SIE Summer School 2022 – "I dispositivi dell'estetica"

Centro Residenziale Universitario di Bertinoro (FC) – 5-9 settembre 2022

Protocolli dei seminari

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, *Il dispositivo filosofico*
(protocollo redatto da Irene Calabrò e Teresa Schillaci) p. 3

Roberta Dreon, Enlanguaged experience. *Un approccio pragmatista oltre la dicotomia*
(protocollo redatto da Francesca Papi e Roberto Pisapia) p. 17

Andrea Pinotti, *Qua e là. L'immagine digitale fra immersione ed emersione*
(protocollo redatto da Lorenzo Manera e Serena Pillitu) p. 26

Simona Chiodo, *Dall'incomputabilità estetica alla computabilità tecnologica*
(protocollo redatto da Sara Francescato e Laura Fumagalli) p. 32

Fabrizio Desideri, *Per una tipologia dell'esperienza estetica. Presupposti e definizioni*
(protocollo redatto da Giulio Galimberti, Anita Merlinin e Nicola Ramazzotto) p. 40

Paolo D'Angelo, *Il paesaggio come dispositivo estetico*
(protocollo redatto da Virginia Di Bari, Serena Massimo e Camilla Palazzolo**)** p. 55

Daniela Angelucci, *Il cinema come macchina del pensiero*
(protocollo redatto da Francesca Perotto, Ivan Quartesan e Giulia Zerbinati) p. 70

Giovanni Matteucci, *La disposizione estetica del sensibile*
(protocollo redatto da Andrea Colombo, Alessandro Montefameglio e Chiara Scarlato) p. 82

Protocollo del seminario di Elio Franzini (Università di Milano)

Il dispositivo filosofico

Lunedì 5 settembre 2022

Redatto da:

Irene Calabrò e Teresa Schillaci

La lezione è incentrata sul tema del dispositivo, un termine, come vedremo, controverso e contemporaneo. Può essere utile, per cominciare, risalire alle origini del concetto, almeno in alcuni degli autori che ne hanno discusso, ossia Foucault, Deleuze e Agamben. Infine, l'idea sarà quella di comprendere come liberarsi dal concetto di dispositivo, che finisce per diventare invasivo rispetto al discorso filosofico.

Per introdurre alla questione del dispositivo, si vorrà anzitutto richiamare il saggio giornalistico di Hegel *Chi pensa astrattamente?*[1], incentrato sulla dialettica tra l'astratto e il concreto, inteso, quest'ultimo, come capacità di superare l'astratto come formula vuota per rivolgersi al senso forte del concetto. In particolare, nella conclusione Hegel sostiene che il discorso filosofico non si costruisce come scissione tra astratto e concreto, ma come coglimento della concretezza. Tenendo presente la questione del dispositivo, dunque quello che forse oggi manca al concetto di dispositivo è proprio la capacità di cogliere il senso dialettico della concretezza. È dunque in questa dialettica diabolica, che non trova risoluzione, che si pone il discorso relativo al dispositivo filosofico.

1. Che cos'è il dispositivo e a che cosa serve?

Come definiamo dunque il dispositivo? Si tratta di qualcosa che si costruisce, che si usa, un manufatto, un'istituzione, un'ideologia e infine una filosofia. Teniamo anzitutto presente che, in quanto manufatto, il dispositivo ha a che fare con la tecnica e ciò richiama anzitutto a Heidegger, che si pone all'origine della rivoluzione semantica di questo argomento. Il discorso sul dispositivo ha a che fare infatti con la questione più o meno mediata a partire da Nietzsche della tecnica in Heidegger, con il problema della soggettivazione e desoggettivazione, e prima ancora con la dialettica tra astratto e concreto in Hegel. Al di là della definizione generale, piò essere utile ricordare tre definizioni filosofiche più complesse e articolate, che si riferiscono a tre autori, ossia Foucault, Deleuze e Agamben.

[1] F. Hegel, *Chi pensa astrattamente?* (1807), a cura di F. Valagussa, ETS, Pisa 2014.

In *Sorvegliare e punire*[2], Foucault introduce il concetto di dispositivo, riflettendo su forme specifiche di dispositivi, pur mantenendo un'accezione generale, poiché tratta di istituzioni di potere e di controllo finalizzate a trasformare atti concreti in determinazioni astratte, e cioè le carceri, gli ospedali, le scuole e le università. In alcuni scritti successivi emerge una definizione più articolata di dispositivo; esso viene definito come «un insieme assolutamente eterogeneo che implica discorsi, istituzioni, strutture architettoniche, decisioni regolative, leggi, misure amministrative, enunciati scientifici, proposizioni filosofiche, morali e filantropiche, in breve: tanto del detto che del non detto, ecco gli elementi del dispositivo. il dispositivo è la rete che si stabilisce tra questi elementi»[3].

La seconda parte della definizione implica in parte la spiegazione del ruolo del filosofo, il quale deve cercare di comprendere la natura del legame che esiste tra gli elementi eterogenei, che di per sé sono astratti, ma che insieme compongono, per l'appunto, una *rete*. In conclusione, il dispositivo è una strategia che ha una determinata funzione nella storia, al punto tale da costituire una struttura di potere dominante che connette tra loro gli elementi. È infine uno strumento di soggettivazione astratta che domina e annulla i soggetti concreti, costituendo però un soggetto nuovo e a sua volta dominante. Da questa riflessione emerge chiaramente che il dispositivo è sempre inscritto in un gioco di potere, e al tempo stesso mostra anche il rapporto tra il potere e il sapere, essendo in ultima istanza quella realtà che controlla, regola e analizza le relazioni tra il sapere e il potere. Inoltre, Foucault sottolinea che il dispositivo non si coniuga al singolare, ma al plurale, non esistendo il dispositivo, ma esistendo solo i dispositivi come realtà soggettivizzanti e desoggettivizzanti che dominano la vita sociale. La nozione di dominio è di fatto hegeliana, e si applica ai dispositivi nella misura in cui essi si liberano dell'elemento antropico-soggettivo, per inglobare la vita sociale.

Tenendo a mente queste definizioni di dispositivo, per Foucault, la filosofia deve svolgere essenzialmente tre funzioni; anzitutto un'archeologia del sapere, per comprendere come all'interno del discorso sul sapere si è formato questo concetto pervasivo, inoltre una genealogia del dispositivo, e infine un'analisi sul cambiamento dell'episteme a seguito dello sradicamento che opera il dispositivo nei confronti del soggetto.

Su una linea molto vicina a Foucault, da cui non è possibile prescindere, si pone Deleuze. Sebbene dichiari che la definizione di dispositivo sia tratta dagli scritti di Foucault, Deleuze dà una definizione prima ancora di Foucault, in particolare in *Che cos'è un dispositivo?*[4] ne accentua il significato etico-politico. Il pensatore dà una prima constatazione generale, affermando che il dispositivo è la nostra vita, l'attualità, il presente come appartenenza. L'attualità, tuttavia, non è la presenza, ma il divenire, ossia ciò che si è nel momento in cui si diviene. Il dispositivo, dunque, è l'attuale come ciò che sta

[2] M. Foucault, *Sorvegliare e punire* (1975), tr. it. di A. Tarchetti, Einaudi, Torino 2014.
[3] M. Foucault, *Dits et écrits*, vol. III, pp.299-300, in G. Agamben, *Che cos'è il dispositivo?,* Nottetempo, Milano 2006.
[4] G. Deleuze, *Che cos'è un dispositivo?* (1988), tr. it. di A. Moscati, Cronopio, Napoli 2007.

divenendo, e cioè il nostro altro – o meglio – il nostro divenire altro, finire nell'altro. Nel dispositivo occorre distinguere questa ambigua dualità tra ciò che appartiene al presente e ciò che appartiene alla storia. In ogni dispositivo occorre cioè districare le linee del passato recente e quelle del futuro prossimo, cioè ciò che appartiene all'archivio, e ciò che appartiene alla dimensione del futuro. Foucault, secondo Deleuze, ha saputo servirsi della storia come archivio, per discutere del concetto di tempo, del futuro, svolgendo una critica del presente. Il concetto di dispositivo in Deleuze finisce per coincidere con il concetto di *rizoma*, in quanto le parole chiave che designano il dispositivo sono il divenire, la biforcazione, l'archivio, la diagnosi, l'analisi. Inoltre, il compito della filosofia è di porsi su due piani, rispetto a questo concetto: occorre da un lato analizzare il quadro, e dall'altro fare una diagnosi sul pensiero stesso. La questione in Deleuze assume molto più una piega filosofica, oltre che politica, dal momento che, se il dispositivo è il *rizoma*, il *rizoma* è qualcosa che è una radice, senza avere una radice, e parimenti il dispositivo è pervasivo, senza avere uno sviluppo ordinato e coerente.

Da questi due modelli, si discosta nettamente il saggio di Agamben *Che cos'è un dispositivo?*[5]. Si noti che si tratta di un saggio successivo rispetto a quelli ricordati fin qui, e il dispositivo nel pratico è giunto a una netta moltiplicazione, non riguardando unicamente le istituzioni grandi di potere e di controllo. Se Foucault individua i dispositivi come le grandi istituzioni che connettono il concetto di sapere delle strutture di potere, e Deleuze riconduce il rapporto tra sapere e potere nella dinamica temporale, Agamben vede maggiormente l'ambiguità del concetto, dandone la seguente definizione:

> Generalizzando ulteriormente la già amplissima classe dei dispositivi foucaldiani, chiamerò dispositivo letteralmente qualunque cosa abbia in qualche modo la capacità di catturare, orientare, determinare, intercettare, modellare, controllare e assicurare i gesti, le condotte, le opinioni, i discorsi degli esseri viventi. Non soltanto, quindi, le prigioni, i manicomi, il Panopticon, le scuole, la confessione, le fabbriche, le discipline, le misure giuridiche ecc., la cui connessione col potere è in un certo senso evidente, ma anche la penna, la scrittura, la letteratura, la filosofia, l'agricoltura, la sigaretta, la navigazione, i computers, i telefoni cellulari e - perché no - il linguaggio stesso che è forse il più antico dei dispositivi, in cui migliaia e migliaia di anni fa un primate - probabilmente senza rendersi conto delle conseguenze cui andava incontro - ebbe l'incoscienza di farsi catturare[6].

Il dispositivo è dunque qualcosa di ben più pervasivo delle evidenti strutture connesse con il potere, e per esempio anche la penna è un sistema di costrizione, come anche il linguaggio in cui Platone ebbe l'incoscienza di farsi *catturare*. Alle spalle di questo discorso agisce naturalmente la questione del soggetto, da identificare non con il soggetto trascendentale, e nemmeno con il singolo soggetto concreto, ma come realtà che ha rapporti con i dispositivi perché ne è immerso. Agamben, a differenza di Foucault e Deleuze, prefigura la strategia per uscire dai dispositivi. Al contrario, per Foucault non

[5] G. Agamben, *Che cos'è un dispositivo?*, Nottetempo, Milano 2006, pp. 21-22.
[6] *Ibidem*.

esiste via d'uscita dal dispositivo, essendo quest'ultimo la strategia con cui il potere si è impadronito del sapere tramite l'istituzione. Analogamente, in Deleuze non si tematizza l'uscita dal dispositivo poiché esso stesso è il *rizoma*, la rottura della realtà soggettiva, e l'invasione di un tempo senza soggetto, che si fa sempre altro. Agamben invece, trattando l'uscita dal dispositivo, parla di «profanazione»[7]. I dispositivi, infatti, fanno parte di un consapevole processo di desoggettivazione, quindi occorre profanare la desoggettivazione, per tornare a una dimensione soggettiva che sia liberazione dal dispositivo, recuperando il senso vitale del soggetto. Nella denuncia del dispositivo, dobbiamo lavorare, per Agamben, anche in forma larvata o spettrale, a una nuova forma di soggettività.

2. Il dispositivo e la filosofia moderna

Dati questi tre modelli, possiamo dunque dire che abbiamo trovato una risposta alle domande "che cos'è il dispositivo?" e forse anche "a cosa serve il dispositivo?". Salvo parzialmente Agamben però, non si è risposto alla domanda sul ruolo della filosofia, se essa cioè sia un dispositivo tra altri dispositivi, e se sì, come sia accaduto ciò. Certamente si può sostenere che la filosofia è un dispositivo, e cioè una *disposizione* del discorso. Dalla domanda kantiana "come orientarsi nel pensiero?" in effetti scaturisce la costruzione delle categorie, ossia dispositivi atti a ordinare e costruire un orizzonte di sapere. La filosofia dunque è una disposizione, anche retorica, degli strumenti del pensare. Sempre nel contesto di una riflessione sui rapporti tra filosofia e il concetto di dispositivo, quest'ultimo porta con sé necessariamente la questione dell'origine della filosofia moderna, poiché essa nasce dalla costruzione dello specifico dispositivo chiamato soggetto. Per orientarsi nel pensiero, per costruire il discorso filosofico, si costruisce il dispositivo che lo ordina: *ich denke* – la risposta di Kant – è la sintesi della disposizione soggettiva del mondo, e orientarsi nel pensiero significa disporre soggettivamente la realtà del mondo.

Alle spalle delle riflessioni degli autori considerati, è la questione del soggetto. In rapporto alla filosofia moderna, il dispositivo si risolve in ultima istanza in un'esaltazione e negazione del principio della filosofia moderna, e cioè dei suoi processi di soggettivazione e di desoggettivazione. Se la filosofia moderna nasce infatti con la costituzione del dispositivo soggettivo, essa termina nella critica e nella distruzione stessa del principio del punto di vista. Al tempo stesso i dispositivi nascono in virtù della soggettivazione del mondo operata nell'ambito del pensiero moderno, ma i dispositivi nati da questa soggettivazione attraverso il punto di vista, desoggettivizzano il soggetto dal reale, e quindi sono finalizzati proprio alla distruzione della dimensione del soggetto. In sostanza dunque, il dispositivo è l'elemento classico della filosofia moderna che costruisce il proprio distruggersi: la

[7] Ivi, pp. 29, 34.

filosofia moderna è il grande racconto della propria distruzione, cioè della negazione di quei principi stessi che l'hanno costituita. In sintesi, gli elementi criticati all'interno della filosofia del dispositivo sono il soggetto cartesiano e il soggetto trascendentale, e ciò implica da un lato la contestazione della filosofia di stampo fenomenologico, laddove il soggetto è condizione di possibilità del pensiero, e dall'altro la distruzione della filosofia in senso fondazionale rispetto al senso. Con ciò si introduce una delle diatribe caratterizzanti del Novecento, e cioè quella relativa alla funzione del discorso filosofico, se esso cioè sia fondativo o descrittivo/analitico. Il concetto di dispositivo suggerisce che la società sia dominata da meccanismi che distruggono ogni soggetto, mantenendo in vita solo il soggetto biologico, non come elemento di costruzione del mondo, ma come fattore residuale.

Da un punto di vista storico, la filosofia fondata sulla soggettività si identifica con l'Illuminismo, da intendersi come quel momento storico in cui il pensiero comprende la volontà fondativa del soggetto. La critica contemporanea della filosofia che pone al centro la nozione di dispositivo è rivolta alle radici illuministiche della modernità. Come rispondere oggi dunque alla domanda kantiana "che cos'è l'Illuminismo", e "come orientarsi nel pensiero?", cosa significa "uscire dallo stato di minorità", dare un potere alla ragione, e infine determinare il soggetto come insieme di facoltà? L'Illuminismo può essere dunque sintetizzato come l'ambiguità del pensiero moderno, che da un lato crea e dall'altro distrugge; nondimeno, si tratta di vedere l'Illuminismo in modo nuovo, determinando esso un potere nuovo del soggetto che i dispositivi finiscono per annullare. La consapevolezza che emerge con Foucault, e d'altronde anche con Horkheimer e Adorno[8], risiede non tanto nella negazione dell'Illuminismo, ma nell'ammissione delle sue manchevolezze: l'Illuminismo non basta per fondare le premesse della modernità

In conclusione dunque, si può considerare criticamente il concetto di dispositivo: l'Illuminismo non basta a fondare tutte le categorie del pensiero della modernità, perché i concetti degli Illuministi hanno la caratteristica di dimenticare che la filosofia avrebbe potuto essere altra, che esiste un'origine del pensiero filosofico che non è radicata soltanto nel concetto di ragione e categorie, ma essa è qualcosa che si è imposta come un dispositivo. Per cogliere le ambivalenze del dispositivo, occorre cogliere le ambivalenze dell'Illuminismo, avendo quest'ultimo imposto le forze costruttive, senza se ne sia condotta una genealogia e reperito un'archeologia.

3. Le origini del discorso sul dispositivo

I tre filosofi che sono dietro a questo concetto di dispositivo sono Hegel, Nietzsche e Heidegger. Il primo autore da prendere in considerazione è Hegel, perché bisogna considerare la dialettica tra astratto e concreto, che è la prima grande critica dell'Illuminismo. L'Illuminismo si conclude nel

[8] M. Horkheimer, Th. Adorno, *Dialettica dell'Illuminismo* (1944), tr. it. di R. Solmi, Einaudi, Torino 2010.

dominio del dispositivo: il Terrore, e Hegel sostiene con assoluta chiarezza nella *Fenomenologia dello Spirito*[9] che la ghigliottina è un dispositivo. Quindi la ghigliottina è il dispositivo che conclude la dinamica dell'Illuminismo, che è anche Terrore: il trionfo dell'astratto che con i suoi dispositivi, cioè con le sue costruzioni, distrugge una forza originaria, una forza dialettica, cioè la capacità di una ragione di cogliere anche il negativo e di rovesciarlo in positività. Ed è proprio Foucault a ricordare come Robespierre liquidava la dialettica: quando si chiedeva a Robespierre come risolvere un problema, la risposta è univoca, cioè la morte. La morte era l'assenza della dimensione dialettica.

Il secondo autore da prendere in considerazione, e a cui dobbiamo i concetti, ad esempio, di genealogia, archeologia, inattualità, archivio, è Nietzsche come critico della filosofia della modernità, dell'Illuminismo. Il terzo filosofo, invece, che è forse il padre, anche se non necessariamente denunciato come tale, di tutti questi concetti di dispositivo (quelli di Foucault, di Deleuze e di Agamben) è Heidegger, e in particolare Heidegger del saggio sulla tecnica. Peraltro, Heidegger viene letto da Foucault, e Foucault, in un'intervista alla fine della sua vita, ammette di essere partito dalla critica della metafisica di Heidegger. L'origine del concetto di dispositivo è il saggio di Heidegger 1953 *La questione della tecnica*[10], a cui vanno collegati i saggi del 1936 della cosiddetta "svolta": *L'epoca dell'immagine del mondo*[11] e *La questione della cosa*[12]. Come definisce la tecnica Heidegger? La definisce con il termine "manifestazione" e con l'espressione, da cui parte Foucault, "dispositivo della metafisica". La tecnica è un dispositivo e appartiene «all'essenza della tecnica l'apprestare a usare mezzi, apparecchi e macchine»[13]. Al tempo stesso appartengono alla tecnica i bisogni e i fini a cui servono gli apparecchi e le macchine. Sempre Heidegger sostiene che la «totalità di questi dispositivi è la tecnica; essa stessa è un dispositivo o, in latino, un *instrumentum*»[14]. Il concetto di dispositivo, dunque, nasce dalla concezione della tecnica come nascita della metafisica. La tecnica ha un valore di carattere strumentale e si definisce nel rapporto mezzo-fine, causa-finalità; la tecnica è all'origine delle quattro cause aristoteliche - materiale, finale, formale ed efficiente -, che sono i primi dispositivi. Questa è l'essenza della tecnica: la tecnica è *Gestell*, qualcosa che viene impiegato e l'uomo – sostiene ancora Heidegger – è un dispositivo che nella tecnica è sempre chiamato a disvelare la natura intesa come uno dei campi del suo rappresentare. Per Heidegger, dunque, la tecnica è un *Gestell*, cioè è una imposizione, che è metafisica proprio perché ci impone di rappresentare il mondo in una visione di carattere strumentale; ci dà una visione strumentale,

[9] G.W. Hegel, *La fenomenologia dello spirito* (1807), tr. it. di G. Garelli, Einaudi, Torino 2008.
[10] M. Heidegger, *La questione della tecnica*, in *Saggi e discorsi*, a cura di Gianni Vattimo, Mursia, Milano 1976, pp. 5-27.
[11] M. Heidegger, *L'epoca dell'immagine del mondo*, in *Sentieri interrotti*, tr. it. di P. Chiodi, La Nuova Italia, Firenze 1968, pp. 71-190.
[12] M. Heidegger, *La questione della cosa*, a cura di V. Vitiello, Mimesi, Milano 2011.
[13] M. Heidegger, *La questione della tecnica*, cit., p. 5.
[14] *Ibidem*.

utilitaristica del pensiero, che ci impone una rappresentazione del mondo e delle cose. Siamo dunque nell'età della tecnica, perché siamo nell'età in cui il soggetto per rappresentare il mondo ha bisogno di strumenti e di dispositivi. E la tecnica, allora, si è impadronita dell'episteme, della nostra capacità di controllo del mondo. Heidegger, dal punto di vista ermeneutico, ci fa capire molto bene come in realtà il rapporto soggetto-mondo sia di tipo utilitaristico; da Bacone in avanti, effettivamente, la filosofia ha imposto solo un modo di considerare il mondo e le cose. Ma non esiste unicamente questa strada, perché il *Gestell* è una scelta storica del soggetto, non è l'unico modo con cui la filosofia può esprimere il proprio senso.

Dunque, Heidegger è essenziale proprio per capire il discorso dei dispositivi di Foucault che abbiamo visto all'inizio, perché Foucault ribadisce più volte, fino a essere criticato, che la relazione tra sapere e potere è mascherata dalla tecnica e questo è lo stesso discorso che fa Heidegger: la tecnica - i dispositivi - mascherano la relazione tra sapere e potere e fanno sì che il soggetto domini una realtà di senso; fanno sì che la strada illuministica sia ritenuta l'unica strada in cui il pensiero può affermare la sua volontà di avere una visione panottica del mondo, perché il vedere è considerato come un sinonimo di sapere, quando in realtà manca al discorso filosofico tutta quella genesi originale, sapienziale e ontologica che è stata dimenticata.

Heidegger, allora, esprime molto bene un discorso che forse avrebbe fatto anche Adorno: in definitiva, la filosofia moderna è un grande mascheramento di questo dominio positivo della tecnica, di questo *Gestell* che ci domina. Secondo il filosofo tedesco, quelle filosofie che vogliono liberare la dimensione del soggetto, come la fenomenologia e il marxismo, in realtà altro non sono che una dittatura del soggetto: sono l'imposizione di un concetto di episteme a cui la filosofia stessa dovrebbe essere ridotta e condotta. Chi lo dice, si domanda Heidegger, che la filosofia abbia radici di carattere epistemologiche? Ed è esattamente il discorso che farà Foucault.

Nel saggio intitolato *Dimenticare Foucault*[15], Baudrillard sostiene, in maniera radicale, che mancano in tutto il discorso foucaultiano i concetti di simulazione, di desiderio e di simulacro, e che manca anche un discorso di economia politica del dispositivo. Secondo Foucault, però, quello che si può fare per uscire dal paradosso della contemporaneità, è costruire un Illuminismo eteronomo, che non abbia in sé la propria autonomia, ma che sia visto come un elemento di critica perenne, ossia, si potrebbe anche dire, un Illuminismo non illuministico.

Per concludere, se il dispositivo viene visto all'interno di questa genesi heideggeriana finisce per essere qualche cosa di pervasivo che incarna in sé un modo di fare filosofia, ma non il campo intero della filosofia. Non è necessario parlare di fede, ossia non c'è il bisogno di *credere* a questa prospettiva; è, però, necessario *vedere* in questa prospettiva i limiti di un pensiero che si ritiene nato

[15] J. Baudrillard, *Dimenticare Foucault*, PGRECO, Milano 2014.

come Atena dalla testa di Zeus, cioè un sapere che si ritiene già formato, già costituito. C'è tutto un aspetto del pensiero che effettivamente ha carattere utilitaristico e che ci serve a usare il mondo; ad esempio, non è un caso se il concetto di rizoma di Deleuze si oppone a quello baconiano di radice: la radice è qualche cosa che si fonda; invece, il rizoma è qualcosa che sta in superficie. Il rizoma non è una formica che va per linee ordinate; il rizoma è un topo: i topi, con i loro movimenti rizomatici, spaventano, perché non si sa mai dove vanno. Ecco, il pensiero è anche questo: qualche cosa che non si sa mai dove va. Ci sono, dunque, forme di pensiero che non sono imposte, e per scoprirle bisogna andare alla radice del *Gestell*, che è comunque un compito del pensiero.

Inoltre, bisogna considerare che un discorso sul concetto di dispositivo – lo dicono Heidegger e Foucault – chiude la metafisica, perché essa non segna tutta la storia del pensiero ma solo un'epoca dell'immagine del mondo del pensiero; quindi, un'epoca del pensiero che non implica tutto il pensiero. Qual è, però, il rischio di questo *Gestell*? Il rischio di questa posizione è che la chiusura della metafisica, la chiusura al concetto di filosofia come fondazione, come il venire alla luce di un soggetto trascendentale, porta con sé il pericolo – che per Foucault e per Deleuze non è un pericolo – di una filosofia che diventa solo ed esclusivamente analisi della contingenza, filosofia del sociale, della cultura, della storia, filosofia che analizza i processi di soggettivazione e desoggettivazione; tutte le filosofie che, invece, comprendono ancora un'apertura alla metafisica sono marchiate, in quest'ottica genealogica, nietzschiana, con l'elemento di ideologia. Il pericolo del dispositivo è, allora, una riduzione a livello ideologico di tutte quelle filosofie che non si occupano di questi meccanismi di dominio: tutto quello che non si occupa di *Gestell* è imposizione. A questo punto, però, è necessario domandarsi: è questa la filosofia che vogliamo per il nostro tempo? Vogliamo una filosofia che è analisi dell'imposizione, del *Gestell*, che chiude alla metafisica? Vogliamo una filosofia che chiude al soggetto e alla fondazione?[16]. Vogliamo una filosofia che vuole essere solo strategia, diagnosi, elogio dell'analogia, della realtà che ci circonda? Il discorso è che forse non dobbiamo ritenere – e l'Illuminismo ce lo ha insegnato – che la funzione della filosofia sia solo quello della critica. La funzione della critica è una fondamentale funzione della filosofia; l'illustrazione del presente e la critica del presente, la profanazione (cioè la manifestazione di quelli che sono gli elementi di desacralizzazione del mondo e del soggetto) sono funzioni della filosofia, ma non sono le uniche funzioni della filosofia: dimenticare la storia della metafisica significa dimenticare la storia che ha fondato il pensiero filosofico. È fondamentale anche criticare la storia della metafisica, ma una filosofia non può limitarsi ad essere analisi del *Gestell* e dell'imposizione, ad esibire i propri percorsi

[16] Qui il Prof. Franzini "apre" alla fenomenologia che non può essere ridotta a filosofia del soggetto, ma la cui koinè discende da quel termine.

di analisi mentale e a rifiutare l'apertura al fondamento, perché si rischia di entrare in un circolo vizioso pericoloso.

Dibattito

1. *Il dispositivo mi sembra che sia una sorta di disposizione del discorso, del sapere, e quindi in qualche modo un'attività manipolatoria, organizzativa; l'attività di dare forma a un sapere che altrimenti rimarrebbe sciolto e sparso. Quindi potremmo considerare il dispositivo più come qualcosa di utilitaristico nell'ultimo senso da lei proposto, invece di utilitaristico nel senso di manipolatorio, e quindi come un'attività di cui l'uomo ha bisogno per dar forma al proprio pensiero, alla propria conoscenza?*

2. *Un dubbio sull'idea che le filosofie che si occupano soltanto di mettere in luce i dispositivi, di descrivere il contingente, decidono di chiudersi alla metafisica. Mi chiedo se la metafisica debba necessariamente essere ancorata al soggetto. Questa, però, è strana considerazione, soprattutto se si pensa a Deleuze, il quale, molto spesso, è criticato in quanto metafisico, e in più lui stesso si definisce precritico e quindi in qualche modo metafisico. Non si può essere metafisici mettendo da parte la questione del soggetto o, forse, proprio soltanto tenendo da parte la questione del soggetto?*

Sono convinto che sicuramente il termine dispositivo è un termine di carattere retorico, che viene utilizzato anche al di fuori della tradizione della retorica, in quanto *dispositio* è quello con cui i retori anche contemporanei indicano l'ordine del discorso. Esistono due modi per analizzare la retorica: analizzarla nel suo aspetto figurale o nel suo aspetto argomentativo. La *dispositio* è ciò che guarda non allo stile o all'argomento figurale, ma a come il discorso viene esposto. Tra l'altro, alla retorica si ispira Kant quando costituisce il modello della filosofia analitica ha un modello degli studi della Germania del Settecento, dove il termine *dispositio* era un termine esclusivamente di carattere retorico. Dunque, il primo dispositivo è sicuramente la retorica, cioè l'ordine del discorso, ossia il dispositivo con cui si organizzano i sistemi del sapere. Da questo punto di vista, la retorica è sempre stata un modo non tanto per manipolare, ma per indirizzare le strutture della società. A questo proposito, al concetto di *dispositio* è connesso il rapporto tra verità e verosimiglianza. La retorica non mira alla verità ma alla verosimiglianza: la retorica, nella disposizione del discorso, non mira alla manipolazione, ma alla costruzione di un universo credibile, un orizzonte della rappresentazione.

Il dispositivo non manipola, perché il potere non manipola; il potere vuole controllare, per cui in realtà la logica del dispositivo non è di manipolazione della realtà, ma è di togliere il potere al libero arbitrio del soggetto per costituire delle istituzioni all'interno delle quali il soggetto viene

destrutturato e il suo potere ridotto al limite. *Mutatis mutandis*, è lo stesso discorso che fa l'intera cultura dell'Illuminismo: in definitiva che cosa sono, direbbe Heidegger, i dispositivi se non delle magnifiche rappresentazioni del mondo e delle cose? Delle rappresentazioni che ordinano il mondo e le cose secondo degli apparati di meraviglioso. In fin dei conti, quello che noi riteniamo oggi l'esempio perfetto della democrazia, cioè la democrazia rappresentativa, è appunto *rappresentativa*: una democrazia che passa attraverso la costruzione di un dispositivo, per cui noi non eleggiamo delle persone, ma eleggiamo dei dispositivi, cioè dei rappresentati e per di più senza rapporto diretto tra elettore ed eletto; noi costruiamo il nostro sistema di controllo. Foucault, in particolare, per evitare le forme di ideologia, non coglie la dimensione manipolatoria, seduttiva, direbbe Baudrillard, ma solo la dimensione di controllo e potere: per lui, il pensiero occidentale moderno è nato con il concetto di *Gestell*, di imposizione, a sua volta nato all'interno dei concetti di rappresentazione e soggetto. Uno dei limiti di Foucault è, allora, di non vedere l'aspetto simulatorio, costrittivo e manipolatorio che avviene all'interno del panottico. Bentham, ad esempio, non pensava di costruire qualche cosa di negativo, ma pensava di costruire una metafora o un simbolo di una dimensione di controllo totale e di attenzione all'interno del discorso (all'interno di questo discorso rientrano anche Beccaria e Verri) in cui il controllo sostituisce la tortura, in cui il corpo viene messo a distanza, come se fosse reato: si passa dalla pena corporale, dove il condannato è ancora un corpo, alla dimensione in cui invece il condannato è in un teatro; questa è la metafora del pensiero illuministico, che è un pensiero che decorporeizza assolutamente il concetto di colpa, di soggetto colpevole.

Per quanto riguarda il secondo intervento, è bene specificare che per il prof. Franzini nel rischio della chiusura di certe filosofie nei confronti della metafisica è in questione una dimensione esplicitamente politica. Perché consideriamo retorica filosofica alcune espressioni dell'ultimo Husserl, quando, cioè, rivendica il valore metafisico della ragione? Una filosofia che rifiuta il valore metafisico della ragione, cioè il valore fondativo della ragione per il pensiero, rischia di essere ritenuta filosofia del passato, quando in realtà sostenere il valore fondativo della ragione significa semplicemente, per Husserl, in questo caso, eliminare un punto di vista sul mondo considerato fattualistico, oggettivo, in cui la filosofia è analisi del fatto, dell'ordine del discorso. Senza entrare in una dimensione fideistica, se vogliamo salvare il concetto di soggetto senza però limitarci ad esso, forse dobbiamo proprio seguire la tradizione della fenomenologia, dove Husserl non ama parlare né del soggetto né dell'oggetto, ma ama parlare del rapporto tra trascendenza e immanenza. E, ancora di più, se vogliamo capire il valore di una filosofia che non si limiti all'immanenza, cioè a ciò che è contingente, a quello che Deleuze chiama l'attuale, forse bisogna pensare al mondo del nostro esperire, cioè agli atti attraverso i quali noi costituiamo il senso strutturato del mondo e delle cose, cioè la dimensione del senso che ci circonda nelle varie ragioni dell'essere; ma l'essere non deve

essere ridotto né, da un lato, alla sapienza (Heidegger), né, dall'altro, unicamente alla contingenza di una filosofia del sociale dall'altro.

3. *Abbiamo visto che Deleuze non propone una modalità per uscire dal dispositivo, però parla di deterritorializzazione, che, in qualche modo, è forse un modo attraverso cui è possibile trovare una sorta di libertà, una via d'uscita dal dispositivo. Dal canto suo, Agamben parla di profanazione… C'è, forse, qualche affinità tra la profanazione di Agamben e la deterritorializzazione di Deleuze?*

4. *Ci siamo soffermati su quanto ha detto Foucault, considerando il dispositivo in un'accezione particolarmente coercitiva, integrato nel quadro della dinamica servo-padrone. Il dispositivo, in questo quadro, appartiene a chi detiene il potere, quindi a una determinata categoria di persone. Chi non detiene il potere, allora, non può utilizzare i dispositivi. Ma la categoria di dispositivo non può essere, invece, considerata appartenente a tutti noi, in quanto tutti i noi utilizziamo dispositivi come il linguaggio o la filosofia per destreggiarci e navigare nel mondo? Perché abbiamo bisogno di interpretare il mondo attraverso narrazioni, o descrivendolo attraverso il linguaggio; accettare il mondo così com'è può essere angosciante: abbiamo bisogno di punti di riferimento per navigarlo. Così come avviene con i pregiudizi, che sono attività che il nostro pensiero attua e che spesso sono negative, però è innegabile che ci diano dei punti di riferimento per orientarci nella realtà.*

Per quanto riguarda la possibilità di una fuoriuscita dalla cultura del dispositivo, occorre evidenziare che Foucault non ha la minima intenzione di ritenere il dispositivo qualcosa da cui si possa uscire: il dispositivo c'è ed è una costruzione del pensiero moderno che serve anche a demitizzare la cultura del soggetto che ha attraversato il pensiero moderno. Il dispositivo è, dunque, un modo con cui, a partire da una radice storica, cioè l'organizzazione dello stato moderno, si sono costruiti nessi istituzionali per reggere delle pulsioni soggettive. È chiaro che, nel momento in cui si esce da un ambito in cui ci sono delle leggi feudali, lo stato deve organizzare una serie di istituzioni per potere rimanere in piedi, e perciò crea dei dispositivi. In fin dei conti, quando parliamo della costituzione, stiamo parlando di un dispositivo originario costituito per mettere insieme come leggi fondamentali dei dispositivi che sono le varie specificità delle leggi. Nel dibattito politico attuale, il problema è mantenere intatto il dispositivo costituzionale, come se fosse addirittura sovrastorico. Per Foucault, quindi, uscire dai dispositivi non ha senso, quello che noi possiamo fare è mostrare che l'archeologia del sapere rivela che alla base del sapere ci sono dei meccanismi di potere che sono stati istituzionalizzati nella modernità e che sono stati sempre più raffinati. Uscire dal dispositivo è possibile solo uscendo dalla modernità e questo non è assolutamente possibile.

Chi, invece, affronta la questione meno dal lato dell'archivio, cioè dal lato della storia delle idee, e più dal lato della filosofia, come Agamben e Deleuze, mette in campo – in particolare Deleuze – dei caratteri esplicitamente "postmoderni", mostrando che, in realtà, il dispositivo si trasforma da dato di fatto che viene imposto dal potere come una dimensione politico-istituzionale che va ricostituita su nuove basi. In questo senso, la profanazione del sacro di Agamben e la deterritorializzazione di Deleuze sono strade per uscire dalla dittatura del dispositivo. Deleuze sostiene che si tolgono le radici ai dispositivi viene alla luce una dimensione del soggetto che non è una macchina desiderante, ma è un soggetto che viene demacchinizzato, cioè un soggetto con una pulsione, desiderante. Baudrillard, in un saggio dedicato a Foucault, critica Deleuze sostenendo che è impossibile diventare un soggetto desiderante quando sono gli stessi apparati che dicono al soggetto cosa desiderare e cosa no. In realtà, la deterritorializzazione, cioè la liberazione dal desiderio imposto, è assolutamente impossibile, perché il simulacro è pervasivo. Nella sua radicalità assoluta, nella sua impossibilità pratica, il concetto di profanazione di Agamben è forse più stringente sulle cose, cioè può essere adattato alle situazioni pratiche, vitali, ben più che i concetti di Deleuze, che, invece, rimane all'interno di un percorso teorico dove il soggetto non è un soggetto biologico. Invece, il soggetto di cui parla Agamben è biologico e deve cercare di non essere controllato, perché le strategie del controllo sono pervasive: ad esempio, nel momento in cui accendiamo il cellulare siamo assolutamente controllati, e questo è l'aspetto positivo della filosofia del dispositivo, perché ci induce a pensare a cosa ha condotto il panottico, ossia a considerare lecita ogni forma di controllo; nessuno mette più in discussione che i meccanismi di controllo sono assolutamente pervasivi. Da questa situazione, però, secondo Agamben, non si esce con la filosofia, ma con una volontà di combattere il potere nelle sue singole manifestazioni. In questo senso, allora, il dispositivo, come dice Heidegger, è da una parte un'imposizione del potere, che però è creata dal destino della metafisica, che è il destino che ci siamo scelti; noi siamo responsabili della realtà del dispositivo, e i dispositivi non sono altro che la manifestazione della coscienza lacerata, della dialettica tra astratto e concreto che non si risolve. Da un punto di vista filosofico, sicuramente l'Illuminismo conclude nel Terrore una coscienza lacerata, perché è una dimensione presa come destino, dove non si cogliere il potere del negativo, cioè il potere della dialettica, la forza di rovesciare questa concezione. Se è vero che i dispositivi sono nati nel Settecento, essi sono dunque un destino. È forse necessario salvare ancora Foucault da questa prospettiva, perché è stato un po' manipolato da alcuni suoi interpreti; in realtà, Foucault nasce come uno storico delle idee che vuole analizzare la genealogia delle istituzioni moderne, senza pensare a chi sia il soggetto del potere; il soggetto del potere è la necessità storica, l'imposizione che è conseguente alla nascita dello Stato moderno. Secondo Foucault, inoltre, il soggetto-uomo non esiste più e il dominio dei dispositivi è qualcosa che l'umanità ha costruito nel corso del tempo e che la

modernità ha istituzionalizzato fino a rimanerne invischiata; questi dispositivi hanno sostituito il soggetto, dunque una discussione epistemologica sull'uomo non ha più senso. Consapevole e privo di nostalgie, Foucault è in questo molto simile a Baudrillard: non c'è via d'uscita dai dispositivi, ma ci fa riflettere sui meccanismi istituzionali anche epistemologici, perché in fin dei conti la radice di Foucault è un'epistemologia di carattere storico. Questa radice non c'è in Heidegger né Deleuze, che assume il vocabolario di Foucault, ma non il suo discorso epistemologico.

Occorre comunque salvare Foucault anche perché non ha dietro quella complessità del pensiero che abbiamo determinato, ma ha dietro quei discorsi generici, nietzschiani, che vedono la struttura del moderno come una struttura positiva dalla quale non si esce; se dietro Foucault c'è anche Hegel, non c'è, però, la complessità della dialettica negativa nel suo discorso.

Per concludere, qual è la funzione degli autori che abbiamo preso in esame? Tutti questi autori sono i maestri del sospetto per la nostra generazione, anche se, forse, non si può fondare nulla su di loro. Ad esempio, il saggio di Heidegger *L'epoca dell'immagine del mondo* è assolutamente falso dal punto di vista storico, però, anche se rimane inutilizzabile dal punto di vista fondativo, quel saggio ci fa capire alcuni meccanismi che se non ci fosse il sospetto non potremmo vedere.

Protocollo del seminario di Roberta Dreon (Università Cà Foscari, Venezia)

Enlanguaged experience*. Un approccio pragmatista oltre la dicotomia*

Martedì 6 settembre 2022

Redatto da:

Francesca Papi e Roberto Pisapia

Che rapporto intercorre tra il linguaggio e la sensibilità? Cercheremo di superare l'irrigidimento dicotomico tra i termini in questione, scissione che ha contaminato gran parte delle tradizioni che ci precedono, attraverso l'assunzione di un approccio pragmatista rispetto alla questione del rapporto vigente tra il soggetto e l'oggetto, da una parte, e il linguaggio e la sensibilità, dall'altra, e in particolare faremo capo al pragmatismo classico di John Dewey, Williams James e George Herbert Mead. Ma vediamo le tradizioni che rimangono legate a una tal visione dualistica rispetto al punto di vista filosofico che vogliamo far valere: consideriamo brevemente da una parte il versante estetico e dall'altra la filosofia del linguaggio. Entrambe queste tradizioni hanno tracciato una delimitazione tra i campi di indagine in questione, in maniera non monolitica e con l'intento di salvaguardare l'idea di una relativa autonomia dei propri campi di indagine, ma con la conseguenza di farne a conti fatti due ambiti nettamene separati. Per quanto concerne il versante estetico, abbiamo autori come Baumgarten, il famoso fondatore dell'estetica filosofica, che riconobbe alla sensibilità una sua specificità e una forma di autonomia, concependola come *cognitio* percettiva distinta dalla *cognitio intellettualis* in quanto la sensibilità non si lascia catturare dai concetti e dalle trame discorsive al linguaggio. All'interno della sua teoria estetologica l'approccio metedologico, sia al linguaggio sia alla sensibilità, rimane cognitivo: la cognizione è la chiave di accesso al mondo e di rappresentazione del mondo. Vediamo come qui l'idea di una rigida opposizione fra il linguaggio e la sensibilità rimane netta. E ancora, all'interno del versante estetico, un autore come Schopenhauer, filosofo che ha influenzato il giovane Nietzsche e in maniera pregnante molti romanzieri otto-novecenteschi, sostiene una visione dicotomica in merito al rapporto tra linguaggio e sensibilità, poiché assume il linguaggio come "telegrafo del pensiero", ovvero come veicolo dei concetti che traviserebbero il senso più profondo del mondo, accessibile solo tramite il sentimento, l'intuizione e l'arte. E per finire un altro grande autore che continua a sostenere ancora alla metà degli anni '60 del Novecento una netta distinzione fra cognizione e sensazione, tra percepire e interpretare è l'estetologo americano scomparso di recente Arthur Danto. Secondo la sua "teoria degli indiscernibili" ciò che è arte, rispetto a ciò che arte non è, non è discernibile attraverso la percezione: ci serviamo di fatto di qualcos'altro,

ovvero di una teoria che non ha nulla a che vedere con la percezione. «Veder qualcosa come arte richiede qualcosa che l'occhio non può cogliere – un'atmosfera di teoria artistica, una conoscenza della storia dell'arte: un mondo dell'arte»17. Per quanto riguarda il versante filosofico-semiotico, il neopositivismo fa propria un'immagine del linguaggio inteso primariamente come strumento logico. I neopositivisti tentarono di adeguare il linguaggio naturale, caratterizzato da imprecisioni e pressappochismi irriducibili, agli strumenti e ai metodi propri della logica, per emendarlo dalla vaghezza. Per un autore come Kripke il linguaggio è innanzi tutto uno strumento di riferimento. Chomsky continua a far valere una rigida distinzione fra il piano della semantica e quello della pragmatica. E così infine Saussure rimane invischiato nella distinzione rigida tra la *langue* e la *parole*.

Ebbene, la proposta che la Professoressa Dreon cerca in questa sede di far valere, trae alimento dai contributi dei filosofi pragmatisti classici. Ma, per prima cosa, occorre chiedersi: chi, in altre tradizioni filosofiche, ha cercato di andare oltre la dicotomia di cui siamo parlando? L'approccio fenomenologico di un autore come Merleau-Ponty può esserci utile al fine di mostrare come le strutture del linguaggio siano fondate sulla percezione, intesa dal filosofo francese come azione radicalmente incorporata. Tuttavia un approccio come quello fenomenologico rimane ancorato ad fondazione unilaterale delle strutture linguistiche su quelle motorio-percettive, approccio che, si ritiene, vada superato: la fenomenologia merleaupontiana, così come approcci più recenti in parte a essa ispirati (cfr. Mark Johnson), rimangono fedeli a una idea del linguaggio come fondato sull'esperienza. Ebbene, l'approccio pragmatista consente di fare un passo ulteriore in quanto ci propone immagini più complesse del linguaggio e della sensibilità e dei loro rapporti, ovvero in questa tradizione comincia a delinearsi l'idea della retroazione dell'ambiente linguistico sulla sensibilità organica. All'interno di questa visione, esperienza e linguaggio vengono pensate come vere e proprie funzioni vitali di organismi che interagiscono all'interno dell'ambiente umano. Anzitutto notiamo come il lessico di cui si fa uso all'interno di un contesto simile è molto diverso rispetto alle tradizioni precedenti: non si parla di soggetto, ma di organismo; non si parla di mondo, ma di ambiente. Il fatto di adottare un lessico del genere comporta il rifiuto di una tesi coscienzialista che parta da entità autonome e *disembodied*. Celebre l'affermazione di un autore come John Dewey in merito:

> *Mind* è anzitutto un verbo. Esso denota tutti i modi in cui ci occupiamo consapevolmente ed esplicitamente delle situazioni in cui ci troviamo. Purtroppo una maniera influente di pensare ha trasformato i modi di agire in una sostanza soggiacente che compie le attività in questione. Essa ha trattato la mente come un'entità indipendente la quale fa attenzione, si prefigge, si prende cura, osserva e ricorda. Questa trasformazione dei modi di reagire all'ambiente in un'entità da cui provengono le azioni è nefasta, poiché scioglie la mente dalla necessaria connessione con gli oggetti e gli eventi, passati, presenti e futuri, dell'ambiente con cui sono intrinsecamente collegate le attività di reazione. La mente che intrattiene solo una relazione accidentale con l'ambiente ha una relazione

17 A.C. Danto, *Il mondo dell'arte*, (1964), trad. it. in "Studi di estetica, 27, 2003, pp. 65-86.

> analoga anche con il corpo. Se si rende la mente puramente immateriale (isolata dall'organo del fare e del subire), il corpo cessa di essere vivo e diventa una massa morta. Questa concezione della mente come essere isolato è sottesa all'idea per cui l'esperienza estetica è solamente qualcosa "nella mente", e rafforza la concezione che isola l'estetico da quei modi d'esperienza in cui il corpo è impegnato attivamente con le cose della natura e della vita.18

L'esperienza, sulla base di questa visione anti-sostanzialista, da evento intra-coscienziale diviene qualcosa che accade all'interno dell'ambiente: Dewey fa quindi propria una visione esternalista dell'esperienza, intesa come interazione col mondo. Il linguaggio viene d'altra parte inteso non tanto come un dispositivo logico dotato di una propria autonomia e forma di autosufficienza, ma come uno strumento utile allo sviluppo dell'organismo umano. Assistiamo quindi a~~d~~ un netto cambiamento di prospettiva: se negli autori che abbiamo visto in apertura la cognizione rappresentava la chiave d'accesso al mondo delle cose, adesso è la vita, la biologia, l'adattamento e le funzioni organiche *il prius* da cui partire per una considerazione adeguata del fenomeno del linguaggio, e non solo. Vedremo infatti come i filosofi in quesitone non solo considerano il linguaggio come di fatto fondantesi sulla percezione, ma anche come tale da retroagire sulla sensibilità organica, modificandola. Ma andiamo per gradi.

I pragmatisti cui stiamo facendo riferimento assumono l'esperienza come esperienza *radically embedded*, ovvero come esperienza radicalmente immersa in un contesto di pratiche e di culture, e come tale da strutturarsi e stratificarsi attraverso le stesse nostre azioni ed interazioni con e nell'ambiente. L'idea portante di questa visione è che l'ambiente umano (sociale e materiale) abbia subito una forte riconfigurazione sulla base delle pratiche linguistiche umane. Il punto è non soltanto mostrare i legami indissolubili esistenti tra il linguaggio e l'esperienza, superando di fatto tutte quelle concezioni che fanno del primo un semplice dispositivo logico e del secondo il retroterra da cui scaturirebbe il primo, ma considerare il linguaggio anche nelle sue dimensioni affettiva, qualitativa ed estetica.

Ricordiamo come a partire dagli anni '70 si è fatta strada, all'interno della tradizione ermeneutica, una prospettiva secondo cui il linguaggio costituirebbe un quasi-trascendentale, una quasi-condizione abilitante per l'accesso all'esperienza: questo approccio trascendentale è stato criticato e di fatto smontato dal pragmatista Richard Shusterman. Dobbiamo poi riconoscere il debito nei confronti di un autore come Rorty, che di fatto ha riscoperto il pragmatismo classico. Rorty, pur appropriandosi di tale eredità, accusa William James e John Dewey di dogmatismo, di rimanere troppo ancorati all'esperienza in quanto fondamento della filosofia, cosa che Rorty rigetta a favore di un "galleggiamento" senza fondamento nel linguaggio. Questo ha portato ad una forte contrapposizione

18 J. Dewey, *Art as Experience*, (1934), trad. it. a cura di G. Matteucci, *Arte come esperienza*, Aesthetica Edizioni, Milano 2020, p. 258-9.

fra i pragmatisti classici e i neopragmatismi, che avrebbero rigettato quest'ultima forma di condizionamento dogmatico e si sarebbero totalmente affidati al linguaggio. Per Dreon quest'ultima posizione è da respingere. Bisogna del resto ricordare come tra le insorgenze del pragmatismo classico e l'emergere del neopragmatismo c'è stata la cosiddetta "svolta linguistica", che ha fatto sì che si registrasse una forte discontinuità tra i due approcci. Per i pragmatisti classici il linguaggio non è tanto un dispositivo referenziale-cognitivo, una griglia concettuale attraverso cui sistematizzare il mondo, ma uno strumento di orientamento dell'esperienza umana. Assumere una concezione pragmatista di esperienza significa vedere l'esperienza come significativamente immersa in un ambiente linguistico: Dreon propone pertanto di intendere l'esperienza umana come *enlanguaged experience.*

L'insieme delle pratiche linguistiche diventano esse stesse parte dell'ambiente umano, dimostrandosi capaci di riconfigurarlo e plasmarlo in maniera significativa, sebbene accidentale e contingente. Il linguaggio verbale è di fatto emerso in maniera del tutto fortuita nel corso dell'evoluzione umana, sulla base della convergenza di una serie di accadimenti psico-fisici, ma una volta affiorato ha rappresentato per sempre un punto di non ritorno, proprio sulla base del potere retroagente che è stato in grado di avere sulle strutture dell'esperienza umana. Ovviamente un discorso simile rinuncia ad inserirsi all'interno di qualsiasi quadro trascendentale.

Ma prendiamo le parole di Dewey per vedere più nel dettaglio che cosa dobbiamo intendere per esperienza:

> L'esperienza comprende ciò che gli uomini fanno e soffrono, ciò che ricercano, amano, credono e sopportano, e anche il modo in cui gli uomini agiscono e subiscono l'azione esterna, i modi in cui essi operano e soffrono, desiderano e godono, vedono, credono, immaginano, cioè i processi dell'esperire.19

Dewey riprende la nozione di esperienza da William James, in particolare rifacendosi ai saggi sull'empirismo radicale in cui James rivendica la realtà delle relazioni e non solo delle entità. In questa definizione di Dewey pesa anche la sua formazione hegeliana e l'idea quindi che le singole determinazioni si definiscano come tali solo a partire dalla loro relazione reciproca.

L'esperienza non è un fenomeno intrapsichico, ma un concetto esternalista; non è una funzione di tipo cognitivo, ma in primo luogo di tipo vitale. Con la locuzione "*enlanguaged experience*" ci riferiamo alla circostanza per cui l'esperienza umana si trova fin dalla nascita collocata all'interno di un contesto fatto di pratiche linguistiche: anche l'infante nasce in un ambiente già di fatto parlato e socializzato. Dreon afferma a tal riguardo ne *Il sentire e la parola*:

19 J. Dewey, *Esperienza, natura e* arte, Mimesis edizioni, cit. pp. 26-27.

> Mi pare necessario sottolineare la parzialità di un tipo di approccio che assume il proferimento della prima parola come il punto di inizio dell'apprendimento del linguaggio verbale, trascurando l'esposizione ai discorsi altrui in cui il bambino si trova coinvolto almeno fin dalla nascita, se non, come sembra, già prima.20

Tutto ciò del resto è anche dovuto al fatto che gli esseri umani sono mammiferi particolarmente dipendenti dall'ambiente sociale da cui provengono, con tempi di maturazione dell'apparto cognitivo significativamente lunghi. Ora, l'immagine di un linguaggio come sistema verbale è sicuramente corretta, ma non dobbiamo dimenticarne le radici percettive che ne sono alla base. Da un punto di vista filosofico è infatti illegittimo fare del risultato di un'astrazione il *prius* da cui partire, disconoscendo il terreno percettivo da cui questo stesso risultato proviene. Non dobbiamo dimenticare che abbiamo segmentato la realtà per scopi specifici. Ebbene, il linguaggio ha dunque da essere inteso come un comportamento multimodale innanzi tutto comunicativo, come una vera e propria attività umana, e come, in ultima istanza, una forma di comportamento che produce delle trasformazioni nell'ambiente. Solo attraverso una metariflessione sul linguaggio ricaviamo quell'immagine che lo rappresenta come mero dispositivo di significazione. Dobbiamo supporre una capacità del linguaggio di retroagire sulla nostra sensibilità organica, sulla base della constatazione che, se così non fosse, non riusciremmo a differenziare i nostri stessi stati interni. Come riusciamo infatti a differenziare una emicrania da una cefalea? Noi percepiamo siffatta discontinuità, è vero, ma la percezione di questa discontinuità è il frutto di una serie di pratiche linguistiche molto raffinate alle quali siamo stati esposti fin da piccoli. E ancora: la capacità di percepire noi stessi, nella nostra individualità, non ha niente a che vedere con la nostra esposizione all'interno di pratiche linguistiche condivise? È possibile per un animale non umano e non inserito in un ambiente linguistico del genere fare questo tipo di distinzioni? È innegabile l'esistenza di una serie di peculiarità (contingenti e fortuite) proprie della specie umana: il tutto va visto però nella prospettiva di un continuismo di fondo tra animali non umani e organismi umani. L'idea pragmatista concepisce il linguaggio all'interno di un ambiente in cui è il suo grado di socialità ad essere maggiore o minore, non la preponderanza di una parte dell'esperienza sull'altra, in quanto emerso da forme precedenti l'intelligenza organica e capace di retroagire sulla stessa esperienza umana, modificandola. Un dispositivo, il linguaggio, che è emerso accidentalmente, ma con conseguenze irreversibili. L'essere umano non incontra il linguaggio in forma isolata e pura, come se si trattasse di un dispositivo del tutto trasparente per l'individuazione di riferimenti univoci: questa è sicuramente una interpretazione legittima, ma è di fatto un'astrazione, risultato di una lunga e complessa investigazione, dice Dewey, volta a ottenere un certo scopo. Non rappresenta di fatto

20 R. Dreon, *Il sentire e la parola. Linguaggio e sensibilità tra filosofie ed estetiche del novecento*, Mimesis, Milano 2007, p. 17.

l'inizio dell'esperienza. L'organismo umano incontra quindi il linguaggio come una parte integrante della propria condotta e dell'ambiente in cui si muove. Il linguaggio è del resto strettamente intrecciato con altre componenti comunicative del nostro comportamento, che possono essere caratterizzate come multimodali e come continue con gli aspetti linguistico-verbali. Gli scambi linguistici sono di fatto parte dei modi con cui gli organismi umani fanno esperienza del loro ambiente e al contempo parte vitale dell'ambiente che gli umani esperiscono e si tramandano per generazioni. Le pratiche linguistiche si trasformano e si sedimentano nel tempo, e in virtù delle loro stesse trasformazioni, dimostrano un potere trasformativo nei confronti delle forme di esperienza umana: il linguaggio si rivela dunque come un potentissimo agente di trasformazione. Va abbandonata la prospettiva che lo vede come una semplice veste esteriore del pensiero.

Un altro punto fondamentale da tenere in considerazione è il fatto che i pragmatisti rifiutarono ogni individualismo metodologico come approccio di indagine, considerando invece i contesti condivisi e le situazioni partecipate (non necessariamente positive ma anche conflittuali) come condizioni umane naturali, radicate nella forte dipendenza reciproca che caratterizza gli organismi umani fin nella loro costituzione biologica. In *Human nature and conduct*, Dewey pone il problema che ha da sempre dilaniato la filosofia morale: viene prima la società o l'individuo? La stessa formulazione, secondo l'autore, è fuorviante; non c'è dubbio che la forma di vita umana sia dipendente dal contesto di chi si prende cura del nascituro, data la forte immaturità dei mammiferi umani alla nascita. E così il linguaggio stesso è di fatto fondato su una forma di socialità condivisa, ma contribuisce esso stesso a istituire quella stessa socialità. Esso è da intendersi, secondo Dewey, come quello strumento versatile che supporta i legami sociali anche su basi qualitative e affettive, rendendo comuni le cose e gli eventi, e strutturando l'inferenza e la riflessione, ovvero la nostra capacità di maneggiare fatti, cose od eventi non attualmente presenti e la capacità di riflettere sulla nostra stessa esperienza. Tale metariflessione è possibile unicamente per esseri viventi capaci di identificarsi, per esempio mediante l'uso di pronomi personali, e quindi di auto-attribuirsi fatti, pensieri ed eventi. Il linguaggio non è, però, da intendere in questi soli termini. Lorimer sposta la nostra attenzione dalla dimensione logica a quella estetica evidenziando come del linguaggio si possa godere o patire immediatamente, facendone uno strumento di piacere indotto da una relazione positiva o di dolore e parte sostanziale nella costruzione del significato di ciò che viene detto: a riprova di ciò, vengono la poesia, la musica, la lallazione con i loro suoni, le loro ritmiche e le qualità prosodiche. Uno strumento estetico, dove estetico non si riferisce alle arti quanto alla dimensione qualitativa, trasformativo in cui linguaggio e sensibilità non possono essere scissi o ordinati gerarchicamente.

In conclusione, è evidente la necessità di recuperare il pensiero pragmatista classico alla luce delle riflessioni contemporanee per una maggiore comprensione del linguaggio e della sua relazione con gli umani e i loro ambienti, disfacendoci finalmente della binarietà tra linguaggio e sensibilità. Le proposte d'incontro con altri ambiti di studio avanzate da Dreon sono tre. La prima convergenza è con un enattivismo che si è posto la questione del corpo, sviluppando un'idea del linguaggio[21] non solo come estensione cognitiva ma come modo di incorporarsi. Una delle criticità, però, della proposta di partite dal "corpo linguistico" è l'accentramento sull'unilateralità dell'esperienza: si andrebbe, così, a disperdere la qualità ricorsiva, retroattiva del linguaggio e la concentrazione sul tessuto di relazione che i corpi intrattengono con gli ambienti e viceversa.

La seconda convergenza è con il *languaging*, ripreso di recente da Cowley e Steffensen, ovvero con una concezione del linguaggio come attività di primo livello costituita da un insieme di pratiche materialmente incorporate, culturalmente ed ecologicamente inserite in un contesto, fondate naturalisticamente, basate sulla creatività, combinate ideologicamente e messe in atto socialmente. Sviluppato su queste basi, il secondo livello, quello del linguaggio come oggetto della linguistica o della filosofia del linguaggio, sarebbe, però, derivato. Altra concordanza con quanto presentato dai pragmatisti classici è la costruzione del linguaggio a partire da un'attività collettiva partecipata, e non come prodotto.

La terza e ultima convergenza è con gli studiosi dell'evoluzione del linguaggio umano, i quali sviluppano l'idea del linguaggio come "nicchia bioculturale" capace di trasformare la nicchia ambientale in cui gli esseri umani vivono, giustificando in qualche modo la relativa discontinuità della mente umana rispetto alle altre forme d'intelligenza.

Tutti i punti di contatto qui presentati si intendono come spunti per riportare il discorso sul linguaggio attraverso una ripresa e una rilettura attualizzata dei pragmatisti classici.

Interventi

Intervento 1. Come si pongono questi autori sul problema dell'origine del linguaggio? La domanda mi è sorta nel momento in cui abbiamo parlato del ruolo attivo o passivo che ha l'uomo nei confronti del linguaggio. Da una parte ci ha spiegato come l'ambiente linguistico, in un certo modo, plasmi l'uomo culturalmente, ideologicamente e di quanto, dall'altra parte, l'uomo abbia un ruolo attivo, partecipe a questo processo di trasformazione. Insomma, il linguaggio pare che ad un tempo venga da fuori, da altrove rispetto all'influenza umana, e in un altro come un prodotto, invece, dell'intelligenza. Mi chiedevo, a questo punto, quale sia la posizione degli autori che ha citato.

[21] Cfr. E.A. Di Paolo, E.C. Cuffari e H. De Jeagher, *Linguistic bodies. The continuity between life and language*, MIT Press, Cambridge, 2018.

Intenderebbero il linguaggio nella sua qualità ontologica, pur non sfociando nell'idealismo, oppure verrebbe la loro inteso più, appunto, come prodotto dell'intelligenza, pur in senso non tipistico e orientato anche sulle intelligenze non animali?

Risposta. Iniziamo col dire che non c'è una teoria univoca: tutto ciò che avete ascoltato è in qualche modo una forzatura del pensiero dei pragmatisti, letti alla luce delle teorie contemporanee, cercandovi una coerenza. Ricordiamoci che i pragmatisti sono darwinisti, ma in un senso metafisico, non deterministico e non teleologico. Dewey pubblica nel 1912 *The influence of Darwin on philosophy* in cui enfatizza il ruolo del caso nel creare certe variazioni, che poi si rivelano più o meno adattive. Nega pertanto una interpretazione dell'evoluzione in senso teleologico. Da una parte c'è questa lettura del darwinismo, dall'altra c'è in qualche modo l'idea di una causalità non lineare: che cosa viene prima, e cosa dopo? Non c'è un prima e un dopo ma un aggiustarsi reciproco che porta ad un risultato. Ad esempio, rispetto alla questione: viene prima la socialità condivisa e poi il linguaggio, o viceversa? Penso che dobbiamo evitare una concezione lineare della causalità. Non c'è una sola causa efficiente che produce una conseguenza. C'è un agire reciproco di due concause che produce un certo risultato, come è stato evidenziato anche dalle teorie dei sistemi dinamici. Allora, la socialità dell'animale umano è un prodotto del linguaggio o il linguaggio è un prodotto della socialità? Tutte e due le cose insieme. L'esempio dell'emergenza anche per i teorici dei sistemi complessi, è il termostato: che cos'è che produce una temperatura piacevole, gradevole in una stanza? Non è il termostato o la temperatura precedente di quella stanza: è il loro adattarsi reciprocamente.

Insomma, ritengo che i pragmatisti classici favoriscano una concezione continuista ma anche contingente dell'emergere del linguaggio sul piano filogenetico. Il linguaggio è capitato perché in un primate la gola e la faringe sono scese e le sue possibilità di articolazione fonetica sono aumentate. Quelle di un bonobo, ad esempio, non sono adatte ad articolare come le nostre. D'altra parte, questi cambiamenti materiali sono apparsi in un contesto ambientale altamente socializzato. L'insorgenza del linguaggio a livello evolutivo è, probabilmente, una commistione, un'interazione di diverse cause, tra cui la nostra postura eretta, la cultura, ecc…

Intervento 2. Il mio vuole essere più uno spunto di discussione, un'osservazione su una chiave della sua teoria che trovo veramente centrale e radicale: la retroazione dell'ambiente in modo olistico su qualsiasi entità organica. Trovo che qui non si giochi una partita nell'ambito della sola filosofia del linguaggio, ma della filosofia in generale, per due motivi: uno ontologico e uno politico. Ma è quello ontologico che mi interessa di più, perché la sua teoria più che dire qualcosa sul linguaggio pare dire qualcosa sulla natura, su una sensibilità organica, evidenziando come non esistano strutture né leggi fisiche permanenti ma solo durature.

Risposta. Vorrei aggiungere un elemento al suo discorso. Pierce è uno dei sostenitori dell'abito non come categoria antropologica (come invece farà Dewey) ma come categoria cosmologica dicendo che le leggi fisiche sono abiti. Una differenza che vorrei mantenere tra posizioni post-moderne francesi e i pragmatisti classici è l'idea che ciò di cui dobbiamo disfarci siano le visioni dogmatiche del soggetto, dell'umano e della natura. Non significa, però, che bisogna disfarsene tout court. Dovremo elaborare delle visioni non dogmatiche del soggetto, dell'umano e della natura. Allora, natura è ciò che permane in maniera stabile e che non muta, ciò che è universale? È del tutto problematica questa affermazione. La natura cambia, se lo chiedeva anche Aristotele.

Intervento 3. Ho scritto la mia tesi triennale su un saggio di Garroni, *Creatività*, in cui affronta proprio il rapporto tra contingenza e necessità, natura e cultura, e trovo che sia abbastanza pertinente con questo discorso. Partendo da uno stato di necessità dell'essere umano, la creatività si pone forma di sopravvivenza rispetto al suo costante approcciarsi alla contingenza. Rapporto, a questo punto, che diventa una condizione perfettamente modulata e connaturata al suo essere umano: non per forza un dualismo, quindi, ma un punto d'incontro.

Risposta. Non ho letto quello scritto, ma senz'altro Garroni è uno degli autori che si è spesso occupato di questa relazione, nonché uno dei pochi interpreti sul piano internazionale che abbia cercato di sviluppare un'interpretazione sfaccettata della *Critica del Giudizio*. Trovo che l'approccio kantiano pregiudichi diverse tesi che, invece, si potrebbero sviluppare, ma evidentemente non è possibile farlo in questa sede.

Intervento 4. Volevo concentrarmi sulla dimensione trasformativa del linguaggio rispetto all'esperienza, come processo non soltanto di influenza reciproca ma anche di costituzione reciproca. Prima parlava di *affordances*, mi è venuta in mente la questione della performatività: potrebbe essere la performatività utilizzata al posto di *affordances*, secondo lei?

Risposta. È un punto su cui vorrei lavorare. I pragmatisti non usavano il termine *affordances*. Gibson, che l'ha fondata, è stato influenzato sia da James che da Dewey; però, il fatto che i pragmatisti non l'abbiano usato vuol forse dire che se ne può fare a meno. Al posto delle *affordances* varrebbe, forse, la pena, come ho cercato di fare, di marcare sugli *habits*. E cosa sono gli *habits* se non forme di performatività?

Protocollo del seminario di Andrea Pinotti (Università di Milano)

Qua e là. L'immagine digitale fra immersione ed emersione

Martedì 6 settembre 2022

Redatto da:

Lorenzo Manera e Serena Pillitu

L'intervento è incentrato sul tema degli ambienti immersivi, o meglio sulle immagini ambientali. Non si intende in senso ecologista o naturalistico, piuttosto si parla di immagini che si fanno ambiente intorno a noi.

Immagini che permettono di far emergere la questione della polarità tipica delle nuove tecnologie, da un lato il virtuale e dall'altro "l'aumentato".

Facciamo degli esempi pratici.

Esistono delle app comodamente scaricabili da qualsiasi smartphone. Il primo esempio che possiamo considerare è l'*Ikea App,* questa permette di inquadrare una stanza e di inserire un prodotto dalla libreria, quindi un arredo, e vederlo collocato nello spazio fisico della stanza tramite lo smartphone. Questo tipo di applicazioni integra l'oggetto digitale calcolando lo spazio e le misure, riuscendo a restituire un'immagine che si adatta al luogo in cui il soggetto sta operando. Diventa a tutti gli effetti un ambiente "reale". Nella realtà aumentata, inoltre, c'è la cosiddetta "real reality", l'addizione di enti digitali evocati nell'ambiente in cui il soggetto sta operando permette di venire trasportati in un altro spazio.

Un po' diverso è parlare di vera e propria realtà virtuale, quella che sperimentiamo utilizzando un casco. Sono io, soggetto operante, trasportato altrove. Il problema è la conflittualità, la tensione tra aspetti diversi della mia situazione psicofisica, o di stati coscienziali che dir si voglia, e dei sistemi di propriocezione. So di essere in una stanza dove sto indossando un casco ma questo stesso strumento mi trasla altrove, pur io rimanendo "qui": rimaniamo noi stessi da un punto di vista coscienziale ma veniamo condotti in un altro spazio.

Un curioso esempio è un video che mostra un'esperienza di realtà virtuale, è noto come *Plank*. Si è invitati a indossare un casco e camminare su un asse di legno posata su un pavimento dentro una stanza, viene poi simulato il camminamento su un'asse posta sul limine del punto più alto di un grattacielo. Viene discusso il conflitto radicale tra la consapevolezza di camminare in un luogo sicuro e la percezione visiva e sonora, che simulano il trovarsi a camminare su un'asse posta in cima a un grattacielo. L' esperimento, che è stato condotto su una squadra inglese di giocatori di calcio, ha portato a interessanti esiti: alcuni di questi neanche hanno provato a camminare, vinti dalle vertigini.

Riflettere su questo esempio significa gettare luce sul conflitto che si verifica tra l'esser trasportati "là" e il sistema di propriocezione che invece restituisce il senso di presenza nel luogo fisico in cui ci si trova. Si sente il vento, l'audio aiuta. C'è un sistema audiovisivo che suggerisce il luogo in cui ci troviamo, e un altro che ricorda dove effettivamente ci si trova. Chi sperimenta il casco sa che le ragioni fisiologiche, le vertigini sono reali.

Questi "qui" e "là" riescono però a incontrarsi. Ne è un esempio *Carne y Arena*, opera di Alejandro González Iñárritu, un'installazione in cui si viene trasportati nel deserto messicano tra i migranti che cercano di oltrepassare la frontiera, ci si trova di fronte a questi uomini che cercano di salvarsi ma che vengono visti e ostacolati dalle guardie. Si è fisicamente scalzi e il pavimento è ricoperto di sabbia: un esempio di integrazione di carattere aptico. Questa tendenza a integrare sempre più canali sensoriali nella costruzione dell'ambiente non riguarda solo l'audio-visivo.

Queste esperienze costituiscono una sfida interessante per la riflessione filosofica che riguarda il tema del corpo proprio e dell'autopercezione che potremmo declinare in senso semiotico come centro deittico. La deixis, la deissi, indica tutte quelle costruzioni di senso che assumono senso a partire dalla posizione di chi parla. Sono io a definire questo, quello, il qua e là che non sono ovviamente coordinate assolute dello spazio. Nella deixis tutto è vincolato al soggetto di riferimento. Soggetto che, come la lezione husserliana insegna, non può staccarsi dal corpo proprio perché rappresenta l'"io" e non c'è la possibilità di allontanarsi dal proprio corpo vivo. La nota distinzione tra Leib e Körper (corpo morto e inerte) nella fenomenologia.

Nella realtà virtuale è infatti possibile trasferirsi in un altro luogo, un aspetto a cui consegue il delineare questioni di carattere politico (ad esempio, sono stati utilizzati ologrammi in alcune proteste organizzate in Spagna che non avevano ricevuto i permessi e ci sono andati con un ologramma).

In questo caso dove sta il qua e là? Il qua è per coloro che erano lì e vedono apparire gli ologrammi, il cui mondo è stato popolato da enti digitali, il "là" è il soggetto che si trasferisce nella protesta, che si trasferisce in un altro luogo. Ha una valenza politica perché è stato utilizzato come strumento di propaganda da alcuni personaggi politici come il premier indiano o il candidato alle presidenziali francesi; entrambi si sono multilocati, riuscendo così a tenere lo stesso comizio in diversi luoghi. A dispetto delle apparenze non è una tecnologia così innovativa.

Le radici teologiche di queste tecnologie che emergono, se prendiamo in considerazione il termine icona, o avatar, riguardano la sensibilizzazione dell'invisibile. Avatar significa incarnazione, in alcune tradizioni sincretiste questa lettura emerge chiaramente. Lo stesso Cristo è considerato l'avatar di dio, la sua diretta manifestazione. Anche San Francesco che va a trovare Sant'Antonio al capitolo di Arles nell'affresco di Giotto, si biloca. Più di recente accade anche a Padre Pio, il Vaticano manda persino degli inquisitori per sincerarsi che fosse nel vero e viene osservato attentamente prima di

essere santificato. Gli viene domandato, e questo risulta negli atti, come mai viene visto al capezzale di malati, addirittura viene raffigurato mentre porta l'ostia a un cardinale ungherese incarcerato negli anni Cinquanta. Padre Pio stesso non sa come sia possibile, come accade. Il dono della bilocazione, che potremmo considerare come una sorta di background teologico della realtà virtuale che sfida il centro deittico legato al Körper è trans-culturale e trans-religioso.

Un altro esempio è il caso di Yogananda che nella sua autobiografia racconta di un incontro col suo maestro attraverso la bilocazione, racconta di averlo persino toccato. Un altro aspetto curioso è la questione dell'intersoggettività, nelle meditazioni cartesiane di Husserl viene detto che queste due cose vanno insieme. Queste considerazioni si legano al fatto che, da un punto di vista fenomenologico è molto complesso indagare i sogni o le fantasie. Il sogno è chiuso nella sfera del primordinale, non si può avere accesso al modo in cui si figura un oggetto sebbene lo si riferisca a questo con la stessa parola. Persino nel raffigurarla, che è un'esternalizzazione, non si può accedere a quell'immagine prima.

Se invece applichiamo la questione dell'intersoggettività alle nuove tecnologie, notiamo come la caratteristica intersoggettiva sia sempre più diffusa. Si parla di mixed reality, ma a livello lessicale e terminologico ancora c'è da lavorare. I caschi ologrammatici servono a catapultare nella realtà circostante l'ologramma, sono tecnologie utili alla medicina e alla chirurgia come nel caso degli HoloLens, utilizzati al momento a livello industriale.

Cosa succede, invece, quando indossiamo un casco di realtà virtuale?

A partire da un'opera di Chris Milk (*Evolution of verse*, 2015), viene discussa la ri-mediazione di un'esperienza soggettiva che non riusciremo mai a riprodurre del tutto, in quanto il processo di cinestesi andrà sempre modificandosi. Se si è nella realtà virtuale si è immersi in un ambiente a 360°, è un modo diverso di esperire l'immagine. Ciò che colpisce è l'immagine che è ovunque. L'opera di Milk è la trasposizione di un'esperienza soggettiva ma in prima persona, un modo insomma di accedere alla sua visione: è un riposizionamento su un altro medium di un'esperienza soggettiva. Persino chi ha prodotto l'opera non può ripetere la stessa immagine perché ogni volta sarà diversa in quanto l'attenzione verterà su altri aspetti e dettagli, tutte le volte che si indossa il casco viene attualizzata la potenzialità che è scritta nel programma in modo diverso. Questa questione ci riporta a un'ulteriore problematica di carattere teorico. Non solo la realtà aumentata come nel caso degli HoloLens è intersoggettiva mentre dentro il casco si è soli, esistono caschi che permettono una condivisione ma rimane solipsistica. Si può monitorare da fuori ciò che chi indossa il casco sta vedendo; è in ogni caso la rimediazione di un'esperienza che rimane inevitabilmente soggettiva. Virtuale è *virtus*, potenza, legata da un lato al solipsismo che caratterizza l'esperienza di realtà virtuale, dall'altro al fatto che, da un punto di vista filosofico, il virtuale è in opposizione non tanto

al reale, quanto all'attuale. Ogni volta che metto il casco attualizzo l'esperienza, decido da che parte osservare gli oggetti. Non è tanto virtuale contrapposto al reale ma piuttosto all'attuale, il virtuale è reale non ancora attualizzato. Ci sono delle potenzialità insite in quell'opera che nessuno avrà voglia di guardare.

Cos'è un'opera d'arte, ammesso che il video di Milk lo sia? La monna Lisa e altre opere accadono ogni volta che vengono esperite. Se prendiamo la distinzione di Goodman, le opere di realtà virtuale sono più simili a quanto Goodman definiva opere allografiche, laddove il programma – come una partitura o un testo – viene attualizzato ogni volta in maniera diversa.

Come sosteneva Mcluhan, ogni nuovo medium configura la perdita di alcune qualità esperienziali e il guadagno di una libertà. Cosa però si perde e cosa si guadagna? Se confrontiamo fotografia, cinema o pittura si tratta di immagini incorniciate ma il casco non ha cornice. Se Hitchcock ha deciso che devi vedere la vittima e non l'assassino tu spettatore non puoi spostare l'inquadratura per vedere il carnefice fuori campo; anche questa è la potenza del fuori campo o del fuori immagine. Si innesca la facoltà immaginativa ma al contempo subisci l'autore e la sua decisione. Alejandro González Iñárritu sostiene di voler superare la tirannia dell'inquadratura, vuole che lo spettatore si emancipi e desidera che chi utilizza il casco possa decidere cosa guardare. D'altro canto, esiste anche una perdita di libertà, quando si vede un film dell'orrore e si desidera distogliere lo sguardo si può fare: ci si guarda intorno e ci si rende conto che si è al cinema. Riconduco l'immagine al fuori immagine, quello che mi fa ricordare che esiste un mondo vero a cui quell'immagine appartiene ma solo limitatamente perché non ha a che fare col mio mondo direttamente.

Molto rapidamente il nostro rapporto con le immagini è cambiato, siamo portati a cercare di manipolare le immagini piuttosto che alla semplice contemplazione.

C'è un aspetto di guadagno e di perdita di libertà. Il casco di realtà virtuale, ad esempio, è scorniciato, permettendo così di andare oltre la "dittatura dell'inquadratura". La libertà di autodeterminazione dello spettatore fa da controcampo alla perdita della libertà di "guardare fuori dall'immagine".

Uno degli aspetti di maggiore rilevanza riguarda lo sviluppo di una prospettiva kantiana, critica, che permette di identificare le libertà che guadagniamo e quelle che perdiamo.

Discussione

- Se il mondo stesso si aspettualizza ogni volta in modo diverso, come si configura il rapporto con il virtuale?

Questa domanda permette di affrontare il tema dell'interattività. Negli ambienti immersivi a 360 gradi è consentita l'interazione con gli avatar. Quest'ultima dimensione rimanda alla riflessione di Pietro Montani, che vede nelle forme emergenti di interattività dal basso una potenzialità creativa (dall'estetica del genio e all'estetica della co-creazione). Se l'interattività, però, è ridotta alla scelta tra opzioni predeterminate.

> - Recentemente ho partecipato a "Le Bal de Paris", a Spoleto, e sono rimasto molto colpito dal fatto che 15 persone potevano spostarsi in uno spazio molto ristretto grazie a ciò che il casco trasmetteva loro.

Anch'io vi ho preso parte, l'architettura interna della prossemica è stata progettata in maniera molto precisa. Per quanto molti canali sensoriali siano ingaggiati contemporaneamente, il coinvolgimento del sensorio è soprattutto audiovisivo. Interessante il modo in cui è stato disegnato, l'accorgersi di essere nella stessa stanza con altre venti persone solo una volta che l'esperienza era terminata. Una volta tolto il casco è stato oltretutto difficile riadattarsi allo spazio vero e proprio. Ci possiamo riallacciare all'esperienza della Plank: è vero che si è qua e si è là, ma il sensorium è molto più coinvolto nel là. anche la lunga durata ha sicuramente collaborato.

> - L'audiovisivo è più sollecitato del percettivo-cognitivo? In base all'esperienza del "Bal de Paris" mi verrebbe da dire che è così.

Erwin Straus quando descrive la conquista della stazione eretta, parla dello svincolarsi delle mani per operazioni di esplorazione del mondo, che permettono allo stesso tempo un'emancipazione dello sguardo. Progressivamente, diventando adulti, ci affidiamo alla vista come senso distale, e la questione della preminenza della vista rimane di grande interesse.

> - Si può parlare di un tempo sovrapposto rispetto alla realtà virtuale?

Rispetto alla questione della temporalità, diverse esperienze di realtà virtuale esplorano la questione della temporalità. La realtà virtuale sta parassitando, ad esempio, la questione del flashback o flashforward. È possibile ipotizzare che non esista ancora una poetica o un'estetica della realtà virtuale.

- Pensando a uno spazio ristretto, quanto potrebbe essere di impatto il re-immaginare virtualmente uno spazio ristretto? Ho pensato alle carceri, alle celle.

Rispetto a questo tema, emerge la problematica dell'assorbimento e dell'immersione. Da questo punto di vista, l'opacità del medium e la sua "transparentizzazione" risulta molto problematica nel caso della realtà virtuale. I rapidissimi sviluppi delle bio-tecnologie, in questo senso, vanno nella direzione di una riduzione del device. Rispetto al tema delle carceri, è stata realizzata un'opera intitolata VR FREE: We are free, ai carcerati viene data la possibilità di vedere la vita fuori dal carcere. Pone molte questioni di carattere etico.

Protocollo del seminario di Simona Chiodo (Politecnico di Milano)

Dall'incomputabilità estetica alla computabilità tecnologica

Mercoledì 7 settembre 2022

Redatto da:

Sara Francescato e Laura Fumagalli

La professoressa Chiodo esordisce con una piccola premessa, soffermandosi sul titolo dell'intervento e sottolineando come le questioni legate alla tecnologia contemporanea sollevino immensi problemi filosofici riconducibili alla tradizione filosofica classica. Alla luce del *trend* che la filosofia contemporanea sta assumendo, invita tutti a tenere a mente l'importanza del compito peculiare del filosofo: il filosofo non è chiamato a una mera attività di analisi concettuale o compilativa, ma si contraddistingue nel suo ruolo per la capacità di sintesi e visione, per uno sguardo sul mondo il più possibile orizzontale e comprensivo di molteplici aspetti, non verticale. Sebbene la presente lezione si concentrerà su un caso molto particolare, tale caso verrà portato ad esempio di uno dei problemi cruciali che caratterizzano la nostra epoca. L'invito è quello di comportarci da filosofi, di cercare di capire quale quadro una serie di sintomi particolari restituiscano rispetto ai problemi dell'identità umana.

Alla premessa segue l'introduzione dell'argomento della lezione, che parte dalla presa in considerazione della Rivoluzione Scientifica verificatasi tra '500 e '600. In quest'epoca, viene dato un impulso notevole all'affermazione del *logos* inteso, in un senso molto ristretto, come strumento privilegiato della razionalità umana. Oggi, infatti, se esaminiamo un dizionario di lingua inglese, alla voce *logos* troviamo come primo significato *computation,* quindi computazione, calcolo. Questa forma ristretta di razionalità fiorisce proprio nel periodo in cui si afferma la razionalità scientifica. Ma, allo stesso tempo, si configura anche un ambito opposto al *logos* così inteso, il cosiddetto campo del *je ne sais quoi*, il "non so che", il quale designa quell'eccedenza di senso che il *logos* non riesce a dominare. Tale è l'ambito del sentire, del percepire, irriducibile alla classica forma della conoscenza scientifica, che costituisce il modello epistemologico della civiltà occidentale. L'ambito del *je ne sais quoi* interroga particolarmente chi si occupa di filosofia estetica, in quanto apre a un ampio ventaglio di possibilità e percorsi di indagine, non necessariamente legate all'irrazionalità. Durante la seconda Rivoluzione Scientifica, che interessa principalmente i primi anni del '900, avviene un'ulteriore ascesa del *logos,* che viene considerato come *la migliore* forma di razionalità a nostra disposizione e la caduta del *je ne sais quoi* a un livello marginale e ignorabile, sebbene con qualche eccezione.

A cosa conduce questa dinamica, avviatasi con la prima Rivoluzione Scientifica? Già qui si possono rilevare alcuni elementi interessanti dal punto di vista culturale ed epistemologico, inteso in senso ampio come la conoscenza in generale e non solo come conoscenza scientifica, che ci illuminano sul modo in cui noi stiamo facendo uso delle tecnologie. Da un lato, stiamo riducendo il *logos* alla sola forma computazionale tra le forme di razionalità possibili, in base all'idea che la conoscenza sia tale solo se misurabile. Dall'altro, compiamo un passo ulteriore: sebbene sosteniamo che tale tipo di conoscenza sia la migliore forma di razionalità che possediamo, che ci definisce come esseri razionali, tuttavia la esternalizziamo sempre più. Ciò che sta avvenendo è un processo di ridefinizione dell'umano e del suo rapporto con la razionalità, la quale viene sempre di più demandata al dispositivo tecnologico: esternalizziamo e deleghiamo alle tecnologie algoritmiche uno dei cardini che definiscono l'identità umana occidentale moderna e contemporanea. Che senso ha esternalizzare uno dei cuori identitari che da secoli hanno definito l'uomo?

Prendiamo in esame il caso del *quantified self*, che è un caso emblematico di un fenomeno che affligge, in modo più esteso, la nostra epoca e società. Tale movimento, nato nel 2007 dalle pagine di Wired ad opera di Gary Wolf e Kevin Kelly, raccoglie un ampio gruppo di persone che intende attuare *self knowledge through numbers*, ovvero conoscersi attraverso un'attenta misurazione, il più possibile precisa, di tutte le proprie attività e funzioni vitali. Solo i numeri, i dati misurabili, costituiscono conoscenza, intesa anche come conoscenza del sé, di quei meandri del sé che tradizionalmente erano ambito del *je ne sais quoi* e sfuggivano al meccanismo di riconduzione del particolare all'universale. Oltre a prendere parte a seminari dedicati, i membri del movimento del *quantified self* condividono su un sito dedicato le loro esperienze di *self tracking* mediante l'uso di tecnologia. In modo completamente autonomo e autoreferenziale, attraverso tecnologie diffuse e non costose, compiono *self tracking* delle loro proprie attività vitali. La tesi di fondo che anima il progetto è che le tecnologie quantificatrici siano quanto di meglio abbiamo per conoscere noi stessi, in relazione a quegli aspetti che non solo ricadono già sotto l'ambito computazionale, come ad esempio i parametri biologici, ma anche a quelli che tradizionalmente sfuggono alla misurazione e pertengono al campo del *je ne sais quoi* o addirittura dell'indicibile.

Addentrandoci ulteriormente nelle affermazioni dei fondatori e di coloro che popolano il sito del *quantified self,* emergono alcuni elementi che identificano i propositi del movimento: prima di tutto, il *je ne sais quoi* non ci dice nulla su cui possiamo basarci per conoscere noi stessi, per questo dobbiamo rifiutare che tutto ciò che abbia a che fare con la sfera dell'autopercezione e della sensazione giochi un ruolo nella conoscenza del sé. In parallelo si può notare l'ascesa, basata su una certa ingenuità epistemologica, della computazione, che si sostituisce sempre più all'ambito del *je ne*

sais quoi e rappresenta quel procedimento atto a costituire un *quantified self* attraverso l'utilizzo di numeri e dati.

Particolarmente illuminante ed esemplificativo delle pratiche messe in atto dai membri del sito è la particolare attività di *self tracking* che uno dei membri ha sviluppato attraverso un'applicazione di sua invenzione, l'app "Happsee": l'obiettivo di tale esperimento era quello di misurare, e quindi conoscere e predire, la propria felicità. Seguiamo ora il caso nello specifico, poi indagheremo in che modo questo caso sia rappresentativo di un fenomeno più o meno esplicito che caratterizza la nostra era e quali problemi filosofici esso solleva.

Dalla testimonianza condivisa sul sito emergono una serie di aspetti cruciali che mettono in luce i presupposti e le fallacie di questo modo di operare. Innanzitutto, l'artefice dell'esperimento riteneva che conoscere non avesse niente a che fare con la personale percezione della propria situazione individuale. Egli si trovava in una situazione in cui *pensava* di essere infelice: in genere, se si pensa di essere infelici, lo si è, ma, in questo caso, viene messa in dubbio l'attendibilità del proprio stato emotivo, ambito in cui tradizionalmente l'individuo prende coscienza delle proprie sensazioni, e si afferma una distinzione netta tra ciò che l'individuo percepisce e quella che è considerata la vera conoscenza. *Pensare* di essere infelice non era abbastanza, l'autore dell'esperimento intendeva *sapere* se fosse infelice: aveva bisogno di numeri che certificassero il suo essere infelice. L'artefice dell'esperimento intendeva quindi *misurare* la propria felicità e il proprio stato d'animo attraverso l'*autocomputazione*. Dopo avere provato e scartato numerosi strumenti di misurazione perché troppo macchinosi per i suoi gusti, l'autore dell'esperimento ha deciso di costruirsi il proprio strumento di misurazione, l'applicazione "Happsee", nella quale egli inserisce ogni giorno, in una scala da 1 a 10, il suo livello di felicità. Da ciò si possono dedurre due fondamentali errori epistemici: la ragione che spinge l'autore a creare l'applicazione è la sua pigrizia, che rimanda quindi a un atteggiamento di mera autoreferenzialità idiosincratica, mentre le modalità di funzionamento dell'applicazione contraddicono le sue premesse iniziali, in quanto la misurazione si basa proprio su quelle sensazioni e opinioni personali che lui non reputava essere fatti oggettivi. Tramite questo cortocircuito epistemologico, egli si sente rassicurato. Ha l'illusione di avere raggiunto una conoscenza certa dei suoi stati d'animo, quando in realtà ha ottenuto solo una conferma di quello che già conosceva.

Tale esempio apre a diverse questioni filosofiche, sia epistemologiche sia estetiche, come ad esempio, l'esternalizzazione di una nostra parte identitaria, la razionalità, sulla quale abbiamo fondato il nostro modo di essere nei 2.500 anni precedenti e il suo affidamento a mezzi tecnologici. Esternalizzandola, la quantifichiamo, e rimarchiamo sempre di più il fatto che conoscere sia quantificare. Se ciò è vero, dato che i sistemi tecnologici quantificano molto più efficacemente dell'essere umano, allora è in essi che si trova la vera conoscenza. In questo caso, è opportuno

chiederci: che ne è delle mie capacità umane? Com'è noto sin dal mito di Prometeo, l'essere umano è costitutivamente tecnologico. Atrofizzare alcune delle capacità su cui non fondo la mia identità, come ad esempio la mia memoria tramite l'aiuto di supporti esterni come l'agenda, ecc., è una cosa alla quale tutti siamo avvezzi e può essere un valido compromesso, ma è accettabile atrofizzare quegli aspetti o capacità fondanti dell'identità umana? La domanda che bisogna porsi è: quali capacità ci conviene tenere e quali esternalizzare e atrofizzare?

Un altro tema che viene sollevato è quello dell'*expertise,* delle competenze: noi possediamo certe competenze che funzionano come processi, attività, mentre altre che si avvalgono di contenuti che provengono da tradizioni disciplinari millenarie o secolari. Tale complesso millenario di competenze può essere definito come *arché*, principio che dirige al nostro agire. Nel momento in cui rinuncio a tale patrimonio, all*'expertise* dei competenti attorno a me, nonché alle mie stesse competenze, e mi affido a un'app per capire se sono davvero felice oppure no, allora giungo a uno stato definibile come *anarchismo epistemologico*, dove l'"*an"* privativo indica il rifiuto, la negazione dell'intero portato di *expertise,* presente e secolare, del quale l'individuo può disporre.

Ciò ci introduce a un'ulteriore tematica, ovvero il passaggio che si attua dall'anarchismo epistemologico alla crisi del modello universale. Se viene meno l'universale, ciò che resta non è altro che un mondo fatto da contingenze idiosincratiche nel quale ognuno si sente dispensato dal dovere seguire il parere di un esperto o altri. Caso emblematico è quello del *no-vax*: egli sostiene che l'*expertise* ufficiale non abbia valore per lui, in quanto è lui stesso a detenere la verità sul suo stato di salute, rifugiandosi così in una bolla autoreferenziale. In questo modo, si spiega il particolare attraverso un altro particolare e si rinuncia a spiegarlo attraverso l'universale, meccanismo che ha caratterizzato per 2.500 l'interpretare umano e sul quale si regolano i campi non solo della scienza, ma anche dell'arte, della giurisprudenza. Con questo strano congegno che è la *falsificazione* esplicita e consapevole della realtà, per millenni abbiamo conosciuto e predetto il futuro con discreto successo: ora tale sistema è messo in crisi da realtà come il movimento del *quantified self*, che pretendono di spiegare il particolare attraverso il particolare.

Nello studio di queste dinamiche, noi, come filosofi, possiamo beneficiare delle ricerche delle altre discipline a partire dalla sociologia e divenire consapevoli che ci sono alcuni casi che, seppur richiamano movimenti come quelli del *quantified self*, non pregiudicano il funzionamento del meccanismo classico di astrazione dal particolare all'universale: è l'esempio della *citizen science,* che prevede sì il coinvolgimento dei cittadini nell'ottenimento dei dati, che però vengono alla fine esaminati da esperti, oppure dell' *n of 1 trial*, spesso usato in medicina, dove un singolo individuo viene preso come unico studio di caso. Invece, dalle parole dei fondatori del *quantified self* emerge una prospettiva del tutto diversa: essi sostengono di avere dato avvio a una grande rivoluzione,

promuovendo il passaggio alle *personal sciences* e a un mondo di *personal scientists.* Che cosa significa essere finalmente dei *personal scientists*? Significa giungere all'atomizzazione del particolare, dove il singolo individuo è insieme il soggetto e l'oggetto della ricerca, nonché l'utilizzatore dei risultati di tale ricerca. Con l'atomizzazione individualistica ci solleviamo da un peso enorme: quello della responsabilità. Tale conclusione è supportata dalla ricerca condotta da Tamar Sharon, una sociologa e filosofa israeliana che lavora in Olanda, che ha condotto un'indagine sul *quantified self*. La sua ricerca ha dimostrato che, per i membri di tale movimento, essere in disaccordo con la visione istituzionale della scienza e non conformarsi agli standard scientifici viene visto come punto di valore. Quando l'individuo decide che ciò che è vero dipende solo da lui stesso e da nessun altro, si svincola completamente dal peso della responsabilità e dal dovere di rispondere a un'autorità esterna. A ciò si collega il concetto di *eccezionalismo*, tale per cui l'individuo si considera l'eccezione e rifiuta qualsiasi *arché*, universale, in base alla quale può essere espressa una valutazione al di sopra di lui.

Sempre a partire dal tema della responsabilità, ci è possibile comprendere l'ulteriore concetto che i fondatori del *quantified self* hanno coniato: il concetto di *exoself.* Esso rappresenta non solo l'esternalizzazione del *logos*, ma anche del mio stesso *self*, del mio intero sé che percepisce i miei stati d'animo. Tale concezione fa in modo che una parte più ampia di noi venga esternalizzata e affidata ai dispositivi tecnologici: gli individui che la adottano si affidano totalmente alla verità che la computazione del dispositivo restituisce loro, sul loro stato d'animo. Tale processo di esternalizzazione è, secondo la professoressa, anche un qualcosa che l'individuo ricerca, più o meno consapevolmente. A cosa si deve ciò? La causa può rinvenirsi nell'incapacità del singolo individuo di reggere il contrasto tra il *self* attuale e il *self* performante preteso dalla modernità. La perdita di contatto con noi stessi è, in questo caso, esattamente ciò che vogliamo ottenere, in quanto il peso che il mondo chiede di sostenere al singolo individuo è divenuto insostenibile. Nell'epoca contemporanea, l'autonomia è divenuta più che mai un peso schiacciante e stiamo forse inventando, più o meno consciamente, mezzi per esternalizzare, "buttare fuori" il sé. Tali mezzi, che raccolgono dati su di noi, hanno l'effetto di ridurre la complessità e l'incertezza, per definizione incomputabili, e di iper-semplificarle in una serie di dati e grafici, prodotto della computazione.

In definitiva, le questioni filosofiche sono le seguenti: l'esternalizzazione, di fatto, della nostra autonomia, nel senso kantiano del termine. Di fatto stiamo cedendo alle macchine l'autonomia che per Kant era uno degli aspetti identitari dell'essere umano. Basti pensare, al giorno d'oggi, a quante tecnologie posseggono la definizione di "autonomous", come ad esempio *autonomous assistance, autonomous weapons*, *autonomous machine*. Mentre le macchine vengono sempre più definite come autonome, noi, al contrario, ci stiamo automatizzando. Oltre a ciò, stiamo conferendo alle tecnologie

anche altre qualità ontologiche, ad esempio le prerogative divine: se ci pensiamo, le tecnologie algoritmiche vengono sempre più definite come onnipresenti, onnipotenti, onniscienti e imperscrutabili. La nostra era si caratterizza per una progressiva e sempre più ampia esternalizzazione delle prerogative del divino e dell'umano, nonché per l'ipersemplificazione che aiuta a ridurre l'incertezza. Un antidoto a queste tendenze potrebbe essere rappresentato dalla riscoperta di altre forme di razionalità complementari alla computazione, come ad esempio la razionalità pratica relativa alla *metis* o alla *phronesis,* insieme alla riscoperta e giusta collocazione della dimensione del *je ne sais quoi.*

Riguardo al tema dell'*expertise*, ci sono moltissime tecnologie autonome che compiono le cose che noi non possiamo o non sappiamo fare: ad esempio se sono impossibilitata a guidare o non possiedo la patente, posso ricorrere a un veicolo autonomo, se non possiedo l'*expertise* di un medico, posso "googlare" i miei sintomi. Cediamo autonomia a livello epistemologico e, talvolta, anche a livello etico, togliendo la fatica di assumerci la responsabilità etica individuale. Perché ci costringiamo a questo? Il sospetto è che sia proprio questo ciò che vogliamo ottenere, in quanto vivere senza o con un minor peso di responsabilità rende la vita più facile.

In questo senso, è necessario interrogarci anche sugli esiti che tale tendenza avrà per il nostro sistema democratico. Come ci ha insegnato Platone, la nostra democrazia si basa sull'equilibrio tra una maggioranza eletta e delle minoranze, mantenuto in essere e regolato da un sistema di norme universale che è l'insieme dei principi che fondano le leggi. Esso fa sì che la maggioranza non sia assolutizzabile a scapito delle minoranze, in quanto vi è un potere superiore e universale, al quale tutte le parti sottostanno, ovvero il potere dei principi che fondano le leggi. Senza questo meccanismo teoretico che garantisce la stabilità del sistema democratico, si sfocia in un regime assolutistico dove la maggioranza prevarica sulle minoranze. Come abbiamo imparato parafrasando l'etica di Aristotele, noi esseri umani siamo ciò che facciamo ripetutamente. Ma se compiamo ripetutamente atti che ci tolgono progressivamente il ruolo dell'universale super partes (cioè al di sopra dei particolari), nonché il peso dell'autonomia, finiremo per perdere via via ciò che ci ha identificato per millenni come esseri umani. Cerchiamo quindi di utilizzare i sintomi che emergono dall'uso che facciamo della tecnologia per capire cosa stiamo diventando e quali saranno le conseguenze per la nostra identità e per il futuro della nostra civiltà.

Dibattito

Alla conclusione della lezione della professoressa Chiodo, segue una sessione di dibattito: la prima domanda evidenzia come l'intervento della professoressa si sia concentrato molto nel portare

all'attenzione episodi di quantificazione nel quotidiano di persone senza competenza, ma ciò è davvero un problema? La professoressa Chiodo risponde che ha deciso di focalizzare la lezione su questo aspetto per porre in evidenza il fenomeno della quantificazione, ma esso è solo una minima parte del problema. Vi sono infatti problematiche ulteriori che andrebbero adeguatamente analizzate, quali quelle che riguardano quei *devices* che operano una quantificazione per le analisi di esperti, oppure criticità riguardo alla qualità dei dati, in relazione al loro giusto monitoraggio, alla privacy e alla loro correttezza epistemica.

Segue un ulteriore intervento, che evidenzia come si presenta oggi per la filosofia un'occasione di rinnovamento epistemico: non solo i filosofi ma anche i matematici condannano il modo di vedere focalizzato su prospettiva quantificatrice, tipica ad esempio della *forma mentis* degli ingegneri. La filosofia ha oggi l'occasione di andare incontro a un rinnovamento epistemico, al contrario di altri momenti in cui la filosofia ha riaffermato la propria identità e marcato la propria distanza rispetto alle novità scientifiche. La professoressa concorda in parte e sottolinea come il mestiere degli ingegneri sia quello di avere uno sguardo verticale e di risolvere problemi attraverso un processo standard, mentre il ruolo del filosofo è quello di concentrarsi su una visione orizzontale, ovvero di sintesi lungimirante. Tale aspetto chiave dell'agire filosofico sta venendo messo in discussione dal modo in cui il percorso accademico viene inteso oggi, fortemente basato su una logica quantificatrice.

In riferimento alla contrapposizione tra piano dell'ideale e piano del reale, viene proposto un collegamento con il tema della danza: in tale campo ha sempre imperato il mito della danza e del corpo ideale, ai quali la danza contemporanea si è ribellata. Dei danzatori francesi hanno messo in luce un uso della norma in modo dialettico, dando spazio a una pluralità di modi di vivere la corporeità e facendo vivere la norma in modo creativo. In questo senso, in che modo la filosofia può aiutare in questo procedimento di mediazione tra ideale e reale? La professoressa risponde che se i filosofi riuscissero a mantenere un equilibrio tra ideale e reale sarebbe già un grande risultato. Il sistema ideale-reale si è "ammalato" in molti casi, ad esempio durante il secolo scorso. Il totalitarismo, e in primo luogo quello del totalitarismo epistemologico, si genera quando l'ideale non è più un mezzo per migliorare il particolare, ma si tenta di realizzarlo, di calarlo nel particolare ritenuto imperfetto. Viceversa, la nostra era è caratterizzata dall'anarchismo del reale che elimina e demonizza l'ideale.

In seguito, viene posto in evidenza come l'arte, pur nascendo dal modello di astrazione dal particolare all'universale, tenda a sfuggire per sua natura al *logos* della computabilità. L'incomputabilità, che è un aspetto essenziale dell'arte e più in generale dell'esperienza estetica, può dunque essere un modo per riabilitare il campo del *je ne sais quoi?* La professoressa risponde che l'arte è sempre stata un esempio virtuoso in questo senso, capace di tenere assieme il modello ideale-reale. Fino all'800-900, è esistito il canone artistico, che costituiva l'ideale, e rappresentava la norma

per le opere d'arte particolari e, allo stesso tempo, l'arte è stata capace di fare coesistere all'ambito della norma la sfera del *je ne sais quoi.* Un buon esempio di questa dinamica è rappresentato dal saggio di Edgar Allan Poe *The Philosophy of Composition* (1846), nel quale illustra il metodo di scrittura che ha adottato nel comporre la poesia *Il corvo*. Tale metodo non lascia nulla al caso o all'intuizione e procede con la medesima rigida sequenza di un problema matematico. Tuttavia, è possibile rintracciare un contenuto residuale che sfugge alla definizione. A ciò si può collegare un altro episodio: nel 2018, è stata venduta all'asta per 432 mila dollari la prima opera d'arte creata interamente da un'IA: tale avvenimento mette alla prova le definizioni che diamo dell'arte e non possiamo fare a meno di chiederci se l'arte generata da un'intelligenza artificiale sia da considerarsi arte o meno.

Infine, viene chiesto se, all'interno del *quantified self,* non avvenga già una dinamica per la quale si passa dal reale all'ideale, in cui, in altre parole, si attua un'astrazione. Infatti, se tale movimento è caratterizzato dall'atomizzazione, perché i suoi membri si ritrovano a parlare e confrontarsi sul sito dedicato? La professoressa risponde che in realtà sul sito di *quantified self* non è in atto una vera condivisione, ma si tratta di una messa in scena narcisistica e solipsistica. I sociologi che si sono infiltrati tra i membri del movimento per svolgere esperimenti etnografici lo confermano. Va ricordato che l'astrazione dal particolare che mantiene una corrispondenza 1:1 con esso non ha valore, in quanto non è un'astrazione vera e potente che, secondo il paradigma lockiano, astrae ciò che non varia da tutto ciò che è variabile. Assistiamo quindi a un cortocircuito epistemico fin dall'origine e a un'astrazione inautentica.

Bibliografia

- E. A. Poe, *The Philosophy of Composition,* Graham's American Monthly Magazine of Literature and Art, Philadelphia, 1846.
- *The Quantified Self,* URL: https://quantifiedself.com/

Protocollo del seminario di Fabrizio Desideri (Università di Firenze)

Per una tipologia dell'esperienza estetica. Presupposti e definizioni

Mercoledì 7 settembre 2022

Redatto da:

Giulio Galimberti, Anita Merlini e Nicola Ramazzotto

L'intervento inizia con una sorta di bilancio delle ricerche del professor Desideri sulla natura dell'estetica. Il professore premette che l'interesse per queste ricerche presuppone un lavoro che è stato di svolta sulla nozione di coscienza, nozione che compare nel volume del 1998 *L'ascolto della coscienza*[22]. L'interesse per la coscienza è stato un momento di svolta rispetto al periodo precedente della sua ricerca, più dedicato ad ambiti come il proto-romanticismo, Kant e i diversi libri su Benjamin. Lavorando sulla nozione di coscienza, il professor Desideri ha sviluppato una riflessione sulla dialettica tra intenzionalità e non intenzionalità, quindi una critica ai modelli intenzionali di coscienza con un debito esplicito ad alcuni scritti di Levinas, ma anche ad alcune tematiche kantiane a partire dal §9 della *Critica della capacità di giudizio*. Da lì nasce la necessità di definire che cos'è l'estetico. I testi successivi sono i seguenti: *Forme dell'esperienza*[23], il primo libro di introduzione sia alla questione estetica, sia al problema dell'arte, che poi ha ricevuto un approfondimento tematico successivo; *La percezione riflessa*[24], invece, si pone il compito di analizzare e approfondire soprattutto la prima parte del libro precedente. In questo volume, in particolare, il professor Desideri si chiede che cosa possiamo intendere per estetica e qual è la valenza della dimensione estetica a partire dalla nozione kantiana di percezione riflessa per la filosofia della mente in generale. Il volume successivo, *La misura del sentire*[25], è una raccolta di saggi in cui si prosegue il tema della percezione riflessa soprattutto riguardo al rapporto tra estetica e meta-estetica e alla nozione di flusso di coscienza. Il penultimo testo, forse quello più importante nella presentazione di oggi, è *Origine dell'estetico*[26], nel quale il discorso si sposta sull'origine dell'attitudine estetica e da lì si tenta una definizione di meccanismo estetico attraverso il nodo e la relazione tra emozioni e giudizio. L'ultimo libro, *Oggetti attivi*[27], è in prevalenza un libro di filosofia dell'arte contemporanea, ma è interessante per il discorso del professore perché l'ultimo capitolo è autocritico rispetto alle tesi precedenti e radicalizza in senso anti-deweyano la differenza tra estetica e arte. Questi sono i testi di riferimento

[22] F. Desideri, *L'ascolto della coscienza. Una ricerca filosofica*, Feltrinelli, Milano 1998.
[23] *Idem*, *Forme dell'estetica. Dall'esperienza del bello al problema dell'arte*, Laterza, Roma-Bari 2006.
[24] *Idem*, *La percezione riflessa. Estetica e filosofia della mente*, Raffaello Cortina, Milano 2011.
[25] *Idem*, *La misura del sentire. Per una riconfigurazione dell'estetica*, Mimesis, Milano-Udine 2013.
[26] *Idem*, *Origine dell'estetico. Dalle emozioni al giudizio*, Carocci, Roma 2018.
[27] *Idem*, *Oggetti attivi. Sulla singolarità delle opere d'arte*, Mimesis, Milano-Udine 2021.

da cui estrarre qualche tesi per arrivare poi a quel tentativo di tipologia dell'esperienza estetica che il professore non ha ancora sviluppato e consegnato come versione scritta. Questa è la sinossi del percorso:

1. Dall'esperienza all'esperienza estetica.
2. Dall'esperienza all'attitudine estetica.
3. Dalle emozioni al sentimento estetico.
4. I quattro livelli dell'esperienza estetica (continuità e discontinuità).

Questa sinossi può essere a sua volta specificata come segue:

1.1 Nel mezzo dell'esperienza: carattere mediale dell'esperienza.

1.2 Esperienza ed esperienza estetica: tratti di peculiarità.

1.3 Prima ispezione del suo territorio e della sua dinamica.

1.4 Caratteri, conseguenze, implicazioni e condizioni dell'esperienza estetica.

1.5 Co-implicazione di origine e presupposto. Qui emerge una questione di metodo, vista la presenza della questione dell'origine, affrontata dal professore in chiave benjaminiana e in contrasto con la nozione di genesi.

1.2 L'estetica come esperienza emergente che ha i caratteri di una sintesi densa.

1.3 Qualità della sintesi. L'aggancio è qui il fatto strategico per cui Kant nell'analitica del bello antepone la categoria della qualità a quella della quantità. Nella sintesi che costituisce l'estetico è decisiva la qualità. Questo serve al professore anche per differenziarsi dalle letture dell'estetico come percettologia. Il focus è la percezione nella sua qualità.

1.4 Focus sulla percezione: le 3 condizioni di sfondo. Il passo ulteriore è vedere la centralità delle emozioni e chiarirne la natura. Secondo il professore c'è grande confusione sotto il cielo delle emozioni perché se ne fa un uso casuale e a sproposito. Per lui, invece, è decisivo sia capire la natura delle emozioni, sia vedere il gancio con il sensibile.

2.1 Passaggio estetico come sentimento. In quanto sentimento non siamo più nella localizzabilità corporea dell'emozione e nel carattere assolutamente a-intenzionale delle emozioni, ma in una posizione intermedia, dettata sia da passività che da intenzionalità.

2.2 Proto-dialettica tra interno ed esterno: prime indicizzazioni e formazione di schemi estetici. Si tratta di una dialettica ontogenetica che accade molto presto nella costituzione dell'individuo tramite indicizzazioni ambientali.

2.3 L'attitudine estetica costituita da aspettative e (formazione di) abiti. L'attitudine estetica è un complesso ampio di atteggiamenti e pratiche che si distende tra aspettative e abiti.

3.1 Distensione percettiva (spazialità).

3.2 Intensificazione percettiva (temporalità).

3.3 Maestà dell'oggetto

3.4 Fusione estatica, con il ritorno della questione dell'istante.

Queste sono le premesse.

Il primo punto di interesse è l'oscillazione nell'esperienza umana tra evento e trama. Ogni esperienza, infatti, ha una dimensione eventuale, accade, ha il senso del viaggio, del pericolo, di tutto ciò che può essere incluso nell'unico rispetto al ripetibile. Ma gli eventi non sono assoluti, ogni esperienza che accade può essere con-saputa e con-percepita perché si dispone in una trama. Qualcosa dell'esperienza rimane in forma di traccia mnestica o di *habitus*. C'è una trama dentro cui si tesse l'esperienza. Questa esperienza ha quindi da un lato dei tratti di genericità e dall'altro di unicità. Il modo in cui gli elementi si dispongono in una trama, vengono ricordati o dimenticati, è peculiare di ogni esperienza. Ciò che qui conta è il carattere di esteriorità dell'esperienza. Per motivi di brevità ci si può riferire al saggio di Benjamin su Baudelaire e alla distinzione tra la nozione di *Erfahrung* contro quella di *Erlebnis*[28]. In questo saggio, infatti, la nozione di esperienza contiene una peculiare compenetrazione tra individuale e storico.

Si è detto che uno degli aspetti fondamentali dell'esperienza è la sua esteriorità. Toccando la questione dell'esteriorità, tuttavia, è impossibile non avere a che fare con il nodo della percezione. Qui diviene decisiva la questione della sensibilità, partendo dal confine che è il corpo[29]. Si può dire che il percepire possiede una propria peculiare autonomia. Infatti, la struttura dell'esperienza non si risolve interamente nella sua apprensione cognitiva, né nella sfera acquisitiva del linguaggio. Esistono allo stesso tempo una tensione interna e una circolarità tra esperienza e linguaggio. In altre parole, c'è una sporgenza dell'esperienza rispetto alla mediazione linguistica. Se volessimo fare riferimento alla *Fenomenologia dello Spirito*, sarebbe come se prima di arrivare alla questione del linguaggio (che poi sembra neutralizzare l'*hic et nunc* della sensazione), ci fossero dei momenti, a partire dalle sensazioni, che sono colti, ma allo stesso tempo aggettassero oltre il linguaggio[30]. Inoltre, e qui sta la differenza con gli approcci fenomenologici, il professore non insegue uno strato puro dell'esperienza. La tesi è quella della neutralità trascendentale del problema estetico, che sta al di qua e al di là della partizione tra purezza fenomenologica e derivatezza culturale. In questo essere al di qua e al di là

[28] W. Benjamin, *Su alcuni motivi in Baudelaire*, in *idem*, *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*, a cura di G. Agamben, B. Chitussi, C.-C. Härle, Neri Pozza, Vicenza, 2012, pp. 853-893.

[29] Senza però indulgere eccessivamente, come accade per esempio nella speculazione contemporanea francese e nella sua esagerata accentuazione della carne e della corporeità. Il corpo è un elemento fondamentale, ma non conclusivo.

[30] Il riferimento è alla sezione *La certezza sensibile; ovvero il questo e l'avere-in-mente*. Cfr. G. W. F. Hegel, *La fenomenologia dello spirito*, a cura di G. Garelli, Einaudi, Torino 2008, pp. 69-80.

insieme, il proprio dell'estetico è quello che in *La percezione riflessa* viene chiamato il "dispositivo" estetico. Il dispositivo estetico ha una natura a-modulare ed è un nodo strutturale del passaggio. Il dispositivo emerge rispetto al naturalismo della nozione di facoltà come qualcosa che richiama il congegno e quindi contiene la disposizione, l'essere-disposto. Ha memoria del naturalismo della disposizione e anche del carattere artificiale del congegno.

A questo punto è chiara la co-implicazione di originarietà e derivatezza, di disposizioni e contesti, nella formazione della soggettività umana. La soggettività umana si forma in questa natura ibrida e mista del rapporto tra la socialità e la dimensione dell'individuo singolo. Entrambi gli elementi (socialità, istanza comunicativa e partecipativa da un lato e timbro proprio e prima persona dall'altro) sono essenziali per capire cosa sia un'esperienza estetica. L'emergenza della prima persona presuppone una riflessività del sé in cui non c'è solo l'individuo. Il sé è riflessivo *prima* di dire io. Abbiamo un'intersezione che connota l'esperienza umana in generale, ma che in quella estetica diventa più pregnante. Nell'esperienza estetica l'*aisthesis* viene a tema nella sua qualità e nella sua dimensione di respiro del vivente, di energia vitale e *psychè*, etimologia all'origine della cultura umana[31]. L'esperienza estetica, in fondo, è un percepire la percezione stessa. Da qui il privilegiare la nozione di appercezione, di coscienza di sé così importante nel §9 della *Critica della capacità di giudizio*. È qui, infatti, che nasce la nozione di campo dell'esperienza come campo di tensioni tra livelli di discontinuità che si connettono e come campo che contiene una messa a fuoco, una auto-tematizzazione. La dimensione estetica è quella in cui è più facile la coscienza di sé, la messa a fuoco della consapevolezza. Sulla questione della sporgenza, si può formulare così la questione: il campo di tensione è dato anche da asimmetrie interne che non vengono risolte, non giungono mai a somma zero. Relativamente a questo aspetto, figurano come un riferimento imprescindibile i *Cahiers* di Valery, in cui l'autore parla del carattere asimmetrico della sensazione tra cause e conseguenze[32]. La tesi è dunque che l'ambito sensoriale è più vasto di quello percettivo e quello estetico è più vasto dell'ambito linguistico concettuale. Il linguaggio-mondo non coincide con il mondo per come lo percepisco[33].

Siamo arrivati alla questione della coscienza estetica. Peculiare della coscienza estetica è l'anteriorità tra il vedere/sapere *come* rispetto al vedere/sapere *che*. Un possibile corollario di questa anteriorità può essere un'analisi della coscienza estetica come a-intenzionale prima che intenzionale.

[31] «Nell'*àisthesis*, da cui deriva il termine 'estetica', risuona dunque il respiro del vivente, l'energia vitale della sua *psychè*», F. Desideri, *Forme dell'estetica*, cit.
[32] P. Valèry, *Cahiers 1894-1914*, Édition intégrale, établie, présentée et annotée sous la responsabilité de Nicole Celeyrette-Pietri et Robert Pickering, Paris, Gallimard, 2006.
[33] Si prendono così le distanze dal costruttivismo radicale di Goodman secondo cui invece può esistere un linguaggio senza mondo, ma non esiste mondo senza linguaggio. Cfr. N. Goodman, *Vedere e costruire il mondo*, trad. it. di C. Marletti, Laterza, Bari 1988.

Lo strato dell'esperienza estetica coincide con il "come", con la qualità e la modalità della relazione che avviene con una parte di mondo che è altro-da-noi. Il problema sta nel vedere come la qualità si raccoglie e come la sintesi si concentra in un punto specifico. Questo è il tema su cui il professore insiste in *Origine dell'estetico,* a partire dalla nozione di *punctum* in Barthes[34]: la tesi è che esistano momenti di salienza in cui la ridondanza e la vaghezza dell'estetico si raccolgono nell'unità che punge, e questo è il momento della coscienza estetica non intenzionale nella sua priorità. Un altro possibile riferimento è di nuovo il §9 della *Critica del Giudizio* e alla domanda da cui prende il titolo[35]. Kant si chiede in primo luogo se il piacere per l'oggetto antecede il giudizio sull'oggetto. Per Kant, se così fosse, si renderebbe la sintesi inutile e si aprirebbe la forbice tra ciò che si sa e ciò che si sente, tra l'intelletto e il sentire. La risposta, quindi, è che il piacere è *nel* giudicare e quindi porta l'intelletto dentro alla radice dell'esperienza.

La dimensione dell'attenzionalità rappresenta un aspetto centrale dell'esperienza estetica. A questo proposito, Gérard Genette appare come un punto di riferimento, poiché ha saputo sottolineare la differenza tra intenzione e attenzione, prendendo così le distanze da Searle come teorico dell'intenzionalità[36]. L'attenzione risulta fondamentale per la costituzione dell'esperienza estetica: per questo motivo, il volume *La percezione riflessa* si è soffermato a lungo sulla distinzione tra attenzione e intenzione, in polemica, tra l'altro, con quelle tesi husserliane che si sono limitate a considerare solamente il lato attivo dell'intenzionalità. Il punto principale da tener presente è il seguente: l'attenzione non è concettualmente coestensiva all'intenzione, così come non è coestensiva alla coscienza. Tale tesi si inserisce nel dibattito sorto attorno alla psicologia post-comportamentista, dibattito raccoltosi attorno a diverse spiegazioni e diversi modelli dell'attenzionalità, cui si fa riferimento di volta in volta come attenzione preconscia, attenzione tardiva, attenzione guidata dall'oggetto (*object-driven*) o modello *spot-light*. La proposta più promettente sembra quella della *early selection*, cioè della selezione precoce, guidata dall'oggetto. Da questo punto di vista, nel panorama delle ricerche contemporanee rivolte ai processi attenzionali si impone nuovamente la questione della maestà dell'oggetto. In questo frangente, James rappresenta un ulteriore autore di riferimento, nella misura in cui dimostra la genesi affettiva dell'attenzione, la quale è quindi caratterizzata non solo da una dimensione attiva, ma anche passiva. Si tratta insomma di cogliere dal basso l'emergenza dell'attenzionalità[37].

---

[34] Cfr. R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, trad. it. di R. Guidieri, Einaudi, Torino 2003.
[35] I. Kant, *Critica del Giudizio*, trad. it. di L. Amoroso, BUR, Milano 2012, §9, intitolato *Indagine della questione: nel giudizio di gusto è il sentimento di piacere che precede la valutazione dell'oggetto o è questa che precede quello?*, pp. 183-191,
[36] G. Génette, *L'opera dell'arte. La relazione estetica*, trad. it. di F. Bollino, R. Campi, CLUEB, Bologna 1998.
[37] W. James, *The principles of psychology*, Harvard University Press, Cambridge-London 1981.

Ci inseriamo quindi nel dibattito sull'attenzione e sui suoi processi selettivi, il quale si divide in due fronti principali: da una parte, quello a favore di una *late selection* (a partire dalla quale il materiale viene considerato già elaborato sulla scorta di determinati interessi e fabbisogni), dall'altra, quello invece a sostegno di una *early selection*. Al di là di questa distinzione, il tema dell'attenzionalità richiama ulteriori problematiche, relative in particolare alle dinamiche che caratterizzano la focalizzazione attenzionale, che può fondarsi così sull'esclusione, la selezione, l'attenuazione e così via. In quest'ottica, il modello attenuativo di Treisman appare come il più interessante, per quanto, comunque, la questione rimanga aperta[38]. Ad ogni modo, il criterio di discrimine certo è il seguente: l'intenzione è uno stato, mentre l'attenzione rappresenta un processo. Nell'esperienza attenzionale registriamo infatti un picco attenzionale e in seguito una decrescita dell'attenzione. In particolare, è necessario distinguere la dinamica percettiva dal focus attenzionale. Quest'ultimo, infatti, rappresenta un innesco, un evento, una micro- o macrocesura (a seconda del caso) dovuta all'impatto con l'oggetto: un microchoc percettivo che accende il processo attenzionale. Nel momento in cui tale processo si accende, subentra il concorso intenzionale.

La questione dell'attenzione è inoltre decisiva per un altro aspetto: essa ci informa su un'ulteriore peculiarità dell'estetico (peculiarità che, in termini suggestivi, viene riferita alla fioritura umana). Infatti, da una parte l'attenzionalità figura come un elemento strutturale della dimensione estetica; dall'altra, il processo attenzionale pone in evidenza il "non ancora" (inteso come misura dell'anticipazione) che in qualche modo si riverbera sulla struttura stessa dell'esperienza estetica. Quest'ultima rivela così un carattere anticipatorio che si ricollega all'indeterminatezza dell'estetico, indeterminatezza che costituisce la potenza dell'esperienza estetica. Se infatti l'anticipazione attenzionale dipende dallo sbilanciarsi dell'oggetto che ha determinato l'innesco del processo attenzionale, tale sbilanciamento non appare mai del tutto soddisfatto e in questo modo innesca l'indeterminarsi del desiderio, alimentato dalle aspettative del soggetto sul mondo.

Il seguente passo può fornire un ulteriore chiarimento:

> Il mix in memoria tra fluttuanti punti di salienza e tracce di marcatura emotiva – un mix dal quale si generano, all'interno del coinvolgimento attentivo, indicali di tipo estetico – genera schemi indeterminati (qualcosa di simile a quanto Kant nella *Critica della facoltà di giudizio* chiama un libero schematismo ovvero una regola indeterminata di unificazione delle rappresentazioni[39].

[38] Cfr. A Treisman - G. Gelade, *A feature integration theory of attention*, «Cognitive Psychology» XII/1 (1980), pp. 97–136.
[39] F. Desideri, *L'origine dell'estetico*, cit.

La questione dello schematismo è stata ripresa e approfondita in *Origine dell'estetico*. In generale, si può dire che l'emergere di un atteggiamento estetico si sviluppa al confine tra l'attenzionale e l'intenzionale.

Passiamo ora dalla descrizione dell'esperienza estetica alla descrizione dell'attitudine estetica. In effetti, l'esperienza estetica origina e presuppone un'attitudine estetica: si tratta, in altre parole, di un coimplicarsi di origine e presupposto che sostituisce una logica del fondamento. L'attitudine estetica emerge nel paesaggio umano come campo di tensione tra aspettative e abiti: da un lato, essa si alimenta di aspettative; dall'altro, alimenta abiti. L'estetico emerge così come qualità del commercio percettivo, come una qualità della sintesi felice (il «caso felice» di Kant[40]) tra il tenore emotivo e quello cognitivo del percepire.

La percezione estetica dipende da tre condizioni di sfondo, le quali non rappresentano tesi meramente estetiche, ma possiedono una rilevanza meta-estetica. La prima condizione riguarda la percezione stessa e ne mette in luce il carattere non interamente concettuale, rivelando così un'asimmetria tra sensazione, percezione e giudizio. Nel gioco che si installa in questa asimmetria reciproca si dà la possibilità del meccanismo, dacché il meccanismo implica il gioco. Tale passaggio appare chiaro nel Wittgenstein intermedio, nel momento in cui riflette sul meccanismo grammaticale – riflessione che in seguito, a torto, abbandona. Da questa prima condizione deriva l'espressivismo percettivo, che contiene la dimensione della ridondanza sensoriale. Tale ridondanza risulta metabolizzata nella percezione, poi riflessa nel giudizio, infine espressa nel linguaggio. Quanto alla seconda condizione, questa afferma che lo spazio espressivo dei sentimenti è irriducibile allo spazio logico delle ragioni: il secondo non cancella il primo. I complessi percettivi non sono, dunque, solo cognitivamente articolati ma anche emotivamente intonati. La dimensione estetica è così caratterizzata da una vibrazione, da un'intonazione, da una *Stimmung*. La terza condizione di sfondo della percezione, infine, racchiude i quattro gradi di libertà del commercio percettivo.

Per quanto riguarda il primo grado di libertà, esso afferma che in ogni evento percettivo si può co-percepire la differenza rispetto alla trama memoriale in cui si dispone. Si può anche parlare di una indeterminatezza come presupposto della non-coincidenza tra la nostra storia e la nostra identità. L'identità non si risolve nella nostra storia e così si accentua il motivo della libertà. Il secondo grado di libertà del commercio percettivo si riferisce alla relativa svincolabilità tra la dimensione emotiva e quella cognitiva della percezione, cosicché l'esperienza estetica si configura come un annodarsi e uno slegarsi tra ridondanze emotive e discriminazioni cognitive. Il terzo grado di libertà evidenzia il ruolo attivo della prestazione immaginativa nel costituirsi dei vincoli percettivi (di primo e secondo livello). A tal proposito, ci si può richiamare a Kant e a quel passo della *Critica della ragione pura*, secondo

[40] I. Kant, *Critica della capacità di giudizio*, cit., p. 107.

cui non vi è conoscenza senza immaginazione[41]. L'immaginazione gioca quindi un ruolo essenziale nella tensione tra le aspettative e gli abiti. Per finire, il quarto grado di libertà rappresenta una polemica con il pan-enattivismo: percezione e azione non sono infatti distinguibili in senso proprio, non vi è tra di esse una connessione rigida. Pertanto, nella tensione tra azione e percezione nasce la questione dell'indeterminarsi del desiderio.

Passiamo ora al carattere epigenetico dell'esperienza estetica e alla questione dei sentimenti. Quanto alla differenziazione tra sentimenti ed emozioni, descriveremo le emozioni come contraddistinte da un carattere amodale, laddove invece i sentimenti rappresentano una stabilizzazione di complessi significativi. Il passaggio estetico avviene nel momento in cui si forma un accordo o un disaccordo tra elementi emotivo-affettivi e aspetti cognitivi rispetto a un oggetto estensivamente inteso, aprendo a una dimensione archeologica del sentire, che richiama tracce di una vita ancestrale, un'*arché* emozionale preservata e mantenuta nel sentimento estetico. A partire da tale dimensione si alimenta la dirompenza espressiva, la capacità dell'espressività estetica di sconvolgere le convenzioni. Pertanto, è necessario considerare la tensione tra convenzioni sociali, abiti ed esperienza estetica in un'ottica non meramente culturalista. L'esperienza estetica non può, infatti, essere del tutto riassorbita dal contesto culturale nel quale ha luogo.

La nozione di sopravvenienza estetica rappresenta un ulteriore aspetto centrale del rapporto tra esperienza estetica, attitudine e piacere. Tale nozione è considerata nella "forbice" tra la dimensione del *punctum*, dell'istante, della cesura e la dimensione della distensione del *punctum*. Il riferimento è ad Aristotele:

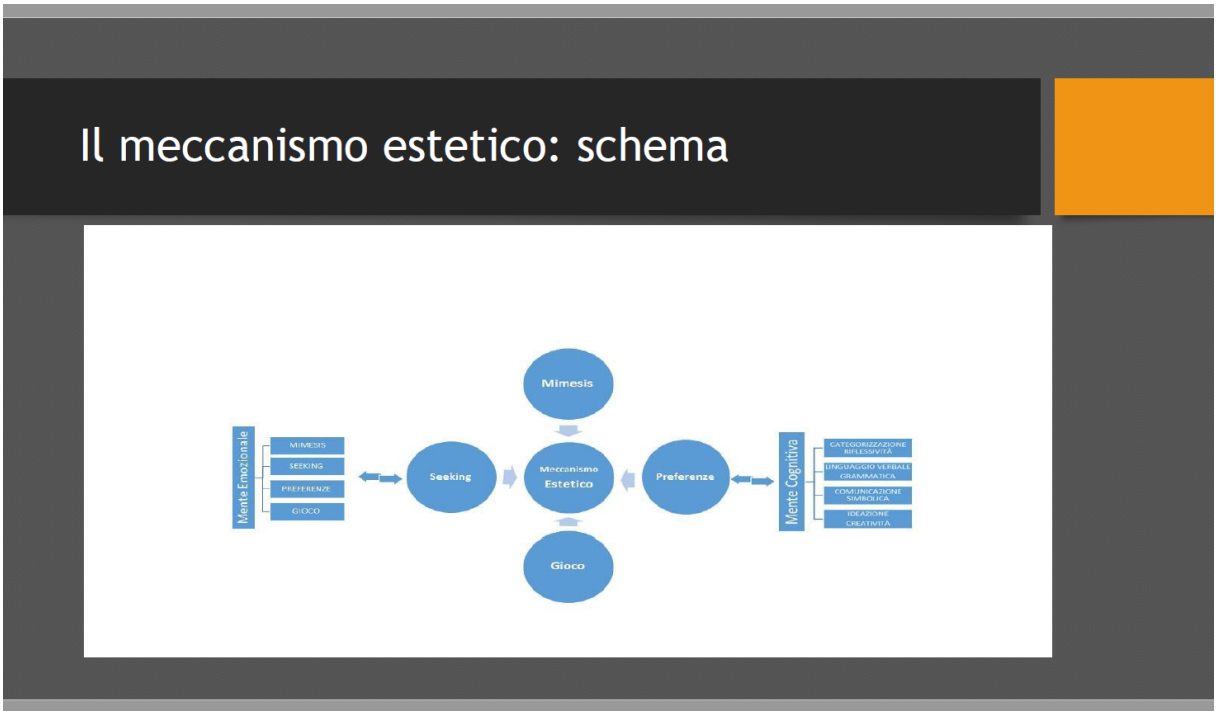
> Perfeziona l'attività non come fa, con la sua immanenza, la disposizione che la genera [il passo si riferisce all'incapacità del naturalismo di comprendere la mente], bensì come un completamento che vi si aggiunge, come, ad esempio, la bellezza che si aggiunge a coloro che sono nel fiore dell'età [ōs epighinómenón ti télos, oîon toîs akmaíois ē ōra] (Eth. Nic., X, 1174b, 31-33).

La bellezza si aggiunge quindi per via epigenetica. Dunque, il piacere estetico non si fonda sul solo versante emozionale ma risulta dall'unificazione tra cognizione ed emozione. Il piacere estetico è quindi sopravveniente rispetto alle dinamiche che lo hanno generato. Tale lettura intende criticare una visione della dimensione estetica fondata su presupposti meramente evoluzionistici, incentrati attorno alla questione della sopravvivenza, più che della sopravvenienza. In altre parole, la nascita della mente estetica dipende da una dimensione epigenetica sopravveniente rispetto alle sue cause, non risolvibile nei suoi elementi. L'epigenesi (intesa sia in senso ontogenetico che filogenetico) è così rivelata dal piacere come compimento emotivo e cognitivo dell'*aísthesis*. Tali posizioni

[41] *Idem*, *Critica della Ragion Pura*, a cura di C. Esposito, Bompiani, Milano, 2007, B 103, p. 203.

riconducono alle ricerche di J.-P. Changeux, il quale spiega il linguaggio in base a un modello epigenetico, prendendo in considerazione tanto il versante genetico quanto la variabilità dell'esperienza (dunque la plasticità delle reti neurali)[42].

Veniamo così all'ipotesi del meccanismo estetico, che traduce o articola la nozione di dispositivo (si veda al riguardo *Origine dell'estetico*). In particolare, all'origine dell'estetico si riscontrano quattro fattori, che non sono propri esclusivamente dell'umano: innanzitutto, l'assimilazione mimetica del reale; in secondo luogo, il piacere dell'esplorazione; in terzo luogo, il piacere di esercitare preferenze e, per finire, l'impulso al gioco. Questi fattori, connessi a sistemi emozionali di base, possono configurarsi come momenti di un meccanismo, dando così origine alle varie direzioni dell'estetico in relazione alle facoltà cognitive superiori, come mostra il seguente schema.



Nello schema ritroviamo i quattro sistemi di base della mente emozionale (mimesis; *seeking*; preferenze; gioco) che aprono alla dimensione cognitiva del meccanismo estetico (categorizzazione e riflessività; linguaggio verbale; comunicazione simbolica; ideazione e creatività).

Le condizioni soggettive dell'esperienza estetica riguardano dunque l'attitudine estetica, le aspettative e gli abiti, il cui rapporto di triangolazione permette l'attribuzione di proprietà estetiche alle proprietà aspettuali dell'oggetto in grado di destare l'attenzione del percipiente. In questo senso, è importante sottolineare che non si tratta di una tesi soggettivista. Per quanto riguarda l'orizzonte delle aspettative, in esso si formano schemi estetici flessibili e indeterminati, non del tutto liquidi

[42] J.-P. Changeux, *L'homme neuronal*, Fayard, Paris 1983.

come gli schemi emozionali, incapaci di individuare delle forme differenziandole a partire da un continuum. Gli schemi estetici sono capaci di catturare affinità senza servirsi di regole concettuali, creando aspettative nella loro estrema flessibilità e indeterminatezza. In questo modo, da un lato se ne afferma la potenza, dall'altro è possibile spiegare perché questi schemi possono essere poi smentiti e negati. L'importanza dello schema estetico risiede nell'esemplarità costitutiva del giudizio dell'esperienza estetica, e in questo senso il discorso non può che rifarsi al libero schematismo kantiano e ai suoi paradossi. Le proprietà estetiche esprimono le aspettative di cui si è detto nella misura in cui incorporano indici e livelli di realtà in attesa di essere percepiti ed approfonditi.

Nell'esperienza estetica si può distinguere tra proprietà estetiche spesse e proprietà estetiche tenui, distinzione che allude a una gerarchia all'interno delle proprietà estetiche data dal grado di proiettabilità negativa. In altre parole, una proprietà estetica è tanto più potente quanto più è indeterminata e quanto meno è proiettabile negativamente rispetto alle aspettative. Ad esempio, difficilmente l'aggettivo "maestoso" può essere usato per un cinturino; allo stesso modo, le piramidi non possono dirsi "carine". La proiettabilità negativa indica dunque l'impossibilità, per alcune proprietà estetiche, di essere incluse in un determinato orizzonte d'attesa.

Siamo così giunti all'ultima parte del discorso, quella che riguarda la tipologia dell'esperienza estetica.

Il primo tipo di esperienza estetica è l'esperienza estetica di primo livello, connotata anzitutto da una distensione percettiva. In questo primo tipo di esperienza è in gioco un tipo di attenzionalità "flebile": pur presente, è attenuata in quanto il tempo è quasi non consaputo, assimilabile allo spazio. Questo significa che il tempo, a questo livello dell'esperienza, è assunto come qualcosa di stabile e abituale (in quanto legato agli *habiti*). Allo stesso modo, lo spazio si connota come ambiente, *ambience*. Per usare una terminologia kantiana, si può dire che non siamo ancora di fronte all'opera d'arte "bella", ma a qualcosa che si può più a ragione chiamare "piacevole".

Questo tipo di proto-esperienza estetica si fa evidente soprattutto in due contesti. Il primo è l'esperienza del bambino, dove è particolarmente visibile nella percezione di proprietà estetiche elementari che colpiscono l'infante gradevolmente (forme e colori piacevoli) e che, pur nella loro semplicità, forniscono un orizzonte decisivo nella sua educazione percettiva. Il secondo contesto è quello legato ancora una volta all'*ambience*, e cioè alla scelta di colori e forme coi quali arredare spazi e creare atmosfere. Questo tipo di tematizzazione dell'ambiente estetico può variare dalla *Tafelmusik*, alla tappezzeria (esempi kantiani), fino alla più moderna idea di *design*.

Due, infine, sono le peculiarità tipiche di questo primo tipo di esperienza estetica: la prima è il suo legame col quotidiano, di cui l'estetico rappresenta un elemento costitutivo. La seconda è quella che potremmo chiamare "rilassatezza", cioè il sentirsi a casa in essa – tanto che questa orizzontalità viene

perlopiù tematizzata esplicitamente per la prima volta quando si esperisce un disturbo che ci fa rendere conto dell'esperienza nella quale eravamo immersi.

Il primo tipo dell'esperienza estetica, pur essendo costitutivo e decisivo, rimane ancora in una dimensione semplicemente orizzontale. Il secondo livello, invece, procede da un'intensificazione dell'esperienza estetica e della percezione. Qui il tempo non è più dilatato fino a farsi spazio, come avveniva in precedenza, ma accade ora il contrario: lo spazio si raccoglie fino a raggiungere la verticalità dell'istante. Ancora, dove il primo livello era legato all'idea di *habitus*, questo secondo tipo di esperienza estetica è determinato dalla nozione di irripetibilità dell'attimo (e qui si potrebbe riprendere il concetto kierkegaardiano di *Gjentagelsen*[43]).

Da tutto questo ne consegue che questo secondo livello dell'esperienza estetica non è più determinato come qualcosa di rilassato e gradevole, come qualcosa la cui trama è stabile e ripetitiva, ma è ora connotato da un deciso espressivismo: il piacere è ebbrezza (individuale o collettiva) ed evento. Se ciò conduce questo secondo tipo di esperienza estetica ad essere qualcosa di intrinsecamente discontinuo, questo accade anche perché qui subentra per la prima volta una forte componente di coinvolgimento emotivo. Per riassumere, a questo secondo livello l'esperienza estetica smette di essere qualcosa di diffuso e si fa qualcosa che si concentra nell'*hic et nunc*, qualcosa di istantaneo nella quale l'umano si immerge e nella quale si fa coinvolgere fino alla fusione.

Mentre i primi due tipi di esperienza estetica erano, più o meno espressivamente, legati principalmente al soggetto, il terzo livello dell'esperienza estetica è determinato anzitutto dalla maestà dell'oggetto. A questo livello, l'elemento decisivo è quello della polarità attenzionale, nella quale unicità e ripetizione non sono più viste come alternative, ma come in un circolo virtuoso custodito dalla sovra-esistenza dell'oggetto. Possiamo comprendere questo meccanismo in senso kantiano, e parlare così di "indugio percettivo" verso l'oggetto[44]. Questo indugiare e rimirare dà la misura della temporalità di questo livello di esperienza, che comprende tanto l'orizzontalità del primo tipo, quanto la verticalità del secondo: l'istante si rivela, ma ritorna nella trama dell'esperienza.

Il godimento tipico di questo terzo livello dell'esperienza estetica è orientato all'oggetto, e può a buon diritto dirsi di secondo livello, in quanto qui per la prima volta le categorie estetiche sono proprietà conosciute e riconosciute. Nell'ispezione percettiva, ciò che dà godimento è l'unità aspettuale dell'oggetto, capace di tenere insieme le diverse proprietà ora consapute – un'unità per comprendere la quale è necessario un alto grado di attenzione, capace di cogliere la verticalità dell'esperienza dovuta alla trascendenza dell'oggetto. Questo cogliere e questo sapere, infine,

[43] S. Kierkegaard, *La ripetizione*, trad. it. di D. Borso, BUR, Milano 2012.
[44] Qui il passo kantiano: «Noi *indugiamo* nel considerare il bello, perché questa considerazione rafforza e riproduce sé stessa» I. Kant, *Critica del Giudizio*, cit., §12, p. 201 (traduzione modificata).

connotano questo terzo grado dell'esperienza estetica come fortemente cognitivo e circolarmente progressivo.

Nell'esperienza estetica di quarto livello, l'oggetto o fatto estetico cattura la nostra attenzione fino quasi a spossessarci del nostro controllo. Nel *punctum* di questa esperienza l'oggetto estetico fa sì che avvenga una convergenza, se non una vera e propria fusione di spazio e tempo. Vien da sé che un'esperienza estetica di questo livello rappresenti un momento raro nell'esperienza dell'individuo – un momento, però, in cui percepiamo che la vita è degna di essere vissuta[45]. In questi attimi, l'oggetto ci chiama a sé con la forza della rivelazione e ha luogo una vera unione estatica ed erotica tra intelligenza e sensazione.

L'ultimo paradosso, col quale si vuole concludere, viene da Benjamin, il quale nota come l'opera d'arte, proprio nell'epoca della sua riproducibilità tecnica, proprio oggi che è spogliata dalla sua aurea, rende possibile un'esperienza mistica[46].

Dibattito

1. Una richiesta di approfondimento su un appunto che è stato fatto in sede di introduzione. Lei ha detto di voler supportare la tesi per cui l'arte possiede un'identità propria, distinta dal resto – una tesi che lei stesso ha definito opposta a quella di Dewey. Potrebbe delineare meglio la sua posizione?

Ho affrontato la questione soprattutto in un intervento intitolato *Sull'origine dell'arte. Quasi una palinodia*. Si tratta di una palinodia rispetto alla posizione che avevo assunto in *La percezione riflessa* e *L'origine dell'estetico*, dove avevo affrontato la questione in positivo, cioè mostrando il *continuum* tra dimensione estetica e arte come esperienza. Al contrario, in *Sull'origine dell'arte*, ho sottolineato come non fosse possibile intravedere l'origine dell'arte dal meccanismo estetico. Ora credo infatti che per poter parlare dell'origine dell'arte sia necessario andare oltre il campo percettivo. In altre parole, c'è una dimensione dell'arte che non riguarda ed eccede l'estetica. Da qui viene la mia presa di distanza da Dewey e, per certi versi, il mio avvicinamento ad Adorno.

Un secondo punto di insoddisfazione riguarda il modo in cui ho affrontato il rapporto tra arte e religione in *La percezione riflessa*. Questo mi ha spinto a parlare, soprattutto in *Oggetti attivi*, di una doppia origine dell'arte: da un lato la sua origine riguardo all'unità oggettuale, dall'altro riguardo alla sua unità immaginata dell'opera d'arte. Ho studiato questi temi con particolare attenzione a

[45] Il riferimento è alle parole di Diotima nel *Simposio*: «"È questo il momento nella vita, caro Socrate" disse la straniera di Mantinea, "che più di ogni altro è degno di essere vissuto da un uomo, quando egli contempla il bello in sé"» (Plaonte, *Simposio*, 211d, trad. it. di G. Reale, Fondazione Lorenzo Valla, Milano, p. 121).
[46] W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, trad. it. di F. Valagussa, Einaudi, Torino 2014.

un'interpretazione radicale della nozione di *mimesis*, ripresa dalla mia lettura da un lato del *Sofista* e dall'altro de *Il cacciatore celeste*[47] – una lettura che non mette tanto a tema la centralità dell'immagine e della differenza, quanto l'incrocio tra arti tetiche e arti poietiche nell'origine dell'arte. Questo mi ha portato, da una prospettiva paleo-estetica, a scoprire i limiti di una nozione di arte che si limita alla sua dimensione percettologica.

Per riassumere, possiamo dire che la mia palinodia e il mio allontanamento da Dewey derivano dalla scoperta della non dissolubilità dell'arte in un orizzonte estetico-percettivo: le opere sovraesistono alla nostra percezione in quanto oggetti attivi[48]. Un ultimo punto che non mi convince della prospettiva deweyana è la sua insistenza sull'aspetto emancipativo-pedagogico dell'arte, al quale oppongo invece l'idea che l'arte abbia in sé un momento di chiusura, di non trasparenza, di enigma.

2. Facendo riferimento a letture più recenti del rapporto tra estetico ed artistico, cioè tra dimensione puramente percettiva e sopravvenienza della dimensione poietica, la mia domanda riguarda il problema della continuità. In particolare, vorrei chiedere se sussiste o meno, secondo lei, una continuità tra le quattro tipologie dell'esperienza estetica che ha individuato nell'ultima parte del suo intervento.

Questa domanda tocca un punto focale. Io credo che, in ultima istanza, l'estetico debba conoscere il suo stesso limite, debba cioè riconoscere il momento in cui trapassa in altro. Questo accade *a parte subjecti*, cioè dal punto di vista dell'esperienza, quando l'estetico trapassa nel mistico e nell'estatico; dall'altro lato, cioè *a parte objecti*, occorre supporre una discontinuità almeno formale tra ciò che è solo percettivo e ciò che è invece artistico. Ne *L'origine dell'estetico* ho argomentato a favore della non assimilabilità tra la nozione di genesi e quella di origine: quest'ultima, infatti, implica una struttura di volta in volta discontinua. Approfondire ulteriormente questo tema, e mostrare le connessioni che pur ci sono, anche a partire da questa discontinuità di fondo, vorrebbe entrare in un vortice di questioni metafisiche per risolvere le quali lo strumentario interno al campo estetico risulta, in ultima istanza, insufficiente. D'altro canto, questa insufficienza epistemica è assimilabile all'operazione di delimitazione di un campo fatta dal suo interno, pur sapendo che al di fuori qualcosa *c'è*. Questa operazione è possibile anche se non possediamo nella stessa misura epistemica l'altro che

[47] R. Calasso, *Il cacciatore celeste*, Adelphi, Milano 2016.
[48] Cfr. A. Gell, *Arte e agency. Una teoria antropologica*, Raffello Cortina Editore, Milano 2021.

c'è al confine[49]. Forse, la sola esistenza delle opere contiene qualche cosa di non risolubile all'interno di una nozione di processo e di continuità.

3. Anche io vorrei porre una domanda circa l'origine dell'estetico e della interpretazione che lei offre dell'idea di Tomasello di una "rivoluzione dell'ottavo mese" e quindi dell'intenzionalità condivisa. Se capisco bene è al limite di questa rivoluzione che si situano secondo lei le prime esperienze estetiche. Quale è la possibile ricaduta di queste considerazioni dal punto di vista di una educazione estetica?

Arretrando rispetto a Tomasello, che si concentra unicamente sull'ottavo-nono mese e sul preludio del linguaggio, altri psicologi (come Dissanayake) allargano il possibile campo della proto-esperienza estetica. Tendo a condividere l'idea che queste prime esperienze estetiche risultino fondamentali e costitutive, perché guidano la condotta futura e permangono in pratiche successive. L'educazione, quando non viene banalizzata[50], gioca un ruolo chiave e la sua importanza in relazione all'estetica è oggi riconosciuta più che mai. Questo vale sia nel senso che il problema dell'educazione e dell'origine torna ad essere centrale nel comprendere il significato dell'estetico, sia, per converso, nel senso che viene oggi finalmente attribuito il giusto valore al fattore estetico nella formazione della personalità.

4. Una curiosità: visto che nel corso del suo intervento ha nominato vari autori che appartengono alla filosofia post-kantiana, volevo sapere se il suo pensiero affonda le proprie radici anche nella filosofia moderna prekantiana, e in particolare in Vico.

In un recente volume in memoria di Leonardo Amoroso ho scritto un saggio su Vico e Croce, intitolato *L' «indiffinita natura» della mente e l'oscurità dell'origine. Riflessioni intorno a Vico a partire da Benedetto Croce*[51]. Il testo è importante per me perché mette al centro la questione della genesi dell'estetico, in riferimento all'idea vichiana dell'origine estetica e fantastica del linguaggio. Per me Vico rimane un autore importantissimo, forse più di quanto sia riuscito a fare emergere. D'altro canto, considerare Vico semplicemente come prekantiano non rende giustizia al filosofo, i

[49] Ho affrontato questo tema, con riferimento a Kant, in F. Desideri, *Quartetto per la fine del tempo, una costellazione kantiana*, Marietti, Genova 1991.
[50] Un esempio di questa banalizzazione è il dominio della svuotata nozione di empatia. Cfr. *idem*, *Adversus empathicos! Quasi un dialogo in tre scene*, in «atque. materiali tra filosofia e psicoterapia», 25 n.s., 2019, pp. 9-23. Contro l'idea di empatia come luogo d'origine dell'estetico, e convinto che il darsi dell'emozioni sia indipendente dalla nostra volontà, ho fatto giocare spesso i concetti di cordatura e temperanza, che ritengo invece cruciali nell'emergenza dell'estetico. In definitiva, la capacità di suscitare emozioni non è per me un criterio per giudicare la qualità di un'opera.
[51] *Idem*, *L' «indiffinita natura» della mente e l'oscurità dell'origine. Riflessioni intorno a Vico a partire da Benedetto Croce*, in A. L. Siani (a cura di), *Ragione estetica ed ermeneutica del senso. Studi in memoria di Leonardo Amoroso*, ETS, Pisa 2022, pp. 129-140.

cui problemi non trovano risposta definitiva nel sistema kantiano, ma richiedono uno sforzo ulteriore per comprendere la loro propria e originale complessità e che meriterebbero quindi un approfondimento a sé.

Protocollo del seminario di Paolo D'Angelo (Università di Roma Tre)

Il paesaggio come dispositivo estetico

Giovedì 8 settembre 2022

Redatto da:

Virginia Di Bari, Serena Massimo e Camilla Palazzolo

L'intento dell'intervento di Paolo d'Angelo, professore ordinario di estetica presso l'Università di Roma Tre, è mostrare come anche il paesaggio rientri a pieno titolo nell'insieme dei dispositivi estetici. Questo scopo viene perseguito, in primo luogo, attraverso l'analisi della definizione della nozione di "dispositivo" e, in secondo luogo, attraverso l'attribuzione di tale nozione al concetto di paesaggio, seguendo due precise accezioni:

1) Il paesaggio come dispositivo ottico
2) Il paesaggio come dispositivo giuridico

Che cos'è un dispositivo?

Per comprendere in che modo il paesaggio possa essere considerato un dispositivo, occorre riprendere, anzitutto, la prima definizione di "dispositivo" fornita da Michel Foucault. In un'intervista del 1977, il filosofo francese definisce il dispositivo come segue:

> Ciò che io cerco di individuare con questo nome è, innanzi tutto, un insieme assolutamente eterogeneo che implica discorsi, istituzioni, strutture regolative, leggi, misure amministrative, enunciati scientifici, proposizioni filosofiche, morali e filantropiche.[52]

Aggiungendo nello stesso testo:

> Col termine dispositivo intendo una specie, per così dire, di formazione che in un certo momento storico ha avuto come disposizione essenziale quella di rispondere a un'urgenza[53]

Poniamo ora in relazione tale definizione con quella fornita da Giorgio Agamben in *Che cos'è un dispositivo?* (2007):

> Chiamerò dispositivo qualunque cosa abbia in qualche modo la capacità di catturare, orientare, determinare, intercettare, modellare, controllare e assicurare i gesti, le condotte, le opinioni e i discorsi degli esseri viventi.[54]

[52] M. Foucault, *Dits et écrits*, Gallimard, Paris 1977.
[53] *ibid.*
[54] G. Agamben, *Che cos'è un dispositivo?*, Nottetempo, Roma 2006.

Se si è spinti dall'intento di verificare l'applicabilità della nozione di dispositivo al concetto di paesaggio, una prima considerazione che sembra possibile fare, alla luce di tali "ampie" definizioni, è che sarebbe difficile trovare qualcosa che non rientri nel concetto di dispositivo. In questo senso, il paesaggio non costituisce un'eccezione, anzi, quasi tutte le specificazioni a cui ricorre Foucault per illustrare il dispositivo possono essergli applicate. Il paesaggio implica infatti discorsi (quando si parla di paesaggio), istituzioni (se pensiamo alle soprintendenze per i beni culturali, architettonici e paesaggistici), strutture regolative (come le leggi applicate ai paesaggi che comportano misure amministrative), enunciati scientifici (ci sono prospettive che riducono il paesaggio alle categorie scientifiche con cui lo descriviamo) e proposizioni filosofiche, (con Georg Simmel nasce una filosofia del paesaggio), morali (se si pensa alla responsabilità del paesaggio anche in relazione al mantenimento della vita) e filantropiche.

Sin da questa prima presentazione, pertanto, si può cogliere come la descrizione di Foucault sia perfettamente pertinente alla nozione di paesaggio. Data la vastità delle possibilità di applicazione del concetto di dispositivo a quello di paesaggio, tuttavia, nella discussione che segue verranno prese in analisi due precise modalità per pensare il paesaggio come un dispositivo.

La prima tra queste mostra come il paesaggio sia, almeno in parte, un dispositivo della visione, vale a dire un dispositivo ottico/visivo. All'interno della medesima trattazione, si passerà a illustrare come per questo carattere visivo si possano individuare dei dispositivi - qui intesi non in termini foucaultiani ma come dispositivi tecnici - che hanno favorito e accompagnato l'idea del paesaggio e della sua rappresentazione.

La seconda parte della trattazione, invece, si incentrerà sulla definizione di dispositivo come formazione storica che si dà nel tempo, e non come una categoria sovratemporale. Ripercorrendo la storia del paesaggio, grazie alla legislazione che lo ha riguardato, si mostrerà come il paesaggio non è una categoria sovrastorica, ma una forma della natura che ha un referente storico preciso e consolidato nel tempo, che va dal tardo medioevo ad oggi, proseguendo il suo corso nel futuro.

Il paesaggio come dispositivo ottico

Iniziamo dalla prima delle due connotazioni ovvero dal paesaggio come dispositivo ottico e dalle relative apparecchiature che lo accompagnano. Che il paesaggio sia un dispositivo ottico è già evidente dal fatto che la sua origine linguistica è legata ad un dispositivo di rappresentazione. Quando il termine "paesaggio" nasce tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento circa, non è utilizzato in riferimento alla "cosa reale", ma alla sua rappresentazione pittorica. Le prime definizioni neolatine del termine (*paysage, paesaggio, paisaje* ecc…) permettono infatti di notare come la parola

non venga utilizzata per indicare ciò che oggi consideriamo come paesaggio, ma per designare la rappresentazione di qualcosa. In questo senso, è corretto dire che se non ci fosse stata la rappresentazione visiva e pittorica del paesaggio, probabilmente non avremmo nemmeno avuto una parola per denominarlo.

L'attestazione del legame tra paesaggio pittorico e paesaggio naturale risiede nel fatto che le numerose rappresentazioni della natura non hanno dato luogo a una definizione univoca. La rappresentazione del paesaggio, invece, viene rapidamente riferita al paesaggio reale, non solo nella pittura ma anche nel modo in cui ci si presenta in natura. Questo passaggio, che si compie nell'arco di almeno un secolo, trova riscontro all'interno delle lingue; in tedesco, per esempio, già nel 1537, il termine indica ciò che si vede da un luogo sopraelevato come una torre, in francese, nel 1650 sul dizionario Furetière leggiamo: "aspect d'un pays" e, infine, in inglese, si parla di "prospect of the country", un altro riferimento al modo in cui il "paese" appare da un punto di vista visivo. Da questi primi utilizzi dell'espressione, si evince come il termine linguistico, ma anche il paesaggio stesso come luogo preciso, siano nati grazie alle rappresentazioni pittoriche.

L'idea wildiana che la natura "imiti l'arte", e quindi che sia la pittura di paesaggio a creare il paesaggio, si trova già espressa nella lettera che Pietro Aretino scrive a Tiziano nel 1544, in cui descrive la visuale che ha dalla sua finestra su Venezia:

> Appoggiate le braccia sul piano della cornice de la finestra mi diedi a riguardare il mirabile spettacolo. Rivolgo gli occhi al cielo, il quale, da che Dio lo creò, non fu mai abbellito da così vaga pittura di ombre e di lumi. Onde l'aria era tal quale vorrebbero esprimerla coloro che hanno invidia a voi per non essere voi. […] con che bella tratteggiatura i pennelli naturali spingevano l'aria in là, discostandola dai palazzi con il modo che la discosta il Vecellio nel far dei paesi! La natura con i chiari e con gli scuri sfondava e rilevava in maniera quel che le pareva di sfondare e rilevare, che io, che so come il vostro pennello è spirito degli spiriti, e tre e quattro volte esclamai: 'Oh Tiziano, dove siete mo'?[55]

In questa lettera, emerge la presenza del dispositivo ottico e l'immagine della cornice come delimitazione del paesaggio. Un altro esempio dell'associazione cornice-dispositivo ottico è dato dall'installazione di un pittore contemporaneo a Cap-Ferrat, nel Sud della Francia; si tratta di una cornice posizionata di fronte al panorama, a testimonianza di come il dispositivo cornice venga adottato come delimitazione di una prospettiva. La cornice si profila pertanto come la banalizzazione del discorso che passa da Aretino a Simmel; degno di nota, inoltre, è il fatto che i turisti interpretano tale cornice come strumento *attraverso cui* fotografare il paesaggio e non come oggetto *da* fotografare in se stesso.

[55] P. Aretino, *Lettera a Tiziano Vecellio*, Venezia, 1544.

La lettera di Aretino a Tiziano e l'opera del pittore contemporaneo, sono così due esempi materiali dell'idea secondo cui il paesaggio si offre in una prospettiva ottica delimitata da una cornice. Ciò sottolinea l'aspetto della veduta: non è solo ciò che si vede, ma da dove si vede.

Storicamente, la nozione pittorica ha quindi costituito il tramite che ha contribuito a formare l'immagine del paesaggio reale. Questa opinione è ancora molto presente, come dimostra la legge del 1939 voluta da Giuseppe Bottai, in cui viene riproposta la convinzione che il paesaggio sia connesso all'immagine pittorica. In essa leggiamo, infatti, che «il paesaggio è la veduta considerata come un quadro».[56]

Questa correlazione viene così sottolineata da Michael Jakob in *Paesaggi e Letteratura*:

> Dove non vengano sviluppati modelli visivi in grado di catturare la natura da un punto di vista soggettivo, non può esservi paesaggio. La grammatica e il lessico del paesaggio prescritti dalla poesia e dalla pittura implicano una retorica del vedere collegata alla percezione prospettivistica della natura.[57]

Qui, troviamo l'idea che, almeno da un punto di vista storico, il paesaggio c'è nella misura in cui ci sono descrizioni pittoriche che si connettono a una retorica del vedere, e presentano una percezione prospettivistica della natura, ovvero la natura come cosa da osservare.

A giustificazione ulteriore del paesaggio come dispositivo ottico, è il fatto che il paesaggio si costruisce più precisamente per mezzo di strumenti atti a rappresentare o ad aiutare la rappresentazione in un modo preciso. Il primo tra questi strumenti è *la prospettiva*, il secondo la "camera ottica", antecedente della fotografia. Per quanto riguarda la camera ottica - un antecedente della fotografia -, praticando un foro su di un lato di una scatola - così da far entrare un fascio di luce - e applicando, sull'altro lato, un dispositivo, si poteva vedere un'immagine, segnatamente l'oggetto rovesciato. A ricorrere alla camera ottica erano i paesaggisti al fine di dipingere i propri paesaggi, ma anche i pittori come Canaletto o Bellotto per costruire le loro vedute di Venezia o Dresda con il nitore, l'esattezza e la precisione perfetta che costituisce uno degli elementi di attrazione e memorabilità di tali dipinti.

La rappresentazione del paesaggio si è giovata altresì del *Claude Glass*, uno strumento che reca il nome del grande paesaggista Claude Lorrain - benché molto probabilmente questi non si servisse di tale artificio - e che consiste in una lente concava che dà a ciò che si vede attraverso di essa quell'aria un po' ambrata, scintillante, che colora una veduta. Grazie a questo dispositivo, è possibile osservare paesaggi che sembrano già interni a una rappresentazione pittorica.

---

[56] Cfr. Legge Bottai del 1 Giugno 1939, N.1089. Tutela delle cose d'interesse Artistico o Storico pubblicata sulla Gazzetta Ufficiale n. 184 dell'8 agosto 1939.

[57] M. Jakob, *Paesaggio e letteratura*, Olschki, Verona 2005, p. 24.

Un ulteriore dispositivo di rappresentazione è il "panorama"; questo termine, riadattato in seguito ad altri utilizzi, designa, nella sua accezione originale, un dispositivo che proietta a 360° un cilindro a uno spettatore che siede al centro del dipinto. Tutto ciò consacra un'interpretazione del paesaggio come macchina ottica.

Questa immagine del paesaggio costruito attraverso dispositivi visivi ampiamente documentati all'interno di testi letterari, come la lettera del Papa Enea Silvio Piccolomini sulla veduta dall'alto dal Monte Cavo:

> Il Papa si pose a sedere per qualche tempo e, guardando verso la marina, percorse con gli occhi tutta la fascia costiera da Terracina al monte Argentario. Vide le alture di Centocelle, e tutte le coste di Tuscia fino al porto di Roma, e quindi Ostia e il Tevere che striscia come una serpe nella pianura. Vide anche Ardea, e gli stagni di Numico, e le rovine di Ariccia. E su un colle Lavinio…[58]

O il poema di Albert von Haller *Le Alpi*, un grande classico della letteratura paesaggistica che attraverso un lessico della visione esalta le Alpi:

> Ein angenehm Gemisch von Bergen, Fels und Seen Fällt nach und nach *erbleicht*, doch deutlich ins Gesicht Die *Blaue* Ferne schliesst ein Kranz *beglänzter* Höhen, Worauf ein *schwarzer* Wald die letzten *strahlen* bricht.[59]

Questi esempi consentono di notare che in passato il paesaggio era racchiuso nell'aspetto visivo, laddove oggi abbiamo una concezione del paesaggio più ampia, che attribuisce importanza anche ad altri aspetti. Basti pensare a quanto i suoni della natura o i rumori della città, così come i profumi o le sensazioni termiche contribuiscono alla nostra idea del paesaggio, rendendo così manifesto che il paesaggio non si limita al suo aspetto osservabile.

Un esempio dell'apertura del paesaggio ad altri sensi è *La passeggiata,* opera di Schiller in cui viene descritto un cittadino che esce dalla città e va verso la campagna. In questo testo è interessante la scelta di Schiller di descrivere l'ingresso nella campagna attraverso il racconto non solo di uno spettacolo visivo, ma anche di elementi sonori e termici che nel testo risultano altrettanto importanti. Un ulteriore esempio di ciò è il film *Le Quattro Volte* di Michelangelo Frammartino, dove l'intero paesaggio è presentato attraverso un gioco sonoro; o ancora il testo del Pascoli *Nella Nebbia*, in cui il poeta adotta un registro uditivo per restituirci l'immagine del paesaggio. Restando in ambito letterario, un elemento non solo visivo e sonoro, ma anche termico, può essere ritrovato nella *Sera Fiesolana* di D'Annunzio che riporta sensazioni uditive e visive, ma anche olfattive.

[58] Pio II sul Monte Cavo. Cfr. E.S., Piccolomini (Papa Pio II), *Commentarii*, Adelphi Edizioni, Milano 1985.
[59] A. von Haller, *Le Alpi*, Tararà, Verbania 1999.

Questa trattazione dimostra come il paesaggio non solo sia di per sé un dispositivo ottico che delimita una prospettiva, ma che esso stesso necessita il ricorso a dei dispositivi visivi per la propria delimitazione. Nella trattazione che segue, il paesaggio verrà analizzato dal punto di vista del dispositivo giuridico, evidenziando il modo in cui le disposizioni legislative orientano l'immagine stessa del paesaggio.

Il paesaggio come dispositivo giuridico

La ragione per cui possiamo applicare la nozione di dispositivo al concetto di paesaggio risiede nel fatto che quest'ultimo può essere considerato come uno dei modi di guardare alla natura che ha dalla sua parte una stratificazione di ordinamenti giuridici, nella misura in cui la sua tutela necessita di una serie di leggi volte a preservarlo.

A partire dalla fine dell'Ottocento, nasce, in Europa, l'idea del paesaggio come soggetto giuridico, ovvero come portatore di diritti, un'idea a cui rinvia la nozione stessa di tutela del paesaggio. L'aspetto rilevante è che la presenza di ordinamenti giuridici proposti nel tempo e in precisi luoghi, permettono di stabilire il paesaggio come veniva pensato e definito; le leggi, pertanto, consentono di osservare i mutamenti, avvenuti nel corso del tempo, del modo di concepire e di definire il paesaggio. Tale considerazione avvalora la caratterizzazione storica del dispositivo sottolineata nella prima parte del nostro discorso; il paesaggio come tale infatti, non ha un presupposto sovrastorico, ma muta con il mutare del tempo e varia a seconda di dove è preso in considerazione.

Alla fine dell'Ottocento, quando, grazie alla storia della legislazione paesaggistica dei paesaggi, siamo in grado di collocare la nascita, in Europa, del paesaggio come soggetto giuridico, in paesi come Francia, Svizzera, Germania e Italia iniziano a sorgere le prime associazioni volte a tutelare il paesaggio. Il fatto che esistano associazioni come, ad esempio, il *Touring Club italiano* o il *Club Alpino*, già dimostra la presenza di strutture, o meglio, dispositivi che, pur non avendo una finalità univoca, trovano la propria ragion d'essere grazie all'idea stessa di paesaggio.

Per comprendere la ragione per cui si parla di strutture con finalità non univoche, ma sempre connesse al paesaggio, si possono prendere come esempio associazioni di paesi diversi. Il *Club Alpino* rappresenta una maniera per esaltare la bellezza dell'alta montagna, mentre in Francia, uno dei primi paesi a redigere una legislazione relativa ai paesaggi, la *Socieété pour la protection des paysages et de l'Esthétique de la France*, sorta nel 1901, presenta l'aspetto estetico addirittura come la ragione sociale dell'associazione. In Germania, nel 1906 viene fondato un ufficio per la *Naturdenkmalpflege*, ovvero per la protezione dei "monumenti naturali"; questa definizione di natura come monumento, dimostra che il paesaggio è qualcosa che all'interno della natura prende quelle caratteristiche di

bellezza, salvaguardia e importanza, che in ambito artistico hanno i monumenti. Il paesaggio è quindi presentato come il corrispettivo dell'opera d'arte all'interno della sfera naturale. Attraverso questo movimento della protezione della natura, la Germania nel 1919 risulta il primo paese a porre la protezione del paesaggio tra i principi costituzionali. Nella Costituzione di Weimar leggiamo infatti che «i monumenti storici, le opere d'arte, le bellezze della natura e il paesaggio sono protetti e curati dal Reich».[60]

In Italia si assiste al medesimo fenomeno, ma con un ritardo di vent'anni: nel 1906 nasce l'*Associazione nazionale dei paesaggi e dei monumenti pittoreschi*. Il termine "pittoresco" ha il senso originale secondo cui il paesaggio è pittoresco se viene bene in pittura, qualcosa di bello in natura, ma che sarebbe ancora meglio se venisse rappresentato. Ciò vuol dire che i paesaggi sono soggetti particolarmente amati e apprezzati dallo spettatore che osserva.

Nel 1914 nasce la lega nazionale per i monumenti naturali, dove possiamo cogliere il riferimento alla *Naturdenkmalpflege* tedesco. Nel 1904 viene posto il primo vincolo di legge su una porzione di territorio dal ministro dell'agricoltura Luigi Rava sulla Pineta di Ravenna. Dato che non esisteva una legge paesaggistica, la ragione della protezione di questa località emerge dal valore letterario e dalle pressioni del mondo umanistico, che volevano la sua conservazione. Quella di Ravenna, infatti, è una pineta legata a una tradizione artistica: è la pineta di Dante, del *Nastagio degli Onesti* di Boccaccio e dei dipinti di Botticelli.

La prima legge di protezione delle bellezze naturali risale al 1922 ed è voluta da Benedetto Croce;[61] essa si basa sull'idea che la natura debba essere tutelata per il suo valore estetico. Oggi abbiamo la convinzione che la natura debba essere conservata per ragioni ambientali, ma si tratta di un'idea moderna, non supportata prima degli anni Cinquanta, quando si considerava la conservazione della natura come un modo per tutelare la natura bella.

Al contrario, nello stesso periodo, in Nord America è presente una sensibilità diversa. La salvaguardia della natura selvaggia, infatti, fa parte dell'identità nazionale, in base all'idea che il paesaggio sia "il volto della patria", una caratterizzazione che, in Europa, si tende a correlare alla struttura architettonica o all'apparenza dei villaggi. In America, invece, la priorità è associata alla natura. Le associazioni dei grandi parchi nazionali sono infatti creazioni pensate per tutelare ciò che viene ritenuto estremamente rilevante per l'eredità culturale americana, dietro a cui vi è l'idea del paesaggio come volto della patria.

Una delle prime pubblicazioni sul paesaggio è un testo giuridico ed estetico di Nicola Falcone: *Il paesaggio italico e la sua difesa*. Anche in questo caso, ci troviamo nell'idea foucaultiana di un

[60] articolo 150 della *Costituzione di Weimar*, 1919.
[61] Tale legge era stata presentata da Croce, che concluse il suo lavoro da Ministro nel 1921, antecedentemente al 1922..

dispositivo che si applica attraverso un regime teorico (una valorizzazione estetica), ma che si salda ad un regime giuridico. L'idea di proteggere il paesaggio per preservarne la bellezza non riceve, tuttavia, esclusivamente dei consensi; al grido "uccidiamo il chiaro di luna!", i futuristi si oppongono al paesaggio - proclamandosi "nemici del paesaggio" - e alla vecchia estetica. Per fare approvare il disegno di legge sul paesaggio, Benedetto Croce si riferisce al paesaggio come al "volto amato della patria", rinviando esplicitamente alla tesi di Nicola Falcone, espressa nel titolo stesso de *Il paesaggio italico e la sua difesa* (1914). Così scrive Croce nella premessa alla legge 778 firmata dallo stesso nel 1922: «Il paesaggio altro non è che la rappresentazione materiale e visibile della patria, coi suoi caratteri fisici particolari, con gli aspetti molteplici e vari del suo suolo». Croce eredita tale caratterizzazione del paesaggio da Ruskin (autore non particolarmente amato da Croce), con l'intento di convincere il suo pubblico.

La legge promulgata da Croce nel 1922, recante il titolo: *Per la tutela delle bellezze naturali di particolare interesse storico*, recita:

> Sono dichiarate soggette a speciale protezione le cose immobili la cui conservazione presenta un notevole interesse pubblico a causa della loro bellezza naturale o della particolare connessione con la storia civile e letteraria. sono protette altresì le bellezze panoramiche.[62]

Degno di nota è il fatto che, nella formulazione proposta da Croce alla commissione, di seguito a "bellezze panoramiche" compariva, tra parentesi: "(paesaggi)". Tutto questo si sviluppa insieme a un altro orientamento di fondo, ovvero quello di costruire un parallelismo tra il mondo storico artistico e il mondo paesaggistico, sulla scorta della concezione della bellezza naturale come estensione alla natura dei princìpi che sono ormai accettati per l'arte. Le leggi, infatti, riecheggiano quanto era stato fatto per i beni artistici e architettonici servendosi, come paradigma della tutela della natura, quella stessa tutela che era stata applicata ai dipinti, le sculture, gli edifici ecc… Per questa ragione si ricorre alle espressioni *Naturdenkmal* e *Kunstdenkmal*; tale legame è reso esplicito dai politici stessi, pensiamo al ministro Rava a proposito della pineta di Ravenna: "il culto delle civili ricordanze si trasferisce oltre che agli edifici pubblici […] ai monti, alle acque e alle foreste".[63]

Questa visione continua nel tempo e contribuisce alla nascita di una filosofia del paesaggio, un ulteriore dispositivo che regge il discorso paesaggistico. A questo proposito, Georg Simmel scrive *Filosofia del paesaggio* (1911). Si instaura quindi un discorso pubblico, una legislazione e un discorso filosofico che vedrà coinvolti Joachim Ritter e, in seguito, Rosario Assunto, il cui *Il paesaggio e l'estetica* (1973, 1993) si gioca sull'intreccio tra natura e storia costitutiva del paesaggio. Tale

[62] Legge per la tutela delle bellezze naturali di particolare interesse storico, 11 giugno 1922, n. 778.
[63] Legge per la conservazione della Pineta di Ravenna, 1905, n. 411.

concezione del paesaggio viene altresì esplicitata in libri come *Paesaggio e memoria* (1997) di Simon Schama, che riprende l'idea del paesaggio come patrimonio.

Se andiamo a consultare l'articolo 134 del *Codice dei beni naturali e del paesaggio*, che recepisce in parte l'articolo 1 della legge Bottai (1939), notiamo anche qui come la questione del paesaggio sia mobile, e come l'approccio legislativo ci consenta anche di percepire i mutamenti più sottili avvenuti nel corso degli anni. Se, infatti, il testo del 2004 riprendeva in maniera pedissequa quello del 1939, facendo rientrare tra i beni paesaggistici:

> A) Le cose immobili che hanno cospicui caratteri di bellezza naturale o di singolarità geologica. C) i complessi di cose immobili che compongono un caratteristico aspetto avente valore estetico e tradizionale,[64]

il testo del 2008, riformulato da Salvatore Settis, reca tale significativa aggiunta:

> Sono beni paesaggistici:
> A) Le cose immobili che hanno cospicui caratteri di bellezza naturale, singolarità geologica *o memoria storica, ivi compresi gli alberi monumentali*
> C) i complessi di cose immobili che compongono un caratteristico aspetto avente valore estetico e tradizionale, *inclusi i centri e i nuclei storici*.[65]

L'attenzione agli alberi monumentali non sarebbe stata possibile nella prima formulazione della legge, così come il riconoscimento del valore dei centri e dei nuclei storici segnano il passaggio emblematico da una tutela puntuale a una tutela estesa.

Si noti, inoltre, come ancora nel 2004 si riprendeva l'idea, centrale nell'articolo 1 della legge del 29 giugno 1939, n. 1497, del paesaggio come "bella veduta". Tale articolo recita:

> Sono soggette alla presente legge a causa del loro notevole interesse pubblico: [omissis] … le bellezze panoramiche *considerate come quadri* e così pure quei punti di vista o belvedere, accessibili al pubblico, dai quali si goda lo spettacolo di tali bellezze.[66]

Il testo dell'articolo 136 del *Codice dei beni culturali del paesaggio* elaborato nel 2004 riprende tale articolo in maniera letterale:

> Sono soggette alle disposizioni di questo titolo per il notevole interesse pubblico: [omissis] … le bellezze panoramiche considerate come quadri e così pure quei punti di vista o belvedere, accessibili al pubblico, dai quali si goda lo spettacolo di tali bellezze.[67]

Nel 2008, il riferimento alle bellezze panoramiche subisce un mutamento:

---

[64] Articolo 134 del *Codice dei beni naturali e del paesaggio*, 2004.
[65] Articolo 134 del *Codice dei beni naturali e del paesaggio*, 2008.
[66] articolo 1 della legge del 29 giugno 1939, n. 1497, *Protezione delle bellezze naturali.*
[67] articolo 136 del *Codice dei beni naturali e del paesaggio* 2004.

> le bellezze panoramiche e così pure quei punti di vista o di belvedere, accessibili al pubblico, dai quali si goda lo spettacolo di tali bellezze.[68]

Laddove nel 2004 si riprendeva l'idea di "bellezze panoramiche" considerate come quadri, nel 2008 tale idea permane, ma la similitudine con i quadri viene percepita come troppo forte; si lascia, pertanto, il riferimento al vedere, ma si espunge l'elemento "vedutivo" connesso alla procedura artistica. Nel *Breve trattato del paesaggio* (1997), Alain Roger fa derivare il paesaggio reale dal paesaggio dipinto sottolineando la necessità del primo per l'esistenza del secondo. In tal modo, il "pays" diventa "paysage" attraverso la proiezione del paesaggio dipinto, mentre il giardino viene caratterizzato come "esecuzione di quadri paesaggistici sul terreno".

Questa idea topica è poco sostenibile, non soltanto perché implica un regresso all'infinito, ma soprattutto perché viene indebolita dal fatto che la pittura diventa molto meno rilevante nella nostra percezione del paesaggio. Se infatti è vero, da un lato, che oggi si assiste a un'invasione di immagini di paesaggio (si pensi alle foto di paesaggi condivise attraverso un social network come "Instagram"), dall'altro lato, oggi è sempre più diffusa la consapevolezza che l'esperienza che facciamo del paesaggio non è più un'esperienza di tipo prevalentemente visivo. In particolare, la differenza tra l'esperienza che compiamo nel paesaggio reale e quella che compiamo dinanzi a un dipinto, risiede nel fatto che la pittura *influenza* la nostra percezione della natura, ma non la *causa*.

La legge Bottai ci consente di cogliere chiaramente come non soltanto il criterio dell'interesse pubblico sia ancora rappresentato dal valore estetico, ma anche che il valore estetico del paesaggio è ancora pensato sotto la specie del pittoresco; di conseguenza, lo strumento di intervento è rappresentato dall'elenco delle bellezze naturali panoramiche (art. 2); ciononostante, il Ministero ha la facoltà di predisporre piani territoriali paesistici. Indicativo, a tale proposito è che, se da un lato, al momento dell'inserimento dell'articolo 9 all'interno della Costituzione italiana, non tutti sono concordi sull'importanza di fare rientrare il paesaggio nei lavori preparatori dell'Assemblea costituente,[69] ciò non ha tuttavia impedito l'assegnazione, al paesaggio, di un ruolo di estremo rilievo. L'articolo 9, che recita: «La Repubblica tutela il paesaggio e il patrimonio storico e artistico della nazione[70]», esprime infatti una veduta molto avanzata: non soltanto il paesaggio è indissolubilmente legato al patrimonio storico e artistico, ma il concetto di paesaggio investe l'intero territorio.[71]

[68] articolo 136 del *Codice dei beni naturali e del paesaggio* 2008.
[69] Viene messo infatti a verbale il fatto che, per l'onorevole Clerici, ciò è "superfluo, inutile e alquanto ridicolo".
[70] Costituzione italiana, articolo 9.
[71] Cfr. A. Predieri, *Significato della norma costituzionale sul paesaggio*, in A. Predieri, *Urbanistica, tutela del paesaggio, espropriazione. Saggi*, Giuffrè, Milano 1969.

In tal modo, si rafforza il filo conduttore del discorso di oggi, al cui centro vi è l'idea del paesaggio come un soggetto,[72] e come un soggetto vario, è naturale e storico. inoltre, è portatore di valori identitari nella misura in cui esso concorre a costituire l'identità delle comunità, e l'aspetto dei luoghi contribuisce in maniera determinante a definirli nella loro diversità e nel loro valore. Il paesaggio si configura pertanto come un soggetto per cui è difficile formulare una definizione, ma la cui caratterizzazione avviene appoggiandosi a quelli che possiamo chiamare "dispositivi". Vi è un intero ambito di dispositivi ottici che vanno dalla pittura del paesaggio alla fotografia, all'installazione teorizzata all'interno della pittura del paesaggio; vi è altresì una tradizione politica altrettanto ricca e variabile nel tempo, che è orientata alla manutenzione del paesaggio e dei paesaggi. Non vi è infatti un discrimine tra luoghi "belli" o "brutti", quanto piuttosto la necessità di interventi differenti a seconda di ciò. Il discorso sul paesaggio, infine, coinvolge anche altri piani, quali quello della filosofia del paesaggio (cfr. Simmel, Ritter, Assunto).

Tale discorso così articolato e variegato ha delle ricadute significative. A orientare un determinato discorso su un argomento, e costituendo questo come rilevante per la nostra comune percezione della realtà, è senza dubbio l'idea che il paesaggio è un dispositivo, segnatamente un dispositivo estetico e un dispositivo storico, nella misura in cui non è un dato esterno, ma è sempre in correlazione alla cultura di un paese.

Dibattito

Il dibattito si è articolato a partire dalle seguenti questioni:

a) La prima domanda si focalizza sulla prima parte dell'intervento, in particolare si interroga sulla questione della prospettiva. Riprendendo alcuni casi di paesaggio pittorico, il paesaggio risulta essere qualcosa di determinato, o che quantomeno, è possibile determinare da uno o molteplici punti di vista. Ciò non significa allora affermare che il paesaggio è un qualcosa di indeterminato, se tende ad assolutizzarsi rispetto alle sue declinazioni?

   Il sorgere della nozione di paesaggio richiede alcuni correlati: ciò che appartiene alla storia del paesaggio e ciò che noi in questa storia continuiamo a ritenere valido. Dal punto di vista storico il paesaggio ha un rapporto consustanziale con la pittura del paesaggio. Oggi non riteniamo più che la pittura del paesaggio sia decisiva per il costituirsi del paesaggio, ma certamente storicamente, e in un certo periodo puntuale, sì. È quindi importante per la

[72] Anzi, di una popolazione, donde la dimensione sociale del paesaggio (Cfr. M. Jakob, *Le paysage*, Infolio, Gollion 2008).

comprensione del concetto, evidenziare il mutamento storico che ha fatto evolvere la nozione. La condizione per costruire la rappresentazione del paesaggio era racchiusa infatti nella visione tradizionale geometrica, rappresentata da un osservatore statico con punto di fuga all'orizzonte. Oggi le cose sono cambiate. La percezione che noi abbiamo del paesaggio, non è un punto di vista statico, ma cogliamo il paesaggio in movimento. Noi siamo infatti abituati a muoverci nel paesaggio, osservandolo da diversi punti di vista. Questo stesso sforzo di andare oltre alla percezione e visione classica e statica del paesaggio è enucleato anche nella pittura. Ci sono tanti punti di vista del paesaggio. Non si è cercato quindi di definire dell'intervento che cosa è il paesaggio, quanto piuttosto di sottolineare come l'evoluzione del concetto di paesaggio si capisca meglio se la riferiamo ai suoi diversi aspetti: giuridici, artistici, etc…

b) La seconda domanda, partendo dall'esempio di una riserva naturale andata a fuoco, consente di ragionare sui paesaggi degradati: che cosa sono? Questa questione è interessante sia dal punto di vista ottico visivo che da quello giuridico. Infatti, parlare di paesaggi rovinati (in maniera spesso dolosa) permette di sottolineare che il concetto estetico e valutativo non è implicitamente quello del paesaggio bello o straordinario. Come fa notare D'Angelo alcuni paesaggi ci presentano un senso di benessere e altri di degrado e disfacimento ma anche queste sono impressioni estetiche. Il paesaggio degradato ha quindi una valenza negativa ma in ogni caso estetica, il che dimostra come il termine paesaggio non debba essere utilizzato solo in riferimento a ciò che piace. Dal punto di vista giuridico la questione del degrado permette di considerare ulteriori apparati legislativi. Esiste una classificazione operata dall'Organizzazione Europea dei Paesaggi che distingue i paesaggi secondo certe qualifiche estetiche in base alle quali devono essere salvaguardati. L'Organizzazione riconosce: i paesaggi notevoli ritenuti da salvaguardare il più possibile, quelli ordinari che vanno comunque governati per evitare le conseguenze negative e i paesaggi degradati di cui è sottolineato il bisogno del recupero. Questo dimostra che l'aspetto estetico e legislativo del paesaggio sono ben connessi e che la nozione di degrado è collegata sia al dispositivo ottico che a quello giuridico.

c) Di fronte alla constatazione che la nozione di paesaggio contribuisce ad ampliare il campo dell'estetica, ci si chiede se vi sia la possibilità di considerare altri campi, potenzialmente coestensivi al paesaggio, a loro volta come dispositivi. In particolare, la domanda si riferisce alla natura e all'ambiente. Innanzitutto, spiega D'Angelo, non è possibile considerare la natura

come dispositivo poiché quest'ultimo, come abbiamo visto, è qualcosa che si dà nel tempo. La natura, infatti non dipende dal momento storico, mentre la nozione di paesaggio ha una variabilità storica. Per quanto riguarda l'ambiente, invece, la risposta dipende dal modo in cui lo consideriamo. Se pensiamo all'ambiente come la totalità delle condizioni naturali e culturali in cui ci troviamo allora non può essere inteso come dispositivo poiché non si tratta di una condizione temporaneamente posizionata. Se invece intendiamo l'ambiente come una sensibilità e un'attenzione che ha certamente una storia e una sua variabilità allora diventa possibile.

d) All'interno della stessa discussione è stato inoltre domandato se nel valutare e conservare il paesaggio abbia più rilevanza il punto di vista di chi lo abita o di chi lo considera da una prospettiva esterna. Secondo l'Organizzazione Europea del Paesaggio l'aspetto del paesaggio sarebbe quello percepito dalle popolazioni del territorio. D'Angelo, tuttavia, ritiene questa definizione riduttiva. Il territorio, infatti, è abitato tanto da persone stabili quanto di passaggio e non è sempre vero che siano le prime a tutelarne l'apparenza. Pensiamo a quei paesaggi che sono stati sostanzialmente modificati nella percezione dal fatto che sono diventati dei paesaggi apprezzati da comunità straniere e intellettuali, come ad esempio la Val D'Orcia o le Langhe. In questo caso, le due località, pur avendo assistito a mutamenti profondi per via degli insediamenti, non hanno guastato la loro apparenza, per cui non è sempre corretto dire che solo chi abita all'interno del paesaggio può condurre al suo miglioramento. Anzi, il residente ha una relazione affettiva con i luoghi, ma potenzialmente è anche una persona che ha una relazione economica con il posto, quindi può presentare interessi diversi. Per questo si può dire che lasciare la decisione sugli interventi paesaggistici a chi abita non è sempre la strada migliore. Bisogna trovare un equilibrio tra le due valutazioni: quella affettiva del residente e quella dell'esterno che non è per forza meno fondata e lungimirante. Riguardo la valutazione di un paesaggio è chiaro che anche posti privi di appeal turistico possano essere amati dalle persone che ci abitano per via di un legame affettivo. Non si tratta quindi di luoghi belli o brutti ma di capire che i paesaggi hanno bisogno di interventi e valutazioni diverse a seconda delle condizioni in cui si trovano, non si può generalizzare a tutti i contesti.

e) La domanda verte sul ruolo del concetto di "cura" negli studi del paesaggio (in riferimento alla nozione di "*Naturdenkmalpflege*"); se da un lato l'accezione di "Pflege" a cui ci si riferisce al momento dell'introduzione del concetto di *Naturdenkmalpflege* sia quella di "tutela", "protezione" e salvaguardia, dall'altro lato la nostra sensibilità di oggi ci porta ad avvertire in tale parola anche l'elemento di "cura". Ciò consente di cogliere il nesso tra paesaggio e giardino: il paesaggio richiede di essere curato (mantenuto in buono stato) così

come il giardino. Il rischio di posizioni che pongono l'accento su tale aspetto è che alla nozione di cura si sovrapponga l'idea del residente, così da rafforzare il concetto di un presunto "nostro" paesaggio - una caratterizzazione in cui invece non si dovrebbe tradurre la nozione di paesaggio.

f) la seconda articolazione della domanda si focalizza sull'inclusione dei centri e nuclei storici nei beni paesaggistici da tutelare: riflette il riconoscimento del fatto che non soltanto il singolo monumento storico ma di estendere la tutela anche al centro o al nucleo storico di cui esso è parte.
g) L'ultima articolazione della domanda riguarda la tendenza sempre più diffusa (specialmente da parte delle arti performative), a "mettere in pratica" l'idea di un "terzo paesaggio", un paesaggio né agricolo originale né proprio dell'insediamento industriale, che, pur non recando qualcosa di particolarmente attraente "invita" a essere preso in considerazione e valorizzato.

Riferimenti bibliografici

Agamben G., *Che cos'è un dispositivo?*, Nottetempo, Roma 2006.

Aretino P., *Lettera a Tiziano Vecellio*, Venezia 1544.

Assunto R., *Il paesaggio e l'estetica*, 2 voll., (1973), Novecento, Palermo 1994.

Falcone N., *Il paesaggio italico e la sua difesa*, Alinari, Firenze 1914.

Foucault M., *Dits et écrits*, Gallimard, Paris 1977.

M. Jakob, *Paesaggio e letteratura*, Olschki, Verona 2005.

Jakob M., *Le paysage*, Infolio, Gollion 2008.

Piccolomini E.S. (Papa Pio II), *Commentarii*, Adelphi Edizioni, Milano 1985.

Predieri A., *Significato della norma costituzionale sul paesaggio*, in A. Predieri, Urbanistica, tutela del paesaggio, espropriazione. Saggi, Giuffrè, Milano 1969.

Roger A., *Court traité du paysage*, Gallimard, Paris 1997; trad. it., *Breve trattato del paesaggio*, Sellerio Editore Palermo, Palermo 1997.

Schama S., *Landscape and memory*, Vintage Books, New York, 1996; trad. it., *Paesaggio e memoria*, Mondadori, Milano 1997.

Simmel G., *Philosophie der Landschaft*, “Die Güldenkammer. Eine bremische Monatsschrift”, 3. Jg., Heft II, S.635-644, Bremen 1913.

Von Haller A., *Le Alpi*, Tararà, Verbania 1999.

Riferimenti normativi

articolo 150 della *Costituzione di Weimar* 1919.

articolo 134 del *Codice dei beni naturali e del paesaggio* 2004.

articolo 134 del *Codice dei beni naturali e del paesaggio* 2008.

articolo 136 del *Codice dei beni naturali e del paesaggio* 2004.

articolo 136 del *Codice dei beni naturali e del paesaggio* 2006.

articolo 9 della C*ostituzione italiana* 1948.

Legge sulla protezione delle bellezze naturali, 2022 (B. Croce).

Legge Bottai del 1 giugno 1939, N.1089. *Tutela delle cose d’interesse Artistico o Storico*, pubblicata sulla Gazzetta Ufficiale n. 184 dell’8 agosto 1939.

Legge del 29 giugno 1939, n. 1497, *Protezione delle bellezze naturali.*

Legge per la tutela delle bellezze naturali di particolare interesse storico, 11 giugno 1922, n. 778.

Legge per la conservazione della Pineta di Ravenna, 16 luglio 1905, n. 411.

Protocollo del seminario di Daniela Angelucci (Università di Roma Tre)

Il cinema come macchina del pensiero

Giovedì 8 settembre 2022

Redatto da:
Francesca Perotto, Ivan Quartesan e Giulia Zerbinati

Introduzione

La prof.ssa Angelucci introduce il suo intervento a partire da alcune riflessioni sviluppate nel suo libro *Filosofia del cinema*[73], di cui sta preparando un'edizione ampliata che terrà in considerazione cosa è cambiato sia nelle pratiche che nelle teorie del cinema negli ultimi dieci anni. Angelucci illustra anzitutto in che senso vada inteso il cinema come «macchina del pensiero»: esso ha da sempre, a partire da autori e teorici dei primi decenni della sua nascita, a che fare con un continuo confrontarsi con le capacità percettive e cognitive umane.

Il cinema come categoria generale ci può far pensare a tantissime cose ed è attraversato da vari e numerosi cambiamenti: dalla sala cinematografica – che a sua volta può essere riconducibile ad ambienti diversissimi, dalle sale degli anni Venti ai club degli anni Settanta – fino all'odierno *home video*, dal grande schermo allo schermo della televisione, per arrivare infine allo schermo del telefono. In linea con questi diversi formati, naturalmente cambia anche la pratica espressiva.

In relazione a questi cambiamenti, Angelucci propende per una lettura continuista, piuttosto che di radicali rotture. Non condivide, ad esempio, l'idea di alcuni puristi che il cinema "vero" sia soltanto quello in pellicola o soltanto quello nella classica sala cinematografica. La sua idea, al contrario, è che vi sia una generale esigenza espressiva di produrre e di godere di immagini in movimento, le quali poi possono assumere forme anche molto differenti fra loro, che possiamo chiamare come preferiamo, sicuramente abbandonando la prospettiva per cui ogni cambiamento viene interpretato nell'ottica di un peggioramento. Il cambiamento, piuttosto, va letto riconoscendo che ogni volta, se da un lato si perde qualcosa, da un altro, al contempo, si guadagna qualcos'altro. Tutte le diverse esperienze che riguardano la storia del cinema sono legate fra loro da un filo conduttore, rintracciabile nel riconoscimento di un certo tipo di espressività, che va dai primi esperimenti di fotografia in movimento fino a oggi.

[73] D. ANGELUCCI, *Filosofia del cinema*, Carocci, Roma 2013.

Scopo dell'intervento è, quindi, quello, partendo anche da alcune teorie del Novecento che si situano alla nascita del film e del cinema come novità tecnica, di capire come discorsi che gridavano alla morte e alla pericolosità del cinema ai suoi inizi – come, del resto, accade spesso con le grandi innovazioni tecniche – si ripetano oggi in atteggiamenti pessimistici nei confronti della rottura, per imparare, così, ad assumere anzitutto un atteggiamento di analisi del fenomeno nella sua intera storia, anziché di paura nei confronti della novità. In questo modo possiamo affrontare le rotture interne alla storia del cinema – e quindi anche le novità recentissime che ci riguardano più da vicino – in modo più critico e più istruttivo, invece che condannarle o temerle.

1. Cinema e filosofia

Mai un'arte è diventata grande senza la teoria.
BÉLA BALÁZS[74]

1.1 Sospetti e difesa

Il cinema ha inizio in un contesto ludico. La possibilità di vedere le immagini in movimento, tuttavia, ben presto diventa utilissima anche in altri campi, ad esempio quello della scienza. Il cinema, infatti, offre grandi possibilità di osservazione prima impossibili e nemmeno immaginabili: si può andare verso i dettagli, vederli e rivederli, ingrandire e rimpicciolire, andare avanti e indietro a piacimento (già questi sono per il tempo dei grandissimi effetti speciali). Il cinema ha, quindi, da subito una natura molto incerta: lo troviamo nei trucchi dei maghi accanto agli altri fenomeni da baraccone, nei circhi, nelle fiere, nelle sale da divertimento, ma anche in contesti scientifici, e inoltre si discute delle sue potenzialità espressive e del suo carattere di arte.

La storia del cinema, perciò, si confronta fin dagli albori con momenti di sospetto e di dubbio verso le sue potenzialità: un'esperienza che è così implicata negli aspetti tecnici, nel dispendio di soldi e di energie che dipendono fortemente dall'industria, apparentemente più slegata (ad esempio, rispetto alla pittura) dalla soggettività umana, così legata alla macchina, può essere considerata un'arte? Può una pratica del genere ricevere il nome di settima arte? Il cinema ha da sempre questa "tara" e questa natura incerta. Ciò ha implicato, nella storia del cinema, delle problematicità anche dal punto di vista della teoria.

[74] B. BALÁZS, *L'uomo visibile* (1924), Lindau, Torino 2008, p. 110.

1.2 La tecnica: povertà e ricchezza

La tara del cinema, vista da alcuni come la sua povertà, potrebbe, al contrario, essere la sua ricchezza. La tesi di Angelucci nel suo testo *Filosofia del cinema* è, infatti, che il peccato originale del cinema – la sua non immediata riconoscibilità come mezzo espressivo – si sia trasformato, grazie al suo essere una «macchina del pensiero», in una straordinaria opportunità di libertà e di ricchezza, che lo ha caratterizzato tanto fortemente da poter affermare che il fenomeno cinematografico è intrinsecamente anche un fenomeno filosofico.

Il fatto che il cinema abbia una natura incerta diventa, quindi, la sua ricchezza proprio perché sul cinema e sulla sua natura si innescano tantissimi discorsi. Intellettuali, letterati, poeti, artisti, persone comuni, tutti si interrogano sul cinema, sul suo impatto visivo ed emotivo, sulle sue possibilità. Questo fa sì che le pratiche si arricchiscano da subito delle teorie e, a un tempo, che le teorie si arricchiscano dalle pratiche. Si crea, quindi, una fortissima circuitazione fra teoria e pratica, favorita dal fatto che esse avvengono nello stesso tempo e negli stessi contesti. Spesso, al contrario, – si pensi, ad esempio, alla critica letteraria – la teoria viene dopo rispetto alla pratica. Nel cinema, invece, c'è un continuo passaggio di alimentazione e influenza reciproca dei due campi.

A questo riguardo, Angelucci propone l'esempio del teorico del cinema Béla Balázs, il quale nel suo libro *L'uomo visibile* porta avanti una difesa appassionata del mezzo cinematografico in un momento storico in cui questo aveva ancora moltissimi detrattori. Secondo Balázs, l'espressività del cinema è analoga a quella delle altre arti anche se il mezzo è nuovissimo. Egli, inoltre, difende strenuamente anche il pubblico, sostenendo che più il cinema si conosce, più intensamente gli spettatori ne fruiscono: la teoria del cinema non ne influenza negativamente il godimento.

Va notato che molta parte dei difensori del cinema dei primi tempi ne difende lo statuto di arte cercando di ricondurlo per analogia alle altre arti. L'unico a differenziarsi da questo approccio è Walter Benjamin nel saggio sull'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica[75], dove questi sostiene che non è il cinema a dover essere riportato alle altre arti, bensì, al contrario, con l'avvento del cinema saranno le altre arti a dover cambiare il proprio aspetto e i propri canoni, a partire, appunto, dal confronto con questa nuova arte e con i nuovi mezzi da essa utilizzati. Angelucci fa notare che André Bazin sostiene qualcosa di simile a proposito della fotografia, identificando nella sua nascita il punto di rottura della pittura, in seguito al quale potranno prendere piede fenomeni come, ad esempio, l'arte astratta.

[75] W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1939), in ID., *Opere complete*, 9 voll., a cura di E. Ganni con la collaborazione di H. Riediger, Einaudi, Torino 2000-2014, vol. VII: *Scritti 1938-1940*, Einaudi, Torino 2006, pp. 300-331.

Quella di Balázs, invece, è più che altro una difesa della teoria del cinema, un'esortazione a parlare di cinema, a studiarlo, a discutere della sua espressività, a instaurare su di esso un discorso filosofico molto libero. La preoccupazione di Angelucci è che questa discussione libera – per quanto riguarda il discorso sul cinema nello specifico, ma anche per quanto riguarda il discorso filosofico in generale – sia oggi minacciata e sempre più pregiudicata dal presupporre come suo punto di partenza l'efficienza e l'utile. Secondo lei, invece, bisognerebbe fare discorsi che si muovano, per così dire, «dall'inutile al necessario senza passare per l'utile».

A volte i critici o in generale le persone che parlano dell'arte hanno la capacità di andare oltre l'artista, di cogliere aspetti ulteriori, di dire qualcosa di più rispetto a chi ha prodotto l'opera artistica. Talvolta gli artisti si ribellano alle interpretazioni degli altri, eppure anche questi ragionamenti e questi discorsi sono proficui per lo sviluppo dell'arte. Perciò Balázs insiste sulla libertà della teoria: anche se non serve immediatamente a qualcosa, resta una necessità dell'arte. Se artisti, critici, filosofi e semplici fruitori discorrono dell'arte, si crea una circuitazione proficua e libera, che non ha confini circoscritti e che può prendere anche percorsi imprevedibili. Questo, in definitiva, il senso della frase di Balázs per cui «mai un'arte è diventata grande senza la teoria».

Christian Metz negli anni Settanta, con in mente la classica sala buia del cinema dove si va con un certo atteggiamento, scrive un testo fondativo su cinema e psicanalisi[76], in cui definisce il cinema come una macchina triplice. La prima è la macchina economico-industriale, che confeziona e produce i film e che in alcuni contesti, specie al giorno d'oggi, è chiaramente dominante. Il cinema, infatti, non sempre muove da un'esigenza prettamente espressiva – basti pensare all'Oscar, premio dell'industria cinematografica, assegnato, più che al film migliore, al film che si sa che venderà di più. La seconda è la macchina psicologica, quella della spettatorialità, quella che coinvolge il pubblico. La terza è la macchina discorsiva, quella, appunto, dei discorsi sul cinema, la quale sta a fondamento del cinematografo in modo condizionante tanto quanto tutti gli altri suoi elementi.

I discorsi sul cinema non sono mai distinti dalla pratica, piuttosto innescano nuove pratiche e modificano quelle in atto. Un esempio evidente di circuitazione fra pratica e teoria cinematografica sono i *Cahiers du cinéma* della *Nouvelle vague*. Nel cinema, dunque, aspetto tecnico-meccanico e aspetto del pensiero si incontrano e danno vita a un interessantissimo intreccio.

2. Il cinematografo interiore

L'intreccio di teoria e pratica guadagna pregnanza nell'idea del «cinematografo interiore», per cui il lavoro della macchina da presa ha la capacità di mostrare i meccanismi propri del pensiero. Secondo

[76] C. METZ, *Cinema e psicanalisi* (1977), Marsilio, Padova 2006.

gli autori che sostengono questa idea, vi è un'analogia fra macchina da presa e coscienza, la quale implica che l'aspetto davvero rilevante del cinema non sia la riproduzione del mondo: il suo carattere mimetico non riguarda la realtà già pronta, bensì i processi percettivi e cognitivi del pensiero umano (per così dire, non la *natura naturata*, bensì la *natura naturans*). La macchina da presa, in questo senso, diventa un approfondimento del nostro modo di pensare e di esperire il mondo. L'occhio meccanico, infatti, è analogo alla nostra capacità di pensiero, ma molto più preciso: può avvicinarsi e allontanarsi, mettere a fuoco alcuni aspetti a discapito di altri, soffermarsi sui dettagli, addentrarsi nei particolari, sfruttare rallentamento e accelerazione, ritagliare, scegliere, ritornare sugli aspetti salienti e così via. Il cinematografo diventa, così, un potentissimo mezzo per conoscere e studiare il modo in cui l'essere umano guarda, percepisce, analizza il mondo. Vediamo, dunque, come questo tema viene sviluppato in alcuni autori di riferimento.

2.1 Immagini e movimento. Bergson e Deleuze.

Sull'analogia tra la capacità della macchina da presa di cogliere il reale e lo sguardo, la capacità cognitivo-percettiva umana, viene proposta l'analisi di alcuni autori. Si tratta, in particolare, di una linea francese con Henri Bergson e Gilles Deleuze (a cui può essere ascritto anche Jean-Paul Sartre) e di una linea degli anni '20 del Novecento franco-sovietica con il russo Dziga Vertov e il francese Jean Epstein.

Per quanto riguarda la prima linea, uno dei riferimenti fondamentali è *Materia e memoria*[77] (1896). In quest'opera, Bergson si propone di superare il dualismo tra materia e memoria, materia e spirito, cogliendo il passaggio e la continuità tra il momento materiale e il momento spirituale dell'esperienza. Gli obiettivi polemici di Bergson sono al contempo il realismo ingenuo (l'idea che le cose del mondo siano fatti, *res*, indipendenti dalla soggettività e dalla percezione) e l'idealismo (secondo cui è il soggetto a porre le cose del mondo). Bergson cerca di allontanarsene proponendo il concetto di immagine: sostiene infatti che il reale si costituisca di un fluire costante di immagini, non completamente dipendenti dall'attività soggettiva umana, ma che non hanno la durezza ontologica di una *res* del tutto indipendente dalla percezione. Il fluire delle immagini è il movimento della *durée*, un divenire che è contemporaneamente materia e spirito e che costituisce l'essere del mondo.

Undici anni dopo la pubblicazione di *Materia e memoria*, ne *L'Evoluzione creatrice*[78], Bergson insisterà sull'idea dell'essere come durata, mostrando come siano il pensiero e la coscienza a discretizzarla e non la durata di per sé ad essere discontinua. Alla stregua della coscienza, si comporterebbe il cinema. Per Bergson, il cinema rappresenta l'esempio tipico di falso movimento

[77] H. BERGSON, *Materia e memoria* (1896), Laterza, Roma-Bari, 1996.
[78] H. BERGSON, *L'evoluzione creatrice* (1907), Rizzoli, Segrate, 2012.

perché, anziché collocarsi al livello della durata, la fisserebbe in istantanee, per poi ricostruirne il divenire a posteriori. La durata che consegue dal montaggio cinematografico sarebbe così un divenire astratto. Sia cinema che intelletto, pensiero e linguaggio atomizzano e analizzano, destrutturandola, la durata. In questo senso, descrivere e pensare il divenire sarebbe come azionare una sorta di "cinematografo interiore".

Sebbene polemico nei confronti del cinema, il caso di Bergson è interessante perché Bergson è un intellettuale premio Nobel, l'autore francese per eccellenza prima di esistenzialismo e fenomenologia, quindi il fatto che nel 1907, ne *L'Evoluzione creatrice*, nomini il cinema, mostra come questo fosse estremamente inserito nei discorsi colti.

Negli anni '80, in due volumi dedicati al cinema, Deleuze riprenderà proprio le analisi bergsoniane. Si tratta di *L'immagine-movimento*[79] (1983) e *L'immagine-tempo*[80] (1985). Il termine "immagine", presente in entrambi i titoli, fa infatti riferimento al concetto bergsoniano di *Materia e memoria*: un'unità minima di composizione dell'essere a-soggettiva ed immanente.

Il divenire deleuziano è analogo a quello bergsoniano; l'essere non è una sostanza a cui si aggiunge il movimento, l'essere è movimento. A differenza di Bergson, Deleuze sosterrà tuttavia che ciò che il cinema mostra è proprio l'immagine, la durata. Non a caso, il titolo del primo volume dedicato al cinema è *Immagine-movimento*, dove il trattino sottolinea come il movimento non sia un attributo dell'immagine, ma l'immagine stessa. Il cinematografo non astrarrebbe il movimento, bensì lo affrancherebbe. Il cinema sarebbe quindi l'arte bergsoniana per eccellenza, mostrando il divenire in sé.

Sebbene siano piuttosto noti e influenti, i libri deleuziani sul cinema sono talvolta accusati di una certa difficoltà di lettura. Ciò è dovuto al fatto che Deleuze vi percorre contemporaneamente tre linee: una tassonomia delle immagini cinematografiche (distinguendo soprattutto tra immagine classica e immagine moderna), un commento alla filosofia di Bergson e una proposta ontologica.

Infine, è interessante notare come la teoria deleuziana del cinema sia senza spettatori, senza esperienza spettatoriale. Il punto focale è infatti l'immagine cinematografica come movimento in sé; l'occhio è al limite nelle cose stesse, perché per Deleuze, come per il suo riferimento Spinoza, il soggetto è un ente tra gli enti che popolano il piano del reale.

Al di là delle loro specificità, le riflessioni di Bergson e Deleuze mostrano sia come ci fosse una teorizzazione forte del cinema e una sorta di circuitazione tra teoria e pratica, con una causalità circolare, sia come si possa riscontrare una certa analogia tra cinematografo e pensiero. Il cinema

[79] G. DELEUZE, *L'immagine-movimento. Cinema 1* (1983), Einaudi, Torino, 2016.
[80] G. DELEUZE, *L'immagine-tempo. Cinema 2* (1985), Einaudi, Torino, 2017.

sarebbe quindi sia un'arte particolarmente legata alla riflessione filosofica, sia una vera e propria "macchina del pensiero".

Non è possibile in questa sede soffermarvici, ma a questa linea Bergson-Deleuze appartengono anche alcuni scritti giovanili di Sartre, non tradotti in italiano, in cui Sartre assume la prospettiva bergsoniana per parlare del cinema molto prima di Deleuze. In particolare, *Apologie pour le cinéma*[81] (1924) e *Le cinéma*.

2.2 Macchina da presa e percezione

La seconda linea proposta per la tematizzazione dell'analogia tra cinema e coscienza umana è quella costituita da Vertov e Epstein. Per ragioni di tempo, si accennerà solo alla posizione di Vertov, autore dell'Unione Sovietica che alla fine degli anni '10 fondò il gruppo *kinoki* (Cineocchi), un'avanguardia che celebrò il cinema come tecnologia che avrebbe rivoluzionato completamente l'arte precedente, basata sulla letteratura e sul teatro e sui loro mezzi espressivi. L'interesse di questo gruppo è il confronto tra le capacità percettive e cognitive umane e le potenzialità della cinepresa. Nel loro *Manifesto* del '23 scrissero: "Io sono il Cineocchio, io sono l'occhio meccanico, Io, macchina, illustro il mondo come solo io posso vederlo. Io mi libero, da oggi e per sempre, dell'immobilità umana. Io sono in continuo movimento, io mi avvicino e mi allontano dagli oggetti, striscio sotto di essi, vi monto sopra. Svincolato dalla norma dei 16-17 fotogrammi al secondo, libero dai limiti dello spazio e del tempo, io confronto tra loro tutti i punti dell'universo, dovunque li abbia fissati. La mia vita è diretta verso la creazione di una nuova percezione del mondo. Così io decifro in modo nuovo un mondo che vi è già conosciuto".

L'analogia tra occhio e macchina da presa non mira alla sottomissione della macchina da presa ai fini della visione naturale. Al contrario, deve esservi svincolata e pensata in tutte le sue potenzialità, costringendo lo spettatore ad una visione di cui non sarebbe normalmente capace. Per mostrare la sperimentazione del gruppo *Kinoki* e come essi ritenessero che il cinema potesse rappresentare un modo completamente nuovo di percepire il mondo, viene mostrato un frammento di uno dei film più celebri di Vertov, del 1929: *L'uomo con la macchina da presa*.

3. Dibattito

La prima domanda verte sulla questione della manipolazione delle immagini.

[81] J.-P. SARTRE, *Apologie pour le cinéma* (1924), in J.-P. SARTRE, *Ecrits de jeunesse*, Gallimard, Paris 1990, pp. 388-404.

La prof.ssa Angelucci ritorna sul pensiero di Vertov, nello specifico quello rispetto alla educazione delle masse al cinema. Per Vertov, è infatti di non poca importanza che le masse conoscano i meccanismi del mezzo tecnico cinematografico. Questa conoscenza accresce il godimento stesso della ricezione. L'accessibilità alla conoscenza delle possibilità offerte dal mezzo cinematografico è un vero e proprio punto programmatico del lavoro di Vertov, quello che si può definire come "cinematizzazione delle masse". E ciò è evidente anche nel già menzionato film *L'uomo con la macchina da presa.*

Più in generale, rimandando a Stiegler, questa prospettiva ha nello sfondo la questione della tecnica come *pharmakon*, ossia come ciò che è sia cura che veleno. Ma in particolare, nasconde il problema della propaganda, cioè della manipolazione delle immagini come direttiva politica imposta dall'alto, a fini esterni a quelli propriamente cinematografici.

Si affaccia anche la questione dell'estetica della violenza, espressa dalla teoria e dalla pratica di Ejzenštejn. Questa ha a che fare con il tema della costrizione forzata della visione, e si traduce nella formula dello stesso Ejzenštejn di «arare la mente dello spettatore». In altre parole, prevede la produzione di una serie di immagini violente e traumatiche che costringano a pensare, tanto per il contenuto del pensiero, quanto nel modo. Grazie soprattutto alla tecnica del montaggio, alla messa insieme di immagini per contrasto e per associazione. Quest'estetica ha un'utilità pratica, evidente anche nel suo film del 1925 *La corazzata Potëmkin*, dove lo spettatore viene costretto a fraternizzare con la rivolta della corazzata.

Tutto ciò considerato, per la prof.ssa Angelucci è interessante ricordare che Ejzenštejn venne accusato di badare troppo alla forma e alla ricerca tecnica, ma poco ai contenuti. Ossia, venne accusato di eccessivo formalismo. Ed è interessante perché questo rileva il grande equivoco che giace sotto ai discorsi sulla tecnica cinematografica. E vale a dire, l'idea di un contenuto da passare, di un aspetto informativo e conoscitivo che debbano essere precedenti e autonomi rispetto alle possibilità formali e tecniche del mezzo cinematografico. Tuttavia, i contenuti passano proprio per la libertà della tecnica e per la forma, per l'aspetto stilistico. Proprio per questo era per Vertov così importante la conoscenza dei meccanismi nascosti dietro al cinema.

Infine, quanto precede porta alla questione del rapporto tra coinvolgimento e distanza, recuperando il pensiero di C. Metz. Il rapporto tra questi due termini deve essere dialettico, non deve cioè ridursi totalmente a nessuno dei due termini solamente, alla contemporanea presenza di uno e all'assenza dell'altro. Il riferimento critico è qui la posizione di alcuni autori della tradizione analitica, per cui è in regime un'oscillazione tra credere completamente alla finzione e ricordare che è soltanto finzione. In altre parole, la domanda su come sia possibile ridere o piangere al cinema, pur sapendo che ciò che vediamo non è vero, apre in quella prospettiva al paradosso della finzione, la cui soluzione è appunto

tentata con l'oscillazione tra la credenza piena della finzione e l'assenza di quella credenza, o con la riduzione a uno dei due termini. Ma ciò non è ammissibile per la prof.ssa Angelucci, che riferendosi al contributo della psicanalisi, indica invece come la mente umana sia strutturalmente ambigua, cioè capace di doppia credenza: crediamo e *insieme* non crediamo, e sotto la realtà percettiva vi resiste un altro strato di convinzioni.

La seconda domanda verte sul tema del disgusto in relazione alla questione della distanza

La prof.ssa Angelucci prende le mosse della *Poetica* di Aristotele, dove la catarsi è resa possibile dalla stessa distanza, ossia dalla negazione di un'identificazione totale. Quello della distanza è d'altronde un tema che attraversa tutta la storia dell'estetica, e permette di arrivare fino al sublime in Kant, laddove viene descritto un tipo di esperienza in cui il piacere non è armonico, è non è definito positivamente, ma negativamente: è una paura superata nel sollievo, è un blocco dell'immaginazione creativa, dove subentra la ragione, di modo che se non mi posso dare qualcosa in immagine, lo posso comunque pensare. E ciò è per l'appunto reso possibile da una certa distanza che permette comunque il coinvolgimento.

Questo tema è al centro delle ultime ricerche della prof.ssa Angelucci, come palesa il più probabile titolo del suo prossimo libro *Là fuori. Filosofia del trauma*. La questione è quella dell'impatto della realtà esterna: ferma restano la distanza, l'esclusione di una immersività totale – la quale corrisponde piuttosto al campo dell'esperienza sensibile, cui non si può però ridurre l'esperienza estetica, salvando una certa specificità di quest'ultima – l'impatto della realtà esterna ha a che fare con l'ambivalenza dell'esperienza, di cui occorre evidenziare l'aspetto di involontarietà, e di vera e propria emergenza inaspettata dal di fuori dell'esperienza estetica e del pensiero. L'esterno, il fuori e il sensibile, hanno una loro potenza, e una loro propria minacciosità. Noi non siamo però solamente terrorizzati, dunque totalmente coinvolti, ma ci muoviamo in una distanza in cui agisce un inizio tramautico, tanto della dimensione estetica, quanto quella del pensiero.

Con tutto ciò la prof.ssa Angelucci propone un'alternativa allo spostamento attuale dei temi estetici sulla sensibilità, che pur andando a ragione contro l'intellettualizzazione, quindi contro la riduzione dell'esperienza estetica all'esperienza solamente conoscitiva, appiattisce a torto l'ambito dell'estetico a quello della sensazione: è qui, e per evitare che questo accada, che si deve dare spazio alla potenza dell'esterno.

L'origine del pensiero – come dell'estetica – è un'emersione involontaria, una risposta all'esterno. Questo è quanto hanno proposto Deleuze e Guattari, i quali pensano alla filosofia non tanto come un lavoro intellettuale a tavolino, ma come invenzione di concetti che risponde a un impatto dall'esterno molto forte, a qualche cosa che non puoi non pensare. Con ciò rifiutano l'immagine hegeliana della

nottola di minerva, ossia di un pensiero *a posteriori* che sorge a realtà compiuta, e a giochi fatti, e ne propongono una come quella del trauma, cioè come conseguenza di un'urgenza potente che richiede una risposta. Ed è da qui che deriva la nozione di trauma che vorrebbe dare titolo al libro: qualcosa che costringe, avendo una potenza sovrastante. E l'immagine della filosofia quale invenzione vale anche per il cinema, a volere ribadire il nesso tra cinema e pensiero.

La terza domanda verte sul tema della distanza nel documentario, quale termine medio tra paura e attrazione nell'incontro tra chi documenta e chi e cosa è documentato.

La prof.ssa Angelucci evidenza come tra coinvolgimento e distanza vi sia una dialettica che dà forza a entrambi i poli. Facendo poi riferimento al testo di Rancière *Una favola contrastata*, indica due altri termini che descrivono una simile dinamica dialettica, ossia quello di immagine e narrazione. Infatti, nel contrasto che il cinema viva tra la componente delle immagini e quella narrativa, il potere delle immagini, che hanno certo un potere in sé, è confermato e si rafforza con quello della narrazione, e viceversa. Nelle immagini cinematografiche, non c'è soltanto l'aspetto pittorico, e la loro potenza emerge nella loro con la narrazione, quando contrasta la linea di questa. Pertanto, il cinema non è solo un'esperienza visibile, fatta solo di immagini, e anche qui torna il rapporto tra il coinvolgimento e la distanza, senza – come già detto – alcuna reciproca oscillazione, e senza ritmo cronologico: la lotta si dà come contrasto interno. Torna così di nuovo il tema dell'ambivalenza dell'umano, di modo che da questi temi si può effettivamente disegnare una diversa antropologia. Infatti, non si ha più a che fare con un soggetto pienamente razionale, con la possibilità di una piena saggezza che ricade da un piano superiore sugli oggetti: nuovamente, il pensiero – e insieme la filosofia – sono una produzione concettuale a partire dall'esperienza di una lotta per tenere la distanza, e le parole chiave sono quelle già ritrovate del trauma, della violenza, dell'incontro e della costrizione. Per dirla con il Deleuze che si occupa di Proust: «per imparare a pensare non è mai bastata la buona volontà», ci deve essere un'urgenza.

La quarta domanda verte sul montaggio come processo creativo, in un paragone con la danza. Il montaggio come messa in movimento attraverso la mostrazione dello stesso montaggio.

La prof.ssa Angelucci indica come il montaggio sia effettivamente un meccanismo che compete a tutte le arti. Ne era consapevole lo stesso Ejzenštejn, intendendo con montaggio la composizione. Per quanto riguarda la danza, senza approfondire, la prof.ssa Angelucci rimanda però ai lavori più attuali di Silvia Rampelli, che lavora sul ruolo dell'astrazione nelle arti performative.

La quinta domanda verte sul paradosso della finzione, e sull'approccio cognitivista a riguardo. Viene chiesto anche se l'approccio fenomenologico di Ingarden, con la sua nozione di intenzionalità, può essere tenuto.

La prof.ssa Angelucci sostiene che non è convincente il presupposto dell'approccio cognitivista, cioè quello del soggetto razionale, la cui parte conscia e consapevole è dominante, come ritenuto dalle scienze cognitive. Piuttosto, è da preferire l'approccio di Metz, per cui il soggetto è strutturalmente ambiguo, ossia crede e insieme non crede. A tale proposito, recupera anche la definizione di Agamben per cui «l'uomo è l'animale che va al cinema», con ciò sostenendo che l'essere umano è l'unico animale che è capace di doppia credenza rispetto alla finzione.

Per quanto riguarda la fenomenologia, e Ingarden, la prof.ssa Angelucci dichiara come anche lei stessa avesse indagato il relativo approccio e le relative questioni, quando a dominare era il problema dell'*opera aperta* di Eco, e della possibilità di infinite interpretazioni. Infatti, la ricerca della prof.ssa Angelucci rifiutava l'idea di un soggetto che decidesse su tutto, e che ogni interpretazione fosse valida e opportuna. La fenomenologia spostava invece l'attenzione sull'oggetto. Ma anche qui si incontrava un fallimento. Veniva infatti reintrodotto un certo soggettivismo nella letteratura e nella poesia, come conseguenza di un'ontologia realista molto forte, che di fronte all'arte doveva reintrodurre una forte nozione di esperienza del soggetto. In altri termini, era ancora presente il problema di un dualismo di soggetto e oggetto, per uscire dal quale tornava come decisiva la critica di Deleuze: per questi, essere e pensiero sono sullo stesso piano. In definitiva, il tema della relazionalità soggetto-oggetto della fenomenologia non compiva ancora il passo decisivo.

La sesta domanda verte sulla questione se l'immersività non giochi sulla caratteristica dell'essere umano come animale deterritorializzato, come indica Deleuze, e non dunque sul piano cognitivo o sul piano ontologico di certe caratteristiche. Inoltre, viene chiesto se la questione dell'esterno rimandi a quella del ritorno, della circolarità, sempre in riferimento al pensiero di Deleuze.

Nel poco tempo rimasto, rispetto alla densità della questione, la prof.ssa Angelucci, ribadisce la centralità del pensare fuori-del-soggetto. Emerge qui anche il tema della singolarità, e di un'ontologia monista che si articola in un pluralismo su un piano di immanenza. I momenti di soggettivazione sono qui emersioni singolari. Deleuze e Guattari hanno in comune questo tema del dentro-fuori, e quindi il tema del trauma, che non è mai originario, ma mostra la sua necessità nel momento in cui lo viviamo e nell'*après-coup*. Il pensiero non ha un'origine determinata, un prima che è un luogo specifico, ma inizia nel mezzo. E così la prof.ssa Angelucci propone un conclusivo riferimento al *precursore oscuro* di cui Deleuze parla in *Differenza e ripetizione*: se dobbiamo ipotizzare un'origine che però non c'è

stata, perché siamo nel mezzo di un divenire, possiamo ipotizzarla così, quale precursore oscuro, non come qualcosa che si aggiunga a una sostanza.

Protocollo del seminario di Giovanni Matteucci (Università di Bologna)

La disposizione estetica del sensibile

Venerdì 9 settembre 2022

Redatto da:

Andrea Colombo, Alessandro Montefameglio e Chiara Scarlato

La nozione di dispositivo è estremamente plastica, ovvero capace di prestarsi a molte interpretazioni possibili, sebbene venga perlopiù utilizzata secondo un'accezione negativa. Il dispositivo, infatti, corrisponderebbe a quell'elemento artificiale ed esterno, che manipola, distorce e aliena ciò su cui agisce. Per quest'occasione si è pensato di proporre un'analisi teoretica del sensibile (ovvero del luogo all'interno del quale si può rilevare una *disposizione* estetica) *come* dispositivo, muovendo in controtendenza rispetto alle letture che si danno di quest'ultimo. Si ritornerà, dunque, alle origini del sensibile stesso, dell'αἴσθησις, per reinterpretarle proprio alla luce di questo concetto. Per fare ciò sarà necessario soffermarsi soprattutto sul pensiero di Aristotele, ma anche, spostandosi in avanti lungo i secoli, su quello di altri pensatori contemporanei (come Merleau-Ponty) che al ruolo del sensibile hanno restituito un'importanza radicale e primaria, sfuggendo così alle griglie del paradigma del pensiero moderno.

Con pensiero moderno si intende il pensiero di matrice cartesiana, il quale ha dominato per secoli la filosofia e che ancora oggi è influente persino in quei discorsi reattivi che da questa matrice vorrebbero distaccarsi.[82] Sebbene in alcuni testi del pensiero occidentale, soprattutto di età pre-moderna (basti pensare a Shakespeare), esistano delle soglie in cui la modernità è sicuramente presente ma non ancora del tutto acquisita (e quindi offrono la possibilità di cogliere degli elementi utili per comprendere tutte le implicazioni teoretiche e concettuali che il moderno porta con sé), la maggior parte della tradizione filosofica, da Cartesio in poi, si è adeguata alle categorie di un unico paradigma. Questo dato impone, a sua volta, una domanda fondamentale anche all'estetica in quanto ambito di ricerca. Infatti, se l'estetica è una disciplina nata in piena età moderna, cioè nel Settecento, bisogna conseguentemente chiedersi quali conseguenze abbia avuto, per l'estetica in sé, il fatto di essere sorta proprio in seguito alla svolta cartesiana del pensiero occidentale.

[82] Un esempio è il pensiero di Gilles Deleuze, in cui il tentativo è quello di svuotare dall'*interno* le premesse e le implicazioni del pensiero moderno, rivelando così la propria dipendenza rispetto alle categorie e alle strutture di quest'ultimo.

È dunque necessario domandarsi se l'estetica non sia espressione, in realtà, di una "cattiva coscienza" nei confronti del sensibile o, addirittura, un vero e proprio tentativo di irrigidire il sensibile all'interno di uno schema dettato da ragioni di ordine gnoseologico. È importante, in altre parole, porsi il dubbio se il moderno non abbia trasmesso la propria esigenza di tradurre ogni elemento dell'esperienza in una forma di conoscenza *anche* al sensibile in quanto tale. Con Cartesio, infatti, è avvenuto un cambiamento radicale: il sensibile viene subordinato al piano del pensiero, e dunque è solamente di quest'ultimo che la filosofia è tenuta ad occuparsi. Non ci può essere un'estetica trascendentale del sensibile: il sensibile, con un gesto teoretico, è stato cancellato da Cartesio.

Analizzando però il sensibile in sé ci si può rendere conto di come non abbiamo a che fare con un'esperienza esclusivamente di tipo conoscitivo. L'identificazione tra conoscenza ed esperienza è dunque un fattore perlopiù storico, che ha avuto un inizio, ma anche, probabilmente, che sta conoscendo la propria fine. La tecnologia di cui oggi siamo imbevuti è stata (ed è) uno dei maggiori fattori che ha liberato il sensibile dalle prese del moderno. La tecnologia promuove infatti una forma di esperienza che non si traduce, forzosamente, in una forma di conoscenza. Spia di questo sono – a livello politico e sociale – gli atteggiamenti di scetticismo radicale degli ultimi anni nei confronti delle teorie accreditate dalla scienza, che è, di fatto, la forma di conoscenza (per chiarezza e metodo) più cartesiana (e dunque più moderna) tra tutte quelle a noi disponibili. L'estetica, a sua volta, non è stata del tutto impassibile di fronte alle categorie e alle pretese del moderno. All'interno della storia dell'estetica è possibile rilevare una costellazione di autori, assolutamente minoritaria, che ha cercato di mantenere vivo il "ricordo" di un sensibile non strettamente conoscitivo. Basti pensare a Herder e al suo *Saggio sull'origine del linguaggio* (1772), secondo cui il linguaggio si sviluppa a partire da una riflessività sul sensibile, dove però quest'ultimo non è intendibile come una forma conoscitiva, proposizionale o logica. Il linguaggio, quindi, non sarebbe mera interpretazione categoriale del mondo. È forse dunque solamente oggi che l'appello di questi pensatori vissuti in età pre-moderna e moderna sta trovando una risposta, e nella tecnologia un insperato alleato.

Prima di addentrarsi nell'analisi di una αἴσθησις lontana dalle categorie del moderno, è utile fare un'ulteriore considerazione. Nel momento in cui si parla di disposizione o di dispositivo, infatti, si ha a che fare con una forma piuttosto curiosa di concetto. La radice "dis-", in latino, significa "qualcosa colto nel suo svolgersi". Nella parola "dis-corso", ad esempio, la radice indica uno svolgimento lineare del linguaggio verbale, il quale si contrappone così per natura all'olismo offerto invece dalle immagini. Il tema è cruciale per l'estetica: la contrapposizione tra la linearità del linguaggio e la natura profondamente *gestaltica* delle immagini pone molti problemi di ordine filosofico e concettuale, riguardanti il modo in cui il discorso e le immagini sono in grado di generare un *senso*. Le immagini, infatti, a volte risultano capaci di *infrangere* la linearità del linguaggio e, proprio per

questo, sono in grado di offrire un senso che non è di tipo conoscitivo. Come Adorno analizzò in modo molto chiaro, soprattutto esplorando il legame tra il paralinguistico e il paraiconico, il sensibile problematizza la funzione del linguaggio rivelando come quest'ultimo possa essere *significativo* anche senza essere *significante*. In che modo, dunque, si può parlare del sensibile come dis-posizione o dis-positivo?

Per rispondere a questo quesito è utile tornare ad un passo della *Poetica* di Aristotele in cui l'αἴσθησις (termine già utilizzato di frequente dal filosofo in altri punti delle sue opere) viene messa a tema in modo essenziale. Il termine è stato e viene tradotto in modi diversi: come "senso", "sensorio" o, addirittura, "percezione" (soprattutto nelle traduzioni inglesi). Leggere direttamente il testo di Aristotele permette di comprendere la problematicità insita in queste traduzioni e, soprattutto, quanto il pensiero moderno agisca inconsciamente con le sue categorie nei nostri modi di considerare (e quindi anche di tradurre) tutto ciò che concerne il sensibile.

> Ἡ τρίτη διὰ μνήμης, τῷ αἰσθέσθαι τι ἰδόντα, [1455a][1] ὥσπερ ἡ ἐν Κυπρίοις τοῖς Δικαιογένους, ἰδὼν γὰρ τὴν γραφὴν ἔκλαυσεν, καὶ ἡ ἐν Ἀλκίνου ἀπολόγῳ, ἀκούων γὰρ τοῦ κιθαριστοῦ καὶ μνησθεὶς ἐδάκρυσεν, ὅθεν ἀνεγνωρίσθησαν.[83]
>
> *Poetica*, XVI, 1454b – 55a

Il passo si trova in una sezione della *Poetica* che Aristotele non sviluppa completamente, lasciandola piuttosto come una proposta o un'idea per un'analisi da compiersi in un momento successivo. La domanda a cui il filosofo cerca di dare una risposta è legata alle modalità tramite cui gli spettatori di uno spettacolo teatrale sono in grado di riconoscere i personaggi che compaiono sulla scena di fronte ai loro occhi. Per Aristotele, il tragediografo possiede molti modi per aiutare il pubblico a fare questo: può far sì che il personaggio venga annunciato da un altro, oppure può decidere che un personaggio dovrà indossare un segno di riconoscimento inconfondibile in modo che la sua identità risulti immediatamente chiara per tutti. Queste sono, però, delle modalità piuttosto semplici e non del tutto convincenti. Esiste infatti una possibilità ulteriore, un *terzo* modo, che Aristotele esprime facendo uso di un'infinitiva e che i traduttori non sempre riescono ad interpretare correttamente, ovvero τῷ αἰσθέσθαι τι ἰδόντα.

Ci sono varie traduzioni possibili di questo passaggio, appunto, che però mancano il senso dello sforzo aristotelico, eliminandone del tutto la radicale non-modernità. Le traduzioni si basano, infatti, sulla premessa secondo cui il sensibile sia sempre il risultato di una *risposta* a seguito di uno *stimolo*

[83] «La terza forma di riconoscimento è quella che si ha mediante la memoria, in quanto cioè una persona, per cosa che veda [o oda], prorompe in una manifestazione del proprio sentimento [, onde si rivela]. Così nei *Ciprii* di Diceògene, dove [Teucro], alla vista del quadro dette uno scoppio di pianto; e così nell'episodio di Alcinoo dove [Odisseo], all'udire il citarista, si ricordò de' suoi casi e pianse» (Aristotele, *Poetica*, a cura di Manara Valgimigli, Laterza, Roma–Bari 1964[4], pp. 137-138).

e che quindi vi sia sempre una dicotomia ontologica tra un oggetto e un soggetto, il quale diviene automaticamente un "soggetto percipiente". Aristotele, invece, in questo passaggio vorrebbe mostrare come sia l'oggetto a manifestare *da sé* i segni che ne permettono la riconoscibilità. Guardando alle traduzioni disponibili è facile notare come questo elemento sia stato completamente rimosso. In inglese, questo passaggio è stato tradotto da S. H. Butcher con «when the sight of some object awakens a feeling»[84]: Butcher offre quindi un'interpretazione psicologico-empirista e convoca elementi come "vista" e "sentimento" che trascurano, e offuscano, la forma infinitiva propria del testo greco, in cui Aristotele volutamente concentra l'attenzione sull'azione espressa dai verbi e non sugli effetti provocati da questa nello spettatore. In tedesco le traduzioni disponibili sono invece due: «wenn sich bei einem Anblick eine Empfindung regt» e «jemand wird dadurch wiedererkannt, dass er auf etwas, was er sieht, mit einer Gefühlsäußerung reagiert». In queste versioni ad emergere è soprattutto l'elemento della manifestatività dell'oggetto, prescindendo, però, dal chiedersi che cosa si stia manifestando e mancando completamente di fornire un'analisi di tipo ontologico o gnoseologico del fenomeno in questione. La traduzione francese è, poi, la forma che forse dimostra più di ogni altra quanto le categorie del moderno influenzano la nostra visione dell'antico e di ciò che, del sensibile, non rientra nelle maglie del pensiero cartesiano. Il passaggio viene infatti tradotto in questo modo: «lorsqu'on se rend compte de la situation à la vue d'un objet», evocando il tema di un atto di coscienza che percepisce l'oggetto, cosa del tutto assente nel testo originale greco.

Mettendo a confronto alcune delle edizioni italiane, invece, emergono alcuni aspetti rilevanti da tenere in considerazione, soprattutto in merito alla fondamentale questione della traduzione sollevata poc'anzi: 1) il lavoro di Diego Lanza sembra ricalcare molto da vicino l'edizione francese e, in questa assonanza, si discosta irrimediabilmente dal testo aristotelico, per i motivi che si sono chiariti poc'anzi[85]; 2) la scelta di neutralità adottata da Marcello Zanatta disperde il senso del discorso aristotelico in una generalizzazione vaga e poco stringente[86]; 3) lo stile empirista adottato da Carlo Gallavotti è, allo stesso modo, distante dalla densità del passo originale[87]; 4) infine, nonostante il ricorso a interpolazioni e perifrasi assenti nel testo di riferimento, la traduzione di Manara Valgimigli sembra essere l'unica ad avvicinarsi al significato cruciale del passo.

---

[84] Aristotele, *Poetics: With a Critical Text and Translation of the Poetics*", a cura di S.H.Butcher, Dover Pubns, Mineola, NY, 2003.

[85] «Il terzo grazie alla memoria, *per il rendersi conto alla vista di qualcosa* [*c.vo nostro*], come <Teucro> nei *Ciprii* di Diceogene, vedendo il disegno scoppia in pianto, e <Ulisse>, nella Narrazione di Alcinoo, udendo il citaredo e ricordandosi, rompe in lacrime, venendo così riconosciuti» (Aristotele, *Poetica*, introduzione, traduzione e note di Diego Lanza, Rizzoli, Milano 1987, p. 173).

[86] «Il terzo è dovuto al ricordo: con l'aver sentore vedendo qualcosa» (Aristotele, *Retorica e Poetica*, a cura di Marcello Zanatta, UTET, Torino 2004, p. 623).

[87] «Il terzo tipo si produce attraverso la memoria, e dipende dalla reazione che si prova alla vista di qualche cosa» (Aristotele, *Dell'arte poetica*, a cura di Carlo Gallavotti, Fondazione Lorenzo Valla, Milano 1974, p. 57).

Nel dettaglio, Valgimigli decide di tradurre l'espressione «Ἡ τρίτη διὰ μνήμης, τῷ αἰσθέσθαι τι ἰδόντα» (*Poetica*, XVI, 1454b-55a) concentrandosi sulle implicazioni derivanti dall'utilizzo del verbo al modo infinito, la cui funzione viene trasposta e resa nei termini seguenti: la «terza forma di riconoscimento è quella che si ha mediante la memoria, in quanto cioè una persona, per cosa che veda [o oda][88], prorompe in una manifestazione del proprio sentimento [onde si rivela]»[89]. Aristotele, infatti, nel passo non sta facendo riferimento a una possibile reazione umana di fronte a un contenuto estetico, bensì alla reazione di un singolo individuo (o, in questo caso, di due individui, vale a dire Teucro e Ulisse) al cospetto di un *sensibile*. Di conseguenza, il riconoscimento avviene a seguito di una manifestazione mimetica messa in scena da qualcun altro, cioè da un personaggio.

A tal riguardo, un secondo aspetto da considerare è che nessuna delle traduzioni sopramenzionate ha tenuto conto, ai fini della resa italiana, degli esempi che Aristotele ha inserito nel paragrafo perseguendo così lo scopo di sostanziare, quasi fenomenologicamente, la sua posizione: il primo è ai *Ciprii* di Diceògene (opera perduta); il secondo, invece, è all'*Odissea* e, in particolare, all'episodio fondamentale dell'ottavo canto in cui Ulisse, alla corte di Alcinoo, viene sopraffatto dalle lacrime dopo aver ascoltato il canto di un aedo. Alcune brevi note di contestualizzazione: dopo la prima parte dedicata alla Telemachia, la narrazione si concentra su Ulisse che, naufrago, raggiunge la terra dei Feaci dove incontra Nausicaa, principessa figlia del re Alcinoo, che lo invita a seguirla presso la corte del padre in cui verrà accolto secondo la ritualità riservata a un ospite giunto in terra straniera. Dopo averlo accudito, Alcinoo organizza un banchetto per omaggiare l'ospite e, per l'occasione, invita il citaredo più grande del tempo. Il citaredo che, per un astuto gioco mimetico di sovrapposizioni potrebbe rappresentare, narrativamente, un'allusione alla figura dello stesso Omero, racconta un episodio che assume una particolare risonanza per l'ospite sconosciuto: la storia del cavallo di Troia e del trionfo di Ulisse che, grazie alle sue doti da stratega, ha consentito agli Achei di entrare in città.

Secondo un espediente finzionale che, nella dinamica cognitiva moderna, corrisponderebbe alla logica del *c'est moi*, Ulisse ascolta la sua storia; anzi, nel momento in cui intercetta la disponibilità dell'aedo a raccontare quella che è la *sua* storia (per quanto nessuno sappia che sia "sua"), sembra quasi sfidarlo dicendogli: «Se mi racconterai questa storia *in modo giusto* [*c.vo nostro*], a tutti io dirò che un dio benevolo ti ha concesso il dono del canto» (canto VIII, vv. 496-498)[90]. Dunque, Ulisse non è interessato alla veridicità del racconto, bensì al *modo* in cui l'aedo saprà raccontare l'episodio. E, all'ascolto delle sue parole, Ulisse reagisce in modo emblematico.

---

[88] Il secondo verbo (e il conseguente rimando alla sfera sensoriale dell'udire) è sintomatico rispetto al discorso di Aristotele che, in effetti, non si concentra esclusivamente sul vedere, ma sul sentire in generale.

[89] Aristotele, *Poetica*, a cura di Manara Valgimigli, cit., pp. 137-138.

[90] Per le traduzioni dell'*Odissea* qui riportate, si è fatto riferimento all'edizione italiana curata da Maria Grazia Ciani (Marsilio, Venezia 2000[2]).

> Come piange una donna, prostrata sul corpo del suo sposo caduto davanti alla città e ai suoi uomini per allontanare dai figli e dalla patria il giorno fatale: e lei che l'ha visto morire e dibattersi nell'agonia, riversa su di lui manda acuti lamenti, mentre i nemici da dietro le colpiscono con le lance la schiena e le spalle, la trascinano in schiavitù, verso una vita di fatica e di pena, e nel dolore straziante lei si consuma. Così pietose lacrime versava sotto le ciglia Odisseo.
>
> *Odissea*, canto VIII, vv. 523-531

Nel passo appena riportato, Omero descrive la potenza di un gesto in tutta la sua drammatica pienezza: Ulisse non sta semplicemente piangendo, Ulisse *è* le sue lacrime e la sua mestizia è pari all'agonia di una donna che vive un presente di dolore e prevede un futuro di sofferenza[91]. Attraverso la reazione di Ulisse, Omero intende enucleare, in senso profondo, la complessità del sentire umano: si tratta di una situazione che non può essere compresa all'interno di una dimensione conoscitiva, nella misura in cui essa è puramente estetica, cioè risultante da un sentire densissimo in cui l'αἴσθησίς si dispone nella pratica di un αἰσθάνομαι.

> Degli altri nessuno notava il suo pianto, soltanto Alcinoo, che gli sedeva vicino, vide e osservò e lo udì singhiozzare. E subito disse ai Feaci che amano il remo: «Principi e consiglieri feaci, ascoltate. Faccia tacere Demodoco la cetra sonora. Non a tutti è gradito il suo canto. Da quando abbiamo cenato e l'aedo divino ha preso a cantare, da allora l'ospite non ha mai smesso di piangere. Un gran dolore ha invaso il suo animo. Taccia dunque il cantore perché possiamo essere lieti tutti, l'ospite e coloro che l'ospitano, è molto meglio così.
>
> *Odissea*, canto VIII, vv. 532-541

Alcinoo non cerca di calmare il pianto di Ulisse poiché comprende che l'unico modo per lenire la sua sofferenza è quello di far tacere il canto[92]. Detto in altri termini, il pianto di Ulisse è un fenomeno di risonanza alimentato dalle vibrazioni prodotte dalla voce del citaredo che, attraverso la sua azione, crea e mantiene attivo un campo di risonanza sensibile. È significativo, in tal senso, che l'intero passaggio si fondi sul piano uditivo che, differentemente dal visivo, apre alla densità risonante di un sapere che non è né metafisico né ontologico, bensì proprio di una teoria estetica. Il sentire di Ulisse, dunque, corrisponde al suo essere in risonanza rispetto al canto e, di conseguenza, la stessa espressione aristotelica τῷ αἰσθέσθαι τι ἰδόντα sta a indicare la capacità del corpo umano di vibrare *insieme* a un campo sensibile.

Seguendo l'indicazione di Aristotele, si comprende, quindi, il motivo per il quale la nozione aristotelica di sensibilità non è riducibile ai termini di una metafisica moderna. A tal proposito,

[91] L'espediente mimetico adottato in riferimento alla discrasia tra la manifestazione del pianto e il suo significato è, per certi aspetti, simile alla descrizione di quanto rappresentato sullo scudo di Achille che, per la sua estensione oggettuale, non potrebbe chiaramente contenere l'intera storia del mondo, come invece il XVIII canto dell'*Iliade* sembrerebbe suggerire.

[92] Si pensi, ad esempio, al rapporto tra il bambino e il buio: la paura del buio non è cognitiva, ma totalmente inscritta nel piano dell'esperienza.

Alcinoo non chiede mai a Ulisse informazioni circa la sua identità, bensì lo invita a raccontargli la sua storia che inizia (e coincide) con le sue lacrime. Più precisamente, le lacrime di Ulisse non sono presentate all'interno di una disposizione del sensibile: esse divengono *discorso*, passando da una compaginazione sensibile di densità a una disposizione estetica del sensibile che si presta a una configurazione possibile, pur senza mai esaurirsi all'interno di essa. In questo senso, il dispositivo estetico non è altro che la maniera in cui noi trasformiamo questa disposizione estetica in una configurazione discorsiva, passando da una sintassi a una grammatica, ovverosia da un registro del sentire a una modalità differente che conserva, in ogni caso, il valore di quella sintassi.

Dunque, che cosa significa "aver senso" nella disposizione sensibile? Per comprendere la portata di tale questione, sono di aiuto alcuni riferimenti ad altri quadri filosofici, consonanti e dissonanti rispetto al paradigma appena enucleato. Ad esempio, questa modalità del sentire emerge chiaramente nel pensiero di Adorno, nella differenza tra espressione e asserzione teorizzata da Dewey, nella riflessione di Merleau-Ponty, così come in alcune teorie fenomenologiche. In senso contrario, rimandando a un livello interpretativo di senso che è già linguisticamente inteso, l'ermeneutica non ammette la possibilità di una teoria della sensibilità, mostrando così i suoi limiti. Considerare la disposizione del sensibile significa, di conseguenza, emanciparsi da un linguaggio che è significativo senza essere significante e, soprattutto, ammettere che tale disposizione non si dà all'interno del tempo, ma che è il suo porsi-come-processo a caratterizzare la densità spaziale del campo di riferimento. Inteso in questo modo, il tempo diventa una derivata della densità dello spazio e, quanto più è denso un campo, tanto più il processo in analisi sarà in grado di generare temporalità.

Alla luce della nozione di uno spazio che determina il tempo e non di un tempo che determina lo spazio, comprendiamo ancor più profondamente il gesto di Omero a cui Aristotele rimanda: il sentimento di Ulisse non si esprime all'interno di un campo, ma è il campo a determinare il sentimento di Ulisse, quello stesso campo in cui il corpo di Ulisse inizia a *vibrare* seguendo la risonanza dell'αἴσθησίς. Si tratta, in definitiva, di riconoscere che l'αἴσθησίς è una prassi espressiva poiché, come afferma Merleau-Ponty, siamo condannati all'espressione per la nostra precipua qualità di essere umani.

Del resto, qual è il motivo per il quale siamo sempre portati a *esprimere* noi stessi? La ragione principale è che noi non siamo mai neutrali rispetto al *modo*: nella nostra esperienza, ogni contenuto è acquisito, elaborato e successivamente configurato secondo un modo, vale a dire un *medium*, vale a dire un dispositivo funzionante. Dalle parole che Ulisse rivolge al citaredo, comprendiamo qualcosa di fondamentale e, allo stesso tempo, essenziale: è la dimensione del "come" – cioè, ancora una volta, il *modo* – a segnare la differenza nell'esperienza di un mondo che è tale in quanto dispositivo, cioè configurazione possibile di una disposizione del sensibile. Il punto è che non è concepibile un

soggetto neutrale rispetto al modo poiché il pensiero metafisico di un soggetto *ab solutus* rispetto alla realtà rinnega *in toto* l'esperienza del sensibile.

Anche per ciò che riguarda altre esperienze sensibili, meno frequentate rispetto a paradigmi che si fondano su un primato del senso della vista, si può affermare, ulteriormente, la centralità della relazione tra soggetto e oggetto, piuttosto che la loro sostanzialità. Dal momento in cui facciamo esperienza, infatti, di un profumo, ci domandiamo: dove *si situa* tale profumo, nel soggetto percipiente o nell'oggetto percepito? Evidentemente né nell'uno né nell'altro, in senso assoluto, ma piuttosto nel rapporto di corrispondenza che interviene tra i due. Tale rapporto, lungi dal configurarsi come un semplice elemento *terzo* rispetto a due sostanzialità (soggetto e oggetto), si rivela, piuttosto, come determinante non solo per la definizione dell'esperienza sensibile, ma per la stessa determinazione di cosa sia soggetto e cosa sia oggetto. Soggetto e oggetto, infatti, non devono essere considerati come elementi neutri e assoluti rispetto alla loro relazione, bensì esiti produttivi di tale relazione. In altri termini, un soggetto diviene *un* soggetto e un oggetto diviene *un* oggetto anche in virtù della relazione di corrispondenza che intercorre tra l'uno e l'altro all'interno di quel campo di forze in cui sono coinvolti dal momento in cui si verifica un'esperienza sensibile.

Due esempi di questo carattere genetico-trasformativo della sensibilità si hanno analizzando, da una parte, le primissime esperienze sensibili in cui l'essere umano si trova a essere coinvolto e, dall'altra, la stessa esperienza estetica. L'infante, almeno inizialmente, non distingue un sé dal mondo, cioè una soggettività assoluta che entra in rapporto con un reale al di fuori di essa, altrettanto assoluto. Solo attraverso un processo di natura relazionale, in cui la sensibilità gioca un ruolo di primaria importanza, l'infante riesce, progressivamente, ad articolare ciò che si configurerà come *un* sé e come *un* mondo. Il dolore che, ad esempio, un bambino prova entrando in contatto con un oggetto molto caldo non viene percepito dal bambino come un dolore localizzato in una parte del proprio corpo e causato dal contatto con tale oggetto, poiché tanto il corpo quanto l'oggetto non sono per il bambino nient'altro che un puro indistinto, un campo che si configura come un tessuto di pura immanenza. Allo stesso modo, quando il soggetto è coinvolto in un'esperienza estetica, esso viene come catturato da una densità emotiva che corrisponde al modo in cui esso è disposto all'interno di un campo (immanente) di forze.

Anche in questo senso risulta particolarmente efficace fare riferimento alla concezione aristotelica dell'αἴσθησις rispetto alla sua controparte moderna di matrice cartesiana e, successivamente, kantiana. La modernità, infatti, risolve la percezione nei termini di una relazione tra entità

precostituite e assolutamente distinte (soggetto e oggetto), laddove invece, come si è precedentemente chiarito, il concetto aristotelico di αἴσθησις sembra contravvenire a questa impostazione.[93]

Un esempio efficace di questa contrapposizione si ha analizzando ciò che Aristotele afferma nel II libro del *De anima*:

> Καθόλου δὲ περὶ πάσης αἰσθήσεως δεῖ λαβεῖν ὅτι ἡ μὲν αἴσθησίς ἐστι τὸ δεκτικὸν τῶν αἰσθητῶν εἰδῶν ἄνευ τῆς ὕλης, οἷον ὁ κηρὸς τοῦ δακτυλίου ἄνευ τοῦ σιδήρου καὶ τοῦ χρυσοῦ δέχεται τὸ σημεῖον, λαμβάνει δὲ τὸ χρυσοῦν ἢ τὸ χαλκοῦν σημεῖον, ἀλλ' οὐχ ᾗ χρυσὸς ἢ χαλκός· ὁμοίως δὲ καὶ ἡ αἴσθησις ἑκάστου ὑπὸ τοῦ ἔχοντος χρῶμα ἢ χυμὸν ἢ ψόφον πάσχει, ἀλλ' οὐχ ᾗ ἕκαστον ἐκείνων λέγεται, ἀλλ' ᾗ τοιονδί, καὶ κατὰ τὸν λόγον.
>
> It is necessary to grasp, concerning the whole of αἴσθησις generally, that αἴσθησις is what is capable of receiving perceptible forms [τῶν αἰσθητῶν εἰδῶν] without the matter, as wax receives the seal of a signet ring without the iron or gold. It acquires the golden or the metallic seal, but not insofar as it is gold or metal. In a similar way, αἴσθησις is also in each case affected by what has the colour or taste or sound, but not insofar as each of these is said to be something, but rather insofar as each is of a certain quality, and corresponding to its proportion [κατὰ τὸν λόγον].[94]
>
> *De anima*, 424 a 17-24

Del dettato aristotelico, due elementi sono particolarmente interessanti per l'argomento proposto. Un primo elemento è il concetto di αἰσθητῶν εἴδη, che Shields traduce con *perceptible forms* ("forme percepibili"). Che cosa intende Aristotele per *forme percepibili*? Ebbene, secondo un'idea comune il soggetto entrerebbe in contatto con il mondo e successivamente, tramite la percezione, astrarrebbe le forme dalla materia, come succede – questo l'esempio aristotelico – quando un sigillo viene impresso nella cera, facendo in modo che in essa permanga solo la forma (e l'immagine) del sigillo. Aristotele, tuttavia, non sta assumendo qui, riguardo alle forme percepibili, una posizione di natura atomistico-democritea, come invece farà lo stesso Cartesio: il soggetto non astrae le immagini delle cose *dalle* cose, esse non entrano materialisticamente in contatto con il nostro corpo, come sostiene Democrito. E la forma (εἶδος) non viene concepita da Aristotele nei termini di un'impronta, ma piuttosto come ciò che si manifesta (e resta manifesto) senza che noi possiamo determinare che cosa esso sia. La forma è un *come* senza un *cosa*. Questo significa che per Aristotele siamo all'interno di una componente manifestativa il cui accento non è posto su una dimensione di tipo cognitivo, ma su altri tipi di corrispondenza. Facendo riferimento ancora una volta all'esempio dell'olfatto, possiamo affermare, di nuovo, come non ci interessi *che cosa* profuma, ma la relazione tra il soggetto che odora

[93] Si fa notare come la stessa nascita dell'estetica in quanto disciplina, nel cuore del Settecento, risulta in questo senso problematica, nella misura in cui essa, configurandosi all'interno di tale paradigma, può essere letta come una forma di "cattiva coscienza" nei confronti del sensibile per come lo si è inteso.

[94] La traduzione, particolarmente efficace, di Christopher Shields (cfr. Aristotle, *De anima*, Oxford University Press, Oxford 2016) ricorre, tuttavia, al termine inglese *perception* per indicare ciò a cui Aristotele si riferisce con αἴσθησις. Per preservare la più ampia portata semantica che tale termine comporta rispetto al suo equivalente inglese, si è deciso, almeno per questo lemma, di mantenere l'originale greco.

e l'oggetto che viene odorato. Di tale relazione, Aristotele parla in termini di puro movimento, di un processo, ma di un processo in cui, a differenza di ciò che afferma Cartesio, non c'è una relazione di tipo causa-effetto.[95]

Un secondo elemento, ancora più fondamentale, è la distinzione aristotelica tra la dimensione sostantiva e verbale dell'αἴσθησις. Nel *De anima*, Aristotele distingue, infatti, la prassi dell'αἴσθησις, identificata dal verbo αἰσθάνομαι, dall'αἴσθησις come tale, sostantivo dall'ampio spettro semantico-concettuale. Ebbene, se vi è una differenza di essenziale rilevanza tra i due è che nella dimensione dell'αἰσθάνομαι, per Aristotele, si realizza qualcosa che nella semplice αἴσθησις come tale non avviene, e ciò che si realizza è che in tale prassi (e solo in essa) le strutture delle modalità sensoriali e degli aspetti sensibili divengono, da una dimensione di pura potenzialità (δύναμις), ciò che Aristotele identifica con i termini ἐνέργεια e λόγος. Il punto sta, allora, nel comprendere cosa Aristotele intenda, qui, con questi due concetti.

Il termine ἐνέργεια rischia di essere equivocato, in questo contesto, se lo si traduce, come solitamente accade, con "atto" o "attualità", in quanto tale traduzione non permette di cogliere il suo significato autentico, che è invece quello di "operatività", di un "entrare in (ἐν) opera (ἔργον)", di un "diventare operativo" da parte di una potenzialità; operatività che, nel caso dell'αἰσθάνομαι, si manifesta con i caratteri di un movimento vibratorio e di involgimento che coinvolge gli organi e gli aspetti sensibili in un campo di forze in cui tutto si corrisponde. Allo stesso modo, λόγος non indica qui il "linguaggio", il "concetto" o la "ragione", ma ciò che Shields indica opportunamente con il sostantivo *proportion*, ovvero il proporzionamento secondo misura, il mettere in relazione gli elementi di un campo nel modo più efficace.

Ebbene, solo quando il sensibile diventa operativo e solo quando tutti gli elementi del campo (il soggetto come l'oggetto) si dispongono proporzionatamente all'interno del campo di forze in cui sono coinvolti, essi possono farsi pienezza sensibile e, quindi, piacere, ovvero esperienza estetica. Quando, viceversa, il sensibile si afferma nella sua sostantività (come αἴσθησις, come *che cosa*) – vale a dire, quando un elemento del campo, ad esempio, emerge con una forza differente rispetto agli altri – allora l'αἰσθάνομαι non riesce a mettere in atto questo processo.

[95] Un esempio ulteriore di questo è offerto da Aristotele nel breve trattato Περὶ ἐνυπνίων (*Sui sogni*), dove il filosofo tratta degli αἴσθηματα (cfr. Aristotele, *La vita*, Bompiani, Milano 2018, pp. 2117-2145). Nell'esperienza del sognare non si ha a che fare, per Aristotele, né con processi di tipo causale né tantomeno con oggetti della percezione, ma sempre con processi relazionali, con un *come* della manifestazione piuttosto che con un *che cosa*. Si può intravedere un'analoga concezione del sogno nella stessa psicanalisi freudiana: interpretare il sogno, per lo psicanalista, non significa mai interpretare *che cosa* il paziente vede nel sogno (i suoi oggetti, i suoi contenuti), ma piuttosto il *senso* del come un qualcosa si è manifestato nel sogno. Dal sogno osserviamo emergere non il reale, ma il senso del reale, un senso che appare sempre come camuffato, come illusione. Detto altrimenti, nell'interpretazione dei sogni si passa dall'ordine dei fatti a quell'ordine dei fenomeni che è la tessitura qualitativa della nostra esperienza.

Alla luce di quanto detto finora, il *dispositivo estetico* si configura come una disponibilità a conferire alla sintassi del sentire una vera e propria grammatica. In altri termini, esso è l'espressione di un campo di forze in cui tutti gli elementi emergono e sono coinvolti in un processo energetico e relazionale, ciascuno al proprio massimo grado e ciascuno in ogni istante del processo. Se questo non accade non viene meno il fare esperienza in quanto tale, ma viene meno la possibilità di fare un'esperienza di tipo estetico.

Dibattito

Attraverso le questioni emerse nel corso del dibattito, si è avuto modo: 1) di tornare su alcune nozioni cruciali nell'ambito di una tematizzazione della dispositività (o disposizionalità) estetica; 2) di riflettere su possibili derivazioni di tale modello nell'ottica di un confronto con altri paradigmi estetici; 3) di sostanziare una riflessione ad ampio raggio sulla funzione e sul ruolo della filosofia.

Per quanto riguarda il primo punto, la discussione ha riguardato principalmente l'opportunità di leggere il modello sopradescritto alla luce del tema della continuità e, in particolare, si è proposto di considerare la presenza di tale paradigma come *trait d'union* tra la dimensione estetica e la dimensione cognitivo-logica, nella misura in cui la prima sembrerebbe prestarsi a un atto di disposizione. Nella risposta a tale suggestione, si è sottolineato che questa idea del disporre – intesa quale attività propria di un soggetto – è frutto di una difficoltà letteralmente linguistica di comprendere (e tradurre) quanto in realtà risuoni nel verbo greco αἰσθάνομαι, e cioè la funzione valoriale della diatesi media del termine che, in un ulteriore intervento di commento, è stata tradotta come capacità dell'essere disposti disponendosi.

Inoltre, richiamando la differenza tra parola parlante e parola parlata in riferimento al pensiero di Maurice Merleau-Ponty, è stata ribadita la distanza tra espressione e designazione in cui la densità della percezione, agendo sulla discretezza della cognizione, distrugge qualsiasi nesso di continuità tra le due dimensioni. A tal proposito, si sono rivelati utili due ulteriori riferimenti contestuali: a) la nozione derridiana di *différance* la quale, indicando il senso mediale della *résonance*, rimanda a un'assenza di oggetto e soggetto in ambito gnoseologico; b) la distinzione deweyana tra spazialità e spaziosità in cui viene sciolta qualsiasi relazione consequenziale tra un punto A e un punto B.

La percezione estetica è, di fatto, una esperienza del sentire autonoma, ma non autoreferenziale, che, tra le varie configurazioni possibili, assume una particolare valenza nell'ambito di una percezione, per così dire, *acustica* del reale, in cui ci trova a essere all'interno di un campo di risonanza. In questo senso, sono stati particolarmente cogenti un paio di interventi di commento e

raccordo tra la dispositività estetica e le posizioni, rispettivamente, di Erwin Straus, per quanto riguarda la tensione tra tono musicale e tono muscolare (unitamente alle speculazioni su campo e spazio), e di Jean-Louis Comolli, in riferimento alla teoria della macchina da presa intesa quale oggetto interno a un campo in cui la relazione tra umano e dispositivo determina altresì una risonanza comune (e partecipativa) nella creazione dell'opera stessa.

Per quanto riguarda il secondo punto, la discussione si è concentrata su due assi di confronto, il primo focalizzato su Kant e il secondo su Gadamer. Nel dettaglio, rispondendo alla questione di una critica radicale all'estetica moderna, si è sottolineata la presenza di una differenza abissale tra la nozione aristotelica del λόγος come disposizione del sensibile, e la separazione tra giudizio determinante e giudizio riflettente operata da Kant nella *Critica della facoltà di giudizio* (1790). Specificando che tale distinzione viene descritta in un'analitica trascendentale, e non in un'estetica trascendentale, è stato inoltre chiarito che, in questo caso, si è chiaramente di fronte a un problema di giudizio in cui a essere centrale è la soggettività trascendentale – aspetto significativamente messo in evidenza dall'utilizzo del termine *Vorstellung*, dominante rispetto all'*Erscheinung* che appare esclusivamente nella parte sul sublime.

Nella struttura kantiana è sempre il giudizio che istituisce una sensatezza: non c'è nulla che abbia a che fare con la percezione e, se così fosse, il rischio sarebbe quello di sussumere il sensibile nella soggettività, senza considerare che il giudizio deriva sempre da un'esperienza sensibile. Inoltre, le questioni poste in merito alla funzione del "come" dell'esperienza estetica in *Verità e metodo* (1960), unitamente al commento sull'affine contributo di Böhm, hanno consentito di tornare sulla nozione di arte come dispositivo estetico, proprio a partire da un saggio di Gadamer focalizzato sull'attualità del bello attraverso una riflessione sui temi del gioco, del simbolo e della festa. Infine, riconoscendo la capacità disposizionale dell'arte, cioè la sua capacità di convogliare, sollecitare e indirizzare una molteplicità di discorsi, si è posta l'opportunità di considerare il problema stesso della filosofia.

Tale problema – terzo e ultimo punto – è emerso in una questione, volutamente aperta nella sua formulazione, il cui intento è stato quello di riportare la filosofia alla sua funzione pratica, in altri termini, a quello che dovrebbe essere il suo auspicabile ruolo. Se da una parte si può operare una separazione tra un regime descrittivo/critico in cui la filosofia riconosce la faglia tra fatti e fenomeni, pur lasciando all'arte il compito di "proporzionare" tale rapporto, dall'altra parte si ha a che fare con una prospettiva che, sulla scorta dell'eredità nietzscheana di Deleuze, indurrebbe a pensare la filosofia come arte, ovverossia come qualcosa che ha il potere di essere critica e generativa poiché in grado di riconoscere la faglia e, allo stesso tempo, di produrre nuovi fenomeni.

Premettendo l'opportunità di esimersi dal decidere quale sia il compito della filosofia in astratto, si è giunti alla conclusione che, se la filosofia fosse una pratica artistica, allora verrebbe meno la

necessità stessa di una filosofia: risultando come una descrizione di fenomeni e non una spiegazione di fatti, la filosofia deve continuamente esercitare la sua capacità di dialogare con altri regimi discorsivi, pur mantenendo la sua precipua qualità di occuparsi del senso del reale e non del reale *tout court*. Di fatto, non c'è una scelta tra un'impostazione critica o costruttiva, poiché, all'interno di una riflessione estetica sul senso del reale, la filosofia è sempre critico-costruttiva.