SIE Summer School 2019
Università L'Orientale di Napoli

"L'Estetica e le arti: traiettorie e percorsi"

Scuola per l'Alta Formazione 'Conservatorio delle Orfane', Isola di Procida (Na)
17 – 19 GIUGNO

Responsabile Scientifico: Elena Tavani

Segreteria Organizzativa: Sara Matetich, Tiziana Pangrazi, Francesca Ferrara

---

Protocolli dei seminari

Società Italiana d'Estetica

n.b.: I testi che seguono sono frutto della rielaborazione degli appunti di coloro che hanno partecipato ai seminari. Ciascun gruppo, nel redigere il protocollo, ha proceduto nel modo che ha ritenuto più efficace anche per restituire il dibattito, che è sempre stato molto vivace al termine di ogni seminario.

I singoli testi sono stati riletti dai Docenti, che però si sono limitati a segnalare eventuali refusi o errori materiali.

Indice

Elio Franzini, *Estetica e arti: una questione epistemologica sullo statuto delle arti* p. 3
(protocollo redatto da Fabrizia Bandi, Federica Frattaroli, Florjer Gjepali e Amalia Salvestrini)

Giampiero Moretti, *Il fondamento estetico della comparazione in letteratura* p. 14
(protocollo redatto da Imma De Pascale e Silvia Pieroni)

Fabrizio Desideri, *Origine dell'estetico e nascita delle arti* p. 23
(protocollo redatto da Bruno Giancarli, Ruben Marzà e Anna Migliorini)

Pina De Luca, *Arte e spazio pubblico* – in dialogo con Gian Maria Tosatti p. 45
(protocollo redatto da Aurosa Allison, Elisa Caldarola, Giovanna Caruso e Luisa Sampugnaro)

Claudio Rozzoni, *I paradossi del teatro. Dalla drammaturgia alla messa in scena, dall'assenza del testo alla performance* – in dialogo con Alessandro Pazzi p. 49
(protocollo redatto Elena Mancioppi, Patrizia Miggiano, Anna Chiara Sabatino)

Elena Tavani, *Estetica dell'istallazione (l'atlante)* – in dialogo con Bianco&Valente p. 58
(protocollo redatto da Vincenzo Di Rosa, Arianna Fantuzzi e Gabriele Gambaro)

Federico Vercellone, *Teologia politica ed estetica* p. 68
(protocollo redatto da Maddalena Borsato, Federico Farnè, Emilia Marra, Emily Martone, Gregorio Tenti)

Raffaele Milani, *Estetica del paesaggio* – in dialogo con Franco Zagari p. 71
(protocollo redatto da Maddalena Borsato, Federico Farnè, Emilia Marra, Emily Martone, Gregorio Tenti)

Giovanni Matteucci, *Il tramonto di un'illusione? Dispositivi estetici e sapere pratico* p.75
(protocollo redatto da Saverio Macrì e Anna Montebugnoli)

Seminario del Prof. Elio Franzini (Università Statale di Milano)

Estetica e arti: una questione epistemologica sullo statuto dell'estetica

17 giugno 2019

Protocollo redatto da Fabrizia Bandi, Federica Frattaroli, Florjer Gjepali e Amalia Salvestrini

Il rapporto tra estetica e arti come questione epistemologica, pur trattandosi di una tematica connessa all'estetica, è qualcosa che molti di voi non hanno mai trattato, soprattutto perché questo dibattito sullo statuto epistemologico, che era molto presente quando noi eravamo giovani, è un dibattito dell'estetica italiana degli anni Cinquanta e Sessanta. Si tratta del tentativo di definire l'estetica come disciplina, secondo gli orizzonti, i confini, i campi. Questo dibattito è poi andato sfumando. È possibile ricordare convegni enormi, a Reggio Emilia, dove i grandi nomi dell'estetica italiana discutevano sullo statuto dell'estetica, se fosse scienza, se fosse parte speciale della filosofia.

Il problema, pur presentandosi con particolare violenza in Italia, ha attraversato il contesto culturale europeo del Novecento. La questione presenta anche legami con le altre discipline più vaste e fondative del secolo scorso, con le grandi scuole che hanno attraversato la fondazione dell'estetica, salvo neoidealisti come Garroni. Le principali scuole che affrontavano questi grandi temi sono state la scuola fenomenologica e la scuola ermeneutica. La prima è la scuola milanese che ha inizio da Antonio Banfi e poi prosegue con Dino Formaggio e Luciano Anceschi. Dall'altra parte, l'insegnamento di Luigi Pareyson che poi discese all'interno di un'ampia scuola: Gianni Vattimo, Sergio Givone, Mario Perniola. Le due scuole, dal punto di vista accademico e teorico, non hanno mai accettato gli elementi comuni. Hanno sempre rifiutato di confrontarsi davvero, facendo perdere un'occasione storica: i fenomenologi non leggevano né Heidegger né Gadamer; gli ermeneuti non leggevano Husserl. Ma all'interno di queste scuole c'è un tema speciale: il rapporto tra estetica e arti, quale oggetto dell'estetica.

Il dibattito non è solo italiano, prima nasce in altri paesi: in Europa si sviluppa in Francia e Germania. In Francia, ci sono tre o quattro nomi, personaggi non più letti oggi, filosofi classici di grande spessore. La prima cattedra di estetica in Francia nel 1896 alla Sorbona è quella di Victor Basch. Dai rami di questo autore, discendono tre tentativi di definizione dell'estetica, tra loro molto diversi, che procedono in modo indipendente dalle grandi correnti della filosofia francese del Novecento, quasi orgogliosi di dire che l'estetica ha una sua specificità. L'estetica non sono le arti,

ma l'estetica non ha neanche a che fare con la filosofia in senso proprio, l'estetica è piuttosto parte autonoma del discorso filosofico. Questi nomi sono: Charles Lalo, il cui pensiero deriva dal positivismo: l'estetica è intesa come descrizione degli oggetti, quindi si tratta di una forma descrittiva dell'estetica. Secondariamente, un filosofo metafisico classico e realista, ossia Etienne Souriau. Infine, l'inconsapevole padre della tradizione fenomenologica in Francia, unico che legge Husserl, che introduce la tematica fenomenologica nell'estetica, ossia Raymond Bayer.

Sono autori che cercano una definizione dell'estetica come specifico orizzonte descrittivo (Lalo), specifico orizzonte metafisico (Souriau), specifico orizzonte operativo, per cui l'estetica è non ciò che si studia, ma ciò che si fa (Bayer). Tutti sono consapevoli che l'estetica non ha come suo particolare orizzonte tematico l'arte, anche se l'arte può tangenzialmente entrare nel novero dell'estetica. Oggi da questa questione si possono trarre degli spunti o delle provocazioni: dovremmo chiederci dove e perché nasce tale questione, anche dal punto di vista storico, prima della situazione contemporanea. In una situazione di esplosione dell'estetica, nessuno si domanda più cosa sia l' estetica, con un risultato pericoloso, che l'estetica perda la sua specificità. Non è un male, ma è un mutamento di orizzonti tematici della disciplina.

La questione dello statuto epistemologico dell'estetica tra filosofia e arti è una questione fortemente teorica, ma anche ideologica, perché l'estetica tenta di identificare il proprio orizzonte specifico, tenta cioè di definire il proprio confine. Comunemente per delineare l'orizzonte dell'estetica si fa appello a due elementi: la teoria dell'arte e le teorie che vengono coniugate attorno alla bellezza. Dobbiamo cercare di definire secondo orizzonti che, più che storici e teorici, finiscono per essere ideologici; qui nasce il problema epistemologico di rendere scientifici i contenuti che non lo sono affatto, perché né il bello né l'arte sono oggetti scientifici. Gli oggetti tematici dell'estetica, infatti, non sono di per sé oggetti di carattere scientifico. Quindi la questione epistemologica dell'estetica è: come fare a rendere scientifici oggetti che non lo sono affatto?

Qui è indispensabile, per rispondere alla domanda statutaria, il ricorso alla fenomenologia, disciplina che rischia di essere dimenticata nel panorama filosofico. Non deve essere accostata né alle scienze cognitive – poiché la fenomenologia si occupa di *come* le cose sono, non del *perché* le cose siano – e neppure alla tradizione analitica. La fenomenologia cerca infatti i fondamenti delle cose a partire dai contenuti delle cose stesse, allora ecco perché è importante rivolgersi ad essa per definire lo statuto dell'estetica. Il problema dell'intenzionalità è basato sulla distinzione tra contenuto apprensionale e apprensione: occorre non confondere il metodo con l'oggetto, non confondere tra descrizione e qualità intrinseche delle cose, che possono essere determinate quando descriviamo. Allora il primo punto a cui un fenomenologo deve rispondere, cioè quali sono i contenuti apprensionali dell'estetica, si può tradurre in altri termini: quali sono le ontologie regionali

dell'estetica, le regioni tramite cui comprendiamo il senso dell'estetica. Le ontologie regionali non hanno niente a che vedere con l'heideggerismo o con altre accezioni con cui il termine ontologia è coniugato, ma sono esplicitazione del senso dell'esperienza, ossia come si esplicita l'esperienza attraverso operazioni apprensionali che però si determinano in specifici contenuti apprensionali.

Quando parliamo dello statuto epistemologico occorre determinare l'orizzonte ontologico dell'esperienza estetica. Solo determinando le ontologie regionali, possiamo determinare il procedimento epistemologico che porta alla costituzione dell'estetica. L'estetica diventa scienza solo se sappiamo quali sono i processi esperienziali in base ai quali formiamo contenuti di senso che costituiscono l'estetica, quali sono le regioni ontologiche riferibili a determinati processi esperienziali. Si tratta di comprendere le connessioni tra esperienza e giudizio. Questa è un'espressione più forte di quel che potrebbe apparire: il giudizio si determina descrivendo l'esperienza, per cui non solo è funzione dell'esperienza, ma il giudizio è nei contenuti. Il giudizio è estetico: determina i contenuti specifici delle cose.

Sono i legami tra esperienza e giudizio che hanno determinato nella storia dell'estetica le espressioni polivalenti e polisemantiche di genio, gusto, sentimento, immaginazione. Per questo sono situazioni di esperienza che si tratta di descrivere in correlazione con oggetti tematici di riferimento; sono termini che vanno chiarificati concettualmente, descritti nella loro connessione, per coglierne i connotati esperienziali; sono orizzonti di senso da determinare per descrivere le dimensioni dell'estetica e dell'estetico. Allora è impossibile definire lo statuto epistemologico evitando la connessione tra esperienza e giudizio, che fa sì che i contenuti oggettuali dell'estetica si determinino, analizzando i modi esperienziali con cui il soggetto si rapporta all'esperienza medesima.

Tuttavia, accanto a questo asse teorico che tenta di rispondere al perché ci interessiamo allo statuto epistemologico dell'estetica, bisogna rispondere anche alla domanda sul dove questo è accaduto. Nell'attuale estetica italiana e internazionale, uno dei mali più profondi della filosofia analitica, è di dimenticare che accanto ai processi sincronici, di carattere teorico, l'estetica è anche una disciplina diacronica, cioè una disciplina che si sviluppa all'interno della storia. Quindi nella determinazione delle ontologie regionali dell'esperienza estetica c'è il problema teorico che ci dice il come, ma, accanto al come, c'è la sedimentazione storica che ha generato l'estetica stessa. Gli oggetti dell'estetica non sono solo autoreferenziali, ma sono *anche* di carattere storico. L'estetica ha oggetti tematici storicamente radicati, ha orizzonti disciplinari che precedono il suo battesimo (sia che si faccia riferimento a Baumgarten o, come voleva Croce, a Gian Battista Vico). Gli orizzonti tematici sono presenti fin dalla grecità e si riferiscono a quattro discipline: la poetica, la retorica, la tradizione psicologica, la tradizione metafisica. L'estetica ha nella psicologia il suo proprio asse fondamentale, che nasce ben prima degli psicologi, con Aristotele ("nulla è nell'intelletto che prima non sia stato

nei sensi" si trova già nel *De anima*): la psicologia è madre dell'estetica perché guarda ai rapporti tra soggetto e oggetti circostanti. La tradizione metafisica ha portato a fare sì che oggetti come il bello o l'arte diventassero oggetti che prescindono da una specifica oggettualità: Valéry diceva che i filosofi separano il Bello dalle cose belle, perché il Bello è una categoria di carattere metafisico.

L'estetica nasce nella *confusione* di questi piani, tra dimensioni teoriche, ideologiche, retoriche, psicologiche, metafisiche e ontologiche. Baumgarten, il primo che tenta una definizione di estetica, non fa altro che raccogliere questa confusione in una definizione unitaria, per cui come leibniziano accetta la dimensione di confusione come costitutiva, cerca di fonderla coniando grecismi dotti come era di moda del Settecento. Tenta di portare sul piano metafisico un confuso orizzonte epistemologico, solo da qui può fondare una nuova disciplina, che però, quando è fondata e definita, ha una definizione che non è tale, in quanto la potremmo chiamare parentetica, che si dà nelle parentesi più che nella definizione stessa: "l'estetica è la scienza della conoscenza sensibile". Etimologicamente è indubitabile, ma inserisce nelle parentesi questi elementi, che sono gli elementi che esattamente incarnano la tradizione retorica, psicologica, metafisica, poetica: per cui dice "gnoseologia inferior", teoria delle arti liberali (risale alle distinzioni dei Vittorini), "arte del pensare in modo bello" e "arte dell'analogo della ragione". Quindi Baumgarten mette nelle parentesi gli oggetti epistemologici che non rientravano negli aspetti logici, pone cioè il pensiero dell'estetica in ciò che sfugge a una dimensione logica. Baumgarten, dunque, non definisce lo spazio dell'estetica, ma piuttosto dà spazio alla nuova domanda su come queste tradizioni vengono ordinate. Questo modo ordinativo si sviluppa secondo tradizioni molto diverse tra loro che a loro volta possono avere sottodimensioni articolate diversamente nella storia.

Proprio perché non si possono seguire tutte queste dimensioni, allora come ordinare il confuso? Essendo leibniziano questo problema è importante per Baumgarten, il quale si domanda come portare a perfezione l'oscuro. Si possono dare due esempi storici di tradizioni che hanno tentato di definire e di ordinare l'orizzonte tematico dell'estetica.

Il primo è il tedesco Konrad Fiedler, che scrive *Aforismi sull'arte*, tradotto in italiano da Banfi nel 1914. Fiedler, prendendo esempio dalla tradizione kantiana o post-kantiana, cerca di capire quali siano le specifiche modalità del giudizio estetico e come si coniugano nell'estetica come teoria della sensibilità e dell'arte come teoria delle arti. L'autore principale di riferimento è Robert Zimmermann, di stampo kantiano, che nel 1865 scrive un'opera fondamentale, *Estetica generale come scienza delle forme*. Quindi l'estetica è definita in modo tematico molto forte, come estetica delle forme, dove il concetto di forma è un concetto kantiano: la forma è connessa a una determinazione fenomenica del giudizio o a una determinazione del giudizio come connessione di fenomeni. La base del discorso di Fiedler è chiara e ancora oggi deve far riflettere: "estetica non significa teorica dell'arte", per cui il

valore dell'opera non coincide in alcun modo con quelli che sono gli orizzonti classici della bellezza, cioè non col valore dell'opera d'arte, non con il bello, non con il sentimento. Certo, tutti questi possono essere oggetti tematici dell'estetica, ma non ne costituiscono l'ossatura teorica. Allora l'opera d'arte, per essere tale, non ha bisogno di alcuna estetica e l'arte può avere un determinato valore sia senza essere oggetto di riflessione filosofica sia senza suscitare un giudizio estetico, senza generare un sentimento di piacere. Come sostiene Antonio Banfi nell'introduzione a Fiedler, possiamo ammettere che per estetica si intenda scienza della conoscenza sensibile, ma è sbagliato porre i termini classici come il bello, brutto o sentimento come oggetto finale di questa conoscenza. Allora si ha un'autonomia dell'arte: ciò che è valido nell'opera d'arte, non è oggetto di una riflessione di carattere estetico. L'arte deve avere un orizzonte di riferimento oggettivo e formale che non ha nulla a che vedere con l'ambito soggettivo e funzionale connesso al sentimento estetico. Quindi l'arte, come sostenevano anche Banfi e Formaggio, dev'essere determinata analizzando i processi tecnici che portano alla costituzione dell'arte, ma questo non deve essere considerato un discorso di carattere filosofico: gli equilibri interni delle parti che costituiscono l'intero dell'opera, non sono di per sé un discorso che ha che fare con la teoria dell'estetica e del sentimento estetico.

Il secondo è Max Dessoir, che scrive nel 1906 e poi in una seconda edizione del 1923, il testo *Estetica e scienza generale dell'arte*, tradotto in una collana diretta da Dino Formaggio (a proposito del titolo si può ricordare che la prima cattedra di Victor Basch era di Estetica *e* scienza generale dell'arte: l'"e" può essere di congiunzione, ma anche di disgiunzione, cioè l'estetica è connessa alla scienza dell'arte, ma non è scienza dell'arte con evidente retaggio di una tematica generale che corre nell'Europa del Novecento). Max Dessoir, avendo letto Dilthey, autore fondamentale per il legame tra estetica e psicologia, porta avanti le affermazioni di Fiedler e parla di estetica *e* scienza dell'arte. L'estetica non è scienza dell'arte, si tratta di differenti scienze dello spirito e inoltre queste due scienze si riferiscono a oggetti diversi. L'autore di riferimento di Dessoir è Alexius Meinong. L'estetica ha un preciso riferimento oggettuale: gli oggetti dell'estetica sono tutti quegli oggetti che possono originare un vissuto di carattere estetico, un *Erleben* estetico, un sentire di carattere estetico. Quindi gli oggetti dell'estetica sono i vissuti di carattere estetico e di conseguenza l'estetica ha a che fare con la tradizione della psicologia descrittiva. La scienza dell'arte invece si occupa dei caratteri generali dell'opera d'arte ed è indipendente dalla psicologia. Formaggio, commentando questi passi contro Luciano Anceschi, diceva che l'estetica non si occupa della singolarità delle opere d'arte, o di singole poetiche – che non riguardano né la filosofia né una disciplina scientifica – bensì del concetto di opera: come il concetto di oggetto artistico si determina nei suoi contenuti di carattere formale, perché gli oggetti non si determinano all'interno della fruizione singolare. In sintesi, l'estetica non si occupa

della valutazione dell'oggetto artistico, ma di un processo assiologico, di costituzione del valore dell'oggetto artistico.

In questo senso la tradizione della scienza dell'arte è ripresa dalla grande opera ontologica di Roman Ingarden che parla di questo tema: quali sono le caratteristiche ontologiche dell'opera d'arte, non qual è la singolarità in cui si sciolgono le metodologie poetiche. L'estetica non è disciplina valutativa, ma deve determinare gli orizzonti del valore. Secondo Ingarden la valutazione può essere l'avvio della riflessione, ma occorre distinguere tra contenuto apprensionale e apprensione, quindi essa può essere l'origine di una scossa emotiva che permette di guardare l'orizzonte tematico di riferimento, ma i processi che costituiscono il senso intrinseco del valore prescindono dalla singolarità dell'opera. Quindi l'estetica è la teoria del sentire, anche nell'accezione baumgarteniana del termine, mentre la scienza dell'arte chiarifica concettualmente le strutture assiologiche dell'oggetto estetico-artistico.

Il secondo esempio è Valéry. Si tratta di un discorso che scrive nel 1936, tenuto eroicamente al secondo congresso mondiale di estetica di Parigi, in cui presiedeva Dessoir, dove c'era anche Basch. Si tratta del *Discorso sull'estetica*, che inizia affermando "i filosofi sono gente strana che tende a separare il Bello dalle cose belle". Afferma che l'estetica non serve a niente, come tutta la filosofia, che nasce come grande tentativo auto-giustificatorio (l'estetica deve essere giustificata). Ma Valéry giunge all'idea fenomenologica per cui la filosofia deve chiarificare concettualmente i contenuti che determinano il senso di questa disciplina. Infine, afferma che bisogna dividere l'estetica in due grandi campi, come aveva detto pochi anni prima Max Dessoir, che possono avere delle analogie, ma devono rimanere distinti, perché diversi sia per modalità di apprensione sia per contenuti apprensionali. Possono avere orizzonti comuni, che sono probabilmente gli ambiti valutativi, ma che ontologicamente sono diversi. Quindi l'estetica è divisa in due campi: la poetica, o *poietica*, come analisi dei processi di costruzione, del fare, cioè come costruiamo oggetti, cosa significa porre in atto rappresentazioni nuove; e l'*estesica* che può avere connessione con il primo campo, ma è comunque autonoma. L'estesica, con un retaggio cartesiano (estensione), ha una definizione meravigliosa: si occupa di studiare "eccitazioni e reazioni sensibili che non hanno un ruolo fisiologico uniforme e ben definito". L'estesica riguarda tutto ciò che genera eccitazioni e reazioni sensibili, ma che non possono essere cognitivamente esplicate su un piano fisiologico, che non possono essere ricondotte a un orizzonte di carattere logico: una psicologia che non ha una sua realtà logicamente definibile.

Conclusione duplice, prima di una considerazione sull'oggi. È evidente che partendo da un'altra tradizione, ad esempio da Hegel o dalla Scuola di Francoforte, potremmo scrivere un'altra storia. Questo è un modo di raccontare la storia dei contenuti dell'estetica; ma se si parte da un'altra

tradizione, dalla consapevolezza del carattere diacronico della disciplina, quindi considerando che l'ontologia è inseparabile dalla storia, potremmo costruire un'altra storia. Si potrebbe partire dalle tre pagine dell'*Estetica* di Hegel per costruire una diversa storia, che però ha basi comuni; le conclusioni e la storia risulterebbero diverse, ma la conclusione *teorica* non sarebbe così differente, e ci porterebbe all'inizio, cioè a chiedersi di cosa ha bisogno l'estetica per risolvere il proprio problema epistemologico: ha bisogno di chiarificare concettualmente le proprie specificità ontologiche, ricercare i propri fondamenti ed esplorare l'orizzonte confuso del mondo della vita.

In questa direzione, la distinzione tematica ed epistemologica di Formaggio, che risale all'inizio degli anni Sessanta, è una definizione efficace: l'estetica può essere divisa in due orizzonti, che possono avere elementi tangenziali, ma non identificabili. Da una parte l'estetica è estetica generale, anzi è intesa come "teoria generale della sensibilità e delle modalità esperienziali", si tratta del senso che viene portato avanti dalla tradizione fenomenologica. La seconda parte in cui l'estetica può determinarsi è quella che Formaggio chiama un'estetica speciale, intesa come teoria dell'arte, che ha come suo oggetto le specificità ontologiche dell'oggetto artistico. Questi campi ontologici sono campi che dobbiamo tenere distinti, ricordando Michail Bachtin, lettore di Husserl, che nel 1924 scrive: "il concetto di estetica non può essere derivato per via intuitiva o empirica dall'opera d'arte". L'opera d'arte può essere oggetto di riferimento estetologico, ma l'estetica è una disciplina descrittiva, filosofica, e usa elementi della tradizione filosofica da cui deriva (Bachtin era allievo di Gustav Shpet, traduttore delle *Ricerche logiche* in Russia).

Allora ancora oggi ha senso questa questione dello statuto epistemologico? Dal punto di vista storico il problema è vecchio, nessuno se ne occupa: è un problema fondativo, ma rischia di essere collocato in una dimensione più storica che estetica. Ma il problema esiste ancora: occorre trovare i contenuti estetici dell'arte, ma non solo questo. Perché allora è importante parlarne e tematizzarlo: in primo luogo, per non far diventare l'estetica una teoria della cultura, l'estetica ha una sua posizione ben precisa con la tradizione onto-metafisica dell'estetica; in secondo luogo, è importante ricordare il tema dello statuto epistemologico dell'estetica tra teoria dell'esperienza e teoria della sensibilità, perché l'estetica, essendo teoria filosofica, non deve rinunciare alle specificità di carattere storico-ontologico, non deve rinunciare a parlare delle sue specifiche definizioni. Ha senso parlare dello statuto epistemologico dell'estetica perché ha senso fare una fenomenologia dei modi con cui la nostra disciplina sul piano storico e teorico si è nel tempo articolata.

Dibattito

1. *Qual è il rapporto della filosofia analitica e delle scienze cognitive con l'estetica, alla luce delle indagini della neurofenomenologia?*

In primo luogo, si parla in modo aspecifico di fenomenologia in molti ambiti e molti campi. Per quanto riguarda la nozione di "neurofenomenologia" (*Neurofenomenologia: le scienze della mente e la sfida dell'esperienza cosciente,* volume curato da Massimiliano Cappuccio nel 2006) va rilevato che da un punto di vista strettamente culturale-filosofico si tratta di un equivoco, un errore culturale, perché la fenomenologia non si occupa dei processi di carattere cognitivo. Dall'inizio alla fine del suo percorso Husserl afferma con chiarezza un aspetto: la fenomenologia non è ricerca delle cause, è invece descrizione degli orizzonti di senso del nostro mondo circostante. Quindi la fenomenologia è una disciplina di carattere descrittivo e non di carattere cognitivo, non mira alla conoscenza – come del resto sosteneva Giovanni Piana affermando che la fenomenologia non ha nulla a che fare con la conoscenza, in quanto descrive gli elementi strutturali con cui si determinano le regioni di senso del nostro mondo. La conoscenza è un'altra questione e riguarda le scienze particolari, mentre la filosofia è *mathesis universalis*, come diceva Husserl, e non può andare negli orizzonti specifici delle scienze particolari. In questo senso, la neurofenomenologia è proprio il tentativo di fare esattamente quello che Husserl non voleva fare: partire dal concetto di corpo e rendere il concetto di corpo qualche cosa di fisico neurale, ossia qualcosa che guardi quelli che sono i processi, confondendo mente e cervello. Quindi se per fenomenologia si intende descrizione di processi possiamo chiamarla neurofenomenologia, se con fenomenologia s'intende gli intenti metodologici, culturali e teorici di Husserl, il termine neurofenomenologia è un termine sbagliato.

2. *Sul dibattito tra fenomenologia ed ermeneutica nell'estetica. Lei ha citato Perniola, che parlava della congiunzione tra estetica e studi culturali.*

Mario Perniola è un allievo di Pareyson e va rilevato che da un certo punto in poi il problema degli allievi di Pareyson è stato quello di distinguersi non solo tra loro, ma anche dal maestro che rischiava di oscurare le ricerche dei loro orizzonti tematici. Infatti, da una parte si è andati verso il pensiero debole o verso il pensiero tragico e dall'altra ancora verso gli studi culturali. Perniola è senza dubbio colui che più si distanzia da Pareyson, in quanto ha inserzioni diverse. Però se ci pensiamo – al di là della figura di Sergio Givone –, le inserzioni della scuola pareysoniana vanno verso una riduzione dell'estetica a specifici campi oggettuali, che provengono dalla variegata realtà sociale del nostro mondo circostante, quindi, in sintesi, verso una ermeneutica degli oggetti. Da una parte, la lettura di determinati orizzonti, che siano Deleuze, Derrida e Lyotard o un certo Nietzsche, porta Vattimo verso il pensiero debole che finisce per essere una riduzione dell'ermeneutica a descrizione della quotidianità, dell'esteticità diffusa del nostro mondo circostante. Dall'altra, la lettura di Baudrillard porta invece Mario Perniola ad analizzare gli studi culturali, cioè a fare un'indagine dei meccanismi

culturali che attraversano la cultura simulacrale dei nostri tempi. La base metodologica è però quella di un tentativo di interpretare questi fenomeni di carattere culturale.

3. *Per quali ragioni il dibattito sullo statuto epistemologico dell'estetica è vivo nel cuore dell'Europa e non è presente invece nella tradizione anglosassone-americana?*

Dipende molto dalle differenti tradizioni con cui l'estetica si coniuga all'interno del continente europeo. La tradizione anglosassone, da un punto di vista strettamente culturale, non ha o rifiuta quelle che sono le origini culturali per cui è nata l'estetica in Europa. A rigore, il primo grande dibattito sull'estetica è la *querelle* tra antichi e moderni, il dibattito sull'uso della retorica all'interno delle discipline scientifiche, cioè se la retorica potesse diventare oggetto di una disciplina scientifica. In fin dei conti Baumgarten, quando fonda l'estetica, vuole rendere scientifica una disciplina che scientifica non è. Tutti questi dibattiti non esistono in Inghilterra. Ma allora, perché in Inghilterra non vi è stata la *querelle* tra antichi e moderni? Non c'è stata per il semplice motivo che in Inghilterra sono già per definizione moderni e il moderno è colui che rifiuta di essere sulle spalle di qualcuno, perché se l'antico è colui che dice "noi siamo dei nani sulle spalle dei giganti" questa concezione non è presente nella cultura anglosassone, che è una cultura che per certi versi anche oggi tende a una completa destoricizzazione dell'opera d'arte e della bellezza. È chiaro che la destoricizzazione porta a definire degli oggetti specifici: troveremo così ricerche di filosofia analitica che si chiedono che cos'è l'opera d'arte, che cosa è il bello e come si articola. Si tratta di descrizione ma senza fondamento: una descrizione che vuole chiarificare linguisticamente il contenuto dell'opera, senza andare all'interno dei contenuti di carattere esperienziale specifico dell'opera, del bello e dell'oggetto.

4. *Qual è rapporto tra etica e estetica? Qual è la differenza tra il buono e il bello?*

Circa il rapporto tra etica ed estetica è giusto rilevare che il bene non è un concetto più determinato del bello, infatti sia bene sia bello, nel momento in cui vengono tematizzati, dal punto di vista storico non danno origine all'etica e all'estetica, bensì alla metafisica e sono per l'appunto discipline di carattere metafisico. Allo stesso tempo è però chiaro che nel momento in cui il concetto di bene, cioè il concetto di comportamento, *ethos*, determina con chiarezza quelli che sono i contenuti specifici dell'etica, invece i contenuti specifici dell'estetica sono molto più vasti. Perché l'orizzonte tematico dell'estetica richiede nel corso del tempo interrogazioni sul proprio statuto epistemologico rispetto ad altre discipline filosofiche? Non perché tutte derivano dalla stessa grande madre, la metafisica, senza la quale non si può fare filosofia, ma perché gli oggetti tematici degli orizzonti filosofici dell'estetica si disperdono in quella grande parentesi in cui il metafisico Baumgarten inserisce oggetti tematici tra loro completamente diversi: da un lato c'è la teoria delle arti liberali e dall'altro l'arte

dell'analogo della ragione; ma la teoria e la storia dell'immaginazione non hanno nulla in comune con la distinzione tra arti liberali e arti servili di origine medievale, eppure sono nella stessa parentesi! Questo fa sì che la domanda sullo statuto epistemologico dell'estetica metta insieme oggetti tematici talmente differenziati che richiedono una maggiore attenzione, non tanto analitica, ma agli orizzonti definitori di riferimento.

5. *Si dà un orizzonte di riunione dei due versanti, teoria della sensibilità e teoria dell'arte? L'estetica può porsi questo ambizioso obiettivo?*

Credo che l'arte possa dare sicuramente degli orizzonti tematici per l'estetica, proprio perché è un orizzonte di vissuti emozionali, ma come molti altri elementi del nostro mondo circostante: non do all'arte una priorità ontologica nel generare in noi sentimenti, modalità sensibili, eccitazioni reazioni sensibili ecc., l'arte è un *modo per*, un modo importante anche perché intersoggettivamente condiviso. Quindi sicuramente l'arte fornisce un ampio orizzonte tematico all'estetica, tuttavia è non l'unico orizzonte tematico per l'estetica come teoria della sensibilità, ma per l'appunto *uno* dei possibili orizzonti tematici che permette di fare anche interessanti connessioni di carattere storico-simbolico, ma non è un orizzonte privilegiato per l'estetica, intesa come teoria dell'esperienza e della sensibilità corporea.

6. *In riferimento alla riflessione di Böhme legata l'atmosferologia, come si inserisce nell'estetica quest'orizzonte tematico?*

Sulle atmosfere, anche se Tonino Griffero lo rifiuta, le qualità terziarie altro non sono che quelle che Husserl chiamava qualità secondarie, cioè sono quelle qualità specifiche – riferendomi in particolare a quello che scrive Piana negli *Elementi di una dottrina dell'esperienza* (1979) – che sono connesse, anche se non materialmente visibili ma materialmente percepibili, nei contenuti dell'immaginazione. L'immaginazione ha un orizzonte contenutistico che si riferisce non semplicemente a un orizzonte di carattere puramente visivo, ma anche alle atmosfere in cui le cose si pongono; cioè Piana sosteneva, in modo molto fenomenologico rifacendosi agli studi husserliani sui colori e sui suoni, che un suono basso e un suono acuto hanno in sé una specificità e che non sono solo due nomi, ma c'è una differenza strutturale che è tutto sommato una differenza connessa a ciò che questi suoni sono e che sono poi delle atmosfere di suono. Per questo sono convinto che le atmosfere facciano parte della struttura percettiva del senso che è nella capacità di analisi che noi abbiamo, di ciò che le cose sono e non di quello che noi ci mettiamo. Quindi non è un'analisi della mia psicologia individuale, ma è la cosa stessa ad avere determinate caratteristiche di senso.

7. *A livello metodologico il paradigma fenomenologico può essere utilizzato in maniera feconda per descrivere l'esperienza delle nuove tecnologie?*

Per quanto riguarda le nuove tecnologie sicuramente Formaggio avrebbe apprezzato la sua domanda rispondendo di sì, d'altra parte Dufrenne nel suo ultimo libro *L'occhio e l'orecchio* lo dice in modo assolutamente esplicito, aprendo alla virtualità. Io nutro qualche dubbio, non di carattere concettuale, ma piuttosto un dubbio teorico-metodologico, sul fatto che l'estetica debba cercarsi sempre nuovi oggetti. Questo per me è un grande pericolo dell'estetica. Ci sono così tante cose all'interno della storia della tradizione dell'estetica, dei suoi oggetti, che nessuno ha indagato. Mi sembra che ricercare sempre nuovi oggetti in cui può determinarsi il rapporto estetico faccia diventare l'estetica una generica teoria della cultura, mentre l'estetica a mio parere deve combattere non la teoria della cultura, ma il suo essere ridotta e ricondotta ad essere esclusivamente una teoria della cultura, perché in questo caso perde la sua specificità di carattere teorico.

8. *L'estetica non è una generica storia della cultura. Allora come e a che livello rimettere in circolo la storia? Pensando a questo proposito al progetto di "Filosofia delle forme simboliche" di Cassirer, è questa l'unica alternativa a disposizione?*

Credo che non tanto Cassirer, ma tutta la tradizione del simbolico, sia l'asse portante dello studio dell'estetica intesa come teoria dell'esperienza, in quanto la teoria dell'esperienza non è soltanto teoria della descrizione del visibile, ma anche teoria della descrizione dell'invisibile, ovverosia delle strutture di rinvio che sono radicate all'interno di ciò che le cose sono. Il simbolo è proprio questo: analisi delle descrizioni non semplicemente di ciò che le cose sono, ma anche delle strutture di rinvio a cui le cose rimandano, e – come vede – sempre di struttura si tratta. Qualcuno di voi prima ha detto di occuparsi di strutturalismo e chi si occupa di strutturalismo deve sapere che lo strutturalismo non sarebbe mai nato se non derivasse dalla lettura che i primi strutturalisti praghensi hanno fatto della terza e della quarta ricerca logica di Husserl. Il termine "struttura" è un termine fenomenologico e non è un termine che deriva semplicemente dall'analisi della lingua; la quarta ricerca logica di Husserl è essenzialmente analisi delle strutture linguistiche. Giovanni Piana proponeva di tradurre il termine *Wesen* non con "essenza", come è stato tradotto, bensì con il termine di "struttura". Il termine essenza rimanda a orizzonti platonici mentre Husserl avrebbe sicuramente aderito alla traduzione di *Wesen* con "struttura", in altre parole si tratta di analisi delle strutture concrete che vengono concretamente percepite e non di analisi di idealità astratte.

Seminario del Prof. Giampiero Moretti (Università di Napoli "L'Orientale")

Il fondamento estetico della comparazione in letteratura

17 giugno 2019

Protocollo redatto da Imma De Pascale e Silvia Pieroni

Nel corso dell'intervento il termine *estetico* viene utilizzato in modo particolare. Come si evince dal titolo, l'estetico ha sì un rapporto con il fenomeno della comparazione in letteratura, ma l'intenzione è quella di porre l'accento sulla questione del fondamento estetico. Nella relazione del Prof. Franzini, si è riflettuto sull'orizzonte fenomenologico dell'esperienza estetica. A partire da questo presupposto il Prof. Moretti prende spunto per le sue riflessioni da George Steiner, in particolare dalla conferenza tenuta all'Università di Oxford nel 1994 dal titolo *Che cosa è la letteratura comparata?*, dove ritroviamo alcune constatazioni che possono essere utili anche per le nostre riflessioni complessive. Steiner sosteneva che:

> Ogni atto di percezione di una forma significante nel linguaggio, nell'arte, nella musica, è comparativo. […] Intuitivamente, cerchiamo l'analogia, il precedente, i tratti "familiari" che riallacciano un'opera per noi nuova a un contesto riconoscibile. Nel caso di un'innovazione radicale, di una struttura poetica, figurativa o musicale che ci sembra in qualche modo senza precedenti, la nostra reazione è un processo complesso che mira all'incorporazione del nuovo nel noto. […] Nell'incontro tra la nostra sensibilità e il testo o l'opera d'arte vi è come la promessa di un deciframento futuro, di una valutazione informata. […] Qual è la relazione tra questo romanzo o questa sinfonia con quello che abbiamo già letto o sentito […]?[1]

L'interrogativo da cui muove Steiner nella conferenza – presente anche in molte altre sue opere – può essere messo in relazione con diversi passaggi dell'intervento del Prof. Franzini, nello specifico con il problema della disamina critica sulla domanda dello statuto dell'estetica.

Steiner si colloca in maniera esplicita all'interno di un solco, che potrebbe essere definito come edificio linguistico-storico, un processo che si perde nella notte dei tempi, di tempi inattingibili, processo che talvolta poeti o letterati "rivoluzionari" hanno provato a lasciare da parte nella ricerca di una novità assoluta. Una novità che tuttavia, in quanto tale, ha ricercato a sua volta una propria intelligibilità per non arrestarsi al puro non senso, cosa che invece, all'interno della fenomenologia

[1] George Steiner, *Che cosa è la letteratura comparata?*, in *Nessuna passione spenta*, trad. it C. Béguin, Garzanti, Milano 2008, p.86.

artistica del Novecento, è stata frequente. Secondo Steiner il «processo semantico è un processo di differenziazione», quindi «leggere significa comparare»[2]. Così facendo si individua nel giudizio estetico comparativo un processo *ermeneutico*, che appare insostituibile e insormontabile nel comportamento degli individui. In tal modo Steiner finisce per ritenere che l'arte comparata sia, nel migliore dei casi, un'arte esatta ed esigente della lettura, un modo di ascoltare atti linguistici, orali e scritti che mette in rilievo determinati elementi di tali atti. Il tentativo dell'intervento non coincide esattamente con quello evidenziato da Steiner: non si tratta di individuare tanto il processo o il metodo della comparazione in ambito letterario, quanto piuttosto di interrogarsi su quello che nel titolo è espresso come *fondamento estetico della comparazione in letteratura*.

In primo luogo, possiamo affermare che il fondamento estetico non è ciò che giustifica o giustificherebbe il giudizio estetico di opere letterarie che vengono rese oggetto di comparazione. Se seguissimo alla lettera Steiner, dovremmo muoverci su un terreno nel quale la questione della traduzione di un'opera e di un contesto culturale da una lingua a un'altra potrebbe diventare talmente centrale da rischiare di rendere superflua ogni altra considerazione.

Nello stesso saggio Steiner afferma che «la letteratura comparata è un'arte della comprensione imperniata sulla possibilità e sulle sconfitte della traduzione»[3], laddove *traduzione* è da intendersi in senso ampio, come trasferimento da una cultura e da una civiltà a un'altra, magari anche diversissime tra di loro.

Le enigmaticità di questa operazione di trasferimento e di traduzione sono all'ordine del giorno e sono pertanto inevitabili. Il problema è connesso alla ricezione da parte dell'altro dell'opera che si tenta di tradurre. Ciò significa che il fondamento estetico della comparazione è altro, che ha a che fare con il fondamento della soggettività umana come soggettività sensibile.

Con fondamento non si intende però un elemento, una radice al di fuori del tempo, ideale e in grado di costruire una base salda e inattaccabile, una sorta di piccola eternità a partire dalla quale possano essere emessi giudizi estetici. Nella misura in cui il fondamento estetico della comparazione viene individuato nella soggettività sensibile, essa si presenta come *temporalità*, ma una temporalità individuata corporalmente. Il che significa dinamicamente presente nel tempo, che è certo il suo tempo (tempo della soggettività), ma non solo il suo. È infatti tempo costituito da un insieme molto più ampio, del quale fanno parte gli umani nel loro complesso e tutto ciò che si muove nel tempo, compresi i processi di civiltà, cultura e destino.

Quella estetica non è una mera coloritura della soggettività in comparazione, ma un vero e proprio *fondamento*, nella misura in cui la sensibilità in gioco nella comparazione è un atto d'amore, che si

[2] Ivi, p. 88.
[3] Ivi, p. 95.

estrinseca in una tensione non sensuale e percettiva, ma sentimentale, verso la provenienza e le destinazioni che *irrompono* nella presenza temporale individuale. In seguito a tale irruzione, la presenza si disarticola dalla sua struttura singolare e si amplia fino a rendersi autonoma dal suo precedente essere semplice presenza. La sensibilità diviene capace di essere comparante e comparativa non solo esteriormente.

La sensibilità consiste dunque in una rarefazione della percezione, anche linguistica, in una contemporanea corporizzazione della concettualità. Si tratta di due direzioni apparentemente diverse, persino ipoteticamente opposte, di un atto comparativo che convergono grazie a quello che sarebbe, sempre apparentemente, il loro oggetto, cioè la letteratura. In realtà si tratta della forza che ha causato l'irruzione di cui si dice sopra. La poeticità intrinseca della letteratura è una miccia che dispone la disarticolazione della presenza, trasformandola da pura rappresentazione del tempo, in presenza nel tempo: la poeticità intrinseca della letteratura si traduce in presenza del significato e dei significati in provenienza e destinazione di cui l'opera letteraria si compone. Cercando la parola più adeguata per connotare il fondamento estetico, è stato proposto dal Prof. Moretti un termine "intraducibile", o meglio di difficile traduzione, che esprime la spinta verso una temporalizzazione della parola e verso la stessa nozione di traduzione: il termine è *Stimmung*.

La *Stimmung* è un termine ontologicamente rilevante, il "luogo" in cui la temporalità sensibile, percettiva e storica si coagula divenendo di fatto, e anche corporalmente, una comparazione. Il suo rilievo ontologico la rende fondamento della comparazione. La *Stimmung* non è una metafora di un atto estetico giudicativo nell'ambito della comparazione, quanto piuttosto la presa simbolica di una molteplicità di percorsi vissuti ed esposti comparativamente attraverso l'espressione critico-letteraria, il termine che mette in crisi lo schema tradizionale, linguistico e gnoseologico riconducibile al binario della dialettica soggetto e oggetto, uomo e mondo. Non è dunque solo l'accordo, nel senso della relazione armonicamente chiusa, e neppure atmosfera, come ineffabile dimensione esterna o interiormente individuale. Con riferimento alla letteratura, la *Stimmung* è soprattutto *disposizione* nei confronti del rapporto tra il proprio sé e la realtà, il cui processo è emozionalmente e razionalmente espresso nella sua stessa esistenza. Solo come aiuto provvisorio possiamo rifarci alla *Stimmung* come oltrepassamento o superamento dell'alternativa dentro-fuori, soggetto-oggetto. Come per l'accordatura di uno strumento musicale, la disposizione è una predisposizione fisiologica per l'ambito animale umano, che rende possibile l'esecuzione musicale significativa: il corpo umano è a disposizione di una disposizione, una sorta di *Stimmung* sentimentalmente operativa.

Nella *Kritik der Urteilskraft*, Kant ritiene indispensabile ammettere la *Stimmung* come *disposizione* sottesa a qualunque procedimento dal valore conoscitivo. A partire dal 1790 fino ad oggi, è divenuto inaggirabile il doppio valore aggiunto in tale procedere conoscitivo, costituito dal

corpo e dalla lingua, tanto che la loro sintesi simbolica è diventata un aspetto della *Stimmung* che in Kant era invece assente.

Tuttavia, ben prima che Schiller, von Humboldt e Fichte, dando vita a un percorso che avrebbe condotto alla teorizzazione dell'*Erlebnis* e alla centralità del fenomeno dell'interiorizzazione sentimentalizzata, inserissero nel pensiero kantiano elementi non presenti originariamente, Kant aveva già posto le basi fenomenologiche per una *Stimmung* come spazio manifestativo del fenomeno comparativo, come fenomeno disposizionale nelle arti.

Ulteriore importante aspetto è quello della *valutazione* come tratto della comparazione. Il fenomeno letterario e quello comparativo si incontrano e cercano tra di loro un accordo (consonante o dissonante) nella *Stimmung* intesa come disposizione fondamentale in senso estetico, ovvero percettivo-sentimentale, ma anche come disposizione esistenziale, e pertanto in senso ontologico.

Questo accordo non può prescindere da una presupposizione e cioè che il nucleo della *Stimmung* sia ontologicamente poetico, dinamico e produttivo, né può prescindere da una conseguente gerarchia tra ciò che viene comparato. L'esercizio differenziante che scaturisce dall'articolazione stessa del nucleo poetico della *Stimmung*, senza il quale l'atto comparativo non sarebbe produttivo, sarebbe una mera presa d'atto. Limitarsi comparativamente al piacere della lettura o all'analisi filologicamente ricostruttiva di caratteristiche intrinseche alle opere comparate è un atteggiamento che segue percorsi che con la *Stimmung* hanno poco in comune. Non possono essere soltanto le analisi stilistiche a interloquire con il nucleo profondo presente nella comparazione tra le opere letterarie.

In tal senso può forse risultare pertinente la posizione kantiana sul legame tra spazio dell'estetico e spazio della libertà. L'atto della comparazione è un atto di *Stimmung*, nel senso di esercizio di libertà sia in senso corporeo che sentimentale, ma anche come esercizio valutativo nella scelta o nel rifiuto del nucleo ontologico da cui l'uomo viene interpellato e che si riflette in letteratura nella valutazione comparativa, non tra modelli espressivi e piaceri individuali contestualizzati storicamente, bensì di nuclei simbolico-significativi in grado di far risuonare il lettore. È di questo che ne va della comparazione in letteratura.

Dibattito

1. Il termine tedesco *Unheimlich* è un termine di difficile traduzione che, oltre a possedere le tensioni della *Stimmung*, presenta anche quei caratteri di drammaticità ed estraneità che caratterizzano la dimensione dell'intraducibile e dell'incomunicabile nella comparazione. La *Stimmung* però è soltanto in apparenza priva di drammaticità, nella misura in cui *Unheimlich* viene da una tradizione profondamente soggettivistica. Il Prof. Moretti ha cercato di tratteggiare un orizzonte della

comparazione nel suo fondamento ontologico in una chiave che cercasse di non porre in questione l'elemento soggettivistico. Non è escluso che all'interno della nozione più allargata di *Stimmung* non sia presente il carattere drammatico, ma sostituirlo con *Unheimlich* farebbe perdere la dimensione di un'accordatura intesa come fatica dell'accordatura, non come qualcosa di spontaneo, ma come esercizio che è l'esito di una sofferenza profonda, di un'infinità di tentativi.

2. In riferimento alla questione del lettore come colui che risuona e alla restituzione dell'atto comparativo a un pubblico non solo di studiosi, il Prof. Moretti ritiene che possa essere interessante il riferimento al lettore e alla comparazione poggiante sul fondamento estetico che ha a che vedere con la gerarchia delle opere. È evidente che i lettori cerchino cose diverse, ma il fatto che solo in alcuni momenti e in alcune opere ciò che chiamiamo ontologicamente fondante dal punto di vista estetico emerga, non dappertutto e anche raramente, questo è un nucleo che non dovrebbe essere perduto, ma recuperato non a partire dal mestiere del critico letterario, bensì a partire dal nucleo stesso che viene fatto risuonare nelle opere comparate in maniera più o meno consapevole.

3. La posizione che il Prof. Moretti ha cercato di esporre non aveva un ancoraggio preciso nelle posizioni di Steiner, il quale viene per lo più utilizzato come citazione per sollevare il problema della comparazione di una sorta di giudizio estetico. In particolare, il Prof. Moretti intende allontanarsi dalla posizione di Steiner che sembra risolvere il piano della comparazione sull'ambito della storia, della traduzione, della filologia e della riflessione sugli stili, eleminando quasi del tutto il fenomeno dell'individualità e della sensibilità se non filtrata dall'orizzonte della ricezione e della riflessione storica. Contemporaneamente il termine *Stimmung* è utile per definire un rapporto di consonanza-risonanza tra essere ed esistente che non vada, né nella direzione della soggettività troppo chiusa in se stessa, né di una soggettività di tipo astratto come condizione di possibilità. Lì dove in un passaggio della *Critica della facoltà di giudizio* il termine *Stimmung* richiede di essere tradotto come *disposizione*, si può cogliere una sorta di attimo in cui l'individualità, la soggettività è qualcosa che costituisce un'apertura di tipo ontologico, non disgiunta da una caratterizzazione estetica profonda, vissuta e percepita attraverso la sensibilità e incorporata, resa corporea attraverso il linguaggio, che diventa come una specie di suono, di una cassa armonica che è il corpo umano. Da lì deriva la distinzione tra umano e animale, e il rapporto dell'essere umano con il canto e la musica in una vicinanza con il linguaggio.

4. Un'altra parola "intraducibile" che potrebbe assumere i caratteri che il Prof. Moretti ha attributo alla *Stimmung* è il termine, sempre di matrice heideggeriana, *Befindlichkeit*. Tale termine viene generalmente tradotto in italiano con situazione emotiva, ma in questo modo si perde quella componente spaziale e corporale che è invece un tratto fondamentale nella *Befindlichkeit*. Nel caratterizzare la *Befindlichkeit* Heidegger afferma che *Befindlichkeit* significa «wir sind gestimmt».

Heidegger si inserisce all'interno della lunga tradizione della *Stimmung* stravolgendone tuttavia alcuni tratti peculiari, e questo in modo molto più radicale di quanto non faccia con il termine *Befindlichkeit* da lui introdotto. Nel momento in cui Heidegger inizia a occuparsi di Hölderlin, e dunque del problema della poesia, la *Stimmung* assume una significatività molto forte. L'affermazione heideggeriana secondo la quale non siamo noi che possediamo le *Stimmungen*, ma sono le *Stimmungen* a possedere noi, è un'affermazione di cui non si trovano eguali in efficacia e potenza all'interno della costellazione della *Befindlichkeit*. L'esperienza della *Befindlichkeit* è in un certo senso meno inquietante e ambigua rispetto alla *Stimmung*.

5. Il tema della promessa di un deciframento futuro, legato al principio della gerarchia nelle arti, può rimandare all'orizzonte di attesa di Jauss, inteso come canone di precomprensione dell'attesa estetica. La posizione di Jauss, così come quella di Gadamer, fanno tuttavia parte del tentativo di "urbanizzazione" del pensiero heideggeriano, attuato tra gli anni Sessanta e Settanta, di cui il Prof. Moretti voleva mettere in luce alcune difficoltà: in primo luogo, il fatto che in un tale tentativo vada perduto quel nucleo ontologico poetico, che coincide con la questione dell'estetica. Il prevalere della procedura, della metodologia e dell'attuazione – da un lato della idealizzazione e dall'altro dell'applicazione – dell'orizzonte di attesa jaussiano, rischia cioè di omettere proprio quel nucleo in base al quale tutto funziona.

6. La *Stimmung* kantiana, come accordatura e come possibilità di accordo e di dialogo tra le arti e nelle arti, potrebbe forse derivare da ciò che Kant nella *Kritik der Urteilskraft* chiama *Bestimmungsgrund*. Il principio di determinazione è del resto la specificità della facoltà di giudizio, e senz'altro la chiave, agli occhi di Kant, che mette in moto il meccanismo estetico. In base a tale caratterizzazione allora il *Bestimmungsgrund* potrebbe costituire anche la condizione di possibilità per la *Stimmung* di farsi confronto, quindi certamente anche dialogo tra arti diverse o anche nella stessa arte. Effettivamente nella *Stimmung*, la possibilità del confronto e della comparazione non è solo all'interno dell'ambito letterario o artistico, ma può essere utilizzata in generale come ambito del comparare. La *Stimmung*, in quanto disposizione, precede però in qualche misura lo stesso *Bestimmungsgrund*, laddove la *Stimmung* consiste nel rasentare la soggettività prima che questa si sia formata. Anche all'interno della tradizione del termine *Stimmung*, l'utilizzo kantiano lascerebbe pensare che si tratti, non tanto di una cordatura nel senso di un accordo tra soggetto e mondo, quanto piuttosto di un'apertura alla possibilità che il soggetto, non ancora formato, si rapporti al mondo.

7. In latino *dispositio* ha sia il significato di disposizione spaziale, che di disposizione d'animo. La *Stimmung* allora, in quanto disposizione, potrebbe essere intesa come dispositivo per la formazione della soggettività. In tal senso si pone l'accento sull'applicabilità della disposizione, che è diventata dispositivo. Queste considerazioni sono particolarmente interessanti nel dibattito odierno riguardo ai

nuovi media, laddove l'utilizzo del termine dispositivo è diventato talmente neutro da rischiare di far perdere quello che è il suo pregresso e la sua funzione originaria.

8. Nelle sue opere giovanili e nell'opera della maturità *La nostalgia del totalmente altro*, Horkheimer riflette ampiamente sul concetto di *Sehnsucht*. Come osservato da Thomas Mann, la *Sehnsucht* è la nostalgia proiettata verso il futuro, ma radicata nel passato, come desiderio di cambiamento, che viaggia nella doppia direzione del passato e del futuro. La *Sehnsucht*, dice Horkheimer, è il sentimento di una generazione che vuole contrapporsi all'ordine esistente delle cose e che si trova a fare i conti con il passaggio dal mondo borghese dei padri. La *Sehnsucht*, come gli altri termini che sono stati evocati nel corso del dibattito, è un termine difficilmente traducibile, perché nell'atto della traduzione vengono tagliati fuori alcuni significati. Questi termini possono essere delle preziose chiavi di accesso culturali ed estetiche, come la *Sehnsucht*, che ci consente di accedere all'esperienza di una generazione intera, all'esperienza di un popolo in un determinato momento storico.

Come accade con gran parte dei termini che hanno a che vedere con l'emotività, il rischio è quello di lasciar fuori, nell'atto della traduzione, degli aspetti invece fondamentali nella lingua di origine. Questi termini aprono la nostra riflessione verso un *quid* della lingua, che richiede di essere interrogato, un qualcosa che è quel nucleo ontologicamente estetico presente in alcuni momenti e parole fondamentali. Un discorso a parte dovrebbe e potrebbe essere fatto sulla non intenzionalità dell'autore dell'opera letteraria di mettere in campo questa pregnanza semantica, ma di ritrovarsela necessariamente presente e non aggirabile nel momento in cui vuole dire qualcosa. Da questo punto di vista, l'opera letteraria perde la sua unitarietà e diventa invece un'esplosione di frammenti. Il termine *Sehnsucht*, il quale riceve, come è noto, una connotazione molto particolare tra fine Settecento e inizio Ottocento, dovrebbe essere messo in relazione proprio con il *frammento* e con la necessità di considerare l'opera d'arte sempre a partire dalla sua frammentarietà, nonostante le intenzioni dell'autore. Tuttavia, l'elemento fondamentale all'interno di tutti questi termini non è la ricerca di un'applicabilità o di una situazione storica, quanto piuttosto la direzionalità che va a ritroso. Il punto è capire se questo andare indietro esiste realmente o è una proiezione del soggetto, una produzione culturale della civiltà.

9. Nella *Stimmung* potrebbe essere presente un germe di collettività, inteso come rimando a una comunità ontologica, a una priorità ontologica del *Mitsein*. In tal senso, ad esempio, Jean-Luc Nancy interpreta Heidegger in maniera molto radicale. Il pensiero di Heidegger viene posto all'orizzonte della riflessione occidentale in maniera significativa, quando viene tradotto il suo *Nietzsche*. In Italia, in Francia e in parte anche in Germania, la filosofia heideggeriana è stata infatti considerata di frequente come una sorta di curiosa prosecuzione del pensiero di Nietzsche, sebbene in realtà non

abbia con esso molto a che vedere. Da questo punto di vista si può invece osservare che è Hölderlin a prevalere nettamente rispetto a Nietzsche. Pensatori francesi come Derrida e lo stesso Nancy hanno molto spesso ritenuto implicitamente che il pensiero heideggeriano potesse essere letto con categorie nietzschiane. Si tratta in realtà di un grande fraintendimento, che ha portato l'interpretazione heideggeriana in una particolare direzione, dalla quale il Prof. Moretti intende invece distaccarsi.

A partire dagli anni Ottanta sono state gettate le basi per una comprensione diversa, che se anche ha condotto alle volte al forte rifiuto del pensiero di Heidegger, ha permesso però di riflettere su quel nucleo potente del suo pensiero, che diversi autori, come per esempio Gadamer e Jauss, avevano in qualche misura messo da parte. Effettivamente è possibile rintracciare una sorta di "comunitarietà" nello *Stimmen*, che ha a che vedere con la particolare accezione che *Sein* possiede nella filosofia di Heidegger. Per contro, un rovesciamento significativo e di valore sull'idea di comunità, privato però del suo fondamento ontologico, sarebbe un'operazione che non rende ragione del pensiero di Heidegger.

10. In tutti i termini "intraducibili" che sono stati richiamati nel corso del dibattito, è possibile rintracciare una sorta di doppio versante. Da una parte, quello che si raccoglie in una lingua, per la tradizione, per la cultura, per essere impregnati dall'atmosfera del luogo e dallo spazio culturale in cui sono nati; dall'altra, il versante inedito che si apre quando la parola è sottratta all'uso del quotidiano e viene rilanciata in avanti, risignificata, fatta "spencolare" per dire quello che finora non aveva detto, per dire un azzardo, per dire ciò che era rimasto silente. La difficoltà dei termini heideggeriani risiede nel fatto che Heidegger lavora dentro le parole, le mette in movimento, le trasgredisce. La comparazione allora potrebbe essere letta come uno stare dentro e un agire dentro questo azzardo. Una tale lettura pone naturalmente il problema della poesia. Tutta la grande tradizione della poesia di fine Ottocento e del Novecento fonda la sua potenza nel gioco dell'arbitrarietà del significante, in base al quale la traduzione si presenta allora come un lavoro dentro la lingua, in cui la lingua viene quasi violentata. La difficoltà riguarda pertanto come stare dentro questa violenza operata, senza tentare di bonificarla, come stare in questo "spencolamento" che la letteratura, la poesia e la stessa filosofia, quando hanno voluto radicalmente pensare il proprio tempo, hanno dovuto mettere in atto.

Da questo punto di vista il lavoro della comparazione si presenta come un lavoro di costante approssimazione e di scacco. Il rischio però è che uno scavo di questo tipo all'interno della lingua si trasformi, che lo si voglia o meno, in qualcosa di eccessivamente singolare e individuale che riguarda il destino del poeta e, in certa misura, anche la questione dell'arbitrarietà e dell'arbitrio. Questi dovrebbero invece trovare un bilanciamento, una sorta di tensione verso un equilibrio, che è data dalla

comunicabilità e quindi dal non isolamento estremo, disperante e disperato della voce poetica. Deve esserci un momento in cui almeno la tensione verso la comunicazione e la comunicabilità è presente.

11. La *Stimmung* potrebbe acquistare una particolare coloritura normativa per quanto concerne l'essere umano, quasi una sorta di destinazione. Negli stessi anni in cui Heidegger tiene i corsi su Hölderlin, tiene anche alcuni corsi su Schiller e l'influenza di quest'ultimo è evidente quando Heidegger, parlando di idealità, riprende lo stato di «determinabilità attiva» di Schiller. Si potrebbe dunque ritrovare in Heidegger una forma di idealità a venire, che debba essere realizzata, accanto a quella di una predisposizione che è invece già da sempre presente.

Secondo il Prof. Moretti, tuttavia, il rapporto tra Heidegger e Schiller non può essere paragonabile a quello che Heidegger ha intrattenuto con altri autori, come Hölderlin ad esempio, che sono stati i suoi punti di riferimento. Certamente Schiller pone all'interno del pensiero kantiano, insieme a W. von Humboldt, il problema del giudizio estetico come una sorta di normatività, idealità e canonicità, che vanno messe in relazione con il problema della libertà. Anche per Heidegger la questione della libertà diventa fondamentale, ma nella direzione di una «gettatezza» (*Geworfenheit*) e di una rischiosità, che in Schiller invece non sono presenti.

Riferimenti bibliografici

Martin Heidegger, *Essere e tempo*, a cura di F. Volpi, Longanesi, Milano 2014.

Immanuel Kant, *Critica della facoltà di giudizio*, a cura di E. Garroni e H. Hohenegger, Einaudi, Torino 1999.

George Steiner, *Che cosa è la letteratura comparata?*, in *Nessuna passione spenta*, trad. it C. Béguin, Garzanti, Milano 2008

Seminario del Prof. Fabrizio Desideri (Università degli Studi di Firenze)

Origine dell'estetico e nascita delle arti

18 Giugno 2019

Protocollo redatto da Bruno Giancarli, Ruben Marzà e Anna Migliorini

Ogni discorso in filosofia ha dei presupposti, se questa vuole essere davvero disciplinare: occorre dunque, attraverso una breve introduzione, analizzare i presupposti meta-estetici del discorso che verrà sviluppato. A questo fine, ho scelto tre citazioni: una di Novalis,le altre due del filosofo statunitense Wilfrid Sellars. Così la prima: "Le ipotesi sono reti: pescherà soltanto chi le getta. Non si è trovata l'America con un'ipotesi? Lunga vita all'ipotesi, soltanto essa resta. Nuova in eterno, per quanto spesso si sconfigga da sé"[4]. Per quanto questa frase sia un esergo, si presti attenzione al nesso posto da Novalis tra un'arte ctetica[5] come la pesca e la necessità di formulare ipotesi. La seconda citazione, solo apparentemente hegeliana, esprime il rapporto tra filosofia e scienze: "L'idea della filosofia è una misteriosa tradizione. Filosofia in generale è il compito di sapere. È una determinata scienza delle scienze, un misticismo dell'impulso di sapere in genere: per così dire, lo spirito delle scienze. Dunque, il rappresentato nella rappresentazione perfetta di una scienza speciale. Ora, tutte le scienze sono in connessione, dunque la filosofia non sarà mai compiuta. Solo nel sistema completo di tutte le scienze la filosofia diventerà veramente visibile"[6]. Traduco ora dall'inglese un'ulteriore citazione di Sellars: "Filosofia può essere forse la casta musica della chiarezza ma è anche la madre dell'ipotesi"[7]. La chiarezza non va confusa con l'intuizione perspicua.

Partiamo con dei *prolegomena* intorno all'idea di origine. Procederemo per accenni. Per omaggiare i cinquant'anni dalla sua morte, cominciamo dall'*excursus* sull'origine dell'arte che Adorno conduce nella sua *Teoria estetica*: egli fa riferimento, come risaputo, al lavoro diligente di alcuni suoi assistenti, i quali hanno raccolto del materiale attorno all'origine dell'arte. Commenta Adorno: sarebbe vano costruire una teoria dell'arte a partire della sua origine. Per argomentare attorno questo punto, egli passa in rassegna le varie ipotesi di autori perlopiù adesso sconosciuti ma che aveva a disposizione nella biblioteca del *Philosophisches Seminar* di Francoforte. Adorno non era d'altronde uno studioso da biblioteca, molte sue citazioni sono di seconda mano: spesso anche quelle di Croce, per esempio, gli derivano da Benjamin. È proprio a Croce, nello specifico alla sua famosa obiezione

[4] Novalis, *Opera filosofica*, vol. II, a cura di F. Desideri, Einaudi, Torino, 1993, pp. 470-471.
[5] Cfr. Desideri, *Origine dell'estetico*, Carocci, Roma, 2018, pp. 159-60.
[6] Novalis 1993, vol. II, p. 755.
[7] Sellars, *Science and Metaphysics: Variations on Kantian Themes*, Routledge & Kegan Paul, London 1968, p. 12.

relativa all'inutilità del porsi il problema dell'origine dell'arte, che fa riferimento per sostenere la sua tesi: per il filosofo italiano l'arte è una categoria in quanto espressione e forma della coscienza la quale a sua volta è il presupposto della distinzione tra storia e natura. Sarebbe quindi una contraddizione voler anteporre un'origine dell'arte alla sua natura di categorialità[8].

In questa direzione, estremizzando una tesi crociana ma rovesciandola, si potrebbe affermare l'impossibilità di definire sia l'arte nella sua origine sia la sua essenza in quanto l'arte è un divenuto. Questa è la tesi, ad esempio, del mio amico Jerrold Levinson sulla natura radicalmente storica dell'arte. Se si parla di origine, del resto, si postula un punto di confine tra ciò che prima non era arte e ciò che poi lo diventa.

Un'altra tesi attorno all'origine è quella di Heidegger discussa nella sua celebre conferenza, appunto, *L'origine dell'opera d'arte*[9]. La tesi è quella del circolo e quindi dell'origine come provenienza essenziale: l'origine dell'arte, vale a dire, è l'arte. È una tesi tautologica che Heidegger ha cura di elaborare ulteriormente, ma in fondo dell'origine non dice nulla: la sua è una radicale poietica che espunge la dimensione dell'estetica. Per quanto alcune sue intuizioni siano corrette, negando che l'arte consista nell'*Erlebnis*, o debba essere intesa attraverso la categoria dell'*Einfühlung*, conclude con la tesi secondo cui l'arte non ha a che fare con l'estetica, una tesi che ha poi ripreso – in maniera abbastanza banale, a dire il vero – Danto.

Per comprendere il tema dell'origine è necessario rifarsi all'emendamento benjaminiano alla tesi di Hermann Cohen, formulato nella *Premessa* dell'*Ursprung desdeutschenTrauerspiels*, il quale consiste nella ripresa di un'idea nient'affatto peregrina di Cohen sulla categoria di origine: Cohen tematizza l'origine attraverso un'analisi del calcolo differenziale, dell'infinitesimo in Leibniz, per fondare il reale sul principio del grado, che è un'estrapolazione dalle anticipazioni della percezione della *Critica della ragion pura*. Benjamin però dice: Cohen intende logicamente la categoria di origine, io la intendo come categoria storica[10] Nella sua concezione, sin da quando Benjamin era giovane, il fatto che una categoria sia storica non implica che si tratti di un'indagine sulla genesi [*Entstehung*], bensì su quella che è la ritmica del dispiegarsi dell'idea nel mondo dei fatti. È singolare che questa ritmica del divenire che si configura come *Ursprung* coinvolge direttamente il linguaggio e si epitoma, condensa nel nome[11]. La consistenza dell'origine è nel linguaggio e a sua volta nel nome,

[8] Adorno, *Teoria estetica*, Einaudi, Torino 2009, pp. 441 ss. Qui cita Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica in generale* (1902), Adelphi, Milano, 1990, pp. 166 ss.
[9] Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, a cura di e trad. it. di G. Zacaria e I. De Gennaro, Marinotti, Milano, 2000.
[10] Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, trad. it. *Origine del dramma barocco tedesco*, a cura di A. Barale, Carocci, Roma, 2018, p. 91: "La categoria di origine non è dunque, come la intende Cohen, una categoria puramente logica, ma storica." Cita Cohen, *Logik der reinen Erkenntnis*, in Id. *System der Philosophie*, vol. I, Bruno Cassirer Verlag, Berlin 1914, pp. 35-6.
[11] Benjamin 2018, p. 90.

però è la potenza simbolica del nome che struttura come un vortice pre e post storia[12]: aggrega e riformula intorno a sé il mondo fenomenico. È questa l'idea di origine alla quale mi ispiro: quando parlo di origine, quindi, non intendo "come sono andate davvero le cose"[13].

Nel mio discorso è cruciale una distinzione strategica preliminare, allo stesso tempo metodologica e ontologica. La mia argomentazione corre sul filo di una distinzione tra l'estetico e l'artistico, il che permette che in questa sede si parli essenzialmente dell'origine del primo, fermo restando un tentare alla fine di accennare a un possibile rapporto con la nascita dell'artistico. È una distinzione non peregrina, su cui scommette gran parte del mio lavoro degli ultimi vent'anni, perché presuppone la distinzione logica e fenomenologica tra l'estetico e il linguistico. In altre parole, c'è una dimensione estetica dell'esperienza umana che non coincide con la sfera simbolica, in senso lato, e linguistica, in senso stretto. Ciò spiega il mio addio a qualsiasi declinazione dell'estetica in senso ermeneutico, ma anche in senso fenomenologico, se la fenomenologia vuole consistere in una analisi schietta: c'è il problema del circolo tra estetica e linguistica, ma nonostante questo circolo rimane la distinzione. I due termini possono entrare in circolo solo se sono distinti, altrimenti sono lo stesso. Quindi il "prima" dell'estetico non ha solo un valore storico.

L'origine intesa in questo senso mi porta quindi a tracciare quella che con Benjamin e Wittgenstein si potrebbe chiamare una "storia naturale"[14], vale a dire una compagine di relazioni interne alla costituzione di una forma dell'esperienza umana, dove – e qui anticipo alcuni risultati del mio discorso – una pluralità di fattori si connette in virtù di quello che definiremo come meccanismo estetico. Bisogna guardarsi dall'illusione del realismo: se l'indagine dell'origine intesa come ho cercato di chiarire produce una sorta di storia naturale, allora non si tratta di uno slittamento della filosofia in una scienza particolare; la filosofia lascia stare le cose come sono. Si può smettere di filosofare quando si vuole mentre le indagini scientifiche vanno avanti comunque. Si approda sì a un naturalismo critico, ma in senso non effimero: non c'è naturalismo critico che non sia una critica del naturalismo. Di nuovo, affidiamoci ai grandi maestri del Novecento. Dice Wittgenstein: "noi non facciamo scienza naturale e neanche facciamo storia naturale – perché per i nostri scopi una storia naturale potremmo anche inventarla"[15].

[12] Benjamin 2018, p. 91.
[13] Benjamin 2018, pp. 86-7. Cfr. Desideri 2018, p. 120.
[14] Wittgenstein 1953, §§ 25, 415, trad. it. p. 299. Citato in Desideri 2018, p. 125; Benjamin 2018, p. 92.
[15] Wittgenstein 1953, §§ 299. Citato in Desideri 2018, p. 125.

Il nodo è quello del passaggio dal percepire immagini al mettere in immagini. Mi limito qui a fare un esempio, non è questa la sede per un'indagine di estetica paleo-antropologica. Il caso è quello dello sciamano di grotta Fumane, contemporaneo al naturalismo delle pitture della grotta Chauvet.

Siamo qui di fronte a una composizione di composizione. Si vede bene che il mettere in immagine è tipicamente costruttivo: il passaggio dal percepire immagini al mettere in immagini non è necessario, è contingente. A tal proposito, *cfr*. Fabio Martini[16]: in un articolo egli commenta un importante libro di Ellen Dissanayake[17] relativo all'enigma delle pitture rupestri e geometriche dei nativi indiani, tra i dieci e gli undicimila anni fa. Non abbiamo testimonianze in questo caso di figurativismo come quello della grotta Chauvet o delle grotte di Altamira, trattandosi invece di un far segno attraverso linee, punti e geometrie.

Quello del passaggio dal percepire immagini al mettere in immagini è un problema enorme, al quale non darò risposta, ma mi limiterò a offrire alcuni spunti di riflessione. Il punto iniziale è un ulteriore omaggio ad Adorno. Tralasciando la parte, del resto famosa, circa l'origine dell'arte, c'è un'osservazione di Adorno di una straordinaria acutezza: "*Die aesthetische Haltung*", vale a dire il modo estetico di comportarsi o, traducendo in maniera secondo me più precisa, l'attitudine estetica, "è la capacità di percepire nelle cose più di quel che sono, lo sguardo sotto cui ciò che è si muta in immagine"[18]. La glossa da apporre a questa frase è che prima di percepire il più dell'essere delle cose, bisogna prima (o insieme) percepire o istituire la differenza tra le cose e la loro immagine. Per me questo elemento è un ingrediente – uno dei pochi – di quella che chiamo la "torta dell'estetica". L'estetica è una sintesi che ha vari ingredienti, una sintesi emergente irriducibile a ognuno dei suoi elementi: avviene tra di loro una reazione, come in ogni torta che si rispetti. Un elemento tra questi è la competenza a percepire immagini, a percepire l'immagine come differente dalle cose eppure essente. Nel mio piccolo, cerco di proporre qui una rilettura del *Sofista* platonico, e con essa una tesi: noi apprendiamo a percepire immagini dal rapporto con le immagini esterne, non con quelle interne, che invece vengono dopo. Come appunto dice Platone nel *Sofista*: ci sono immagini che si producono per natura, per esempio sulla superficie delle acque, sugli specchi, e le immagini che si producono per arte[19], ma la capacità di riconoscere un'immagine nella sua differenzialità è anteriore anche dal

[16] Martini, *Prima e al di là dell'arte: origine dei segni e delle figurazioni nell'arte paleolitica*. "Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico", [S.l.], v. 6, n. 2, p. 49-60, Dec. 2013. ISSN 2035-8466. Available at: <http://www.fupress.net/index.php/aisthesis/article/view/13768>. Date accessed: 24 Jun. 2019. doi: 10.13128/Aisthesis-13768.
[17] Dissanayake, *Homo Aestheticus: Where Art Comes From and Why*, Free Press, New York, 1992.
[18] Adorno 2009, p. 448.
[19] *Sofista*, 239e. Cfr. Desideri 2018, pp. 52-3,55.

punto di vista, per così dire, dell'evoluzione psicobiologica rispetto alla capacità di distinguere cos'è per arte e cosa per natura. Il bambino cioè percepisce immagini prim'ancora di sapere cos'è per arte e cos'è per natura. Ma la tesi che ho avanzato nel corso delle mie ricerche è che la capacità di percepire immagini, anche in uno specchio, è anteriore alla capacità di riconoscersi, al di là di tutte le speculazioni lacaniane. Lo si vede bene, del resto, anche in alcune specie animali: i gatti si impauriscono allo specchio, non si riconoscono. Questa competenza antica è un ingrediente essenziale del fatto che a un certo punto si determina l'estetico.

Il rapporto con le immagini è sempre peculiare, nel senso che non conosce l'analiticità e la composizionalità del linguaggio, c'è un olismo delle immagini. Le immagini non sono dichiarative, come le vede naturalmente Ernst Gombrich[20], ma sono sempre anche immagini di qualcosa: c'è sempre un elemento non originario, non puramente sorgivo, delle immagini, essendo sempre "in rapporto a". Quindi da un lato le prime immagini con cui abbiamo un rapporto sono immagini riflesse, dall'altro c'è una riflessività. Non mi addentro in questo discorso: da qui si aprono problemi di varia natura, come quello di capire se nella propria immagine riflessa nella pupilla dell'altro si possa cogliere la propria anima (riflessività dell'immagine, quindi), o la questione di Wittgenstein sul "vedere in", "vedere come" e così via[21]. Ci si può chiedere a tal proposito se il vedere immagini sia una duplicazione dell'atto percettivo (vedere, vedere di vedere o vedere che si vede eccetera). A mio avviso, però, più che duplicazione c'è una percezione e allo stesso tempo una criptocognizione della differenza. Per capire l'importanza di questa competenza, di questa differenza, provate a simulare un mondo assolutamente privo della capacità di essere competenti rispetto alla differenza che costituisce l'immagine - un po' come accade nell'esperimento di Wittgenstein, laddove si parla di cecità rispetto al significato e di cecità rispetto alle immagini o alla relativa competenza, distinte dalla mera cecità fisiologica[22]. Il primo elemento, riassumendo, è dunque la competenza delle immagini, una differenza che implica un percepire che reca con sé una dimensione inevitabilmente cognitiva: chi è competente per le immagini sa distinguere tra ciò che è e ciò che è oscillando tra essere e non essere (anche se, di fatto, non tematizza questa distinzione).

Altro elemento che si annuncia nella qualità del percepire è l'insieme di risonanze di cui l'*aisthesis* è capace. Il secondo elemento dunque riguarda le emozioni all'origine dell'estetica. Le immagini come qualcosa che sono, e sono, seppur nella natura oscillatoria, le emozioni. Si può parlare di un carattere acefalo e tendenzialmente anarchico delle emozioni, ma anche disposizionalmente espressivo. Le emozioni, cioè, premono alla manifestazione, innanzitutto sono localizzate dal punto

[20] Cfr. Gombrich, *L'immagine e l'occhio*, tra. it. di A. Cane, Einaudi, Torino, 1985.
[21] Cfr. Desideri 2018, p. 131.
[22] Cfr. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, a cura di M. Trinchero, Einaudi, Torino, 1999.

di vista corporeo e quindi della sensibilità; sono ridondanti, c'è sempre una sfasatura tra le emozioni e il comportamento; le emozioni sono il primo manifestarsi, in quanto disposizionalmente espressive, di una differenza tra interno ed esterno; configurano dal punto di vista della nostra mente quella che si può chiamare la dilatazione del tempo di risposta. Per questo io critico tutte le letture puramente in senso cognitivo, adattivo e soprattutto economico delle emozioni. Le emozioni non funzionano solo economicamente: poiché sono ridondanti, talvolta non configurano una risposta salutare, talvolta bloccano, talvolta impediscono. Ci sono casi in cui una qualsiasi cognizione non può rimuoverle, sono strati antichi della nostra vita mentale, legati al lato più animale. Non è possibile eliminare la ridondanza e la risonanza che accompagnano le informazioni sensoriali che abbiamo nelle dinamiche percettive.

Le emozioni sono anche sintesi, veicoli di tracce mnestiche che incorporano e producono delle routine gestuali, alimentano aspettative: c'è un elemento di iper-determinazione e di indeterminatezza allo stesso tempo. Per ricapitolare, se si volesse parlare di una sintassi emotiva occorre dire che la sintesi emozionale ha sempre un carattere non concettuale: c'è un coinvolgimento corporeo, qualcosa che avviene sul filo di quella che si chiama sensibilità. È una ridondanza metafunzionale. Secondo la tesi di Damasio, con qualche ragione, l'emozione innanzitutto svolge un ruolo di monitoraggio del rapporto sé-mondo, e quindi servono all'omeostasi[23]. L'importante però è non dimenticare la ridondanza, c'è un elemento di funzionalità. A essere importante è il grado, quindi la dimensione qualitativa delle emozioni, il loro differenziale qualitativo. Eppure aspirano a essere riconosciute in una loro unità gestaltica, intendendo con ciò la semplice unità di figura, e non un richiamo alla psicologia della *Gestalt*. A questo tema, chiaramente, si ricollega la questione della *Stimmung*, del timbro delle emozioni, che rimane un elemento fondamentale.

I sistemi emozionali sono da leggere come degli atti mimetici bloccati in se stessi, cioè sono come una risposta di riaggregazione interna che da un lato si esercita entro i confini del proprio corpo, dall'altro mira a trascenderlo. La tesi generale, dunque, è la seguente: noi non siamo il nostro corpo, una sua superfetazione – la filosofia del resto ci insegna a diffidare da una frettolosa identificazione tra sé e corporeità – anche se non siamo senza quest'ultima. Forse l'emozione significa anche questo.

Qui si incontra il tema dell'immagine: in quanto impulso mimetico bloccato in se stesso, le emozioni sono anche l'espressione di una tendenza ad assimilare in un'immagine ciò che accende la dinamica percettiva, ciò con cui il percepire si confronta, l'altro lato del commercio. C'è un altro aspetto importante per il nostro discorso: le emozioni – almeno le primarie – appartengono alla dimensione subsimbolica, non simbolica, e prelinguistica. Il che non vuol dire che poi non si innestino tali dinamiche. Chiaramente, vi è una circolarità, un alimentarsi: il linguaggio influisce, organizza,

[23] Cfr. Damasio, *Lo strano ordine delle cose. La vita, i sentimenti e la creazione della cultura*, Adelphi, Milano, 2018.

incide sulle emozioni e viceversa. Nessuno nega l'influenza reciproca, come mostra il fatto che la dimensione stessa del significato possa essere turbata semplicemente dal tradire fondi emozionali contrari a essa, ma non si sta parlando di questo aspetto. Occorre riconoscere che lo strato su cui si fondano le emozioni primarie è un altro, anteriore al simbolico. Per questo, del resto, le condividiamo con animali non simbolici.

Propongo ora una tesi con cui critico Edmund Rolls, influente neuroscienziato, che ha indagato la struttura, la base neuroscientifica sia della cultura umana sia dell'attitudine estetica. La sua tesi recita quanto segue: prima ci sono degli stimoli sensoriali che si configurano e vengono accolti secondo la logica classica della ricompensa e del vantaggio, in quanto gratificanti sensorialmente; in un secondo momento, essi vengono reinterpretati cognitivamente. Il passaggio da stati emozionali provocati dalla logica ricompensa-punizione a sentimenti emozionali, come per Rolls sono i sentimenti estetici, è un passaggio interpretativo e cognitivo, vale a dire tendenzialmente culturale[24]. Io sono invece di un altro avviso. Bisogna differenziare logicamente e ontologicamente le emozioni dai sentimenti, tema sul quale troppo spesso si fa confusione: le emozioni sono necessariamente a-intenzionali (se ho paura, posso continuare a provarla anche se non lo voglio, parimenti se inizio a balbettare durante un esame), hanno carattere a-modale; i sentimenti, al contrario, sono quasi intenzionali, si coltivano, si nutrono. Si pensi all'avversione. Quando si parla di emergenza dell'estetico occorre capire come la competenza per le immagini, i dispositivi emozionali, a un certo punto si convertono in quello che è un sentire, un sentimento, che ha elementi di identificazione, di autopercettività e di quasi-intenzionalità.

Passiamo ora al §9 della *Kritik der Urteilskraft* e quindi alla domanda fondamentale attraverso cui si capisce tutta l'opera (lo dice Kant, non io): il piacere dell'oggetto (il dispositivo emozionale) precede il giudizio sull'oggetto? Per Kant, come noto, non può esserci questa forbice tra il cognitivo e l'emotivo, è il giudizio a precedere. Egli si pone però anche un altro quesito, quasi *en passant*: la coscienza che io ho di questo piacere nel giudicare è una coscienza intenzionale o no? Kant si risponde che se fosse intenzionale, si cadrebbe in difficoltà e antinomia, perché si dovrebbe ridurre o l'estetico al cognitivo oppure alla logica della piacevolezza, se non addirittura del puramente emotivo. Quindi per Kant si tratta di coscienza non intenzionale, un *Gefühl*, cioè un sentire che però è come se lo fosse: è quasi (*quam-si*) intenzionale. Il sentimento estetico nasce come un accordo, o talvolta un contrasto (sia detto per inciso, il tema dell'accordo presuppone anche quello del contrasto) tra gli elementi emotivo-affettivi e gli aspetti cognitivi rispetto a un *quid* che occasiona tutto questo. È quando ciò avviene, nella contingenza o nel caso felice, come dice Kant, che nasce il sentimento estetico. Qui

[24] Cfr. Rolls, *Emotion Explained*, Oxford University Press, 2005.

c'è una sorta di proto-dialettica tra interno ed esterno: per questo vi è una connessione con l'espressività del sentimento estetico.

L'espressività del sentimento estetico come accordo o contrasto – può darsi piacere come dispiacere, gusto come disgusto e così via – ha anche la virtù di rompere, talvolta, quelle che sono delle convenzioni e produrne di nuove: non c'è alcuna mistica dell'anticonvenzionalità che non preluda a nuove convenzioni, a nuovi abiti. Su questo tema, sulla formazione di abiti estetici (*héxis*), sta lavorando in questo momento Maria Grazia Portera, ma si tratta di un tema che non possiamo trattare in questa sede

Già qui si intravede qualche cosa del mio discorso: io critico tutte quelle tesi che gravitano attorno all'empatia come origine dell'estetico, non solo per motivi benjaminiani, ma anche per motivi connessi al fatto che l'empatia – nonché tutto ciò che si sollecita attraverso i neuroni specchio o concetti del genere – in ultima istanza è ancora ad un livello subsimbolico, utilizzarla significa rimanere legati a un approccio emotivista e internalista rispetto ai fatti estetici. In tal modo, non si tiene in dovuto conto l'alterità dell'immagine, cioè il problema che la cognizione della differenza implica il percepire immagini senza di cui non c'è esperienza estetica – si ricordi la frase di Adorno: "vedere più di quel che le cose sono"[25] –, perché nel dire o vedere una cosa bella o carina si dice o si vede quel che è e più di quel che è, vista la ridondanza del giudizio. Qui la logica, cioè l'incorporare la differenza che è già un incorporare elementi di cognitività nell'esperienza estetica contrasta con la logica dell'identificazione empatica, dell'*Einfühlung*.

Occorre a questo punto mettere in conto il rapporto tra *mimesis* come impulso a riprodurre e assimilare l'altro e percezione: in questo senso si potrebbe addirittura sostenere che, in ultima istanza, mimesis è percezione, come conseguenza del fatto che le emozioni sono disposizionalmente espressive, differenti da cognizioni e intenzioni, e che sono mimèsi inibite. In conseguenza di ciò, risulta criticabile una teoria delle emozioni come concettualizzazione situata di Lawrence W. Barsalou[26], come cognizioni fondate. La tesi è, quindi, quella di un estetico come sintesi attiva di emozione e cognizione.

Arriviamo così a trattare di una meta-funzionalità dell'estetico alla sua origine: si potrebbe citare in tal senso un celebre passo kantiano, dove viene evocata un'esperienza che manifesta un sentimento di *Beförderung des Lebens*[27] (che non è solo facilitazione, è anche crescita della vita); nucleo dell'estetico è infatti una connessione attiva, quello che si potrebbe definire un *blending*, una mescolanza, un accordo tra l'interno della vita mentale e l'esterno del mondo. Tutto ruota intorno

[25] Adorno 2009, p. 448.
[26]Barsalou, *Situated Simulation in the Human Conceptual System*, in "Language and Cognitive Processes", 18, 5-6, 2003, pp. 513-62.
[27] Kant 1790, § 23.

all'idea che l'estetica non è semplicemente un'analisi della percezione, una percettologia, in quanto ha il suo focus, la sua tematizzazione nella qualità della percezione, nella dimensione qualitativa, nella qualità dello scambio tra sistema e ambiente, che risulta decisivo.

Come si produce questa attitudine? All'origine, o perlomeno a partire da quelle che sono le scene di *joint attention* attorno al nono mese di vita[28], vi è una formazione di schemi: lì il bambino non riconosce solo l'altro sé, ma condivide con l'altro che ne ha cura il polo attenzionale. Questa attenzione congiunta è a mio avviso importante perché abbiamo una sintesi tra sintonizzazione affettiva e sintonizzazione intenzionale. La sintesi è la sintonizzazione attenzionale: le prime esperienze di tenore estetico nascono da questa sintesi attenzionale tra più soggetti. Ma qualsiasi tipo di successiva esperienza estetica implica la modulazione attenzionale delle nostre attività percettive; abbiamo quindi una familiarizzazione estetica con il mondo, primi modi di orientarsi (cognitivo, percettivo e affettivo). C'è una sorta di sintesi felice: si potrebbe retrodatare il caso felice di Kant (legato all'apice che è il giudizio) a forme più elementari, a prime esperienze di armonizzazione interno/esterno, primi impatti memorabili con proprietà estetiche. Sono quelle che chiamo proprietà estetiche di basso livello – basso nel senso di elementare, i colori, le forme iniziali. Sono cose banali, motivo per cui, come diceva Platone nella Repubblica, a un certo punto si raccontano le favole, ma prima ai bambini si danno dei balocchi, delle figure molto schematicamente elementari dal punto di vista della complessità estetica[29]. Ma a mio avviso tutto questo è importante perché prelude a quella che è la formazione dei primi schemi estetici[30], dove già è attiva la prestazione immaginativa; è importante tuttavia che questa prestazione sia congiunta, nel suddetto contesto, e si presenti come risposta a quelle che sono le *affordances* teorizzate da James J.Gibson[31].

Qui vorrei inserire una riflessione che ho fatto sull'importanza degli schemi generali, da un lato, e su quella degli schemi estetici dall'altro. Mi riferisco ovviamente a Kant, per quanto egli dica poco sugli schemi estetici, e non usi mai l'espressione *schema estetico*; ma mi riferisco anche allo psicologo americano Bartlett, colui che, nell'ambito della psicologia cognitiva, ha operato una rivalutazione dello schema, e che insiste sulla necessità degli schemi per far fronte, nella nostra vita, a quello che è il rapporto tra variazione e memoria[32]. Bartlett quindi coglie benissimo il carattere di operatività degli schemi. Altra figura a cui faccio omaggio è Piaget: in questo caso, schemi come

[28]Tomasello, *The Cultural Origins of Human Cognition*, Harvard University Press, Cambridge, 1999, trad.it. *Le origini culturali della cognizione umana*, Il Mulino, Bologna, 2005, pp. 82-3; Tomasello, *Origins of Human Communication*, The MIT Press, Cambridge, 2008, trad. it. *Le origini della comunicazione umana*, Raffello Cortina, Milano, 2009, pp. 124 ss. Citato in Desideri 2018, p. 59. Cfr. Desideri 2018, pp. 59 ss. e Desideri 2011, pp. 49-52.
[29] Platone, *Repubblica*, II, XVII.
[30] Desideri 2018, pp. 65-7. Cfr. Desideri 2011, pp. 51-2.
[31] Gibson, *Un approccio ecologico alla percezione visiva*, trad. it. di R. Luccio, Introduzione all'edizione italiana di P. Bozzi e R. Luccio, Il Mulino, Bologna, 1999.
[32] Cfr. Bartlett 1932. Citato in Desideri 2018, p. 67.

risorsa cognitiva e operativa per far fronte (ricordate cosa ho detto della *mimesis*) a quella che è la dialettica tra l'assimilazione e l'adattamento. Di fatto, sono tutte variazioni, approfondimenti di quella che Kant chiama "funzione mediatrice degli schemi".

L'importante è sottolineare che gli schemi estetici differiscono da quelli cosiddetti cognitivi, che sono (direbbe Kant) governati dall'intelletto, e non dall'immaginazione – questa è invece la lettura che dà Heidegger in *Kant e il problema della metafisica*, a mio avviso sbagliata in quanto non coglie la definizione funzionale. Rispetto agli schemi basati su una qualche regola, anche se dai contorni sfumati, nel caso degli schemi estetici è determinante la *Stimmung* – che io traduco con "intonazione", un accordarsi. Ho potuto già trattare il tema nell'introduzione a un saggio su Kant[33]: se i giudizi riflettenti ed estetici vengono prima – e vengono prima – dei giudizi determinanti, articolati cognitivamente o linguisticamente, allora vengono prima anche gli schemi estetici.

Quali sono gli effetti dell'insorgere di questi schemi?

Ci rendono atti a percepire arie di famiglia – con qualche licenza rispetto alle ortodossie wittgensteiniane[34]. La percezione di un'aria di famiglia ha un nucleo di esteticità: non è solo cogliere somiglianze, ma il percepirle facendo a meno di regole determinate, il che potrebbe anche essere tradotto come un percepire, un respirare a-intenzionalmente l'aura delle cose[35]. Può essere considerato unicamente sintomo di pigrizia, per inciso, vedere in Benjamin il teorico della fine dell'aura o della morte dell'arte. L'esperienza estetica è di fatto esperienza auratica: nel saggio su *L'opera d'arte* è un percepire la distanza dalla cosa, per quanto essa possa essere prossima[36]. Quindi è già una messa in immagine, un percepire il più, la distanza, l'indeterminato nelle cose. In una nota del suo saggio su Baudelaire, Benjamin cita Valéry: "il bello è percepire l'indeterminato che è nelle cose", la ridondanza[37].

Parliamo quindi di schemi estetici, di scambio espressivo tra mente e corpo. La virtù di questi schemi estetici è quella di essere flessibili e indeterminati, di avere una bassissima regolarità, un'elasticità che li rende aperti alla variazione e alla cattura (è un termine tecnico), e conferisce loro una funzione di orientamento. In questo modo capiamo già qualcosa della potenzialità semantica dell'indeterminazione dell'anticipazione, propria degli schemi estetici e dell'estetico in generale. Gli schemi estetici implicano strutturalmente il piacere, a differenza degli schemi puramente cognitivi; la *delectatio* è interna alla loro formazione, essi incorporano cioè gradi qualitativi, come se

[33] Cfr. Kant, *Che cosa significa orientarsi nel pensiero?*, a cura di F. Desideri e M. Portera, Mimesis, Milano, 2015.
[34] Sulle "somiglianze di famiglia" cfr. Wittgenstein 1953. Citato in Desideri 2018, p. 64.
[35] Desideri 2018, pp. 64 ss.
[36] Benjamin, *Opere Complete*, 6, p. 275 (versione del 1936): "apparizione unica di una lontananza, per quanto questa pos-sa essere vicina".
[37] Cfr. Benjamin, OC, 7, p. 409, che cita Valéry, "Avant-propos", in Encyclopédie française, vol. XVI, tomo I, Paris 1935, fase. 16.4.-5/6.

anticipassero il grado di piacere nella loro applicazione, funzionando come *pattern* di riconoscimento che contengono anche indici emozionali, sono una indicizzazione-marcatura (altro termine tecnico). C'è l'idea di una forbice immanente al piacere estetico: da un lato l'immediatezza sensoriale (non c'è piacere che non sia immediato, e l'immediatezza è una delle virtù dell'esperienza estetica) e dall'altro la capacità dell'ispezione dell'oggetto, il godimento che si distende nel tempo e si corrobora cognitivamente[38]. Lo stupore, la meraviglia non è l'anticamera della stupidità – per quanto l'estetico contenga anche questa possibilità, come sua patologia (l'estetismo)[39].

Giungiamo dunque ad un'idea di complessità e perfezione del piacere estetico. Qui vorrei richiamarmi al Roland Barthes de *La chambre claire* e in particolare ai concetti di *punctum, spectrum* e *studium*[40]. Secondo l'analisi aristotelica dell'*Etica Nicomachea* nel piacere "la forma è perfetta in qualunque momento del tempo"[41], è in atto, *energheia,* è in opera: si tratta però di un essere in opera, una dimensione energetica che eccede l'istanza cognitiva e la promuove. C'è una dimensione intensiva del *punctum* e una estensiva dello *studium*, c'è un tendersi e un distendersi dell'attenzione.

Riprendiamo allora a questo proposito la distinzione kantiana tra giudizio estetico e giudizio di piacevolezza[42]; e riprendiamo anche in maniera nuova, o comunque includiamo tutta la riflessione attuale in estetica empirica sulla *fluency*[43], che spiega tuttavia solo una parte dell'esperienza estetica, tenendo conto che c'è anche un elemento di *dis-fluency*, di interruzione, di cesura, che è inerente alla dialettica del piacere. Si potrebbe qui anche riabilitare, *cum grano salis*, anche la nozione di interesse.

La tesi generale che propongo è la seguente: la mente estetica è qualcosa di specifico e irriducibile, un modo di funzionare della mente umana, ma è irriducibile anche al modo di funzionare di una mente cognitiva e di una mente simbolica. Si pone quindi il problema di un rapporto sequenziale fra queste tre dimensioni della mente, criticando però sia il monismo causale, sia una lettura dell'origine dell'estetico in chiave di funzionalismo adattivo. Senza troppo dilungarsi: a mio avviso con l'origine dell'estetico si crea uno scarto da una logica della sopravvivenza a una logica della sopravvenienza[44]. Il tema della sopravvenienza, del *prosgenomenos*, di ciò che si aggiunge e quindi dell'epigenesi affonda le sue radici filologiche in Aristotele: egli ne parla a proposito della grazia che si disegna sul volto dei fanciulli "come qualcosa che si aggiunge rispetto al fiore dell'età"[45], come un sovrappiù;

---

[38] Cfr. Desideri 2018, pp. 77-82; Desideri 2004, p. 24-7.
[39] Desideri, *Patologie dell'esperienza estetica contemporanea*. "Aesthetica. Pre-Print", vol. 21, 2007, pp. 151-62.
[40] Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Cahiers Du Cinéma Gallimard-Seuil, Parigi, 1980, trad. it. *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino, 2003. Citato in Desideri, 2018, p. 81.
[41] Aristotele, *Etica Nicomachea*, B, X, 4, 1174b (Aristotele, 1989, p. 102).
[42] Kant, 1790, *Primo momento del giudizio di gusto*. Citato in Desideri, 2018, p. 91.
[43] Cfr. Desideri 2018, pp. 82-4.
[44]Nozione di Jerrold Levinson, *Being Realistic about Aesthetic Properties*, in "The journal of Aesthetics and Art Criticism", 52, 3, 1994. Cfr. Desideri 2018, p. 144, Desideri 2011 e Desideri, *On the Epigenesis of the Aesthetic Mind: The Sense of Beauty from Survival to Supervenience*, in "Rivista di Estetica", LIII, n.s., 5, 3, 2013, pp. 63-82.
[45] Aristotele, *Etica nicomachea*, X, 4, 1174 b 31 - 1175 a 1.

allo stesso modo, il piacere è qualcosa che sopraggiunge, che ha un carattere epigenetico anche rispetto all'aver assolto il compito cognitivo. Si dà quindi una dialettica tra il conoscere e la perfezione del piacere.

Si arriva quindi a una critica del mono-causalismo e all'ipotesi di un meccanismo estetico della mente umana, di una pluri-fattorialità, dove gli elementi sono ingredienti di una sintesi emergente. Ne ho identificati così quattro, prendendo spunto in questo caso dalla teoria dei sistemi emozionali primari di Panksepp[46]:

- assimilazione mimetica del reale (mimesis);
- piacere per l'esplorazione (*seeking*);
- piacere d'esercitare preferenze (giudizio), innanzitutto preferenze di ordine sessuale, nel contesto utilitario della riproduzione;
- impulso al gioco (*play*), una forma di apprendimento intraspecifico che non riguarda soltanto l'essere umano.

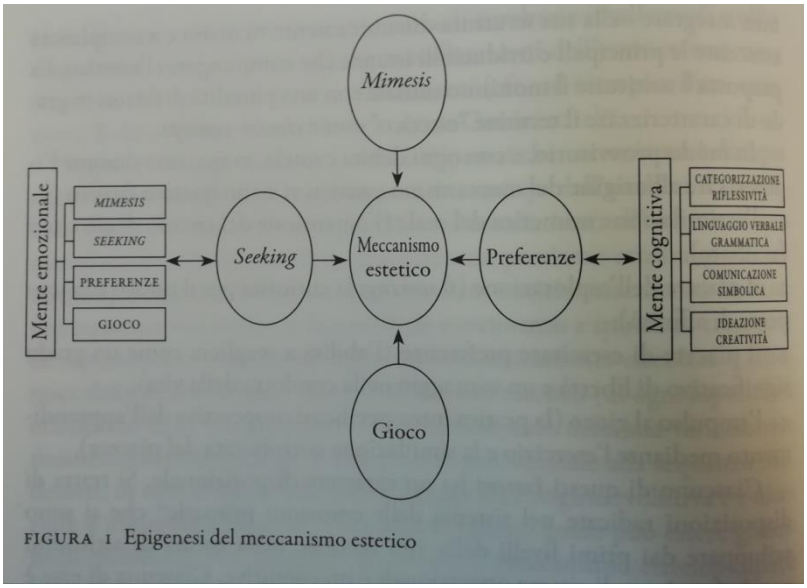

FIGURA 1 Epigenesi del meccanismo estetico

L'idea è quindi che estetico e artistico nascano da un meccanismo comune, per cui l'atteggiamento estetico nasce come integrazione di funzioni cognitive di alto livello (capacità di elaborazione riflessiva, categorizzazione, e così via), con il piacere dell'esplorazione e l'espressione di preferenze; l'atteggiamento artistico, la figurazione generica, emerge invece come sintesi di funzioni cognitive di alto livello in senso pratico (concepire, progettare) e abilità di produrre ciò che si progetta (e qui entra in gioco il nodo problematico tecnica/poietica) in simbiosi con la disposizione mimetica e l'impulso al gioco.

[46] Panksepp, Biven, *The Archaeology of Mind: Neuroevolutionary Origins of Human Emotions*, W.W. Norton & Company, New York-London, 2012, pp. 32-8. Citato in Desideri 2018, p. 23.

Se questa ipotesi è plausibile, possiamo allora trarne tre caratteri distintivi dell'attitudine estetica: integrazione, cooptazione e anticipazione.

L'integrazione ci permette di sostenere che l'estetico è irriducibile a fattori puramente psicologico-naturalistici o di ordine antropologico-culturale – di contro a certe teorie neo-darwiniane, che vogliono per forza trovare una logica adattiva alla radice dell'estetico. La sintesi emergente permette di superare l'antitesi tra innatismo e culturalismo, ma anche la riduzione dell'estetica a psicologia (come gran parte dell'estetica empirica contemporanea sostiene, in una logica puramente endogena). L'estetico si occasiona in virtù di qualcosa che accade nel tessuto del mondo e produce mutamenti, ha un carattere epigenetico.

Importante è capire che quelli che ho chiamato elementi disposizionali diventano fattori attivi variando la loro proporzione, ad esempio tra la dimensione del *seeking* e la novità dell'oggetto estetico rispetto alla dimensione dell'assimilazione mimetica, o alla dimensione più universalmente diffusa dell'esercitare preferenze. Schematizzando si può vedere come vi sia un passaggio tra mente emotiva e mente cognitiva in virtù del meccanismo estetico, meccanismo che coinvolge i quattro fattori già indicati (*mimesis*, *seeking*, *playing*, *preferences*) i quali, a loro volta, sono ancorati ai sistemi emozionali primari.

Con la cooptazione assumiamo come punto di partenza il sistema ancestrale di apprezzamento del cibo: c'è però un passaggio dal gusto letterale a quello metaforico, ad una risposta di valore metaforico e culturalmente connotata. Non è semplicemente un'evoluzione, bensì una dilatazione performativa, il passaggio dal gusto letterale, come uno dei sensi, al gusto propriamente estetico ha il valore di una sopravvenienza, rispetto a qualche cosa che in origine poteva effettivamente avere senso relativamente alla sopravvivenza.

L'indeterminazione agisce non solo in relazione al gusto, ma anche al nesso tra desiderio sessuale e riproduzione. Un elemento, un passaggio a mio avviso decisivo nell'esperienza estetica umana è l'indeterminarsi del desiderio, perché il desiderio si alimenta di aspettative nei confronti del mondo, e quindi è anche continuamente alla ricerca; come affermava Leopardi nello Zibaldone, la disconvenienza circa il bello riguarda anche la stessa propria vita, qualcosa che risultava bello quando eravamo piccoli e adesso non risulta più tale.

Quindi: indeterminazione del desiderio, cooptazione della funzione biologico-adattiva del gusto, conversione della necessaria curiosità da esercitare nei confronti dell'ambiente. Vorrei così riprendere, in ambito di estetica paleo-antropologica, *cum grano salis*, la questione della cosiddetta *Savannah-hypothesis*, sul come si sono formate le prime preferenze estetiche nel paesaggio della

savana del Pleistocene[47]. Ma al di là poi di elementi determinati, degno di nota è rilevare come un elemento sicuramente trans-culturale dell'esperienza estetica sia questo esercitare preferenze non solo verso i propri simili, non solo nel senso del gusto, ma anche verso un determinato *eidos* del paesaggio. Si tratta già di un mettere in immagine il paesaggio, di una conversione della curiosità esplorativa che ovviamente presuppone il camminare eretti.

Ritorniamo ora alla questione degli schemi estetici per arrivare all'anticipazione, il carattere di elasticità, di non appartenenza ad un dominio specifico dell'estetico; si potrebbe, a tal proposito, disegnare una tipologia di schemi estetici in base alla preponderanza dell'uno o dell'altro fattore. L'importanza degli schemi estetici non risiede solo nel creare quella che Jean Piaget chiama una *équilibration* tra sistemi emotivi[48], ma anche in una estensione immaginativa resa possibile dal carattere aggettante e indeterminato dei livelli di realtà; sono il vettore, diciamo, di nuovi mondi di significato. In conclusione, potremmo dire che operano almeno secondo queste tre direzioni: come indice di orientamento nell'esperienza del mondo, come *pattern* di ricognizione, e come dispositivo di scoperta.

È in virtù di questo che possiamo sostenere il carattere anticipatorio del meccanismo estetico, e quindi addirittura la matrice estetica della cognizione: la mente estetica come matrice della cognitività umana. Si potrebbe considerare come un portare alle estreme conseguenze alcune affermazioni di Kant, quando afferma (seppur non con queste esatte parole) che nel giudizio estetico in qualche modo "vibra" la forma della conoscenza: perché lì le nostre facoltà giocano, non sono impiegate in un compito determinato, c'è un elemento di ridondanza[49]. L'indeterminazione dell'estetico è la sua virtù anticipatrice; almeno rispetto alla mente cognitiva, ma anche a quella simbolica.

Giungiamo ora ai quattro gradi di libertà del meccanismo estetico:

- doppio movimento tra regola e sorpresa: uno dei tratti costitutivi dell'esperienza estetica, come propensione a rinnovare non solo l'esperienza stessa, ma anche le regole dello spazio in cui essa si verifica;
- vaghezza delle regole e flessibilità degli schemi: cruciale nell'identificare affinità tra contesti diversi;
- potere espressivo di formare e figurare aspetti e livelli di realtà;
- costante gioco tra l'indeterminatezza del desiderio e l'anticipazione di nuove versioni del mondo.

[47] Desideri 2018, p. 97. Cfr. Desideri, *La misura del sentire. Per una riconfigurazione dell'estetica*, Mimesis, Milano-Udine, 2013, pp. 143-164.
[48] Cfr. Piaget, *L'équilibration des structures cognitives. Problème central du développement*, PUF, Parigi, 1975. Citato in Desideri, 2018, p. 112.
[49] Cfr. Kant 1790.

Possiamo quindi giungere ad una sorta di prima conclusione.

Il meccanismo estetico potrebbe configurarsi come il preludio o il grembo fecondo del meccanismo grammaticale. Lo stesso Wittgenstein parla di meccanismo grammaticale; è un concetto che poi abbandonerà, ma quando ne tratta, negli anni '30, lo fa proprio con quest'idea: il meccanismo grammaticale ha gradi di libertà ed è caratterizzato dal fatto che la mossa successiva è determinata unicamente dalla sua messa in atto.

In secondo luogo, come già detto, gli schemi estetici precedono quelli categoriali; e il passaggio estetico prelude, ma non costituisce ancora di per sé la nascita delle arti, ovvero la genesi della figurazione.

A mio avviso la questione della nascita della figurazione si gioca nel rapporto tra arti ctetiche (caccia, pesca) e arti mimetiche. È lo stesso problema del "cacciare in effige", per il quale si potrebbero riprendere le note di Benjamin alla terza versione (delle cinque) de *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*: la mimesi è l'*Urphänomen* di ogni pratica artistica, in quanto colui che imita (ad esempio il mimo) rifà l'oggetto, lo riproduce in un'attività fine a se stessa e quindi gioca, e rifacendolo produce un'apparenza; ogni opera d'arte è quindi contraddistinta da questa dialettica che scaturisce dall'*Urphänomen* della mimesi tra il gioco e l'apparenza[50].

Questione centrale è quella del sacrificio in immagine, quale viene fuori chiaramente ad esempio nella struttura drammaturgica dell'*Amleto*: Amleto stesso parla di catturare la coscienza del re attraverso la messa in scena teatrale (tutta la questione di cosa significa il "fare come" e la logica dell'apparenza). Il tema aperto è quindi quello dello sbilanciarsi produttivo di una dialettica tra ascolto e visione, rapporto tra sacrificio e origine dell'arte.

Dibattito

Domanda 1. Il paradigma mimetico, cioè il punto di insorgenza mimetico dell'estetica, pone la questione su un piano ontologico. Si può individuare rispetto alla dimensione poietica un punto di insorgenza diverso, che abbia a che fare con la nozione forse più romana di *fictio* (che ha a che fare a sua volta con la questione ontologica), e che si ponga cioè non solo sul piano di essere o non essere ma su un piano, diciamo, di indifferenza ontologica? Sto pensando a tutta la questione della *fictio* e

[50] Benjamin, OC, 6, p. 317 (Appendice a *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica)*: "Apparenza e gioco costituiscono una polarità estetica. [...] Questa polarità deve trovar posto nella definizione dell'arte. L'arte, così dovrebbe essere formulata questa definizione, è una proposta migliorativa della natura: un imitare, che nella sua intimità recondita è un simulare. L'arte, in altri termini, è una mimesis perfezionante. In essa sono in uno stato di torpore, strettamente ripiegate l'una nell'altra come cotiledoni, entrambe le facce dell'arte, l'apparenza e il gioco."

della radice giuridica del tema della finzione, al paradigma giuridico, che si lega alla definizione di *jugement* e del "come se".

Risposta. Nonostante la *fictio* presenti l'elemento del modellare, del dar forma, ciò a cui si dà forma è un'immagine: l'introduzione di questo concetto non aiuta a comprendere in una maniera migliore la questione. La figurazione è un porre in figura, il termine figura contiene questa dimensione del modellare, del dar forma ecc. Ma perché si tratterebbe di un'indifferenziazione ontologica? Ciò che ha figura sta nell'oscillazione (quello che Platone chiamerebbe l'*epamphoterizein*, l'oscillazione tra l'essere e il nulla), è un ente che oscilla. Si tratta di ulteriori tematizzazioni le quali però rinviano al nodo ancora da indagare: perché figuriamo? Si potrebbe forse ipotizzare una sussistenza dell'estetico come attitudine transculturale, ma non vedo perché questo comporterebbe un'indifferenziazione ontologica. Si può dare il valore di un di più, di un'anticipazione, di una promessa, di un mondo alternativo, tutto quello che si vuole, però, stringendo dal punto di vista ontologico, è una funzione di immagine che si condensa in un apparire che prende forma. A mio avviso, quindi, *fictio* non abbatte in sé il principio mimetico, basta che non si intenda per principio mimetico una dimensione puramente servile, nella misura in cui esiste un elemento performativo. Lì c'è sempre il nodo dell'essere noi animali simbolici.

Replica. Mi riferivo in particolare alla nozione giuridica, come sviluppata appunto da Yan Thomas. Parlo quindi della *fictio legis* come indifferenza alla questione ontologica della verità o non verità. La questione è ontologica perché riferita alla verità o non verità del rispecchiamento dell'essere.

Risposta: Il termine 'rispecchiamento' non va bene. Quando Platone parla del "sofista meraviglioso" lo specchio è qualcosa di attivo e di performativo[51]. La *fictio legis* è forza della legge, convenzione: penso però che non ci sia una convenzione assoluta che non contenga, dal punto di vista della *fictio, non legis*. Anche dal punto di vista della *fictio legis* si potrebbe indagare sugli elementi di espressività della convenzione. Il problema non è tanto l'indifferenza quanto l'oscillazione. Il fatto che la legge abbia forza non mi provoca un problema: questo rimanda alla questione della genesi dello stato moderno, alla questione teologica dello stato moderno (Hobbes ecc.), ma è un discorso differente da quello che sto sviluppando. Rimanendo nel campo dell'estetico, ciò che è finto, fitto, ciò che è figura ha a che fare con la formazione, con la forma, col modellare, con l'imporre: c'è questo elemento dinamico, certamente poietico, ma la poiesi assoluta non esiste, è una contraddizione in termini.

Domanda 2. Vorrei un chiarimento circa il primo ingrediente della "torta dell'estetica": l'immagine e la percezione dell'immagine. Cosa vuol dire esattamente immagine, in relazione anche

[51] Platone, *Repubblica*, X, I.

all'intenzionalità? In che rapporto l'immagine sta con la cosa? Che vuol dire che si percepisce un'immagine, tenendo anche presente l'esempio di Tomasello che lei ha citato dei bambini che già a nove mesi percepiscono?

Risposta: Percepiscono in realtà già in pancia. Le immagini i bambini le vedono prima dei nove mesi e prima ancora di percepire la propria immagine allo specchio come immagine di Sé; ho parlato invece di scene di attenzione congiunta per un polo terzo rispetto all'adulto e al bambino, non ho detto che è un'immagine.

Replica. Io chiedevo un chiarimento sulla definizione di immagine, percezione dell'immagine, rapporto tra immagine e cosa e il ruolo dell'intenzionalità. Dopotutto, ci sono anche diversi modi di intendere l'intenzionalità: penso qui alla fenomenologia e quindi alla percezione come atto intenzionale.

Risposta. Il mio approccio all'immagine non è quello fenomenologico. L'immagine è un effetto che si dà prima di ogni intenzione: innanzitutto le immagini per natura sono riflessioni che si determinano in virtù di fenomeni fisici abbastanza chiari (se la superficie non ha certe caratteristiche non riflette). L'immagine quindi è qualcosa che non è semplicemente l'oggetto di un'intenzionalità, è qualcosa che viene scoperto. Vi è pertanto da un lato un mostrarsi che antecede l'intenzionalità dell'immagine, dall'altro lo sviluppo di una competenza, cioè di una capacità di riconoscerla. Percepire l'immagine è un atto percettivo che implica una corroborazione cognitiva, perché per percepire l'immagine in quanto tale va conosciuta la differenza tra ciò che è in senso proprio e ciò che è immagine di ciò che è. Le immagini non sono primariamente, hanno cioè una natura riflessa. Senza ammettere l'essere riflesso dell'immagine non ci può essere discorso perché questo è il varco attraverso cui si inserisce l'*eterotes*, il principio di alterità. L'immagine insegna ad imparare la differenza tra ciò che è e ciò che non è, in virtù di qualcosa che è e non è nello stesso tempo. Severino, ad esempio, da tutto questo e dall'*epanphoterizein* ne deriva il nichilismo e la follia. In primo luogo, penso che invece non ci sia la necessità di derivare il nichilismo. Secondariamente, siccome le immagini per riflesso si formano al di là, cioè ci sono anche se non le vedo: se qualcosa è, è indipendente dal mio percepire. Quindi il percepire, per come lo intendo io, è al confine dell'intenzionalità, contiene per un verso l'intenzionalità, per un altro la non intenzionalità; c'è un'infinita gamma di testimonianze o esempi in cui percepisco qualcosa al di là di ogni intenzionalità. Il percepire si impone, quindi io parto da un'esistenza di ciò che è e non da una *reductio* di ciò che è a contenuti intenzionali. I contenuti intenzionali, classicamente parlando, riguardano l'articolazione categoriale o quasi-precategoriale o pre-categoriale di ciò che è. Sono questioni complesse ma io sono abbastanza lontano dall'approccio fenomenologico nel senso classico, per tanti motivi, a partire dall'analisi che Husserl fa della coscienza intima di tempo. Anche Husserl alla fine deve supporre

che l'origine stessa della coscienza come percezione di flusso si basa su una coscienza assoluta, e quindi su un flusso che precede ogni flusso, perché altrimenti ci sarebbe la cosiddetta *reductio ad infinitum*, e questo era già chiaro dal punto di vista della teoria della *koinè aisthesis* nel *De Anima* di Aristotele. Quando percepisco, percepisco anche di percepire, allora percepisco di percepire ecc.? Ha ragione Nietzsche, nella *Gaia Scienza*, quando afferma appunto che la coscienza è la più fragile delle formazioni umane, infatti si rompe facilmente, è un giocattolo – pur avendo un principio indefettibile al suo interno, quello che i medievali chiamavano la sinderesi.

Domanda 3. Volevo chiedere: qual è la modalità di acquisizione di questa competenza? Si tratta una competenza di carattere emotivo? È quindi l'indeterminatezza delle emozioni che la determina o è una competenza che si acquisisce in maniera naturale, specie-specifica?

Risposta. Si tratta di una competenza specie-specifica. Alcuni esperimenti su bambini di due mesi mostrano che prima ancora di riconoscersi c'è una capacità di riconoscere il carattere di non-cosa dell'immagine. Io credo che certamente si tratta di una competenza incorporata, ovviamente, anch'essa però molto fragile, cioè noi siamo sempre soggetti al rischio di prendere un'immagine per una cosa, si pensi a come la dialettica kantiana tratta il gioco del non capire quando siamo di fronte ad un'apparenza, però è chiaro che non è una competenza intenzionale così come non è intenzionale l'imparare a parlare.

Replica. E il motivo?

Risposta. Il motivo e basta? Non lo so, il motivo e basta è troppo poco, lì siamo già in elaborazioni cripto-cognitive, però sono cognizioni fondamentali. Noi di queste cose ci meravigliamo raramente, ma lo capiamo quando togliamo la differenza tra immagine e cosa: diventa impossibile la stessa questione della relazione temporale, perché le relazioni temporali nascono attraverso questa dialettica del non più e del non ancora, del carattere prolettico. Lì c'è un nodo, a mio avviso, e qui si entra poi in questioni neuroscientifiche. È certo che non siamo l'unica specie che percepisce immagini, siamo forse l'unica che percepisce immagini di sé, tranne i nostri cugini primati. C'è differenza tra percezione dell'immagine e percezione di sé. Però a mio avviso è un ingrediente importante perché quello che dice Adorno[52], vale a dire l'idea che è un percepire un più di ciò che c'è perché in fondo chi percepisce la bellezza di qualcosa, senza per ciò cedere al soggettivismo idiosincratico, percepisce sempre qualche cosa in più di ciò che è. Questo è anche quello che Dissanayake chiama il *making special*; lei addirittura riconduce tutta la genesi di quella che chiama l'*artification*, il fare arte, non l'opera d'arte in quanto tale, a quei cinque modi di *making special* che si danno nell'interazione madre-bambino nei primi mesi (esagerazione, ritmicità, complicità degli sguardi, e così via). Si

[52] Adorno 2009, p. 448.

ritorna a tesi di cui Novalis aveva dei sentori, anche seguendo autori abbastanza sconosciuti, sulla nascita del linguaggio dalla musica. Però pure la Dissanayake (la quale è musicista, quindi vede anche le dinamiche linguistico-musicali) dice che questi elementi protoestetici (esagerazione, ritmicità, concisione, ecc.) hanno a che fare non tanto con l'articolazione semantica, ma con una comunicazione, una sfera che precede il linguaggio. Ciò si ricollega alla questione di Tomasello: una delle sue osservazioni più importanti è che il bambino al nono mese condivide un polo attenzionale per un oggetto, che sia il giocattolo, la pappa, un colore, ecc. (figure molto elementari, in ogni caso) e che ciò accade circa nello stesso periodo in cui impara la deitticità, impara cioè la regola dell'indicare come funzione protosimbolica. Non è che prima non avesse la capacità di drizzare l'indice: a mancargli era la funzione indicale, vale a dire il far segno. Ci si può chiedere: il far segno, il marcare come indice di espressività elementare – ed è questa la tesi della Dissanayake – basta a spiegare la nascita dell'arte? Io credo di no: c'è un elemento che noi cogliamo nel rituale ecc., che è quello proprio della messa in immagine, della figura, che non si spiega solo con il far segno. Io, sbagliando, anni fa ne *Il fantasma dell'opera*[53] sostenevo qualcosa del genere.

Domanda 4. In che maniera le emozioni sono legate alla prestazione immaginativa? Potrebbero definirsi le emozioni propulsive del meccanismo immaginativo?

Risposta. Talvolta sì, talvolta no, talvolta le possiamo bloccare. I dispositivi emozionali sicuramente hanno una funzione omeostatica, di avviso, di rapporto, ecc.; ciò però non toglie – e di questo sono certo – che le emozioni si governano, ma si governano come qualcosa che di per sé non ha governo. Talvolta certamente corroborano, possono spingere, ma talvolta bloccano (si pensi a quando si è troppo agitati, o a quando la paura paralizza (si pensi a quando si è troppo agitati, o a quando la paura paralizza (si pensi a quando si è troppo agitati, o a quando la paura paralizza). questo discorso ha chiaramente un senso se si rimane sul terreno delle emozioni primarie. Se invece si passa a quelle secondarie, è chiaro che esse presentano dei lati intenzionali, dei complessi simbolici (l'emozione che si prova collettivamente per la patria, o per la propria squadra, è una cosa; una fobia, una paura o un affetto, ciò che spinge alla cura dell'infante della prole è un'altra questione). La mia tesi è che la funzione immaginativa sia una dimensione irriducibile ad altro – per fortuna – quindi è qualche cosa che ha una sua autonomia, una sua logica.

Replica. Potremmo considerarle delle variazioni emotive dell'immaginazione?

Risposta. Sì, però rimanendo che cognizione ed immaginazione sono qualche cosa di distinto, dal punto di vista della vita mentale, dal punto di vista sia ontogenetico che filogenetico, è chiaro che le emozioni di base vengono prima di espansioni immaginative. Io sono per rovesciare: la preminenza,

[53] Cfr. Desideri 2002.

il rapporto con le immagini esterne, l'esternalismo che corrobora e accende. Questo non vuol dire essere comportamentista nell'ambito dell'immaginazione: laddove c'è l'immagine c'è sempre un trapasso tra interno ed esterno, perché l'immagine è sempre qualche cosa che può essere internalizzato, però allo stesso tempo è esteriorizzato. È la stessa questione per il linguaggio: non abbiamo esempi di parlante umano che comincia a parlare da sé, però allo stesso tempo non è che c'è un arredo, una struttura – quindi il progetto chomskiano ha una sua grande pertinenza, e lo stesso vale per l'esercizio dell'espansione immaginativa. Ma l'immaginazione, come dice Kant, cosa che gli psicologi spesso dimenticano, è sempre all'opera nel nostro percepire. Questo non vuol dire che la percezione è un'illusione, ovviamente. Quindi sì, giocano con le emozioni, l'immaginazione suscita, ma non basta il dispositivo emozionale a produrre figurazioni.

Domanda 5. Tornando al titolo dell'intervento, "origine dell'estetico e nascita delle arti", la questione del fare arte va oltre il simbolico, quindi oltre alla funzione simbolica, la eccede?

Risposta. No, non va oltre la funzione, ma la figurazione è più del far segno.

Replica. Rifacendomi alla condizione specie-specifica dell'essere umano, subveniente rispetto alla funzione simbolica, vorrei chiederle se si può ipotizzare che fare arte sia una riflessione della funzione simbolica che ritorna alla iconicità e all'indicalità mettendole nell'immagine.

Risposta. Chiamiamola figurazione, e non fare arte, dobbiamo avere un modo che comprenda l'arte nella sua origine del contesto rituale e arte nella sua autonomia, come noi moderni ecc. Sicuramente non c'è niente di tutto questo che non abbia elementi di esteticità, così come ci sono elementi di esteticità in tutti i riti di passaggio (nascita, morte, ecc.). Pensiamo a quanto la funzione estetica si preformi in questi riti, che diventano marcature dell'esistenza umana. Parliamo quindi di elementi di esteticità in senso generico, come attività simbolico-espressiva. Ritengo tuttavia che la figurazione come produzione di un'immagine nella sua autonomia, di un'unità di immagine (in qualsiasi modo, non solo in senso visivo) ecceda una generica riconduzione all'attività simbolica e un'altrettanto generica riconduzione all'estetico. Senza ciò non si capisce quando emerge, ma nel momento in cui emerge bisogna anche vedere se qualsiasi cultura la possiede. Io sono sicuro che qualsiasi cultura contiene fatti estetici, quindi simbolici, espressivi. Questa autonomia, sì però, bisognerebbe analizzare quei contesti in cui non c'è niente, nemmeno una maschera, un palo. C'è, a tal proposito, un passo di Goethe straordinario, citato da Gombrich, dove ci si chiede: dove dobbiamo vedere il primo manifestarsi dell'arte come costruzione, nel tetto? nella capanna? No, dobbiamo vederla nel dipingere il proprio corpo e simili. Ma anche il dipingere il proprio corpo, il tatuarsi: siamo come una riflessione vivente di questi principi originari di figurazione, come in *Über das mimetische Vermögen*

(1933)[54]. Il primo oggetto su cui si esercita la facoltà mimetica è il proprio corpo, quindi danza, disegni sul proprio corpo, l'ornamento. C'è un di più, e secondo me ha a che fare con la questione sacrificale. Quindi la questione del sacrificio e della sostituzione in immagine, che apre al rapporto con il religioso. Ne *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* si afferma che con la riproducibilità tecnica l'arte si emancipa dal rituale: questo fatto, essendo funzione aggregata all'interno di altri tipi di funzione, vuol dire che questa istanza è cancellata o che è mantenuta? Proprio perché Benjamin non pensa storicisticamente, quindi non c'è un prima dell'arte che poi non torna, così come non c'è un dopo l'aura che poi non contenga un rinnovarsi della questione auratica. A mio avviso è il tema dell'innesto tra arte ctetica (caccia) e arte mimetica. È un tema su cui si insiste molto, già Bataille e il saggio su Lascaux, e altri insistono su questa questione del passaggio dalla caccia alla figurazione, alla caccia in immagine, sia apotropaica, celebrativa. L'importante è questo elemento di sostituzione, cioè di inizio di un mondo che di per sé diviene polo attenzionale simbolico, è generatore di simboli, cioè l'arte non è solo un effetto del simbolo, questo anche dal punto di vista dell'arte contemporanea, ma a sua volta genera, è generativo, sono istanze generative, bisogna vedere quello che accade lì.

Domanda 6. Sul linguaggio e i contenuti piagetiani, in particolare le analogie con l'epistemologia genetica, che è un testo bellissimo, di matematica. Mi chiedevo se fosse possibile leggere questo fatto dell'emergere di qualcosa che è l'estetico a un certo punto come un annodarsi di più cose, che si annodano per una qualche strana questione. Piaget ci fa vedere in questo suo libro che ad annodarsi è il numero: mi interessano in modo particolare questo parallelismo, questa analogia tra la nascita del numero come processo sintetico e l'emergere dell'estetico. E mi interessa anche il "pan di spagna", a proposito della "torta dell'estetica", l'idea che non si stia parlando di una crostata, e occorra quindi prendere in considerazione il lievito, le variabili non assegnate.

Risposta. Questa suggestione del numero mi piace molto: da un certo punto di vista, non si può non essere neopitagorici. Ad un certo punto ho detto che tutto avviene in questa dialettica tra ascolto e visione, quindi forse dobbiamo ri-abituarci, riprendere l'abito di pensare insieme la dimensione sintetica dell'estetico e la sintesi astratta e potentemente generativa del numero. A mio avviso è importante il fatto che noi siamo gli unici a percepire differenze nel tono, nei suoni del discorso: i nostri cugini scimpanzé, secondo esperimenti, sono del tutto indifferenti. Dovremmo forse lavorare molto più su questa dimensione protopercettiva dell'ascolto: è un elemento ormai plurindagato il fatto che le prime vere percezioni di altro nel bambino sono quelle di tipo acustico, prima di nascere. Si è soliti considerare solo il lato visivo dell'esperienza estetica, diventando così debitori di un modello

[54] Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Vol. 2.I, p. 210-2.

visivo assai influente (pensiamo a tante tesi husserliane), di un modello visivo della coscienza. Proprio in considerazione di questo è importante il testo della Dissanayake, ed io, quando nel 1998 ho scritto *L'ascolto della coscienza*[55], ho scelto questo titolo proprio per sottolineare quella dimensione non intenzionale della coscienza (che abbiamo ritrovato nel Kant del §9), non intenzionale così come qualcosa che nasce anche dall'ascolto.

[55] Cfr. Desideri, *L'ascolto della coscienza. Una ricerca filosofica*, Feltrinelli, Milano, 1998.

Seminario della Prof.ssa Pina De Luca (Università degli Studi di Salerno)

Arte e spazio pubblico

In dialogo con Gian Maria Tosatti (artista visivo)

18 giugno 2019

Protocollo redatto da Aurosa Allison, Elisa Caldarola, Giovanna Caruso e Luisa Sampugnaro

La sessione seminariale pomeridiana ha visto in dialogo la Prof.ssa Pina De Luca e l'artista Gian Maria Tosatti. La lezione, sotto forma di dialogo aperto, ha avuto come oggetto il ruolo dell'artista, la creazione dell'opera e il suo affermarsi come attivo spazio di incrocio di più linguaggi, il rapporto opera-spazio pubblico.

De Luca introduce l'incontro affermando che va superata l'immediata identificazione di estetica e arte e queste vanno pensate nella dimensione di un movimento dagli esiti indecidibili. Tale movimento non avviene in uno spazio prestabilito e definito, ma in quello che, con Foucault, può definirsi lo *spazio del nulla in comune*. Qui la "e" smette di essere sicuro congiungimento e diviene tensione che attiva possibilità e apre spazi d'indagine. Il rapporto arte-estetica è in ciò declinato in più direzioni e fra queste l'attenzione si è appuntata sulla funzione che l'arte può svolgere nell'affermarsi di *nuovi* stili del sentire: se questo è sempre più spesso colonizzato e neutralizzato fino a essere ridotto a *non sentire*, l'arte può agire come una sorta di sua riabilitazione e far accedere a *nuove* forme di rapporto con l'altro e con le cose.

A questo punto, De Luca presenta l'artista Gian Maria Tosatti soffermandosi sulla sua formazione poliedrica: regista teatrale, critico teatrale e letterario, giornalista. Esperienze queste che hanno fortemente inciso sul lavoro di Tosatti orientando la sua ricerca verso la sperimentazione di un uso simultaneo e incrociato di linguaggi differenti: architettura, storia, antropologia, mistica, filosofia.

Tosatti esordisce dichiarando che gli obiettivi di ogni sua opera sono la semplicità e l'agile leggibilità. Con ciò l'artista polemizza con la tendenza autoreferenziale di molta arte contemporanea e afferma un'idea di arte come linguaggio capace di modulare, nei vari contesti, il rapporto, del visibile con l'invisibile e viceversa.

Ancora più pregnante è l'intenzione estetica di Tosatti nell'utilizzo dello spazio pubblico e dello spazio urbano, entrambi assunti a mo' di palcoscenico per *inscenare* i propri interventi e fare di questi l'*occasione* per ripensare la relazione con lo spazio. In tal modo l'opera diviene il laboratorio di un'educazione estetica in grado di modificare la maniera di vivere lo spazio e di intrattenere in questo relazioni. Fruire l'opera è così partecipare di essa trasformando il proprio modo di vivere un luogo

fortemente connotato dall'utilizzo quotidiano come nel caso di *Lucifero,* terza tappa del ciclo *Sette Stagioni,* sito negli Ex Magazzini dl Porto di Napoli (2015).

Secondo Tosatti, tale ribaltamento può avvenire solo facendo ricorso a un linguaggio diretto e privo di orpelli dove l'opera si offre come specchio che espone, senza ricorrere ad alcun artificio, la realtà nel suo stesso accadere, cioè nel suo *qui ed ora*. A essere in ciò attivati nel fruitore sono processi di consapevolezza per i quali l'esperienza estetica dell'opera non rimane fine a se stessa, ma modifica e conferisce *qualità* al suo stesso esperire quel determinato luogo.

A questo punto, il nostro artista, utilizza un esempio estremamente calzante per descrivere il rapporto con una realtà in qualche modo sotterranea.

Il principio d'indeterminazione di Heisenberg, infatti, ci rimanda alle scoperte della microfisica dei primi del Novecento, dove la realtà s'intreccia nell'esistenza di *particelle subatomiche* dell'essere che rimandano a un mondo, secondo Tosatti, d'*immagini interiori*.

Perseguire la "fusione" di più linguaggi fa sì che Tosatti possa definire alcune sue opere "romanzi visivi": non opere letterarie, ma opere visive che si prestano a una lettura immediata - non è apparso chiaro se l'analogia con la lettura è solo una metafora per descrivere la fruizione delle opere o se è intesa accennare a somiglianze più profonde fra le opere visive di Tosatti e le opere letterarie.

L'artista sottolinea ripetutamente la necessità che il filo di raccordo che si instaura tra opera e pubblico non sia inibito da un "ispessimento" del diaframma mediale e l'opera riuscita, sotto questo profilo, è proprio quella che "occulta il suo laboratorio", invece che evidenziarlo. L'artista, secondo Tosatti, deve "liberare spazio", sono, perciò, volutamente eliminati tutti i riferimenti metacomunicativi che possono indirizzare il fruitore verso rappresentazioni già determinate, mentre è favorita un'esperienza di più immediato (ma non pacifico) "assorbimento".

In questa prospettiva non sorprende che l'artista, per descrivere la relazione che auspica si possa instaurare fra il pubblico e le sue opere, mobiliti un'ampia selezione di espressioni debitrici del campo semantico dell'*Einfühlung:* "connessione profonda"; "identificazione", "assorbimento", "immersione", "empatia". L'opera d'arte funziona, secondo Tosatti, come uno 'specchio interiore', che riflette, e quindi rivela in modo immediato, ciò che della realtà è invisibile all'occhio. Nel rapporto tra pubblico ed invisibile risiede il valore prettamente politico che Tosatti conferisce alla sua opera: scosso dall'incontro con l'opera e messo a confronto con l'invisibile, il fruitore è portato ad interrogarsi sul significato dell'opera nel contesto personale della sua esperienza. L'autoriflessione suscitata dall'opera costituisce, secondo Tosatti, la premessa per la possibilità di un'azione politica, laddove l'empatia suscitata rivela una compartecipazione collettiva capace di riflettere l'agire estetico in un agire sociale. In tal modo l'autoriflessione provocata dall'opera diviene la premessa per possibili forme di agire politico.

Prima di affrontare l'aspetto politico dell'opera d'arte introdotto dall'artista, De Luca interviene per approfondire il tema della relazione fra opera e fruitore nei lavori di Tosatti. Riferendosi alla nozione freudiana di *Deutung* e a quella heideggeriana di *Erfahrung*, De Luca propone un'esperienza dell'opera che sia, per un verso, *Deutung* e, per l'altro, *Erfahrung*. Se per Freud interpretare un sogno - *Deutung* - non è svelamento di un senso assoluto e definitivo, non lo è neanche per l'opera giacché sia per il sogno che per l'opera si tratta di lavorare all'*interminabile* prodursi del senso stesso. E come per il sogno ciò richiede di dismettere le proprie abitudini di pensiero e *pensare con i pensieri del sogno*, un medesimo atto lo esige l'opera. Sia nel sogno che nell'opera, si è, infatti, spostati in uno spazio sconosciuto dove ogni quotidianità è negata o stravolta, *Erfahrung* potrà dirsi perciò inoltrarsi in simile spazio e muoversi in questo come in un luogo sconosciuto in cui i passi sono suggeriti dal terreno stesso che si calca. Ciò a cui l'opera consegna – come, per altri versi, il sogno - non è però un altrove indefinito, bensì il "radicalmente qui". Per introdurre questo concetto De Luca rimanda ad una lettera di Walter Benjamin a Gershom Scholem, in cui Benjamin descrive l'atteggiamento di Kafka verso la realtà. Kafka, dice Benjamin, guarda la realtà attraverso un microscopio. Ciò che si dischiude al microscopio non è né altro dalla realtà, né oltre la realtà, ma è l'inaccessibile della realtà, l'invisibile e l'inaudito che è già sempre qui: il "radicalmente qui".

E del "radicalmente qui" del mondo, ricorda De Luca, dicono, già all'inizio, i poeti quando – lo afferma Platone nello *Ione* - "portano a noi i canti, loro stessi come api volando" (534b). Il canto non nomina, però, ciò che è, poiché la parola del poeta è la parola stessa del dio, quindi, *parola straniera* che dice di ciò che è *straniero* del mondo ed è, tuttavia, mondo. Coloro che ascoltano la parola del poeta esperiscono così, tramite essa, lo sconosciuto del mondo e, esperendolo, accedono a un inedito sentire per il quale si modifica radicalmente ogni forma di rapporto da loro intrattenuto. Se ciò produce uno sconvolgimento dell'ordine della *polis*, è sconvolgimento che rivela pure la valenza intensamente *politica* dell'arte giacché questa, facendosi portatrice di una parola multipla e contraddittoria, disordina l'unità e l'armonia della *polis* e di questa e mostra, e rende esperibili, eccedenze e opacità.

A conclusione di quest'ampio dibattito, Tosatti presenta al pubblico della Summer School tre opere, attraverso documentazione fotografica.

A. L'installazione "Il mio cuore è vuoto come uno specchio" (episodio di Catania, 2018) trasfigura gli spazi di Palazzo Biscari, sottraendo loro il carattere domestico e trasformandoli in un ambiente distorto e straniante, da esperire tramite un percorso narrativo articolato attraverso differenti sale del palazzo. L'artista ha prescritto che l'installazione sia esperita dai membri del pubblico in solitudine, affinché il suo impatto sia maggiore sotto il profilo emotivo. Alcuni semplici oggetti fisici collocati

nelle diverse sale permettono di connotare l'esperienza dell'opera come *unheimlich*: l'idea di calore è al contempo convocata e disattivata dalla presenza del vecchio termosifone che troneggia nella grande sala; l'illuminazione a neon, innaturale e fredda, provoca una sensazione di artificio e di sospetto; la presenza di sedute in legno rigide e spartane sembra suggerire che non è previsto che lo spettatore si senta a proprio agio durante il percorso attraverso il palazzo. Tosatti descrive l'opera come un esperimento di "attraversamento fisico" di un'idea: quella della fine della modernità. L'artista sottolinea di aver posto in evidenza grazie al proprio intervento lo stato di cattiva conservazione del palazzo – spogliato per l'occasione dei suoi arredi sontuosi – rivelando le crepe che pregiudicano l'integrità delle pareti: metaforicamente questo modo di presentare il palazzo allude alla senilità della cultura europea, alla crisi della memoria e alla problematicità del nostro rapporto con la tradizione. L'ultima sala dell'installazione, infine, presenta un'enorme cascata di salgemma che sembra sul punto di invadere tutto lo spazio disponibile: il sale allude alle lacrime e alla tragedia, ma probabilmente la presenza di un elemento naturale intende anche suggerire l'idea di una temporalità ciclica e forse un legame con la natura da cui poter ripartire.

B. Tosatti illustra poi un'altra installazione che fa parte del ciclo "Il mio cuore è vuoto come uno specchio", questa volta realizzata a Cape Town (2018). Qui il tema centrale è quello dell'apartheid, ferita ancora aperta che ha segnato profondamente la storia recente del Sudafrica. Il modus operandi dell'*Unheimlichkeit*, già messo al lavoro nella precedente opera, si ripete qui, questa volta facendo agire la dimensione perturbante negli ambienti di una comune abitazione. Chi ne attraversa le stanze incontra uno spazio in cui tutto suggerisce una sottile ma pervasiva sensazione di trauma e un sentore di morte avvenuta: gli specchi rendono impossibile il riconoscimento della propria immagine, essendo stati offuscati; una televisione accesa restituisce immagini e suoni non limpidi, trasmettendo un messaggio opaco di cui è irrintracciabile la fonte; i giornali sono stati resi illeggibili, instillando nel fruitore l'idea di un rapporto contraddittorio, angosciante, tra informazione e verità.

C. La terza opera illustrata da Tosatti è "Miracolo" (Napoli, 2015), sesto episodio del ciclo "Sette Stagioni dello Spirito", che l'artista ha ideato ispirandosi a Il Castello Interiore di Teresa d'Avila. Si tratta di un'installazione ambientale, o forse più ancora di un'opera di arte relazionale, una performance collettiva in un edificio abbandonato del difficile quartiere napoletano di Forcella, realizzata dall'artista Tosatti in collaborazione con gli abitanti del luogo. Qui l'arte si fa praxis nell'orizzonte dell'eûzên: le valenze politiche di questo intervento sono palesi. Prendendosi cura di un luogo abbandonato, gli abitanti di Forcella hanno compiuto un esperimento di riappropriazione del proprio quartiere, un tentativo di ricostituire a partire da gesti semplici l'elementare tessuto di un senso comunitario.

Seminario del Prof. Claudio Rozzoni (New University of Lisbon)

I paradossi del teatro. Dalla drammaturgia alla messa in scena, dall'assenza del testo alla performance.

In dialogo con Alessandro Pazzi (regista teatrale)

19 giugno 2019

Protocollo redatto da Elena Mancioppi, Patrizia Miggiano, Anna Chiara Sabatino

La sessione avvia una riflessione sulla possibilità di pensare a una filosofia del teatro e a un'estetica del teatro; si tratta cioè di capire come la filosofia possa avvicinarsi a un tema di tale complessità. Se, infatti, a uno sguardo più superficiale parrebbe piuttosto semplice rispondere alle domande socratiche "*Cosa è un attore?*" e "*Cosa è il teatro?*" (tematiche che, anzi, sembrerebbero addirittura esulare da quella che è la riflessione filosofica più seria), al contrario, affrontate con una profondità differente, ci rendiamo conto che esse presentano una serie di difficoltà e implicazioni che interessano la riflessione filosofica e, anzi, le pongono nuove sfide.

Il punto di partenza del discorso sul *soggetto/oggetto teatro* è di carattere fenomenologico in senso lato: potremmo, per esempio, cominciare a chiederci – insieme a Ortega y Gasset[56] – "*Che cos'è il teatro?*", cercando di descrivere l'oggetto *teatro* a partire dai suoi elementi più semplici. Ortega y Gasset risponde a questa domanda sostenendo, in maniera provocatoria, che il teatro sia anzitutto un edificio. Dopodiché egli passa a dimostrare come questo edificio si articoli secondo il meccanismo della *dualità*: il teatro è, cioè, un'esperienza che si espleta attraverso un meccanismo di tipo duale.

In primo luogo, partendo dalla premessa che il teatro è un edificio, abbiamo un'evidente dualità fisica: la sala (il luogo del pubblico) e il palcoscenico (il luogo dell'attore). Si assiste, dunque, a una divisione di spazi, alla manifestazione di una soglia tra una platea e un palcoscenico. Sono, queste, osservazioni che sembrano scontate, ma che da un punto di vista filosofico comportano dei problemi abbastanza complessi. Occorre, inoltre, constatare che tra questi due spazi esiste poi una relazione: qualcosa avviene, ma di che natura?

In secondo luogo, si rileva una dualità tra due corpi: il corpo dello spettatore e il corpo dell'attore. Ma di che tipo di corpi stiamo parlando? Il corpo dello spettatore (secondo Ortega) si presenta come un corpo *iperpassivo*, cioè semplicemente *sta a vedere* (significativa, in tal senso,

[56] Conferenza tenutasi nel primo dopoguerra a Lisbona e Madrid dal titolo "*L'idea del teatro*".

l'etimologia della parola *teatro* che rimanda essa stessa all'idea di visione), mentre quello dell'attore è attivo. È una dualità, questa, che potremmo definire di tipo corporale.

Inoltre, esiste anche un'altra dualità corporale che, questa volta, pertiene al corpo stesso dell'attore: quale corpo sto vedendo? quello dell'attore – quindi della persona – o quello del personaggio? Ortega, nella stessa conferenza, cita l'esempio di Ofelia e ci dice che quando vediamo sul palcoscenico una ragazza pallida e tremante vediamo Ofelia, ma qualcuno potrebbe rilevare che Ofelia non è Ofelia ma un'attrice, che si tratta di una sorta di illusione ottica: quello che effettivamente vediamo sono tele e cartoni dipinti, gli alberi non sono alberi ma macchie di colore. Oppure si tratta di una doppia percezione che ci fa vedere sia Ofelia sia l'attrice? Questo significa che il teatro è un'illusione? E, se sì, di che tipo? Bisognerebbe dire che l'illusione è un'esperienza in cui, in un primo momento, prendiamo per realtà quello che realtà non è, e ce ne avvediamo in un secondo momento, diventando, così, consapevoli che ci eravamo semplicemente illusi. Lo dice, d'altronde, anche Merleau-Ponty in *Fenomenologia della percezione,* che l'illusione è qualcosa che avviene sempre retrospettivamente, *après coup*. Al contrario, lo spettatore a teatro conserva una sua coscienza, non si abbandona completamente all'illusione, sarebbe perciò ingenuo dire che si tratta di un'illusione *sic et simpliciter*.

Husserl tratta questo aspetto (Husserliana 23) quando pone il problema della fantasia e dell'immagine. Per poter inquadrare filosoficamente il senso di realtà – dice Husserl – occorre necessariamente chiarire allo stesso tempo il senso dell'immaginazione. Ortega stesso è ispirato anche da Husserl quando riflette su percezione e fantasia. Possiamo perciò ipotizzare che, se si vuole riflettere filosoficamente sulla questione *teatro,* si debba acquisire la lezione husserliana e adottarla come fondamentale punto di partenza. Attraverso l'esempio del manichino di cera, peraltro, Husserl dimostra come l'illusione, per sua natura, si fondi sull'errore, poiché si tratta di una percezione che viene solo in un secondo momento registrata come errata. Essa viene, così, cancellata, rettificando l'errore, per poi tornare a percepire e a prendere per vera (*Wahrnehmen, Wahr-nehmen* ossia 'prendere per vero') la realtà circostante. Husserl si spinge oltre, e ci dice che lo spettatore non percepisce le persone sul palcoscenico: questo significa che la *Wahrnehmen* – che continuamente si riconferma nella vita quotidiana attraverso il suo decorso – nel momento in cui lo spettatore guarda il palcoscenico è invece sospesa. Questo è un elemento di straordinaria importanza perché ci dice che nel momento in cui lo spettatore guarda un'azione scenica che si svolge su un palcoscenico, egli cessa di prendere per vero quello che vede. Proprio per questo motivo il teatro non è un'illusione: perché la ratifica dell'errore non avviene. È, piuttosto, un percorso percettivo non portato a termine, simile a ciò che avviene quando guardiamo un quadro (anche la cornice, ad esempio, rappresenta una soglia

percettiva che rende differente la qualità della mia esperienza percettiva): la *Wahrnehmen* è sospesa, non c'è una *credenza* (su questo aspetto Husserl si confronta significativamente con Hume).

Alessandro Pazzi interviene su questo punto, citando Peter Brook quando dice che "il teatro è un meraviglioso *gioco*". È vero, infatti, che solo nella lingua italiana si usa il termine *recitare*, quando invece altre lingue fanno ricorso al termine *giocare* (to play, jouer, spielen, etc.). Questo implica che l'attore deve esercitare una metamorfosi affettiva nei confronti del pubblico, cioè condurre lo spettatore a una dimensione quasi infantile. Lo scrive Diderot ne *Il paradosso dell'attore,* che i bambini, quando giocano, interpretano un ruolo con grande convinzione. Diderot esorta l'attore a imitare la convinzione e il coinvolgimento totali del bambino che gioca. Così, in uno spettacolo condotto bene, lo spettatore e l'attore *sono insieme* nella ri-creazione di un evento o di un sentimento.

Infine, tornando a riflettere sulle dualità che il teatro pone in essere, va rilevata quella che riguarda la natura delle emozioni (dello spettatore e dell'attore) suscitate e provate nel contesto dell'esperienza teatrale: di che natura sono? Sono emozioni che definiremmo ordinarie o sono emozioni che presentano una qualità differente?

La complessità della questione *teatro* consiste in gran parte, dunque, proprio nella difficoltà di dire cosa lo spettatore sta vedendo quando assiste a una performance teatrale (*stiamo vedendo Amleto o stiamo vedendo l'attore*?). Si tratta, senza dubbio, di una qualità di visione differente rispetto a quella della visione quotidiana, che porterebbe a rispondere che stiamo vedendo il personaggio e non l'attore. Ciò che sembra scontato, però, in seconda istanza pone degli interrogativi che rendono insufficiente questa prima, immediata risposta. Per dare conto di tali questioni, suggestioni e conseguenze si dovrebbe dunque sviluppare una fenomenologia dei diversi sensi in cui l'esperienza teatrale è attraversata da tali dualità, alcuni dei quali sono stati qui messi in luce.

Dibattito

A partire dalla considerazione che in alcune culture orientali il personaggio viene fatto coincidere con la sua maschera, e dalla constatazione che in alcuni generi teatrali e cinematografici vengono messe realmente in atto le scene di violenza, come commentereste i temi della relazione attore-personaggio e attore-spettatore?

Alessandro Pazzi riflette, attraverso esempi teatrali, sul fatto che il pubblico sia più disposto a credere alla finzione piuttosto che alla realtà stessa, per la natura intrinseca del dispositivo. Il teatro, infatti, rispetto al cinema, sembra prestarsi a una costruzione basata sul celare più che sul mostrare:

secondo Pazzi, il momento preparatorio della scena di violenza è essenziale, come per un colpo di pistola che segue al gesto dell'attore che punta l'arma.

Il discrimine del dispositivo teatrale rispetto a quello cinematografico – interviene Claudio Rozzoni – è il corpo dell'attore, la sua presenza in scena. In riferimento al cinema, possiamo distinguere a grandi linee almeno due generi, documentario e finzionale, si può ben dire che il rapporto dello spettatore passi attraverso la sua coscienza rispetto alla realtà o finzionalità della rappresentazione cui si trova di fronte, come a volte può accadere nel caso del mockumentary o falso documentario. Il fondamento filosofico della realtà o finzionalità della rappresentazione non è nell'immagine, ma nell'individuazione della soglia tra documentario e finzionale e nella lettura che lo spettatore ne fa. È chiaro come in alcuni casi la presenza del *belief* sembra avere effetti profondi sulla nostra emozione: di fronte a immagini di violenza consapevolmente finzionali lo spettatore potrebbe invece sentirsi autorizzato a fruirne, ma è ben diverso se alle medesime immagini viene attribuito carattere di realtà.

Rozzoni aggiunge che in questo senso la consapevolezza della realtà finzionale permette al fruitore uno spazio di sperimentazione maggiore: ne *Alla Ricerca del Tempo Perduto*, Albertine chiede a Marcel se Dostoevskij abbia ucciso veramente qualcuno, dal momento che i suoi romanzi potrebbero intitolarsi *Storia di un Delitto*. Pertanto, a prescindere dalla verità o meno dell'evento reale in essi narrato, quei libri diventano un importante spazio di sperimentazione e di indagine dei fenomeni e della propria anima.

Alessandro Pazzi interviene sulla differenza tra immagine reale e attore in carne e ossa con un aneddoto su uno spettacolo sul Simposio di Platone che lui, da attore, portava in scena nei Licei: alcuni studenti, abituati a fruire immagini di corpi nudi sui social e sul web, venivano profondamente scossi dalla visione del corpo dell'attore seminudo perché la potenza del corpo dal vivo, la presenza fisica, ha caratteristiche di prossimità diverse. Il teatro è contatto fisico, sostiene Pazzi, e su di esso basa il suo rapporto con l'altro. Rozzoni a questo punto chiarisce che, se l'immagine, per definizione, mette a distanza, il rapporto che abbiamo con alcune immagini dipende anche dagli elementi drammaturgici presenti nel dispositivo in cui tale immagine è inscritta e ai codici che lo regolano. Quando al cinema, ad esempio, un regista come Michael Haneke in *Funny Games* sceglie di eliminare alcune componenti drammaturgiche che consentirebbero allo spettatore di mantenere una distanza di sicurezza dalla scena di violenza, la distanza tra la rappresentazione e il rappresentato si assottiglia e il racconto conduce a ripensare in modo nuovo il rapporto tra le immagini e la realtà.

Esiste un parallelismo possibile tra dualità della percezione – nel rapporto tra attore e personaggio – e dualità dell'emozione – di fronte a una rappresentazione teatrale che suscita un'emozione vera

nello spettatore? Qual è il rapporto tra l'emozione vera causata, in un certo senso, dalla percezione di una rappresentazione finzionale?

La domanda, risponde Rozzoni, contiene già una presa di posizione rispetto al paradosso della finzione, che ruota intorno all'assunzione che per provare un'emozione io debba credere a ciò che accade davanti ai miei occhi, e ciò contrasterebbe quindi col fatto stesso che io possa provare quella stessa emozione di fronte a personaggi e eventi teatrali. Ma questo aspetto può essere messo in dubbio. Ci sono inoltre alcune emozioni che l'individuo si autorizza a provare solo in ambito finzionale, legittimato dal fatto che egli sa di non trovarsi di fronte alla realtà. Uno snodo d'indagine interessante consiste nel cogliere cosa avviene nella trasposizione artistica dell'emozione, che sembra diventare "impersonale" e superare le dicotomie implicita nel paradosso. Deleuze in tal senso coglieva il punto quando diceva che l'arte riesce a trasformare una storia personale in una storia impersonale, a trasporre una vita individuale su un piano intersoggettivo.

Si potrebbe approfondire la questione del doppio livello di neutralizzazione e ritenzione della coscienza nell'esperienza teatrale e nella dialettica spettatore-spettacolo?

La questione della neutralizzazione estetica trova una paradigmatica formulazione con la lettera di Husserl a Hugo von Hofmannsthal: siamo nel 1907, Husserl lì sosteneva che l'artista, come il fenomenologo, sospende l'interesse per l'esistenza dell'oggetto che ha di fronte, tema con un'importante eco kantiana. Il disinteresse per l'esistenza di ciò che è davanti ai nostri occhi viene trattato, in tale direzione, attraverso l'analisi della fantasia: di fronte a un oggetto di fantasia, l'atto di fantasia non consiste soltanto nella proiezione di un oggetto di fantasia. In buona sostanza, nel fantasticare si crea, si riproduce un atto percettivo nel "come se". Claudio Rozzoni sostiene che può essere utile recuperare, a proposito della questione della neutralizzazione, il concetto di fantasia percettiva [*perzeptive*], mettendolo in relazione con il paradosso dell'attore, che pure riproduce emozioni reali piuttosto che imitarle.

Se il pianto e il riso si considerano un approdo comportamentale delle emozioni, laddove tali emozioni, provate di fronte a una rappresentazione teatrale, costituiscano comunque copie sbiadite di emozioni reali, si può dire che lo spettatore senta il bisogno di provarle, e si autorizzi a farlo, in quanto all'interno di uno spazio protetto, in cui nulla può davvero accadergli?

Se l'introduzione di elementi reali all'interno della scena frantuma l'orizzonte simbolico, non si crea un corto circuito a causa del fatto che la credenza spettatoriale tende, durante la rappresentazione teatrale, più allo spazio simbolico che a quello reale?

Alessandro Pazzi colloca le origini di tale cortocircuito nella tragedia greca: già l'accecamento di Edipo non si vede, così come l'impiccagione di Giocasta. Come i corpi, anche i racconti in teatro sono fondamentali. Il racconto e la voce commuovono, anzi, evocano ciò che non si vede, conferendogli, all'interno del dispositivo teatrale, maggiore risalto.

Claudio Rozzoni interviene sostenendo la centralità del rapporto tra credenza ed emozione. Per provare un'emozione non è necessario credere a ciò che vediamo, anzi: l'emozione in ambito finzionale può darsi in modi inediti rispetto a quanto vissuto nell'atteggiamento naturale proprio per il suo essere provata all'interno di uno spazio protetto. Per Husserl, la differenza tra ciò che si percepisce e ciò che si ricorda o immagina non riguarda il grado d'intensità, e sostiene che questo si possa applicare anche alle emozioni. Egli parla infatti di un salto qualitativo. L'emozione legata al ricordo o all'immaginazione non si presenta come un'emozione illanguidita; tant'è vero che, talvolta, essa risulta più forte di quella che si prova "nella realtà". Viene inoltre sottolineato il fatto che, se si considerano molti degli artisti e i filosofi che hanno trattato di questi temi, un punto ricorrente è quello secondo cui l'emozione, per essere trasposta nell'arte, debba essere portata a un livello per cui diventi quasi impersonale e di cui sia difficile distinguerne la proprietà soggettiva.

Il teatro, lo spettacolo teatrale, si pone come un oggetto che inizia con la relazione tra un soggetto e un oggetto; un oggetto particolare, che non è solo un testo, ma ha bisogno di altri uomini perché accada; che mette, se paragonato ad altre opere d'arte, ancora più in rilievo l'aspetto relazionale, la necessità della relazione. Il teatro ci pone di fronte agli occhi ancora più fortemente l'ideale che si viene a creare nella relazione tra queste due parti – che forse si uniscono sempre di più –, ancora maggiormente rispetto alla fruizione di un quadro, di una scultura, eccetera. Questo solleva chiaramente il problema della dicotomia tra reale e irreale in quanto commistione: il teatro è testimone di questa commistione, di questa relazione. Che valore ha, dunque, questo oggetto estetico? Si tratta di un mero ideale? Oppure, aldilà dell'aspetto emotivo, quale valore assume?

Rozzoni, innanzitutto, rileva il fatto che già l'introduzione del termine "ideale" sposta il discorso sul piano delle essenze, precisando che, nel trattare il tema del superamento dell'emozione individuale, ha in mente un certo tipo di movimento: un movimento che porta propriamente alla "intuzione di essenze". Nel teatro non è importante la morte dal punto di vista individuale, cioè

l’identità individuale che sta morendo, ma che si riesca a sentire che, sul palcoscenico, “*si* sta morendo”. Da qui la dimensione ideale, perché essenziale, in grado di diventare una conoscenza eidetica proprio perché interessata all’essenza, all'emozione legata a quel tipo di evento essenziale più che all'individualità che muore. Da questo punto di vista, riprendendo la categoria d’espressione, si potrebbe arrivare a dire che è secondario se la rappresentazione abbia come oggetto un fatto effettivamente esistito o meno, se essa sia documentaria o finzionale. Il teatro, da questo punto di vista, fa sentire l'evento nella sua dimensione ideale. Nel caso della morte, cioè, esso ne propone l'elemento essenziale.

L'opera teatrale è costituita dalle persone che la recitano, che la giocano. La performance teatrale è però resa possibile da un testo di base. Lo scritto di partenza potrebbe essere inteso come il fulcro intorno al quale ruota innanzitutto la "soggettività" dell'autore che lo scrive; poi del regista che lo mette in scena, che lo interpreta, che ne dà una lettura diversa; terzo, di tutti gli attori, di tutti i corpi che giocano un ruolo in relazione a questo testo. Come è possibile il passaggio da un testo al gioco attoriale, dal momento che si tratta comunque di due oggetti finzionali? Come si passa dall'uno all'altro? Riprendendo Merleau-Ponty, il senso, il senso profondo di ciò che si vuole comunicare attraverso un oggetto finzionale, non sta tanto nella parola quanto nelle pieghe del discorso, negli scarti tra una parola e l'altra, nella gestualità, nelle pause e nei silenzi.
Inoltre, riprendendo il tema delle "emozioni protette", è forse utile chiedersi se anche l'attore provi queste emozioni in relazione alla propria stessa finzione.

Alessandro Pazzi sostiene che l'attore debba fare esattamente questo, cioè debba ascoltarsi. L'attore non deve mai "appoggiarsi", deve sempre sentirsi come un trapezista senza la rete, un funambolo che cammina sapendo che sotto non c'è niente a proteggerlo da un'eventuale caduta. Nel momento in cui un attore si rilassa, sbaglia. L'attore deve essere sempre attento a ciò che accade, ed essere pronto a reagire. Anna Proclemer racconta di un attore appena diplomato il quale, in scena, doveva farle una dichiarazione d'amore. Questo ragazzo, una volta entrato in scena, dimentica completamente la sua parte e non riesce a parlare. Lei, pronta ed esperta, reagisce tappandogli la bocca e dicendo: "Tacete! Ho capito che mi amate." Alessandro Pazzi, riflettendo sul testo attorno a cui ogni performance teatrale prende vita, considera in primo luogo il ruolo del regista. Il regista sceglie di mettere in scena un testo nel momento in cui egli ha qualcosa di nuovo da dire su di esso, nel momento cioè in cui emerge un’urgenza espressiva. Questa, a sua volta, nasce dopo che il testo è stato analizzato, visto, vissuto. Pazzi fa l'esempio di Strehler, l'unico regista al mondo che, mettendo in scena il Re Lear, usò la stessa attrice sia per la parte di Cornelia sia per quella de Il Fool. Leggendo

e vivisezionando il testo, Strehler si era accorto che quando c'è Cordelia non c'è Il Fool. La sua intuizione fu quindi che Cordelia – sebbene scacciata – pur di stare vicino a suo padre tornasse travestita da Il Fool. Il bravo regista è perciò come il chirurgo in sala operatoria. Il testo teatrale, in questo caso, è paragonabile a un paziente vivo. Se sbaglia a tagliare, il paziente muore.

Rozzoni, per individuare le peculiarità del testo teatrale, fa una comparazione con la dimensione poietica del componimento drammaturgico. Il drammaturgo crea un personaggio, un ruolo. L'attore però non incarna semplicemente un ruolo che è definito nel testo. L'attore può, a sua volta, prendere il prodotto del testo e creare un personaggio che è più grande di quello che è stato creato dal drammaturgo. C'è dunque una doppia dimensione eidetica. Se si conosce bene il testo, si conoscono anche le sue virtualità e le sue potenzialità. Queste sono sviluppabili in maniera personale. Il personaggio così creato può essere, al contempo, fedele al testo ed espressione stilistica dell'attore che lo interpreta.

Kendall Walton ha introdotto il termine quasi-emotions *nel dibattito sul paradosso della finzione. L'idea centrale è che ogni volta che noi abbiamo a che fare con qualche tipo di rappresentazione non linguistica, quello che facciamo è prendere delle cose che avvengono nella realtà e fingere che quelle cose siano altre cose che avvengono in modo finzionale. La teoria di Walton è interessante perché ci mostra che si può utilizzare qualche cosa che avviene nel mondo reale per fingere di stare provando un'altra emozione, con diversa causa, nel mondo finzionale. La cosa interessante – e qui arriviamo al paradosso delle emozioni – è Walton pensa la stessa cosa anche degli spettatori. Se tu sei uno spettatore, quello che può succedere è che certe scene che vedi ti facciano provare delle emozioni a livello primordiale. Poi però tu, spettatore, sei in grado – e non è una cosa che controlli – di utilizzare il tuo vissuto per fingere che queste cose siano causate da qualcos'altro.*

Alessandro Pazzi ritiene, riprendendo Stanislavskij, che questo processo spieghi accuratamente ciò che compie, tanto a livello emotivo quanto cognitivo, l'attore e, parimenti, lo spettatore. Egli ritiene inoltre che da ciò si possano comprendere le risposte empatiche che permettono, attraverso una sorta di trasposizione, di parteggiare per "il cattivo", senza la necessità di interrogarsi da un punto di vista etico e morale in quanto si tratta di finzione.

Infine, Pazzi racconta de “La Monnalista", spettacolo teatrale interpretato da lui e creato a partire da un'idea di un suo amico, Lorenzo Vergani, che negli anni ha raccolto liste della spesa dimenticate nei carrelli dei supermercati. Vergani ha poi catalogate come se fossero pezzi unici d'arte contemporanea, e descritte con il linguaggio colto della critica d'arte. Provocatorio e ironico, lo

spettacolo – allestito a mo' di conferenza – vuol far riflettere sulla commistione tra invenzione, finzione, realtà e fantasia.

Rozzoni ricorda come il termine *quasi*-emozione compaia già in Husserl, e che sarebbe appunto interessante a questo proposito sviluppare un confronto fra la sua fenomenologia riguardante gli oggetti finzionali e la posizioni di Walton che hanno trovato ampia discussione in ambito analitico.

Seminario della Prof.ssa Elena Tavani (Università di Napoli "L'Orientale")

Estetica dell'installazione (l'atlante)

In dialogo con Bianco&Valente (artisti visivi)

19 giugno 2019

Protocollo redatto da Vincenzo Di Rosa, Arianna Fantuzzi e Gabriele Gambaro

Nella seconda parte della giornata del 19 giugno, la Prof.ssa Elena Tavani ha avviato una conversazione con gli artisti Bianco&Valente dal titolo *Estetica dell'installazione (l'atlante)*.

Elena Tavani ha introdotto il lavoro degli artisti, che nascono come duo alla fine del 1993, facendo emergere i punti focali della loro ricerca. Interessati inizialmente alla questione della dualità tra corpo-mente, hanno lavorato su questa tematica indagando il rapporto tra arte e scienza, alla ricerca della costruzione di un'immagine mentale. Tra i progetti emblematici di questo periodo, l'opera *Temporary* (2000) – un computer in grado di leggere poesie – si configura come uno degli esiti di questa ricerca, che si chiude nel giro di alcuni anni.

In seguito, dal 2001 in poi, Bianco&Valente hanno esplorato la questione del confine e il rapporto con la geografia dei luoghi attraverso una rilettura e una messa a fuoco delle relazioni che con essi intrattengono abitanti e visitatori 'non distratti'. Un lavoro che ha portato, come nel caso del progetto *Terra di me* (2018) a una riproduzione parziale sul palmo di una mano dei tracciati di costa di Sicilia e Tunisia ripresi da mappe nautiche, con una centratura sul tratto di mare che le separa. Oppure, come in *Relational* (Stoccolma, 2018-2019) alla tessitura di un reticolato luminoso attorno al Palazzo dell'Istituto italiano di cultura di Stoccolma. Nel caso del progetto, ancora in corso, *Le rivoluzioni solari,* Giovanna Bianco e Pino Valente stanno concentrando la loro attenzione sull'energia dei luoghi, con azioni finalizzare a far emergere il complesso intreccio di rimandi che si stabilisce tra ciascun luogo come ambiente fisico che ospita un insediamento abitativo e le caratteristiche sedimentate della vita degli abitanti. L'interazione così intesa costituisce una delle componenti principali della ricerca di questi artisti, che ancora oggi muove dallo studio specifico delle relazioni tra persone e luoghi a cui sono legati, come dimostra il loro ultimo progetto realizzato nel 2019 a Ischia.

A tale proposito Bianco&Valente hanno spiegato come alla base dei loro lavori sia radicata l'idea di un'interconnessione reticolare tra le persone: in effetti la 'rete' esce fuor di metafora e compare materialmente in svariati lavori, mentre agisce al tempo stesso un po' in tutti i loro progetti, come principio sotteso alla metodologia di concepimento e realizzazione del progetto installativo. Un

altro aspetto interessante della loro pratica è il linguaggio utilizzato, che non tende alla semplificazione o alla manipolazione dei materiali con cui entra in contatto e che raccoglie, preferendo adattarsi di volta in volta al lessico che emerge dalle situazioni specifiche e – ad esempio nei workshop – dal pubblico presente, con un approccio di tipo orizzontale che punta a predisporre una medesima modalità di richiesta di interazione per ogni interlocutore.

Tra i progetti più recenti mostrati dagli artisti e descritti nelle loro fasi operative troviamo appunto l'edizione ischetana di *Relational* (2019), un progetto commissionato dal locale Pio Monte della Misericordia, che ha chiesto al duo di intervenire su un antico edificio termale di Ischia, in disuso da circa quarant'anni. Dopo un sopralluogo in cui hanno verificato come le intemperie e lo stato di abbandono avessero preso il sopravvento sulla magnificenza del palazzo, Bianco&Valente hanno scelto di lavorare sulla facciata che, insieme all'intero edificio, era in qualche modo diventata 'trasparente' per gli abitanti dell'isola. Lavorando proprio su questo concetto e allo scopo di rendere visibile tale trasparenza, hanno rivestito la superficie della facciata con una carta velina nera, lucida e resistente, che, come una seconda pelle, ha dato un nuovo volto alla costruzione, mettendo in rilievo le crepe e i segni del tempo, oltre alla sua struttura. La scritta "Misuro il tempo" posta in alto sul lato superiore della facciata costituisce un ulteriore invito alla riflessione su questo tema, ma apre anche lo scenario di nuove modalità di riattivazione dello sguardo e della memoria.

A seguito alla richiesta della Prof.ssa Tavani su quale fosse il loro modo di intendere la *site-specificity* e cioè su quali piani si giochi la partita tra l'acquisizione da parte degli artisti dei tratti specifici del luogo nei modi della sua esistenza e la possibilità di aggiungere 'specificità' a quello stesso luogo, gli artisti hanno chiarito come per loro sia fondamentale conoscere la storia del sito e 'completarla' con le storie degli abitanti. In merito ad esperienze di interazione fatte con intere comunità, si sono soffermati in particolare sul progetto realizzato nel 2014 nel paese di Rocca Gloriosa, nel Cilento, dove hanno pensato a un'installazione che coinvolgesse tutta la popolazione. In via preliminare hanno trascorso diversi giorni con gli abitanti del luogo, ragionato con loro delle problematiche tuttora irrisolte e si sono chiesti perché il paese si stesse svuotando. Hanno chiesto quindi agli abitanti cosa 'mancasse' nel paese e si sono fatti donare lenzuola o tovaglie usate, sulle quali hanno scritto a grandi lettere le risposte ricevute. Dopo aver completato il procedimento, hanno fatto stendere le lenzuola nei terrazzi delle persone, intrecciando le risposte. L'utilizzo delle lenzuola, che evocano il luogo intimo del letto, e delle tovaglie, simbolo di convivialità, insieme all'azione di scambio delle risposte degli abitanti mostra significativamente il pensiero che sta dietro alle iniziative artistiche di Bianco&Valente, improntate alla condivisione di spazi, pensieri, modi di fare e forme di vita.

Dopo l'introduzione, alcuni chiarimenti generali e il racconto delle principali scelte e modalità di svolgimento del loro lavoro da parte degli artisti, l'incontro ha assunto la forma di un dialogo che ha coinvolto tutti, in prima battuta la Prof.ssa Tavani e a seguire i partecipanti alla Summer School, che hanno posto agli artisti diverse domande.

Tavani: Con i vostri progetti lavorate su un limite che è però anche una specie di soglia tra pubblico e privato: si dà voce alla parola dell'altro. Mi viene in mente a questo proposito Hannah Arendt e la sua idea di spazio politico inteso come un frammezzo. Il presupposto è che esiste una sorta di insularità individuale che impedisce anche solo di immaginare la posizione dell'altro. La relazione che nasce dalla creazione di 'ponti' – tra queste posizioni tendenzialmente insulari – sembra rispondere in modo immanente all'esigenza di rapportarsi ad altri soggetti e poter istituire davvero un "frammezzo" che non sia una relazione imposta dall'esterno, o comunque precostituita. Inoltre la centratura che Bianco&Valente propongono insistentemente sui 'luoghi' richiama un altro importante motivo della teoria arendtiana di "spazio pubblico". Mi riferisco alla rivalutazione che Arendt fa dell'atto di esprimere un'opinione nei termini di un "mi pare" che, spiega la filosofa, mette in gioco non una 'mera' opinione – destinata a restare subordinata a una verità che si presume superiore ad essa perché stabile e unitaria – bensì un apparire *con* una posizione determinata in un contesto pubblico per cui chi esprime pubblicamente un'opinione si offre egli/ella stesso/a come luogo e sede dell'apparire – nel senso proprio dell'"esporsi di un mondo" a partire da una posizione precisa. Si tratta in questo caso di mettere in luce, dell'opinione, il suo generarsi da un luogo e un contesto determinato, che è però al tempo stesso espressione di una certa prospettiva, di una certa "porzione di mondo" (Arendt); non però statica, bensì mutevole e in grado di produrre dinamismo all'interno di punti di vista non solo possibili ma condivisibili. Vittorio Gregotti, qualche anno fa, definiva il termine progetto come "un'interpretazione esecutiva", e parlava anche di una "semplicità faticosa"; forse è questo l'obiettivo che cercate di conseguire nello studio dei luoghi?

B&V: In tutti questi anni di carriera se c'è una cosa che abbiamo appreso è che finché un'opera resta su un piano teorico puoi farne quello che vuoi, è perfetta, ma appena la metti su carta, appena passi dalla mente alla carta, dalla teoria alla pratica, ti stai preparando a realizzare un progetto che include già l'errore. Perciò la tua idea deve adattarsi alle situazioni e cambia di continuo, deve adeguarsi anche al tempo, al momento e alle persone coinvolte. In questo passaggio perciò c'è una variazione continua, e per noi questo è l'aspetto più importante del lavoro perché lo rende vitale.

Domanda: Com'è cambiata, se è cambiata, dagli inizi della vostra carriera ad oggi, la relazione con il pubblico e la relazione tra il pubblico e le vostre opere?

B&V: Si, è cambiata. All'inizio abbiamo lavorato molto sulla relazione tra il corpo e la mente. Nei primi lavori cercavamo di dare forma a un'immagine mentale, cercavamo un punto di contatto tra un piano immateriale e uno tangibile. In un secondo momento abbiamo iniziato a coinvolgere le persone e siamo quindi passati dall'ossessione per un metodo scientifico a uno sguardo sempre più allargato, che include e coinvolge gli individui.

Domanda: Il procedimento e anche l'aspetto di improvvisazione dei vostri lavori vi sembra rilevante? Cosa vi piacerebbe che una persona cogliesse nelle vostre installazioni? Ci sono delle opere che avete realizzato e che non hanno funzionato?

B&V: Ogni volta che realizziamo un'opera ci lasciamo ispirare dal luogo. Più che un'improvvisazione è un rapporto serrato con il luogo, quindi partiamo da zero e poi raccogliamo tutte le informazioni parlando e confrontandoci con le persone. Invece per quanto riguarda la seconda domanda, non sappiamo cosa ci piacerebbe che le persone cogliessero. Un lavoro che probabilmente non ha funzionato è quello che abbiamo realizzato in Olanda, grazie al Goethe-Institut. Siamo andati ad Amsterdam a realizzare un lavoro sull'identità culturale e sul concetto di libertà. Ma ci siamo trovati di fronte a moltissime difficoltà, soprattutto per quanto riguarda il rapporto con le persone del luogo perché non avevamo intermediari che potevano aiutarci a entrare in connessione con gli abitanti. Abbiamo quindi pensato alla realizzazione di una grande bandiera che rappresentasse la mappa di Amsterdam attraverso diverse sezioni formate dai colori delle bandiere delle varie comunità presenti in città. Anche se il lavoro è stato formalmente realizzato, secondo noi non ha lo spirito che volevamo imprimere, e in questo abbiamo fallito.

Tavani: Quello della mappa, dell'atlante, è uno dei vostri temi principali e ricorrenti. In *Terra di me* (2016-2018) la 'ricucitura' con un filo rosso delle linee di costa nelle mappe nautiche che registrano la posizione dell'isola nel mar Mediterraneo, traccia un segno nuovo. Il segno del confine ripercorso e 'personalizzato' da un filo che vi si sovrappone, pazientemente cucito, sembra voler rinsaldare il legame della terra con il mare. Non trattandosi di un semplice accostamento o di una sovrapposizione o un'incollatura, il filo sembra avere l'effetto di ri-marcare e di dare rilievo al confine stesso, in risposta però a un'esigenza di ricucitura, al bisogno di colmare una distanza. Ne risulta un atlante frammentato e incompleto ma attraversato da tangibili percorsi individuali e collettivi che chiedono di lasciare una traccia del loro passaggio. Credo che questo aspetto si connetta in più punti con la ricerca da parte di B&V di una dimensione 'partecipativa' del linguaggio e dei materiali presenti in particolare all'interno dei progetti più propriamente installativi. Al riguardo può tornare utile ricordare quello che è stato il punto di partenza non tanto dell'arte partecipativa – che attraversa un po' tutto il Novecento –, quanto di un discorso strutturato dedicato a questo tema e che riguarda più specificamente l'arte cosiddetta "relazionale". Nel noto volume *Estetica Relazionale* di Nicolas

Bourriaud, teorico di un'arte che lavora con "materiale sociale" e che si mostra in grado di rielaborarlo in una nuova "formazione", è evidentemente molto forte la presenza di Guy Debord, della psicogeografia e del *detournement*, ma mentre Debord e i situazionisti erano disposti a fare a meno dell'arte – perché era la vita che doveva diventare creativa – Bourriaud non vuole rinunciare all'arte, ed è piuttosto interessato a mettere in luce un tipo di arte che si propone come terreno di sperimentazione sociale. Nonostante alcune assonanze con quanto teorizzato in merito all'estetica relazionale, non mi sembra tuttavia che il vostro lavoro vada propriamente nella direzione della creazione sperimentale di situazioni sociali, che nell'accezione dell'estetica relazionale fa fatica ad evitare di considerare i 'partecipanti' all'opera relazionale come una sorta di materiale da manipolare. I vostri progetti artistici sembrano semmai improntati a una pratica di attenzione e di ascolto – di situazioni, luoghi, soggettività implicate. È corretta questa impressione? Come intendete l'interazione all'interno dei vostri progetti, e soprattutto cosa evitate nella progettazione della partecipazione?

B&V: L'idea è che le persone insieme a noi debbano costruire l'opera. L'opera deve essere costruita assieme, questo è l'elemento più importante. Non manipoliamo le persone e non le utilizziamo. Le persone non sono degli assistenti. È importante quindi fare un passo indietro e dare voce alle persone, formalizzando il lavoro a partire dall'incontro e della conoscenza degli altri. A noi non interessa l'etichetta di artisti relazionali.

Domanda: Il pubblico che fruisce i vostri progetti come viene a conoscenza – ammettendo che ciò accada – di tutto il processo di creazione?

B&V: In genere produciamo della documentazione, ma la cosa che non ci piace è dire questo è lo *statement*, l'opera vuol dire questo. Ci piace che sia lo spettatore ad aggiungere qualcosa di personale, non ci piace dare una direzione di lettura.

Domanda: Vorrei porre l'attenzione su una parola che è venuta fuori molto volte durante il corso di questa conversazione, che è quella di progetto. La parola progetto è una parola fondamentale per l'arte degli anni Novanta, perché è in questo periodo che si attua un passaggio dall'oggetto al progetto. Lo stesso Nicolas Bourriaud all'inizio degli anni Novanta scriveva "L'opera trova ormai il suo scopo nel puro progetto", e anche Boris Groys in uno dei saggi più importanti sull'arte dell'installazione – *Going Public* – afferma che "negli ultimi vent'anni il progetto artistico ha indubbiamente sostituito l'opera e si è collocato al centro della scena e delle attenzioni dell'arte mondiale".

In questo passaggio, dall'oggetto al progetto, forse avviene anche un altro passaggio che riguarda le arti visive, che è quello relativo al passaggio da una dimensione "autografica" – che fa riferimento all'eccezionalità dell'oggetto – a una dimensione "allografica" che riguarda invece l'esecuzione dell'opera, nell'accezione proposta da Nelson Goodman. Mi chiedevo dunque, prof.ssa

Tavani, se la citazione da Gregotti, ovvero quella che definisce il progetto come una "interpretazione esecutiva", può essere presa in considerazione sulla falsariga del passaggio che ho appena ricordato, se cioè la dimensione "esecutiva" può essere intesa come aspetto chiave dell'estetica dell'installazione.

Mi interessa infine, e qui mi rivolgo a B&V, capire quali sono i vostri artisti di riferimento. Credo che il vostro lavoro, proprio per l'importante dimensione collaborativa e politica, sia molto vicino a quello di artisti come Thomas Hirschhorn e Group Material.

Tavani: Per quanto riguarda la citazione di Gregotti, non credo sia possibile applicarla così com'è all'arte di installazione degli ultimi decenni, perché Gregotti si riferisce al progetto architettonico e alla creazione di un ordine considerato come il raggiungimento di un equilibrio temporaneo tra l'opera architettonica e l'ambiente urbano. Tuttavia molte sue osservazioni in merito riguardano la questione della site-specificity; ed è solo in questo senso che l'accostamento mi sembra praticabile. Per quanto riguarda invece la dimensione "allografica" di cui parla Goodman, penso che il lavoro di Bianco & Valente non possa essere stretto dentro la forbice di questa alternativa, perché non è presente l'elemento di replica nelle loro opere. I loro lavori sono intimamente legati al luogo e agli abitanti, e questi non sono elementi trasferibili o replicabili.

B&V: (annuiscono) Quanto alla domanda su quali artisti guardiamo come nostri punti di riferimento: Francesco De Grandi, pittore palermitano. Francis Bacon, Emilio Vedova.

[pausa]

Alla ripresa dei lavori, la prof.ssa Tavani ha riportato l'attenzione sul tema dell'atlante, che Bianco&Valente hanno affrontato in diverse loro opere. L'atlante, oltre a richiamare la tradizione cartografica sviluppatasi per consentire l'orientamento attraverso le mappe, non può non ricondurre, se inteso come atlante di immagini, al lavoro dello storico dell'arte tedesco Aby Warburg. L'*Atlas* Mnemosyne, realizzato da Warburg nel 1929, mette in evidenza l'effetto 'psicotecnico' delle immagini dell'atlante, chiamate a dare forma simbolica a energie psichiche contrapposte, attraverso il reciproco rimando e la circolazione di motivi 'patetici', giustapposti in un ordinamento paratattico di immagini montate su grandi pannelli neri – sono immagini di opere tratte dalla cultura occidentale, come l'arte classica e rinascimentale, ma anche da altre culture, come quella africana o quella precolombiana, e prese infine dal design contemporaneo e dalla pubblicità.

Recuperando la dicotomia tra ordine e disordine, tra apollineo e dionisiaco, l'*Atlas Mnemosyne* mostra il proprio meccanismo "oscillatorio" tra immagine *matematica* ed immagine *mitica*, ovvero tra un modo di afferrare la realtà attraverso l'ordine predisposto dal calcolo e da un sistema di coordinate e quello invece non predeterminato delle libere associazioni tipiche della realtà psichica.

Questa oscillazione è espressa in forma paradigmatica (a giudizio dello stesso Warburg che ne utilizza l'immagine per il suo *Mnemosyne Atlas*) nell'*Atlante Farnese* conservato al MANN di Napoli, scultura marmorea di età ellenistica che rappresenta Atlante nell'impresa di sostenere il globo celeste e dunque le sue costellazioni. Che però sono rappresentate sia in forma mitica (Perseo, Andromeda) sia rispettando la divisione del globo in emisferi e linee astronomiche. In questo senso, il Titano assicura la continuità delle figurazioni astrologiche dei miti che governano il destino umano sulla terra, la quale è al contempo disposta secondo i riferimenti geometrici latitudinali e longitudinali che impongono un'ulteriore – seppur diversa – articolazione della realtà.

Le mappe possono quindi essere intese come immagini sulle quali si dispiegano e si fissano tanto coordinate che *ritraggono* in scala la realtà per poterla meglio rappresentare e comprendere cognitivamente quanto modalità di *dimensionamento* esistenziale e psichico correlato alla dimensione esperienziale.

Bianco&Valente hanno presentato alcune delle loro opere nelle quali hanno lavorato sul legame che la cartografia, come sistema di coordinate volte all'orientamento in uno spazio inteso come geometrico, possa essere sovrapposto e relazionato ad esperienze personali e culturali come quelle dello spazio abitato e dell'incontro tra popoli diversi. Nel già citato progetto *Linea di Costa* hanno utilizzato autentiche mappe nautiche incidendo il punto di incontro tra la terra e il mare con una cucitura fatta a mano. In questo modo, il filo di cotone rosso non solo si offre come un ancoraggio visivo per riconoscere quel luogo di confine come luogo non solo di separazione ma di unione, ma fissa anche uno spazio che nel tempo muta costantemente modificando le esperienze connesse a quei luoghi.

Mi sembra che una idea molto simile e cioè quella di riportare e in certo modo di riconsegnare lo spazio della mappa alla dimensione dell'esperienza fisica e psichica determinata, sia presente anche nel lavoro *Tu sei qui* (2014). In questo caso gli artisti ritagliano da diverse mappe stradali strisce di pochi centimetri di luoghi connessi al loro vissuto personale per poi ricomporle in unico *collage*. Il risultato è una mappa che perde la propria intelligibilità finalizzata all'orientamento e quindi la sua funzione rappresentativa, acquisendo però un valore comunicativo speciale, dal momento che, intrecciando luoghi diversi, restituisce uno spazio stratificato e costruito dalle emozioni, che esibisce il legame emotivo e affettivo con luoghi effettivamente abitati dalla coppia di artisti e particolarmente significativi per loro.

Nel caso della già citata *Terra di me* (2018), opera realizzata in dialogo diretto con mappe risalenti al periodo fra il XV e il XVIII secolo che rappresentavano la centralità della Sicilia all'interno del Mar Mediterraneo, Bianco&Valente hanno sovrapposto l'immagine di una di queste mappe con quella di una mano. L'intreccio delle linee di rotta con quelle che segnano il palmo della mano

consegna visivamente all'osservatore il racconto di secoli in cui la Storia che ha attraversato il Mediterraneo si è intrecciata strettamente con le storie dei popoli e delle culture, che negli incontri e negli scontri si sono contaminate a vicenda. Come un tatuaggio, il viaggio si imprime nelle vite delle persone condizionandone la personalità e il destino. In questo modo, gli artisti voglio far emergere anche la trasformazione subita dal Mediterraneo che, da luogo catalizzatore di vita (e di morte), le politiche migratorie attuali stanno trasformando in una barriera di frontiera invalicabile.

Il Mar Mediterraneo ritorna in un'altra opera di Bianco&Valente, *Breviario del Mediterraneo* (2018), ispirata dal quasi omonimo libro di Predrag Matvejevic, composto dallo scrittore jugoslavo durante un viaggio attraverso i paesaggi naturali e i popoli che si affacciano sul *Mare Nostrum*, raccontando tanto le basi comuni ma anche le specificità e criticità di questo intreccio di culture. Affascinati dalla metafora figurata da Matvejevic, che accomuna le sfumature dei colori cangianti del Mare a quelle dei differenti popoli che lo vivono, Bianco&Valente hanno deciso di renderla visivamente. Gli artisti hanno così composto un quadro di medie dimensioni a partire da sottili strisce recuperate dalle immagini del Mar Mediterraneo all'interno di numerosi cataloghi di viaggi. Ribaltando la pratica comune di presentare il mare con colori estremamente saturi volti ad attirare l'attenzione di potenziali clienti condizionandone inevitabilmente l'immaginario, l'opera di Bianco&Valente è un *collage* di sfumature con-fuse, un "mare di colori" distinti e riconoscibili eppure integrati tra loro.

Ulteriore frequentazione del tema dell'atlante è l'opera *Costellazione di me* (2014) realizzata per un programma sostenuto dal Whitney Museum. Come con la metafora di Matvejevic, anche qui il lavoro di Bianco&Valente vuole rendere in immagini la parola, con la differenza che in questo caso è la parola stessa ad assumere le forme e il valore delle immagini. Influenzati dalle teorie evolutive della specie umana, che sottolineano come l'utilizzo delle mani come elementi del corpo per agire sul mondo abbia preceduto l'acquisizione della parola come strumento di trasferimento dell'esperienza, gli artisti hanno immaginato di ricreare un'esperienza di condivisione simile a quella che riunì gli antenati della nostra specie sotto la volta celeste. Un'esperienza antica che condusse a tracciare tra le stelle le linee immaginarie che hanno prima dato vita alle costellazioni e, di conseguenze, ai miti e alle storie delle divinità che governano la vita sulla terra.

Parimenti, Bianco&Valente si sono rivolti agli anziani abitanti del quartiere di Chelsea, sull'isola di Manhattan a New York, per raccontare i cambiamenti subiti da quella zona che da polo industriale e portuale è diventato uno dei quartieri più esclusivi della città, dopo essere passato per un lungo periodo di degrado e povertà durante il quale numerosi artisti avevano trovato proprio nelle abitazioni a basso costo e negli immensi spazi abbandonati la loro residenza. Oltre a registrare storie di vita quotidiana, ad ogni persona del gruppo che prendeva parte a questa esperienza fu chiesto di

individuare su una mappa del quartiere i luoghi in cui tali eventi erano effettivamente accaduti. L'intreccio delle linee che connettevano tra loro queste esperienze, è stato poi riportato sulle pareti dello spazio espositivo, attraverso dei sottili fili che avevano la funzione di guida per la scrittura delle storie da parte delle stesse persone che le avevano raccontate. Ultimata la redazione delle storie individuali lungo i fili tesi sulle pareti ed eliminati infine i fili, sui muri sono rimaste numerose linee di scrittura dai caratteri minuti e indistinguibili alla distanza, intrecciate tra loro, quasi a dar vita a infinite costellazioni. In questo modo, l'opera si può leggere come una mappa che connette materialmente ed emotivamente i diversi luoghi individuati attraverso le narrazioni scritte sui muri, a tutti gli effetti le uniche tracce in grado di riportarle ad un andamento lineare e nel loro intreccio restituire le singole storie a una Storia più ampia e complessiva.

Tavani Possiamo aggiungere infine, sempre a proposito del lavoro sull'atlante e sulle mappe da parte di Bianco&Valente, che diversi punti focali trovano un significativo riscontro, mi sembra, nelle osservazioni del geografo inglese J. Brian Harley, quando ricorda che le mappe che venivano disegnate prima che la cartografia diventasse una disciplina formalizzata funzionavano appunto come messaggi visuali. E in effetti potremmo dire che le mappe di B&V distendono fili intesi come connessioni materiali e non solo ideali tra le persone e con i luoghi: sono mappe di relazioni.

B&V In effetti è una prospettiva che condividiamo. Siamo soprattutto – ma sarebbe meglio dire unicamente – interessati alla parte visiva dell'opera e pertanto la parola scritta è da guardare come un'immagine il cui significato è intelligibile a prescindere dal linguaggio.

Questo approccio trova ulteriore conferma nel lavoro *Campo Visivo* (2014), nel quale immagine e testo sono messi in tensione l'uno con l'altro. Durante un laboratorio tenuto per la SRISA di Firenze, gli artisti consegnavano separatamente tre distinte fotografie a tre diversi partecipanti, chiedendo di scriverne una descrizione. A loro volta, le descrizioni venivano consegnate ad altri partecipanti a cui era chiesto di produrre un acquerello dei testi. I dipinti così prodotti erano poi distribuiti nuovamente affinché fossero descritti attraverso un altro testo, che poi doveva essere riprodotto visivamente da altre persone. In questo laboratorio, Bianco&Valente hanno cercato di ricostruire materialmente il processo che trasforma un'immagine mentale in qualcosa di concreto, come un testo o un dipinto, disponendo all'interno di una sala un "albero della percezione" in grado di mostrare continuità e discontinuità tra le diverse produzioni dei partecipanti al laboratorio, in base alla loro contiguità visiva.

A seguito della illustrazione, con materiale video, di questi ultimi lavori, da parte di B&V, il seminario è entrato nella fase conclusiva della discussione e del confronto. Ne è scaturito un vivace dibattito che ha portato ad alcune osservazioni conclusive, tanto sull'attuale lavoro di

Bianco&Valente tanto sulle modalità di produzione delle loro opere. In particolare B&V hanno insistito sul fatto che le narrazioni proposte nelle loro opere vengono lontane da una ricerca artistica focalizzata sulla centralità di strumenti linguistici. Piuttosto, i lavori degli ultimi anni evidenziano l'interesse nel presentare opere in grado di tenere insieme *visivamente* i frammenti di storie individuali. La coppia di artisti individua propriamente i luoghi attraverso la costruzione di relazioni con le persone coinvolte nei loro progetti: un fondamentale passaggio, questo, che permette di passare dalla fase di ideazione a quella di realizzazione delle opere. In questo modo –Come affermano gli stessi artisti – "la narrazione [di persone e luoghi] entra nei nostri lavori come estensione del nostro modo di lavorare e progettare". Lo sviluppo di idee e visioni attraverso l'incontro e la condivisione segna dunque in modo del tutto peculiare il percorso artistico di Bianco&Valente, soprattutto per l'aspetto che li ha portati nel corso della loro carriera a rendere meno centrale l'apporto della tecnologia nelle loro produzioni, a favore di un più marcato interesse per le relazioni e le reciproche influenze tra essere umani e spazi vissuti.

B&V: In un recente progetto abbiamo affrontato anche il tema dell'onnipresenza del digitale nelle attuali forme di vita. Lo abbiamo fatto cercandone però il contrappasso 'fisico'. Come in *Land Code* (2015), un enorme QR Code realizzato con pietre bianche e nere recuperate e situato all'interno delle campagne che una volta costituivano il Regio Tratturo Pescasseroli - Candela. Abbiamo riportato le modalità tipiche delle pratiche digitali (remixaggio, editing, grafi algoritmici) in ambienti per così dire 'analogici'. Si tratta di un lavoro realizzato in apertura delle attività del workshop con alcuni studenti dell'Accademia di Foggia sul tema della storia del 'tratturo'. Questo non solo resta un *landmark* paesaggistico che segna evidentemente l'importanza storica di quei luoghi ma diventa il punto di accesso al sito web che successivamente avrebbe ospitato i contenuti e i lavori elaborati dagli stessi studenti, creando un cortocircuito che connette la materialità della pietra e l'immaterialità del web in un modo che fruttuosamente tiene insieme storia e territorio, passato e futuro, spazio reale e spazio virtuale.

Seminario del Prof. Federico Vercellone (Università degli Studi di Torino)

Teologia politica ed estetica

20 giugno 2019

Protocollo redatto da Maddalena Borsato, Federico Farnè, Emilia Marra, Emily Martone, Gregorio Tenti

L'intervento del prof. Vercellone si è incentrato sugli aspetti estetici della teologia politica e sulla dimensione estetica dell'istanza di potere catecontica. Il punto di partenza è la speculazione paolina, in cui si mostra pienamente l'ambiguità dei tratti del signore legittimo, il continuo rovesciarsi della figura dell'arconte in quella del suo doppio illegittimo, movimento all'interno del quale non può non porsi la questione della stessa legittimità. C'è un mistero che si annuncia, un intrinseco tessuto contraddittorio da dipanare; ciò che lo «frena», il *katechon*, impone una dimensione formale tanto all'avvento dell'Anticristo, ovvero alla piena disgregazione, quanto al compimento di una nuova età in cui la distanza tra mondano e ultramondano si è annullata – la seconda venuta del Messia. Senza una forma che frena, il processo si dispiega innanzitutto come processo entropico in cui gli elementi vincono sull'unità organica e vivente. È proprio ciò che mostra i caratteri del «vivente» a mettere a frutto le forze centrifughe e ad attrarre positivamente nuove forze – idea che rimanda al concetto stesso di bellezza e al suo significato immediatamente politico. Si tratta della bellezza come principio di ricostruzione di un corpo sociale organico, contraria all'estrinsecità delle relazioni tra gli uomini, che appare per esempio in conclusione del *Più antico programma di sistema dell'idealismo tedesco*.

Ma la forma non può essere, nell'interpretazione messianica, la dimensione ultima. Nel testo paolino la luce della verità annienta tanto la tensione caotica quanto la forma che frena, lasciando che l'Anticristo appaia come falso vicario. È a questo punto – oltre la mistificazione costituita dalla forma catecontica – che il male si manifesta in tutta la sua forza, preludio dell'inverarsi del vero Regno. La forma qui trattiene l'ordinamento iniquo del falso arcontato, e viene intesa secondo la sua pericolosa ambiguità, secondo il suo potere di fascinazione, che sostituisce con l'inganno l'apparenza ad una verità che viene così costantemente rimandata. Nel problema del doppio Regno si struttura la forma dell'ideologia e si prefigura la condanna alla civiltà delle immagini, attraverso un serrato meccanismo di legittimazione dell'identità; un meccanismo del *quid juris* che resterà immutato fino ai giorni nostri.

Il concetto di *katechon* si gioca dunque tra la sua connotazione negativa, di ciò che impedisce l'avvento dell'apocatastasi, e la sua connotazione positiva, di ciò che frena il dilagare del male; in

entrambi i casi esso viene sin da subito associato al potere secolare. La determinazione positiva del potere è evidentemente una "buona copia", un modello somigliante dell'imperio ultramondano, direttamente legittimato da esso. In virtù di questo spostamento di significato, il *katechon* acquista una sfumatura di plasticità morfologica: esso diviene in grado di ospitare le forze in virtù della sua forma, che è quindi forma vivente a tutti gli effetti.

Questi rivolgimenti interni alla storia del concetto corrispondono a un evento politico ben preciso, la sconfitta degli Zeloti nel conflitto con l'Impero Romano, in seguito alla quale il Regno di Dio non può più essere posto su questa terra. È in seguito a questa sconfitta storica che ha inizio una messa in verticale della fede e la costruzione di un ordine trascendente, l'attivarsi di una visione di lungo corso che coltivi una supplenza simbolica della mancata manifestazione. Si mette in opera così una dislocazione dei piani che produce due signori, uno in cielo e uno in terra, i quali devono coordinare il proprio potere in chiave di reciproca rappresentazione; solo così la duplicità delle istanze del potere può acquistare un valore positivo. Da questo momento in poi nessuno negherà che la compagine imperiale garantisce una stabilità nell'universo politico. Si affermerà un'idea di potere legata a un corpo transeunte e manifesto, legittimato da una struttura simbolica che richiede necessariamente una parte visibile: la trascendenza non può fare a meno della figurazione, su cui si fonda l'esercizio e la permanenza del potere.

Questo gioco di specchi si rivela – come suggerisce Carl Schmitt – soltanto nel caso dello «stato d'eccezione». Schmitt riflette sul messianismo dei bolscevichi e conclude, riprendendo il tema del *Grande inquisitore*, che è giusto spingere Cristo fin dentro l'ordine mondano che dovrebbe legittimare. Ripensare una forma contenitrice che frena l'andamento caotico non significa soltanto concepire un legame possibile tra gli individui, ma soprattutto una forma d'interiorità che affronta la disgregazione potenziale (che per Schmitt è incarnata dalla rivoluzione). La forma dinamicamente eterogenea teorizzata dai Romantici finisce qui per assumere il carattere essenzialmente disciplinare di una forma estrinseca ai fenomeni che tiene assieme.

La vicenda novecentesca del *katechon* vede Benjamin, Taubes e Schmitt darne interpretazioni opposte dal punto di vista della prognosi, che convergono in maniera differente nel problema di un'estetica delle rovine: meglio, una poetica delle rovine come "ermeneutica del futuro", che rappresenta il messianismo del nostro tempo. Trarre profitto dalle rovine significa semantizzarle come tracce sulla via della redenzione: esse vanno a ricostituire un nuovo ordinamento simbolico successivo alla caduta degli universali del potere e del trascendente. Il problema, oggi, è che questa mossa ha raramente forza sufficiente per fondare una comunità. Nel nostro presente, un sentimento di identità decaduto produce caricature simboliche sempre più vicine al corpo proprio, iper-individuazioni, feticizzazione e mercificazione degli identikit personali; le forme dell'apparenza

devono essere continuamente sostituite da forme più vere, secondo una dialettica infinita che rende instabile il meccanismo di legittimazione.

Il dibattito che segue la relazione prende avvio dalla doppia natura di Cristo, così come descritta da Tertulliano, e da un'idea d'immagine non trascendente che si genera in seno al Cristianesimo; per proseguire poi sull'idea di una «politica impolitica», di una «disattivazione dell'opera» come operare assolutamente simbolico, e sulla trascendenza dello stato d'eccezione. Nella discussione viene messo in luce che la natura dello stato d'eccezione deriva proprio da un'interruzione arbitraria, non legittimata, di un corso temporale che dovrebbe avere una destinazione. Il problema dell'azione impolitica e inoperosa dell'individuo è ricondotto alla possibilità di una politica comunitaria ma non immunitaria, bensì plastica: di qui l'interesse verso una forma vivente dinamica come unità molteplice, che rimanda ad una difficile eredità del Romanticismo. Nelle tendenze della morfologia contemporanea, che recupera una linea che va dalla Scuola di Montpellier a Deleuze, da Paracelso a Diderot, sembrano risiedere, in tal senso, grandi potenzialità teoriche.

Riemerge il tema delle rovine, elementi inconsci del paesaggio che possono essere però agiti politicamente e fatti oggetto di una riorganizzazione produttiva di nuove forme simboliche. La materialità di queste rovine, viene fatto notare, è oggi in gran parte virtuale e immaginale. L'immagine impone una logica caleidoscopica che accorcia le distanze tra gli elementi, moltiplica i rapporti e stabilisce articolazioni analogiche; tale logica assume una funzione riparativa quando agisce come ricostruzione simbolica, narrazione. Verso la fine del dibattito il tema della polarità dei due Regni viene riproposto, attraverso riferimenti agostiniani, in rapporto alla questione dell'interiorità.

Seminario del Prof. Raffaele Milani (Università degli Studi di Bologna)

Estetica del paesaggio

in dialogo con Franco Zagari (architetto)

20 giugno 2019

Protocollo redatto da Maddalena Borsato, Federico Farnè, Emilia Marra, Emily Martone, Gregorio Tenti

Il professor Raffaele Milani è in dialogo con Franco Zagari, architetto paesaggista, già professore ordinario di Architettura del paesaggio presso l'Università "Mediterranea" di Reggio Calabria, dal 2012 professore presso "Sapienza" Università di Roma, *Chevalier des arts et lettres* nel 1998, Premio alla carriera a Selinunte 2019.

L'intervento ha come focus centrale il problema del paesaggio e le sue declinazioni all'interno di un contesto multidisciplinare che coinvolge filosofia, urbanistica, architettura e geografia. Il confronto prende avvio da alcune considerazioni riguardanti le drammatiche mutazioni ambientali, le quali appaiono cifra dell'Antropocene e frutto tanto di un drammatico contrasto tra *tecnosfera* e *biosfera* quanto della distruzione dei luoghi per lo sfruttamento eccessivo delle risorse.

In questo contesto si instaura una relazione tra la sostenibilità ambientale della terra e quell'attività poietica e di scoperta che porta all'invenzione del paesaggio, il quale si dà come arte attraverso la sua apparizione nelle categorie del pensiero e del gusto. È nel Settecento che si sviluppa la consapevolezza di una precisa situazione culturale: la promozione del paesaggio a ideale dell'arte e della vita estetica. I modelli d'epoca illuminista e poi romantica, e quello da essi derivato, sono stati all'origine della discussione, sia quando si è rivolto lo sguardo al passato sia quando si è pensato al futuro. Espressione della plasticità del mondo intorno a noi, delle bellezze naturali e artistiche, tra i modelli della tradizione e il modernismo, del fare e del sentire, il paesaggio è emerso nell'analisi in un irradiarsi multidisciplinare, in un gioco mutevole di interpretazioni, letture e soluzioni tecniche. Si è inoltre evidenziata una concordanza sulla necessità di ribadire l'altissimo valore storico e umano del paesaggio; allo stesso tempo si ritiene praticamente insostituibile tale termine, nel caso si volesse fare un confronto con altri, quali territorio o ambiente, per l'ampio spettro percettivo, sentimentale, rappresentativo, progettuale ed evocativo che solo il paesaggio dissimula. Nel suo nome, diversi aspetti della civiltà e del sapere vengono messi in relazione tra loro: il mito, l'identità dei luoghi e la loro conservazione, la loro rovina e il loro possibile restauro. In questa luce possiamo studiare il paesaggio sia come arte che come categoria del pensiero disegnando una complessa struttura del fare

e dell'immaginare. Esso è apparso nella sua dinamicità plurivoca e transculturale, quale frutto di un esteso atto intenzionale che l'agente umano perpetra nell'esperienza estetica del mondo.

A partire dalle sue molteplici definizioni e, allo stesso tempo, dalla constatazione della sua ineffabilità concettuale, il professor Zagari ha messo poi in evidenza la profonda crisi che attraversa il paesaggio contemporaneo. Il progetto sul paesaggio, oggi, è una sfida per il paesaggista e per la comunità tutta, dove la dimensione poietica e quella decisionale dovrebbero portare insieme a un confronto continuo tra progettisti e istituzioni. Si ritiene necessaria una discussione approfondita sulla sua progettualità, che trasformi gli interventi sul paesaggio in vere e proprie azioni politiche sul territorio, le quali a loro volta permettano di interpretarlo non come mero estetismo o come cosmetica dell'architettura, ma come viva espressione e arte della comunità nei suoi cambiamenti. L'aspetto partecipativo forte del paesaggio muove da un senso antichissimo, già presente nelle *Leggi* di Platone, e segno della profonda valenza politica della sua bellezza. Per sostenere la crisi che è in corso, è fondamentale, secondo entrambi i relatori, leggere il paesaggio in modo critico e disporre di strumenti per decidere su di esso. In tale contesto vengono nominati, tra gli altri, l'articolo 9 della Costituzione italiana, legge definita dall'architetto "senz'armi e dagli esiti gattopardeschi" perché mai realmente finanziata, la Convenzione Europea del Paesaggio di Firenze del 2000, il Manifesto di Tenerife, l'Enciclica *Laudato Sì*, ricca e coraggiosa nelle vedute: tutti passi utili ma non definitivi per sbloccare uno stato di inerzia e di stasi e per attuare attraverso una grande concertazione i principi di tutti questi riferimenti. Altro nodo problematico che emerge dal dialogo tra filosofia e architettura è il conflitto degli ultimi 20 anni tra il paesaggio antico e quello moderno. In tempi rapidissimi e in maniera quasi improvvisa, si è infatti interrotto l'equilibrio tra i due, il ritmo si è accelerato esponenzialmente e non si è stati più in grado di risolvere il problema del complesso rapporto tra centro e periferia, fin dall'inizio impostato in maniera scorretta. Il compito del paesaggista è allora quello di provare a ripensare e a progettare una nuova centralità come capacità di stabilire nel territorio, dove le conurbazioni sono ormai sature, nuove attrattive e nuovi flussi.

La battaglia del paesaggio contemporaneo, di cui l'intervento pubblico deve sfruttare appieno le possibilità, viene ben dimostrata anche attraverso la visione e la descrizione di alcune opere dello stesso architetto Zagari, tra cui spiccano il Museo e Centro d'accoglienza delle Grotte preistoriche di *Niaux* (1994), Piazza Montecitorio a Roma (1998), i numerosi lavori intorno alla Basilica di *Saint-Denis* a Parigi (2005/07), piazza Matteotti a Catanzaro (2007), l'*Hortus* dell'Expo di Milano (2015). Nei differenti progetti realizzati, Zagari sottolinea come l'aspetto partecipativo sia stato complesso ma contemporaneamente fondamentale per portare a termine le opere e come si sia cercato nella loro realizzazione di rendere evidenti i valori fondamentali che compongono il lavoro del paesaggista, ossia la bellezza percepita e quella progettata, unite alla dignità del fare architettonico.

Grazie ai numerosi esempi riportati, viene anche sottolineato come i paesaggi siano allo stesso tempo creazioni della cultura e categorie della mente. In questo senso si è voluto intendere l'arte del paesaggio come un complesso di forme e dati percettivi, in cui produzione e fantasticheria si coniugano in un atto poietico. L'uomo modella i territori con le coltivazioni, migliora l'assetto dei luoghi, cura la realizzazione dei giardini, insegue il sogno di siti contaminati dalla sua presenza, fornisce o inventa immagini del mondo, elabora un universo di impressioni. Egli si rappresenta quei dati in un sentire necessario, per tradurlo in un riconoscimento delle forme e poi ancora in una loro evocazione, fino a elaborarlo in viva partecipazione e annullamento catartico.

Nella lettura kantiana dei sentimenti del bello e del sublime, la bellezza naturale, nella sua indipendenza, comprende nella forma che le è propria una finalità per cui l'oggetto sembra come predisposto per il nostro giudizio ponendosi autonomo oggetto di soddisfazione; il sentimento del sublime risulta invece da un contrasto tra ragione e immaginazione. Esso è, per ciò che concerne la forma, inadeguato alla nostra facoltà di rappresentazione. Quest'ultimo sentimento ha inaugurato la più alta sensibilità estetica del Settecento e dell'Ottocento favorendo non solamente un ampio registro del gusto, ma anche fertili scambi tra la vita dell'arte e quella estetica.

La natura comincia allora ad apparire, ai nostri occhi, come un vero e proprio spettacolo che richiede viva o assorta partecipazione. Le nuvole, i lampi, gli squarci del cielo, le tempeste sul mare, i deserti sono scene degne di Shakespeare che pure in parte le ha rappresentate con grande forza espressiva. La natura appare alla nostra mente nei suoi vari dettagli: i campi, gli alberi, il ruscello, la roccia, i fiori, il dosso erboso. Ci troviamo di fronte a una sua fisionomia spirituale che risponde alla gamma delle nostre emozioni e dei nostri sentimenti. Ma avvertiamo, nella nostra coscienza, che esiste qualcosa che supera quell'immenso panorama di elementi separati. Quel qualcosa è l'aura di una totalità avvolgente e infiltrante, di un'ininterrotta fluttuazione di dati e cellule percettive, di un'irradiazione sentimentale. Quel qualcosa è il paesaggio. Esso va oltre i singoli frammenti del nostro sguardo spezzato dai ritmi della ricezione psicologica, oltre il movimento dei processi psichici. Il paesaggio è un'infinita concatenazione delle forme che sempre si reinventa a partire dalla storia, ma anche dal singolo individuo. L'uomo infatti sa comporre effetti e forze del tempo e dello spazio uniti in una danza perpetua di linee e superfici.

Il dibattito è stato integrato nel testo perché dalle sollecitazioni e dalle domande del professor Milani all'architetto Zagari, nonché dai molti interventi dei partecipanti, è scaturito l'intero dialogo e le considerazioni fin qui riportate. Alcune questioni nella parte finale dell'intervento hanno sollecitato il dibattito anche nelle seguenti direzioni:

- il nuovo valore del rapporto tra filosofia e architettura;

- il paesaggio sonoro di R. M. Schaefer;
- il *Manifesto del Terzo Paesaggio* di G. Clément;
- il giardino come simbolo di potere (es: *Versailles*);
- l'ambivalenza del giardino tra oasi edenica e teatro di orrori.

Seminario del Prof. Giovanni Matteucci (Università degli Studi di Bologna)

Il tramonto di un'illusione? Dispositivi estetici e sapere pratico

21 giugno 2019

Protocollo redatto da Saverio Macrì e Anna Montebugnoli

L'operazione teorica che qui ci si propone di compiere è quella di svincolare l'esperienza estetica dal tema dell'arte – dando ragione allo stesso tempo di questo svincolamento. L'ipotesi di partenza infatti è che non possa esistere una perfetta sovrapposizione concettuale tra l'artistico e l'estetico; la loro identificazione, che è arrivata al punto di far coincidere l'estetica con la filosofia dell'arte, è legata a un particolare contesto storico e culturale le cui premesse teoriche richiedono oggi di essere rimesse in discussione. Arte ed estetica devono cioè essere considerate nella loro discrasia concettuale. Ciò non perché non si diano casi di effettiva sovrapposizione, ma perché esse appartengono a due piani di analisi differenti. Il presupposto di partenza (e di cui si cercherà di dare conto) è che l'estetico riguardi l'esperienza, l'analisi dell'esperienza, o meglio, la sua analitica materiale. Tale presupposto trova conforto in parte nella la teoria fenomenologica, e in parte in quella del pensiero critico e del pragmatismo, fino ad arrivare ad alcuni esiti post-analitici della filosofia anglo-americana. Sull'altro versante – quello di un'estetica che si concentra prioritariamente sullo statuto – ci si muove invece su di un piano analitico-concettuale, formale e quasi trascendentale.

Si tratterà perciò di lasciare da parte il concetto di opera d'arte per far riemergere ciò che esso non è in grado di "catturare". L'identificazione gnoseologica tra arte ed estetica è infatti il risultato di una sorta di "impigrimento" teorico, per uscire dal quale è necessario sacrificare qualcosa della posizione artistica, così da emancipare l'estetica da tale sudditanza speculativa. Allo stesso tempo, bisognerà verificare se questa operazione di separazione sia in grado di rendere ragione di ciò che è l'arte a partire dalla sua disidentificazione con l'estetico. È questo il senso del titolo dell'intervento: l'illusione a cui si fa riferimento è proprio quella della sovrapposizione tra estetica e teoria dell'arte, che si potrebbe definire a tutti gli effetti un'illusione ottica, storicamente determinata, per uscire dalla quale è necessario elaborare un sistema meno vincolato e più elastico capace di fare di questa sovrapposizione un caso particolare, che non può quindi funzionare come punto di partenza della teoria.

Per comprendere il senso della proposta qui avanzata conviene partire dalla ricostruzione di un dibattito che si è svolto in ambito analitico a partire da un saggio seminale di Richard Shusterman (1997) sul concetto di esperienza estetica e poi ripreso da altri filosofi, in particolare Gary Iseminger

(2004), James Shelley (2017) e Noël Carroll (2001, 2002, 2006). Ciò che interessa notare qui è come, a prescindere dall'attenzione che si è voluta dare ora a uno ora all'altro degli aspetti che definiscono l'esperienza estetica, tutti questi filosofi si siano di fatto basati su una comune distinzione di fondo: quella cioè secondo cui l'estetico (e l'artistico, che è considerato da questa prospettica teorica come il *definiens* dell'estetico) si pone nei termini di un problema che può essere esaminato solo da due punti di vista radicalmente eterogenei: quello della mente o quello dell'oggetto. Ci si trova così davanti alla canonica dicotomia cartesiana su cui si regge l'intera costruzione della filosofia moderna. Nelle analisi di questi filosofi la questione di base resta infatti quella della contrapposizione tra un soggetto e un oggetto. Da ciò discende che l'esperienza estetica si può spiegare o 1) a partire dall'analisi della componente trascendentale della soggettività (Kant) – secondo cui l'oggetto estetico si dà in presenza di stati, equilibri, armonie, contenuti mentali di una soggettività pensata a prescindere dall'oggetto mentale; oppure – in un approccio empirista all'estetico che domina il dibattito analitico e delle neuroscienze – 2) in base al principio secondo cui ciò che accade tra un soggetto e l'esperienza estetica dipende da proprietà e qualità che vengono a determinarsi e che generano quella forma particolare di esperienza che viene indicata come esperienza estetica.

In entrambi i casi però non viene mai spiegato cosa sia effettivamente l'esperienza estetica. La ragione di ciò risiede nel modello teorico di riferimento di tali prospettive che rimane quello della gnoseologia moderna, che muove dalla riduzione dell'esperienza alla conoscenza, e che esige la determinazione del sistema dei contenuti esperienziali – è questa l'operazione che compie Galileo quando articola le differenti qualità in primarie, secondarie e terziarie dando valore gnoseologico tra queste solo a quelle misurabili, presupponendo così una dicotomia che determinerà gli esiti successivi della ricerca scientifica e filosofica. Tale prospettiva indaga l'esperienza nel senso di un incontro problematico tra due entità radicalmente eterogenee, ponendone l'analisi sotto il segno di una scissione che, a seconda del punto di vista da cui si guarda, considera l'esistenza del soggetto o dell'oggetto a prescindere dall'esperienza. Ci si trova qui nel quadro di una ricerca ontologica, nella misura in cui l'obiettivo è determinare lo stato d'essere del soggetto o dell'oggetto. Tutto ciò funziona fin tanto che ci si muove all'interno di un ambiente esperienziale come è quello tipico delle scienze sperimentali, in cui si ha effettivamente a che fare con un soggetto che cerca di conoscere e determinare concettualmente qualcosa. Il problema è allora capire se l'esperienza estetica – se non, più in generale, la nostra esperienza del mondo – può sempre e comunque essere ricondotta a un'esperienza di questo genere.

In realtà l'esperienza estetica che si fa quotidianamente non è quella di una contrapposizione, ma piuttosto quella di un'interazione, di una relazione – dove il senso che assumono i due concetti diventa fondamentale: non si tratta più cioè della relazione nel senso moderno cartesiano, ricostruita a valle

del processo conoscitivo, a partire da un soggetto e da un oggetto che, nella loro separatezza e disomogeneità, pongono il problema del loro incontro – problema kantiano per eccellenza, la cui insormontabilità è inscritta nell'eterogeneità radicale dei due termini da cui muove. La logica del soggetto e quella dell'oggetto sono infatti discrasiche; *res extensa* e *res cogitans* sono principi intrinsecamente alternativi, per cui l'uno rende inconoscibile l'altro.

E tuttavia, fuori dall'orizzonte gnoseologico moderno, è possibile compiere un'operazione differente, a partire dalla tematizzazione della *relazione* come punto di partenza, ciò che viene indicato come «mediazione radicale tra soggetto e oggetto». Una formula che mette l'accento sul fatto che il soggetto e l'oggetto non rappresentano istanze originarie dell'esperienza ma piuttosto *risultano*, sono il prodotto di questa: non c'è nulla che preesista *alla* mediazione esperienziale – che si tratti di noi o del mondo – ma solo qualcosa che si costituisce *nella* mediazione esperienziale. Bisogna allora costruire una grammatica, una logica e una struttura speculativa che consentano di pensare la relazione in quanto tale, come elemento *fenomenologicamente* (e non ontologicamente) originario. Non si tratta infatti di definire lo *stato* della relazione ma di descrivere analiticamente e materialmente *come* (ecco perché la fenomenologia) essa si costituisca e si componga, in modo tale da far risultare qualcosa come un soggetto e un oggetto quali fuochi virtuali proiettivi dell'esperienza. È questo il punto su cui occorre lavorare. E bisogna farlo per quattro differenti motivazioni.

Innanzitutto, per (1) ragioni teoriche: le vie battute per descrivere l'esperienza estetica (ivi inclusa quella artistica), non hanno prodotto risultati interessanti. Non c'è infatti nessuna ragione sostanziale che giustifichi la scelta di partire dal soggetto o dall'oggetto. L'esito del dibattito sull'esperienza estetica che prende le mosse più o meno consapevolmente dalla filosofia cartesiana non ha portato ad altro che a un'indecidibilità e all'impossibilità di una descrizione soddisfacente dell'esperienza estetica.

In seconda istanza subentrano (2) motivazioni epistemologiche, che hanno a che fare con lo sviluppo della concezione della mente. Il modello su cui si è impiantato l'intero edificio teorico dell'estetica tradizionale è quello della mente intra-craniale, isolata dal mondo, spiritualizzata e non incorporata, de-situata e non situata, spettatoriale e non attiva nell'esperienza percettiva. Esistono però ormai modelli di mente (in campo sia scientifico che filosofico) che delineano un quadro completamente differente. In particolare, il modello della mente estesa è particolarmente funzionale alla descrizione dell'esperienza estetica, nella misura in cui comporta l'abolizione della divisione tra mente e mondo, tra interno ed esterno. Tale concezione si basa sull'idea che quando, per esempio, ci si serve di un dispositivo materiale come supporto mnemonico, questo va considerato come parte propria della mente.

Si tratta di una prospettiva fondamentale per comprendere il comportamento quotidiano, in particolare nel contesto delle nuove tecnologie. Oramai infatti si scaricano sugli smartphone una serie di contenuti che sono parte della mente e che sono effettivamente riattivabili a seconda dell'esigenza; non sono cioè contenuti racchiusi nella scatola cranica. L'operazione astrattiva di Cartesio – in base alla quale bisognerebbe abolire tutto ciò è esterno a quell'elemento puramente spirituale connesso attraverso la ghiandola pineale – non funziona più. Costruire una teoria estetica a partire da questo presupposto significa non poter dare conto dell'esperienza, non capire l'elemento immersivo e interattivo che è alla base dell'esperienza (anche quella artistica contemporanea). È infatti l'intero campo dell'esperienza che si sta modificando per effetto delle nuove tecnologie: viviamo ormai in una realtà aumentata, in cui il virtuale incide come senso nel reale, e in cui perciò la visione dicotomica cartesiana non funziona più. Una realtà aumentata a cui si può ascrivere anche l'opera d'arte, che funziona proprio nel senso di un incremento di realtà – di un'integrazione della realtà con schemi virtuali che diventano reali nella nostra esperienza.

In terza istanza, intervengono (3) motivi fenomenologici: il problema non si pone in termini di *percezione* – dell'*aisthesis* come percezione – ma piuttosto in quelli della *percettualizzazione*, del «rendere percepibile». I dispositivi estetici, l'opera d'arte, l'estetico non sono dei percetti nella misura in cui rendono piuttosto percepibili gli stati, gli oggetti e le emozioni. E proprio sul concetto di emozione si misura la portata di questo spostamento teorico. Si è infatti abituati a pensare l'emozione da un punto di vista prettamente empirista, in riferimento cioè a un contenuto mentale che starebbe accanto ad altri contenuti. E tuttavia (come notava Wittgenstein) non si può moltiplicare l'esperienza per dare ragione e spiegazione di ogni cosa: non è vero che *prima* si percepisce *poi* si sente e *infine* si agisce. Si tratta di un'unica azione che si sostituisce all'istinto (come è evidente nel caso della paura). Se infatti l'istinto rappresenta la mancanza di scarto tra stimolo e risposta, nel caso dell'uomo bisogna allora parlare non di un'azione istintiva ma complessa, in cui interviene la riflessività, elemento su cui notoriamente insiste la teoria kantiana del giudizio che, tuttavia, lo disconnette dalla percezione. Pertanto, come nota Cassirer infatti, è impossibile costruire il rapporto tra sensibilità e linguaggio a partire da Kant. Bisogna piuttosto guardare a Herder che parlava di riflessività in un senso differente da quello kantiano, come di qualcosa di simile a una riflessività che innerva materialmente e immanentemente la percezione.

Recuperando una dimensione riflessiva di tal genere si comprende allora come la vera differenza tra l'uomo e gli altri animali non sia il fatto di non possedere istinti ma quello di avere una particolare struttura istintuale, basata su una riflessività *materiale* che ingloba tale sistema in un unico arco che va dallo stimolo alla risposta, in cui anzi emerge la dimensione immanente della riflessività rispetto allo stimolo. Per l'essere umano, cioè, la riflessività non si aggiunge alla percezione, ma è una maniera

di *stare* nella percezione. Si è qui nel contesto teorico della relazione, in cui il soggetto diventa il fuoco virtuale proiettato in essa, e l'oggetto diventa un *progetto* conoscitivo, istituendosi nel momento della costruzione della conoscenza – sempre nel contesto di una relazione che preesiste tanto alla soggettività che all'oggettività.

È necessario allora elaborare un sistema di analisi di questa interazione che sia in grado di cogliere tutti gli elementi della riflessività; che sia cioè capace di mostrare, per esempio, come l'emozione non sia uno stato interno o esterno ma sia piuttosto la *qualità* dell'interazione. Un'esperienza emotiva è infatti la qualità stessa, il modo stesso di fare esperienza. Non è un *cosa* ma piuttosto un *come* dell'azione. La mente estesa e gli studi neuropsicologici confermano empiricamente questi elementi. Fintanto però che si continua a fare riferimento a un modello di mente intra-craniale disgiuntivo e dicotomico non è possibile venire a capo del problema dell'emozione; per fare ciò bisogna invece partire dal principio d'interazione. Come hanno mostrato Pierce, James e soprattutto Dewey, l'emozione è lo sfondo *qualitativo* dell'esperienza, ciò che fa di essa un'esperienza di paura o di amore. Dove né l'una né l'altro sono identificabili con un sentimento, non essendoci alcun contenuto empirico determinabile tra i differenti tipi di amore (o di paura), né alcuna circuitazione neuronale che spieghi cosa sono queste emozioni. A determinarle come tali è la qualità che esse possiedono di un tipo determinato e riconoscibile di interazione – il *come* e non il *cosa* di quel tipo di esperienza. Per capire questa qualità bisogna allora partire ancora una volta dall'interazione, lasciando da parte l'ipostasi di entità soggettive o oggettive – questo d'altra parte è il problema dell'estetica.

Infine, in questo quadro teorico intervengono (4) motivi culturali, che hanno a che fare in particolare con i fenomeni di esteticità diffusa a partire dalla moda. Le sfide della tecnologizzazione di oggi ci impongono un'analisi che esuli dal campo consacrato delle belle arti. Se fino agli anni Sessanta e Settanta si sono verificati processi di artificazione della moda, ad esempio, ora avviene il contrario: l'ambizione dell'artista contemporaneo è di essere considerato uno stilista (e non viceversa). L'arte infatti si basa sul culto del personaggio, dell'evento, della massificazione e della "popolarizzazione". Oggi non ha più senso parlare di avanguardie, la cui battaglia si è conclusa negli anni Settanta con il punk, pensato nei termini di un'avanguardia subculturale. Nei decenni successivi l'arte si è progressivamente spostata sul campo della moda (del culto del brand in particolare), che non è altro che l'esito dell'estetico del Novecento. Basta guardare agli ultimi venticinque anni del secolo scorso segnati da un processo inarrestabile di assorbimento della logica della moda.

Gli artisti contemporanei non fondano più stili, correnti o scuole: gli esempi ormai canonici della figura dell'artista sono Andy Wharol (grande interprete di questa tendenza), Duchamp e, risalendo ancora più indietro, D'Annunzio. Già Baudelaire d'altronde aveva colto qualcosa di questa tendenza a metà dell'800. Non è un caso che egli sia autore di riferimento di Adorno, che in un saggio del 1966

ammonisce sulla necessità di pensare ormai la bellezza fuori dall'arte. Tutte le sue lezioni di estetica degli anni Sessanta cominciano con il riferimento al bello naturale, non al problema sociale dell'arte che, per quanto importante, non rappresenta la porta d'ingresso alla sua teoria estetica. Il problema di Adorno è infatti quello di riscattare l'estetico come un momento dell'alterità non identificata – qualcosa che si verifica da una parte nella natura, e dall'altra nella moda (come si legge nei *Paralegomena* in *Teoria Estetica*). Quest'ultima deve mostrare all'arte come tenere vivo l'impulso erotico che la società borghese distrugge. È la moda perciò che può insegnare a coltivare l'effimero dell'erotico – l'unica maniera di coltivare l'alterità non identificata. Se l'arte non è in grado di far sua questa lezione essa è destinata a trasformarsi in qualcos'altro – una consacrazione dell'arte in quanto arte che Adorno disprezzava anche più dell'industria culturale. Cosa rimane allora in questo quadro? Resta l'estetico che non è ancora artistico e che muove dall'interazione – quel brivido che per Adorno rappresenta il senso del soggetto nell'oggetto e il senso dell'oggetto nel soggetto.

Volendo riassumere quanto detto fin qui in uno schema, da una parte bisognerebbe mettere la tradizione canonica ormai assimilata dal senso comune relativo all'estetico. Quando si domanda cosa sia un'esperienza estetica il primo piano di riflessione a cui si fa riferimento (in qualche misura il più istintivo) è infatti proprio quello del senso comune relativo all'estetico, che ha assorbito la visione moderna dell'arte, con i suoi duecentocinquant'anni di storia, cultura e teorie – dove l'eclatante strumento in grado di bloccarne la presa è la moda, con il suo doppio meccanismo di liberazione e mercificazione. Tale prospettiva canonica si rivolge, in linea con la sua genealogia cartesiana, a soggetti individuali: l'autore che ha prodotto l'opera e che ne è responsabile; il fruitore che deve avere le competenze necessarie alla sua comprensione, attraverso uno sforzo di contemplazione autonomo e solitario; il critico che è l'unico, con la sua cultura, in grado di cogliere il senso profondo dell'opera d'arte.

Dall'altro lato dello schema bisognerebbe invece mettere quelle che si indicano qui come pratiche dell'estetico, ciò di cui si fa effettivamente esperienza nell'arte e nella quotidianità – quando si vede un film, si va a teatro, si gioca a un videogame, si va a una mostra contemporanea. Il senso comune assume qui i connotati dell'azione quotidiana, che si trova su un altro piano rispetto alle convinzioni comuni sull'estetico.

Ora, le pratiche estetiche (a differenza del modello tradizionale) hanno a che fare con soggetti multipli sia nel caso della produzione che in quello della fruizione e della valutazione – che si esprime ad esempio attraverso i like delle *communities*. Ciò comporta una serie di differenze rispetto al paradigma canonico: mentre lì non solo l'autore, il fruitore e il critico sono soggetti individuali, ma anche l'oggetto è singolare, costruito come tale in base a un principio di unicità e originalità, a partire

dagli anni Sessanta invece il principio di creazione e di creatività è divenuto quello dell'appropriazione. In questo contesto, la creatività e il significato stanno nell'uso. Allo stesso modo l'idea del fruitore solo di fronte all'opera d'arte e la stessa dottrina delle belle arti diventano – per tornare ad Adorno – sovrastrutture del mondo borghese che mette al centro di tutto l'individuo atomico e le sue competenze, da cui derivano le profonde distinzioni di classe tra chi è in grado e chi non è in grado di comprendere. È Benjamin il primo a ripensare il modello della fruizione artistica, nel suo saggio del 1936 (*L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*) in cui scrive che fortunatamente esiste ormai una fruizione «distratta» che, se dal punto di vista dell'individuo comporta una perdita di profondità, dal punto di vista della collettività funziona come principio di aggregazione. Il punto politico della nuova arte per Benjamin non sta infatti nel suo contenuto, ma piuttosto nel fatto che essa rappresenti il primo momento di quella che si può indicare come un'esperienza di massa (e dunque potenzialmente di classe); il fatto cioè che si fruisca insieme di qualcosa. Questa era d'altronde anche la prospettiva gramsciana: per costruire un soggetto collettivo, che sappia superare l'individualismo, è necessario fare esperienze collettive. Solo se la dimensione *qualitativa* dell'esperienza è distribuita essa può funzionare come forza aggregante, capace di rompere con la posizione individualista tipicamente borghese. Ciò è vero anche nel caso dell'estetico. Questo infatti può essere gregario e aggregante insieme a seconda del modo in cui viene costruito – basti pensare al fenomeno della serialità, in particolare della serialità televisiva, il cui fruitore è tutt'altro che passivo, così come il consumatore e il cliente (soprattutto di moda).

Allo stesso modo anche la figura del critico cambia, nella misura in cui al centro della critica infatti non sta più l'argomentazione, ma nuove forme di commento e spazi di "reazione". Infine, al posto dell'opera originale e unica viene a trovarsi qualcosa di radicalmente diverso: il dispositivo con la sua serialità e molteplicità. Non a caso il ciclo seriale è diventato il modo normale di produzione dell'industria culturale (basti pensare a quello che sta succedendo alla produzione cinematografica, in cui tutti i film sembrano dover aver almeno un sequel e un prequel). È proprio la serialità infatti a permettere il prodursi di un'esperienza comune che non si esaurisca in un unico momento.

Così, se da un lato si assiste nel Settecento (agli albori cioè della teoria estetica) alla nascita concomitante, e tutt'altro che casuale, dell'estetica, del concetto di belle arti e degli spazi museali – tutti casi di reclusione dell'estetico e di passivizzazione della recezione che non arriva a incidere sull'esperienza –, dall'altro si assiste, a partire soprattutto dal Novecento, a uno sviluppo di nuove tecnologie che ha comportato l'attivazione di dispositivi capaci di modificare le forme stesse dell'esperienza. L'opera d'arte diventa così il dispositivo che si attiva nell'esperienza, come avviene nel caso del romanzo, che produce una trasformazione del paesaggio della nostra mente. Leggendo

infatti si interagisce con delle compagini sensoriali che hanno a che fare con la percezione, ma non si esauriscono in essa e che hanno perciò quelle caratteristiche necessarie a popolare l'esperienza.

L'esperienza diventa così ciò che si "fa" nell'interazione; non esiste esperienza separata da essa. Ha senso allora parlare di "dispositivi" nella misura in cui essi attivano delle combinazioni emotivo-sensoriali sature che costituiscono il modo di configurazione e strutturazione della realtà esperienziale che è possibile proiettare su altro. Si acquisisce così una modalità di interazione con il dispositivo tale per cui la relazione si istituisce e si viene a generare in maniera differente, come vettore e non come soggetto, il quale non è che un vettore insieme ad altri, che intervengono in un campo esperienziale e che di volta in volta determinano la fenomenologia di quel campo. Tutto ciò senza che ci sia bisogno di individuare alcun nesso fondativo, che rimanderebbe a un quadro ontologico, lontano dunque dalla fenomenologia analitico-materiale entro cui si muove la concezione dell'estetica qui proposta.

Nel quadro così delineato, l'estetico non rappresenta più un raddoppiamento della realtà, come vuole invece il paradigma dell'ontologia classica. La questione della molteplicità incrocia così quella della differenza nel senso di una moltiplicazione di *modi*: modi diversi di fare una stessa esperienza e di istituire la stessa interazione tra gli stessi vettori. Così, diversi campi si producono a seconda della relazione che si dà in essi, che si tratti di un rapporto di confronto con il mondo, di contrapposizione alla realtà o, viceversa, sviluppando un suggerimento di Bourdieu, di «collusione» con essa.

Proprio il riferimento a Bourdieu permette di chiarire meglio il senso dell'illusione a cui si fa riferimento nel titolo. Tra i concetti fondamentali elaborati dal filosofo francese c'è infatti quello di *ludus*, gioco. È proprio con il gioco che l'illusione ha davvero a che fare: *illudere* significare infatti stare al gioco. Stare cioè, in questo caso, alle regole del campo estetico, che è sempre anche un campo in accezione propriamente fisica, al cui interno le posizioni non sono casuali, ma si dispongono a seconda dei livelli di energia che si instaurano in esso – e che ogni singola particella contribuisce a instaurare. Stando nel campo si sta nell'illusione, nel gioco. Questo fa d'altronde l'opera d'arte: illude, trattiene nel gioco, tracciando la linea di separazione rispetto a ciò che si trova fuori. Allo stesso tempo, l'opera d'arte *allude*: invita al gioco, a prendere parte a esso. In questo senso, quelle che vengono indicate come proprietà estetiche sono proprietà non-estetiche che cominciano ad agire nella misura in cui invitano ad entrare. Esse cioè non *sopravvengono* ma *intervengono*. Qualunque elemento, qualunque proprietà può allora diventare estetico, nella misura in cui non subentra un livello superiore. Il campo diventa così sempre più denso e in esso le *agencies* non sono localizzate in un vettore determinato: in un campo estetico non si può dire chi sia il soggetto o chi produca la relazione.

Si tratta allora di rovesciare il linguaggio. L'uomo modifica la realtà attraverso l'interazione: in questo senso il piano estetico diventa la base di una nuova visione antropologica. Da questa prospettiva infatti l'estetico rappresenta quella dimensione *collusiva* in cui l'estensione della mente non è fondata metafisicamente e non rappresenta una metafora. Mentre infatti la teoria dell'estensione della mente tende a porsi in termini metafisici, finendo così per porre di nuovo la dicotomia classica tra oggetto e soggetto, l'estetico insegna invece una dimensione fenomenologicamente originaria, in cui la relazione estetica si esprime nella forma di una collusione. Estetica è cioè quella dimensione in cui l'*homo sapiens* sperimenta la propria mente estesa come rapporto. Il suo primo gesto è infatti quello di estetizzare il mondo. L'estetizzazione della realtà non è allora un prodotto del Novecento ma è qualcosa di ancestrale e connaturato all'uomo.

In questo quadro teorico l'arte, lungi dall'essere un fenomeno di spettacolarità, rappresenta una sperimentazione continua di questa collusività, di questa interazione. Quest'ultima può, in un certo contesto culturale, assumere la configurazione determinata di un'arte spettatoriale. Una configurazione che però non può rappresentare il punto di partenza per comprendere l'estetico, secondo quel paradigma moderno che, come si è visto, continua a operare nel senso comune. Da esso si è usciti non a caso per effetto anche della globalizzazione, che rappresenta infatti una delle matrici dell'estetico. Quanto più l'arte è in grado di attingere a questa relazionalità condivisa tanto più essa può arrivare a essere effettivamente comunicativa.

Una metafora particolarmente efficace per spiegare che cosa si intende per "esperienza di un campo estetico" è quella della *risonanza*. Tale fenomeno viene invocato per descrivere l'esperienza estetica da alcuni filosofi, tra cui Wittgenstein, il quale afferma che fare un'esperienza estetica significa andare in *risonanza* con l'opera d'arte. Per chiarire questo concetto, occorre anzitutto precisare la differenza tra *suonare* e *risuonare*. Se *suonare* corrisponde al modello canonico cartesiano in cui un soggetto fa esperienza di qualcosa a lui contrapposto, la *risonanza* è quel caso di *collusività* che non prevede una pre-costituita disposizione dicotomica di soggetto e oggetto, in quanto i due termini si trovano entrambi *involti* nel campo estetico.

Parlando di risonanza, il caso che dobbiamo avere in mente è quello del diapason rispetto a una corda. Il risonante è propriamente quell'effetto acustico in cui la vibrazione che si produce nel campo mette in vibrazione tutto ciò che possiede le qualità adeguate per fungere da vettore nel campo stesso. A questo proposito occorre rilevare come, da un lato, la vibrazione del diapason metta in risonanza la corda e, dall'altro, la vibrazione della corda faccia vibrare il diapason. In questo fenomeno il nesso di causa-effetto viene rovesciato, poiché non esiste qualcosa che agisce da causa rispetto a qualcosa che agisce da effetto, ma sussiste piuttosto un campo di vibrazioni che viene attivato in virtù

dell'interazione tra i vettori. In sintesi, se nel *suonare* si instaura un rapporto sintetico e lineare di causa-effetto (es. pizzicando la corda la si mette in vibrazione), nel *risuonare* vige un rapporto analitico, in quanto è all'interno del campo risonante che emerge la risonanza. Nel fenomeno del suonare, quando ad esempio si pizzica la corda di una chitarra, il suono si propaga all'interno della cassa armonica, che consiste in una cavità vuota in cui si genera il fenomeno di amplificazione del suono. Se invece si esamina quanto accade sul piano armonico di uno strumento a corda, si nota come ad andare in risonanza non sia un corpo vuoto, ma un corpo pieno. È come se la risonanza fosse da risvegliare all'interno del campo sonoro che si sta instaurando e istituendo. In altri termini, la risonanza non viene fondata da una causa, ma viene fatta emergere nel campo dell'interazione.

Ora, questo fenomeno ci è utile anche per spiegare che cosa sia un *soggetto estetico*. Questi viene spesso concepito come una cassa armonica, vale a dire come un vuoto trascendentale e formale che accoglie sollecitazioni dall'esterno e le amplifica in virtù della sua cavità. Altra cosa sarebbe elaborare un'analitica materiale dell'esperienza volta ad esaminarne la matericità, le nervature tacite e impersonali che ci costituiscono come esseri al mondo. Da questo punto di vista è interessante considerare la categoria di *ventriloquismo* elaborata dal sociologo canadese François Cooren. Secondo Cooren l'agente sociale, più che essere titolare di analisi sociale, è *ventriloquato* dalle istanze sociali. Di conseguenza, ciò che esprimiamo non è riconducibile al nostro sé profondo, ma è piuttosto la messa in gioco, il condurre fuori (l'*austragen* adorniano) ciò che ci costituisce come soggetti storico sociali, rendendoci simili a un armonico capace di risuonare. In questo paradigma, il soggetto esprime non tanto ciò che lo costituisce come soggettività individuale, quanto piuttosto ciò che lo rende un soggetto non individuale, una mente estesa rispetto alla realtà esterna e che si qualifica secondo la vibrazione che ha corso in un contingente momento dell'esperienza.

A questo punto, sarebbe interessante considerare come storicamente la cultura occidentale abbia agito in maniera violenta rispetto a tutto ciò che riguarda il fenomeno della risonanza, anche sul piano della prassi musicale. La riduzione del risuonare al suonare, del piano armonico alla cassa armonica ha la stessa epoca d'origine dell'estetica e del concetto di belle arti, cioè la prima metà del '700. In quell'epoca nacquero strumenti musicali quali il violino, il violoncello e il contrabbasso che erano profondamente differenti dagli strumenti musicali precedenti, oltre che per motivi tecnici, come l'anima (cilindretto di legno che pone in collegamento nella cassa armonica il piano armonico di uno strumento per aumentare il nitore del suono), anche per l'eliminazione della risonanza, che fino all'epoca precedente era stata la base su cui si costruiva la prassi musicale. Nella prassi musicale *pre-bachiana,* infatti, veniva particolarmente accentuato l'elemento di vaghezza che la risonanza conferisce al suono. La ricerca del suono puro ha comportato due conseguenze: da una parte, la costruzione di strumenti che hanno cercato di neutralizzare sempre più la risonanza; dall'altra parte,

la costruzione di un sistema musicale equabile o temperato, che all'armonia naturale ha sostituito un'armonia fisica legata alla *Mathesis universalis,* e che ha fatto sì che l'intero spettro dell'intervallo tra le note fosse suddiviso in dodici semitoni uguali. Consideriamo ad esempio la viola di bordone, strumento antesignano del violoncello. L'aspetto interessante di questo strumento è la presenza di corde che non venivano direttamente suonate dall'esecutore ma che andavano in risonanza se l'esecutore era in grado di suonare in modo tale da saperle risvegliare. Questo produceva quell'effetto di dissonanza e di stridore che oggi ci colpisce quando ascoltiamo la musica araba o cinese dove gli strumenti di risonanza sono molto più diffusi. A metà del '700 si decide di annullare la risonanza e di mantenere un unico suono, controllato da un soggetto cartesiano, padrone e causa dell'effetto che provoca.

Gli esempi tratti dalla sfera musicale ci permettono di cogliere il passaggio da una concezione non-cartesiana a una concezione cartesiana dell'esperienza estetica; da un'*esperienza con,* che consiste nel partecipare al gioco, a un'*esperienza di,* che intende dominare il gioco. Questo passaggio implica anche una mutazione dell'idea di *creatività*. Se inizialmente il problema consisteva nel permanere all'interno dei vincoli tendenziali gestendo l'interdipendenza delle proprietà, successivamente diviene quello dell'invenzione della regola e della sua corretta applicazione. Tuttavia, come ha sottolineato Wittgenstein, non si tratta tanto di inventare le regole, quanto piuttosto di saperle seguire, cogliendo la direzione imboccata del corso materiale dei fenomeni. Anche Adorno ha affermato qualcosa di simile mediante l'esempio del minatore che, orientandosi al buio e tastando le pareti e il terreno della caverna, capisce dove scavare, senza però afferrarne il perchè. In sintesi, ciò che si intende problematizzare è un sapere anzitutto pratico, un *sapere come*, diverso dal *sapere di* o dal *sapere che*. In questo modo, si passa (o, se si vuole, si ritorna) da un'idea di creatività paragonabile al *suonare*, in cui l'effetto è provocato da una causa, all'idea di *risonanza,* in cui il suono è per così dire evocato e risvegliato nell'interazione. Tale processo avviene in assenza di una causa determinata, poiché tra causa ed effetto sussiste perfetta reversibilità e il campo si manifesta soltanto nell'interazione tra gli attori.

Riassumendo le implicazioni del paradigma musicale, da una parte abbiamo un'idea tradizionale moderna di creatività, in cui creare vuol dire *capacità di produrre suoni*. Si tratta di un paradigma caratterizzato da una *dimensione intenzionale,* da un *controllo razionale* e collegato all'idea cartesiana di una *mente intra craniale*. Questo modello sfocia nella concezione intenzionalista di un vincolo auto-imposto e funzionale alla creatività. Tale impostazione non risulta tuttavia soddisfacente, in quanto il vincolo non viene imposto dal soggetto, ma dipende dall'*interazione* con il materiale. Sono i materiali a dettare il passo e compito del soggetto consiste nel cogliere il vincolo da considerare dal punto di vista prettamente estetico per tradurlo in espressione. Fare esperienza del

materiale significa pensarsi *nel* materiale ed essere pensati *dal* materiale, rinunciando a dominarlo con il pensiero. È in questo modo che la creatività diviene un'*esperienza con,* vale a dire un'esperienza propriamente *pratica*.

Dibattito

Parlando della risonanza con l'oggetto, Wittgenstein collega questo fenomeno all'unità di etica ed estetica. Il suo discorso, che si propone di rivedere alcuni punti cardinali del modo in cui l'estetico è stato pensato negli ultimi anni, presenta anche qualche riflesso sulla dimensione etica?

Sì, vorrei che emergesse anche una dimensione etica. A questo proposito, il Wittgenstein a cui mi riferisco parla dell'esperienza dell'opera d'arte come del *far visita* a qualcuno. Secondo Wittgenstein l'opera d'arte non cerca di comunicare qualcosa; è come quando, facendo visita a qualcuno, non si desidera semplicemente produrre dei sentimenti, ma soprattutto fare visita – cioè *colludersi* con qualcuno – e, se è possibile, essere benvenuti. Anche Adorno dice qualcosa di simile quando, rifedendosi all'aspetto formale dell'opera d'arte, afferma che ogni *gestalt wirkt*, vale a dire è efficiente. È proprio in questa efficienza estetica, in questa istituzione di un'interazione efficiente ed energetica che si manifesta la pretesa etica dell'estetica.

Il sapere-come è una competenza specie specifica, connaturata all'essere umano e soggetta a delle regole? Lei afferma che potremmo considerare l'arte come un dispositivo dell'esperienza estetica, ma non sarebbe più opportuno considerare l'esperienza estetica come un dispositivo? Ovvero: non è probabile che quel libero gioco tra intelletto e immaginazione cui fa riferimento Kant sia esternalizzato e diventi gioco tra immaginazione e creatività che costituisce il mondo e l'identità attraverso quelle immagini che significano la nostra esperienza?

Parlando di sapere-*come* mi riferisco sì a una competenza, ma la intendendo in un senso strettamente pratico. Ad esempio: io so salire su un albero, ma non posso dimostrarlo prima di salire. Il sapere-*come* è quindi la capacità di orientarsi non sulla base di un'attrezzatura trascendentale che ci permette di *far finta di*. Per questo motivo, sono contrario all'idea di una *simulazione incarnata*, nozione che sostituirei con *messa in scena collusiva*. Questa messa in scena si acquisisce solo nell'interazione esperienziale. Riguardo alla seconda domanda, non ha senso istituire una priorità tra il gioco delle facoltà e l'esperienza, poiché l'esperienza è contemporanea al modo di darsi dei

contenuti e l'armonia delle facoltà si prova solo nell'esperienza, non separatamente da essa. L'uomo è quell'animale capace di mettere in scena una mente estesa. Anche gli altri animali lo fanno seppure con altre modalità che noi definiamo istinto perché probabilmente non ne cogliamo il quoziente di espressività, ma che resta comunque interazione. Dewey ce lo insegna: non siamo animali eccezionali se non per il fatto di avere delle modalità di relazione che abbiamo saputo sviluppare ed esasperare.

Nella Politica della letteratura *Rancière scrive un saggio su Madame Bovary in cui sostiene che Flaubert ha dovuto uccidere il proprio personaggio per redimerlo dalla colpa di aver estetizzato la vita. Madame Bovary secondo Rancière sarebbe stata uccisa per salvare l'arte e la vita dall'estetizzazione. Volevo chiedere come si pone rispetto al problema dell'estetizzazione.*

Sono contrario a queste letture dell'estetizzazione, perché ritengo che la prima capacità di *homo sapiens* sia quella di estetizzare la propria esperienza. L'estetizzazione è intrinseca all'uomo, è una dinamica potentissima e quindi non ha senso demonizzarla. Si sconfigge semmai l'estetico con l'estetico, non con l'etico. Madame Bovary muore perché oltrepassa la soglia della realtà aumentata, vive in una realtà aumentata ma con gli schemi di una cultura estetica che non sa gestire quel nuovo tipo di realtà.

Volevo ritornare sulla questione radicale, e cioè la separazione di soggetto e oggetto. Mi pare di aver capito che la proposta è di partire dalla relazione per poi ritornare al soggetto. Parlando dell'esperienza estetica come di un dispositivo, a quale forma di soggettività si può approdare?

Relativamente alla questione del soggetto, può essere utile considerare la nozione di *ante-predicativo*. In fenomenologia questo concetto indica uno stato dell'esperienza anteriore alla struttura cognitiva e giudicativa. Si tratta di uno stato in cui la relazione e l'interazione non prevedono né il soggetto né l'oggetto. Ora, l'ante-predicativo si presta bene a qualificare la dimensione dell'estetico, la quale, pur venendo espressa mediante giudizi, non è propriamente giudicativa, ma assume questa forma per catacresi, rivelandosi per così dire anteriore al linguaggio.

Quando si parla dell'ante-predicatività, bisogna però anche tenere conto delle sue possibili polarizzazioni. Esiste infatti una polarizzazione estensionale dell'ante-predicativo che mira all'istituzione di stati di fatto e di cose, e che segna quindi il passaggio dall'ante-predicativo al proposizionale. Tale passaggio è reso possibile dalla struttura del giudizio che irrigidisce l'ante-predicatività e la configura secondo una matrice limitativa e deduttiva. Nello stato ante-predicativo, analogamente, non sussiste ancora un soggetto capace di atteggiamenti proposizionali postivi e dotato

credenze, ma un soggetto che sospende le credenze e che sta al gioco dell'illusione. In altri termini, nello stato ante-predicativo occorre rendere non tematico, ma *operativo* il tessuto credenziale per potere agire anche in assenza di conoscenza, istituendo prospetticamente un soggetto, ma senza determinarlo come soggetto fondativo.