fotografo Edward Burtynsky⁵. La macchina da presa segue i processi di produzione, l'accumulo di rifiuti elettronici e così via. Il pathos di quell'incredibile prima scena, che riprende un'enorme fabbrica cinese, è quello di uno sguardo che vaga nel tempo: non sappiamo né quando la sequenza avrà fine né quanto sia grande la fabbrica. Un processo è semplicemente un oggetto osservato da un punto di vista che è di 1+n dimensioni inferiore alla dimensionalità dell'oggetto. Man mano che Burtynsky inserisce materiale in ciascuna sequenza, il film dà conto di come il «funzionamento» della fabbrica sia solo una piccola regione normalizzata di uno spazio molto più ampio di cattivo *funzionamento*: ho messo in corsivo la parola per suggerire che questo spazio riguarda una sorta di oscuro strano meccanismo, per cui ogni movimento, persino il funzionamento «adeguato», diventa visibile solo in quanto distorsione o «errore». È proprio questo che disturba dell'ecologismo, non certo la sua visione olistica.

La filosofia del processo ci aiuta a visualizzare come funzionino le entità multidimensionali. Un modo leggermente migliore di rappresentare gli iperoggetti sarebbe la trama o il grafico: dall'estetica del cinema si può passare alle trame, alle mappe degli algoritmi eseguiti nello spazio delle fasi. I processori molto potenti sono in grado di farlo per il clima. I calcoli aritmetici definiti operazioni aritmetiche in virgola mobile (*flop*), utili per monitorare il clima, sono misurati in *petaflop*, cioè un milione di miliardi al secondo (10¹⁵). I grafici concepiti per visualizzare gli attrattori non sono un semplice supporto visivo: sono risultati scientifici in quanto tali. Ciò che il software è in grado di vedere adesso esula dalle leggi del contenitore e della distanza estetica, poiché tempo e spazio non sono più

³ Id., “Mont Blanc”, in *Op. cit.*, vv. 1-2. Si veda anche S. Shaviri, “The Universe of Things”, in *Theory and Event* 14.3, 2011.

⁴ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi 2011.

⁵ E. Burtynsky, *Manufactured Landscapes: The Photographie of Edward Burtynsky*, Yale University Press 2003; *Manufactured Landscapes*, regia di J. Baichwal, Foundry Films, National Film Board of Canada 2006.

contenitori, ma dimensioni dello spazio, delle fasi. Il tempo diventa qualcosa di radicalmente intrinseco agli oggetti: si propaga in essi, come ho più volte ribadito. Anche lo spazio è negli oggetti, e differenzia una parte dall'altra. Il problema è che, se vengono tracciate in questo modo, queste entità multidimensionali non siamo in grado di vederle. È il software che le «vede» al posto nostro: ciò che resta sono dati o frammenti dello spazio delle fasi, modellato in modo che sia utilizzabile.

Concepire gli iperoggetti come entità reali transdimensionali può rivelarsi estremamente utile. Il riscaldamento globale non è un'astrazione matematica che non pertiene a questo mondo. Gli iperoggetti non abitano in qualche dominio ultramondano di idee: sono oggetti reali che influenzano altri oggetti. In effetti, sostenere che gli oggetti siano una cosa e le relazioni (che sono ciò a cui ci riferiamo quando parliamo di entità matematiche o in generale di trascendenza) un'altra impedisce il passaggio a una nuova era ecologica, indifferentemente dall'elaborazione di sofisticate teorie emergentiste o processuali.

Phasing significa avvicinarsi e poi allontanarsi da una data pienezza. Il *phasing* di una chitarra alla Jimi Hendrix si avvicina e si allontana dall'orecchio dell'ascoltatore a seconda che l'effetto noto come *phaser* restringa o rilasci la gamma armonica del suono. Gli iperoggetti sembrano andare e venire, ma questo andirivieni è dovuto all'accesso limitato che ne abbiamo. Ciò che percepiamo come lenta ricorrenza periodica di un evento celeste – come ad esempio un'eclissi o una cometa – è in realtà un'entità continua la cui traccia si mostra nel nostro spazio sociale o cognitivo per un dato lasso di tempo. Da questo punto di vista il concetto di tempo meteorologico è antiquato quanto l'idea che le fasi lunari risiedano nella Luna anziché nella relazione fra Luna e Terra. Il tempo meteorologico è piuttosto l'impressione sensuale del clima che entità umane e non umane (mucche, alluvioni, tundre, ombrelli ecc.) si trovano a sperimentare. Affinché io lo ispezioni, il pluviometro che ho nel mio giardino seleziona un piccolo campione di iperoggetto: ed ecco un cilindro d'acqua alto qualche centimetro. Allo stesso modo, il mercurio del termometro appeso nel corridoio mi riporta le fluttuazioni di temperatura che si verificano all'interno della casa. Mentre guido, i sensori nella mia auto mi descrivono una porzione del clima che varia. Al riscaldamento globale riservo qualche secondo di attenzione al giorno, e poi torno ad altre faccende. I governi hanno proposto alcune leggi per affrontare determinati aspetti del cambiamento climatico (per esempio l'estinzione), ma ne hanno trascurati altri, come l'aumento incontrollato dei consumi di combustibili fossili. L'iperoggetto si mostra alla percezione umana come la sezione di un progetto architettonico. Occupando una porzione dello spazio delle fasi che non possiamo percepire direttamente, facciamo esperienza solo di alcuni suoi segmenti in un determinato momento. L'iperoggetto chiamato riscaldamento globale si allontana lasciando che io possa mettermi sulle tracce solo dei suoi fantasmi. Questo orribile colosso non può essere visualizzato dagli esseri umani. Posso rappresentare in maniera approssimativa un Attrattore di Lorenz, ma è impossibile dare forma al gigantesco sistema di cui gli attrattori di Lorenz non sono che piccole impronte. *Untitled 2011* di Napangati è una fase del Tempo del Sogno, un dipinto le cui onde vibrano come la chitarra di Jimi Hendrix. È lo stesso quadro a costringermi a percepire ulteriori dimensioni di se stesso, come se strati dello spazio delle fasi si sovrapponessero ad altri strati. Questi strati sono profondi, proprio come se potessi sprofondarvi le mie braccia. Fluttuano sulla superficie del quadro, si muovono. Il quadro mi incanta: sembra una mappa o una trama nello spazio delle fasi, ovvero, semplicemente, la mappa di come alcune donne si muovono fra le colline di sabbia. Eppure quella che sembra solo una mappa si trasforma

in un'arma: dal quadro fluisce spazio tempo, un campo estetico. Il quadro è un'unità, un quanto che esegue una funzione. È un dispositivo, non semplice mappa ma strumento, come il sonaglio di uno sciamano o l'algoritmo di un computer. Lo scopo del quadro sembra essere quello di segnarmi con l'ombra rosso vivo di un iperoggetto, il Cuore Rosso dell'Australia, il Tempo del Sogno, la lunga storia dei Pintupi Nine, la Tribù perduta – tra gli ultimi esseri umani neolitici rimasti sulla Terra. Vedremo nella sezione dedicata all'arte nell'epoca degli iperoggetti⁶ quanto sia rilevante che Napangati abbia fuso mappa e dispositivo nel suo quadro.

Ciò che qui importa è che siamo al cospetto di una posizione opposta a quella per cui le entità matematiche sono alla base di tutte le altre entità. In questo libro si sostiene piuttosto che l'oggetto sottende le forme, matematizzabili. In altre parole, il numero è in quanto computabile: *uno* significa *uno numerabile*. Questo non significa che condurrò la matematica «dura» di quel linguaggio vago e confortevole a cui talvolta si sono lasciati andare Heidegger e ancor di più i suoi apologeti. Un atteggiamento che non porta da nessuna parte: anzi, è proprio per questo che, negli ultimi due secoli, le discipline umanistiche sono state confinate su un'isola sempre più piccola di significato. La Grande Accelerazione richiede che ci si organizzi per invertire la rotta.

L'entità matematica è parafrasi: dal punto di vista del significato umano, le entità di cui parla la matematica sono «vaghe e confortevoli». Un iperoggetto esiste per noi come mappa in uno spazio multidimensionale delle fasi perché è impossibile coglierlo nel suo insieme attraverso i sensi. Ma questo non conduce a un platonismo per cui le relazioni matematiche sono alla base delle cose; significa solo che il matematico in quanto tale è *mathesis*, termine greco che ha più di un'assonanza con il tibetano *gom*, il termine che indica l'atto di meditare. *Gom* e *mathesis* si riferiscono entrambi ad azioni come «apprendere» e «prendere conoscenza»⁷. In questo senso la matematica, al di là dei numeri, è il modo in cui la mente si acclimata alla realtà. Tramite l'Attrattore di Lorenz, per esempio, possiamo respirare il rarefatto ossigeno concettuale di un essere multidimensionale: il clima. Il clima non è uno «spazio» o un «ambiente», ma un *oggetto multidimensionale* che non ci è possibile vedere direttamente. Quando piove sulla mia testa, è l'iperoggetto clima a piovere, è la biosfera che sta piovendo. Quello che percepisco però sono gocce di pioggia e relativi intervalli di tempo, come ho scritto nell'Introduzione⁸. Non è un caso che l'esempio portato da Kant quando parla del ritrarsi della cosa in sé sia proprio quello delle gocce di pioggia. Quello che percepisco è sempre una loro versione antropomorfa: entità liquide, fredde e microscopiche che si infrangono sul mio impermeabile. La goccia di pioggia in sé si è ritratta in maniera irrimediabile⁹.

Gli intervalli che percepisco tra i momenti in cui la mia mente è consapevole dell'iperoggetto e quelli in cui non lo è, non ineriscono all'iperoggetto stesso. Non si tratta semplicemente della mia consapevolezza «oggettiva» rispetto a un presunto mondo «oggettivo». Lo stesso si può dire degli oggetti di dimensioni inferiori. Gli intervalli percepiti da una città tra una tromba d'aria e l'altra che la colpisce non ineriscono a uno

⁶ [Morton rinvia all'ultimo capitolo del libro, intitolato *L'età dell'asimmetria*, interamente dedicato alle sperimentazioni artistiche (T. Morton, *Iperoggetti*, cit., pp. 205-260)].

⁷ M. Heidegger, *La questione della cosa*, Mimesis 2011.

⁸ [T. Morton, *Iperoggetti*, cit., pp. 11-39].

⁹ I. Kant, *Critica della ragion pura*, Laterza 2000.

spazio vuoto tra due iperoggetti o all'interno di un iperoggetto. Il riscaldamento globale non va a giocare a golf nel weekend. Gli intervalli e le rotture sono semplicemente la presenza invisibile dell'iperoggetto che incombe costantemente su di noi. Gli iperoggetti sono come degli inquietanti clown di un quadro espressionista: coprono l'intera superficie della tela, spiando senza sosta nel nostro mondo. Le nozioni di figura e sfondo indicano solo due diverse fasi di un oggetto che «non va proprio da nessuna parte» – quantomeno se lo si considera dal punto di vista degli esseri umani e dei loro conglomerati urbani.

L'intensità psicotica della pittura, della poesia e della musica espressionista ci dicono qualcosa degli iperoggetti in maniera molto più efficace di un freddo diagramma matematico sui flussi di fase. Il diagramma è solo la caricatura del clown che ti fissa. A disvelarsi è un universo claustrofobico pieno di strane entità: radiazioni, brillamenti solari, polvere interstellare, lampioni, pidocchi... L'espressionismo rinuncia del tutto alla dinamica figura/sfondo. Gli oggetti si spingono verso di noi in uno spazio pittorico ristretto e claustrofobico. L'idea di *mondo*, da questo punto di vista, diventa la falsa coscienza delle lacune tra le cose e gli sfondi dietro le cose. È in questo modo che gli iperoggetti ci parlano della *fine del mondo*, come avrò modo di argomentare nella seconda parte di questo libro. Quando un suono si sincronizza, in un modo più o meno coincidente, le onde sonore si sovrappongono in maniera piuttosto complessa; a un livello microscopico, una pulsazione è provocata dalla cancellazione parziale di un'onda da parte di un'altra. Perché si verifichi una pulsazione, ci devono essere $1+n$ onde che si intersecano. Il fenomeno del *phasing*, si verifica quando un oggetto ne traduce un altro, una caratteristica del modo in cui gli oggetti si influenzano a vicenda in generale – ce ne occuperemo ora, prima di spiegare in che senso gli iperoggetti sono gradualmente.

Un file MP3 comprime un'onda sonora «impovertendola» (è per questo che si parla di compressione *lossy*) ovvero tagliandone una parte. La frequenza di campionamento più utilizzata in campo audio è di 44.000 cicli per secondo (misura che si ottiene calcolando il numero di volte al secondo in cui un segnale analogico viene misurato e memorizzato in forma digitale), il che equivale a dire che in un secondo di suono ci sono 44.001 buchi («*Now they know how many holes, it takes to fill the Albert Hall*», per citare i Beatles di «*A Day In The Life*»)¹⁰. Anche il formato JPEG comprime le immagini utilizzando un metodo *lossy*: se si duplica un file JPEG, la copia presenterà più buchi dell'originale; le copie di un file JPEG risulteranno man mano più deteriorate. Quando si crea un file JPEG, la componente elettronica otticamente sensibile di un chip viene bombardata da fotoni, alcuni dei quali sono tradotti in informazioni visibili: pixel su uno schermo. Una serie di strumenti esegue una funzione «in background» rispetto a quanto vediamo sullo schermo. Davanti a una normale postazione PC, ci imbattiamo in numerosi strumenti che funzionano in sincronia, trasformando vari eventi di iscrizione come fotoni od onde sonore in segnali elettronici o elettrochimici.

Un iperoggetto passa attraverso migliaia di setacci, per riemergere all'altra estremità della rete sotto forma di informazione tradotta. Piccole gocce di pioggia annunciano la tempesta imminente che lampeggia all'orizzonte di una strana luce, indice del riscaldamento globale. Il *phasing* è il segno *indessicale* di un oggetto diffusamente distribuito nello spazio delle fasi che è multidimensionale rispetto agli strumenti che usiamo per misurarlo (siano essi le

¹⁰ The Beatles, “A Day in the Life”, in Id., *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, Parlophone 1967.

nostre orecchie, la parte superiore della mia testa o un segnamento). Un indice è un segno che è direttamente parte integrante di ciò che designa. Nella rete dell'interconnessione – il setaccio attraverso cui passano gli iperoggetti – le cose più piccole diventano indici degli iperoggetti all'interno dei quali esistono: uno stormo di uccelli rimane sul lago per un periodo curiosamente lungo; le rane si accalcano sulla riva di uno stagno in cerca di calore e di umidità.

Il *phasing* implica un segno indessicale che è una metonimia degli iperoggetti. La metonimia è una figura retorica mereologica, che mette, cioè, in relazione le parti e il tutto. Gli iperoggetti sono caratterizzati da una strana mereologia per cui le parti non si dissolvono nel tutto¹¹. Al contrario, siamo al cospetto di quello che, per dirla con Lacan, potremmo definire l'insieme del *non-tutto*. Gli oggetti sembrano contenere più di se stessi. Uno stormo di uccelli su un lago è un'entità unica, ma è anche una serie di iperoggetti: la biosfera, l'evoluzione, il riscaldamento globale. Vi è un inevitabile distacco tra l'iperoggetto e i suoi segni indessicali, altrimenti di che cosa staremmo parlando? Gaia eliminerebbe i suoi agenti patogeni e continuerebbe a essere se stessa. Ma un oggetto è e non è se stesso allo stesso tempo, perché alcune delle sue parti non possono essere sussunte interamente in esso: in questo caso non si verificherebbero il *phasing*, le pulsazioni e più in generale tutti i segni indessicali, aspetti delle interazioni tra le cose. Un oggetto e le sue fasi sono il segno di una rottura proprio nel cuore dell'essere.

Questa rottura non avviene in un punto fisicamente circoscrivibile: non è un taglio, non è una cucitura. Questa rottura non può essere localizzata nello spazio o nel tempo, perché spazio e tempo sono concetti validi da *questo* lato dell'essere, quello umano. Gli iperoggetti sono così grandi da farci prendere coscienza di quella che, seguendo Heidegger, ho definito *la Crepa*. La Crepa esiste in un interstizio ontologico, non fisico; l'interstizio si crea tra la cosa e il modo in cui questa appare alle altre cose. La rete di relazioni è dunque su un lato della Crepa, *questo* lato, mentre quello che ho definito lo straniero estraneo è sul lato opposto – di nuovo, non da un punto di vista spaziale ma ontologico.

Ora, a causa della strana mereologia a cui abbiamo accennato, una di queste «altre cose» può essere proprio l'oggetto di cui stiamo parlando. Un oggetto può essere membro di se stesso, dando così origine ai paradossi che tanto hanno tormentato Russell. Se un insieme può essere membro di se stesso, allora si può immaginare un insieme di tutti gli insiemi che non sono membri di se stessi. Per far fronte a tali paradossi si possono seguire due strategie: dimenticare quanto detto sinora sugli iperoggetti, o ammettere l'esistenza di entità contraddittorie. Qui opterei per la seconda ipotesi, proseguendo il percorso inaugurato dal logico Graham Priest in una serie di libri e di saggi molto innovativi¹².

È possibile che il paradosso di Russell sia il figliastro di qualcosa che potremmo definire un iperoggetto matematico, gli insiemi transfiniti di Georg Cantor. Si consideri una linea. La si divida in due tagliandone la parte centrale. Si avranno due linee separate da un'interruzione. Si ripeta ora il processo con le due linee e si continui all'infinito: si otterrà un insieme di Cantor, un'entità contenente infiniti punti e infiniti non-punti, un infinito duplice e oltraggioso, che ci permette improvvisamente di intuire che alcuni infiniti sono in realtà più grandi di altri. L'infinito cessa di essere un'astrazione vaga e diventa un

¹¹ Levi R. Bryant, *The Democracy of Objects*, Mpublishing, University of Michigan Library 2011.

¹² Il più importante dei quali è *In Contradiction. A Study of the Transconsistent*, Oxford University Press 2006.

concetto molto preciso. Possiamo utilizzarlo per effettuare calcoli. Possiamo, come ha scritto Blake, possedere l'infinito sul palmo della mano¹³. Il tappeto di Sierpinski è l'analogo bidimensionale dell'insieme di Cantor ed è alla base delle antenne dei telefoni cellulari, perché le onde elettromagnetiche sono frattali e contengono copie infinitesimali di se stesse: un'antenna frattale campiona più onde rispetto a una semplice antenna. Se è vero che un'entità è composta da più parti di quante se ne possano racchiudere in un tutto, allora gli oggetti sono in un certo senso transfiniti: frattali che contengono più di se stessi rispetto a quanto appaia all'esterno.

L'oggetto insomma è come il TARDIS della serie televisiva *Doctor Who*: un'astronave che viaggia avanti e indietro nel tempo e il cui interno è molto più grande dell'esterno. Il TARDIS è dotato di un «circuitto camaleontico» che gli consente di sintonizzarsi con gli oggetti limitrofi: purtroppo per il Doctor Who, questo circuito è contenuto in una cabina telefonica anni Sessanta della polizia britannica. L'inquietante, caratteristico suono dei TARDIS, che va e viene, comparando e scomparendo gradualmente in specifiche regioni dello spazio-tempo è una buona immagine del *phasing* degli iperoggetti. Ma il corridoio temporale che vediamo nella sigla degli episodi di Doctor Who non è il sostrato delle cose; piuttosto, è la rete presente su questo lato della Crepa tra un'entità e il suo apparire-rispetto-a: un abisso che fluttua avanti alle cose. L'abisso non sta alla base, ma permette loro di coesistere: è l'«essere-tra» non-spaziale delle cose. Ogni volta che metto la mano nel tostapane sto spingendo parte del mio corpo in un abisso.

L'abisso si spalanca quando due o più oggetti interagiscono. Dal momento che gli oggetti sono intrinsecamente incoerenti (un fatto sul quale ritorneremo), l'abisso si spalanca proprio a causa della Crepa, ovvero il fatto che un oggetto può «interagire con se stesso» all'interno di spazio e tempo distribuiti. Abbiamo già visto come a livello quantico i sistemi sembrano autoinfluenzarsi, avvolgendosi su se stessi. Il fenomeno del *phasing* è la prova di un'interazione tra le cose, o *tra una cosa* – mi si conceda l'apparente paradosso, simile a quella barzelletta che recita: «Qual è la differenza tra un'anatra? Una delle sue zampe è entrambe». Le entità sembrano andare e venire, oscillando avanti e indietro nella brezza di un'onda portante, ora debole, ora forte. Un oggetto *regola il tempo* degli altri oggetti: la luna regola il tempo della Terra in un modo, il sole in un altro. Le stagioni sono il risultato del modo in cui l'orbita della Terra interpreta il sole. La luce del giorno e della notte regola il tempo della casa, illuminando alcuni suoi lati e lasciandone in ombra altri. La freccia mette in sincronia la mia auto con la strada e con le altre auto. L'acqua passa attraverso varie fasi grazie all'azione delle onde elettromagnetiche (che la trasformano, per esempio, in un liquido o in un gas). La fluidità della transizione di fase è fluidità-per-me, non certo per gli elettroni di H₂O che salgono o scendono da un'orbita all'altra. Il *phasing* è un fenomeno estetico, un'entità sensuale per altre entità.

L'abisso non è un contenitore vuoto, ma una folla sempre incalzante, simile alla fantasiosa rappresentazione dell'iperspazio nei titoli di coda di *Doctor Who*, o al Millennium Falcon che nell'episodio 4 di *Star Wars* vola più veloce della luce¹⁴. Il carattere *iper* dell'iperoggetto è l'abisso in cui sprofondo quando mi accorgo che uno stormo di uccelli

¹³ W. Blake, «Gli auguri dell'innocenza», v. 3.

¹⁴ *Star War 4. Una nuova speranza*, regia di G. Lucas, XX Century Fox 1977.

sul lago sta riposando proprio in quel determinato luogo a causa del riscaldamento globale. È un abisso vivido che giace su *questo* lato delle cose. D'altronde lo sappiamo: gli oggetti nello specchio sono più vicini di quanto appaiano.