



SIE Summer School 2023 – “Significati estetici”

Centro Residenziale Universitario di Bertinoro (FC) – 4-8 settembre 2023

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

- Nicola Perullo, *La corrispondenza dell'estetico*
(protocollo redatto da Chiara Scarlato e Gioia Sili) p. 4
- Tonino Griffero, *Il corpo (invisibile) dell'estetico*
(protocollo redatto da Ilaria de Sanctis e Alessandro Agostini) p. 17
- Giovanna Pinna, *Dalla filosofia alla tragedia (e ritorno). Traduzione ed estetica del tragico*
(protocollo redatto da Teresa Schillaci e Valeria Franchetti) p. 27
- Eleonora Caramelli, *Traduzione e poetica del testo filosofico. Tra Hegel e Meschonnic*
(protocollo redatto da Jacopo Frascaroli e Tommaso Parmeggiani) p. 38
- Alberto L. Siani, *Paesaggio come esperienza. Tassonomia, giochi, terapie*
(protocollo redatto da Giulia Zerbinati e Matteo Cherubini) p. 47
- Roberta Dreon, *Esprimere i significati ed esprimere le emozioni. Tra Wittgenstein, James e Dewey*
(protocollo redatto da Marco Franceschina, Agnese Ghezzi, Francesca Papi) p. 66
- Annamaria Contini, *La metafora come "pratica" del significato*
(protocollo redatto da Gabriele Gallina e Giovanni Lenzi) p. 78
- Gioia Laura Iannilli, *Percezione e significato nella pratica dell'estetico*
(protocollo redatto da Katia Botta e Floriana Ferro) p. 91

Protocollo del seminario di Nicola Perullo (Università di Scienze Gastronomiche di

Pollenzo)

La corrispondenza dell'estetico

Lunedì 4 settembre 2023

Redatto da:

Chiara Scarlato e Gioia Sili

Con l'espressione *corrispondenza dell'estetico* si intende indicare quella particolare prospettiva teorica che mira a tematizzare una possibile articolazione tra il contenuto proposizionale e il contenuto non proposizionale dell'estetico (o dell'esperienza estetica). Tale prospettiva si colloca, in senso generale, entro la cornice teorica data dalla ricerca intorno al significato dell'estetico e, in senso specifico, nell'ambito dell'estetica relazionale in cui l'estetico si dà, appunto, come corrispondenza. L'argomento appena delineato è sostenuto da due tesi di fondo inerenti: 1) il riconoscimento della natura relazionale (o relativa) delle qualità estetiche; 2) la comprensione dei contenuti dell'estetico in termini di modalità. Ora, il primo passo metodologico da compiere per definire i dettagli di tale modello teorico consiste in una critica al dualismo e, più precisamente, all'estetica dualistica che sostiene la contrapposizione tra soggetto-oggetto. A tal proposito, appare altresì opportuno – almeno in via preliminare – ribadire la presenza di una distinzione tra dualismo e dualità nella misura in cui la seconda, a differenza del primo, rimane necessaria e ineluttabile sui piani riflessivo, espressivo e cognitivo. In altri termini, la dualità non porta necessariamente al dualismo, fermo restando che l'estetica relazionale si propone di superare il modello dualistico, non quello duale¹.

Quando si parla di relazione in senso duale, e non dualistico, ci si distacca da uno schema che ha come obiettivo quello di analizzare il tipo di collegamento che sussiste tra due poli differenti e, di conseguenza, di comprendere la polarizzazione tra soggetto-oggetto, mente-mondo, fenomeno-noumeno². Nella prospettiva propria dell'estetica della relazione, la relazione viene collocata

¹ Per dualismo si intende l'accettazione – naturale e strutturale – del fatto che, ogniqualevolta si opera e si propone un ragionamento in ambito estetico-filosofico, si parta necessariamente da un soggetto che rivolge la sua attenzione verso un oggetto, o viceversa (dalla mente al mondo, dal mondo alla mente). In questo senso, si parla di una contrapposizione tra fenomenismo e realismo oppure tra oggettivismo e soggettivismo. Tali precisazioni sono di cruciale importanza perché, *a latere* dei casi manifesti, tra cui emerge il caso dell'estetica kantiana che continua a influenzare buona parte delle traiettorie di ricerca nell'estetica contemporanea, si stanno affermando anche modelli che, pur distaccandosi apparentemente dal paradigma dualista, ne riaffermano i principi. Si pensi, ad esempio, alla teoria dell'immersività che, per contrasto, tende spesso a stigmatizzare una separazione tra ciò che è immersivo e ciò che non lo è.

² Entro tale prospettiva, anche la *Object-Oriented Ontology (OOO)* scade nel dualismo, sebbene il suo intento principale sia quello di affermare la sola esistenza degli oggetti. L'oggettivazione dell'intera realtà ha senso nella misura in cui l'oggetto è commisurato a un soggetto che lo pone (sebbene per questa teoria anche i soggetti umani sono da considerarsi oggetti). Il fatto che la *OOO* sia profondamente dualistica si nota, ad esempio, quando Graham Harman parla dell'estetica quale "ponte" in grado di collegare il percettore al noumeno per tramite dell'*allure* (alone, fascinazione, eco). Un discorso

addirittura *prima* della dualità nella misura in cui non si tratta di collegare oggetti distanti, bensì di pensare un'altra possibilità per l'estetica. Questa possibilità si distacca, in modo netto, dal discorso che tipicamente viene proposto intorno all'estensione delle qualità estetiche, qui da intendersi quali costrutti che si formano in seno a strutture e facoltà della mente o, in alternativa, quali forme e proprietà che risiedono nelle cose e negli oggetti e che noi, in quanto esseri percettori, comprendiamo secondo diverse modalità.

Ci sono molteplici tradizioni che consentono di tracciare una prospettiva metodologica per l'estetica relazionale e, tra queste, spicca il pensiero non-analitico angloamericano, cioè la tradizione pragmatista rappresentata da John Dewey, ma anche da William James e altri pensatori che non si sono occupati direttamente della riflessione estetica. Altri contributi in questo senso provengono dalla filosofia del processo (*process philosophy*) praticata da Henri Bergson e Alfred North Whitehead (laddove processo e relazione non sono da considerarsi in termini sinonimici, bensì implicativi), così come da tutta la psicologia "post-gestaltica" in cui il superamento della visione uomo-mondo viene predicato a favore di una visione più organicista del rapporto mente-ambiente (di fatto, non c'è una mente che osserva e descrive il mondo, ma c'è una mente che raccoglie e organizza informazioni). A tal proposito, è significativo anche ricordare la nozione di *affordance* presentata da James J. Gibson nell'ottica di una prospettiva ecologico-relazionale in funzione all'oggetto-ambiente³. Fondamentale, infine, per la sistematizzazione dell'estetica relazionale, è anche il pensiero di Ludwig Wittgenstein che, in particolar modo nelle sue *Lezioni di estetica*, ha espresso posizioni che pongono le basi per un possibile superamento del dualismo⁴.

In definitiva, osservando come caso emblematico l'esempio dell'estetica kantiana – tutt'ora prevalente in alcuni contesti, emerge chiaramente quanto un'alternativa al dualismo si renda necessaria per emanciparsi da un sistema le cui coordinate storico-sociali sono inevitabilmente *distanti* e *inattuali* se confrontate, ad esempio, con il modello epistemologico contemporaneo. In questo senso, l'idea di un'estetica relazionale è sì teoretica, ma anche pratica nella misura in cui cerca di trovare assonanze, conformità e coerenze con ciò che avviene all'interno dei campi della scienza, della politica e della società nel suo complesso⁵.

Un caso di estetica relazionale: Arnold Berleant

simile viene sviluppato, in ambito anglosassone, dal filosofo analitico Richard Wollheim che tratta il rapporto tra opera e significato nei termini di un adattamento tra le intenzioni dell'autore e di qualcuno che, in un certo senso, le realizza portandole a compimento attraverso un gesto di interpretazione.

³ J. J. Gibson, *L'approccio ecologico alla percezione visiva*, a cura di V. Santarcangelo, Mimesis, Milano – Udine 2014.

⁴ L. Wittgenstein, *Lezioni e conversazioni sull'etica, l'estetica, la psicologia e la credenza religiosa*, a cura di M. Ranchetti, Adelphi, Milano 1967.

⁵ Si pensi, a tal proposito, all'interpretazione relazionale della fisica quantistica offerta da Carlo Rovelli.

Filosofo americano, Arnold Berleant è il padre nobile dell'estetica della relazione da lui teorizzata a partire dagli anni Sessanta principalmente attraverso le nozioni di *aesthetic engagement* e di *aesthetic field*. Alcuni aspetti peculiari del suo pensiero si affermano, in modo chiaro, nel saggio "Re-Thinking Aesthetics" in cui Berleant suggerisce di pensare l'estetica su base relazionale rinunciando alle categorie sostanziali ereditate dalla psicologia del diciottesimo secolo per sostituirle con forme aggettivali e avverbiali dei vari fenomeni presi in esame⁶. Nel dettaglio, il primo punto della proposta di Berleant consiste in una ridiscussione delle categorie sostanziali a favore di un ripensamento del linguaggio che partendo dal nome va all'aggettivo fino all'avverbio, per suggerire infine un ritorno alla fluidità dell'esperienza cangiante con la fugace bellezza delle qualità sensoriali.

Il secondo punto riguarda la duplice necessità di prestare attenzione al pluralismo degli elementi estetici più che a una loro universalizzazione, nonché di considerare la ricorrenza di alcuni fenomeni estetici comuni a diverse culture artistiche ed estetiche. Questi due aspetti concorrono all'affermazione di un modello di estetica comparata che, in quanto tale, consente altresì di superare il dominio prospettico occidentale. In terzo luogo, Berleant suggerisce di considerare un'interconnessione tra l'estetica e altri orizzonti culturali. Questi due ultimi aspetti sono strettamente correlati al quarto punto della sua proposta, vale a dire a un'opposizione nei confronti della tendenza propria del pensiero essenzialista che porterebbe a identificare singole forze e fattori per illuminare il processo estetico, lasciando in secondo piano le complessità, i raggruppamenti caratteristici, le influenze, le interrelazioni, i contesti appropriati e le variabili. Gli aspetti finora illustrati consentono di osservare l'estetica non come un dominio speciale basato su un valore distinto da altri, bensì come un campo capace di offrire un contributo speciale a ogni regione del regno umano. In altri termini, la specificità dell'estetica non è separazione, ma fa senso e ha senso se collabora con altre discipline culturali e ambiti del sapere. Infine, sesto e ultimo punto, ripensare l'estetica dà modo di sviluppare le basi per una critica che non sia concentrata soltanto sulle arti ma anche sulla cultura, sulla conoscenza e sulla percezione.

L'estetica del coinvolgimento e dell'impegno [engagement] lo è nel senso non tanto morale o prescrittivo, bensì teoretico e speculativo: dichiarando l'impossibilità di una distanza tale da presupporre l'immacolata percezione di un osservatore esterno a una rete di relazioni che lo condizionano necessariamente, l'*aesthetic engagement* supera i limiti dell'estetica dell'oggetto. Oltre gli oggetti ci sono delle situazioni in cui accadono esperienze; la situazione è un campo di forze; il campo estetico è un campo dinamico all'interno del quale accadono situazioni che introducono valori

⁶ Il saggio, contenuto nella raccolta *Re-Thinking Aesthetics* (2004), sarà disponibile nell'edizione italiana del testo, di prossima uscita per la casa editrice Mimesis, con la curatela di Nicola Perullo.

estetici e qualità estetiche. In sintesi, non esistono oggetti estetici per se stessi poiché gli oggetti emergono dentro le situazioni. Le nozioni di campo estetico⁷ e di *engagement* estetico consentono di ribaltare il quadro dell'estetica classica che, del resto, va costantemente ripensato per esigenze storiche e sociali.

Dal punto di vista metodologico, il discorso di Berleant muove dalla congerie tra teoresi, effetti, cultura e società. L'*engagement* di cui parla Berleant – tradotto nei termini di una relazione – articola l'idea che si possa percepire una qualità estetica in senso critico, senza bisogno di porsi a una distanza da essa, e nella consapevolezza di sapere che, mentre si sta osservando, sperando, giudicando, si è parte di un processo che non pone mai il soggetto al di fuori di esso. Questo accade perché nell'estetica relazionale c'è una corrispondenza tra ciò che si percepisce e ciò che trova una risonanza nel percettore. Facendo riferimento a un altro paradigma, si tratta di un passaggio dalla conoscenza-di alla conoscenza-con, sulla falsariga di quanto Timothy Ingold ha suggerito attraverso l'espressione di un'antropologia che si dà nei termini di un sapere-con, e non di un sapere-di⁸.

Del resto, è stato Ingold a introdurre il tema della corrispondenza non come *adaequatio rei et intellectus*, bensì nei termini di un rimbalzo continuo tra domanda e risposta, tra agire e subire, tra fare e patire: la percezione non è una corrispondenza tra relazioni, ma tra processi che vengono in contatto e si corrispondono. In questo modello analogico, la corrispondenza estetica si dà quando alcune relazioni risuonano in un modo peculiare – cioè, con piacere, appagamento e apprezzamento – creando una sorta di corrispondenza che produce una qualità dell'esperienza che è un'esperienza di relazioni. Senza il carattere della relazione, la risonanza dell'estetico si caratterizza per il suo rimandare alla consapevolezza della “coscienza come conoscenza”, vale a dire come qualcosa di sovraindividuale. L'esperienza, in quanto corrispondenza, va al di là di una costituzione individuale e isolata da intendersi in senso rigido e dualistico. Come richiamo della coscienza, la corrispondenza estetica raccoglie vari punti di vista *del* mondo – in qualità di parti e co-creatori del mondo – la cui esperienza è, al tempo stesso, molto localizzata (*site-specific*) pur trascendendo una dimensione egotica e individuale. La risonanza percettiva apre a questo insieme di campi che si intrecciano tra di loro, il cui contenuto estetico è una modalità relazionale che viene esperita e vissuta *come* relazione e *nella* relazione. In estrema sintesi, le qualità estetiche sono processuali e relazionali, sempre relative e quindi non assolute⁹.

⁷ Si veda, a tal riguardo, A. Berleant, *Il campo estetico. Una fenomenologia dell'esperienza estetica*, a cura di G. Matteucci, Mimesis, Milano – Udine 2020.

⁸ Cfr., tra gli altri, T. Ingold, *Corrispondenze*, a cura di N. Perullo, Raffaello Cortina, Milano 2021.

⁹ Un esempio pratico di tale estetica è quello fornito da Kenneth Liberman nel suo volume *Tasting Coffee: An Inquiry Into Objectivity* (State University New York Press, New York 2022) in cui l'esperienza di assaggio del caffè viene affrontata da un punto di vista fenomenologico ai fini di risalire a un possibile senso di oggettività nella percezione del gusto. L'edizione italiana del testo (*Il gusto del caffè. Un'indagine sull'oggettività*) sarà di prossima pubblicazione per la casa editrice ETS, con la curatela di Nicola Perullo.

Dibattito

All'Università avevo seguito un corso sui saggi di William James e, a proposito di questo, mi viene in mente che James parlava del fatto che soggetto e oggetto, nella prospettiva delineata, costituiscono l'esito di un processo retrospettivo su quello che è stato lo sguardo della relazione. Mi collego a questo per cercare di comprendere, quando si parla di estetica relazionale e processualità, il ruolo assunto dalla temporalità.

William James, come ho accennato all'inizio, è un autore che sicuramente è molto importante nell'ambito della *process philosophy*, soprattutto per quel che concerne l'idea di relazione come qualcosa che sta prima: soggetto e oggetto diventano esito, sono un continuo. Questo esito va inteso come un processo continuo di formazione e di riformazione, come le onde del mare. Una metafora molto bella per spiegare tale rapporto tra flusso, processo e cristallizzazione è data dall'immagine delle onde del mare, oppure del mulinello che si crea nell'acqua. Si tratta di una metafora che utilizzava Bergson¹⁰: siamo come dei mulinelli, le nostre entità sono dei mulinelli. Noi siamo dei vortici che si creano all'interno di qualcosa molto più grande, che può essere la metafora del fiume o del mare. Il concetto di identità, di persona è una posizione provvisoria e quindi occorre sempre costruire retrospettivamente, perché, come sosteneva William James, si vive in avanti e si pensa all'indietro. Pensiero e conoscenza sono all'indietro, noi arriviamo sempre un attimo dopo (questo è uno dei temi più famosi della filosofia in generale, dell'ontologia, cioè il rapporto tra esperienza, tra vita e conoscenza). Da tutto questo l'estetica che conseguenze trae?

Finché parliamo di ontologia, di fisica, di modelli scientifici (compresa la questione del tempo) va bene, ma se portiamo la riflessione sul piano estetico (estetologico), che cosa comporta? Questa è il tema su cui io cerco di ragionare e mi pare particolarmente urgente e interessante perché se andiamo a vedere, rispetto ad altri campi del sapere (come quello dell'ontologia, della fisica o delle pratiche artistiche) la riflessione estetica su questo non ha ancora prodotto tantissimo, eccetto l'idea di "immersività", di cui parlavo prima, che però a me non sembra molto pregnante da questo punto di vista, perché, alla fine, si parte sempre da un soggetto che fa un'esperienza specifica. Quindi l'obiettivo di approfondire il rapporto tra tematico ed operativo, per dirlo con le parole di Giovanni Matteucci¹¹, per me è centrale, cioè l'estetica è quella disciplina che vorrebbe tematizzare ciò che dice non essere tematizzabile, ossia l'esperienza estetica. In quanto teoria, l'estetica è un sapere che

¹⁰ H. Bergson, *L'evoluzione creatrice*, ed. italiana a cura di F. Polidori, Raffaello Cortina Editore, Milano 2002.

¹¹ G. Matteucci, *Estetica e natura umana: la mente estesa tra percezione, emozione ed espressione*, Carocci, Roma 2019.

vuole tematizzare l'esperienza e che, sebbene quasi tutti gli studiosi ammettano poter essere riducibile alla tematizzazione concettuale, sfugge.

In un libro che ho scritto recentemente¹² sostengo che l'estetica è ambivalente su questo piano, perché l'estetica spiegando cosa è l'esperienza estetica, quali sono le sue caratteristiche, quali sono le sue formule e forme, naturalmente si cautela sottolineando che questo, finché non verrà esperito, non può essere fino in fondo compreso. Quindi spiegarlo prima è insufficiente perché poi va provato, spiegarlo dopo diventa in qualche modo inutile perché ormai già è avvenuta l'esperienza. Ecco che allora l'estetica per molti è una filosofia di serie B perché non ha la sfacciatezza dell'ontologia in quanto non pensa di dire come stanno le cose una volta per tutte e perché valorizza l'esperienza che impone di andare oltre il percepire. Poi, però, ci sono gli artisti e gli storici dell'arte che sostengono l'inutilità di spiegare un'esperienza già vissuta. Invece noi dobbiamo fare in modo che l'estetica risponda a questo tipo di obiezione e secondo me la risposta più opportuna consiste nell'elaborare delle narrazioni teoriche, non limitarsi ad un sistema teorico chiuso, ma lavorare sul piano wittgensteiniano del chiarimento, della chiarificazione concettuale, mettendo in risalto quali sono i nessi tra le varie esperienze, e far vedere come l'estetica possa aiutare a chiarire un paesaggio che è irriducibile alla classificazione teorica definitiva.

Questo vale anche per il discorso della temporalità. Si tratta di una questione impegnativa e quindi dico soltanto una cosa molto breve, molto semplice. Nella visione della relatività e nella quantistica, come sapete, il tempo non è il *chronos*, non è uguale per tutti, non è misura analitica, ma, ben che vada, è il tempo relativo, mal che vada non esiste in quanto *chronos*, ma esiste in quanto qualcos'altro che ha a che fare con una simultaneità di piani. Per me l'esperienza estetica è un'esperienza che non è *chronos* ma è *kairos*. L'esperienza, cioè, è un momento opportuno, momento giusto, momento vissuto, qualcosa di *exsatur*, qualcosa che esce dalla dimensione cronologica ed entra in una dimensione che, a seconda delle opzioni a disposizione, viene diversamente connotata. Si può connotare in una sorta di eternalismo o in una sorta di vuoto, ma su questo non entro perché diventa un tema troppo complicato e ci porta un po' fuori, però sicuramente l'esperienza estetica non è un'esperienza cronologica, comporta piuttosto una sospensione del tempo cronologico capace di condurci in una dimensione diversa, che può essere quella del *kairos*.

Io simpatizzo abbastanza per questa prospettiva relazionale, quindi adesso proporrò due questioni, in forma di provocazione, perché sono nodi che sto cercando anche io di sciogliere. La prima è che non so se sia un po' contraddittorio cercare di superare la prospettiva dualistica usando il concetto di relazione, perché la relazione non sembra fare tanto a meno

¹² N. Perullo, *L'altro gusto. Per un'estetica dell'esperienza gustativa*, ETS, Pisa 2021.

di due poli, ma li presuppone. Lei può dirmi che la relazione è a sua volta tra altre relazioni, ma poi questa regressione all'infinito deve essere probabilmente terminata. La seconda muove dal presupposto che superiamo questa visione dualistica e ne abbracciamo una relazionale. Non spariscono, forse, tutte quelle idee fondanti dell'estetica, come quella di giudizio, di piacere, di affettività, di interpretazione, perché tutte sembrano necessitare di un soggetto e di un oggetto? Quindi, magari, la prospettiva dualistica kantiana ha molti difetti, ma, se non altro, ha il pregio di aver promosso la circolazione del discorso estetico in molte direzioni, avendo così consentito di usare tutte queste nozioni fondanti.

Con il modello dualistico siamo abituati a pensare alla relazione come a una relazione tra due entità, e quindi siamo abituati a chiederci se la relazione sia la cosa più dualistica che ci sia. A tale proposito, ci sono alcuni studiosi che sostituiscono al dualismo il monismo, ma il monismo è una filosofia che sostituisce al due l'uno (la grande struttura di Emanuele Severino va in questa direzione), però io non credo che sia necessario pensare la relazione come una relazione tra due entità, ma come relazione tra relazioni. Se noi siamo relazioni, il nostro essere in "relazione tra relazioni" non è essere *tra*, ma è essere *intra*. Ingold lo dice: la corrispondenza, nel senso che abbiamo impiegato in questo discorso, è il contrario della interazione¹³. Se si pensa alla relazione come *inter*-azione, azione *tra*, si presuppone qualcosa che viene prima e poi c'è l'interazione. Mentre nel modello newtoniano-galileiano l'interazione è il modello tipico della fisica, un'interazione che avviene tra corpi e che viene mossa da forze esterne, presuppone che ci siano delle entità isolate o isolabili; la corrispondenza, invece, da questo punto di vista, cerca di lavorare sul paradigma dell'*intra*, cioè ognuno di noi è un nodo di relazioni e quando incontra, in una corrispondenza, qualche altro nodo di relazioni si crea un groviglio ulteriore, ma questo groviglio è il groviglio complessivo che rimanda al fatto che prima di incontrare una persona ne ha incontrate altre e altre ancora. Prima o poi questa regressione all'infinito deve finire? E io rispondo: perché deve finire? Perché nel discorso logico/ontologico a un certo punto ci deve essere qualcosa che finisce, cioè la relazione deve avere una fine, ma sommessamente suggerisco che non per forza deve essere così.

Se guardiamo ad autori del pensiero cinese (Laozi, ad esempio), ci accorgiamo che nella pratica filosofica di questi pensatori (che per esempio è la meditazione) c'è l'idea di fare il vuoto e ancora di fare il vuoto del vuoto. Occorre, cioè, non ontologizzare il vuoto, ma bisogna fare il vuoto del vuoto del vuoto e via all'infinito. Questo, mi rendo conto, in una logica aristotelica non è plausibile, ma in una logica ecologica, in una logica relazionale in questo senso, è qualcosa che, secondo me, può dare una risposta. Io non ci vedo niente di male in una regressione all'infinito, a tal riguardo penso a

¹³ T. Ingold, *Corrispondenze*, cit.

*Maintenant la finitude. Peut-on penser l'absolu?*¹⁴ di Michel Bitbol, che ha studiato molto la filosofia della fisica quantistica ed è uno studioso di Husserl. È un lavoro molto profondo che mette in relazione il metodo fenomenologico allo statuto husserliano dell'*epochè*, ossia la sospensione dell'atteggiamento naturale, con le pratiche di meditazione, in un senso che, secondo me, va nella direzione di far capire che il pensiero relazionale non è necessariamente legato a una fine.

Secondo punto. Sì, le parole “emozione”, “giudizio”, “sentimento”, “valutazione” non scompaiono in questo modello relazionale, direi però che, wittgensteinicamente parlando, vengono depotenziate di ogni valore essenziale, cioè vengono rimesse, all'occorrenza, all'interno di scene di senso nelle quali queste parole prendono significato. Quello che scompare in questa opzione, è il fatto di dare a queste parole un peso causale, un peso determinante come spiegazione dell'estetico. Se invece queste parole vengono intese come rappresentative di un gesto, di un sorriso, di una frase, di uno sguardo, esse possono tutte esprimere delle corrispondenze estetiche ed essere cristallizzate in modo più o meno solido. Ovviamente scompare la cogenza deterministica e causalistica, ma rimane la possibilità di narrare questi processi e queste esperienze e di renderle perspicue, chiare e applicabili a campi specifici. Dal mio punto di vista, io non credo che sia più possibile un'estetica generale come sistema in grado di spiegare tutto, ma sono possibili, all'interno di un modello di questo tipo, alcune estetiche che vanno ad analizzare, osservare e descrivere i fenomeni e li trattano a partire da un'adeguata base concettuale e teorica. Questo discorso sembra avere un carattere rifondativo nel senso metodologico, dell'approccio, ma non ha nessuna pretesa di essere rifondativo nel senso definitorio, di offrire, cioè, delle definizioni che poi vanno a coprire tutti gli ambiti del sapere.

Prendendo le mosse dalle premesse sull'estetica relazionale, si è opposto all'Object-Oriented Ontology, un tipo di filosofia che è contro il relazionismo tout court. Io vengo da una prospettiva fenomenologica, però ho studiato abbastanza bene i testi di Harman e ho curato la traduzione di “Arte e oggetti” per Mimesis¹⁵. Tra le obiezioni alle teorie che vengono mosse all'estetica relazionale vi è questa: come è possibile che tutto sia in relazione con tutto?

Se guardiamo ad alcuni autori, i teorici della *OOO* così come anche altri, (ad esempio Meillassoux che non è proprio della *OOO*, ma del realismo speculativo), non prendono tanto in considerazione il discorso che fanno oggi le scienze, come la fisica, ma anche la biologia, (pensiamo a tutto il discorso del simbiote e dell'olobionte di Lynn Margulis), cioè che la vita fin dalla sua origine più basilica si sviluppa attraverso dei meccanismi di cooperazione e quindi di relazione e quindi addirittura di

¹⁴ M. Bitbol, *Maintenant la finitude. Peut-on penser l'absolu?*, Flammarion, Paris 2019; tr. it. *Cambiare stato di coscienza. Fenomenologia e meditazione*, a cura di A. Luciano, Mimesis, Milano – Udine 2022.

¹⁵ G. Harman, *Arte e oggetti*, a cura di F. Ferro, Mimesis, Milano – Udine 2023.

simbiosi, di mutualismo. Ci sono oggi molti campi in cui questo discorso del relazionismo è abbastanza accettato, anche se non è universalmente accettato nella scienza perché non esiste nulla nella scienza che sia universalmente accettato. Il fatto che ci sia una struttura della realtà dove il tema dell'indipendenza dell'entità è messo fortemente in discussione mi pare evidente. Certamente, per fare l'avvocato del diavolo, si potrebbe dire che si sta parlando del mondo micro (ad esempio di fotoni, di *entanglement*), che riguarda fenomeni molto particolari, invece quando parliamo di oggetti, di cose fenomenologicamente intese, noi vediamo il bicchiere, la bottiglia, la sedia, il computer, ossia oggetti, ben distinti, ben visibili. In realtà, come dicevo prima, si tratta di oggetti dai *multi-sensi* possibili (Harman, pur dichiarandosi hegeliano, era molto sensibile a questo tema della difficoltà di definire un oggetto in termini di autonomia e indipendenza); poi, sul piano percettivo, non è vero che noi percepiamo gli oggetti in un modo unicamente unidirezionale, perché gli oggetti possono essere sottoposti ad una pluralità di prospettive anche fenomenologiche (pensiamo a come vengono interpretati dall'arte, a come possono essere trattati da culture diverse, dall'antropologia eccetera). Io inizio questo libro, che ho scritto e ho intitolato *Estetica senza (s)oggetti*¹⁶, con questa intervista di Arnold Berleant a Rovelli su che cosa rappresenta una pietra per un fisico teorico. Rovelli risponde:

Da parte mia, mi sembra che la risposta migliore a questa questione sia quella offerta dalla scienza, che, secondo me, è la seguente: una pietra non è una cosa rigida e statica, il prototipo dell'oggetto in sé. Alla luce di quanto abbiamo appreso dalla chimica, dalla fisica, dalla mineralogia, dalla geologia, dalla psicologia, (ma direi anche dall'antropologia) si tratta di una complessa vibrazione di campi quantistici, un'interazione momentanea di forze, un processo che per un breve lasso di tempo riesce a mantenere il suo equilibrio prima di tornare nuovamente in polvere, un fugace capitolo della storia dell'interazione tra gli elementi del pianeta, una traccia di umanità neolitica, un'arma dei ragazzi di strada, un esempio di una discussione tra di noi, la metafora di una cattiva ontologia, parte di una spartizione del mondo che dipende più dalle strutture percettive del nostro corpo che non dal mondo stesso, un segno della sacralità del mondo per uno shintoista e una cosa che quando è una prima pietra non va scagliata per un cattolico – la seconda va bene! E così via. Un modo complesso in questo infinito gioco di specchi infiniti che è la realtà. Il mondo non è fatto di pietre più di quanto non sia fatto di onde che si muovono sul mare o di divagazioni di un pazzo.

Trovo questa descrizione della pietra molto convincente: si tratta di piani percettivi diversi. Quando si dice, sul piano percettivo, “La pietra è la pietra” (ci sono dei realisti che propongono alcuni esempi tra cui: “se uno ti tira una pietra vedrai quanto è dura la pietra!”) nessuno contravviene che con una pietra ci prendi una botta in testa, ma la pietra può essere anche altre cose, specialmente sul piano

¹⁶ N. Perullo, *Estetica senza (s)oggetti. Per una nuova ecologia del percepire*, DeriveApprodi, Bologna 2022.

prospettico: quando vengono scoperte le vibrazioni dei campi quantici, ad esempio, queste vengono percepite dal ricercatore attraverso degli strumenti, cioè c'è un livello percettivo anche del micromondo. Quindi, mi sembra che questa posizione di Harman sia un po' semplicistica. Differentemente, Timothy Morton, che è un altro allievo della *OOO*, secondo me ha trovato una soluzione diversa che si esplica nel chiamare tutto oggetto (chiama oggetto il clima, chiama oggetto il riscaldamento climatico, chiama oggetto l'uranio impoverito: questi sono *iper-oggetti*, poi chiama l'umano *ipo-oggetto*)¹⁷. Qui si pone una questione semantica: se chiamiamo oggetto qualunque cosa che non è un oggetto allora possiamo chiamare tutto con questo nome, ma per Morton tutti gli oggetti sono in correlazione tra di loro in qualche modo e allora si va su un piano che non è più un piano di nomi. Dunque, questo discorso che non tutto sia in relazione, mi sembra un po' smentito da molte scienze contemporanee.

Mi interessa molto il legame di cui ha parlato all'inizio tra estetica ed epistemologia, con particolare riferimento a quell'aspetto, che ha ripreso sul finale, dell'oggettività come un qualcosa che emerge da una pratica a ritroso. Mi viene allora in mente il lavoro di Daston e Galison, il libro "Objectivity"¹⁸, che mostra l'emersione dell'oggettività come un valore per la scienza positivista dell'Ottocento e come questa oggettività, esaminando le pratiche, sia sempre un qualcosa che si deve costruire attraverso una pulizia del dato, non essendo mai qualcosa che è lì di per sé. Quindi chiedo una riflessione su questo e poi sul ruolo dell'antropologia, legandomi a Ingold che ha citato. Partendo da Ingold, che va a teorizzare questo campo di relazioni, questo tema dell'entanglement, penso, invece, che l'antropologia sia nata come una scienza volta a separare un noi da un loro, la natura dalla cultura, ossia quell'etnocentrismo che anche lei propone di superare con questa estetica relazionale. In altri termini, si tratta di una riflessione sul rapporto tra estetica ed epistemologia, tenendo a mente l'antropologia come riferimento di estetica relazionale per capire in che modo le discipline si possono smarcare da quelle che sono le loro stesse origini epistemologiche.

Secondo Ingold, l'antropologia afferisce ad una forma di *engagement* partecipativo. Addirittura, egli arriva a dire che l'antropologo dovrebbe partecipare ai processi che osserva e questo lo porterebbe ovviamente a tematizzare di meno, cioè a vivere di più i processi che sta vivendo, di modo che il suo sentire si affievolisca sul piano dell'analisi degli stessi (quindi più vita con e meno tematizzazione). Questo mi ricorda un tema leggermente diverso, ma collegato: quando si pensa allo studio

¹⁷ T. Morton, *Iperoggetti*, a cura di V. Santarcangelo, Nero, Roma 2018.

¹⁸ L. Daston, P. Galison, *Objectivity*, Zone Books, New York 2010.

dell'animale (“che cos'è l'animale?”), Donna Haraway dice che, ad un certo punto, per conoscere l'animale, ad esempio il cane, bisogna vivere con l'animale e studiare dentro il cane (ovviamente qui si tratta di capire fino a che punto, in quella che diventa quasi un'antinomia tra vivere/vita e riflessione/critica, ciò porta ad un distanziamento). L'etnografia, invece, si occupa di redigere rapporti dove si cerca di tradurre modalità di vita differente, di cultura differente, all'interno di un quadro che viene oggettivato. È una distinzione molto discussa (alcuni non sono d'accordo) per via dell'idea che c'è sul rapporto tra discipline. Per me anche l'estetica dovrebbe essere così: dovrebbe essere un'estetica *con*, dovrebbe cercare di lavorare il più possibile su questo piano del coinvolgimento, dell'*engagement*, riservandosi degli spazi etnografici, di astrazione, di riflessione senza mai essere soverchiati da questo tipo di lavoro, che, secondo me, è il lavoro più aderente alle pratiche artistiche o alle pratiche della vita quotidiana (è anche il caso dell'estetica come riflessione sul quotidiano). Qui torna la questione di prima, cioè che alcune parole (“emozione”, “giudizio”, ecc.) sono termini che noi usiamo come *devices* di una certa oggettività che ci servono per comunicare le nostre teorie, senza, però, dimenticare che sono emersioni.

Nel libro di Liberman, come dicevo poc'anzi, alcuni assaggiatori di caffè partono da un'idea, uno standard, un modello di gusto, di buono, di oggettivo e poi siccome qualcosa non corrisponde nel corso della pratica dell'assaggio, allora “mettono a posto” il loro gusto, in qualche modo, lo riadattano: è il tema della calibrazione che è un'operazione che chiunque compie nell'estetica pratica, come nelle pratiche artistiche o nelle pratiche di scrittura. Nelle pratiche artistiche in senso ampio tutti noi facciamo quotidianamente questi lavori di calibrazione, allora questo dovrebbe essere preso sul serio nella teoria (se uno fa una teoria estetica, questo discorso qua non può rimanere al di fuori, non possiamo far finta che queste pratiche siano delle contingenze, delle esternalità). L'oggettività è come cercare il bersaglio in movimento (il bersaglio che può essere il gusto del caffè nel caso del libro). Quindi questo è un discorso estetico ed anche epistemologico e l'autore distingue le pratiche degli assaggiatori dai cosiddetti scienziati sensorialisti (alcuni), che cercano di far passare l'idea del gusto oggettivo. Si tratta di un tema particolarmente rilevante anche per l'estetica. Al proposito, cito queste parole del libro: “L'insistenza sul controllo è una caratteristica distintiva dello spirito scientifico occidentale, spesso incarnata nel modo più evidente nella figura dell'ingegnere. Avere il controllo – o credere di avere il controllo – può fornirci una rassicurazione nel mezzo dell'universo caotico [...]. Gli scienziati sognano di scoprire principi causali semplici che assistono i loro progetti di controllo”. Bisognerebbe evitare che gli estetologi condividano lo stesso sogno di scoprire principi causali semplici che assistano il progetto di controllo. Ecco perché c'è un collegamento tra l'epistemologia e l'estetica.

Vorrei avere alcune delucidazioni su un tema che ha toccato in maniera secondaria, ovvero quello dell'immersività che, secondo lei, ricade nel dualismo, mentre, dal mio punto di vista, favorisce l'esperienza con qualcosa, comportando quella collusione di materiale che è alla base della relazione. Vorrei cercare di capire, quindi, cosa intende lei per immersione o immersività.

L'idea alla base è molto banale dal mio punto di vista ed è la seguente: la retorica dell'immersività non funziona nella misura in cui presuppone che ci sia qualcosa di non immersivo, ritenendo che noi nell'esperienza possiamo non essere immersi in qualcosa. In altri termini, l'immersività è come l'ecologia o l'ambiente, siamo sempre immersi, siamo sempre pronti a compiere esperienze con qualcosa. Allora bisognerebbe parlare di immersività totale, non di esperienze immersive. Queste ultime sono quelle in cui entri in contatto con una dimensione che sai essere stata costruita appositamente e quindi, in qualche modo, la tua partecipazione è sempre una partecipazione con un "doppio cervello", nel senso che tu sai che stai vivendo un'esperienza specifica, che è stata fatta appositamente perché abbia un effetto su di te, esci da questa e pensi che la cosa sia finita. Questo può avere anche un'utilità, può essere anche un esperimento che produce degli effetti, però il rischio è che rimanga una scotomizzazione tra vita normale, reale, quotidiana, in cui si è distanti dagli oggetti, e le esperienze immersive, senza considerare che in realtà siamo relati, non siamo distanti, non c'è questa distanza, ma c'è piuttosto partecipazione. Il rischio è quello del marketing dell'immersività (poi c'è quel discorso che si lega all'estetica sociale), oggi tutti parlano di esperienze immersive e questo dovrebbe in qualche modo indurre a fare attenzione: che cosa si nasconde dietro? Si nasconde l'idea di un modello estetico-artistico che riproduce un po' l'idea della "domenica della vita" per cui normalmente non succede niente (e noi viviamo una vita piuttosto ordinaria, se non banale o squallida) e poi sopraggiungono delle esperienze immersive che danno vitalità e fanno pensare. Ecco, in realtà, l'idea sarebbe quella di vivere l'esperienza quotidiana come esperienza immersiva e quindi questo vuol dire, per dirla con Ingold, riuscire ad entrare in relazione (con la pietra, con l'albero, e con altro) in un modo partecipato, senza bisogno dello spettacolo a pagamento. Quindi, la mia è una critica ad un modello di estetizzazione più che di esteticità diffusa, è un modello in cui l'estetica viene presa e usata per scopi (legittimamente) commerciali e di marketing. Quindi niente in contrario al concetto di immersività, ma qui non c'è l'immersività: non siamo mai emersi, siamo sempre immersi e bisogna lavorare su questa consapevolezza. A tal proposito, ho concettualizzato il tema dell'aptico, di cui oggi non ho parlato. Si tratta di un percepire *con*, ossia stare a contatto, nel flusso, nel processo in cui noi siamo immersi. Io preferisco questo tipo di impostazione, quella dell'estetica aptica,

un'estetica che sta sempre attenta alle relazioni che avvengono nel processo e che non crea uno stacco tra la normalità e l'immersività. Questo è un po' il senso dell'attrito.

Protocollo del seminario di Tonino Griffero (Università di Roma Tor Vergata)

Il corpo (invisibile) dell'estetico

Martedì 5 settembre 2023

Redatto da:

Ilaria de Sanctis e Alessandro Agostini

Dopo aver dedicato ormai svariati volumi e molti articoli al tema delle atmosfere, Tonino Griffero, Professore ordinario di Estetica all'Università "Tor Vergata" di Roma, ha approfondito quello, funzionale e connesso, della corporeità. Se in base al suo approccio neofenomenologico le atmosfere sono dei sentimenti che si trovano all'esterno dell'individuo, che permeano e occupano una certa spazialità, si tratta di capire come vengono recepiti questi sentimenti esternalizzati. Essi vengono recepiti attraverso una risonanza corporea. Quello della risonanza è un argomento divenuto molto di moda, almeno a partire dal famoso libro del sociologo Hartmut Rosa¹⁹, che in qualche modo segnalava il trend di certi studi umanistici, benché alla fine rimanesse sulla questione abbastanza vago, senza spiegarci bene quasi mai in cosa consistesse questa risonanza. L'idea che bisogna risuonare con il mondo e che la nostra cultura e in particolar modo la moderna società borghese siano colpevoli di aver eliminato o comunque notevolmente ridotto questa risonanza con il mondo, caratteristica invece delle culture più antiche, finiscono con il dirci ben poco di questo concetto così interessante. Il compito che Griffero si assegna è dunque esattamente quello di precisare il più possibile in cosa consista questa risonanza corporea; un compito imprescindibile, soprattutto se si tiene conto del fatto che in moltissime scienze umane ormai il termine è utilizzato per indicare una serie di cose davvero molto eterogenee fra loro e ancor di più che la sua scarsa chiarezza favorisce discorsi vaghi, imprecisi e persino metaforici. Si vuole di conseguenza tentare un chiarimento, frutto di un approfondimento nettamente filosofico che per effetto disinibisca applicazioni troppo vaghe.

Il problema del corpo: una storia e alcune prospettive

Cos'è dunque la corporeità, intesa come corpo vissuto? Griffero nel suo ultimo libro *Being a Lived Body from a Neophenomenological Point of View* per rispondere alla domanda impiega una prospettiva che aderisce in larga parte alla teoria della corporeità vissuta di Hermann Schmitz,

¹⁹ Hartmut Rosa, *Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung*, Suhrkamp Verlag, Berlin 2016.

fondatore tedesco della Nuova fenomenologia. Tentare anche solo una ricognizione sul problema della corporeità vissuta ha comportato senza dubbio alcune difficoltà che brevemente possono così essere sintetizzate: *i)* l'idea di corpo vissuto è di difficile ricostruzione in quanto, al di là della sua apparente intuitività, ogni autore ne ha una nozione fatalmente diversa; *ii)* che termine usare per parlarne? Non è un problema solo linguistico naturalmente: a seconda del termine che usiamo, abbiamo filosofie della corporeità vissuta molto differenti; *iii)* l'altro problema è il celebre interdetto, che dal Secondo Dopoguerra grava sulle filosofie della corporeità, molto chiaramente espresso nel 1947 da Th. Adorno e M. Horkheimer, che nella *Dialettica dell'illuminismo* dicono cose tremende sulla corporeità, nel senso che a prenderle sul serio fino in fondo non ci si dovrebbe più occupare di questo argomento:

Solo la civiltà conosce il corpo come una cosa che si può possedere, solo in essa è separato dallo spirito, come oggetto, cosa morta, *corpus*. Esso rimane un cadavere, per quanto possa essere allenato e irrobustito, tanto che quelli che in Germania esaltavano il corpo (ginnasti, camminatori) hanno sempre avuto la massima affinità all'omicidio, come gli amici della natura alla caccia. Essi vedono il corpo come un meccanismo mobile, le parti della loro articolazione, la carne come imbottitura dello scheletro. Essi maneggiano il corpo, trattano le sue membra come se fossero già separate, misurano l'altro senza saperlo come lo sguardo del costruttore di bare²⁰.

Occuparsi di corpo significherebbe in questa prospettiva dunque voler rivitalizzare certe tendenze naziste, tutte legate alla centralità di una corporeità evidentemente molto accentuata. Animalismo, buddismo, filosofia verde da questo punto di vista possono essere considerate pratiche, credenze, teorie molto affini a queste forme di nazismo culturale. Naturalmente un monito così duro deve essere superato; *iv)* scrivere un libro sul corpo, nel momento in cui esso è divenuto oggetto delle pratiche commerciali più svariate, persino fonte dell'autostima personale, può sembrare un voler dare un sostegno filosofico al culto del fitness e del corpo tipico della nostra epoca contemporanea. Si vuole dunque qui difendere su base filosofica lo *status quo* e la cultura della *performance* oggi dominate? No. Qui si parla di corpo vissuto e non di corpo fisico, rilanciando e ripensando più a fondo la celebre distinzione, anche terminologica, fra *Leib* e *Körper*. Con il secondo si intende la semplice materialità corporea di cui siamo fatti, oggetto per esempio di pratiche mediche (una radiografia o un qualsiasi suo altro esame chimico), mentre con il primo si intende la corporeità per come viene vissuta, sentita e percepita, per l'impressione che se ne può avere indipendentemente dalle questioni anatomiche o fisiologiche. Ancora oggi si fa molto uso di questa distinzione, in psicologia come in altre discipline,

²⁰ Th. Adorno, M. Horkheimer, *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, Torino 1966, pp. 249 ss.

ma la si dà per scontato senza opportune ulteriori riflessioni, la qual cosa ci fa sospettare che dalla filosofia esse hanno tratto e recepito solo gli aspetti più esteriori e stereotipati. Una conferma può venire da tutte quelle teorie che oggi si vantano di essere un approccio *embodied* ai rispettivi oggetti di esame, omettendo poi di approfondire in un più perspicuo quadro teorico cosa sia questo *embodiment*.

La distinzione è stata introdotta massicciamente da Edmund Husserl. L'idea di corpo vissuto infatti è già nelle sue *Idee* (1912 e seguenti), ove però non c'è ancora una accentuazione concettuale e filosofica particolare o ideologicamente tarata della nozione. Dopo di lui nessun fenomenologo ha più dimenticato questa distinzione, anche se non tutti l'hanno utilizzata allo stesso modo e con la stessa attenzione. Dietro questa distinzione c'è soprattutto il rifiuto del 'cartesianesimo', a prescindere dal vero contributo filologicamente inteso e interpretato di Cartesio. Griffero infatti precisa che nei testi di Cartesio non compare affatto esclusivamente la celebre idea, presente nelle *Meditazioni metafisiche*, del corpo come macchina, ma anche l'interesse per gli stati d'animo, come emerge chiaramente ne *Le passioni dell'animo*, per cui al corpo osservato e osservabile secondo il metodo scientifico si affianca la vita che eccede questa dimensione scientifica. Chi in ogni caso, specie in fenomenologia, si è occupato di corporeità vissuta ha avuto in Cartesio, nel senso appena chiarito, un avversario e lo ha attaccato nel tentativo di, per così dire, 'decartesianizzare' la concezione filosofica del corpo.

Tale distinzione è comunque problematica già solo a livello linguistico. Si tratta di una questione tutt'altro che facile da risolvere. Alcuni potrebbero infatti pensare che essa sia figlia di un puro equivoco linguistico, favorito nei più moderni pensatori di lingua tedesca dal doppio termine di cui essi posso disporre per indicare la corporeità, ancora assente in maniera così netta per esempio nell'età di Goethe: *Leib* e *Körper*. Come intendere o tradurre questi termini? *Leib* come corpo vissuto, vivente, proprio, soggetto, primo-personale? E *Körper* come dimensione fisica, anatomica, materiale, corpo-oggetto? In Husserl si parla di corpo-proprio per indicare il *Leib*, o anche di dimensione proprio-corporea, o proprio-corporalmente vissuta; ma "proprio" è anche il corpo fisico, in quanto comunque mio, per cui questa traduzione non è esente da problemi. In Francia Merleau-Ponty ne *Il visibile e l'invisibile* preferisce impiegare il termine "carne" per indicare il *Leib* dei tedeschi, ma si tratta di un'espressione non meno equivoca, persino metaforica e criptoteologica, come criptoteologica è buona parte della fenomenologia francese. Nella tradizione angloamericana per esempio si pone il problema di scegliere fra *lived body* o *living body*, fra corpo vissuto o vivente. Optare per "vissuto" significherebbe adottare una soluzione già troppo oggettivante, perché quello che provo nel mio corpo è passato (*lived*) e dunque lo ho già reso oggetto di riflessione e oggettivato. L'opzione "vivente" da questo punto di vista allora sarebbe meglio. Per renderlo più perspicuo Griffero preferisce aggiungere

“felt”, solo al fine di favorire un più perspicuo intendimento e una maggiore chiarezza, in modo da sottolineare quel processo di autoaffezione che altri studiosi non colgono o omettono, ma lo stesso problema sorto per il participio “lived” naturalmente non può non valere anche per “felt”. La filosofia in ogni caso, come ci ha già insegnato la lezione di Wittgenstein, è un problema linguistico e nasce proprio come “bernoccolo linguistico”, per cui che la distinzione terminologica possa essere eminentemente tedesca non serve a neutralizzare il fatto che essa costituisce in ogni caso un problema da analizzare e da non nascondere. Non ha pertanto molto senso insistere sull’intraducibilità della distinzione facendo leva su una certa mitologia dell’ineffabile parola tedesca, figlia di un certo filologismo cieco.

In questo compito chiarificatore purtroppo le neuroscienze non ci aiutano molto, poiché assegnano alla corporeità vissuta un ruolo secondario, se non altro per il fatto che essa non si può misurare attraverso lo stesso sistema di monitoraggio mediante cui invece valutiamo il corpo fisico. Anche il pensiero filosofico in ogni caso non ha fornito molti paradigmi che possano aiutarci in questo compito di risalimento del concetto di corporeità vissuta, anzi esso in parte ha favorito alcuni equivoci che Griffiero esemplifica in tre importanti pietre di inciampo: Schopenhauer, Nietzsche e Heidegger. Schopenhauer ne *Il mondo come volontà e rappresentazione* assegna notoriamente al corpo un ruolo fondamentale, poiché è grazie ad esso che, per così dire, si ‘buca’ il “velo di Maya” e si ha accesso metafisico alla volontà, impedito invece dal mondo della rappresentazione, e questo perché il corpo non è che una diretta oggettivazione e manifestazione della volontà come principio metafisico e anonimo, che domina il mondo. Senza il corpo saremmo chiusi, come per il Kant interpretato da Schopenhauer, nel mondo delle rappresentazioni senza poterne uscirne mai. Al di là di questi dettagli però non si può sostenere che in Schopenhauer vi sia una riscoperta del corpo. Contrariamente all’opinione secondo cui Nietzsche sarebbe il grande rivalutatore del corpo, non sembra si trovino dettagli molto utili a capire meglio questo concetto. È ben vero per esempio che in *Così parlò Zarathustra* egli afferma che «[i]l corpo è una grande ragione [...] Strumento del tuo corpo è anche la tua piccola ragione, fratello, che tu chiami ‘spirito’, un piccolo strumento e un giocattolo della tua grande ragione»²¹, ma oltre a sostenere che il corpo è una dimensione fondamentale, al di sopra della ragione e dell’intelletto, non ci dice poi nulla di più filosoficamente qualificato in direzione del corpo vissuto; anzi, tutti gli esempi impiegati di corporeità sono indotti dalle letture biologiche di quegli anni, tanto che ne *La volontà di potenza* il corpo sembra essere una nozione abbastanza biologistica: è pensato come lo penserebbe un medico, ma esaltato e potenziato come qualcosa di superumano. Heidegger è l’ultima delle pietre di inciampo. A suo avviso l’uomo è gettato nel mondo alla ricerca

²¹ F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, a cura di G. Colli e M. Montinari, Adelphi, Milano 2005²⁶, p. 33.

della sua autenticità, ma in un certo senso senza corpo: questa gettatezza sembra non avere nulla a che fare con la corporeità dell'esserci. Nei *Seminari di Zollinkon* e nelle pagine del suo *Nietzsche* egli senz'altro riflette anche sul corpo, ma poi non ci dice molto a riguardo, se non che esso è la cosa più difficile di tutte da pensare, che noi viviamo come corpi, che, per usare una sua espressione, "corporizziamo" (*leiben*), tanto che spesso si parla del silenzio di Heidegger sull'argomento. Schopenhauer, Nietzsche e Heidegger vanno quindi 'tolti di mezzo', perché non ci aiutano molto a introdurci nella questione che ci interessa.

Husserl, forse su influenza di Schopenhauer, sul cui pensiero in giovane età ha tenuto lezioni, ha avuto modo di riflettere sul corpo e ha introdotto la nostra distinzione. Da lui troviamo molti spunti di riflessione in merito. Egli per esempio sostiene che il nostro corpo è il punto zero di qualunque orientamento nel mondo, nel senso che tutto il mondo si orienta a me a seconda della posizione che occupo. Ci fa anche esempi circa il caratteristico fenomeno della "doppia sensazione", tipica in via esclusiva di un campo sensorio, il tatto: quando tocchiamo una mano con l'altra, percepiamo a un tempo una mano che sente ed è sentita (un esempio simile ovviamente non funzionerebbe con nessun altro senso percettivo). Egli ci parla anche di quelle speciali *Empfindnisse*, che rendono più stratificato l'ambito delle sensazioni, in quanto a quelle ordinarie si aggiungono anche quelle relative al nostro sentirci e percepirci nel nostro corpo. Infine ci ricorda che il nostro essere nel mondo è qualificato come un essere in movimento, nel senso che ci percepiamo come corpi che possono: che possono muoversi in una direzione e in un'altra, che possono agire, che possono fare questo e quello, e così via. Ora, se da un lato è vero che prima di lui non troviamo un'attenzione alla doppia dimensione della corporeità, fisica e vissuta, dall'altro in Husserl c'è pur sempre l'io, un atteggiamento idealistico e trascendentale quindi, che fa a pugni con la corporeità come tutti i trascendentalismi e limita di molto una filosofia del corpo.

Tra gli anni Dieci e Venti, indipendentemente da Husserl e molto più probabilmente per effetto dello spiritualismo francese, anche Gabriel Marcel propone una distinzione fra essere e avere un corpo; a suo avviso tale distinzione tende ad essere rimossa dalla nostra civiltà, la quale invece promuove un rapporto con il corpo quasi esclusivamente nei termini di un possesso e di un avere. Un'altra voce importante sull'argomento è quella di Edith Stein che ne *Il problema dell'empatia* del 1916 fa già una distinzione dei due piani corporei. Altrove la studiosa attribuisce esclusivamente alla donna questo elemento di corporeità vissuta, impedita invece all'uomo. Anche Max Scheler ne *Il formalismo nell'etica e l'etica materiale dei valori* introduce questa distinzione. Con il tema dell'empatia della Stein e con quello dei valori e del rapporto con il mondo e l'ambiente (*Umwelt*) di Scheler la riflessione sulla corporeità esce, per così dire, 'fuori dalla scrivania', ove era ancora rimasta relegata con Husserl, e si immerge nel mondo. Alla fine degli anni Venti il tema si riaffaccia nel

fondatore dell'antropologia filosofica, Helmuth Plessner, che nel suo *I gradi dell'organico e l'uomo* distingue fra corpo vissuto e corpo fisico, e lo fa ancora nel libro *Il riso e il pianto*, ove la distinzione però è rovesciata: il carattere tipico dell'uomo non è più il suo essere un corpo, ma l'averne un corpo, ovvero il poter prendere le distanze dal corpo stesso (la cosiddetta "eccentricità" dell'essere umano). Cosa vuol dire con questa parola Plessner? Che mentre l'animale è centrico per il fatto che coincide con ciò che sente, con i suoi istinti e i suoi bisogni, l'essere umano è eccentrico poiché è in grado di porsi rispetto alle proprie esigenze, impulsi e istinti in una posizione di distanza ed è proprio questo che permette lo svilupparsi di una cultura nel senso antropologicamente qualificato dell'espressione. I filosofi francesi degli anni Trenta e Quaranta si buttano a capofitto su questo tema e lo fanno accentuando gli aspetti più concreti della questione. Jean-Paul Sartre senza dubbio è fra questi. Nel suo *L'Essere e il Nulla* ci dà una notevole descrizione della corporeità e ne distingue addirittura tre dimensioni: il corpo per se stesso, il corpo per altri e infine il corpo per se stesso e per altri. Il corpo per se stesso è silente, in quanto ci rendiamo conto di come stiamo solo nel rapporto con le cose e con il mondo esterno: per esempio ho gli occhi che bruciano, perché le lettere non mi sono chiare. Questo corpo per se stesso quindi viene a galla solo di rado e viene superato nel rapporto col mondo. Il corpo per l'altro invece è come il nostro appare agli altri e come quello degli altri appare a noi, da cui nasce anche una riflessione sociologica che mette anche a tema l'interazionismo sociale o simbolico (per esempio il ruolo che il nostro corpo assume nella società e come appariamo agli altri). Infine c'è il corpo per se stesso e per altri, ovvero come pensiamo il nostro corpo percepito dagli altri. Dopo Sartre molti hanno sostenuto come lui che il corpo vissuto è assente, silente, sempre passato e sorpassato. Un altro interessante filosofo è Maurice Merleau-Ponty, che nella *Fenomenologia della percezione* sostiene l'idea che siamo nel mondo attraverso il corpo, il vero luogo di interazione con il mondo stesso, e che la nostra percezione è sempre incarnata. Il problema di Merleau-Ponty tuttavia è l'abbondante uso di metafore che impediscono una ben precisa teoria della corporeità al di là di un'innequivocabile apologia del tema del corpo. Neanche il Merleau-Ponty più maturo, che emerge dalle pagine de *Il visibile e l'invisibile*, ha superato questa impostazione metaforica, poiché qui si giunge a una sorta di teologia del corpo che ha per oggetto la "carne" come principio monistico, quasi eleatico, che permea tutto di sé, per cui il mondo è carne e il nostro corpo non è che una piega dentro la carne del mondo, mentre percepisco il mondo. In questo quadro si genera uno sdoppiamento che prende il nome di "chiasma", per cui, mentre noi percepiamo il mondo, il mondo percepisce se stesso attraverso di noi. Consegnarci all'ineffabilismo dell'ultimo Merleau-Ponty non ci aiuta purtroppo nel nostro compito chiarificatore.

Nel suo imponente *Sistema di filosofia*, vasta opera in 10 volumi, Hermann Schmitz dedica alcune riflessioni al corpo vissuto, un tema che a suo avviso sarebbe stato represso nell'Occidente da Platone

in poi. Prima di Platone infatti non esiste ancora esattamente l'idea di un sentimento come possesso interno, mentre è vincente il paradigma per cui esso è una forza, una potenza che cattura gli uomini abbandonandoli a piacimento: Achille nell'*Iliade* per esempio è conquistato e poi abbandonato dall'ira. Schmitz scrive la storia di questo oblio, per colpa del quale ci si è dimenticati dello spazio vissuto, del corpo vissuto e dei sentimenti intesi come atmosfere, ovvero forze esterne che ci espropriano e che non siamo in grado di produrre perché, se si producono, allora sono più semplicemente delle impressioni. Griffero sposa la tesi schmitziana dell'oblio della dimensione della corporeità vissuta, nata con la condanna della corporeità nel platonismo e nel cristianesimo, a tutto vantaggio della dimensione psichica e spirituale. Schmitz elabora una visione fenomenologica del corpo molto più precisa di quella merleau-pontiana. Alla fine degli anni Sessanta egli introduce nel dibattito la nozione di "isole proprio-corporee" (*leibliche Inseln*): sentiamo il nostro corpo in alcune sue parti (che non coincidono con i nostri organi interni, che invece sono recessivi), attivate o disattivate in base al nostro rapporto col mondo, con i sentimenti e le emozioni. Esse sono anatomicamente vaghe e imprecisate, alcune sono più permanenti e stabili, altre invece possono essere più effimere (una puntura di un insetto su un braccio per esempio). Questa idea delle isole proprio-corporee ha inoltre come presupposto una concezione dello spazio come spazio vissuto, uno spazio che non è quello geometrico e precisamente misurabile, ma è assoluto, predimensionale, privo di superfici, non precisamente localizzabile. Il nostro stare nel mondo oscilla fra due poli, che sono l'angustia e la vastità, a seconda che ci sentiamo aperti ed estatici rispetto al mondo e ci abbandoniamo ad esso o che ci sentiamo contratti e chiusi ad esso. Fra questi due estremi c'è tutta una vasta gamma di sfumature che nasce dai loro possibili rapporti e abbinamenti, essenzialmente ricondotti a tredici meccanismi (per esempio tensione e distensione, ritmo, contrazione privativa ed estensione privativa, stato protopatico o epicritico). Questi tredici elementi, metaforicamente denominati "lettere dell'alfabeto proprio-corporeo" si possono mescolare fra loro in modo vario e in vario grado e ogni nostro stato vissuto è mescolanza di questi tredici elementi. Per esempio il fatto che possiamo sentirci malinconici, dal punto di vista del corpo vissuto significa che c'è una prevalenza del momento dell'angustia su quello della vastità, in cui domina l'aspetto della contrazione privativa in uno stato ritmico. La comunicazione del corpo vissuto nel mondo avviene per Schmitz secondo un rapporto di "incorporazione" o di "scorporazione". Tale comunicazione non si realizza necessariamente con il contributo di entità viventi; qui Schmitz riprende in modo molto serio tutta la tradizione gestaltista. Ciò vuol dire che le forme, le linee, i corpi inanimati esercitano su di noi un'influenza proprio-corporea: per esempio una nuvola tempestosa che si presenta in cielo ci comunica paura, in quanto essa ha forme gestaltiche tali da creare in noi tale senso di angoscia. L'esito di questa comunicazione del percipiente col mondo è il generarsi di un corpo vissuto sovraordinato *ad hoc*: se percepisco una

bottiglia, si crea fra me e la bottiglia stessa una comunicazione proprio-corporea, tale che il *Leib* risultante non è né mio né suo, ma che è sovraordinato ed è *ad hoc*, cioè in questa gradazione e solo in questa relazione precisa. L'incorporazione può assumere varie forme. Per esempio essa può essere antagonistica, tale per cui fra me e l'oggetto c'è un polo dominante e uno passivo. Quello dominante attira su di sé la forma contrattiva, assorbendo l'altro, come accade nell'ipnosi a titolo esemplificativo, o anche nel cinema, quando dimentichiamo dove siamo e chi siamo. C'è anche una incorporazione di tipo solidale fra due enti rispetto a un terzo polo, che assume su di sé la forma contrattiva, come nel caso di due musicisti che suonano in un'orchestra e seguono uno stesso direttore di orchestra che fa da polo contrattivo. In generale è l'incorporazione a rappresentare bene la forma di comunicazione con il mondo, perché la scorporazione è un caso molto più raro, come accade nella mistica di una certa tradizione religiosa in cui il corpo viene completamente abbandonato estaticamente al mondo esterno. Schmitz dunque rappresenta un interessante chiave di volta nel dibattito sul corpo vissuto e non solo per via della fortissima analiticità che caratterizza il suo argomentare. Anche Gernot Böhme dopo di lui riprende l'idea dell'alfabeto proprio-corporeo, ma gli conferisce una torsione etica, in base alla quale il corpo vissuto è un progetto, più che un dato. Non è qualcosa insomma che abbiamo già o la natura che noi siamo, ma qualcosa che dobbiamo imparare ad essere. Su questo si instaura un interessante punto di contatto con Richard Shusterman, che ha introdotto anni fa la nozione di "somaestetica", accentuando un certo aspetto fisico-miglioristico che invece è assente in Böhme. In Shusterman c'è l'idea che dobbiamo imparare anche attraverso una serie di tecniche a gestire la nostra autocoscienza corporea fino a quando tutto ciò diventa una vera e propria abitudine, una consuetudine che produce appunto un effettivo miglioramento. In ogni caso la corporeità vissuta ci impegna come compito etico, politico, perfino economico.

Griffero chiude il suo intervento con questa riflessione: ci può essere un'autoaffezione della corporeità vissuta? Per Sartre e Merleau-Ponty la risposta sarebbe negativa, poiché per loro il corpo vivente è completamente trasceso da ciò che facciamo, esso è *embedded* nel mondo; per Schmitz, Böhme e, a suo modo, anche per Shusterman la risposta sarebbe affermativa, il che non coincide necessariamente con una oggettivazione riflessiva. Naturalmente si tratta di un problema aperto, così riformulabile: quando autopercepisco me stesso senziente, sto oggettivando il mio corpo o sono in grado di raggiungere un'immediatezza col suo sentire che non lo rende ancora un oggetto riflessivo? Per Schmitz questa immediatezza o, meglio, presenzialità, è possibile, tanto che egli parla di *gespürte Leiblichkeit*, cioè corporeità vissuta che è avvertita e sentita, per cui ciò che conta per lui è questa presenza; una presenza da alcuni respinta e osteggiata, in special modo da tutti quei costruzionismi e culturalismi che ritengono che non esista questa immediatezza con il mondo, sempre interpretato e filtrato attraverso codici, interpretazioni, schemi mentali e culturali che abbiamo già.

Discussione

Nel momento della discussione Griffero viene sollecitato a rispondere ad alcune questioni poste dai presenti.

1. Un'osservazione riguarda l'impostazione che Griffero ha impartito alla sua estetica, ove sembra quasi del tutto scomparso il problema abbastanza classico delle estetiche più tradizionali e relativo alla questione dell'opera d'arte.

A tale osservazione Griffero risponde non solo sollecitando una lettura più approfondita di tutte le estetiche, anche le più tradizionali in fondo, in modo da scorgere in esse questioni più generali che non siano semplicemente la definizione dell'opera d'arte, rispetto alla quale l'idea di "estetico" non può non risultare più ampia e non coincidere comunque con una semplice filosofia dell'arte; il filosofo rivendica in ogni caso la specificità della propria impostazione, anche a livello terminologico, prendendo in prestito un conio di Plessner, sopra discusso: egli, prendendo volutamente le distanze da tutti quegli equivoci che il termine "estetica" ha tradizionalmente portato con sé, denomina la sua riflessione "estesiologia", la quale può senz'altro avere a che fare anche con le moderne opere d'arte, ma solo nel senso che se ne serve per esemplificare il rapporto con il mondo, che è il vero oggetto di discussione della propria ricerca. Ad ogni modo lo stesso concetto di filosofia dell'arte di per sé, a suo avviso, è assai problematico, essendo l'arte una questione ben più complessa e stratificata di un approccio solo percettivo e atmosferologico.

2. Un'altra osservazione sollecita Griffero a scorgere nella sua posizione un certo tipo di platonismo. Gli viene chiesto infatti se l'esternalizzazione del sentimento, tipica fra l'altro delle tradizioni più antiche, non favorisca a suo modo, paradossalmente rispetto all'obiettivo di superare la rimozione platonica, un certo platonismo. Alla fine infatti sembra che un sentimento sopravviva a chi lo prova. È concettualmente possibile questo platonismo dei sentimenti?

Per rispondere alla sollecitazione Griffero precisa che se per "platonico" deve intendersi la concezione del corpo portata avanti dal platonismo antico e cristiano e contro la cui rimozione il suo pensiero e quello di Schmitz si battono, allora non si può essere d'accordo. Se però si vuole con il

termine “platonismo” accentuare l’idea che il sentimento non sia qualcosa di meramente soggettivo, che sia un’entità specifica e a suo modo definita e definibile sulla quale si possa del tutto lecitamente generare una comunità concorde di giudicanti, allora non c’è dubbio che l’espressione non solo è pertinente, ma coglie anche il cuore della questione dei sentimenti come atmosfere.

Protocollo del seminario di Giovanna Pinna (Università del Molise)

Dalla filosofia alla tragedia (e ritorno). Traduzione ed estetica del tragico

Martedì 5 settembre 2023

Redatto da:

Teresa Schillaci e Valeria Franchetti

La lezione è incentrata sul tema della traduzione e in particolare sul rapporto tra filosofia e traduzione. Svilupperemo un tema estetico – ossia la teoria del tragico – connesso però al problema della traduzione. Quest'ultima sarà intesa in due modi:

- Come *passaggio* da un sistema linguistico all'altro;
- In un senso più metaforico come un *passaggio intermediale* tra la filosofia e la tragedia. L'idea è che ci sia, in un certo periodo e momento culturale, una relazione diretta tra produzione filosofica e produzione letteraria di tipo drammatico. La produzione letteraria poi ritorna in un certo senso su se stessa e produce nuovi stimoli per la filosofia.

Il problema sullo sfondo sono i valori estetici della traduzione. Partiamo dunque dal *Saggio sul tragico*²² di Peter Szondi, testo di riferimento per tutte le riflessioni filosofiche sul tragico e che muove dal seguente assunto: a partire da Aristotele c'è stata una poetica della tragedia, a partire da Schiller una filosofia del tragico. Questo incipit fornisce il quadro di riferimento per molte delle riflessioni successive al testo di Szondi. Può servire come punto di partenza costruttivo, anche se può emergere qualche obiezione in relazione alla traduzione.

La questione da cui partire è che questa estetica della tragedia o filosofia del tragico, che si costituisce a partire – almeno per Szondi – dal 1795, con la pubblicazione delle *Lettere su dogmatismo e criticismo*²³ di Schelling, il quale peraltro non aveva intenzione di parlare dell'estetica come parte integrante dei sistemi filosofici dell'idealismo. Eppure, prende come esempio l'*Edipo* di Sofocle. Dell'*Edipo* interessa a Schelling il nucleo fondamentale di conflitto, che è una forma di paradosso: Edipo accettando volontariamente gli effetti di una colpa che però non è volontaria, sottoponendosi alla necessità, afferma la sua libertà. La libertà dell'individuo si manifesta, secondo Schelling, in una autosottomissione volontaria: è la volontarietà (l'autoaccecamento) che determina la possibilità della libertà. L'interesse della filosofia per la tragedia come fenomeno filosofico, come nucleo di possibilità di discussioni filosofiche, ha a che fare essenzialmente con la struttura dialettica del conflitto tragico. Nell'ambito della filosofia idealistica, la tragedia interessa per via del conflitto. Va notato tuttavia

²² P. Szondi, *Saggio sul tragico* (1961), tr. it. di G. Garelli, Abscondita, Milano 2019.

²³ F.W.J. Schelling, *Lettere filosofiche su dogmatismo e criticismo*, a cura di G. Semerari, Laterza, Roma-Bari 1995.

che il punto centrale della *Poetica* di Aristotele è il *mythos*, e cioè la struttura della narrazione, che è costituita in modo tale da arrivare, attraverso una serie di eventi, a una determinata conclusione. Se è vero dunque che Aristotele è altro rispetto alla tradizione idealistica, in fondo questo nucleo non viene abbandonato, ma ripreso.

La filosofia del tragico nasce come risposta a un problema posto da Kant con il concetto di sublime, però ha in sé una dimensione storica. L'operazione della filosofia del tragico è anzitutto una selezione come elaborazione di un canone. Questa operazione è funzionale all'elaborazione di una teoria della tragedia. In definitiva ad essere selezionate sono sempre un numero molto limitato di tragedie *Edipo re*, *Edipo a Colono*, *Antigone*, *Eumenidi*. Questa selezione, che non è esplicita – perché nessuno dei filosofi afferma di scegliere queste e non altre – è però evidente. Se ad esempio andiamo a vedere Schelling, Euripide viene sostanzialmente espunto. Se Eschilo viene considerato troppo astratto e troppo primitivo, Euripide, paradossalmente per i filosofi, è troppo filosofico, è cioè è considerato una forma di decadenza. La scelta è dunque molto limitata: in prima battuta quello che interessa ai filosofi è essenzialmente la struttura del conflitto. Per esempio, prendendo l'interpretazione di Hegel di *Antigone*, la collisione tra legge non scritta, femminile, della famiglia, e legge della società, è un modello dialettico.

La teoria della tragedia ha una dimensione storica che è legata a una ricezione della tragedia greca, che non è solo una ricezione letterario-formale. L'idea è che il mondo greco rappresenti una sorta di archetipo attraverso la differenza rispetto al quale la modernità si definisce. Quindi da un lato la dimensione non storica (come funziona il conflitto) e dall'altro la dimensione storica, perché la tragedia è collocata in una fase archetipica della cultura attraverso cui ci si confronta.

Questo tipo di costituzione di un modello e analisi del fenomeno tragico, passa anche attraverso l'uso specifico della traduzione. Il nesso tra filosofia e letteratura da un lato e tra filosofia e storia dall'altro è fondamentale. Il problema sta nella trasposizione da una cultura all'altra. Ma la cultura di partenza non è una cultura qualsiasi, al contrario è paradigmatica per la filosofia occidentale. Quindi il nesso tra *filosofia* e *letteratura*, da un lato, e il nesso tra *presente* e *storia* dall'altro, è centrale per capire perché la tragedia è così centrale in queste estetiche. Da Schelling a Hegel la tragedia esprime artisticamente l'essenza intimamente conflittuale tra soggetto e mondo, uomo e Dio, individuo e totalità. E dall'altro lato diventa anche la forma più elevata di espressione artistica.

Passiamo dunque a un altro nesso centrale nelle estetiche idealistiche, ossia il rapporto tra tragedia e sublime. Come è noto, nelle estetiche del secondo Settecento, non solo in lingua tedesca, i concetti chiave non sono più legati all'idea del bello, ma sono sempre divisi tra bello e sublime, come due forme di esperienza artistica. Sintetizzando, da un lato abbiamo l'oggetto bello, connesso all'idea

originaria di armonia di accordo tra le facoltà, e il sublime che è quello che mostra una frattura o disaccordo.

Perché però la tragedia diventa un elemento sostanziale della teoria estetica? Kant non si occupa di letteratura, però il meccanismo del sublime è sostanzialmente un meccanismo dialettico. Il soggetto entra in gioco nella sua entità di persona sollecitata dal punto di vista morale, nella misura in cui è la superiorità morale che permette di vedere il sublime. Kant, tuttavia, limita la questione ad esperienze e non tanto all'arte. Schiller, invece, traduce questo problema ricettivo, posto da Kant, nel problema della creazione di strutture capaci di creare questo determinato effetto. Da un lato si evidenzia il depotenziamento della dimensione ricettiva e dall'altro la trasformazione di questi elementi che implicano il riferimento alla sfera morale sul piano del tragico. Schiller formula dunque il concetto di *Pathetischerhabene*, sublime patetico, coniugando da un lato il sublime kantiano, dall'altro il *pathos*, la componente fondamentale della tragedia. Quindi la via attraverso cui la tragedia diventa parte della teoria estetica è la seguente. Queste due strutture concettuali vengono rielaborate da parte di un drammaturgo, come Schiller, che riflette costantemente sulle forme letterarie. In effetti viene considerato – per esempio da Hegel – come colui che ha modificato l'impostazione della riflessione estetica rispetto a Kant, in parte per ragioni morali, in parte alla luce della trasposizione da estetica della ricezione all'estetica della forma dell'arte, perché il sublime riguarda l'arte e non determinati fenomeni.

Si giunge quindi al problema della traduzione come passaggio da una lingua all'altra. Colui che affronta attraverso le traduzioni, il nucleo teoretico della tragedia è Hölderlin. Anche in questo caso si ha un filosofo-poeta. Hölderlin ha cercato di scrivere tragedie, pur non riuscendoci in senso stretto. La sua riflessione però è strettamente legata alla tragedia, e, sebbene il progetto di scrittura della tragedia non sia riuscito, possiamo ricavare l'indagine teorica a partire dal modo in cui *traduce* le tragedie. Si cimenta con Sofocle, fornendo varie traduzioni, ed è significativo proprio il modo in cui Hölderlin si avvicini alle opere. In generale il problema che si pone durante la traduzione, è il seguente “il traduttore deve cercare di rendere nella sua lingua propria quello che è presente nell'altra lingua, cercando l'aderenza con il testo, o modificarlo, trasporlo nella propria cultura?”. Il lavoro di questi autori sulla tragedia è essenzialmente interpretativo. Nel caso di Hölderlin la dimensione ermeneutica è anche autoermeneutica come tentativo di comprendere se stesso e il suo lavoro. Egli manipola il linguaggio al punto da trasformarlo in altro. Dietro a questa prassi c'è una teoria generale che riguarda la dimensione storica della teoria estetica: nel momento in cui traduce, Hölderlin si pone sempre il problema di quale sia lo *status* concettuale del modello classico. In generale questa idea dicotomica di antico e moderno è una linea di sviluppo della filosofia continentale, e arriva fino al Novecento, toccando le teorie della storia del Novecento. L'idea è che nel mondo greco si raggiunga l'armonia

in cui i contrasti si risolvono nel bello estetico. Rispetto a questa linea, Hölderlin fa un'operazione diversa. Il mondo greco, per Hölderlin non è la semplicità risolta, ma è il superamento di una dimensione ctonia, orientale, arrivata attraverso una forma estetica, a un punto di risoluzione. Quindi il conflitto è originario nella cultura greca e si cerca di risolverlo. Il mondo moderno invece ha esemplificato attraverso il concetto. Applicando ciò alla traduzione, Hölderlin manipola il testo dell'Edipo re e dell'Antigone, forzando il linguaggio in modo tale da rendere evidente il fondo orientale e migliorare il testo rispetto all'originale, portandolo oltre i suoi limiti. Il greco è un archetipo, ma è un archetipo che il moderno supera. Tradurre significa far comprendere, attraverso lo straniamento, ciò che il greco non dice, ma che ha superato e trasformato in armonia, rendendo il testo più vicino al moderno. Lo stravolgimento è una provocazione nei confronti del significato letterale dell'opera. Attraverso lo straniamento linguistico si dà una forma più vicina al modello. Per esempio quando traduce "Zeus", dice "il dio della terra"/"il dio del cielo", perché le immagini mitologiche vanno spiegate nel profondo. Quindi naturalmente produce traduzioni non fedeli al testo: la fedeltà salta in vista della comprensione profonda dello sfondo che sta dietro alla cultura greca. Quindi si configura un procedimento ermeneutico che sta nella forzatura del linguaggio: si ignora il problema delle strutture e degli eventi. Si tratta di una prassi di produzione artistica, e al contempo di un procedimento ermeneutico.

La traduzione di Hölderlin esce nel 1804 ed è un disastro dal punto di vista della ricezione: oltre a errori fattuali, il problema è proprio la scelta di non essere aderenti al testo. Come confronto si può usare Solger, che ha tradotto in contemporanea Sofocle. Solger è filosofo, ma ha formazione filologica, e quando esce la traduzione di Hölderlin, nonostante sia un filosofo, ha un atteggiamento più equilibrato e sostiene di voler fare una comprensione del contenuto vitale, senza arrivare agli estremi devianti della prassi di Hölderlin. I due non entrano in relazione tra di loro, ma arrivano a soluzioni simili dal punto di vista teorico per quel che concerne il significato della tragedia. Per Hölderlin la parola chiave per il conflitto tragico è *paradosso*, perché il momento in cui si afferma la potenza del divino, coincide con il momento dell'azzeramento dell'eroe, quindi l'annientamento riguarda non l'eroe nella dimensione umana, ma l'eroe nella dimensione divina. Solger non usa il termine *paradosso*, ma parla di *ironia negativa*, cioè di struttura negativa del rapporto ironico: quello che è viene annientato nell'eroe durante il conflitto tragico è ciò che è più elevato nel suo essere. Il tragico è lo schiacciamento dell'uomo nel momento in cui cerca di essere qualcosa di più del puramente umano. L'annientamento non riguarda la limitatezza dell'uomo, ma il suo slancio oltre la finitezza. Questi aspetti entrano nella configurazione della teoria del tragico di questo periodo.

Domande e dibattito

1. *Una domanda di chiarimento: in che senso per Hölderlin l'essenza del tragico è il paradosso? Lei parlava del fatto che l'eroe viene annientato nel momento in cui cerca lo slancio. Ma ciò non ricalca il modello della hybris? E dunque non sarebbe molto paradossale.*

La questione sta nello stabilire il significato di tragico. L'idea della *hybris* diventa questione tragica perché l'eroe non è punito in quanto limitato, ma in quanto ha un'essenza che è messa in relazione con il divino. La forza di Edipo sta nella conoscenza, e quindi è come se fossero i suoi aspetti positivi a schiacciarlo. Per questo la cultura greca è tragica, perché mette in evidenza non la debolezza dell'uomo, ma la sua stessa volontà di potenza. Non basta che succeda qualcosa di terribile all'eroe, ma occorre – oltre a determinate strutture – l'impotenza e la difficoltà di comprendere qualcosa che accade non perché ci sia una responsabilità di qualcuno, ma perché l'evento tragico è inarrestabile.

2. *Due questioni che riguardano entrambe la forma. La prima riguarda la forzatura dell'ossatura del testo al fine di potenziarlo e mi chiedo quanto questa prassi possa poco risultare poco coerente rispetto a un'appropriazione da parte di un autore che non appartiene a quell'epoca, per affermare qualcosa che non è all'interno del testo. Ora, se lo scopo della letteratura è quello di portare avanti un discorso filosofico anche attraverso una traduzione di linguaggi, dall'altro mi chiedo: quanto c'è di appropriazione e di traduzione del testo?*

Il modello-Hölderlin non è replicabile. L'operazione che lui fa non può essere utilizzata in termini di metodo. La complessità della sua posizione passa attraverso diversi momenti, ma il fatto se lui rielabori questo testo può essere letto come risultato, come prodotto portato avanti da un poeta. È interessante se ci poniamo il problema nei termini storici: che cosa c'è della dimensione orientale che i contemporanei del mondo greco non vedono. Da un punto di vista metodologico è folle. Occorre quindi tenere distinti intento teorico e risultato. L'intento teorico in questo caso è utilizzare la traduzione di Hölderlin come esempio per affermare che nella costruzione di una teoria del tragico entra necessariamente un confronto con le tragedie, che peraltro vengono scelte. Poi entra in gioco il passaggio poetico di Hölderlin. Solger invece non forza, perché opera una traduzione, che, ricordando Benjamin, è cosa diversa rispetto all'opera d'arte.

3. *Sempre dal punto di vista formale, se nella poesia lo spostamento è necessario, non si tratta tanto di un'operazione di appropriazione quanto di necessità di entrare nel testo, scoprirne i segreti e riportarli al sicuro. Ed è effettivamente quello che viene fatto in maniera tale da non snaturare il testo. Quanto, allora, l'operazione di Hölderlin può essere considerata una*

traduzione? È una traduzione perché ha un testo di riferimento oppure è qualcosa di diverso da una traduzione (e in tal caso la ricezione sarebbe meno problematica perché si tratterebbe di un lavoro sul testo fatto a partire dal testo, funzionale alla situazione in cui quell'opera viene recepita e che, alla luce di ciò, per noi è un po' meno comprensibile in virtù di una questione temporale)?

È una traduzione data la presenza massiccia del testo. Hölderlin stravolge il testo ma non ne inventa uno completamente diverso, semplicemente forza in una direzione piuttosto che in un'altra con l'idea, da un lato, di rendere il sostrato, dall'altro, di renderlo fruibile nel presente. Pertanto, si tratta sia di un'operazione di tipo ermeneutico, sia di una traduzione vera e propria benché controversa. Nella nostra cultura è fortemente problematico e problematizzabile trovare corrispondenze terminologiche che restituiscano il colore di una certa epoca. Questa scelta sta alla responsabilità del traduttore e riguarda anche la produzione dei testi filosofici. Ammettendo, ad esempio, di dover tradurre le opere hegeliane, il dubbio è il seguente: è più appropriato rendere il tedesco di Hegel tenendo conto di quanto certi termini siano consolidati nella tradizione traduttoria, oppure è opportuno ignorare quest'ultima tentando di rendere certi termini tecnici in una maniera adeguata al nostro ambiente ed al nostro linguaggio filosofico? Forse un'operazione di avvicinamento eccessivo al testo originale potrebbe, in realtà, rivelarsi non produttiva.

4. In merito alla necessità di operare una scelta lessicale che non produce una traduzione letterale rispetto all'opera originale, mi è venuta in mente la dicotomia tra aorgico e organico. Forse questa scelta, che non è lineare rispetto al testo originale ma diventa una forzatura in un certo senso, potrebbe essere una volontà di restituire l'aorgico attraverso la forma lessicale?

Esattamente. Come si evince dalla lettera di accompagnamento delle sue opere indirizzata al suo editore, Hölderlin non reputa il testo greco perfetto. L'intento di far emergere aorgico e orientale dipende proprio dal fatto che, in realtà, l'errore del testo greco consiste nel coprire questa stessa struttura su cui si erge. In altre parole, la tragedia greca, nel momento in cui si costituisce, nega il suo fondamento. L'obiettivo è, dunque, quello di tirare fuori l'elemento orientale che essa ha negato. È, questa, una posizione anticlassicistica.

In queste teorie troviamo elementi pre-nietzschiani. Non già rispetto alla traduzione in senso stretto bensì nel secondo senso, cioè nel passaggio tra filosofia, messa in opera attraverso la tragedia e ritorno

sulla traduzione. Una delle ultime tragedie di Schiller, *La sposa di Messina*, opera di inizio '800, è un testo molto interessante in quanto è una sorta di esperimento sul tragico, e viene ripresa proprio da Nietzsche.

Nato nel 1759, Schiller studia medicina all'accademia militare, dove sperimenta il suo primo approccio alla filosofia. Esiliato dopo la laurea, da libero poeta, si dedica alla scrittura di tragedie. Dopo averne pubblicate un paio nei primi anni '80 del 1700, si imbatte nella *Critica del Giudizio* di Kant, evento che determina la fine della fase drammatica e l'inizio di quella filosofica. Nascono, difatti, in questo periodo, i testi sul sublime, poi le *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo*. Dal 1796, le *Lettere sulla poesia ingenua e sentimentale* segnano la fine del periodo filosofico e la ripresa della stesura delle tragedie proprio come reazione alla filosofia: il sistema kantiano, soprattutto in ambito morale, non era convincente. Il tentativo era quello di cercare di risolvere la tragedia attraverso la tragedia. Lo studio contemporaneo di Aristotele intanto lo avvicina sempre più alla tradizione greca con la quale nasce intanto l'esigenza di un confronto. In questo contesto scrive *La sposa di Messina*, una specie di coacervo: non è la più riuscita delle sue tragedie, ma risulta interessante perché è l'applicazione di questioni di tipo teorico. Tra queste, ad esempio, una delle questioni fondamentali è il ruolo del coro. Il coro è stato espunto dalla tradizione drammaturgica europea nella modernità e sostituito da personaggi secondari (il servo, il consigliere, ecc.). L'elemento corale ha due funzioni: quella musicale, dacché introduce il ritmo all'interno della rappresentazione tragica, e quella di controcanto rispetto al dialogo, come elemento di riflessione che accompagna l'azione.

Nel caso di questa tragedia, motivo per cui è ripresa da Nietzsche, il coro è singolare e sperimentale per varie ragioni. Innanzitutto per il tema; la storia è ambientata nella Messina medievale degli angioini, e costante è il rimando a elementi simbolici della teoria classica. La vicenda, infatti, è incentrata su due fratelli, nemici tra di loro, figli di un principe. Costui ha anche una figlia, il cui destino è quello di distruggere la famiglia e che, perciò, viene messa al riparo dalla madre in convento. Ma i due fratelli si innamorano della stessa ragazza che, però, si rivela essere la sorella. L'elemento dell'incesto è tipico della tradizione a partire dall'*Edipo re*. Perciò vi è tanto l'influsso del mito, poiché la trama riprende elementi tratti dalla struttura mitica della tragedia greca, quanto la storia, dacché non si svolge in un mondo ideale ma in un determinato periodo storico, il Medioevo. Ritroviamo quindi la storia, gli elementi strutturali del conflitto tragico antico, il coro. Ma quest'ultimo è inserito in maniera singolare in quanto composto dai seguaci armati dei due fratelli e, perciò, compare sia come coro spaccato in due che fa da controcanto alle vicende dei fratelli, sia come coro-mito, rappresentante degli abitanti di Messina che si oppongono ai dominatori in quanto non autoctoni.

A questa tragedia, suo ultimo testo teorico, Schiller aggiunge una prefazione che sarà ripresa da Nietzsche, in cui si apre un dibattito circa la fattibilità della riutilizzabilità del modello tragico nel

mondo moderno, e in cui egli dichiara di utilizzare il coro come elemento di straniamento e di distanziamento dello spettatore. Dunque, introduce un elemento che non è la catarsi tragica di Aristotele ripresa invece da Lessing, ma invece l'elemento di distanziamento, la perdita e la critica del naturalismo estetico. E questo testo passa proprio nella riflessione nietzschiana, in particolare nella nascita della tragedia dallo spirito della musica.

Insomma, molteplici sono le linee interpretative rispetto all'essenza del tragico e alla configurazione possibile dell'evento tragico nel mondo greco. E tutti i pensatori di questa tradizione riflettono sulla tragedia antica pensando a se stessi, alla traducibilità nel proprio mondo.

La storia di Schiller ci aiuta a collocare due esempi di traduzione diversi ma che contribuiscono entrambi a definire l'estetica del tragico. Schiller non è, come gli idealisti, per principio contrario a Euripide. Euripide è stato molto più importante per la tradizione tragica europea di quanto lo sia stato Sofocle. Difatti, molte delle tragedie euripidee poi sono state rielaborate nell'ambito della tragedia classica francese. Schiller conosce il greco moderatamente, diversamente dal latino, e si avvicina alle tragedie euripidee nella fase prekantiana. Intento a studiare i greci, lo fa traducendo o, meglio, facendo traduzioni: riprende una traduzione latina, una francese e costruisce una traduzione. Lo scopo è quello di appropriarsi del metodo tragico e del ritmo tragico. L'intento è analitico ma basato sul confronto di traduzioni. Tra l'altro, tra le traduzioni francesi, spicca quella di gesuita che, nel 1735, traduce le opere di tutti i tragici greci con l'idea di modificare la percezione del tragico nei contemporanei e reintrodurre una dimensione più naturale, con lo scopo, cioè, di tradurre i greci per proporre un modello naturalistico in cui le tragedie parlano di sentimenti. Questa idea della naturalità, della presenza del sentimento nel mondo greco si contrappone difatti alla tradizione francese legata invece ad un teatro di corte dove i sentimenti sono compressi e portati ad una modalità di espressione bloccata e racchiusa all'interno di un sistema di comunicazione proprio delle classi più alte. I tedeschi obiettarono alla cultura francese di essere artificiosa e dichiararono l'intento, attraverso il teatro, di riscoprire e rappresentare il senso dell'esistenza umana e quindi il sentimento, ammettendo anche gli aspetti creaturali dell'esistenza, ad esempio l'eros inteso nella sua dimensione corporea o il dolore.

Schiller traduce il testo greco partendo da questo confronto tra traduzioni diverse, con l'idea di arrivare ad una visione più accurata e anche più trasmissibile al mondo moderno del mondo greco. È, chiaramente, un'operazione singolare: attraverso la traduzione e dunque il confronto di traduzioni, si tenta di arrivare all'originale, ossia al mondo greco rispetto al quale, sebbene sia considerato un modello, Schiller si mostra molto scettico nell'affermarne la superiorità. È, piuttosto, interessato a dare un'espressività moderna ai personaggi greci riducendo tutto quello che nel mondo greco è incomprensibile per la trasmissibilità moderna. In altre parole, li traduce per renderli adeguati alla propria cultura. La traduzione ha questa funzione di passaggio, è un modello adattivo.

Tra fine '700 e inizio '800, Schiller traduce la *Phèdre* di Racine, ma con un'operazione in tal caso diversa, restandovi, cioè, perfettamente fedele. Conoscendo bene il francese, rende perfettamente la lettera del testo, rimasta canonica per molto tempo, ma opera un accorgimento nella forma. Lo si evince da una lettera a Goethe in cui Schiller dichiara la perfetta aderenza al testo ma un cambiamento di forma che, attraverso il ritmo, modifica totalmente il senso e l'andamento drammatico. Il testo di Racine è in versi alessandrini, tipici della *tragédie classique*. Ma, poiché l'alessandrino presuppone una corrispondenza tra le rime, mancando questa manca anche il ritmo drammatico caratteristico della tragedia francese. In tal modo, Schiller la adatta ad un modello di tragedia più vicino al proprio e all'idea della dialetticità drammatica. Schiller, dunque, è un autore che fa convergere e che dialoga con due diverse tradizioni: quella aristotelico-dialettica incentrata sul conflitto, e quella di origine storica incentrata sulla resa delle passioni. Perciò, laddove Lessing, uno dei fondatori della teoria della tragedia del '700, rilegge Aristotele prendendo come termini di riferimento la catarsi e la co-partecipazione della passione, Schiller elimina la passione e accentua la catarsi che, però, passa per il terrore, gettando luce sulla dimensione emozionale e di violenza, piuttosto che sull'identificazione col personaggio.

Rispetto all'idea della traduzione come *translatio* da un tipo di medium all'altro, e cioè alla dimensione filosofica che diventa tragedia, occorre prendere in esempio lo Schiller prekantiano. Nelle dissertazioni mediche, riferite al rapporto tra il corpo e il sistema nervoso, riprende esempi che non sono tratti dalla letteratura medica, ma da opere letterarie. Nella cultura europea di questo periodo compaiono i cosiddetti medici filosofi. Si tratta di medici che guardano, attraverso la lente antropologica, il rapporto tra anima, intesa come psiche, e corpo. L'intento è quello di comprendere come interagisce la condizione psichica con quella fisica ed il sistema nervoso ne è, chiaramente, un punto di contatto. A tal proposito, Schiller introduce esempi tratti dalla letteratura europea ed un testo fittizio dal titolo *Tragedy by Krake*, che sarà una porzione della sua prima tragedia *I masnadieri*. La rappresentazione, inizialmente anonima, riscuote grandissimo successo.

Quel che risulta interessante è che, riprendendo questa teoria del rapporto anima-corpo, Schiller mostra come attraverso la psiche sia possibile agire sul corpo. Difatti, raffigura un medico filosofo che non vuole sanare i mali del paziente ma utilizzare le sue competenze mediche con scopi malvagi e, a tal proposito, agendo sulla psiche del padre lo porta alla morte fisica. In altre parole, Schiller, nella costruzione del personaggio, utilizza il sapere acquisito attraverso la medicina rovesciandolo in un meccanismo malvagio e quindi innescando il meccanismo tragico. In tal senso, è un trasferimento del sapere filosofico sulla messa in opera di un modello estetico ideale di tragedia, diverso da quello dopo l'incontro con Kant. Il concetto serve come smontaggio, non ha una funzione positiva, ma è l'uso della filosofia che serve a smontare la dimensione umana. Dunque l'antropologia medica è

funzionale. E, d'altro canto, la concezione meccanicistica viene radicalizzata e criticata attraverso la figura del personaggio che porta con sé una critica filosofica (del materialismo) e serve in questo caso a creare anche un dibattito filosofico. La tragedia finisce, così, per essere un tramite per riflettere sull'essenza dell'uomo.

Dopo questa fase di interesse verso i problemi di tipo morale impostati attraverso un riferimento kantiano, Schiller segue la direzione di Hölderlin.

5. *In che senso Schiller va nella direzione di Hölderlin?*

Ci va dopo. Fin qui, Schiller è collocato in una cultura che ha come riferimento principale, per quel che riguarda la tragedia, la *tragédie classique*. Caratteristica dell'accademia militare era la presenza degli insegnanti di filosofia. Il duca di Württemberg aveva pensato a un'accademia che formasse gli intellettuali per il suo regno. A tal proposito, aveva ridotto la presenza dei classici e introdotto la filosofia. E la filosofia di questo periodo era illuministica. Quindi Schiller, in questa fase iniziale, si confronta con questo quadro. Dagli anni '90, l'incontro con Kant che apre alla riflessione sul soggetto trascendentale e sui limiti della conoscenza. Riflessione che, per Schiller, riguarda non tanto i limiti della conoscenza in termini epistemologici, quanto, da un lato, la costituzione morale dell'uomo, dall'altro il terreno intermedio kantiano, in cui non era possibile avere concetti in senso stretto, né applicare leggi morali: l'estetica come ambito del giudizio e dunque della rappresentazione.

Uno dei nessi con Hölderlin è il concetto di sublime, per entrambi centrale, seppur in modo diverso, per la ridefinizione del tragico. In Hölderlin il concetto di sublime è legato all'idea dell'indicibilità: il sublime è l'indicibile, è il fondamento che non si riesce a portare alla luce. Nel caso di Schiller il sublime attraversa due fasi: nella prima, quella kantiana, è l'essenza morale dell'uomo che si manifesta nello scontro col negativo. Il conflitto, che induce a un atteggiamento morale, avviene tra i sentimenti, cioè la dimensione naturale dell'uomo, e la dimensione razionale, naturale a se stessa. Ed il dolore costringe al confronto con la crudezza del conflitto morale. Ma, mentre nei primi due scritti sul sublime Schiller riprende temi kantiani, nell'ultimo scritto, Sul sublime, che apre alla seconda fase, Schiller definisce la storia, nella sua incomprendibilità, un soggetto sublime. Così, perviene all'idea del sublime come ciò che sfugge al controllo e che costituisce il fondamento inconoscibile delle cose. E, mentre le prime tragedie sono tutto sommato ottimistiche perché aprono alla possibilità di capire il senso dell'azione morale, nelle ultime tragedie, che coincidono con questa rielaborazione del sublime, il soggetto si scontra con l'incomprendibile. Quello che fa Schiller è mettere in opera, dunque tradurre, l'idea del sublime come incomprendibilità della storia, in un'opera tragica. La tragedia diventa una messa in opera della riflessione morale di Schiller. La tragedia di

Wallenstein ne è l'emblema. Questa idea dell'impossibilità di cogliere il senso della storia è affine all'idea di sublime per come la intende Hölderlin. Kant figura come punto di partenza, come modo di impostare le questioni relative all'essenza dell'uomo che sono poi trasferite sul piano estetico.

Protocollo del seminario di Eleonora Caramelli (Università di Bologna)

Traduzione e poetica del testo filosofico. Tra Hegel e Meschonnic

Mercoledì 6 settembre 2023

Redatto da:

Jacopo Frascaroli e Tommaso Parmeggiani

Intervento della Prof.ssa Caramelli

Quello proposto dalla Prof.ssa Caramelli è un confronto tra un classico della filosofia, G. W. F. Hegel, e un autore contemporaneo, Henry Meschonnic, che può sembrar e provocatorio, tantopiù che non c'è un rapporto di influenza del primo sul secondo. L'idea è però che si possa rintracciare in queste due figure una sensibilità comune riguardo ad un tema preciso ossia il pregiudizio secolare (che condiziona la prassi della scrittura e della traduzione del testo filosofico) secondo il quale il linguaggio è l'ancella del pensiero, una sorta di vestito dismettibile per pensieri che potrebbero anche essere espressi in altra forma. I limiti di questo pregiudizio, suggerisce la Prof.ssa Caramelli, vengono alla luce nel modo più evidente quando ci si confronta con la pratica della traduzione filosofica. In essa infatti emerge con più evidenza il fatto che il pensiero *deve* incarnarsi in parole e non può essere considerato in maniera indipendente da questo sostrato materiale. In altri termini, nel farci fare corpo a corpo con il testo, la traduzione ci confronta con la sua dimensione corporea, facendoci perciò meglio percepire il debito che il momento speculativo contrae con il momento estetico, cioè con l'esperienza del corpo del testo. Ecco allora che tramite la questione della traduzione possiamo accedere ad una poetica del testo filosofico che consideri la filosofia come una pratica di scrittura.

L'intervento si articola in tre parti. Nella prima, si esamina un passo delle *Lezioni di estetica* in cui Hegel sembra parlare in modo piuttosto disinvolto della traduzione, affermando in sostanza che si può tradurre una poesia in una lingua o nell'altra senza perdita di significato. Tale passaggio, ravvisabile anche negli appunti di Hegel, è talmente controverso che anche un autore prossimo a Hegel, Péter Szondi, si è riferito ad esso parlando di un vero e proprio fallimento. Il dibattito scaturito dal citato luogo hegeliano ci fa comprendere la forza della costellazione problematica della traduzione che vigorosamente emerge anche nel più contestato passaggio del filosofo tedesco. Nella seconda parte dell'intervento, si esamina invece un passaggio della prefazione alla *Fenomenologia dello spirito* nel quale Hegel si chiede come si debba scrivere filosofia, o in altri termini, che cosa sia la filosofia. Infine, nella terza parte, ci si chiede se le idee hegeliane espresse nei due passaggi precedenti possano essere fatte interagire con le idee poetiche di Meschonnic sulla scrittura e sulla traduzione.

Le *Lezioni di estetica* hanno una storia editoriale travagliata. È noto che Hegel tiene dei corsi di estetica presso l'università di Heidelberg nel 1818 e poi ad anni alterni lungo gli anni Venti dell'Ottocento a Berlino. La prima edizione dell'opera vede la luce in tre volumi pubblicati tra il 1835 e il 1838 e consiste nelle trascrizioni dei corsi tenuti da Hegel tra il 1821 e il 1823 ad opera del suo studente Heinrich Gustav Hotho. Tale edizione ha un'immediata fortuna, specie in Francia, dove si susseguono varie traduzioni lungo la seconda metà del secolo. Le *Lezioni* vivono poi una seconda vita interpretativa a partire degli anni '90 del Novecento quando si cerca di recuperare le fratture del pensiero hegeliano che non trasparivano bene nella versione di Hotho il quale mirava, anche a causa della sensibilità del tempo, a restituire un testo compatto caratterizzato dall'unitarietà. Si pubblicano quindi i singoli quaderni di altri allievi e poi un'edizione critica che li raccoglie, nella quale la pluralità delle idee di Hegel, come anche i luoghi del quale non era soddisfatto, emergono con più chiarezza. La riscoperta recente di nuove trascrizioni di lezioni hegeliane sull'estetica promette ora di far vivere al testo una terza vita interpretativa. L'esegesi dell'estetica hegeliana è dunque tutto fuorché un'impresa chiusa e salda nelle sue acquisizioni.

Il passaggio che interessa ai fini della discussione è in quella parte *dell'Estetica* (riferibile al corso del 1823) in cui Hegel esamina le singole arti e le classifica in ragione della loro espressività, dalla meno alla più espressiva. L'architettura viene considerata l'arte meno libera e quindi meno espressiva, perché più vincolata dai materiali di cui si serve e dalle leggi fisiche cui deve sottomettersi. La poesia, invece, è l'arte più espressiva, perché ha come materiale un qualcosa di immateriale e fluido e cangiante: la voce, il suono. Esso non appena finisce di vibrare si dilegua, ma dileguandosi lascia con sé il significato. La poesia riesce pertanto per Hegel a mettere in contatto in modo felice il momento sensibile (la voce, il suono) e l'ideale (il significato, il pensiero). In questo contesto, Hegel discute anche la poesia come unione degli aspetti fondamentali di altre due arti, entrambe ugualmente espressive, sebbene non quanto la poesia: la pittura e la musica. La pittura è statica ma perdura, la musica è dinamica ma troppo evanescente. La poesia mette insieme i pregi delle due essendo caratterizzata da un dinamismo non condannato alla mera evanescenza.

Nel cercare di identificare le caratteristiche proprie della poesia in particolare, la mossa hegeliana consiste nel domandarsi quale sia la differenza tra prosa e poesia. Occorre precisare preliminarmente però che, quando Hegel parla di poesia, intende le arti letterarie nel loro complesso e non solo la lirica. A maggior ragione, allora, si pone il problema di che differenza ci sia tra la poesia così come Hegel la intende e la prosa. Dopo aver posto la domanda, Hegel afferma che essa è troppo astratta, e la scompone in tre domande ulteriori, ovvero quale sia la differenza tra la poesia e la storia, quella tra poesia e oratoria, e infine quella tra poesia e filosofia. La differenza tra poesia e storia, afferma Hegel, è che nella seconda non c'è un filo conduttore attorno al quale tutto ruota, ossia una figura individuale

che tenga insieme i suoi prodromi e i suoi esiti come invece nell'esemplare *Iliade* che si struttura attorno all'ira di Achille. La differenza tra poesia e oratoria risiede invece nel fatto che la seconda deve convincere qualcuno di qualche cosa, mentre la poesia è libera da questa costrizione. La poesia si differenzierebbe infine dalla filosofia perché questa è concreta, sensibile, un "pensiero con figure", mentre quella è astratta e mira a smarcarsi dal sensibile. Infine Hegel annuncia senza spiegare che la poesia è, al tempo stesso, l'arte in cui l'arte supera se stessa e diventa filosofia. Nel momento stesso in cui pone una distinzione tra poesia e filosofia, Hegel la stempera e confonde i confini tra le due.

Hegel va avanti dicendo che ciò che qualifica qualcosa come poesia è un certo uso del linguaggio. Quando il linguaggio è usato poeticamente, la sua funzione denotativa tende a zero, mentre la sua funzione espressiva tende ad accrescersi. Questo significa che nella poesia il pensiero astratto deve sempre essere ricondotto a una concreta rappresentazione sensibile, ossia ad una rappresentazione per immagini. Se nella prosa noi scavalchiamo subito la sensibilità per arrivare al pensiero, la poesia dilazona, ci fa indugiare sul momento sensibile e figurale (si pensi agli epiteti omerici che rallentano lo sviluppo dell'intreccio del poema).

Un'altra differenza tra prosa e poesia identificata da Hegel è il diverso rapporto che le due istituiscono tra la parola e la rappresentazione cui la parola si riferisce. La legge della prosa è la commisurazione di parola e rappresentazione: se parola la parola è adeguata alla rappresentazione, allora la prosa è corretta. Ma c'è anche un'espressione "figurata", che crea una sproporzione tra parola e cosa: questa è propria della poesia. Nell'uso del tropo ci sarebbe quindi per Hegel un che di violento: una violenza esercitata dal pensiero sul sensibile, come se il significato forzasse il sensibile per farlo significare di più, come se lo tendesse fino allo spasimo. Quindi, conclude in modo inaspettato Hegel, in realtà l'espressione figurata non è affatto necessaria in poesia, perché i tropi rendono patente la violenza del pensiero sulla sensibilità cercando di far significare al linguaggio più di quello che può. Quanto più il linguaggio della poesia si carica di tropi, tanto più la poesia si indebolisce proprio perché nel linguaggio figurato il pensiero entra nella dimensione più materialmente e sensibilmente connotata. Nel linguaggio tropico si manifesta l'assoluta forza del pensiero che asserva anche le immagini. Non è un caso infatti, nota Hegel, che si faccia larghissimo uso di tropi anche nella prosa, mentre un poeta eccellente come Omero presenta uno stile in piuttosto prosaico.

Ma allora qual è il vero momento estetico, sensibile, della poesia? Che cosa rende poetico il linguaggio poetico? Hegel risponde che consiste nella versificazione. Essa, dice Hegel nel corso del 1823, è il "profumo della poesia", il suo "respiro esteriore". La versificazione obbliga lo scrittore a forgiare l'espressione tenendo conto della dimensione sensibile ovvero la sua componente sonora. Se nel caso dei tropi la sensibilità è costretta dal pensiero, nel caso della versificazione è il pensiero che si deve piegare al sensibile. In questo modo il linguaggio letterario diventa configurazione di un

materiale sensibile. Se dunque leggiamo Hegel all'altezza dei corsi del 1821-23, troviamo un'immagine piuttosto sfaccettata della poesia: un'immagine sia irenica (la poesia come unione armoniosa di pensiero e sensibile), sia conflittuale, che emerge con più vigore nel corso del 1821.

Ed è qui che Hegel inserisce quel passaggio controverso sulla traduzione: la poesia, afferma, si può tradurre senza perdita di significato. Stupisce che Hegel, il quale dimostra una sensibilità notevole per le finezze del testo poetico, abbracci questa idea. In un altro passaggio scrive che la poesia è fatta di "rapporti sonori", in quanto il senso irriducibilmente si deve legare con un qualcosa di esteriore e sensibile. Come può dunque trascurare il fatto che, in traduzione, questi rapporti sonori possano andare persi?

Le idee di Hegel sulla poesia consegnano però una immagine più o meno esplicita anche di che cosa sia per lui la traduzione. Per Hegel, evidentemente, tradurre una poesia non comporta (solo) la traduzione di un significato in un altro (perché ciò estrometterebbe il sensibile dall'operazione), e nemmeno la traduzione di un tropo in un altro (perché, come si è detto, il tropo non è essenziale alla poesia). Tradurre poesia sarà invece tradurre rapporti sonori in *altri* rapporti sonori, in ciò consiste l'aspetto irriducibilmente estetico-sensibile dell'attività del tradurre. Ovviamente una precisa traduzione di rapporti sonori in uguali rapporti sonori è impossibile (non è nemmeno una traduzione). Quindi la traduzione non è mai da concepirsi come la ricerca di un'uguaglianza, ma come la consapevole produzione di una differenza.

Hegel procede la sua disamina sulla versificazione parlando dei diversi sistemi di versificazione nell'arco della tradizione poetica. La poesia antica, afferma, è più plastica e materica: lavora di metro (ottenuto tramite l'alternanza di quantità vocaliche) e mantiene il suono, l'aspetto sensibile, al centro. Nella poesia moderna, invece, sul metro prevale l'accento delle parole (il "senso"). In una tendenza che secondo Hegel vale per tutta l'arte moderna, nella poesia moderna il significato prevale sulla sensibilità. Hegel prosegue sostenendo che, facendo riferimento a Goethe, la poesia non è bella soltanto quando ha ritmo, ma è bella anche quando dispiega tutta la varietà di ritmi diversi. Quindi l'accento non va posto sulla precisione metronomica, ma al contrario sulla varietà e irregolarità. La poesia può essere bella anche quando l'accento delle parole (del senso) è diverso da quello del verso. Tali due principi ovvero quello della libertà metronomica, che permette di liberare appieno la ritmicità, e quello prosodico della posizione delle vocali rispetto alle consonanti, che permette di creare una divergenza tra accento delle parole e accento del verso, anticipano curiosamente certe idee del linguista Benveniste sulla poesia.

Abbiamo dunque visto che per Hegel tradurre la poesia è tradurre rapporti sonori in altri rapporti sonori, tenendo presente la centralità del ritmo. Ma visto che, come abbiamo detto, per Hegel la distinzione tra poesia e prosa è piuttosto labile, potremmo ora chiederci se l'importanza delle qualità

sensibili della parola sia appannaggio esclusivo della poesia o valga invece anche per la prosa. O, in termini più precisi e vicini a quel che qui ci interessa: questo momento estetico del linguaggio è centrale solo per la poesia o anche per la filosofia? La risposta sembra essere la seconda. Se si passa ora a considerare la prefazione alla *Fenomenologia dello spirito*, si nota che Hegel usa gli elementi centrali di quella che più tardi sarà la sua discussione sulla poesia (ritmo, metro e accento) per definire come si scrive un testo filosofico. Il che può parere sorprendente per un filosofo che è presentato da certa manualistica come l'autore della "grigia falange del concetto", per cui quello che contano sono le idee, e la scorza esteriore è accessoria. Hegel era in fondo egli stesso uno sperimentatore di scritture filosofiche, cui considerazioni poetiche e di stile non erano affatto estranee. Se si ripercorre la sua produzione, infatti, ci si avvede di questo sperimentalismo: la *Fenomenologia dello spirito*, con la sua forma quasi romanzesca, è diversa dall'esposizione sillogistica della *Scienza della logica*, che a sua volta è diversa per stile e intenti dall'*Enciclopedia*, e tali opere sistematiche della maturità sono diverse dal carattere frammentario e aforistico dei suoi scritti giovanili.

Nella prefazione alla *Fenomenologia dello spirito* si evince che Hegel abbia a cuore il momento espressivo della verità filosofica. In questa occasione, è possibile affermare che egli abbozzi una poetica del testo filosofico tale per cui l'ambiguità, la difficoltà, la lettura prolungata vengono valorizzate. Per Hegel, quindi, c'è un conflitto nel testo filosofico tra la forma della proposizione e quello che si vuole dire, ovvero non sempre il linguaggio che si adotta riesce a rendere giustizia dei fenomeni che si indagano. Se il linguaggio fosse soltanto il "vestito" del pensiero allora la verità del concetto sarebbe nell'ordine del "già dato". Se non venisse messo in discussione il rapporto tra pensiero e linguaggio la filosofia perderebbe di senso in quanto consisterebbe soltanto in una riproposizione di contenuti già comunemente accettati. Questo conflitto, suggerisce Hegel, è simile a quello che avviene nel ritmo tra metro e accento. Come nel caso del ritmo, però, non dobbiamo avere l'ambizione di conciliare il conflitto: la sproporzione stessa tra il proprio linguaggio e il proprio oggetto è produttivo e foriero di suggestioni. Del resto, se non ci fosse conflitto, se il linguaggio fosse solo un vestito per un pensiero preesistente, allora le verità filosofiche sarebbero dei dati e l'impresa filosofica potrebbe arrestarsi. Detto altrimenti, se la filosofia non mettesse in discussione il rapporto tra il linguaggio e il pensiero, cesserebbe di essere una filosofia.

Dice quindi Hegel che i testi filosofici debbono essere letti più volte, e che bisogna indugiarsi sopra. Ma anche questa affermazione tradisce il valore in fondo poetico del testo filosofico: come in poesia, in filosofia uno non legge tutto d'un fiato e solo una volta. Anche un testo filosofico, proprio nella sua qualità poetica, suggerisce una lettura stratificata, digressiva, che ha un aspetto analettico (riconsiderare il discorso precedente alla luce del seguito) e prolettico (anticipare il discorso successivo alla luce del già letto). È proprio nel suo ufficio speculativo, dunque, nel suo ruolo di

produttrice di significato, che la filosofia tradisce il suo debito con la poesia e con la sensibilità. Adorno, il quale considerava Hegel “oscuro” come Eraclito, sarebbe d’accordo: per lui, come per Hegel, nella filosofia il linguaggio e lo stile non sono esterni al proprio oggetto d’indagine, ma vi appartengono.

Jean-Pierre Lefebvre, un traduttore della *Fenomenologia dello spirito* in lingua francese, ricorda che in tale testo c’è una prosodia, un andamento quasi musicale, che è fondamentale all’emersione del senso, alla percezione del significato e quindi all’interpretazione dell’opera. Lefebvre sostiene che per tradurla accuratamente occorre fare emergere dal testo il sopracitato carattere sonoro, tale *plus* di senso lo si coglie con ore di lettura ripetuta e a voce alta, e quindi da una dimensione da poetica. Un’altra teorica della traduzione, Tiphaine Samoyault, afferma che proprio l’operazione della traduzione, che riporta il testo filosofico allo stato di brogliaccio, permette di penetrare all’interno del suo movimento estetico. Se davvero le piccole torsioni del linguaggio, la punteggiatura, l’uso dei pronomi, etc. sono produttrici di senso in seno alla scrittura filosofica, allora si dovrà fare più caso a questi elementi nella prassi traduttiva del testo filosofico, e quindi cercare di renderli in maniera intelligente.

Spostando brevemente il discorso a Meschonnic è possibile affermare che, in modo simile a Hegel, seppure da una prospettiva molto diversa, egli ha insistito sulla centralità del ritmo nella poetica almeno dal 1992, in un testo intitolato *Critica del ritmo. Antropologia storica del linguaggio*. In tale sede Meschonnic contesta la dicotomia tra significante e significato, responsabile a suo avviso di perpetrare l’idea che il solo ruolo del significante, e quindi del testo concepito nella sua materialità, sia di rimandare ad un significato, quindi all’astrattezza di un pensiero. Tale concezione conduce a suo avviso all’idea che la traduzione non sia che una trasposizione di un significato in un altro, un’idea che se abbracciata porta alla cancellazione dell’aspetto poetico di un testo, quindi del suo momento sensibile. Contro questa idea Meschonnic insiste su una “poetica” del tradurre che traduca ritmi in altri ritmi, rapporti sonori in altri rapporti sonori. Anche per lui, quindi, la traduzione non deve essere basata sulla ricerca di equivalenza del testo, bensì sul riconoscimento di una differenza.

Meschonnic parla, oltretutto di una “poetica”, di una “politica” del ritmo. La resa del ritmo in traduzione è anche un fatto politico perché significa anche rispettare la materialità testuale, la sua figuralità estetica che invece spezzetteremmo se decidessimo di tradurre per sintagmi e badando al senso. Anche Franco Fortini fa eco a Meschonnic, quando sostiene che tradurre è l’operazione letteraria più raffinata che ci sia, perché ogni volta che noi traduciamo dobbiamo interrogarci su che cosa sia il canone letterario (chiedendoci per esempio perché alcune opere si traducano e altre non si traducano più), nonché sull’importanza della lingua in cui traduciamo. La traduzione ha per questo

ha una valenza politica e culturale molto forte. Il che ci spinge a chiederci, in conclusione, se anche tradurre filosofia non sia un'operazione eminentemente critica.

Discussione

Domanda: Che cosa ne pensa delle poesie o testi che non sono così vicini alla nostra tradizione linguistica o letteraria? Tradurre in italiano un haiku o una poesia francese è cosa diversa. Come comprendiamo questa difficoltà alla luce del suo discorso?

Prof.ssa Caramelli: Proprio il fatto che nel tradurre l'haiku o altre forme poetiche più distanti dalla nostra tradizione culturale noi prestiamo attenzione a vari aspetti che vanno oltre al suo significato linguistico (come lo spazio tipografico, la versificazione, ecc.) segnala l'importanza decisiva di questi aspetti materiali del testo per il senso che il testo veicola. Il che non vuol dire che i nostri sforzi in tal senso siano destinati al successo completo: dell'haiku non si può mai tradurre tutto. Ma come dice Meschonnic proprio l'impossibilità della traduzione completa è significativa, perché segnala ancora una volta l'irriducibilità del testo nella sua dimensione sensibile.

Domanda: Mi è capitato di assistere ad un reading con un lettore caraibico la cui lingua non conoscevo. Non capivo nulla, ma tramite il suono riuscivo a cogliere qualcosa di quello che si stava dicendo.

Prof.ssa Caramelli: Il fatto che, anche se non capisco una lingua, dalla prosodia posso ricavare una qualche idea di che cosa si sta dicendo è proprio un sintomo del fatto che questi elementi sonori facciano significato, e non siano solo accessori.

Domanda: Che cosa pensa della traduzione di un testo in linguaggio formale? Sto pensando a una traduzione dell'incipit di Anna Karenina in termini logico-formali che avevo visto tempo fa da qualche parte, così come ad un esperimento simile che viene adottato in un racconto di David Foster Wallace.

Prof.ssa Caramelli: In realtà Hegel non parla di una traduzione in un linguaggio logico-formale. Anzi, per Hegel la filosofia non si può fare in un superlinguaggio logico-formale che elimini ogni ambiguità. Per lui, anzi, le ambiguità sono vitali nella produzione della filosofia. Molti dei suoi stessi termini chiave sono anzi ambigui, e quello che le rende filosoficamente utili è proprio questa loro ambiguità. Poi che una proposizione tradotta in termini logico-formali voglia dire esattamente la stessa cosa di una espressione in linguaggio naturale, anche questo è discutibile. Dire "Per ogni X, X

è mortale” è diverso da dire “Eppure siamo tutti mortali”. Nella seconda ci sono valori espressivi che nella prima sono assenti.

Domanda: Come si fa a capire quando un testo è filosofico, a prescindere dagli elementi che considera Hegel?

Prof.ssa Caramelli: Non è bene provare a dare una risposta definitiva. Tuttavia credo che sia molto importante mantenere una differenza tra la legalità del discorso filosofico e quella del discorso letterario. Käte Hamburger per esempio dice che la distinzione fondamentale è che nella letteratura ci sono personaggi finzionali, cosa che non succede in filosofia. In realtà Hegel nella *Fenomenologia dello spirito* ci sono però dei passi in cui il discorso filosofico si finzionalizza e si stacca dalla filosofia (si pensi a tutti quei luoghi in cui per esempio certe configurazioni coscienziali assumono valenze tipiche di veri e propri personaggi). Del resto la poetica del testo filosofico che propongo non serve a dire che la filosofia e la letteratura sono la stessa cosa: questo non ci aiuterebbe per nulla. La poetica filosofica potrebbe anzi aiutarci ad identificare i luoghi testuali in cui esse divergono, a far emergere quanto più possibile la specificità del discorso filosofico nel suo confronto con quello letterario.

Domanda: Hegel non nega alla filosofia l’uso dei tropi. Egli stesso ne produce di molto fortunati e discussi (la via crucis, il Golgota dello Spirito, ecc.). Se la filosofia vuole prendere le distanze dal momento sensibile, allora come giustifichiamo la presenza dei tropi in filosofia?

Prof.ssa Caramelli: Che Hegel voglia rendere la sua forma trasparente e priva di figure è discutibile. Hegel vuole certo emanciparsi dal sensibile, in certa misura. Ma sottolinea egli stesso che non solo la filosofia è piena di metafore, ma anche molti verbi che utilizza, per quanto astratti, hanno una radice sensibile (si vedano le sue discussioni di verbi come “riflettere” e “comprendere”, per esempio). E del resto un pensiero che si affranca totalmente dal linguaggio è per Hegel non raccomandabile. Questa idea che il pensiero si possa esprimere indipendentemente dal linguaggio è per lui un mito, e un mito potenzialmente dannoso, che potrebbe alimentare mistici e ciarlatani.

Domanda: Nel suo discorso non è però ravvisabile una pericolosa equivalenza dell’estetico con qualsiasi atto di incarnazione o assunzione di corpo del sensibile? Anche un giornalista dà corpo a dei pensieri in forma sensibile, ma un testo di giornale non chiede di essere valutato esteticamente.

Prof.ssa Caramelli: A distinguere la poesia da un testo di giornale (o meglio ancora, dal verbale di polizia in burocratese, o dalla bolletta del telefono) è l’ambiguità. Questa è la proprietà estetica che contraddistingue la letteratura: non ci sarebbe la letterarietà se non ci fosse la trasformazione di ciò

che è dogmatico e assertivo in ciò che è aperto e tentativo. E questo la filosofia lo condivide con la letteratura. In filosofia, come in letteratura, il linguaggio funziona proprio perché non è trasparente.

Domanda: Alla luce del suo discorso, può la poesia essere considerata un tentativo di esprimere in termini linguistici ciò che sfugge al linguaggio, di riprodurre ciò che di per sé è inesprimibile?

Prof.ssa Caramelli: Questa idea era già in Kant: l'idea estetica è precisamente per Kant quella configurazione sensibile che eccede ogni concettualità. Questa formulazione Kantiana mi pare, seppure in estrema sintesi e semplificando, un buon modo di catturare l'idea della poesia.

Protocollo del seminario di Alberto L. Siani (Università di Pisa)

Paesaggio come esperienza. Tassonomie, giochi, terapie

Mercoledì 6 settembre 2023

Redatto da:

Giulia Zerbinati e Matteo Cherubini

1. Introduzione

Il punto di partenza dell'intervento è la ricerca *Landscape Aesthetics: Toward An Engaged Ecology* (titolo provvisorio), di prossima pubblicazione per Columbia University Press. L'interrogazione su estetica e paesaggio, entrambi termini che, per lo meno nella loro accezione ordinaria, sono legati a tematiche meno impegnate e cui talvolta si attribuisce persino un significato escapistico, nasce tuttavia dall'idea, seppur inflazionata, della crisi. Alla base di questa ricerca vi sono, infatti, tre input che posso essere individuati come elementi di crisi: la crisi ambientale, la crisi delle discipline umanistiche, la crisi dell'estetica negli studi di paesaggio.

Che la crisi ambientale sia una delle maggiori sfide del nostro tempo, se non la maggiore in assoluto, è ormai quasi una banalità. Le questioni ambientali, infatti, sono divenute oggetto, al giorno d'oggi, di molteplici analisi e dibattiti, sia all'interno che all'esterno del mondo accademico e scientifico, investendo i più svariati ambiti (politica, economia, turismo, moda, alimentazione, ecc.). Negli ultimi decenni anche le scienze umanistiche hanno rivolto la loro attenzione a questa tematica, dando vita, per esempio, alle cosiddette *Environmental Humanities*. Una criticità che viene rilevata in questo nuovo campo di studi, tuttavia, è il fatto che tali discipline tendono a tematizzare l'ambiente in maniera insoddisfacente, troppo ampia, vaga, astratta e soprattutto ancorata ai paradigmi tradizionali delle vecchie *Humanities*.

Le *Environmental Humanities*, come dice il nome stesso, prendono le mosse dal tentativo di mettere in connessione due termini che formano quasi un dualismo strutturale: da una parte l'ambiente (inteso come spazio naturale e misurabile, tradizionalmente oggetto delle scienze naturali), dall'altra l'umano (inteso come spazio antropizzato e culturale, tradizionalmente oggetto delle scienze umanistiche). L'obiettivo è quindi inclusivo e conciliatorio, in quanto punta allo scioglimento del dualismo e si prefigge, di conseguenza, come compito il superamento della duplice crisi (dell'ambiente e delle discipline umanistiche) di cui la separazione di questi due ambiti è stata foriera. Il problema, tuttavia, è che le *Environmental Humanities* pongono il perseguimento di questa riconciliazione essenzialmente come obiettivo di là da raggiungere, facendo sì che una reale ed

efficace mobilitazione per la sua attuazione venga sempre nuovamente rimandata, soltanto postulata e poi, di fatto, indefinitamente posposta.

Una strada alternativa emerge, allora, dalla necessità di un approccio meno universalistico e meno astratto, che si fondi non su un essenziale dualismo di partenza, bensì sull'intrinseca intersezione di paesaggio ed estetica. Ed è qui che diventa fondamentale portare in primo piano il terzo dei tre elementi di crisi menzionati, ovvero la crisi dell'estetica nel discorso attuale sul paesaggio e nell'odierna pratica paesaggistica. Anche questa crisi, infatti, è a sua volta radicata in una prospettiva dualistica e si presenta come il rovescio della medaglia della marginalità che già l'estetica tradizionale aveva da sempre attribuito al paesaggio. L'estetica moderna, infatti, privilegiava perlopiù la bellezza artistica a discapito di quella naturale, considerando i paesaggi come qualcosa che non appartiene davvero né all'arte né alla natura e guardandoli con interesse soltanto nella misura in cui sono natura che sembra arte o natura che funge da oggetto da rappresentare artisticamente (pensiamo, ad esempio, al genere della pittura di paesaggio). Questa doppia marginalità richiede, quindi, un cambiamento di paradigma sia per il paesaggio che per l'estetica, verso una concezione impegnata, continuista, olistica, anti-eccezionalista e pragmatista, che prenda in considerazione i paesaggi in quanto tali, indipendentemente dalla loro bellezza, come qualcosa di estetico, ovvero che faccia riferimento all'ambiente non come concetto astratto o contenitore generale, ma come paesaggio concretamente vissuto e sperimentato dall'uomo in modi sempre diversi, secondo un'accezione plurale, non univoca e non universale.

Questo passaggio dall'unicità e universalità dell'ambiente come concetto generale alla pluralità dei singoli paesaggi concreti è reso possibile proprio dal carattere non dualistico del paesaggio, inteso come intersezione fra l'ambiente e l'essere umano, la cosa e la sua immagine, il luogo e le persone, le scienze naturali e le scienze umane, il godimento e l'utilizzo, i punti di vista soggettivi e oggettivi, la forma e la funzione, la natura e la cultura, il globalismo e il localismo, le diverse culture, e così via. L'obiettivo di questa nuova prospettiva è, allora, almeno provvisoriamente, quello di rintracciare le condizioni di possibilità di un principio di senso in questa pluralità, di un ordine non dualistico nell'irriducibile varietà e contingenza degli spazi concretamente vissuti e sperimentati, per poi, indirettamente, riformulare da questa angolatura i discorsi di crisi che hanno dato l'input alla ricerca stessa sull'intersezione fra paesaggio ed estetica. L'estetica è ciò che può dare questo ordine perché è già intrinsecamente ciò che guida l'esperienza del paesaggio, ovvero in quanto i paesaggi sono già di per sé unità concrete di senso vissute esteticamente: proprio su questo si gioca il tentativo di illuminare l'intersezione strutturale di estetica e paesaggio.

2. Cenni generali sul paesaggio e un punto di partenza filosofico

Nonostante possa sembrare un tema ovvio, il paesaggio non è stato quasi mai elaborato in modo soddisfacente come concetto filosofico e, non appena lo si inizia a interrogare, ci si perde facilmente. Essendo, però, centrale per le sfide e i problemi del nostro tempo, richiede di essere affrontato anche filosoficamente. Uno dei pochi punti comuni della letteratura che se ne è occupata, filosofica e non, è la complessità e la confusione di significato e di confini che riguarda il paesaggio: questo termine, infatti, anche solo quando viene inteso in senso stretto e non metaforico, può assumere diverse accezioni e conoscere diversi usi nei più vari contesti (cosa che, ad esempio, emerge immediatamente con una banale ricerca di immagini su Google).

La centralità del concetto di paesaggio, per di più, sta assumendo un'importanza straordinaria e in continua crescita sia negli studi accademici, sia nella politica a tutti i livelli: «Le maggiori tra le sfide più importanti che le nostre società hanno di fronte sono incorporate nel paesaggio: cambiamento climatico, bisogni energetici, salute e incolumità, sicurezza alimentare, urbanizzazione e migrazione»²⁴. Proprio perché il concetto di paesaggio non è appannaggio di una sola disciplina, ma è strutturalmente inter- e transdisciplinare (architettura, geografia, ecologia, agronomia, archeologia, ma anche filosofia, diritto, storia, storia dell'arte, cinema, ecc. se ne occupano da prospettive diverse), esso possiede un carattere aperto, pluralistico, anti-dualistico, che può avere una grande funzione di progresso anche rispetto a concetti tradizionalmente più impiegati come quello di ambiente.

Già l'etimologia e la traduzione in diverse lingue del termine rendono conto dell'ampiezza del suo spettro semantico. Il termine *paesaggio* deriva da *paese* (dal latino *pagus*, villaggio; entra nel lessico italiano dal francese *paysage*) ed è quindi inteso per definizione come un paesaggio abitato, un paesaggio per così dire “culturale”; il termine *landscape* deriva dalla radice olandese/scandinava *land* + *scap/schaft/ship* (equivalente al tedesco *schaffen*) e indica un pezzo di terra dotato di confini, in qualche modo risultante da azione umana; altre lingue in parte seguono le stesse etimologie (ad esempio lo spagnolo), oppure hanno adottato il termine dalle etimologie esistenti (ad esempio il turco, che riprende il francese), o hanno un loro termine con connotazioni in parte diverse (ad esempio le lingue slave), oppure ancora non hanno termini corrispondenti (in alcune culture manca proprio come concetto²⁵).

Attenendoci, dunque, soltanto ai significati non metaforici, paesaggio significa almeno tutte queste cose: un pezzo di terra definito, la vista di esso (panorama), la rappresentazione artistica di quella terra o di quella vista, l'amministrazione di una terra «fatta» o «agita» dall'uomo con significato sociopolitico, l'apparenza visibile dell'identità di un territorio (per esempio paesaggio alpino o mediterraneo o industriale). La *Convenzione europea del paesaggio* fornisce quella che può essere

²⁴ The European Science Foundation/COST Policy Briefing *Landscape in a Changing World*, 2010.

²⁵ Cfr. la distinzione di Berque fra culture del paesaggio (Europa moderna e Cina) e culture senza paesaggio.

presa come l'accezione più universale del termine, definendolo così: «Landscape means an area, as perceived by people, whose character is the result of the action and interaction of natural and/or human factors»²⁶.

Un primo punto di partenza filosofico, da assumere come chiave per ragionare sul paesaggio di fronte alle sfide e alle crisi del nostro tempo, è il fatto che la complessità e la centralità del paesaggio non siano casuali o frutto di errori o di contingenze storiche, bensì intrinsecamente collegate. Paesaggio è evidentemente un termine polisemico dall'origine e per definizione non per confusione o ambiguità, ma per una corrispondente ampiezza e flessibilità concettuale. Il termine implica, infatti, storicamente e concettualmente, una strutturale mediazione fra lo spazio e l'azione umana, andando così a tematizzare l'interazione di ciò che non è umano (la terra) con ciò che sembra essere una prerogativa dell'uomo (il creare, il fare, il formare). Questo non dà luogo a un binomio confuso o addirittura ossimorico, bensì, al contrario, siamo di fronte a una fusione caratteristica e filosoficamente molto fertile, che è alla radice delle varie dimensioni o famiglie di significato coperte dal paesaggio.

In questa sua pluralità, il concetto di paesaggio mette in gioco una serie di temi che sono di tradizionale pertinenza (certamente non esclusiva) dell'estetica, fra cui, solo per citarne alcuni: percezione, esperienza, apprezzamento, rapporto fra natura e cultura, identità, arte, prospettiva. Questo ci riporta alla doppia marginalità del paesaggio negli studi di estetica e degli studi di estetica nel paesaggio. Mentre la bellezza naturale, nella sua differenza da quella artistica, è un tema classico, anche se minoritario, dell'estetica filosofica, questo non è il caso dei paesaggi, che da essa sono stati largamente ignorati. Anche per l'estetica, infatti, il concetto di paesaggio è problematico: il paesaggio non rientra chiaramente né nella bellezza artistica né in quella naturale, contribuendo a complicare la definizione di un confine tra le due, e inoltre, diversamente sia dall'arte che dalla natura, tende a essere associato a una dimensione utilitaria (agricoltura, insediamenti, progettazione, infrastrutture, ecc.), ostacolando la possibilità di una contemplazione del tutto disinteressata, centrale invece per molte teorie estetiche. Parallelamente, l'estetica gioca un ruolo marginale negli studi sul paesaggio, i quali, riferendosi – in parte a ragione, ma spesso anche in modo riduttivo – a un'estetica intesa in senso purista e disinteressato, ne criticano il carattere datato e superficiale, o addirittura elitista ed escludente (l'approccio contemplativo, secondo questa critica, nasconde o rimuove conflitti e contraddizioni sotto una bella patina). L'estetica, perciò, resta largamente esclusa dai contemporanei approcci culturalisti e sostanzialisti al paesaggio.

Questa doppia marginalità, però, può essere sfruttata come un'occasione per ripensare e riflettere secondo nuove prospettive sia sul paesaggio sia sull'estetica, ovvero può anche essere letta in positivo

²⁶ *European Landscape Convention*, Firenze 2000.

come apertura del dibattito attuale che emerge sia dal termine paesaggio, il quale, come si è visto, indica al tempo stesso uno spazio, il modo in cui esso appare o viene percepito, e la sua rappresentazione artistica, sia dal termine estetica, il quale può oscillare tra un'impostazione più tradizionale, contemplativa, distaccata e una – che è quella che si vuole qui proporre – più contemporanea, olistica e immersiva.

3. Tassonomie

Qual è lo spazio, empirico e filosofico, dei paesaggi? Più che chiederci *cosa* è il paesaggio, chiediamoci *dove* è il paesaggio, cerchiamo di attribuire al paesaggio un luogo, uno spazio, di capire dove puntiamo quando parliamo di paesaggio anche nel nostro quotidiano. A tutta prima ci sembra un'interrogazione banale: tutti sappiamo dire empiricamente dove si trovano i paesaggi, basta pensare a paesaggi famosi come le Cinque Terre o a paesaggi che sono rilevanti per la nostra memoria personale, per il nostro gusto o per alcune esperienze che abbiamo vissuto. Eppure, a pensarci meglio, il paesaggio non corrisponde immediatamente al luogo che lo ospita. Se, ad esempio, torniamo in uno stesso luogo a distanza di tempo o anche solo in momenti diversi della stessa giornata, non vi troviamo il medesimo paesaggio. Il paesaggio non è, quindi, del tutto sovrapponibile con il suo luogo empirico, tanto è vero che la vista di un determinato luogo potrebbe avere valore di paesaggio per noi, ma non per qualcun altro che lo vedesse anche nello stesso momento. Un paesaggio, inoltre, può essere racchiuso in un dipinto, in una fotografia, in un'immagine di fantasia, dunque trovarsi su una tela, in un museo, su uno schermo, ecc. Tutto ciò complica enormemente la ricerca del luogo empirico dei paesaggi, operazione non così scontata come poteva sembrare all'inizio.

Questione ancora più astratta è trovare il luogo filosofico del paesaggio. Dove sono i paesaggi in filosofia? A quale area della filosofia appartiene la loro indagine? Quali filosofi se ne sono occupati e in quali contesti? Come già accennato, il paesaggio non è stato un tema centrale per la filosofia tradizionale. Cerchiamo, quindi, di circoscrivere la ricerca di una tassonomia degli spazi filosofici partendo da Kant. I riferimenti spaziali hanno, infatti, una rilevanza fondamentale nell'opera kantiana, benché nella sua vita il filosofo di Königsberg non si sia di fatto quasi mai mosso dalla propria città natale. Questa topologia kantiana si può riscontrare, ad esempio, non soltanto nel suo documentato interesse per la letteratura di viaggio e per lo studio di usi e costumi di altre culture (teneva anche corsi universitari di geografia fisica e antropologia), ma anche nel largo uso che egli fa nei suoi scritti filosofici di immagini geografiche (l'esempio più noto è la descrizione, nella *Critica della ragion pura*, della filosofia come «isola» o «terra della verità»), legata anche al tema illuminista del viaggio, della scoperta di nuovi mondi, della conoscenza come uno spingersi oltre i confini).

Per superare al contempo i limiti di dogmatismo scetticismo, nella *Critica della capacità di giudizio*, in particolare al secondo paragrafo dell'*Introduzione*, intitolato *Del dominio della filosofia in generale*, Kant descrive una tassonomia degli spazi filosofici. Lo spazio più generale e indefinito è il campo (*Feld*), ossia lo spazio dei concetti in quanto vengono riferiti a oggetti senza considerare se la loro conoscenza sia possibile o meno; la parte di questo campo nella quale la conoscenza è possibile è il territorio (*Boden*) di questi concetti e della nostra facoltà conoscitiva di essi (mentre quello dove la conoscenza non è possibile è uno spazio senza nome); la parte del territorio sulla quale i concetti sono legislatori è il loro dominio (*Gebiet*) ed è quindi lo spazio della filosofia, entro il quale è possibile la conoscenza a priori e necessaria; la parte del territorio in cui, invece, i concetti sono contingenti, ossia non legislatori, ma soltanto empirici, è il loro domicilio o habitat (*Aufenthalt*). Mentre i domini della filosofia vera e propria, che si occupa della necessità, sono la natura (*Critica della ragion pura*) e la libertà (*Critica della ragion pratica*), lo spazio del domicilio/habitat è quello della contingenza, ossia dell'arte, dell'estetica e della teleologia (*Critica della capacità di giudizio*).

Questo spazio, però, non è dominato dal caos, possiede anch'esso un proprio ordine, un criterio che crea connessioni e che guida la contingenza del mondo, all'interno del quale altrimenti non saremmo in grado di orientarci. Per Kant, infatti, quando cerchiamo di rispondere alla domanda «cosa posso sperare?», ci muoviamo entro uno spazio che non è propriamente filosofico, che si configura come incerto, umbratile, liminale, non dualistico, usando un principio di finalità/conformità a fini (*Zweckmäßigkeit*), ossia, appunto, un principio di orientamento per gli habitat umani come spazi che si trovano a metà fra necessità e libertà, fra il dominio dell'universale puro a priori (in cui è insito il rischio del dogmatismo) e la possibilità humanea di un mondo completamente arbitrario e recalcitrante (in cui è insito il rischio di uno scetticismo radicale).

La terza *Critica* kantiana, dunque, «considera anche quelle parti del territorio dell'esperienza in cui non abbiamo scoperto leggi universali e in cui il massimo che possiamo sperare sono concetti empirici o nozioni vaghe. Si tratta di habitat locali in cui l'ordine è "contingente" [...]. Gli habitat esibiscono quello che chiamerei l'ordine della familiarità del luogo in cui ci troviamo»²⁷. Questo spazio, del resto, è quello concretamente ed empiricamente attraversato, mappato, abitato, vissuto dagli esseri umani, i quali si definiscono come tali proprio nell'atto della sua costruzione.

Il fondamento della possibilità di questo ordine della familiarità in un habitat, dunque della legittimità della speranza non solo di trovarvi un posto, ma anche di poterlo modificare, comunicare, abitare, è per Kant di tipo estetico. Il bello, infatti, è al contempo l'archetipo e l'epifenomeno della capacità umana di orientarsi *come se* esistessero indicazioni o regole oggettive, che però non si applicano alla concretezza contingente di un determinato habitat e dell'esperienza che

²⁷ R. Makkreel.

ne facciamo di volta in volta. Ecco che, allora, il gusto e la bellezza fanno saltare i limiti soggettivi del sentimento individuale (i meri sensi, che altrimenti sarebbero l'unico nostro motivo di orientamento nel mondo) e aprono alla collettività e alla comunicabilità, legittimando la speranza di attribuire un significato alle cose presenti nello spazio empirico condiviso. La capacità di valutare il bello non manifesta solo la possibilità di mappare il territorio dell'assolutamente contingente, ma anche di costruire al suo interno un habitat sufficientemente stabile, di modo che, anche quando i nostri concetti non sono sufficienti per legiferare in modo necessario e oggettivo, possiamo ancora discernere, istituire e comunicare significati, trovando e dando allo spazio in cui ci troviamo un ordine o una familiarità realisticamente non recalcitranti alla nostra libertà.

L'habitat è lo spazio dell'abitare, del familiare, dell'interazione umana, lo spazio in cui l'uomo costruisce se stesso, rimanendo sempre aperto alla contingenza e all'alterità (potremmo anche chiamarlo lo spazio della cultura, con la dovuta precauzione di non intenderlo per questo in opposizione alla natura). L'habitat è almeno in parte ciò che ne facciamo e noi siamo almeno in parte ciò che l'habitat fa di noi: c'è un rapporto di interazione reciproca e di coimplicazione. Come verrà approfondito nella prossima sezione dell'intervento, nell'abitare un habitat noi costruiamo un "gioco" e accettiamo di seguirne le regole, che possiamo modificare e comunicare esteticamente, spinti da una speranza che è essenziale affinché la nostra esistenza sia significativa.

Attraverso questa analisi non abbiamo imparato molto per una definizione univoca di paesaggio, e tuttavia ci siamo avvicinati alla sua collocazione filosofica. I paesaggi, infatti, appartengono a una teoria degli habitat così concepita, anzi sono la presenza concreta, sperimentata e vissuta degli habitat così intesi. L'ampia gamma semantica del paesaggio da cui eravamo partiti corrisponde (senza sovrapporsi) all'apertura filosofica, alla flessibilità e alla vaghezza della nozione kantiana di habitat. Possiamo, infatti, individuare almeno tre caratteristiche comuni alle diverse accezioni di paesaggio, che valgono altrettanto per l'habitat kantianamente inteso: 1. non si riferisce a qualcosa di dato, né empiricamente né a priori, ma indica un processo dinamico e sempre mutevole di creazione di senso, cioè l'attività umana di abitare, mappare e modellare il mondo; 2. esprime o incarna l'assenza dei dualismi fondamentali e, più precisamente, indica una priorità della relazione rispetto ai termini correlati, enunciando uno stato di cose non dualistico che richiede continue differenziazioni e aggiustamenti; 3. contiene un'ineliminabile dimensione estetica.

Per completare questa sezione sulla tassonomia del paesaggio è utile esplicitare la differenza fra tre termini spesso associati e talvolta sovrapposti: territorio, ambiente, paesaggio²⁸. A tal fine possiamo fare riferimento alle definizioni fornite da Rosario Assunto nel suo saggio del 1976

²⁸ Cfr. The European Science Foundation/COST Policy Briefing *Landscape in a Changing World*, 2010: «Tutti noi non viviamo solo in un ambiente, cioè in una realtà fisica, ma anche nella nostra percezione di esso – in un paesaggio. Il paesaggio include il fisico e il mentale, il naturale e il culturale».

Paesaggio, ambiente, territorio: un tentativo di precisazione concettuale: il termine territorio ha una connotazione quasi esclusivamente spaziale e quantitativa-estensiva, piuttosto che qualitativa-intensiva; il termine ambiente ha due significati principali: uno biologico, riferito alle condizioni fisiche di vita di un certo spazio, e uno storico-culturale, riferito alla sua economia, alle tradizioni, alla morale, alla religione, alla politica, alle arti, ecc.; il termine paesaggio, infine, indica la «'Forma' che l'ambiente ('funzione' o 'contenuto' [...]) conferisce al territorio come 'materia' della quale esso si serve – o meglio [...]: 'paesaggio' è la 'forma' in cui si esprime l'unità sintetica a priori (nel senso kantiano: non 'unificazione' di dati recepiti separatamente, ma 'unità' necessaria condizionante il loro presentarsi nella coscienza) della 'materia (territorio)' e del 'contenuto-o-funzione (ambiente)'. Il paesaggio, in altri termini, è dato dall'unione di territorio e ambiente: «Nessun territorio ci si faccia conoscere come tale, e nessun ambiente; perché il 'territorio' e l' 'ambiente' sono [...] condizioni a cui possiamo risalire solo con uno sforzo di astrazione dalla concretezza del paesaggio che noi viviamo e sperimentiamo e conosciamo come territorio ed ambiente nella loro indissolubile unità». In ultima analisi, quindi, «la realtà che dobbiamo studiare e su cui, se necessario, dobbiamo intervenire, è sempre il 'paesaggio', e non l' 'ambiente' e meno che mai il 'territorio'», perché è, appunto, il paesaggio ciò che noi di fatto viviamo concretamente.

4. Giochi

Un tentativo di risposta alle domande che ci siamo posti, che si richiama alla teoria dei giochi linguistici, si può far partire dalla proposta di I. Brook, per cui «landscape is a vague concept and in reality has fuzzy edges». Se l'essere *fuzzy* dei margini del concetto di paesaggio consente comunque di usare il termine usato normalmente nel modo corretto – e dunque di individuare anche gli usi metaforici o sbagliati di tale termine – può allora essere opportuno il rinunciare ad un'ottica di definizione essenzialista e rivolgersi ad un approccio (in senso ampio) pragmatista. In questo modo si può tenere insieme la doppia constatazione da cui siamo partiti: la centralità e la complessità (da intendersi anche come confusione). Tutti noi possiamo pensare ad usi più o meno corretti del termine paesaggio; al tempo stesso, però, vi è una complessità ineliminabile intrinseca al concetto stesso. La proposta qui sostenuta è dunque quella di considerare la semplicità dell'uso del termine come radicata – forse paradossalmente – nella complessità del gioco linguistico connesso al paesaggio.

La complessità del gioco, che rende possibile la semplicità d'uso del termine, risiede innanzitutto nell'ambiguità per cui «paesaggio» designa tanto qualcosa di oggettivo (un oggetto, un pezzo di spazio) quanto lo sguardo su di esso – sia la cosa che la sua rappresentazione. Per poter affrontare tale ambiguità, è bene partire dall'intreccio tra linguaggio e forme di vita nel modo in cui è concepito

dal cosiddetto “secondo” Wittgenstein. Facciamo dunque riferimento all’esempio fornito da Wittgenstein relativo al rapporto tra cane e pulce: «Non dev’essere stata una ragione da poco, anzi non può essere stata neppure una ragione, quella per cui certe razze umane hanno adorato la quercia, ma semplicemente il fatto che quelle razze e la quercia erano unite in una comunità di vita, e perciò si trovavano vicine non per scelta, ma per essere cresciute insieme, come il cane e la pulce. (Se le pulci sviluppassero un rito, riguarderebbe il cane). Si potrebbe dire che non la loro unione (di quercia e uomo) ha dato il pretesto per questi riti, ma in certo senso la loro separazione. Perché il risvegliarsi dell’intelletto avviene con una separazione dal terreno originario, dal fondamento originario della vita. (La nascita della scelta). (La forma dello spirito che si risveglia è l’adorazione)»²⁹.

Ciò che Wittgenstein scrive qui può funzionare anche come base per una discussione relativa al gioco linguistico che andiamo esaminando: cercare ragioni che spieghino il rapporto tra umani e paesaggio può portarci fuori strada, se non abbiamo un’idea precisa relativamente al tipo di ragioni che stiamo cercando. Gli umani vengono ad esistere unitamente, e non per scelta, in e insieme a certi elementi o certe caratteristiche ambientali; la loro semplice unione, tuttavia, non è sufficiente perché si possa parlare di paesaggio e relative pratiche. Senza separazione dal terreno originario (caratteristiche ambientali per gli umani, pelo del cane per la pulce) non è possibile lo sviluppo delle pratiche e degli atteggiamenti (anche estetici, e non solo tali) che insieme danno un senso all’uso del paesaggio. In altri termini, siamo originariamente una cosa sola con lo spazio in cui veniamo ad esistere; sviluppare una distanza – sia fisica che mentale, sia filogenetica che ontogenetica – da tale spazio si accompagna al risveglio di un atteggiamento più riflessivo, sulla base del quale scegliamo/istituiamo/riconosciamo/iniziamo ad apprezzare esteticamente il paesaggio; così ci è possibile scegliere come soddisfacenti o significativi spazi diversi dal nostro spazio originario. Questo ovviamente non significa che il paesaggio sia una forma necessaria di tale separazione, ma che esso ne è una forma possibile, ne è una configurazione storicamente data – come sostiene Berque, è possibile del resto che esistano società con paesaggio e società senza paesaggio.

Una parte del processo del distanziamento “della pulce dal suo cane” è lo sviluppo di un linguaggio; da qui il riferimento alla teoria dei giochi linguistici. Come è noto, il linguaggio per il Wittgenstein delle *Ricerche filosofiche* non ha un significato tramite il suo riferimento ad oggetti dati (in critica a Russell, ecc.), ma tramite il fatto di rendere possibili azioni pratiche e performarle tramite il suo uso. L’espressione «gioco linguistico» è quindi tesa ad esprimere un insieme di pratiche linguistiche e non-linguistiche³⁰; il linguaggio, dunque, richiede – per essere “giocato” – l’essere parte, o essere familiari, di certe forme di vita o cultura. Ciò che è cruciale, nella teoria di

²⁹ L. Wittgenstein, *Note sul “Ramo d’oro” di Frazer*.

³⁰ «Qui la parola ‘gioco linguistico’ è destinata a mettere in evidenza il fatto che il parlare un linguaggio fa parte di un’attività, o di una forma di vita» (L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*).

Wittgenstein, è che possiamo chiamare gioco linguistico anche tutto l'insieme costituito dal linguaggio e da tutte le attività in cui esso è intessuto: non solo, quindi, i giochi linguistici hanno origine nelle forme di vita, ma sono dei complessi di linguaggio e azione. La differenza tra linguistico e non-linguistico, e tra gioco linguistico e forma di vita, rimanda a «modi di volta in volta più o meno discreti (o densi) di quell'interazione con l'ambiente in cui si costituisce la nicchia umana»³¹.

I giochi linguistici sono a tutti gli effetti pratiche dotate di crescente complessità di raffinamento e moltiplicazione delle nostre modalità di agire e situarci nei nostri habitat: «Il linguaggio è un raffinamento, in principio era il fatto»³²; «Il linguaggio costituisce parte dell'“ambiente di un modo di agire”»³³. Il linguaggio non è quindi da considerarsi come un rispecchiamento del mondo, ma come una delle pratiche tramite cui esso viene costruito. Il punto di riferimento divengono le *Ricerche filosofiche*, il cui scopo è quello di «descrivere» e «metterci davanti» l'uso effettivo del linguaggio, offrendoci una «presentazione perspicua» della nostra grammatica deficitaria; l'approccio delle *Ricerche* si pone come punto metodologico della presentazione, tramite l'accettazione del principio per cui «Non c'è un metodo della filosofia, ma ci sono metodi; per così dire, differenti terapie».

I paesaggi sono un tipo peculiare e complesso di gioco linguistico e le due nozioni si implicano a vicenda. Quest'ultima affermazione si può basare su un passaggio della *Prefazione alle Ricerche*, in cui Wittgenstein sostiene che le osservazioni delle *Ricerche* «sono, per così dire, una raccolta di schizzi di paesaggio, nati da queste lunghe e complicate scorribande». Se, dunque, le osservazioni filosofiche possono essere paragonate agli “schizzi di paesaggio”, possiamo assimilare i giochi linguistici ai paesaggi? Possiamo affermare che tra i due concetti sussistono delle “illuminazioni reciproche”: sia i giochi linguistici che i paesaggi sono, come si è visto, radicati nella capacità e nel bisogno umani di istituire significati e costruire il nostro habitat. Entrambi sono raffinamenti di atti originari più o meno inconsci e prevedono almeno un grado minimo di separazione dal nostro terreno originario, oltre ad includere pratiche di venerazione, meraviglia, interlocuzione, immaginazione, apprezzamento e conoscenza connesse ad una riflessione successiva alla separazione.

Sia il gioco linguistico che il paesaggio sono modi di raccogliere oggetti secondo ordini possibili, e mai un ordine unico, di cui di volta in volta è possibile la descrizione; entrambi sono unità di senso in cui vengono meno i vari dualismi, che rimangono possibili solo entro le pragmatiche finalizzate ad analizzare e a tracciare confini, che a loro volta sono sempre provvisori. Entrambi ci procurano una forma di soddisfazione connessa alla percezione di un senso, di una struttura, di un ordine, di una pienezza dell'esperienza – per dirla con Dewey – ed hanno dunque a che fare con una dimensione estetica (intesa in senso ampio). Possiamo quindi affermare con certezza che il gioco linguistico dei

³¹ G. Matteucci.

³² L. Wittgenstein, *Culture and Value*.

³³ L. Wittgenstein, *Note sul “Ramo d'oro” di Frazer*.

paesaggi è un metodo valido per tematizzare e performare sia la continuità costitutiva della nicchia biculturale umana, che i continui cambiamenti che hanno luogo al suo interno. Di qui il binomio complessivo, già individuato, tra complessità concettuale e semplicità d'uso del termine paesaggio, e la continuità e la continua differenza e contingenza che si sviluppa all'interno di tale binomio.

5. Terapie

Tutto questo si connette direttamente alla sezione successiva della presentazione, il cui punto fondamentale è un tentativo di cura della nostra confusione relativa al paesaggio attraverso un avvicinamento alla nozione di gioco linguistico. Il paesaggio, dunque, è da intendersi come il concetto e l'oggetto della terapia: nel "curare" la confusione linguistica "curiamo" anche il nostro essere, nella misura in cui possiamo rendere più esplicito (*übersichtlich*) l'insieme di modi di essere e di relazionarci allo spazio che è quel processo individuato col termine paesaggio. Il paesaggio è anche il soggetto della terapia, poiché è ciò che può curare le nostre difficoltà e resistenze (di stampo dualistico) nell'immaginare e mettere in pratica un certo modo di relazionarci ai nostri habitat e al senso di questa relazione. Entrambi questi aspetti terapeutici sono compresi nella proposta di paesaggio come esperienza dell'ultima sezione della presentazione.

Per completare la sezione sulle terapie, però, è prima utile tornare brevemente sulle tre caratteristiche comuni ai vari concetti e ai vari usi del termine paesaggio individuate in precedenza, utilizzandole adesso come "coordinate" del doppio discorso terapeutico: da un lato l'enucleazione di una matrice comune ai diversi usi del termine paesaggio, e dall'altro l'apertura di una dimensione di senso in cui situarci attraverso tali elementi di pragmatica del paesaggio. Come si era visto, tali tre aspetti sono: 1. il carattere dinamico-performativo, per cui non ci stiamo riferendo a qualcosa di dato, ma a un processo di istituzione/apertura di senso dinamico e in continuo cambiamento, che ha a che fare con l'attività umana di abitare, mappare, dare forma e orientarsi nel mondo – e il termine stesso presenta un aspetto terapeutico, poiché esso esclude l'idea di una manipolazione o creazione o dipendenza assoluta dall'attività umana; 2. antidualismo pragmatico, che esprime o incorpora l'assenza di dualismi fondamentali (soggetto/oggetto, libertà/natura, *res cogitans/res extensa* eccetera) e rimanda a una priorità della relazione sui termini relati – non il combinarsi di due termini già dati indipendentemente in modo preventivo, ma il loro essere insieme non dualistico, poiché il termine paesaggio non è olistico nel senso che richieda l'abolizione di un dualismo, ma nel senso che enuncia uno stato di cose non-dualistico nella misura in cui sollecita continue differenziazioni, rilocalizzazioni e aggiustamenti sulla base degli scopi e degli ordini di senso di volta in volta perseguiti; 3. ineliminabile dimensione estetica. Sofferamoci brevemente su questi tre punti.

Per quanto riguarda il carattere dinamico-performativo (primo punto), quando usiamo il termine paesaggio stiamo *costruendo* un luogo e al tempo stesso l'esperienza di esso – piuttosto che offrire la descrizione di un luogo o di oggetti che si trovano in esso, né dei suoi confini, caratteristiche o proprietà, siano esse fisiche, o culturali, o di altro tipo. I paesaggi, dunque, pur nel loro non descrivere nulla, dicono molto a proposito delle varie e sempre mutevoli configurazioni del modo in cui vediamo, immaginiamo e abitiamo il mondo. L'esempio, qui, è rappresentato dai due paradigmi diversissimi tra loro della natura incontaminata del Nord America e il paesaggio culturale e rurale europeo, in connessione alle differenze (storiche, culturali, geografiche, ecc.) fondamentali relate a tali paesaggi. Seguendo la lezione di I. Brook, si può affermare che i paesaggi hanno a che fare con interi; interi non indistinti, ma “interi” o “complessi” wittgensteiniani con i quali gli esseri umani esprimono e comunicano la loro capacità di trovare e istituire reti di significati nel mezzo della contingenza altrimenti potenzialmente assoluta del mondo. Con questo, non si afferma l'idea di una ragione dominatrice: di fatto, i paesaggi conservano completamente il senso e la suggestione della contingenza e dell'alterità, potenzialmente assolute; tanto nella loro costituzione naturale, quanto in quella culturale, essi non si trovano interamente sotto il nostro controllo.

Per quanto riguarda l'antidualismo (secondo punto), come si è detto, si possono pensare i paesaggi come spazi di ordine di familiarità provvisoria, più ricchi di significati e ordinati di insiemi casuali di oggetti naturali o culturali irrelati e non strutturati, ma più arbitrari di prodotti della nostra pura concettualità o libertà in senso kantiano. I paesaggi svolgono la funzione di ricordarci che viviamo lì dove natura e libertà, resistenza e trasparenza al senso, passività e attività si incontrano; lo spazio del nostro abitare, emblematicamente rappresentato ed espresso nei paesaggi, non è l'incontro di dimensioni altrimenti indipendenti e separate, ma l'insieme delle unità di senso che di volta in volta si danno ontologicamente ed epistemicamente prima della possibilità di separazione e isolamento. Come il parallelo con i giochi linguistici può aiutarci a comprendere, tale continuità non implica una ingenua, quasi mistica, unità dell'essere umano con il tutto della natura e l'impossibilità (o illegittimità) di tracciare confini e distinzioni, o di porsi degli scopi al fine di utilizzare la natura strumentalmente; al contempo, tale continuità ricca di differenza e di volta in volta orientata a un senso/scopo diverso è pragmatica ma non necessariamente strumentale, che riflette la complessità dell'essere umano e viceversa. In quanto esseri umani, siamo in grado, abbiamo bisogno di e possiamo legittimamente tracciare confini e distinzioni in ogni momento e queste linee di confine, incluso il dualismo cartesiano, sono essenziali per il nostro mappare, attribuire senso, e abitare il mondo, ma non dovrebbero essere essenzializzate, bensì prese pragmaticamente.

6. Paesaggio come esperienza

Per poter prendere propriamente in esame la questione estetica relativa al paesaggio, dobbiamo quindi venire brevemente al carattere – sottolineato in precedenza – dell’ineliminabilità della dimensione estetica nel gioco linguistico del paesaggio (terzo punto); carattere che abbiamo sottolineato tramite l’allusione a Dewey, e il rimando è ad *Arte come Esperienza*, che costituisce il nucleo della intersezione di paesaggio ed estetica come verrà presentata nel volume *Landscape Aesthetics: Toward An Engaged Ecology*. Il riferimento deweyano evidenzia la necessità di un approccio estetico critico rispetto a come l’interazione di estetica e paesaggio è stata tradizionalmente pensata – il che ha portato all’estromissione, o comunque ad un forte sospetto, sull’estetica filosofica da parte degli studi contemporanei sul paesaggio. L’idea di base, qui, è che i paesaggi dovrebbero essere visti in termini deweyani come forme espressive di un’esperienza piena e consumata, come istanze ancora più potenti delle opere d’arte, dato che esse esprimono perfettamente l’interazione riuscita tra organismo umano e ambiente. I paesaggi, citando Dewey, sono una forma emblematica della capacità umana di non «abbandonarsi al capriccio e al disordine» e di instaurare «una stabilità che non è stagnazione ma è ritmica e in divenire». Da questa prospettiva, il discorso sul paesaggio deve da un lato certamente rinunciare alle caratteristiche deteriori dell’atteggiamento tipico dell’estetica filosofica “classica” (contemplatività, disinteresse, primato visuale, ossessione per lo straordinario e lo scenico, ecc.), ma al contempo non può fare a meno dell’estetica, che al contrario emerge come componente ineliminabile. L’approccio olistico e pragmatico di Dewey fornisce il terreno per riconciliare paesaggio ed estetica.

Mantenere quindi una definizione estetica strutturale del discorso sul paesaggio non significa isolare i paesaggi come luoghi straordinari (da delimitare e risparmiare dalle brutture della vita ordinaria); i paesaggi non sono (solo) il materiale di cartoline e *selfies*, ma sono espressioni di interazioni riuscite e significative con il nostro ambiente, unità di senso che incarnano l’armonia raggiunta quando «si fanno i conti con l’ambiente». Sono configurazioni sperimentate e vissute di un ordine ritmico e sempre in divenire, frutto del nostro «commercio attivo e vigile con il mondo [che] al suo apice significa completa compenetrazione di sé e del mondo degli oggetti e degli eventi». In quanto tale, l’esistenza dei paesaggi non dipende dalla nostra capacità (o volontà) di allontanarci dall’esperienza ordinaria, ma al contrario da quella di abbracciare quest’ultima fino in fondo, istituendola con nuove visioni del mondo e significati che rompono il guscio solitario dei sentimenti e delle sensazioni private, aprendosi alla partecipazione e alla comunicazione con i nostri simili.

Con ciò, l’estetica assume un carattere che non è più disinteressato, ma “sostanziale” o “sostantivo”. Qui il riferimento è Olwig e la sua critica del paesaggio estetico: «The substantive meaning of landscape as a place of human habitation and environmental interaction. Landscape [...] need not be understood as being either territory or scenery; it can also be conceived as a nexus of

community, justice, nature, and environmental equity, a contested territory that is as pertinent today as it was when the term entered the modern English language at the end of the sixteenth century»³⁴. Il punto è recuperare la tesi di Olwig – che di per sé è escludente nei confronti dell'estetica – per riaffermare la centralità dell'estetico nel suo carattere tutt'altro che disinteressato e disimpegnato, evidenziandone l'importanza per quanto concerne la capacità umana di abitare i nostri habitat, di creare gli habitat e di confrontarci con problemi di natura pratica, così come del resto chiede il testo brevemente considerato della *European Landscape Convention*. L'ambiente non basta: il paesaggio è ciò che è percepito dagli esseri umani e dalle popolazioni. Il riferimento all'estetico e alle *humanities* permette, in un certo qual modo, di aprirsi alla pluralità del paesaggio senza perdersi in un relativismo strumentale di corto respiro. Il fatto che non esistano delle caratteristiche oggettive essenziali non significa negare relativisticamente la possibilità di criteri comuni o di sistemi di valori in quanto tali; essi devono però essere interpretati in modo pragmatico non come designazioni di proprietà essenziali, ma piuttosto come raggruppamenti dinamici di preferenze guidati da uno scopo di volta in volta diverso.

I paesaggi esprimono (incarnano) diversi modi di vivere e abitare: l'affermazione per cui essi sono legati a principi di ordine non significa quindi prescrivere un certo ordine dato, o un qualunque tipo di ordine, ma spiegare un gioco linguistico a cui partecipiamo quando parliamo di paesaggio. Tale affermazione, in altri termini, significa dire che ha senso parlare di paesaggi, perché non soltanto abbiamo bisogno, ma siamo anche in grado di cercare un ordine entro la contingenza del mondo stabilendo degli habitat (e dei significati all'interno di essi). Un paesaggio disordinato, quindi, è un ossimoro; l'ordine e il senso che caratterizzano i paesaggi, però, cambiano enormemente al variare di una serie di fattori (cultura, storia, geografia). La visione sostenuta è dunque di natura pluralista, ma non relativista: i paesaggi non sono il campo passivo delle volontà e delle pratiche dei soggetti umani, ma ognuno di essi presenta peculiari *affordances* – i diversi paesaggi, in altre parole, permettono possibilità esperienziali e pratiche diverse – il che mette in crisi una visione relativistica assoluta. Inoltre, anche da un punto di vista pratico, la valutazione dell'agire è sempre possibile: le pratiche, le abitudini, i modi di istituire habitat che distruggono semplicemente le strutture di ordine e senso senza contribuire costruttivamente alla nostra interazione con l'ambiente devono e possono essere valutate negativamente in base a questa prospettiva.

Dibattito

³⁴ Cfr. K. R. Olwig, *Recovering the Substantive Nature of Landscape*, *Annals of the Association of American Geographers* 86, no. 4 (1996), pp. 630-631.

1. *Due osservazioni/domande aperte. 1. Rispetto alla definizione e alla possibilità di definire delle pratiche all'interno del paesaggio, anche tenendo ferma la definizione della European Landscape Convention, in che modo la definizione legislativa può essere un luogo produttivo per riferirsi all'idea del paesaggio – non solo per arrivare ad una definizione adatta, ma proprio per la relazione tra paesaggi e beni culturali (anche in riferimento all'inclusione dei beni paesaggistici tra i beni culturali secondo il codice apposito in vigore nella Repubblica Italiana) e la sostanziale assimilazione tra le due cose? Può essere interessante esplorare e/o analizzare alcune casistiche legislative – anche ambigue, o in riferimento alle eventuali correlazioni tra differenze culturali e differenze legislative – per giungere ad una definizione di paesaggio? 2. Per quanto riguarda il rapporto tra paesaggio e sguardo su di esso, e quindi tra paesaggio e sua rappresentazione, è possibile affermare che il paesaggio esiste solo in base a come esso è rappresentato nelle varie forme storicamente date (vedute, panorami)? È possibile scindere le due cose?*

Per quanto riguarda la prima questione, il rimando è al volume di prossima pubblicazione; il punto più importante, comunque, è che la definizione data dalla convenzione europea – alla quale, consciamente o inconsciamente, si rifanno sia il discorso che la pratica del paesaggio in Europa negli ultimi vent'anni – è, pur nella sua ampiezza, confusione e diplomaticità, comunque estremamente funzionale, poiché restituisce la mutevolezza dell'ordine che ci prescriviamo in tali definizioni. Da questo punto di vista può essere utile confrontarci con il modello precedente proposto dall'Unesco³⁵, che invece persegue l'obiettivo di difendere i beni culturali e ambientali di *outstanding values*, e dunque rimanda a un'estetica dello straordinario. Ciò ha conseguenze pratiche molto precise: la convenzione Unesco intendeva la conservazione intesa in un senso puramente statico – recintare e conservare il bene così com'è – e negare un valore che non fosse puramente utilitaristico a ciò che non fosse straordinario. L'opposizione tra le due convenzioni (e tra le due estetiche sottese) quindi è estremamente netta – tanto è vero che la convenzione europea, nel prosieguo, include nei beni da tutelare anche i paesaggi quotidiani e/o degradati.

Per quanto riguarda la seconda questione, è in primo luogo da evidenziare come ovviamente il tema della *visual culture* non sia stato toccato nel corso della lezione. Il paesaggio esiste solo nella rappresentazione, ma è proprio questo che lo rende da un lato confuso, e dall'altro un concetto chiave; in altri termini, il mirare all'oggettività (alla stabilità) che noi in un certo senso sottintendiamo con il termine ambiente – quanto meno nel contesto che sta poi alla base delle *environmental humanities* e dell'ambientalismo nella forma in cui è stato concepito per molto tempo – è un'oggettività che ha un

³⁵ Il riferimento qui è alla *Convenzione per la protezione del patrimonio mondiale* del 1972.

valore in qualche modo “normativo”. L’essere “naturale” e “intatto rispetto al tocco umano” della natura, in altre parole, è lo stato di salute di essa; l’oggettività sottesa a questa interpretazione ha dunque un carattere etico-normativo, per cui lo sguardo umano *non* deve entrare nella natura. Questa linea è perseguibile ma è necessario rendersi conto che si tratta di un’astrazione, ed è essa stessa frutto di uno sguardo umano. L’uso del termine paesaggio accetta e rivendica la parte che l’essere umano gioca in questo – appunto – gioco, senza però sfociare in un relativismo per cui allora ogni cosa diviene possibile; ciò è dovuto al fatto che il paesaggio è da concepirsi come interazione tra organismo e ambiente di matrice deweyana, di cui è possibile criticare alcune forme (così come esse possono essere combattute) senza però mirare ad un’oggettività di fatto costruita.

- 2. Si potrebbe precisare come il carattere estetico dei paesaggi risiede nella possibilità che essi offrono di una interazione riuscita tra individuo e ambiente? Quando penso ad interazioni riuscite di questo tipo mi vengono in mente oggetti d’uso quotidiano usati in modo irriflesso in ambienti di interazione “automatica” che sembrano essere al contrario dell’attenzione e del regno cognitivo che è parte dell’esperienza estetica. C’è forse una contraddizione in questo argomento?*

Per rispondere a questa domanda è bene innanzi tutto precisare che Dewey non usa il termine paesaggio se non per usi metaforici; la correlazione tra la teoria deweyana dell’ambiente e il paesaggio è una mia interpretazione. Il discorso sull’interazione riuscita ha moltissimo a che fare anche con questioni di estetica del quotidiano; non esiste comunque una contraddizione tra le due cose. In entrambi i casi l’estetico è considerato in relazione non all’isolamento dello straordinario – che anzi porta a conseguenze estremamente problematiche nel nostro rapporto con l’ambiente, e in virtù di cui giustamente l’estetica viene (ed è stata) estromessa dai discorsi sul paesaggio. Se invece consideriamo deweyanamente l’estetico come un qualcosa che ha a che fare con l’interazione riuscita con il nostro ambiente (che qui chiamo paesaggio), l’estetica non è soltanto riammissibile nel discorso sul paesaggio, ma essa diviene strutturale.

- 3. Divengono allora necessari paradigmi diversi per spiegare le diverse esperienze estetiche – ad esempio, servono due paradigmi per l’esperienza bella e per lo spaesamento?*

Non esiste una risposta precisa che posso dare; è comunque da precisare che quando si parla di interazione riuscita – in questo caso tra individuo e paesaggio – intendo istituzione di un senso. Anche nelle esperienze estetiche di spaesamento o brutto è possibile tale istituzione; si rende comunque

possibile il fare le pulci ad ogni possibile esperienza estetica, ma non direi che si rendano necessari due paradigmi. Come si nota, ad esempio, anche lo spostamento semantico dell'uso del termine paesaggio (dalla pittura, al paesaggio naturale, a quello urbano) è accompagnato da una plasticità di pratiche che si evolvono nel tempo. Si può piuttosto pensare ad una serie di raffinamenti in base ai differenti obiettivi di volta in volta perseguiti.

4. *Come si può tenere conto del suono all'interno della discussione sul paesaggio, anche in base alla predominanza dell'elemento visivo nell'estetica del paesaggio? Esistono studi sul soundscape?*

Prendo la domanda come uno stimolo ad esaminare elementi nuovi, che non ho toccato se non marginalmente. Il punto fondamentale è il superamento di un tipo di concezione estetica che assegna un primato al visuale (oculocentrismo). Il paesaggio, come esperienza, deve essere ripensato come un'esperienza estetica in cui agiscono tutti i sensi (udito, olfatto, gusto, ecc.); l'esclusione o la messa in disparte dell'elemento estetico negli studi sul paesaggio ha in buona parte anche a che fare con la svalutazione delle componenti sensoriali non-visive. Tutta una serie di teorie (e pratiche) sviluppatesi a partire dalla critica allo scenico e al visuale finiscono comunque per riprodurlo: ad esempio, il *Landscape character assessment* sfrutta, pur criticando l'estetica contemplativa, una serie di criteri puramente visuali. Il punto problematico è però rappresentato dalla complessità pratica di un approccio olistico al carattere del paesaggio. Approfondirò comunque queste questioni.

5. *Come si può giocare positivamente nella relazione costitutiva tra uomo e paesaggio? A me è parso – usando termini più o meno fenomenologici – che non si tratta solo di rilevare un'intenzionalità fuggente, che aleggia nel paesaggio, ma di rilevare piuttosto un processo nel quale peraltro l'uomo gioca un ruolo fondamentale. Esiste dunque un modo più positivo per interagire? Esiste una connessione con la questione dell'educazione estetica dell'uomo?*

Anche questo è un aspetto molto importante. L'autore di riferimento per queste tematiche è Ingold. Piuttosto che parlare di *landscape* si dovrebbe parlare di *taskscape*: non c'è un soggetto che si relaziona con un oggetto dato, ma il paesaggio è una funzione del processo che si determina sulla base di uno scopo – uno stesso pezzo di terra è uno *scape* diverso a seconda di chi lo prende in esame. La questione si riflette anche sull'educazione: non si tratta di insegnare (o comunicare) all'ambiente come un qualcosa di separato che è possibile conoscere precisamente e qualitativamente, e dunque difendere con esattezza; essa è più da vedersi, come sostiene Ingold, come un *enskilment* – educazione

tramite la pratica. Un testo interessante in questo senso è il capitolo del *Routledge Companion to Landscape Studies* in cui gli autori parlano di educazione all'ambiente parlando di surf nella Golden Coast in Australia come educazione alle pratiche nella pratica. Qui si coglie l'importanza di Wittgenstein, nei panni del pedagogo: l'educazione non è trasmissione di contenuti nel linguaggio, ma la trasmissione della capacità di performare determinate azioni sulla base di determinati stimoli. Uno studioso di Wittgenstein ha del resto dato un'interpretazione ecologica di questa tesi wittgensteiniana basata su Ingold interpretando il termine *Abrichtung* (usato da Wittgenstein nei testi sull'educazione e comunemente usato in tedesco per indicare l'addestramento degli animali) come *enskilment*.

6. *La mia è una questione più di carattere concettuale e di chiarimento sulla distinzione tra paesaggio e territorio a partire dall'articolo di Assunto. Se ho compreso bene, viene indicata l'originarietà del paesaggio rispetto al carattere epistemico-astratto di "territorio" e "ambiente". Mi domando se dietro questa assunzione non ci sia un tradimento dell'impianto terapeutico-wittgensteiniano rispetto a cui si è sviluppato il resto dell'analisi? Il mio punto è: questa originarietà del paesaggio sfocia nella riduzione degli altri due concetti ad esso, con il rischio che la terapia non lasci il mondo così come è e si vada incontro ad una forma di monodimensionalità del paesaggio – che è sì un concetto dinamico in quanto ambiguo ma permette la permanenza di altri concetti spaziali come territorio e ambiente? Ad esempio, se pensiamo all'estetica animale, sembrerebbe che il paesaggio animale sia derivato rispetto ad un territorio o un ambiente. Proprio per la specificità del fenomeno paesaggio, mi sembra difficile pensare ad un'estetica animale. Ciò non significa che un'estetica umana non debba partire dal paesaggio; la mia domanda comunque riguarda un semplice chiarimento sullo statuto dell'originarietà del paesaggio – è una riduzione? Un'esagerazione rispetto ad una pretesa dimenticata rispetto al programma metafisico dell'estetica.*

Domanda abbastanza complessa. Intanto, il fatto che il paesaggio contenga necessariamente lo sguardo umano non implica l'impossibilità di considerare un altro tipo di sguardo; piuttosto, nella mia visione è il fatto di rifarsi a concezioni tipicamente quantitative (come nel caso dell'ambiente) che comporta il rischio di un riduzionismo. Ognuno dei tre termini (paesaggio, ambiente, territorio) è usato per funzioni e obiettivi diversi: quando Assunto sosteneva il carattere di astrazione del territorio e dell'ambiente, ciò significa considerare – per citare Heidegger – la fatticità del soggetto che partecipa di questa estetica. Se quel punto di vista è non umano, non vedo perché non possa essere considerato – a condizione che naturalmente si ponga tutta una serie di nuove distinzioni, per cui

ovviamente viene meno la questione della distinzione artistica o temi simili. Da questo punto di vista ci sono tutta una serie di studi sulle teorie naturalistiche del paesaggio – come, per esempio, la famosa *Savana theory* e teorizzazioni simili – che appunto connettono filogeneticamente l’apprezzamento estetico di determinati tipi di paesaggio all’utilità di date tipologie di spazio per la sopravvivenza dell’umano.

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

Esprimere i significati ed esprimere le emozioni: tra Wittgenstein, James e Dewey

Giovedì 7 settembre 2023

Redatto da:

Marco Franceschina, Agnese Ghezzi, Francesca Papi

Il discorso che faremo oggi prenderà in esame vari profili filosofici, considerando se ci siano delle affinità tra l'immagine del segno come espressione di un significato e quella dei gesti del volto e del corpo come espressione delle emozioni, nonché se queste immagini siano svianti. Parleremo di Wolfgang Iser e in particolare citeremo di rimando la famosa metafora de «la cifra nel tappeto», tratta dall'omonimo racconto di Henry James (1896), metafora che ci sarà utile al fine di inquadrare il problema del presunto significato ultimo di un testo. Al giovane critico del racconto di Henry James, il significato dell'opera del romanziere da cui è affascinato appare tanto sfuggente quanto il tentativo di individuare una figura unitaria nelle texture di un tappeto. Iser sosterrà che l'atto interpretativo non porta a individuare il significato del testo, poiché il significato non è qualcosa di nascosto da ricercare "sotto il tappeto", per l'appunto, precostituito all'atto della lettura. Parleremo poi di Wittgenstein al fine di focalizzare la questione del significato del segno e illustreremo brevemente la sua critica al mito del museo dei significati. Mostreremo inoltre come Wittgenstein, nel formulare la sua critica possa essere stato ispirato a sua volta dalla critica di William James all'idea che l'emozione sia un contenuto mentale preesistente la sua espressione corporea. Cecheremo così di evidenziare -, così come la letteratura recente ha cercato di fare - la complessità del loro rapporto, che non si esaurisce in un rimando di tipo polemico, nonostante Wittgenstein approdi a risultati distanti rispetto a quelli jamesiani. Ci chiederemo con questi autori: cosa sono i significati? Sono delle entità? Come si raccordano coi segni? Qual è l'atto attraverso cui avviene tale accordo? L'intenzione? L'espressione? Attraverso la figura di William James cercheremo poi di rendere conto della sua posizione fondamentalmente antimentalista sulle emozioni, ribaltando l'impostazione tradizionale dell'approccio alle emozioni e offrendo degli spunti critici interessanti per il nostro discorso. Infine, arriveremo a prendere in oggetto la figura di John Dewey, per toccare la questione dell'espressione artistica e dell'oggetto espressivo: l'idea principale sarà quella che riconosce che le opere d'arte non si limitano a veicolare significati già dati prima della loro espressione, ma ne elaborano di nuovi.

1. Wolfgang Iser, anglista e teorico della letteratura, pubblica nel 1978 *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*. Con questo saggio vuole contestare l'idea che il significato, in quanto segreto sepolto, sia qualcosa di prestabilito, accessibile agli strumenti dell'analisi referenziale e riducibile a un'entità preesistente l'atto della lettura. Se le cose stessero in questo modo, avrebbero ragione coloro che paragonano il lavoro del critico, così come dell'uomo comune che si avvicina al testo, a quello del detective alla ricerca di prove incriminatorie: tuttavia siffatto tentativo di sviscerare il significato ultimo di un testo non può che fallire. Di fatto il significato non può essere separato dal testo, né tantomeno ridotto ad una cosa, come se fosse una entità da estrarre. Il riferimento al racconto di Henry James, *La cifra nel tappeto* (1896), è utile a concedere una veste letteraria al problema filosofico di cui dicevamo ed è infatti riportato da Iser come introduzione al suo saggio. Il racconto ruota attorno al tentativo di individuare un filo di senso che si presume tenga assieme tutta l'opera dello scrittore Vereker: è lui stesso ad alimentare questa idea e i suoi lettori nonché critici si gettano alla ricerca di questa chiave di lettura nascosta. Ma la chiave interpretativa e risolutiva del testo, ipoteticamente riposta tra le pieghe delle pagine dell'opera di Vereker, probabilmente non esiste e non è mai esistita, e ad ogni modo non sarà mai dato saperlo. Il critico letterario Corvick, che ritiene di avere afferrato questa chiave interpretativa, la svelerà solo alla moglie Gwendolen, o almeno così ella fa intendere, in quanto subito dopo le nozze Corvick muore. Stessa sorte toccherà prima allo scrittore Vereker e poi a Gwendolen la quale, risposatasi nel frattempo con un altro critico, non rivelerà a quest'ultimo alcunché in merito al misterioso segreto. Il lettore del racconto è condannato quindi a vivere il medesimo destino dei protagonisti, in quanto impossibilitato anch'egli a scoprire se Vereker avesse o meno riposto un significato trasversale all'interno della propria opera, se Corvick l'avesse colto veramente e se Gwendolen ne fosse venuta veramente a conoscenza. L'opera, così come la lettura dell'opera stessa, diviene quindi raffigurazione perfetta di una ricerca affannosa, inconcludente e volta al fallimento. Questa tendenza a cercare in maniera spasmodica il significato nelle opere è una disposizione storicamente determinata, che interessa la teoria della lettura a partire dal '700. Il punto è invece cercare di rileggere la prassi della lettura come una forma di interazione proficua tra i segni testuali e gli atti di comprensione del lettore: solo quando leggiamo un testo, esso acquisisce un significato, significa qualcosa per noi, per il nostro vivere. Il testo propone delle suggestioni e noi lettori interagiamo con esse: così avviene il significare.

2. Riprendendo le parole di Willard Van Orman Quine e sostenendo la prospettiva wittgensteiniana, ci poniamo qui contro "il mito del museo dei significati". Il filosofo austriaco ritiene che il linguaggio debba essere inteso alla stregua di un'arte sociale che noi tutti acquisiamo e impariamo a maneggiare in base all'evidenza del comportamento degli altri in circostanze pubblicamente riconoscibili. A partire da qui sorge la sua forte avversione contro quella forma di

“semantica ingenua” che prende le proprie mosse dal “mito del museo”, ossia dalla convinzione che il linguaggio non sia altro che una somma di etichette contrassegnanti delle idee bell'e fatte, riposte nella mente, appunto come i quadri esposti in un museo con apposite etichette. I significati, secondo questa visione, sono come dei dipinti estratti da quei contesti in cui avevano avuto fino ad allora una propria sensatezza e operatività, e riposti all'interno di teche di vetro al fine di salvaguardarne il loro valore espositivo. L'idea alla base di questa concezione intende il significato alla stregua di un'entità mentale/logica, che si raccorderebbe con un segno di per sé inerte. Se noi estraiamo i significati dalle prassi linguistiche in cui trovano la propria genesi, estorcendoli dal contesto di pratiche in cui hanno una propria vitalità ed efficienza, finiamo per ipostatizzarli: accade così che ci ritroviamo davanti ad un crampo filosofico, direbbe Wittgenstein, o a una fallacia filosofica, suggerirebbe Dewey, nel tentativo di ritrovare un accordo tra segno e significato. Abbiamo qui a che fare con due idee fuorvianti: 1) il significato sarebbe qualcosa che si aggiunge al segno come se fosse un altro tipo di entità: il rapporto segno-significato dovrebbe allora essere inteso come un rapporto tra due tipi di cose: una di tipo materiale, l'altra di tipo immateriale, capace di rivitalizzare la prima; 2) il significato sarebbe una entità mentale (logica o psicologica) oppure qualcosa di assimilabile ad una idea platonica, alla maniera di Frege. Ci chiediamo quindi: qual è il problema del mito del museo? Il problema è che il segno viene isolato dal gioco linguistico da cui è tratto e guardato dal di fuori come se fosse innanzitutto quel tipo di entità presa di per sé, indipendentemente dalle pratiche in cui è significativo come segno. Dobbiamo invece affermare che la pragmatica fonda di fatto la sintassi e la semantica, e non viceversa. Tre sono gli obiettivi polemici interconnessi che rifiutiamo in blocco attraverso gli autori di riferimento cui facciamo qui capo: 1) critica al dogmatismo metafisico reificante o nella formulazione wittgensteiniana oggettificante: tendiamo a ipostatizzare i verbi in sostantivi, i processi in oggetti, per poi pretendere di fare di questi oggetti, frutti di processi ad ogni modo leciti, i costituenti primi della nostra esperienza, per arrivare ad una vera e propria ipostatizzazione del significare in significato; 2) critica al mentalismo, ossia all'idea che il significato sia un contenuto mentale autonomo rispetto alle pratiche d'uso: una volta autonomizzato si pone il problema di come possono essere condivisi e resi comuni; 3) critica all'immagine sviante del dualismo interno-esterno, della dicotomia tra quella dimensione interiore privata e inaccessibile e quella meramente esteriore.

3. Ancora oggi è prevalente una immagine dei gesti corporei della rabbia, della gioia o della paura come espressione esteriore di stati psichici antecedenti. Per esempio, lo psicologo statunitense Paul Ekman fonda le proprie ricerche sull'idea secondo cui ci sarebbero emozioni primitive comuni ed espressioni facciali predeterminate, che sarebbero manifestazioni esteriori di quelle emozioni predeterminate. Ekman sostiene che esistono emozioni universali ovvero emozioni comuni, uguali

per tutti in tutte le culture e che possono essere definite come primarie. James, prima dello stesso Ekman, rivoluzionò questa modalità di guardare alle emozioni: nei *Principi di psicologia* (1890) c'è un capitolo intero dedicato alle emozioni. Qui il filosofo afferma:

Our natural way of thinking (...) is that the mental perception of some fact excites the mental affection called the emotion, and that this latter state of mind gives rise to the bodily expression. My thesis, on the contrary, is that *the bodily changes follow directly the perception of the exciting fact, and that our feeling of the same changes as they occur IS the emotion.* (...) We feel sorry because we cry, angry because we strike, afraid because we tremble.

James rovescia la questione, affermando che non c'è qualcosa di interno da portare all'espressione. Prima di tutto l'interazione con l'oggetto, la percezione dello stimolo esterno, produce i cambiamenti corporei e questo avvertirne gli effetti sul corpo costituisce la stessa emozione. Tal siffatta teoria fu poi criticata e revisionata dallo stesso Dewey, ma costituisce un primo passo in avanti rispetto al riduzionismo di fondo che pervaderà la psicologia di Ekman. Wittgenstein ha formulato una critica all'immagine del segno come esterno al significato che ricorda in parte la critica di James ai cambiamenti del corpo come manifestazione interna di presunti stati psichici anteriori alla loro espressione. A questo proposito proponiamo qui alcune ipotesi di lettura che permettano di istituire un parallelo tra l'idea dell'espressione del significato attraverso il segno e l'espressione dell'emozione nei gesti corporei e nel volto. Alcune considerazioni di James sul rapporto emozioni-gesti corporei potrebbero aver fornito a Wittgenstein lo stimolo per criticare le concezioni mentaliste del significato e Wittgenstein può aver incontrato nei *Principi di psicologia* il rifiuto del paradigma dell'emozione come entità psichica o mentale distinta e sussistente prima delle sue presunte mere manifestazioni corporee. James avrebbe quindi fornito a Wittgenstein un'alternativa all'approccio descrittivo prevalente nella psicologia di allora (anche in quella successiva, vedi Ekman), per cui si trattava di individuare quali fossero i vari tipi di emozioni fondamentali o universali e a quali manifestazioni del corpo/volto fossero correlate: in questo modo le emozioni continuavano ad essere poste come entità innate e universali. James invece manifestava la sua insofferenza per l'identificazione delle emozioni con stati mentali con la famosa negazione di una "materia mentale di cui l'emozione sarebbe costituita" (James 1884). Se cerchiamo di eliminare le componenti corporee da una forte emozione, nessun "mind-stuff" rimane come residuo, sostiene James:

If we fancy some strong emotion, and then try to abstract from our consciousness of it all the feelings of its characteristic bodily symptoms, we find we have nothing left behind, no "mind-stuff" out of which the emotion can be constituted, and that a cold and neutral state of intellectual perception is all that remains.

4. Arriviamo quindi a concludere che John Dewey in *Art as Experience* (1934), parlando in merito all'espressione, afferma che ciò che caratterizza un atto come espressivo, è che in esso non si verifica l'esternazione di qualcosa di preesistente. L'espressione viene pensata come l'attività della spremitura:

Etimologicamente, un atto d'espressione è uno spremere fuori, un estrarre. Il succo è espresso quando gli acini sono schiacciati nel torchio; per un usare un paragone più prosaico, lardo e olio vengono raffinati sottoponendo alcuni grassi a calore e pressione. Niente viene estratto se non da un materiale originariamente grezzo o naturale. Ma è altrettanto vero che la mera fuoriuscita o emissione di materiale grezzo non è espressione. Il succo viene fuori interagendo con qualcosa di esterno ad esso, il torchio o i piedi dell'uomo che pigiano. Buccia e vinaccioli vengono separati e filtrati; passano solo quando l'apparato è difettoso. Anche nelle modalità d'espressione più meccaniche c'è interazione e conseguente trasformazione del materiale originario che si presenta come materiale grezzo per un prodotto dell'arte, in relazione a ciò che viene effettivamente estratto. Ci vogliono sia il torchio che gli acini per esprimere il succo, e per costituire una espressione di emozioni ci vogliono tanto oggetti che stanno attorno e che fanno resistenza quanto emozioni interne e impulsi interni.

La spremitura richiede un'azione meccanica che modifica la struttura degli acini, nonché una trasformazione chimica che fa del contenuto degli acini, prima del mosto e poi del vino. L'espressione artistica è un processo analogo attraverso il quale entrano risorse precedenti (mezzi materiali, capacità, abiti, attitudini, aspettative, esperienze precedenti) che vengono trasformate e rielaborate, trasformazione questa capace di produrre un'esperienza innovativa del mondo comune. Possiamo così parlare di una forma di emergentismo in riferimento alle tesi deweyane: una nuova organizzazione di proprietà già date produce di fatto una nuova esperienza del mondo comune. Anche Thomas Alexander (1998), a proposito dei rapporti del mentale e del corporeo, ma anche del sé e del mondo, ha parlato di una forma di emergentismo che sarebbe ravvisabile nella filosofia di Dewey con riferimento specifico ai capitoli centrali di *Experience and Nature* (1925):

L'emergentismo sostiene che la natura è capace di generare o di far evolvere nuove modalità di ordine e di creare nuove configurazioni [features] che sono irriducibili alle condizioni che le precedevano. Dunque, la materia è necessaria alla vita, ma la vita non può essere ridotta alla fisica; la vita è necessaria per la coscienza, ma la coscienza non può essere ridotta alla neurofisiologia. È importante enfatizzare, almeno per l'emergentismo di Dewey, che (1) i tratti emergenti non sono «proprietà sopravvenienti», ma trasformazioni creative e ricostruzioni della natura, che (2) la natura non può essere identificata con gli oggetti della fisica, come accade nel naturalismo materialistico, ma è l'ambiente creativo in cui accadono eventi di tutti i tipi, e che (3) la novità, l'individualità e la relazione sono tratti [features] pervasivi della natura.

Le emozioni per Dewey sono qualità relazionali che riguardano l'interazione organismo-ambiente. L'emozione segnala la resistenza o la tensione rispetto alle procedure abituali dell'azione, resistenza o tensione che di fatto rende consapevole l'atto espressivo, ovvero innesca la trasformazione: l'emozione rappresenta quindi il principio guida, di controllo e selezione di quei materiali su cui l'atto espressivo esercita la sua azione trasformatrice. Dewey critica poi, di conseguenza, anche l'idea secondo cui le emozioni siano i contenuti predeterminati espressi dalle opere d'arte.

DISCUSSIONE

1. *Qual è il riferimento testuale di Quine?*
2. *Sembra che la parola «materiali» usata da Dewey sia problematica, perché proprio la materialità del segno, contro l'astrattezza, il mentalismo del significato è il pregiudizio dal quale siamo partiti e che con Dewey abbiamo provato a decostruire. Dunque, mi chiedo se questo riferimento che Dewey fa al «materiale» segnico sia effettivamente adatto ad affrontare la questione della significazione o non piuttosto dare un maggior contributo ad un altro tipo di indagine, per esempio sul processo di creazione artistica.*

Per quanto riguarda il riferimento testuale a Quine, rispetto all'accostamento fra i significati come «mito del museo» e Wittgenstein, rimando alla trattazione che ne fa Luigi Perissinotto, nel primo capitolo del libro *Le vie dell'interpretazione* (2002).

Per quanto riguarda invece la questione della «materialità» il problema non riguarda tanto la materialità in sé del segno. Esso è materiale, così come spesso lo è l'opera d'arte. Il problema è l'ipostatizzazione del materiale in una «cosa». A ben vedere, infatti, il discorso di Dewey è, anzi, tutto il contrario rispetto ad una denigrazione della materialità dell'opera d'arte. Proprio nel primo capitolo di *Art as Experience*, Dewey non se la prende con il prodotto artistico (*art product*) in quanto prodotto *materiale* di creazione artistica, ma con la sua ipostatizzazione, slegata da un processo di creazione. Al contrario, proprio l'aver creduto che Dewey se la prendesse con la materialità in sé del prodotto artistico ha alimentato l'accostamento della sua teoria estetica con quella di B. Croce, dal quale lo stesso Dewey ha preso con forza le distanze.

In generale, infatti, bisognerebbe poi dire che la posizione di Dewey nasce da un impianto sicuramente fortemente naturalista, anche se non riduzionista. In particolare, infatti, esso coincide con la credenza che tutto ciò che noi consideriamo «spirituale» o «immateriale» non lo è perché in esso è stato infuso dall'esterno uno spirito o un'intelligenza, ma perché vi è una riconfigurazione delle risorse già esistenti in configurazioni nuove, che fanno emergere *proprietà differenti* che prima non c'erano.

3. *Nel modello tradizionale stimolo-risposta c'è uno stimolo che genera un'emozione e che, infine, viene espressa in una reazione. James inverte gli ultimi due poli, considerando la reazione precedente all'emozione. Tuttavia, impostata così la questione e riconosciuto il fatto che, se fra stimolo e la reazione c'è una mappatura one to one, rimane comunque il problema di un determinismo fra lo stimolo e l'emozione. In questa maniera il problema verrebbe solo spostato: al posto di «museo dei significati» avremmo un «museo delle emozioni». È dunque efficace la proposta jamesiana per decostruire l'idea che esista qualcosa come significazioni ed emozioni fisse?*

Non credo sia una questione di uniformità fra reazioni fisiologiche fisse rispetto agli stati psichici. Effettivamente, però, il punto è problematico, anche se il capitolo stesso presenta molteplici spunti a riguardo. Per esempio, esiste *in nuce* l'idea che le emozioni siano differenziate sulla base degli stimoli. C'è certamente una tipica dipendente dalla nostra forma corporea, ma la relazione tra stimolo ed emozione – sostiene James – non è legata in modo deterministico, ma dipendente dal contesto. Inoltre, vi è una consapevolezza di una dimensione *sociale* delle emozioni. Egli sostiene infatti che, siccome ci rendiamo conto che i nostri cambiamenti corporei sono *visibili* agli altri, vi può essere un'intensificazione delle emozioni corrispondenti a tali stimoli. L'ipotesi interpretativa è che James abbia avanzato delle tesi filosofiche interessanti nei *Principles of psychology* (1890), che vengono successivamente rielaborati da Dewey e Mead, i quali a loro volta effettivamente sviluppano una teoria *sociale e cognitiva* delle emozioni, nel senso di proto-valutativa. Con Dewey, infatti l'emozione è una disposizione corporea ad agire che interrompe un *habit* per ripensarlo e rinnovarlo, basandosi però su una sorta di *protovalutazione* dell'ambiente. Ciò è infatti coerente rispetto sia alle posizioni espresse in *Art as Experience*, sia in quelle di *Experience and Nature*. In queste due opere, quando Dewey parla di arte e contro quelli che sostengono una teoria espressionista delle emozioni, sottolinea che le emozioni sono *funzioni* dell'ambiente. Esse servono, cioè, a qualificare le interazioni che un organismo ha fin da sempre con il suo ambiente circostante.

In sintesi, nonostante i problemi innegabili nella pagina di James, la sua posizione non può essere riportata a una sorta di «museo delle emozioni». Semmai, potrebbe essere necessario interrogarsi sulle *gestualità tipiche* delle emozioni – ma non per questo considerarle come universali. Esse, sono e rimangono sempre *sui generis*, differenziandosi rispetto agli stimoli e all'ambiente nel quale sono inserite.

4. *Sembra che il modello delle emozioni di James sia un modello per chi le prova, non per chi le osserva. Si potrebbe dire che per l'osservatore è possibile solo dedurre l'emozione a partire da determinate gestualità. Ma, se le cose stanno così, allora non è forse vero che perlomeno l'osservatore è condannato ad un modello di emozione come espressione di fatto interiore?*

James non tratta questo aspetto. Viene però trattato da Dewey e Mead, i quali sostengono che effettivamente questa lettura della gestualità avviene, ma essa non sfocia in un contenuto mentale, ma, semmai, in una disposizione ad agire. Il digrignare dell'altro rivela qualcosa che mi fa *agire* in un determinato modo: scappare, o rispondere, per esempio. Infatti, Dewey su questo punto riprende Darwin e la sua concezione teleologica dell'emozione. In quest'ultima, l'emozione è considerata come un'azione della quale si è persa l'origine. Essa sarebbe la vestigia di una *necessità d'azione*, dimenticata a causa dello sviluppo filogenetico umano. A partire da questa posizione, Dewey sosterrà invece che la finalità all'azione esiste, ma è stata interrotta e Mead la correggerà ulteriormente sostenendo che l'emozione è un regolatore della condotta sociale. In ogni caso, le emozioni non sarebbero mezzi di lettura della mente dell'altro, ma mezzi per regolare la mia condotta sulla sua.

5. *A partire dal titolo dell'intervento "Esprimere i significati e le emozioni", mi chiedevo se il percorso fatto ci porta a capire che significati ed emozioni non sono separabili e se proprio l'estetico può in qualche maniera correlare significati ed emozioni. In altre parole, a partire da una lettura deweyana, è possibile dire che l'estetico inteso in senso esperienziale sia ad un tempo significativo ed emotivamente connotato? L'esperienza, così, diventerebbe espressiva ed estetica nel momento in cui unisce significazione ed emozione nella più generale nostra interazione con l'ambiente.*

L'estetico nell'esperienza emerge in *Esperienza e natura*. Tuttavia, separerei l'estetico esperienziale, da quello artistico, poiché in Dewey ci sono diversi gradi di semantizzazione della parola «estetico». L'idea che si propone è quella di una derivazione empiristica della nozione deweyana di estetico. In particolare, essa deriverebbe dall'idea che la condizione fondamentale di un'interazione con l'ambiente è quella di *essere affetti* da esso: cioè, fondamentalmente, provare *piacere* o *dolore* e, per l'uomo, complicare poi grandemente questa prima dicotomia. Questo punto di psicologia empirista sarà infatti recepito sia da James che da Dewey. Per Dewey, infatti, ciò che lui chiama «qualità estetiche» riguarda il fatto che siccome noi siamo innanzitutto una forma di vita dipendente da un ambiente da ogni punto di vista, noi siamo *affetti* da esso. A partire da qui, quando questa relazione inizia ad essere problematica e noi prendiamo una distanza fisica dall'ambiente – cioè poniamo una geografia di *punti di riferimento* – la relazione primaria viene rivista. Tuttavia, questa ridefinizione è sviluppata per rispondere a difficoltà dell'azione abituale con l'ambiente e viene a sua volta incorporata nell'esperienza primaria.

Quando poi Dewey si occupa di artistico, egli arriverà a intendere alcune esperienze come eminentemente estetiche nella misura in cui esaltano ed esplicitano questo legame fondamentale dell'uomo con l'ambiente. Certo, esiste nell'estetico una componente di unione della significazione e dell'emotivo, ma non viene ottenuta aggiungendo l'una all'altra, ma riconoscendone l'originarietà

del loro intreccio. Innanzitutto, infatti, io avverto ciò che mi circonda *in quanto*.... C'è una forma di protovalutazione che riguarda la percezione e non si dà mai in una maniera neutra.

6. *Dunque, emozioni e significati sono lo stesso?*

No, c'è un continuum ma non sono lo stesso. In particolare, l'esperienza artistica è appagante dal punto di vista emotivo e significativo, ma essa è intesa come un'intensificazione dell'originaria ed ineliminabile relazione organismo-ambiente. *Feelings* e *meanings*, infatti, sono due termini distinti in Dewey, tanto che, parlando dell'uomo, egli sostiene che una delle sue caratteristiche fondamentali sia quella di passare dal *feeling* al *meanings*.

7. *Nel suo intervento è possibile rintracciare una forte analogia con le correnti fenomenologiche e, in particolare, quella merleau-pontiana. In questa, infatti, e nel testo "Fenomenologia della percezione" in particolare è espressa l'idea che non esista una netta separazione fra espressione linguistica, sentire e pensare. Tutto al contrario, essi si modificano vicendevolmente. E di più, essi modificano il contesto nel quale viviamo. Inoltre, per quanto riguarda la nozione di «forme di vita», esse possono essere accostate alle teorie ecologiche di Gibson, anche se con una differenza. Nella teoria ecologica c'è però, forse, un maggiore equilibrio fra l'elemento passivo ed attivo all'interno di una generale concezione interattivista, mentre per quanto riguarda la psicologia pragmatista vi sarebbe una maggiore insistenza sull'aspetto passivo. Sono dunque possibili tutti questi parallelismi?*

Per quanto riguarda le scuole fenomenologiche e, in particolare, la fenomenologia merleau-pontiana c'è sicuramente una convergenza con le istanze deweyane. Vi sono in effetti anche studi che mostrano come le due scuole di pensiero possano trovare importanti punti di contatto. Tuttavia, bisogna altresì rimarcare che, nonostante le evidenti convergenze fra le due scuole di pensiero, uno studio filologicamente orientato non può che mettere in luce come non vi siano fra i due autori rapporti diretti. Husserl ha sicuramente letto James, ma non c'è traccia di rapporti fra Dewey e Merleau-Ponty. Dal punto di vista contenutistico è, però, comunque rilevante notare che sia Dewey che Merleau-Ponty si confrontano costantemente con i risultati più recenti degli studi psicologici nei quali proprio James è indiscusso protagonista, diversamente da quanto facevano i filosofi di quel tempo, in cui prevaleva l'antipsicologismo. Inoltre, la critica merleau-pontiana alla concezione lineare del comportamento trova notevoli tangenze con la teoria esposta nel saggio sull'arco riflesso ad opera di Dewey (1896), trent'anni prima. In quest'opera infatti, Dewey sostiene, come Merleau-Ponty, che per essere affetto da un qualche stimolo, devo prima essere orientato verso di esso; devono esserci, cioè, condizioni *precedenti* allo stimolo stesso per lasciarlo emergere in quanto tale. Anche per quanto riguarda Gibson, sono recentemente apparsi saggi che mostrano come la sua teoria

psicologico-ecologica sia dipendente dalla tradizione pragmatista attraverso James e Dewey. A fronte di ciò, è però necessario notare che, nonostante si sia insistito sull'aspetto della passività per motivi didattici, i due filosofi hanno ben in mente il valore dell'attività dell'organismo nell'ambiente, per esempio, nel discernimento degli stimoli: non recepiamo *tutto* quello che abbiamo intorno, ma siamo selettivi.

Infine, per parlare di un rapporto fra scuole pragmatiste e fenomenologiche rispetto al tema dell'intersoggettività, l'autore che è necessario considerare è sicuramente Mead. Ma, anche da questo punto di vista, bisogna altresì rilevare che la teoria fenomenologica dell'empatia è una teoria complicata e sfaccettata. Essa è infatti interpretabile o come forma di proiettivismo (io proietto i miei stati d'animo su un altro individuo) oppure secondo l'idea della *Einfühlung* (partire dall'integralità del sentire comune e stabilire successivamente delle differenze). Su quest'ultimo punto, è effettivamente possibile vedere un'analogia con quanto avevano fatto le scuole pragmatiste: l'individuazione, il processo di elaborazione dell'identità propria, l'io, è una nozione che viene elaborata successivamente e a partire da una comunanza.

8. *La mia domanda concerne il rapporto fra significato ed emozione. Vorrei dunque citare testualmente da Dewey: «in realtà le emozioni quando sono significative sono qualità dell'esperienza complessa quando si muove e cambia. Dico “quando sono significative” perché altrimenti non si tratta che degli urli e degli strepiti di un bambino a disagio» (1934). Mi sembra che da passaggi come questo si possa evincere una dimensione, per dir così, diaframmatica dell'esperienza, che oscilla fra l'istantaneo e il processuale. Il punto diventa dunque che l'emozione non è una cosa istantanea e che costituisce la propria significatività in relazione a questa dimensione processuale. Dunque, come possiamo semantizzare tale significatività?*

È necessario meglio intendere la nozione di significato, che in questo contesto è evidentemente aderente all'idea di qualcosa che viene *raffinato*. Tuttavia, esiste per Dewey anche un tipo di significazione che è dipendente dalla forma di vita, cioè dal nostro essere organismo-che-interagisce-con-l'ambiente. Questa condizione determina il fatto che l'organismo interagisca con le risorse e le circostanze, che vengono avvertite come vantaggiose o meno. In questa situazione, l'uomo è capace di raffinarla, utilizzando strumenti tecnici che *retroagiscono* su tale condizione primaria. Dunque, anche per quanto riguarda le emozioni esse non possono coincidere con un mero sfogo, ma con qualcosa che viene determinato ed ha al contempo potere di determinazione sul contesto. Così, anche un bambino piange diversamente a seconda che vi sia o meno la madre ad ascoltarlo. Dewey sembra riferirsi a questo nel passaggio citato. Qualunque risposta è già connotata culturalmente e ciò si vede

in *Human nature and conduct* (1922) e in *Logic: the theory of inquiry* (1938), laddove Dewey sostiene che sia impossibile isolare nell'uomo qualche comportamento *puramente* animale.

9. *Qual è il significato del termine «emozione guida»? Così lasciata, questa nozione sembra che essa indichi qualcosa che preesiste al processo espressivo. Inoltre, quale sarebbe il suo lo statuto ontologico? Nel processo espressivo esistono infatti molteplici aspetti, che non sembrano tutti coincidere con o essere dipendenti da un'emozione: la tecnica, l'esecuzione, l'interpretazione di modelli...*

Dewey dice chiaramente che l'emozione non precede l'atto espressivo, ma si configura e affina durante il processo espressivo stesso. È analoga all'idea di «regola» wittgensteiniana, che si forma durante il gioco. Anche da fruitori ci capita di *chiarire nel mentre* quello che sentiamo, e su questa base mettere in evidenza alcuni contenuti e non altri.

D'altra parte, rispetto alla seconda questione, si propone di applicare all'emozione quello che Dewey dice della mente, ovvero che va intesa come un verbo (*take mind*, per es.). Dunque, anche l'emozione non indica tanto un qualcosa, ma la qualità di un processo: non esiste qualcosa come un'emozione in quanto entità, ma in quanto qualità dell'interazione.

10. *A partire dal rapporto fra emozioni e corporeità, come essa può entrare in relazione con la scoperta dei neuroni specchio? È essa una relazione problematica e contrastante? Inoltre, tornando sulla nozione di resistenza citata da Dewey e dalla sua immagine della spremitura, mi chiedo dove possa essere vista questa resistenza all'interno del processo di spremitura.*

Il rapporto fra emozioni e corporeità alla luce delle scoperte dei neuroni specchio è stato indagato in alcuni studi internazionali e italiani. Ad esempio, Baggio, Caruana, Parravicini e Viola (2020) hanno tradotto alcuni saggi di autori pragmatisti e di Darwin. Tuttavia, nutro qualche riserva su una interpretazione unilaterale del ruolo dei neuroni specchio, quando viene considerata la dimensione neuronale come fondativa rispetto al comportamento. Al contrario, il comportamento è prodotto di diversi fattori, *fra cui* le reti neurali risultano essere uno degli elementi. Anche enattivisti come Shaun Gallagher e Alva Noë sostengono che alla formazione del comportamento umano concorra una molteplicità di fattori irriducibili alle reti neuronali.

Per quanto riguarda la questione della resistenza, è necessario tenere insieme *Art as experience* e i primi saggi sull'emozioni, nonostante intercorrano quarant'anni fra le loro stesure. Tuttavia, già nei primi saggi Dewey prendeva in considerazione la proposta di Darwin sull'emozione. Egli sosteneva infatti che l'emozione sorge quando un comportamento strutturato entra in crisi. Con l'emozione si realizza dunque una forma di consapevolezza *vitale* e non cognitiva dei propri abiti, permettendoci di

rivederli. La resistenza, dunque, è strettamente legata a questo momento di crisi, nel quale, per l'appunto, il rapporto organismo-ambiente viene ridefinito in quanto ostacolante e non più scontato. All'intero dei processi artistici, poi, tale dimensione di resistenza è funzionale alla trasformazione di uno sfogo in un'esperienza ricca ed articolata. Ovviamente il fatto che questo meccanismo spieghi *tutta* la gamma emotiva, è falso. È difficile considerare alcune emozioni come la gioia come momento di crisi di un abito, ma evidentemente qui siamo oltre la pagina deweyana, toccando problemi che non sono considerati nel dettaglio.

Protocollo del seminario di Annamaria Contini (Università di Modena e Reggio Emilia)

La metafora come pratica del significato

Giovedì 7 settembre 2023

Redatto da:

Gabriele Gallina e Giovanni Lenzi

Il tema trattato nella lezione nella lezione è quello della metafora come pratica del significato.³⁶ Per metafore si intendono solitamente delle espressioni linguistiche, oltre che dei concetti, molto differenti tra loro. Infatti, all'interno della categoria di metafora includiamo sia le metafore letterarie, sia delle espressioni che corrono frequentemente nei nostri discorsi, nella nostra vita quotidiana, senza più che nemmeno se ne avverta il valore metaforico: ci sembrano espressioni "letterali" che non hanno alcuna connotazione metaforica. Si hanno perciò esempi molto differenti, alcuni più legati all'ambito poetico come "il cielo piange" o "il cielo è morto", altri più legati alla retorica tradizionale, come "l'uomo è un lupo".

Quando si parla di espressioni metaforiche, soprattutto quando non si tratta di espressioni idiomatiche, si ha bisogno di contestualizzarle, perché altrimenti si ha a che fare con delle espressioni poco chiare o che possono voler dire cose completamente diverse. La stessa espressione "il cielo piange" può essere utilizzata in senso meteorologico, per parlare della pioggia, oppure, come nella famosa poesia di Pascoli,³⁷ si può alludere a un pianto di stelle, alle stelle cadenti, con effetti diversi di significato.

La discussione sulla metafora è diventata negli ultimi decenni un ambito di studio interdisciplinare.³⁸ Questa grande apertura interdisciplinare che fa della metafora anche un terreno di incontro – e di confronto – tra diversi approcci disciplinari. Di fatto, molti di questi approcci si sono confrontati con la lezione elaborata in ambito filosofico sulla metafora soprattutto nel Novecento.

La riflessione che si è svolta in ambito filosofico sulla metafora si è dunque sviluppata su due filoni principali: da un lato si vede un'indagine sulla metafora come elemento linguistico e concettuale quindi sul suo ruolo per la conoscenza (studi, cioè, che si chiedono se le metafore possiedano una funzione conoscitiva o se esse non siano soltanto per così dire uno strumento retorico). La metafora è stata interpretata come uno strumento di ricerca e di accesso alla conoscenza,

³⁶ Per introdurre l'argomento è stato proiettato un estratto del film M. Radford, *Il postino*, 1994.

³⁷ G. Pascoli, *Myricae*, Rizzoli, Milano 2015.

³⁸ Uno dei primi esempi è il celebre volume A. Ortony (a cura di), *Metaphor and thought*, Cambridge University, Cambridge 2012.

anche con un valore epistemologico. Inoltre, è stata vista come un dispositivo di innovazione semantico.

L'altro filone di riflessione, prendendo le mosse dal dispositivo metaforico, giunge a interrogarsi sulla natura stessa del linguaggio, sulla natura della verità e sulla natura del significato. È questa riflessione che oggi sembra la più interessante. A tale livello di indagine, la metafora è stata vista come un luogo di cristallizzazione di temi determinanti, in generale per la filosofia e nello specifico poi per l'estetica e la filosofia del linguaggio. Anche in quanto chiave per pensare i rapporti tra pensiero e linguaggio, percezione e concettualizzazione, verità e oggettività e conoscenza e creatività. Estendendo il significato dei termini coinvolti, la metafora è in grado di esibire le condizioni per le quali si costituisce il significato stesso, assumendo quindi un ruolo emblematico per la filosofia che s'interroga sul senso del linguaggio. Per questo il contributo della filosofia a questa discussione interdisciplinare è rilevante.

È importante sottolineare questo punto perché, dopo la cosiddetta "svolta cognitiva" iniziata dagli anni '80 del Novecento negli studi sulla metafora, il ruolo della filosofia è parso meno decisivo. Infatti, quando oggi si tratta della forza cognitiva della metafora si insiste molto sulla rivoluzione innescata da *Metaphors we live by* di George Lakoff e Mark Johnson.³⁹

Questo lavoro propose per primo la teoria concettuale della metafora e sottolineò l'ubiquità della metafora nella vita quotidiana. Secondo questa prospettiva la metafora è un fenomeno che riguarda i concetti e non tanto le parole; perciò, le espressioni verbali sono viste come manifestazioni, ovvero gli epifenomeni di metafore sottostanti di tipo concettuale. Per esempio, la metafora concettuale "l'amore è un viaggio" va considerata la metafora in senso proprio, alla quale sono riferibili tutte quelle espressioni linguistiche che in qualche modo la manifestano sul piano dell'enunciazione. Le espressioni verbali metaforiche sono quindi epifenomeni di metafore concettuali. Se ad esempio si afferma "il nostro rapporto non sta andando da nessuna parte", oppure "se non facciamo qualcosa il nostro rapporto si arenerà", queste espressioni sono manifestazioni della medesima metafora concettuale "l'amore è un viaggio". Questa teoria sostiene inoltre che le metafore pervadono la nostra vita quotidiana. Si fa frequentemente uso di espressioni che sarebbero invece epifenomeni di più profonde metafore concettuali.

La teoria concettuale della metafora intende il significato metaforico come una proiezione, una mappatura, di un dominio (il termine usato metaforicamente) su un altro dominio (la cornice letterale).⁴⁰ Il dominio da proiettare è tendenzialmente più noto o più semplice cosicché la comprensione del dominio su cui è effettuata la comprensione sia più facilmente comprensibile.

³⁹ G. Lakoff, M. Johnson, *Metaphors We Live By*, University of Chicago, Chicago, 1980.

⁴⁰ Su questo punto va notata la prossimità di Lakoff e Johnson col modello interattivo di Black (cfr. *infra*).

Utilizzando la metafora “l’amore è un viaggio”, ci si serve del viaggio – che ha per così dire degli aspetti di maggiore concretezza – per parlare di un sentimento complesso come l’amore. Si ottiene così una vera e propria mappatura frutto di una serie di puntuali corrispondenze sottostanti: gli amanti diventano i viaggiatori, il rapporto diventa il veicolo, gli obiettivi condivisi diventano le destinazioni.

La metafora funziona come un filtro. Tende, cioè, a mettere in luce certi elementi. Così, per esempio la metafora “l’amore è un viaggio”, introduce nel discorso elementi molto diversi rispetto a “l’amore è una guerra”. La metafora ha dunque la capacità di dare una rappresentazione selettiva delle cose. Mette le cose sotto agli occhi. Tale forza icastica, che già Aristotele aveva colto, fa vedere le cose in un certo modo, da un punto di vista specifico.⁴¹

Alcune riserve sulla metafora concettuale sono state avanzate da Steen e Prandi.⁴² In particolare, è stata contestata la mancanza di attenzione per l’aspetto linguistico-enunciativo della metafora, a fronte di un’enfaticizzazione eccessiva del suo valore concettuale. Questo ha portato a vedere gli aspetti linguistici come meri epifenomeni, come poco rilevanti. Ciò che questi studiosi obiettano è che le metafore possiedono anche uno scopo comunicativo: non hanno sempre a che fare sempre con il “cosa” si conosce ma anche con il “come” lo si conosce. Questo è evidente con le metafore usate in modo deliberato con l’intento di comunicare meglio un concetto o evocare una certa atmosfera. Prandi ha contestato un certo adeguamento della ricerca alle indagini sulle metafore convenzionali, tipiche della vita quotidiana. In questo caso viene obliato, o meno studiato, il valore conflittuale della metafora, cioè il conflitto tra il significato letterale e quello metaforico delle sue espressioni, e quindi il conflitto tra due o più interpretazioni possibili.

Matteucci propone delle riflessioni sulla creatività della metafora connessa alla dimensione del “come”.⁴³ La pratica della metafora, che dà il titolo all’intervento, fa particolare riferimento all’esperienza-con, e quindi ad una dimensione di tipo estetico e relazionale, per come è descritta nel libro di Matteucci. Secondo Matteucci, si può definire estetica un’esperienza caratterizzata non tanto da un certo contenuto – cioè un’esperienza *di* qualcosa – ma, piuttosto, da una particolare relazione soggetto-oggetto frutto della cooperazione tra percezione, emozione ed espressione. Pertanto la tesi della pratica della metafora è emblematica di questa relazione. La metafora come pratica del significato è espressiva. Certamente possiede un contenuto cognitivo, ma pertiene anche alla dimensione percettiva, soprattutto per gli aspetti icastici della metafora. Inoltre nel linguaggio

⁴¹ Sulla scorta di queste riflessioni vanno indicati i lavori di Johnson sulla funzione orientativa della metafora per l’apparato percettivo e lo studioso ungherese Kövecses, che si è interrogato sull’aspetto culturale della metafora e sugli aspetti più universali che ricorrono nelle diverse lingue.

⁴² G. Steen, *Deliberate Metaphor Theory: Basic assumptions, main tenets, urgent issues*, in “Intercultural pragmatics”, 14 (1), 2017, pp. 1-24; M. Prandi, *A Plea for Living Metaphors: Conflictual Metaphors and Metaphorical Swarms*, in “Metaphor and Symbol, A Quarterly Journal”, 27, 2012, pp. 148-170.

⁴³ G. Matteucci, *Estetica e natura umana. La mente estesa tra percezione, emozione ed espressione*, Carocci, Roma 2019.

metaforico c'è anche una connotazione emotiva e soggettiva. La metafora è un'interazione dinamica e olistica, nel corso della quale soggetto e oggetto si costituiscono reciprocamente in una tensione operativa e performativa. Si può dunque parlare del contenuto proposizionale della metafora, ma soprattutto vi è un sapere "come". È anzitutto una competenza pratica che ha la capacità di cogliere la compaginazione complessiva di uno scenario, di individuare un modo di procedere entro una pratica di interazione. Si ha quindi a che fare con una forma operativa di sapere-come, di esperienza-con, ossia di sapere estetico.

Se si vanno a vedere quali sono le clausole affinché una metafora del tipo "quell'individuo è un maiale" funzioni, ci si rende conto che alcune delle clausole hanno a che fare col contenuto proposizionale, come la conoscenza della lingua oppure "chi parla deve sapere qualcosa di metaforizzante e metaforizzato"; poi l'interlocutore deve essere disposto a "accogliere un uso insolito della conoscenza riguardo al metaforizzante", senza la quale un'espressione come "il cielo è morto" può non significare nulla. Occorre inoltre che l'interlocutore si renda conto che non si sta parlando letteralmente, né che si stiano utilizzando i segni in modo meccanico a partire da certe regole e che ciascuno si senta implicato nella produzione comune di un significato.

Il significato è quindi frutto di un processo di costruzione, di un'attitudine interattiva, di una dinamica collaborativa. La metafora può quindi essere additata come un caso particolare capace di mettere in luce in modo esemplare questi processi.

La teoria interattiva della metafora proposta da Max Black merita un'attenzione particolare perché è stata sia fonte di ispirazione che termine critico di confronto di molti filosofi che si sono occupati della metafora.⁴⁴ Fra tutti vanno ricordati Ricoeur, Goodman, Davidson e Danto.

L'assunzione principale di Black è la seguente: ciò che la metafora permette di conoscere non deve essere distinto da come lo si conosce. Questa prospettiva assume una peculiare rilevanza se si fa riferimento alla posizione di Black nel contesto dello sviluppo della filosofia analitica, tradizione che lui stesso ha contribuito a rinnovare, per così dire, "dall'interno".

Riguardo al problema dell'identificazione di una metafora, Black è scettico sulla possibilità di un criterio definitivo per identificare se un'espressione verbale è metaforica o letterale. Al contrario di autori come Beardsley e Ricoeur, che hanno insistito sulla contraddittorietà letterale della metafora, Black predilige mettere in luce la variabilità e la relatività del tenore letterale o metaforico di una certa espressione. Così, "l'uomo è un lupo" è evidentemente una metafora per la dissonanza che si riscontra tra i due campi semantici di "uomo" e di "lupo"; "l'uomo vive in una casa di vetro" può assumere una portata letterale in alcuni contesti e metaforica in altri; "nessun uomo è un'isola" è

⁴⁴ La teoria, inizialmente proposta in M. Black, *Metaphor*, in "Proceedings of the Aristotelian Society", 55, 1955, 273-294, è stata sviluppata in alcuni articoli successivi, tra cui si segnala *Id.*, *More about Metaphor*, in "Dialectica", 31 (3-4), 432-457.

un'asserzione sia letterale sia metaforica. Letterale e metaforico vengono dunque visti come poli opposti di uno stesso spettro.

Altrettanto si può dire del carattere innovativo o convenzionale di una metafora: non vi è una differenza assoluta tale che non dipenda in qualche modo dal contesto in cui occorre l'uso metaforico. Per questa ragione, la metafora per essere compresa esige la relativizzazione al suo contesto d'uso e di applicazione. Nel caso delle metafore deboli o convenzionali il contesto in cui l'uso metaforico di un termine diventa comprensibile è il singolo enunciato, mentre nelle metafore letterarie i confini sono tendenzialmente più ampi e variabili. In ogni caso, è erronea la concezione secondo cui la metafora è da identificare con il singolo termine.

Questo modo di concepire la metafora, che risale alla tradizione retorica, è intimamente connesso alla concezione della metafora come sostituzione di un'espressione letterale equivalente. Secondo questa posizione, il termine metaforico sarebbe in linea di principio sempre sostituibile – cioè traducibile – con un termine letterale avente lo stesso significato. L'inadeguatezza di questo assunto si evince dalla difficoltà di spiegare le innovazioni semantiche introdotte dalle metafore. Se il significato di un'espressione metaforica fosse già dato da una preesistente formulazione letterale, si dovrebbe rinunciare all'idea che la metafora sia capace di produrre significati nuovi.

La teoria di Black rifiuta la concezione della metafora come sostituzione e ne propone una come interazione. La metafora, secondo Black, è la risultante di due ordini di interazioni: l'interazione tra il termine usato metaforicamente (*focus*) e l'enunciato in cui compare (*frame*), da un lato, e l'interazione tra un soggetto primario (il soggetto del *frame*) e un soggetto secondario (il soggetto del *focus*), dall'altro. Per esempio, nella nota metafora hobbesiana "l'uomo è un lupo": "lupo" è il *focus* metaforico e il soggetto secondario; "l'uomo è" è il *frame*; "uomo" è il soggetto primario.

Secondo Black, la metafora è una modalità di proiezione. L'applicazione di un termine metaforico a un altro comporta la proiezione di certe caratteristiche del soggetto secondario sul soggetto primario in modo da riorganizzare, ampliare o illuminare aspetti del soggetto primario altrimenti non noti. Non tutte le proprietà del soggetto secondario vengono proiettate, ma soltanto quelle che risultano rilevanti dalla sua interazione con il soggetto primario. La proiezione richiede dunque anche una selezione. Per questo assume rilevanza la nozione di "sistema di implicazioni", vale a dire l'insieme di enunciati riferibili al soggetto primario o secondario.

Tali sistemi di implicazioni sono una costruzione richiesta nella comprensione delle metafore, ma non necessitano di essere ricavati da definizioni vere dei soggetti della metafora. Al contrario, spesso sono derivabili da nozioni condivise da una comunità linguistica, da luoghi comuni e stereotipi. Ciò che maggiormente importa nella funzione di proiezione è che il sistema di implicazioni

del soggetto secondario sia in corrispondenza “uno a uno” con il sistema di implicazioni del soggetto primario.

Nel proiettare e selezionare, la metafora produce nuovi significati. Modifica il linguaggio, innovandolo. La metafora muta il modo in cui vediamo le cose perché illumina aspetti che, con i soli strumenti del linguaggio letterale, non ci sarebbero noti. Ma perché ciò avvenga, la novità non è da ricercare tanto al livello dei sistemi di implicazioni. Piuttosto, secondo Black, la forza innovatrice della metafora è giustificata al livello della proiezione e dei suoi effetti sulla comprensione. La novità semantica e linguistica è effettiva soltanto nella misura in cui è illuminante: tanto più una metafora getta una luce nuova sui soggetti coinvolti, tanto maggiormente lo spettro semantico di entrambi risulta arricchito e mutato.

In questo senso si può parlare della metafora come di una pratica di costituzione del significato (questo non è un tema estraneo a Black, che già nell’articolo del 1955 riservava alla pragmatica della metafora una posizione non secondaria rispetto alla sua semantica). Mutando la nostra concezione del soggetto secondario, la metafora trasgredisce e viola regole costituite. Incidentalmente va notato che questo è il motivo per cui non esiste una risposta univoca di fronte all’asserzione metaforica. Non esiste un modo “corretto” di rispondere alla metafora, perché l’asserzione metaforica implica una violazione delle regole. Non ci può essere nessuna regola data a priori per la trasgressione insita in una metafora, per questo non si può scrivere un dizionario di metafore, ma al massimo stilare un tesoro.

La metafora va considerata una pratica non soltanto per il modo in cui interagiscono due campi semantici, ma soprattutto perché è frutto di un’interazione tra chi parla e chi ascolta, chi scrive e chi legge. Anche questo aspetto è stato sottolineato da Black: “Penso a un’affermazione metaforica (anche debole) come a un’azione verbale che richiede essenzialmente “di essere compresa”, una risposta creativa da un lettore competente”.⁴⁵

In definitiva, la metafora come pratica del significato richiede la costruzione del significato attraverso l’interazione e la cooperazione tra i parlanti.

Ortony è un altro autore che ha messo in evidenza come l’intenzione comunicativa della metafora sia ben più complessa della semplice predicazione di proprietà espresse nel linguaggio letterale. Secondo Ortony la metafora (i) esprime ciò che è inesprimibile letteralmente; (ii) comunica fasci di proprietà in modo compatto e (iii) lo fa con una vividezza concettuale e immaginifica ignota al linguaggio letterale che dovrebbe corrispondergli – sempre che ciò sia possibile.⁴⁶ Da qui si può desumere la natura globale e olistica della metafora e si può tracciare un’analogia con la percezione.

⁴⁵ M. Black, *More about Metaphor*, op. cit., traduzione di chi scrive.

⁴⁶ A. Ortony, *Why Metaphors Are Necessary And Not Just Nice*, in “Educational Theory”, 25(1), 1975, 45-53.

Poiché le rappresentazioni metaforiche sono infatti rappresentazioni olistiche di fasci di proprietà, piuttosto che di singoli predicati, queste sono da considerare più apparentate alle rappresentazioni percettive di quanto non lo siano gli insiemi di predicati astratti di natura letterale; perciò, in virtù della sua forza icastica, la metafora può essere considerata come un ponte tra linguaggio e percezione.

In conclusione all'intervento è stata abbozzata una critica all'impostazione cognitivista negli studi sulla metafora. I cognitivisti più ortodossi hanno adombrato la funzione innovatrice e inventiva della metafora nonché la sua inclinazione alla trasgressione categoriale. Il loro gesto teorico può essere ripartito in un doppio movimento: da un lato l'enfasi messa sul carattere concettuale della metafora ha lasciato sullo sfondo le parole e le singole espressioni; dall'altro essa è stata spostata l'attenzione dalle metafore creative alle metafore convenzionali come principale oggetto teorico. Queste due operazioni sono in effetti interconnesse: lo slittamento del metaforico sul terreno del concettuale ha come conseguenza la tendenza a mettere in risalto la coerenza del linguaggio metaforico a discapito del suo valore, non solo di quello conflittuale ma anche di quello più innovativo.

Ricoeur è senz'altro l'autore che più ha insistito sul carattere innovativo della metafora. Non è un caso, dunque, che il modello della metafora viva, che dà il nome alla sua opera, sia proprio la metafora letteraria e poetica.⁴⁷ Il problema che guida Ricoeur riguarda la produzione dei significati metaforici. Come è possibile che il linguaggio con dei mezzi limitati (i segni linguistici, infatti, sono sempre in un numero finito) possa produrre una serie virtualmente infinita di sensi e significati?

Uno degli aspetti più interessanti di Ricoeur è l'attenzione al versante della ricezione. La collaborazione attiva del lettore produce infatti il senso metaforico e alla metafora sottostà una logica di tensioni e un processo di costruzione. Se la metafora richiede di sciogliere in qualche modo la contraddittorietà cercando nelle determinazioni dei soggetti coinvolti quei caratteri che non sono contraddittori, occorre allora riconoscere una partecipazione attiva dell'ascoltatore o del lettore nel processo di interpretazione e costruzione della metafora: è il lettore a trasformare la contraddizione assoluta in una contraddizione ricca di senso.

Secondo Ricoeur, per ovviare a questo apparente paradosso occorre considerare la novità del significato come l'opera istantanea di un lettore. La metafora viva è una tensione tra senso e evento che si dà eminentemente nella lettura o nell'ascolto. Il significato si produce con un singolo evento, con l'esperienza di un certo contesto, viene però compreso come un senso, qualcosa cioè che può essere identificato e re-identificato in altre situazioni e contesti. In questo modo l'innovazione semantica può essere vista anche come un'innovazione linguistica.

⁴⁷ P. Ricoeur, *La métaphore vive*, Editions du Seuil, Parigi, 1975.

La tensione tra senso ed evento che caratterizza la metafora è descritta come la risultante di diverse tensioni. Innanzitutto, lo stesso enunciato metaforico segnala una tensione tra tenore e veicolo, focus e frame, soggetto primario e secondario.

Vi è inoltre una tensione tra due interpretazioni: l'interpretazione letterale e quella metaforica. La prima viene distrutta dall'innovazione semantica della metafora, ma, secondo Ricoeur, non si tratta di una distruzione assoluta. In quest'ottica il senso metaforico è la risultante di una tensione che si crea tra la contraddittorietà della metafora intesa letteralmente e il significato nuovo che via via si costruisce.

La terza tensione riguarda invece la funzione relazionale della copula: nel collegare tenore e veicolo, così come focus e frame, si crea una tensione tra identità e differenza. Per esempio, nella metafora "l'uomo è un lupo", è ovvio che l'uomo non è in nessun senso assoluto un lupo, e una differenza tra gli uomini e i lupi nondimeno rimane nell'asserzione metaforica. Tuttavia, affermare che l'uomo è un lupo – applicare cioè la copula nel contesto metaforico – ha come effetto di registrare una identità. La tensione emerge così nel gioco delle somiglianze tra i soggetti messi in relazione dalla metafora.

Una tensione analoga avviene anche per la funzione referenziale del discorso metaforico. L'uomo non è un lupo sul piano referenziale: la verità metaforica non riguarda soltanto ciò che "è", ma mantiene il "non è" della differenza al suo interno, come se il "non è" fosse presente in filigrana. Al contrario della verità letterale, la verità metaforica mantiene una tensione in grado di sopportare la contraddizione.

Dibattito

Intervento 1: *Può dire qualcosa sull'intermedialità della metafora? Un'immagine può essere una metafora? E, nello specifico, il paradigma di Black è applicabile al suono e alla musica?*

Contini: Effettivamente si è parlato di metafore negli ambiti più disparati. Sull'applicazione di metafore in ambiti diversi da quello strettamente linguistico sono state condotte ricerche in modo particolarmente ricco, da un lato, in ambito semiotico,⁴⁸ dall'altro, in ambito di matrice cognitivista. Non è un caso: il modello concettuale della metafora sostiene che le metafore si possano applicare e estrinsecare in modi diversi. È possibile dunque riscontrare metafore linguistiche, visive, musicali.

Il problema principale in contesti diversi dal linguaggio verbale è il mantenimento della dissonanza semantica tra i due domini della metafora. Per esempio, nei quadri di Arcimboldo è

⁴⁸ Vedi Gruppo μ , *Trattato del segno visivo. Per una retorica dell'immagine*, a cura di T. Migliore, Milano, Bruno Mondadori, 2007.

possibile cogliere la discrepanza, la stranezza, di proiettare dei vegetali su dei connotati facciali.

In questo caso avviene un processo reciproco di addizione e soppressione di caratteristiche tra i campi semantici visivi degli ortaggi e del volto umano. Per la metafora musicale si potrebbe fare un ragionamento analogo.

Intervento 2: 1) *Nella teoria di Black, la metafora può essere una concrezione linguistica in grado di mettere in luce l'unione tra senso e significato di Frege?*

2) *Una domanda riguardo al problema della semantica dell'“insight” di Black. Se l'“insight” è da considerare soltanto come una regola interpretativa, come può una regola interpretativa essere nuova e non essere già “contenuta” nei termini metaforizzati? Sembra ripresentarsi lo stereotipo della metafora che “trova” una somiglianza preesistente alla metafora stessa.*

3) *Che rapporto c'è tra la narrazione dell'esperienza estetica e la metafora?*

Contini: La linea di indagine suggerita nella prima domanda è interessante e andrebbe approfondita. Effettivamente quanto Black scrive sull'“estensione del significato” potrebbe essere studiato in questa prospettiva.

Per quanto riguarda la seconda questione, il tema dell'*insight* ricorre negli articoli di Black. Ne parla già nel saggio del '55 e vi ritorna anche in quello del '77. In quest'ultimo saggio sviluppa l'analogia dell'*insight* con la modalità percettiva del *vedere-come*, il quale è una sorta di modello per la comprensione del funzionamento della metafora. Inoltre, occorre sottolineare che Black ha insistito molto sul fatto che la metafora crea la somiglianza tra i due soggetti. La metafora, soprattutto quando è forte, innovativa, ha una funzione creativa. Fa vedere la somiglianza, mette in forma degli aspetti della realtà che prima non c'erano. Questo avviene, per così dire, alla fine di un percorso, al termine di un processo: il significato metaforico non preesiste alla metafora.

Sulla narrazione dell'esperienza estetica attraverso l'uso di metafore, sicuramente Black non se ne è occupato. È invece un tema caro a Ricoeur che lo ha approfondito. Si deve considerare a ragione la metafora come una sorta di narrazione. Ampliando l'esperienza e la comprensione è come la metafora portasse in sé un piccolo racconto a sé stante.

Della dimensione estetica della metafora possiamo parlare almeno in due sensi. Il primo è senz'altro la dimensione percettiva dell'*aisthesis*. In questa direzione va quanto detto precedentemente a riguardo dell'analogia della percezione. Inoltre si deve ricordare che esperire la metafora è fare esperienza *con* la metafora e gli attori coinvolti nella costruzione del significato metaforico. Anche la dimensione creativa della metafora assume dunque una declinazione estetica.

Intervento 3: 1) *Può fare alcuni cenni sulla ricerca empirica riguardo alla distinzione tra letterale e metaforico?*

2) *Se si considerano le questioni riguardo l'efficacia estetica di una metafora, sia la teoria concettuale di Lakoff e Johnson sia quella di Max Black sembrano non adeguate. Ci sono studi a riguardo?*

Contini: Nel dibattito empirico la distinzione e la continuità tra letterale e metaforico è un tema ricorrente. Per quanto riguarda la ricerca empirica sono stati svolti alcuni esperimenti per misurare il tempo di comprensione delle espressioni metaforiche e di espressioni letterali. Dal confronto è emerso che i tempi di elaborazione sono simili.

La questione dell'efficacia metaforica è invece poco studiata. Uno dei motivi di questa assenza è che molti studi circoscrivono le loro indagini a esempi molto convenzionali. Un approfondimento specifico sull'efficacia estetica di una metafora è una lacuna degli studi. Questo è un tema che si deve approfondire.

Intervento 4: 1) *Quali possono essere i limiti della metafora laddove viene meno l'interazione tra il polo produttivo e il polo ricevente? Mi riferisco in particolare alle questioni della traduzione e alla capacità che ciascuno di noi ha di produrre immagini: quando si traduce una metafora da una lingua all'altra non si fa altro che creare un'immagine personale e cercare il modo in cui quell'immagine possa corrispondervi in un'altra lingua con parole diverse. Questa è quindi una domanda generale su quali possano essere i limiti della metafora quando ci si pone innanzi ad essa come ad un dispositivo di livello euristico.*

2) *La seconda domanda riguarda invece il testo letterario in relazione al linguaggio letterale e al linguaggio metaforico. Se è vero che i due linguaggi coesistono nel discorso quotidiano, in che rapporto queste due funzioni si trovano nel testo letterario? C'è forse lì uno sbilanciamento verso il metaforico?*

Contini: Per quanto concerne metafora e traduzione, è indubbio che le due sono state viste tante volte insieme perché ci sono tanti elementi che le accomunano, a partire dall'idea di un trasporto, di una trasformazione. È dunque verissimo che nella traduzione affiora questo duplice aspetto della metafora: da un lato l'aspetto concettuale, l'immagine che il traduttore in una metafora deve riuscire a focalizzare, dall'altro l'importanza dell'aspetto linguistico che occorre spesso cambiare. Fare ciò spesso comporta il rischio della perdita di un ben preciso senso o significato per il lettore.

Per quanto riguarda la seconda domanda, di fatto esistono dei testi letterari dove c'è maggiore abbondanza di metafore: non in tutti i testi letterari c'è la stessa incidenza del metaforico. Una caratteristica del linguaggio letterario è che le metafore acquistano una certa configurazione proprio

perché sono inserite in una narrazione secondo certe scelte stilistiche e linguistiche. Se si dimentica questo punto, si perde anche il senso del linguaggio letterario. Esistono degli studi firmati da Lakoff con altri studiosi dove anche le metafore letterarie vengono viste come manifestazioni di sottostanti metafore concettuali. Per fare un esempio, andando a vedere Dante, all'inizio della *Divina Commedia*,⁴⁹ vi si trova la selva scura come metafora del cammino della vita. Non bisogna però limitare il metaforico al letterario, perché si rischia di averne una visione riduttiva: all'interno di un testo letterario le metafore acquistano dei valori in quello specifico testo.

Spesso nel letterario si assiste non ad una singola metafora ma ad una rete di metafore. In *A la recherche du temps perdu*⁵⁰ di Proust, quando l'autore va a teatro e vede la famosa duchessa di Guermantes, di cui da adolescente era perdutoamente innamorato, emergono tutta una serie di metafore di carattere marino: lei viene vista come una dea marina perché è nella barcaccia. Si assiste quindi a questa serie di metafore che esplora la gamma di connotazioni e che costruisce il personaggio. Forse la caratteristica della metafora letteraria è di essere "continuata", di non essere episodica. È proprio la metafora continuata che crea una sorta di riavvicinamento tra l'espressione romanzesca e i modelli scientifici dove, di nuovo, si ha una rete di metafore, una rete semantica che va a aderire su un certo territorio.

Intervento 5: *Cosa ne pensa della differenza tra metafore e altri tropi? La metafora è la regina dei tropi, si parla sempre di lei però mi sembra di capire che certi tratti che sono additati come caratteristici della metafora si ritrovano anche in altre figure retoriche. Non c'è forse un'eccessiva enfasi sulla metafora e sulle sue proprietà?*

Contini: Un saggio di Genette⁵¹ indaga proprio questo restringimento a partire dalla teoria classica antica fino alla teoria dei tropi. L'esempio che fa Genette è quella della metonimia in Proust: egli ci dice che in realtà molte di quelle che in Proust scambiamo per metafore sono in verità metonimie e ribadisce che si parla poi di metafora per semplificare e intendersi. Oggi sembra che questa tendenza a parlare di metafore anche quando non abbiamo a che fare con delle vere metafore si sia accentuata. Ciò accade perché c'è maggiore attenzione al processo e alla messa in connessione di due domini, mentre si trascura quella che può essere la specificità di certi procedimenti retorici. Bisogna invece capire che le cose non funzionano allo stesso modo, per esempio le metonimie tendono a essere meno dirompenti perché costruiscono un campo di maggiore prossimità. Diversamente, le metafore tendono ad accostare elementi di norma più lontani: non sono la stessa cosa. In generale c'è forse un certo appiattimento sulle metafore motivato da due elementi: uno

⁴⁹ D. Alighieri, *Divina commedia*, a cura di Lorenzo Argentieri, Zanichelli, Bologna 2022.

⁵⁰ M. Proust, *Le côté de Guermantes*, Gallimard, Paris 1994.

⁵¹ G. Genette, «La retorica ristretta», *Figure 3: discorso del racconto*, Einaudi, Torino 2006.

sarebbe la maggiore attenzione al processo come tale e l'altro invece la minore attenzione al linguaggio. Sono infatti gli aspetti linguistici che fanno percepire le differenze tra figure retoriche che ha delle conseguenze nell'organizzazione del discorso e nel modo di rappresentare le cose. È come se questa ricchezza e varietà venissero in qualche modo nuovamente tematizzate.

Intervento 6: *Vorrei chiederle di tornare sulla questione della pragmatica della metafora, perché mi sembra che questa questione sia centrale per discriminare le metafore da enunciati semplicemente oscuri. Che differenza c'è quindi tra enunciati tradizionalmente legati al loro fare performativo ed elementi semplicemente oscuri?*

Contini: la differenza sarebbe quella secondo la quale nell'atto performativo si ha un discorso "letterale", sebbene evochi tutta una serie di potenziali associazioni, mentre il discorso metaforico opera una vera e propria trasformazione del significato. Si può non essere d'accordo sulla natura della metafora, se ne può parlare in modo diverso ma essa resta un'opera di trasformazione. Se si torna al discorso della pragmatica in effetti è molto diversa una metafora che si può dire oralmente da una metafora scritta: c'è una ricchezza della pragmatica che in un testo scritto potrebbe perdersi, e non è un caso che il testo letterario cerchi di sopperire in molti modi a questo fatto, ad esempio organizzando delle metafore complesse e predisponendo il lettore ad andare in una certa direzione. La dimensione pragmatica si caratterizza anche da questo punto di vista: quando si dice che la metafora non può essere tradotta si fa riferimento anche a questi aspetti, altrimenti perché la metafora non può essere tradotta? Essa è intraducibile in quanto si fa riferimento a degli aspetti pragmatici.

Intervento 7: *in riferimento a Estetica e natura umana del Prof. Matteucci è stata avanzata una richiesta di chiarimento in merito a un rapporto tra metafora e analogia di proporzionalità (che Matteucci riprende da Melandri).*

Contini: Il tema dell'analogia di proporzionalità è ricorrente nella metafora. Già Aristotele l'aveva tematizzato quando diceva che si può parlare della vecchiaia come della sera della vita, così come si può parlare della sera come della vecchiaia del giorno. Umberto Eco affermava che la rete metaforica si crea dall'intersezione, come se si estendesse l'intersezione e la si generalizzasse. Quando, per esempio, si afferma che le fanciulle sono come le betulle si crea una sorta di proporzione attraverso una generalizzazione. Si amplia cioè l'effetto, senza limitarsi ad un'analogia di proporzionalità in senso stretto. Sebbene spesso ci sia una proporzionalità nella metafora, quando si parla degli aspetti creativi della metafora si va oltre quest'ultima. Il rischio altrimenti è di cadere in una dimensione più oggettivistica della metafora, come se si trattasse di un repertorio sempre pronto

all'uso volto a motivare la metafora creata mentre, invece, la dimensione costruttiva ne rafforza la dimensione creativa.

Protocollo del seminario di Gioia Laura Iannilli (Università di Bologna)

Percezione e significato nella pratica dell'estetico

Venerdì 8 settembre 2023

Redatto da:

Katia Botta e Floriana Ferro

I. Premessa

Il titolo del seminario si presenta come ampio, in quanto è stato anticipato mesi prima, ma l'intervento verte sull'estetica pragmatista di John Dewey, con l'intento di analizzarne alcuni specifici profili. L'intento principale dell'approccio deweyano è quello di riqualificare forme esperienziali non prioritariamente conoscitive; questo perché il conoscitivo può essere uno dei tanti esiti dell'esperienza in quanto tale, ma non è necessariamente l'esito per eccellenza dell'esperienza stessa. Queste forme non propriamente conoscitive non assumono una valenza difettiva o inferiore, ma sono connotate da significatività o sensatezza, proponendo quindi uno scarto, un distacco rispetto alla definizione della disciplina estetica restituita da Alexander Gottlieb Baumgarten, che considera l'estetica (conoscenza sensibile) come inferiore rispetto alla conoscenza intellettuale.⁵²

In riferimento al titolo, l'intento è quindi quello di chiarire cosa intenda Dewey per "percezione", quali siano le varie connotazioni del termine, nello specifico in relazione alla sensibilità e alla dimensione cognitiva. Nella filosofia deweyana è necessario porre particolare attenzione al contesto entro cui sono inserite le formalizzazioni e le tecnicizzazioni dei termini, poiché essi possono assumere diverso significato. Nel corso del seminario presenterò il concetto di "significato" e di "pratica" sotto un profilo specificatamente estetico. In tal senso la percezione dell'esperienza estetica si presenta come nesso tra passivo e attivo, tra percepire-sentire-esprimere. Nel caso della pratica, si tratta di un operare che trova nei processi dinamici di familiarizzazione con l'ambiente un terreno proficuo per illustrare una più generale teoria dell'esperienza e, nel caso del significato, di una significatività, di una sensatezza di qualcosa che è saliente, che ribolle nella nostra esperienza, una qualitatività che emerge relazionalmente, e che quindi non è data, ma concretamente percepita-sentita-espressa nella nostra relazione con l'ambiente. Vi è una dimensione di co-operatività, dove il prefisso "co-" testimonia questa dimensione relazionale dell'operatività, senza alcun solipsismo. In altri termini, in questa sede si vuole indagare una specifica declinazione della "percezione" in Dewey,

⁵² Si veda A. Baumgarten, *Estetica*, Aesthetica, Palermo 2000.

legata alla familiarizzazione e quindi all'emersione nell'agire di criteri di sensatezza che, pur non essendo cognitivamente determinati, agiscono come strutture di senso nella nostra esperienza e presentano la capacità di orientarci, ancor prima dell'aspetto cognitivo. Per Dewey tale articolazione dell'esperienza può essere riscontrata anche nello specifico caso dell'esperienza estetica; per tale motivazione, in questo contesto la percezione deweyana è qui richiamata come "estetica del familiare". In particolare, si procederà all'analisi di alcuni testi precedenti ad *Art as Experience* (1934), opera che ha sancito l'ingresso dell'autore nel dibattito estetologico.

II. Definizione dell'approccio

Si rende quindi necessario un chiarimento in merito al tipo di approccio applicato; in primo luogo, si tratta di un approccio pragmatista di impronta deweyana entro cui assumono particolare rilevanza le pratiche, la dimensione esperienziale, articolata da un principio base del pragmatismo per cui ogni concettualizzazione deve trovare il suo campo di prova nell'esperienza concreta o nella pratica. Inoltre, l'approccio deve essere situazionale e ambientale, laddove questo secondo termine non rimanda all'entità ecologica, ma si presenta come sistema organico caratteristico dell'interazione tra organismo e ambiente e come caratteristico di un campo esperienziale. L'importanza della dimensione dinamica dell'esperienza è sottolineata dalla presenza della metafora del campo, che ha le sue radici nella fisica. Gli ambienti entro cui ci muoviamo e facciamo esperienza non sono neutri e la non-neutralità dell'esperienza giustifica la sua qualitatività. La concezione di campo ambientale è necessaria per comprendere come organismo e ambiente interagiscano necessariamente e processualmente. Si parla di interazione continuativa con diversi gradi di salienza, questo perché non è detto che tutte le interazioni abbiano un alto grado di salienza. L'interazione avviene con l'ambiente in un certo lasso spazio-temporale, per cui è radicata contestualmente ma è anche storica, processuale. In terzo luogo, si procede attraverso un approccio anti-dualista, per cui i fenomeni si svolgono su dei *continua*, o ancora su degli spettri graduati internamente, entro cui si possono avvertire delle sfumature di tono e possono presentare maggiore difficoltà di identificazione delle singole componenti; si pone come esempio la differenza tra i colori pantone e la graduazione delle sfumature, queste ultime molto più difficili da separare e identificare chiaramente. Tale approccio è caratterizzato anche da una dimensione emergentista, che si pone come obiettivo quello di cogliere le dinamiche di emergenza delle salienze o delle significatività all'interno della relazione organismo-ambiente, che si svolge tra sfondi e primi piani, tra luci e ombre, tra frange e focus. In ultimo, il pensiero deweyano influenza tale approccio anche nel riconoscere e nel valorizzare la produttività di una tensione tra aspetti apparentemente polarizzati dell'esperienza, che tuttavia si presentano come caratteristici dello spettro graduato dell'esperienza stessa. Ad esempio, Dewey individua come coppie di concetti:

naturale e artificiale, artistico ed estetico, mente e corpo, forma e sostanza, apparenza e realtà⁵³, organismo e ambiente, individuo e società, o ancora, il rapporto tra aspetti qualitativi e quantitativi, tematici e operativi, impliciti ed espliciti, questi ultimi riconosciuti come i poli più efficaci per comprendere le coordinate della filosofia, e in particolare dell'estetica, deweyana. L'approccio presentato vuole anche definire l'estetico, che si presenta come orientato da indicatori piuttosto che da proprietà fisse; questi indicatori hanno la funzione di segnalare la presenza di una densità più o meno evidente in una determinata circostanza che rivela in qualche misura la dimensione estetica. La presenza di proprietà estetiche che agiscono a priori, dette anche cristallizzazioni, si pongono come problematiche nell'ottica pragmatista, che invece mira all'eliminazione delle fallacie ipostatizzanti. È quindi un approccio dinamico, non ideologico e pluralistico, poiché nulla può essere definito estetico di per sé ma potenzialmente qualsiasi cosa potrebbe diventare estetico, a seconda del tipo di rapporto che si mette in atto tra organismo e ambiente all'interno dello spettro composto dalle suddette polarizzazioni. In tal senso si può definire anche il rapporto tra arte e quotidianità, tra straordinarietà e dimensione ordinaria dell'esperienza, come nesso produttivo per eccellenza che trova ampia trattazione nell'opera *Art as Experience*.

La corrente definita *Everyday Aesthetics*, o *Estetica del quotidiano*, riscontra proprio nella figura di John Dewey uno dei suoi maggiori referenti. Dewey è stato criticato per aver innalzato il quotidiano a un elemento passibile di trattamento artistico, quindi per una trasposizione in termini artistici di ciò che viene esperito quotidianamente. Si tratta, tuttavia, di una cattiva interpretazione del testo deweyano, visto che, in *Art as Experience*, Dewey propone un focus sull'artista e sull'arte che si pone come esemplare ma non esclusivo; l'arte è qui intesa come attività di intensificazione di elementi che altrimenti sarebbero dispersi e non perspicui nell'esperienza. In tal senso l'attività dell'artista esprime la capacità di agire secondo certe percezioni, certe linee di tendenza che ribollono nel contesto in cui siamo immersi. Per cui la percezione estetica è anche pensabile come attività di *problem solving* non tecnico, non tecnologico, ma specificatamente estetico.

Un ulteriore aspetto introduttivo è quello del nesso tra artistico ed estetico, che è cruciale in quanto esemplifica il nesso tra attività e passività, tra espressività e percezione. Il termine "nesso" è più volte ripreso per sottolineare la difficoltà, mostrata dall'autore, di trovare una parola adatta a descrivere in modo inequivocabile la relazione tra artistico ed estetico, che andrebbero intesi come una figura bistabile; in *Art as Experience*, i due termini sono ripresi separatamente per descrivere, da un lato, l'aspetto costruttivo, espressivo, produttivo (arte) e, dall'altro, un aspetto maggiormente legato alla dimensione del consumo, della percezione di istanze che vengono processate e poi reimmesse nel

53 La relazione tra apparenza e realtà si pone come uno dei maggiori riferimenti per comprendere la teoria della percezione qui proposta; da un lato, l'apparenza è assimilabile come errore percettivo, dall'altro, il concetto di realtà non può essere inteso come correttezza percettiva per una questione di grado.

mondo, mostrando una complementarità. Dewey, attraverso il *focus* sull'esperienza, cerca di tenere insieme aspetti che analiticamente possono essere distinti, e che però nell'esperienza in quanto tale stanno insieme; in questo modo l'autore si pone in superamento rispetto alla duplicità dell'esperienza così come era concepita nella tradizione continentale, soprattutto in ambito tedesco (cfr. Walter Benjamin e Georg Simmel) in cui si intende l'esperienza come *Erlebnis*, come momento di culmine o salienza vissuta, oppure come *Erfahrung*, ovvero come processo esplorativo, *continuum*, viaggio. Dewey ritiene che l'esperienza si componga sia di momenti salienti sia di elementi costantemente in flusso, in svolgimento e che si co-costituiscono. In tal senso le salienze emergono da uno sfondo *Lebensweltlich* e però, al contempo, il *continuum* di fondo viene riarticolato nel momento in cui è presente una salienza che riassetta e riorganizza la nostra percezione.

III. Il concetto di percezione estetica in *Art as Experience*

Si avverte qui la necessità di un chiarimento del concetto di “percezione”, quest'ultima intesa in modo specifico come percezione estetica, poiché per Dewey essa può assumere differenti significati. Per l'autore, la percezione non è un'impressione lasciata dalle cose che incontriamo, ponendosi in critica rispetto alla teoria dei dati sensoriali. Il soggetto non è quindi ricettivo, passivo, e non è nemmeno mera cognizione o riconoscimento, non può essere confinato alla funzione di etichettatura meccanica delle cose. Il modello proposto da Dewey pone anche una critica nei confronti dell'associazionismo. Questa critica è ben esplicitata in *Art as Experience*. Quest'ultima, peraltro, si presenta come un *hapax* rispetto alla sua produzione filosofica, in relazione alla trattazione dell'esperienza estetica, ma anche come *apice* di un lungo percorso caratterizzato dal progressivo aumento d'interesse per il nesso tra estetico e artistico.

L'esperienza, intesa come specificatamente estetica, nel pensiero deweyano raggiunge la massima esplicazione con la pubblicazione di *Art as Experience*, e può essere descritta attraverso tre prospettive:

1. Il rapporto tra sostanza e forma, inteso come *fully rounded out experience*. Si intende qui uno spazio esperienziale che sentiamo proprio, che funziona sia per noi sia per l'ambiente in cui ci troviamo, e che ha la caratteristica di essere un luogo stabile, ma in modo contingente (altrimenti verrebbe ipostatizzato). La sensatezza di questo spazio esperienziale è primariamente sentita, e non necessariamente cognitivamente tematizzata. La resa visiva di tale spazialità è già riscontrabile nel saggio in cui Dewey critica il concetto di arco riflesso, suggerendo la sostituzione dell'idea di un arco riflesso con quella di un circuito organico, mantenendo un legame con i processi fisiologici e psicologici. Dewey raffina quindi il proprio lessico, ma rimane fedele al proprio percorso. È qui importante anche il concetto di sensatezza,

che si esplica nella riconnessione di alcuni nessi, che altrimenti rimarrebbero dispersi nell'esperienza.

2. L'attività percettiva intesa sotto un profilo estetico come abilità di gestire il reale o una situazione qualitativa, non rendendola necessariamente oggetto cognitivo, ma percependo e preservando nella sua ricchezza la qualitatività dell'esperienza. Già prima di *Art as Experience* Dewey ha fatto riferimento al giudizio estetico e all'attività artistica come esempi eccellenti di pensiero qualitativo che sono in grado di mantenere il nesso tra attività e passività.
3. Rapporto generale tra l'estetico e il controllo, inteso come percepire esteticamente in rapporto all'utilità o all'operatività, a un agire che sia efficace. In riferimento alla dimensione spazio-temporale, percepire esteticamente si collega alla dimensione della presenza, per cui il percepire è un qualcosa che avviene in un qui e ora, e ha una dimensione di presentificazione nella misura in cui non è solo il qui e ora a fornire criteri di sensatezza e di orientamento nell'agire, ma si rende produttivo il passato che viene "convocato" (*summoned*) e si richiama la dimensione dell'aspettativa futura che entra in gioco nel momento di gestione della situazione.

In *Art as Experience*, Dewey definisce così un'abilità specificatamente estetica, orientata secondo il criterio spazio-temporale:

Nell'esperienza estetica, al contrario, il materiale del passato né riempie l'attenzione come nel ricordo né è subordinato a uno scopo specifico. C'è di fatto un vincolo che si impone a ciò che accade. Ma è quello di contribuire alla materia immediata di un'esperienza appena fatta. Il materiale non è impiegato come un ponte verso qualche altra esperienza, ma per incrementare e rendere individuale l'esperienza in corso. La portata di un'opera d'arte si misura secondo il numero e la varietà degli elementi che prendono da esperienze passate e sono assorbite nella percezione avuta qui e ora.⁵⁴

Per cui si avverte sia una dimensione di presenza sia la capacità di oscillare tra una dimensione di già esperito e un'anticipazione.

IV. La percezione estetica negli scritti precedenti

La percezione estetica, finora indagata in riferimento al celebre volume *Art as Experience*, è presente anche nelle riflessioni che l'autore esplica in alcuni lavori precedenti, con particolare

54 J. Dewey, *Arte come esperienza*, Aesthetica, Milano 2020, p. 135.

riferimento a *Qualitative Thought* (1930) ed *Experience and Nature* (1925-1929). All'interno di *Qualitative Thought*, Dewey enfatizza la questione relativa all'abilità di percepire attraverso una capacità di *problem solving* specificatamente estetico, nel senso di un esperire che ha luogo su uno spettro che oscilla tra ciò che è schiettamente familiare da un lato e ciò che è precipuamente problematico dall'altro; in altri termini, lo spettro della familiarità. Tale questione è presente, seppur in modo meno esplicito, anche in alcuni manoscritti relativi alle *Carus Lectures*, lezioni tenute da Dewey nel 1922 in memoria di Paul Carus, fondatore della casa editrice Open Court, e successivamente pubblicate con il titolo di *Experience and Nature*. Partendo da *Qualitative Thought*, Dewey cerca di compiere un esercizio di mantenimento e di preservazione della complessità dell'esperienza, tenendo in considerazione la differenza tra esperienza in quanto tale ed esperienza come oggetto di analisi, tematizzazione e operatività. Affronta inoltre la questione della gestione, o meglio, del controllo, o della discretizzazione della significatività partendo da un contesto di qualità pervasiva (o viscosa) attraverso una particolare abilità tipica del modo in cui un pensare qualitativo procede. Si pone quindi come obiettivo quello di cogliere i processi di emersione di questa significatività; pertanto, non si pone l'attenzione solo sul prodotto finale, ma anche sulle dinamiche con cui si configura ed emerge la significatività e sul suo relativo grado. L'interesse dell'autore ricade anche sulla processualità che si presenta sotto forma di verticalizzazioni che emergono e si profilano a partire da un *background* implicito, operativo e pervasivo. Dewey ritiene che l'elemento che rende questo carattere pervasivo e operativo della situazione in cui ci si muove viscoso e permette eventuali distinzioni ed esplicitazioni della sensatezza sia l'emergere del *subject matter*, inteso come ciò che ribolle, che attira la nostra attenzione poiché è saliente, è significativo in quella situazione, all'interno dello spettro che si sviluppa tra ciò che è familiare e ciò che invece si presenta come problematico. Maggiore è la familiarità e minore è la persistenza della qualità pervasiva nella sua densità, poiché, in questo specifico caso, è più semplice poter compiere delle distinzioni; al contrario, nel caso in cui la qualitatività persista, e non sia possibile compiere distinzioni schiette, si avverte una certa problematicità della situazione in cui ci troviamo e che va gestita. Tuttavia, la problematicità a cui si richiama l'autore, che proviene da una tradizione hegel-darwinista, non deve essere letta unicamente in termini negativi, ma anche positivi, come prominenza nel campo esperienziale di un elemento saliente che può assumere anche una valenza positiva e che, in ogni caso, deve essere *worked out*, rielaborato, gestito. L'attività inferenziale include sia le esclamazioni che enfatizzano un carattere di maggiore urgenza di continuità con la dimensione qualitativa (esclamazioni come ad esempio *oh!*, *sì!*, *no!*, *che bello!*) sia espressioni più elaborate, fino ad arrivare ai giudizi estetici. Nel complesso tali esclamazioni costituiscono egualmente ciò che caratterizza il procedere di un pensiero qualitativo, caratterizzato da diversi livelli di complessità e di densità. Tuttavia, la differenza di gradazione non

comporta una maggiore o minore importanza in termini conoscitivi, anzi entrambi i modi sono significativi nel definire la densità della situazione.

Inoltre, Dewey mostra chiaramente un distacco rispetto agli approcci dicotomici e dualistici, preferendo a essi il modello dello spettro, qui posto in associazione alla nozione wittgensteiniana di *family resemblance* (somiglianza di famiglia). Riprendendo questo modello, per altro presente anche nel pensiero di Ernst Gombrich (che a sua volta si riferisce alle *Familiari* di Petrarca), Dewey vuole enfatizzare l'impossibilità di isolare un aspetto specifico della fisionomia di una persona, di un volto, rispetto all'espressione in quanto tale, esattamente come non è possibile enucleare specificamente gli aspetti percepiti di somiglianza quando si esperisce una somiglianza di famiglia. Introduce così una variabile all'interno dello spettro tra familiarità e problematicità che cerca di evitare ulteriori atteggiamenti ipostatizzanti. Attraverso la nozione di "somiglianza di famiglia" è quindi possibile introdurre un grado medio nello spettro, che non ha a che fare né con l'identificazione non problematica, né con la problematicità quasi paralizzante di una situazione non gestibile. Ciò si presenta come un'importante istanza, definita da Dewey come la "qualità pervasiva, immediata e regolativa" di una situazione in cui si avverte qualche resistenza. Se tutto fosse identificabile, avremmo esaurito qualunque possibilità di trasformazione dell'esperienza. Il principio di assimilazione, introdotto nello spettro della familiarità da Dewey, assume il doppio significato di "resistenza all'assimilazione" e di "non resistenza all'assimilazione". Ma la resistenza all'assimilazione è anche esplicitata attraverso le pratiche, dove si avverte "un'assimilazione pura che risulta nella presenza di un singolo oggetto di apprensione. Identificare una cosa vista come un promontorio è un caso di assimilazione". In questo punto Dewey introduce il concetto di *habit*:

Per qualche processo fisiologico che al momento possiamo chiamare '*habit*', il risultato delle esperienze precedenti conferisce una qualità dominante designata a promontorio a un'esistenza percepita. Il passaggio da quest'oggetto a qualche altro implica la resistenza alla mera assimilazione e quindi risulta nel compimento di alcune distinzioni. La qualità pervasiva è differenziata mentre allo stesso tempo queste differenziazioni sono connesse. Il risultato è un'asserzione esplicita o una proposizione.

La questione della trasformazione, dell'incrementalità dell'esperienza e della non-stagnazione, può essere intesa anche nei termini di una tensione presente tra convenzionalismo e creatività; per cui il rapporto tra convenzione e novità assume un ruolo importante sia per le pratiche linguistiche, sia per gli *habits*. Riprendendo la questione dell'abitudine, è necessario ricordare che essa può assumere un doppio significato; può presentarsi come una stagnazione, assumendo così una connotazione negativa, ma allo stesso tempo assume un'accezione positiva se la intendiamo come possibile nucleo di stabilità che consente di procedere nella nostra quotidianità.

Inoltre, si pone la necessità di distinguere terminologicamente il concetto di “familiarità”, di “habit” e di “nicchia”; se da una parte è presente una certa prossimità, visto che c’è una condivisione di “stabilità contingente” tra i tre termini, dall’altra parte non è possibile verificarne una totale sovrapposizione. Per quanto riguarda la familiarità, essa presenta un livello di dinamicità molto alto se lo si intende in relazione allo spettro, all’interno del nesso familiarità-problematicità dove si può cogliere la *family resemblance*. Caso differente è quello degli *habits*, perché sono strettamente connessi alla dimensione dell’automatismo; in tal senso l’abitudine viene praticata in modo precipuamente automatico. Rispetto alla familiarità, essa presenta una forma di staticità maggiore e può essere acquisita, cambiata o del tutto eliminata. La presenza dell’inaspettato agisce qui in modo contrastante, poiché pone una crisi rispetto all’abitudine e alla sua dimensione binaria (buono/cattivo). È possibile leggere nella familiarità anche un carattere estraneo, imprevedibile. L’esempio presentato è relativo al riconoscimento di un volto che sembra familiare; ora, l’oggetto in questione non è del tutto identificato, ma pare avere un qualcosa di familiare. La differenza si pone tra un pieno riconoscimento, una completa identificazione, una dimensione conoscitiva più schietta da una parte, e una visione familiare, una caratterizzazione più debole o inerentemente processuale dall’altra. In tal senso non si può parlare dell’esperienza della familiarità come qualcosa di acquisito cognitivamente, ma che ha un grado di consapevolezza graduale, ovvero un indicatore che la nostra esperienza sta acquisendo sensatezza rispetto a un’esperienza più generica o all’automatismo meno problematico dell’*habit*.

La concettualizzazione della familiarità è centrale anche nelle note di preparazione alle *Carus Lectures*, datate al 1922, entro cui Dewey inserisce anche temi di carattere politico, sociale ed economico. L’autore esordisce con un discorso in cui affronta la questione dell’esperienza quotidiana, introducendo il problema dell’equiparazione tra conoscenza e mondo come esperienza, e facendo emergere l’importanza della componente percettiva e non necessariamente cognitiva dell’esperienza (*conception vs perception*). Dewey affronta tale questione riferendosi a una *general solution* rivolta al problema dell’approccio cognitivista: essa consiste in “esperienza come estetica e pratica, ovvero come godimento e apprezzamento diretto ma anche come utilità, cose prodotte per noi e per il nostro uso”, o ancora “rapporto tra le cose come presenti, come cambiamento, come tendenti al futuro ma anche come orientate dal passato”. Attraverso la lettura degli appunti si avverte sia la trattazione della dimensione temporale, sia un riferimento agli espedienti spaziali; nello specifico Dewey presenta una concezione di campo dell’esperienza, ponendo un riferimento a Leibniz e a Newton.

L’autore utilizza anche la figura della metafora per esplicitare l’esperienza come viaggio o come esplorazione, proponendo un riferimento al concetto di *Heimweh*, ovvero della nostalgia di casa, per indicare una tensione tra la ricerca di stabilità e la mancanza di essa. Secondo Dewey, un individuo

esteticamente competente dovrebbe essere in grado di ristabilire o di rifare, di giungere a una nuova stabilità. La metafora del viaggio è richiamata nelle *Note* attraverso una serie di polarizzazioni, tra cui si riscontrano:

- *familiar e strange*;
- *Heimweh e desiderio dell'oltre*;
- centri, confini, province in termini di rapporto tra sfondo e primo piano, o meglio, tra focus e frangia;
- *security e adventure* (questione della stabilità contingente);
- espansione e intensificazione, ovvero quell'abilità di intensificare certi aspetti che altrimenti rimarrebbero impliciti nell'esperienza;
- abilità di crescere o di far crescere le cose.

L'esperienza è quindi restituita attraverso la composizione di una specifica metafora del viaggio, ovvero quella del viaggio compiuto in treno, proponendo una differenziazione tra il termine locomotiva e la sua caratterizzazione verbale *locomotion*, tra l'*Erlebnis* e l'*Erfahrung*; l'autore afferma che "ciò che dovrebbe essere effettuato in quanto percettore o soggetto esteticamente competente è un tentativo di abolire la locomotiva per stabilire un numero infinito di stazioni".

Un altro aspetto su cui Dewey si sofferma è quello della gestione del materiale dell'esperienza come abilità di percepire nei termini di un'estetica del familiare, qui esplicitato in tre passaggi.

- 1- Nel momento in cui si interroga su quale sia il migliore approccio a tale materiale, Dewey pone la scelta tra un approccio *humanly familiar*, legato alla semplicità, alla convenzionalità, oppure *complex familiar*, legato alla complessità. In questo passaggio non emerge una risposta definitiva, ma ciò potrebbe essere dovuto al fatto che l'approccio deweyano non è binario, piuttosto è co-costituito dai due elementi. Piuttosto l'autore si concentra sui rischi implicati dall'assunzione assoluta di una delle due posizioni; in tal senso, da un lato l'approccio *humanly familiar* potrebbe assumere una forma estremizzata di convenzionalismo, inaridimento della complessità del materiale esperienziale, portando a una stagnazione e a una mancanza di crescita e sviluppo. Dall'altro lato, l'approccio *complex familiar* presenta delle criticità nel momento in cui conduce a uno stato di ipostatizzazione, ovvero a forme dell'agire in cui qualcosa viene cristallizzato e staccato dalla vitalità dell'esperienza in quanto tale, viene categorizzato e poi reinserito nel reale con violenza. I due approcci, *humanly familiar* e *complex familiar*, possono essere applicati per la lettura del rapporto con l'altro, in quanto ciò che non rientra nel nostro *humanly familiar* viene tendenzialmente escluso, e ciò che invece viene recepito come diverso, viene ridotto a una formula gestibile senza tuttavia preservarne la peculiarità. Inoltre, è possibile riscontrare una corrispondenza con il rapporto tra

‘assimilazione’ e ‘resistenza all’assimilazione’, o meglio tra *habit* e familiarità, in termini di una complessità che può comprendere anche un certo grado di alterità.

- 2- Un ulteriore indizio è presente nella nota “Natura, la nostra casa, se la rifacciamo, i nostri muri quando la facciamo”. In questa citazione si avverte la volontà da parte dell’autore di mettere in rapporto la natura, che fluisce, scorre, e dei muri, che sono invece una presenza fissa, statica. E ancora, un rapporto tra il rifare, quindi una volontà riorganizzativa, e un fare. L’interpretazione che si può trarre da ciò è che, nel momento in cui la natura è fatta, non è più in corso un processo di assimilazione; essa diventa quindi un *habit*, o addirittura una prigioniera (il riferimento ai muri è qui fondamentale).
- 3- Nell’ultima sezione delle note Dewey specifica cosa intenda con il termine “percezione”:

Ora, la percezione come esperienza vitale è qualcosa più che un mero contatto con cose già pronte, o con la contemplazione di esse e dunque anche con la rivelazione delle loro proprietà. La percezione come esperienza include interesse, proposito e conseguenze, e anche le condizioni che mettono in atto. Ogni aggrapparsi alla metafisica che si confina alle cose e alle proprietà rivelate, e quindi non colte nel loro emergere nella relazione, e che quindi ignora il proposito della condizione delle conseguenze, è destinata a fornire risultati sbagliati proprio perché parte da un frammento mutilato dell’esperienza.

Per Dewey l’esperienza è un insieme organico vitale e non qualcosa di frammentato. In riferimento allo spettro della familiarità, quindi da un punto di vista percettivo-estetico, l’esperienza non deve essere gestita né come totalmente non problematica né come totalmente problematica. È invece necessario, come individui percettori esteticamente competenti, gestire l’esperienza attraverso una percezione che sia specificatamente estetica, come qualcosa che quindi includa al contempo una componente familiare, che consente un certo orientamento (*family resemblance*), e la dimensione della problematicità, quest’ultima recepita sia in senso positivo sia in senso negativo. Sono questi caratteri a far sì che l’esperienza sia vitale o dinamicamente significativa e tuttavia non completamente estraniante ma neanche totalmente familiare, in quanto l’alterità è un elemento centrale per un’esperienza che sia definibile come tale. In questa misura è quindi possibile affermare la tesi secondo cui l’esperienza estetica sia definibile come il processo di familiarizzazione con il mondo.

V. Dibattito

Al dibattito ha partecipato anche il Prof. Giovanni Matteucci, che ha aperto con la seguente osservazione.

La locuzione “somiglianze di famiglia” è nota per l’impiego che ne fa Ludwig Wittgenstein per discutere il significato come uso. La differenza rispetto a Dewey è da riscontrare nel fatto che quest’ultimo la utilizza in chiave espressiva, per cui la somiglianza non è data da tratti condivisi a grappolo, ma da moduli espressivi, che possono ripresentarsi a prescindere dai tratti che li performano. L’importanza di questo passaggio porta a un’ulteriore valutazione: se sono gli elementi espressivi ad avere valore e non i tratti, allora ci si può assomigliare anche se si appartiene a famiglie geneticamente diverse. Così la significatività si presenta come “promessa di un significato”, promessa che forse non viene mantenuta e che può condurre a un fallimento.

Volendo porre una riflessione sullo spettro della familiarità, è possibile affermare che la vita sta nel mezzo tra l’estrema familiarità e l’estrema problematicità, e che l’organismo diventa individuale solo se è presente uno scarto rispetto all’ambiente in cui si integra e di cui fa parte. In altri termini, l’organismo ha senso nella misura in cui c’è scarto e la specie umana questo scarto lo ha capitalizzato.

1. Ogni volta che leggo Dewey mi colpisce il fatto di riscontrare temi che sono ricorrenti in estetica empirica, ad esempio l’idea di balance tra familiarità e problematicità era presente nelle teorie della psicologia empirica (penso a Fechner e Wundt) e come il piacere estetico assuma un valore di apprendimento. Esiste in filosofia la possibilità di mettere in contatto questi temi trattati in ottica deweyana e i temi trattati in chiave psicologica (si pensi ad esempio al focus, all’intensificazione dell’esperienza) secondo la prospettiva delle scienze cognitive?

GLI: Per quanto riguarda gli studi empirici di Dewey, questa tensione tra convenzione e novità, si può avvertire una certa sovrapposibilità, ma tendenzialmente Dewey avrebbe evitato delle formule rigide da applicare. L’estetica empirica si basa su dati che sono misurati, invece Dewey rigetterebbe un’ipostatizzazione, una quantificazione di questi aspetti. Per quanto concerne la riorganizzazione delle energie e il rapporto tra sfondo e primo piano, si tratta di una tendenza fenomenologicamente orientata presente nella teoria di Dewey, che propone un approccio al fenomeno emergente utilizzando un lessico corrispettivo. Se si vuole definire il recupero di Dewey nelle attuali ricerche è possibile riscontrarne la presenza nelle nuove teorie della mente, tra cui la 4E cognition e, nello specifico, l’enattivismo.

GM: Partendo dalla domanda esposta, è necessario porre una differenza tra Dewey da una parte e la linea ottocentesca tedesca (Fechner e Wundt) dall’altra, perché in questo secondo caso si tratta di un riduzionismo psicologista volto a ricondurre il piacere estetico a fattori di tipo quantitativo. Invece Dewey opera secondo una lettura fenomenologica, sulla base di strutture esperienziali, che si pone a distanza rispetto al riduzionismo, il quale vede l’esperienza sperimentale odierna come un’attività

psico-dinamica che si può descrivere attraverso una strumentazione in grado di riscontrare l'attività fisiologica-neurale. Riprendendo Wittgenstein, ci sono problemi filosofici che non potranno mai essere risolti dalla scienza, perché è differente il tipo di approccio che viene applicato, e l'estetica sperimentale non può dare qui risposta. Ad esempio, se pensiamo allo studio dell'esperienza estetica a partire dall'esposizione, ciò significa porre già una specifica selezione dell'estetico come artistico rispetto a una funzione artistica che è già stata riconosciuta e quindi si pone un problema di carattere epistemologico.

Questo è valido nel caso di diversi approcci neuroestetici, però attualmente anche nelle scienze cognitive e nella psicologia ci sono molti sviluppi, ricerche che indagano a partire da una prospettiva teorica alcuni fenomeni come l'attenzione; potrebbero essere messi in contatto con gli approcci fenomenologici?

GM: No perché sono su base positivo-psicologista quando diventano scienze cognitive, e quindi sono intrinsecamente estranee alla tematizzazione della relazione, in cui non analizziamo come funziona il cervello, ma come prende senso l'interazione tra qualcosa con un cervello e qualcosa come il mondo. La differenza è proprio questa: uno scienziato cognitivo analizza il dispositivo cervello, così come un fisico analizza il dispositivo mondo. Al filosofo interessa la relazione che non è meccanica perché, partendo da un qualunque dispositivo, l'interesse riguarda le interazioni, che non sono causali, sono il sistema.

Ma molte neuroscienze riconoscono e abbracciano l'importanza della relazione.

GM: È vero, ma si creano molte incomprensioni perché spostano l'attenzione dalla domanda filosofica a quella scientifica. La specificità della filosofia emerge rispetto all'interrogazione scientifica.

2. *Nella lezione di oggi si è parlato di qualità espressive, un concetto molto importante e ricorrente nella fenomenologia della percezione; come sono intese da Dewey le qualità espressive? Esiste una suddivisione interna tra diverse qualità (primarie, secondarie e terziarie) oppure sono tutte qualità espressive?*
3. *Ci sono vari aspetti in comune tra il pensiero di Dewey e la teoria fenomenologica sia classica sia sperimentale. Sicuramente quella di Dewey è una teoria relazionista e non rappresentazionista della percezione. Quindi non c'è una mediazione di un qualsivoglia contenuto che si interpone tra il soggetto e ciò che viene percepito. Altro aspetto comune è la critica all'associazionismo che è molto importante in ambito fenomenologico; ad esempio,*

nel caso della fenomenologia sperimentale viene esplicitamente criticata la relazione estrinseca intesa come “sommatoria di elementi” a favore di una concezione intrinseca che riguarda i processi di campo. Come intende il campo Dewey? Cosa pensa Dewey sulle forme in senso dinamico? Come intende il rapporto tra figura e sfondo?

GLI: La teoria dell’esperienza percettiva deweyana concerne un’esperienza di immediatezza, presentificazione, dove per immediatezza non si intende istantaneità, ma un’immediatezza che avviene processualmente. Dewey parla di qualitatività; le distinzioni sono sempre successive. A seconda del livello di problematicità è poi possibile distinguere a posteriori la qualitatività per come viene recepita, espressa o asserita anche a seconda del campo in cui ci troviamo ad agire. Per cui, nello specifico caso dell’esperienza estetica, in Dewey parrebbe più opportuno parlare di qualitatività e non di qualità.

Per quanto riguarda la concezione di campo, Dewey compie diversi riferimenti a Leibniz e a Newton, pertanto è presente una concezione dell’esperienza relativa alla fisica come un campo in cui la posizione di ciascun vettore è determinata dalla posizione degli altri vettori. La relazionalità di cui Dewey si fa portatore è relativa a questo modello. Tra gli esempi presentati dall’autore possiamo richiamare la percezione di un terremoto, a cui si collega la questione della localizzazione. L’esperienza estetica è la salienza, la percezione della significatività di una qualitatività percepita in termini di localizzazione.

Per il rapporto tra figura e sfondo: se è vero che la teoria deweyana del piano dell’esperienza è definibile come continuista, non esistono solo primi piani, ma anche sfondi e pare centrale il rapporto tra frangia e focus. Questo tipo di approccio è inclusivo e “corretto” rispetto alle istanze che il mondo ci manifesta e che noi percepiamo. È qui coerente pensare a un rapporto di continuità e di reciprocità tra figura e sfondo; possono presentarsi delle eventuali distinzioni, ma solo se l’esperienza porta a ciò, solitamente rimane implicito.

Quindi non esiste nulla che si possa apprendere in maniera immediata secondo Dewey?

GLI: Si può pensare allo stimolo o, ancora meglio, alle impressioni, però in questo caso non stiamo parlando di percezione, ma di qualcosa che è istantaneo, non immediato e quindi in quanto tale è puntiforme, è uno stimolo nervoso. Ma per Dewey gli stimoli vanno inseriti in un circuito organico le cui funzioni organiche e biologiche cooperano perché sia possibile rendere un’esperienza tale.

Quindi è un processo ex-post?

GLI: No, potrebbe essere *anche* un “punto di inizio”. Esso, all’interno della nostra esperienza, non è ex-post, va sempre reinserito in un circuito organico che non è sequenziale, lineare.

GM: È interessante la finzione cartesiana dell’originarietà nel nulla, come se d’improvviso ci svegliassimo e il mondo fosse lì pronto a bussare alle nostre porte. Il problema è che in Dewey, come nel pragmatismo in generale, e come anche nella cultura che sfocia nella Gestalt psychology attraverso la lettura di James, noi siamo già risultato di un processo e questa dimensione processuale che è implicita, operativamente efficace e che sostiene il nostro prendere consapevolezza del mondo nel mondo, ci chiude la possibilità di una visione di un puro soggetto e di un puro oggetto. Questa mancanza di inauguralità fa sì che la possibilità di accesso al grado zero dell’esperienza, e quindi parlare di stimolo, immediatezza, diventi molto complicato. Ad esempio, uno scatto di voce improvviso attrae l’attenzione degli uditori perché giunge come qualcosa di netto, che però è un processo all’interno dello sfondo uditivo. Il tema vero è quindi lavorare su queste implicitezze, che la scienza non può comprendere perché si occupa del tematico, ma che sono al centro dell’interesse filosofico, che si occupa dell’emersione dal tematico.

4. All'interno di questa processualità costitutiva dell'esperienza c'è un ruolo di distanziamento o oggettificazione, che sta all'interno di questo processo e poi viene secondariamente tematizzato. Faccio riferimento al volume Filosofia della musica di Giovanni Piana; l'autore pone una riflessione sul passato, che è storicamente infondato ma teoricamente importante. La musica è nata perché ad un certo punto qualcuno ha manipolato e oggettificato un suono. Quindi forse nell'esperienza estetica non è solo una questione di familiarizzazione con lo strumento, ma avviene anche una rappresentazione di sé mentre si sta suonando, per cui oggettificando sembra che si possa intervenire su alcuni processi o gestualità. Cosa pensa Dewey in proposito?

GLI: Dewey non parlerebbe di oggettificazione, però potrebbe utilizzare il termine “cristallizzazione”. Ad esempio, in *Art as Experience* si occupa spesso di arti visive, letteratura, però non era vicino alla tradizione musicale. Dewey non nega che esistano elementi della realtà; se è vero che emerge la necessità di dare senso alla realtà, si può parlare di cristallizzazioni artistiche, di elementi che vengono poi esperiti, sono presenti nell’ambiente ma non sono un’aggiunta quantitativa all’ambiente, sono dei dispositivi che, se gestiti in modo esteticamente accorto, producono significato. Non è solo il caso delle opere d’arte ma anche degli utensili, a cui Dewey ha dedicato altrettanta attenzione. La questione posta da Dewey è incentrata anche sulla produzione di significato a partire da queste cristallizzazioni. Quindi sì, Dewey tratta della gestione materiale della nuova immissione nel mondo di qualcosa che è accresciuto significativamente, però non insiste sulla dimensione

contemplativa dell'osservazione di qualcosa in quanto oggetto. Piuttosto si sofferma sulla cristallizzazione, intendendola come dispositivo che dovrebbe produrre nuovo significato.

GM: Dewey, in *Art as Experience*, afferma che a distinguere l'attività estetica da una normale attività è la manipolazione del medium espressivo. Questo è quello che dice Piana quando parla di campo estetico: la musica c'è, l'autore si pone come medium sonoro e come colui che manipola il medium. Il campo della sua operatività è la densità, che può assumere diverse connotazioni. Esiste un'attività estetico-artistica come possibilità di espressione, da distinguere dal semplice sfogo, nel caso si renda possibile la manipolazione del medium. L'espressione è la presa di consapevolezza operativa (e non tematica) del medium. Io non uso la musica, non è che intenzionalmente ne prendo una parte e la manipolo, eppure so che mi sto muovendo all'interno del mondo musicale. Questo è il principio di espressione, quest'ultima intesa non come oggetto ma come modalità operativa, una produzione di sensatezza che è la promessa di un significato.

Per quanto riguarda la figura di Piana, bisogna fare attenzione, perché è un finissimo fenomenologo; quando parla di oggettivazione, sta parlando di un processo, non di un oggetto, che è quello stesso processo che Husserl distingue in *Esperienza e giudizio*, dove studiava questi processi di determinazione ante-predicativi che diventano predicatività, ed è proprio questo il riferimento di oggettivazione che si ritrova in Piana. Sono processi di determinazione che conducono a un qualcosa di contenuto oggettivo, ma sono processi di oggettualizzazione piuttosto che di obiettività. Il pensiero relazionale, entro cui soggetto e oggetto non sono dati ma sono relati, che accomuna Dewey all'approccio fenomenologico, trova la propria matrice in Goethe. E allora il vero tema di interesse è da ricercare nelle modalità della relazione senza tuttavia ontologizzarle.