

La percezione aptica per un'estetica ecologica

di Nicola Perullo

ABSTRACT

In this paper, I present haptic perception as a general attitude towards life and, *then*, as an approach to philosophy. Within this framework, I propose “ecological” aesthetics not to be understood as a specific domain dealing with natural environment, but as a comprehensive paradigm that has to do with the sentient being in terms of feeling/thinking. Therefore, ecological aesthetics also involves ontology, epistemology and ethics, since these domains, rather than detached, are just *different*. Ecological aesthetics is based upon an ecological logic, which is not the formal logic of isolated items but a participatory logic, calling for attention, intimacy, and care. In order to illustrate this approach, I will review some of the main issues I have developed in my latest book, *Estetica ecologica. Percepire saggio, vivere corrispondente* (“Ecological Aesthetics. Perceiving wisely, living correspondently”), where a relational model of feeling/thinking, that is, perceiving, is proposed. Here, differences are not predetermined but interstitial, made along the relational process of the experience. It follows that perception is always in action and movement; hence, the corresponding ontology is not a fixed ontology of objects, but a fluid meshwork composed of lines.

KEYWORDS:

Ecological Aesthetics; Haptic Perception; Correspondence; Wisdom

I

Prima di entrare nel dettaglio della *percezione aptica* per come suggerisco di intenderla, cioè un approccio coerente e conseguente a un'estetica integralmente ecologica, è opportuno chiarire in breve quale sia l'estetica ecologica qui in gioco e dentro cui tale suggerimento prende significato. Riassumerò quindi, in questo primo paragrafo, le principali linee teoriche che ho cercato di esporre più compiutamente nel mio ultimo lavoro, *Estetica ecologica. Percepire saggio, vivere corrispondente* (Perullo 2020) per descrivere poi, nel secondo paragrafo, la mia proposta di percezione aptica. Nell'ultimo paragrafo chiarirò infine altre conseguenze attinenti questa concezione, in particolare le questioni dell'educazione e della saggezza.

Alla base dell'estetica ecologica come "percepire saggio, vivere corrispondente" c'è innanzitutto un aspetto procedurale, "stilistico", che emerge però da precise motivazioni filosofiche e epistemologiche, risultando così necessario e coesenziale al "contenuto" che viene espresso¹. Lo spunto che dà l'avvio a tale aspetto procedurale/stilistico/filosofico è quella concezione, da me raccolta ed elaborata attraverso il Wittgenstein delle *Ricerche filosofiche* ma anche da Dewey (non solo *Arte come esperienza*, ma anche il Dewey logico e filosofo dell'educazione), da Merleau-Ponty e, più recentemente, dalle teorie della mente estesa (in particolare da Alva Noë), secondo la quale i concetti, tutti i concetti, "sono" in quanto *si fanno*, crescono e si evolvono, con e nella *prassi*. Ovviamente, questo vale anche per i concetti di mente, mondo, sensazione, percezione, pensiero, etc. Si tratta così di entrare subito in una circolarità autoriflessiva che risulti non viziosa ma fruttuosa, comprendendola e lavorandola. Non si tratta, in altri termini, di relativismo, di contestualismo e tanto meno di storicismo (già solo i riferimenti che ho ricordato dovrebbero bastare a fugare ogni fraintendimento); ciò che emerge da questa concezione è, piuttosto, un radicale *relazionismo*. Il relazionismo, almeno per come è inteso in questo progetto, sente e pensa la realtà come un'unità, nella quale si producono continuamente gradi e differenze ma dove tutto – tanto il cosiddetto "mondo naturale" quanto quello "sociale" – è frutto di incontri e di movimenti, di oscillazioni e di risonanze. Comprendere questa ontologia intimamente relazionale serve a intendere la nozione di *corrispondenza*, centrale nell'intero progetto di questa estetica ecologica e nel suo "strumento" più diretto, cioè il percepire aptico. Con "corrispondenza", riprendendo la posizione di Tim Ingold, non ci si riferisce qui a una relazione ilomorfica, all'adeguazione perfetta tra intelletto e mondo, tra contenitore e contenuto ma, appunto, al *gioco*, allo scambio continuo tra agire e patire, tra domande e risposte, alla stregua di una corrispondenza postale².

Prendere sul serio questo relazionismo come continua corrispondenza tra ogni forza e forma vivente, "naturale" e "sociale", significa passare a un ordine di discorso che slitta dalla logica formale a una logica non trascendentale, ma piuttosto *ecologica*. Nello specifico estetico, quindi, segue che il "percepire" – con cui intendiamo tanto il sentire che il pensare – di un vivente è un evento che accade e che si sviluppa *con* e *nella* prassi; o, come direbbe

¹ A chiarire questo nesso sono soprattutto dedicati i primi due capitoli di Perullo 2020, rispettivamente *Conoscenza ecologica e percezione estetica* e *Linee, piedi, tempo, labirinto. Per un'estetica ecologica*.

² *La corrispondenza delle linee* è il titolo dell'ultimo capitolo di Ingold 2015; tr. it. 2020.

Noë, nell'azione (Noë 2004; 2009; tr. it. 2010). La prassi comprende tanto gli aspetti verbali che preverbal. Nel percepire aptico, questo aspetto è molto importante e va sottolineato. Il recupero del valore estetico del non verbale, infatti, risulta strategico per un modo di sentire/pensare diverso da quello tipico della conoscenza concettuale e non ecologica e delle estetiche che, consapevolmente o meno, su questa sono tarate. Non verbale non significa però conoscenza "tacita" e implicita, come spesso si dice, perché essa può essere rumorosa ed esplicita almeno quanto quella verbale (Polanyi 2002; Ingold 2017a). È importante rilevare anche che siffatta logica ecologica produce, *ipso facto*, un dissolvimento della distinzione rigida tra natura e società, dunque della coppia natura/cultura. Infatti, se ogni entità, concettuale e materiale, non solo esiste, ma *vive e accade nella prassi* o nell'esperienza (termine che si è preferito nel libro, sia per simpatia con il vocabolario di Dewey e di Ingold, sia per mantenere uno spettro di significato più ampio rispetto a quello, solitamente più determinato e specifico, di prassi) allora questo significherà che essa non è dunque più "naturale" di quanto non sia "culturale" perché ogni realtà, secondo il paradigma morfogenetico, partecipa, cresce, si sviluppa e decade lungo quella continua relazione processuale che è la vita.

Cosa vuol dire allora, nel concreto di una ricerca che si professa di ordine estetico, procedere secondo tale logica ecologica? Innanzitutto, significa che *questo stesso* processo di ricerca – quindi la stessa estetica ecologica che si descrive, si propone e si scrive – è sempre situato ed in evoluzione, in senso morfogenetico e olistico. In altri termini: non è possibile, per rigore logico presupposto dalla concezione sopra richiamata, procedere isolando elementi e frammentando parti da analizzare singolarmente. Si passa quindi da un'analisi degli elementi a un'analisi delle unità – un termine che viene ancora da Dewey ma anche da Vygotsky (Jornet, Damsa 2019). Questo ha alcune importanti conseguenze, che costituiscono l'ossatura del libro ma che si dichiarano soprattutto nei primi due capitoli. Le riassumo:

a) Ogni processo di osservazione, descrizione e analisi è anche, *ipso facto*, un processo di auto-osservazione e auto-descrizione – ecco il tema della "conoscenza partecipativa" richiamato fin nel primo capitolo – nel senso che l'osservatore è immerso nell'environment che (lo) osserva, in un rapporto di (asimmetrica) mutualità.

b) L'estetica ecologica non ha un "oggetto" tematico, proprio perché risulta impossibile, a rigore, isolare oggetti tematici. Passare dall'analisi degli elementi (quella propria della "teoria dei mattoni", la *Building Blocks Theory*) all'analisi delle unità significa, in altri

termini, passare dalla percezione di oggetti alla percezione di processi, alla sensibilizzazione per una percezione *con* l'esperienza, una percezione immersa nel flusso di cui partecipa. A questo punto, la mia proposta incontra, riprende ed elabora la nozione di *meshwork* avanzata da Tim Ingold. Percepire ecologicamente significa percepire processi, i quali possono essere descritti come fasci di linee che formano annodature; ogni percepire è un'annodatura, cioè un fascio di relazioni costituenti e costitutive di ogni sentire/pensare. Questa estetica ecologica pone la relazione – intesa come intreccio di linee, laddove questa linealogia esprime l'ontologia fluida del *meshwork* – quale “principio fondamentale della coerenza” (Ingold), in un mondo inteso non come contenitore di oggetti ma come ciò che accade; un mondo in cui le cose hanno continuamente origine attraverso processi di crescita e di movimento. Il richiamo alla concezione attiva della percezione in Merleau-Ponty – in particolare alle sue analisi sulla visione – è evidentemente centrale in questo contesto.

Tale intreccio è sia ciò che si percepisce, osservando/descrivendo/giudicando, sia lo sfondo nel quale si è immersi, l'*environment* in cui la percezione nasce, cresce ed evolve. Anche la tradizionale compartimentazione del sapere non sfugge a tale realtà. Perciò, tale approccio ecologico dissolve ogni rigido confine, ogni *distinzione* rigida tra ontologia, epistemologia ed estetica, laddove si usi “distinzione” in senso ontologico forte (qualcosa di dato all'inizio, in un presunto ordine classificatorio) e “differenziazione”, invece, per riferirsi alla continua produzione di interstizi *funzionali* e *posizionali*, che sono appunto tutte le differenze prodotte in seno alla corrente dell'esperienza, della prassi e della vita. Queste differenze sono pienamente legittime e utili rispetto a progetti ed esigenze specifiche ma non giustificabili come distinzioni a priori, secondo la logica ecologica che sorregge questa estetica. L'estetica ecologica opera *in* e *con* un mondo di relazioni, non di oggetti; non perché gli oggetti stiano nell'interno, nella mente dei soggetti, ma perché tanto gli oggetti che i soggetti non “sono” semplicemente, ma *vivono*. Se principio della vita è il movimento (un movimento a cui riporta anche, seguendo l'etimologia che rimanda al ritmo della respirazione – *inspiro*/*espiro*/pausa – *aisthesis* originaria), allora la vita è relazione. E così ogni concetto e idea che si creano con e nella prassi.

c) Una diversa concezione del “valore” e della validità del percepire, quel che nell'estetica moderna classica è il tema del giudizio, tema ancora oggi molto dibattuto e messo in discussione anche da proposte estetiche recentissime. Nell'estetica ecologica proposta da questo libro, la questione viene esplicitata attraverso due nozioni chiave: quella, che ho già ricordato, di *corrispondenza* e quella di

saggezza. Per i presupposti chiariti, ogni estetica non può che essere sempre ecologica, che lo sappia o no; ma è *compiutamente* ecologica, cioè consapevolmente tale, se si orienta a un approccio che ho chiamato “percepire saggio, vivere corrispondente”. Qui prende corpo la rielaborazione dell’aptico.

II

Il titolo originario con cui avevo immaginato *Estetica ecologica* era, in effetti, *Dell’aptico*. A questo si è rinunciato per ragioni editoriali, ma è evidente che, almeno sotto il profilo quantitativo, la percezione aptica è il soggetto principale del mio progetto³.

Poiché vi è da sempre una filosofia che sostiene il carattere intuitivo della conoscenza della verità, che si coglierebbe non attraverso un processo di osservazione a distanza ma per via di contatto o immersione, è difficile ricostruire una storia filosofica dell’aptico in modo specifico; la si può persino seguire, esplicita o sottotraccia, lungo tutta l’avventura del pensiero, da Democrito fino a Nancy e Serres (Crispin 2014). Questo termine è quindi ambiguo; se a ciò si aggiunge che le più comuni applicazioni contemporanee dell’aptico non riguardano tanto la filosofia bensì la tecnologia digitale, l’informatica e la robotica (dalle protesi mediche ai giochi), nonché alcune teorie mediali, si comprenderà l’opportunità di qualche precisazione preliminare. Il termine “aptico” circola soprattutto a partire dalla fine del XIX secolo, quando viene proposto in modo peculiare, cioè non come mero equivalente o generico sinonimo del senso del tatto ma come una sua alternativa. Questa nozione è stata usata, con significati e in contesti diversi, soprattutto da psicologi, percettologi e filosofi, da Ernst Weber a Géza Révész fino a James J. Gibson⁴. L’estetica, in particolare, inizia ad occuparsi dell’aptico in riferimento all’arte soprattutto sulla scia di Alois Riegl che, nel 1902, riprendendo la distinzione tra visione ottica e visione aptica

³ Essa viene discussa direttamente nel terzo e nel quarto saggio di Perullo 2020 (*Dal tatto all’aptico. Un altro approccio all’autentico e L’aptico come tempo, temperatura e alimento*).

⁴ La prima teoria sull’aptico come percezione non limitata alla mano è da attribuire a Ernst Weber, maestro di Fechner e autore del *De Tactu* (1834) e di *Die Lehre vom Tastsinn und Gemeingefühl* (1851). In seguito, ulteriori ricerche sull’aptico sono state svolte da David Katz, per esempio nel suo *Der Aufbau der Taswelt* (1925). Sulle applicazioni digitali e tecnologiche si vedano Prytherch (2002); McLundie (2002). Per gli aspetti percettologici, Gibson (1962; 1966). In un classico sulla psicologia dei non vedenti, Révész (1950) esamina la relazione tra aptico e arte. Qui, le connessioni tra cecità e creazione artistica sono analizzate attraverso l’esempio della scultura. Negli ultimi decenni, questi studi pionieristici sono stati approfonditi, dimostrati o verificati da specifici studi in campi diversi come la psicologia applicata, le scienze cognitive e l’ingegneria (Gopnik 2016; Klatzky 1993).

proposta da Hildebrand ne *Il problema della forma* (1893) a proposito della storicità della visione, lo utilizza per evidenziare da un lato che c'è un vedere tattile e ravvicinato, dall'altro che il tatto non è limitato alla mano (Riegl 2000). Peraltro, già Bernard Berenson nel 1896 aveva parlato, a proposito della pittura fiorentina del Rinascimento, di visione tattile (Berenson 1997, pp. 61-118)⁵.

Nel Novecento, la questione investe anche la scultura, la cui necessità di essere considerata come arte tattile, peraltro, era già stata ampiamente argomentata da Herder nella sua *Plastica* (1778). *Prière de toucher*, scrissero Marcel Duchamp e André Breton sulla copertina del *Catalogo del Surrealismo* realizzato per l'Esposizione Internazionale di Parigi del 1947. Pochi anni prima, il Manifesto futurista sul *Tattilismo* (1921) proponeva una liberazione del tatto attraverso una nuova sensibilità volta a concepirlo non come uno tra i sensi ma il super-senso trasversale con cui produrre un'arte nuova e totale.

Sotto il profilo filosofico, cosa è in gioco nella questione del tatto, e perché suggerire, in suo luogo, l'alternativa dell'aptico? In *Estetica ecologica* se ne discute soprattutto nel terzo e nel quarto capitolo, attraverso l'analisi della posizione di alcuni autori: Deleuze e Guattari da un lato, Derrida e Nancy dall'altro, ma anche Carolyn Korsmeyer, François Jullien, Eduard Glissant e Tim Ingold. *Aptico* è un atteggiamento, un'attitudine complessiva al *percepire con*, un modo di sentire/pensare integrale che cresce e si sviluppa, istante dopo istante, lungo questo continuo fluire che chiamiamo *esperienza*; ciò in cui, immersi, viviamo, scorrendovi e corrispondendovi. L'aptico è così una *postura* nei confronti del mondo, postura sensibile e mentale, all'unisono – precisamente ciò che si impegna ad avvicinare ogni dualismo polare, fino a mostrarne l'illusorietà. Percepire in modo aptico significa dunque accostare i processi, sentirli/pensarli lateralmente, trattenendo ogni intenzione e ogni progetto per come invece emergono con la scissione duale provocata dalla percezione frontale, quella di un soggetto davanti a un oggetto. In questo senso, la proposta dell'aptico va al di là dell'idea di un tatto oltre la mano, idea che è stata perseguita soprattutto in riferimento al visivo, come quello spazio in cui l'occhio tocca ciò che vede⁶.

⁵ Per un inquadramento del tema, Pinotti (2009). Di aptico parlano anche Ingold (2017b); Bruno (2006; 2016); Fontanille (2004, p. 166 e ss.).

⁶ Dalla potenzialità dell'aptico traggono spunto anche Deleuze e Guattari per teorizzare lo "spazio liscio", lo spazio nomade e continuo, in cui opera un corpo senziente, senza sensi e (per riprendere Artaud) "senza organi". Così in *Mille piani*: "Aptico è una parola migliore di tattile, poiché non oppone due organi di senso, ma lascia supporre che l'occhio stesso possa avere una funzione che non sia visiva. [...] Il liscio ci sembra a un tempo l'oggetto di una visione ravvicinata per eccellenza e l'elemento di uno spazio aptico (che può essere visivo, uditivo, non meno che tattile)" (Deleuze, Guattari 2017, p. 719).

Ciò che è stato sopra chiarito nei termini di un'ontologia fluida, implicativa e relazionale – quella che alcuni (come la filosofa Lisa Heldke) hanno chiamato *with-y ontology* (Heldke 2018) – viene rielaborato come “percezione aptica”. Essa definisce un atteggiamento percettivo trans-sensoriale, unificato e processuale, per contrapposizione a quello che, per chiarezza esplicativa, è definibile come atteggiamento ottico, o “percezione ottica”. L'aptico non *intenziona* gli oggetti ma *attenzione* il flusso dell'esperienza di cui la percezione è parte. L'aptico è una modalità di sentire/pensare che chiede una certa postura, una certa disposizione ma che non chiede di fare nulla di speciale e non concerne alcun ambito specifico dell'esperienza. Infatti, l'attitudine aptica si collega anche, in parte, a filoni della *Everyday* e dell'*Environmental Aesthetics* che sono esplicitamente richiamati nel libro (per esempio, il lavoro di Arnold Berleant e di Yuriko Saito)⁷. Si tratta di sentire/pensare il quotidiano altrimenti, il che significa: percependone il flusso della vita che vi scorre attraverso. Da qui, la questione del tempo come temperatura: se l'estetica è sensibilità e percezione, essa è sempre temporale, quindi temperata. Per questo, sostengo che essa è sempre – che lo sappia o no – ecologica.

È importante chiarire che l'esperienza dell'aptico, in quanto percepire *con*, non è più “vera” della conoscenza ottica. Se intendiamo la verità come la continua *corrispondenza risonante* tra entità del mondo e loro descrizione, infatti, secondo la logica ecologica che sorregge questo progetto, ottico e aptico sono due aspetti dello stesso fluire, percepito secondo due posture, due tonalità diverse. Da una parte, quella del processo come morfogenesi “in sé”; dall'altra, quella che coglie il risultato di tale continua produzione, consistente nelle differenze che emergono lungo il flusso e che si cristallizzano, assumendo quelle provvisorie stabilità di posizione che si definiscono “oggetti”. La percezione aptica consiste, perciò, nell'aprirsi alla potenzialità di un sentire/pensare aperto e dis-posto

⁷ Berleant (1992; 2016); Saito (2007; 2017a). Più nello specifico di quanto qui ci riguarda, entrambi gli autori propongono un'estetica che muove dalla critica alla nozione di “disinteresse” (Berleant 1994; Saito 2017b). Su questo punto credo sia necessaria una precisazione. Il dibattito su interesse/disinteresse, su cui si è molto impegnata per esempio anche Emily Brady, si basa in gran parte su una questione semantica. Dipende se si associa al termine “disinteresse” quello di distanza e, parallelamente, se si associa al termine “interesse” quello di intenzione e di volontà finalizzata. In questo senso, le osservazioni di Emily Brady risultano utili: ella sostiene l'idea che il disinteresse estetico non vada inteso come distacco e contemplazione né come formalismo ma, al contrario, come coinvolgimento (engagement) attento, senza intenzione e relazionale (Brady 1998; 2003). Allo stesso modo, però, si può sostenere, come fanno Berleant e Saito, che con “interesse” non si intende l'imposizione di un volere intenzionale sulla percezione estetica. La percezione aptica che propongo nell'estetica ecologica è implicata, coinvolta ed intima, ma non basata su intenzioni e desideri specificamente mossi dal soggetto perché è relazionale e attenzionale.

(senza tesi e senza posizione fissa), fluido e flessibile, dove si è *consapevoli* della relazionalità radicale che esprimiamo con il termine “corrispondenza”. Per chiarire questo aspetto si possono addurre diversi tipi di esempi. In *Estetica ecologica* ci si sofferma sulle questioni dell'autenticità e della qualità, soprattutto nel terzo, nel quarto e nel quinto capitolo.

Relativamente alla questione dell'autenticità, in *Dal tatto all'aptico. Un altro approccio all'autentico*, si propone l'idea di intendere l'autenticità come *esperienza* dell'autentico; per dirla con le parole di Glissant, essa viene intesa come una poetica delle relazioni. L'autentico è il continuo processo di autenticazione; da ciò segue che l'autenticità, corrispondendo all'esperienza stessa, partecipata e immersiva, dentro al processo, è sotto questo profilo sempre impura e meticcia (Glissant 2007). Tutto è dunque autentico in quanto parte di un processo esperienziale? Certamente no. Infatti, di questa processualità fanno parte anche le prove “fattuali” e le verifiche filologiche – storiche, analitiche, empiriche – come si osserva, per esempio, nel campo dell'arte. In questo modello non si tratta, cioè, di *negare* il normale processo di validazione e quindi di valutazione, anche estetica, delle opere. Si tratta di stimolare e di suggerire la consapevolezza grazie alla quale questa validazione e valutazione non avvengono fuori dal processo stesso in cui è preso e coinvolto il validatore/valutatore, riconoscendo dunque la transitorietà funzionale e interstiziale di tutte le posizioni. In altri termini, si tratta di suggerire, nel senso appena chiarito, un passaggio *dalla distanza critica all'intimità critica* (Miles, Lessard, Brasier 2018).

Questo passaggio permette di sottolineare un punto dirimente. Questa proposta dell'aptico non esprime affatto una metafisica del contatto puntuale e immediato con *qualcosa*, non è strumento dell'epifania di un presunto, permanente e stabile “Autentico” da riconoscere (e in questo senso credo di superare l'obiezione che Derrida pone, nel saggio su Nancy, all'apticità). Esso è piuttosto una disposizione allo scorrimento lungo l'esperienza della quale si è parte, contemporaneamente subìta ed agita, della co-creazione del mondo. La percezione aptica è perciò insieme attiva e passiva, secondo il modello della corrispondenza risonante, dove l'agire (come *Agency*) è rimesso a un'azione (come *Agencing*) più ampia, prima e oltre l'*Io*. In questo senso, si è interpretata la celebre copia deweyana di *doing/undergoing*. L'aptico non è vitalistico più di quanto non sia vulnerabile ed esposto.

Relativamente alla questione della qualità, nel quinto capitolo – *Il gusto non è un senso ma un compito* – si avanza l'idea che il gusto autentico consista nella consapevolezza dell'autenticità dell'*esperienza*

del gustare. In altri termini, esso non mira a cogliere l'autenticità degli oggetti alimentari, né intesi come un tutt'uno né come capacità di riconoscere le loro caratteristiche; piuttosto, essi e le loro caratteristiche autentiche emergono e si fanno lungo il continuo fluire dell'esperienza. Se il gusto ottico ha di mira l'adeguamento agli obiettivi propri di uno standard acquisito o pregresso (ciò che va sotto il nome, ambiguo e spesso confuso, di "qualità") e la loro realizzazione tramite una *verifica* percettiva, il gusto aptico corrisponde invece all'esperienza del suo farsi, nel senso di una corrispondenza che non deve verificare qualcosa di predefinito. Dove il gusto ottico isola e analizza elementi – i "sapori", gli "odori", le "texture" e tutte le caratteristiche cosiddette "sensoriali" degli alimenti – ambendo a una conoscenza *oggettuale* e *oggettiva*, tarata sul metodo scientifico moderno e sulla parallela estetica del soggetto distanziato, giudicante e valutante, il gusto aptico, invece, percepisce il processo lungo il quale emergono le varie posizioni e le caratteristiche quali *possibilità* non isolate né isolabili, sempre partizioni e posizioni provvisorie, interstizi, di un certo ambiente e di una certa atmosfera. Il gusto ottico intenziona oggetti al fine di conoscerli, apprezzarli e giudicarli, secondo l'attitudine della distanza critica; il suo postulato – come osservò, in un contesto in parte diverso, Derrida nella sua critica a Kant (Derrida 1978)⁸ – un gusto "puro", espressione di un soggetto diafano, quasi un io-macchina che *rispecchia e registra* sapori e profumi e li esprime. Il gusto ottico, perlopiù praticato dai "de gustatori" professionisti, mima il metodo sperimentale della scienza moderna, aspirando alla medesima oggettività. Di contro, il gusto aptico si basa sul postulato della relazione, del *con*. Esso *attenzione* i processi secondo una modalità intima, complice e senza un obiettivo specifico e prestabilito: l'apprezzamento dell'esperienza gustativa non si misura in base a criteri e standard prefissati e predefiniti, ma si fa nel corso della relazione. La relazione come corrispondenza, nel senso della estetica ecologica qui proposta, è quella socialità originaria che comprende tutto ciò che abita il mondo, ovvero l'ambiente nel quale si vive e con cui si fa, di volta in volta, esperienza.

Il gusto aptico *si sente* mentre gusta; in altri termini, partecipa consapevolmente del processo di descrizione e di osservazione che l'incontro con un cibo o una bevanda produce; un incontro che include sia le annodature tra gustante e gustato, che avvengono attraverso l'introiezione, sia le annodature tra gustante, gustato e l'intorno – tutto ciò che non "è" (nel senso dell'ontologia fluida, posizionale, interstiziale sopra descritta) il cibo né chi lo percepisce

⁸ Per un'analisi del rapporto tra gusto puro e gusto fisico in Derrida, Perullo (2011).

– durante il quale, e con il quale, il processo introiettivo accade⁹. Bevendo un vino (ma vale lo stesso osservando un’opera d’arte) posso, ed è ciò che solitamente si fa, concentrarmi, focalizzarmi sui “contenuti” oggettuali dissezionando e scorporando l’esperienza gustativa, cristallizzando così il flusso da cui emergono gli elementi che compongono tale vino. È la percezione ottica, la quale trascura intenzionalmente il “contesto”, tanto quanto i processi interni che avvengono *con* questo bere (per esempio, la forza alcolica del vino non è considerata una proprietà estetica, anzi essa è aliena alle caratteristiche qualitative). La percezione aptica, invece, suggerisce di distendere la percezione in modo più diffuso, orizzontale, distribuito¹⁰; in questo caso, il sentire si declina dall’“io sento” al “si sente” in cui gustante, gustato e l’intorno si corrispondono, senza frazionamenti o cristallizzazioni. Il gusto aptico allaccia, annoda l’attenzione del percipiente al continuum processuale del quale essa è parte e che contribuisce a creare. Si beve e si sente il vino come sostanza vitale, ma lo stesso accade nel caso si osservi un’opera d’arte con sguardo aptico, come ha osservato Merleau-Ponty nelle sue analisi sul vedere¹¹. Sentire/pensare *con* ciò che accade, osservando e descrivendo senza che una oggettivazione sia implicata. Vedere *con* il cielo, udire *con* le onde, toccare *con* le mani, odorare *con* i fiori, gustare *con* il pane e il vino, ma anche prima di tutto ciò, poiché l’atteggiamento aptico sviluppa la consapevolezza che ogni distinzione tra sensi è, a sua volta, una cristallizzazione. Percepire apticamente significa, perciò, anche udire con la vista, odorare con l’udito, vedere con il gusto o gustare con la vista.

Incorporare una sostanza, sentirla e sentirsi mentre la si mastica e la si assapora, un pezzo di pane, un bicchiere di vino, gustati ed assimilati, significa fare esperienza di questa relazione tra un esterno che passa all’interno per restituirsi, variato, di nuovo al di fuori, senza che questa continuità mai si risolva. L’aptico ci apre alla possibilità di sentire e di vivere ciò che accade in quanto evento di un mondo fatto di processi e di passaggi, fluido e temperato, a lato delle cristallizzazioni che rappresentano la narrazione apparente della solidità degli oggetti visti, uditi, toccati, odorati e gustati.

⁹ Per l’esempio del gusto aptico con il vino, Perullo (2016; 2018).

¹⁰ Bence Nanay ha fatto della distinzione tra percezione focalizzata e percezione distribuita uno dei cardini della sua proposta di estetica come filosofia della percezione. Nanay propone di intendere la percezione come un’attenzione, distribuita o diffusa, sugli oggetti o sulle loro proprietà. Nonostante quanto qui si propone differisca in generale dall’idea classificatoria di Nanay, perché nell’estetica ecologica non si tratta di oggetti e loro proprietà ma di processi, tuttavia vi sono spunti che possono essere ripresi in questa chiave (Nanay 2016).

¹¹ Si veda, per una lettura in accordo con questa estetica ecologica, Iofrida (2019, pp. 141-152).

III

L'aptico è relazione, implicazione, partecipazione e impegno. È corrispondenza e risonanza, perciò è esposizione e ascolto, è l'*in-between* tra azione e passione. Sentire/pensare *con*, significa vivere una socialità col mondo prima di ogni frammentazione oggettuale, un'attitudine di intimità (per dirlo con Jullien), di tremore (per dirlo con Glissant) e di consapevole spaesamento lungo una spazialità che non è un contenitore di oggetti ma un fluire di annodature. L'aptico è così una socialità radicale, ciò che Stefano Harney e Fred Moten definiscono anche: "The capacity to feel through others, to feel through you, for you to feel them feeling you, this feel of the shipped is not regulated, at least not successfully, by a state, a religion, a people, an empire, a piece of land, a totem" (Harney, Moten 2013, p. 98).

In quanto non solo implicata ma anche impegnata, la percezione aptica chiama continuamente in causa la questione della responsabilità. Corrispondere significa *rispondere con*; responsabilità significa *abilità di rispondere*. Si è responsabili in quanto si corrisponde a qualcosa. Il percepire aptico è un impegno ed un compito perché, a differenza dell'atteggiamento ottico, *fa la verità* della qualità – il valore di qualcosa – nell'incontro. La qualità è una relazione, cui si giunge non con la mera applicazione di una regola pregressa ma attraverso il suo continuo, al contempo provvisorio, costituirsi e farsi valore comune. In questo paradigma, a ogni passo, per dirlo con Wittgenstein, si reclama una nuova decisione. Ancora una volta, non si tratta di una strategia negazionista, giustificazionista o la notte in cui tutte le vacche sono nere. Piuttosto, si tratta del fatto che il non apprezzamento, la perplessità, il disgusto, l'indifferenza o il rifiuto emergono in base a motivi che non sono predicibili, che le qualità non si danno a priori, che l'esperienza è sempre unica e singolare e sottoposta a un numero potenzialmente illimitato di variazioni e differenze. A partire da questa considerazione, in *Estetica ecologica* si declina un ulteriore gruppo di temi, trattato soprattutto nei due saggi finali¹². Esso si racchiude nei termini *saggezza, cura ed educazione*.

Se il suggerimento a favore del percepire aptico ha, in definitiva, un'ambizione, essa consiste nel promuovere un modo di vivere consapevole, riportando la filosofia alla sua dimensione di *scuola* nel significato originario del termine. Una *scuola di vita* che non ha però, in base ai suoi presupposti, alcuna pretesa di dottrina; un'educazione che è perciò povera di contenuti pedagogici, di principi e di istruzioni e che, al contrario, si svolge tutta all'interno della specificità

¹² Essi sono *Per una dietetica della cura: sul mangiare animali* e *Educarsi senza istruzioni: l'estetica ecologica come 'imparare a imparare*.

dell'esperienza che si attraversa. È nella situazione che si producono ed emergono, di volta in volta, quelle potenzialità che divengono concrete possibilità da seguire. L'estetica ecologica qui proposta, così come procede da una logica e da una conoscenza ecologiche, allo stesso modo corrisponde a una *diet-etica situazionale*, che non si basa su principi prestabiliti. Nel saggio *Per una dietetica della cura* l'argomento viene sviluppato attraverso una decostruzione dell'animalismo e del vegetarianismo ontologici che realizza un radicale anti-specismo, in conseguenza del quale la domanda etica sulla dieta giusta, frutto di una discussione ontologica, diventa una domanda sul *quando mangiare cosa*, giacché la distinzione rigida tra umano, animale e vegetale viene ruscata: non "esistono" il "cibo animale" e il "cibo vegetale" in sé. In *Educarsi senza istruzioni* si propone, più in generale, un modello educativo alternativo a quello vigente. Quest'ultimo si basa sull'istruzione come *trasmissione* di conoscenza in cui s'incuneano, in maniera decisiva, due questioni centrali per un'educazione estetica coerente con il modello ecologico.

La prima riguarda ciò che nel libro chiamo "pensiero artigianale". L'educazione ecologica estetica come "imparare a imparare" propone, in luogo dell'ideologia dell'accumulo propria del modello lineare e progressivo del capitale – anche come capitale culturale – un modello di conoscenza come realizzazione in comune; un modello circolare, resiliente e qualitativo del sapere e della sua condivisione; vengono richiamati, nel saggio, anche Jacques Rancière e Paulo Freire per supportare questa proposta (Rancière 2008; Freire 2018; Irvin 2012; Lewis 2012). Chiamo "artigianale" questo approccio alla conoscenza perché esso è sempre specifico, locale, accurato, esposto, vulnerabile, consapevolmente relazionale. Per contrasto, la conoscenza frammentata e separatista procede programmaticamente per standard che si suppongono avere valore generale ed universalistico¹³; per questo, si può configurare come modalità "industriale" del pensiero. È evidente come le due modalità abbiano implicazioni e conseguenze molto diverse sui processi educativi.

La seconda questione riguarda il rapporto tra maestro e allievo. Nell'approccio ecologico e aptico, il maestro è colui che supera il monologismo dell'insegnamento come trasmissione di contenuti e dell'apprendimento come loro acquisizione attraverso una dis-posizione di sapere che è la sua continua messa in questione; non attraverso scetticismo e negazionismo, ma ascolto ed esposizione alle domande

¹³ François Jullien propone di distinguere tra *universalità* e *universalismo*: il primo termine esprime la continua apertura alla connessione di tutto, e l'attenzione alla messa in *comune* tra differenti (e non distinti) secondo una logica di recupero e di risorse; il secondo, quel pensiero generalizzante che procede per dicotomie e fissazioni ipostatiche (Jullien 2018).

partecipate dell'allievo. In altri termini, si tratta di radicalizzare le caratteristiche dialogiche al fine di destabilizzare l'idea gerarchizzante di cultura come competenza acquisita, non per opporvi un'improbabile apologia dell'ignoranza quanto per suscitare la consapevolezza della cultura come *commoning*, come fare comune e responsabilità sociale, declinato nei suoi propri termini di participio futuro. In questo quadro, il maestro è una *finzione necessaria* e convenuta, che funge da facilitatore del *processo* di conoscenza che l'allievo porta avanti attraverso di lui ma, nello stesso tempo, secondo annodature e percorsi diversi. Il maestro esemplifica un'educazione estetica nel senso di un "imparare a imparare" che concerne tutti perché, nel paradigma ecologico e sistemico, tutto è connesso ma, proprio per questo, tutto è continuamente differenziato. Si tratta di passare dal modello del sapere come acquisizione di una presunta autonomia individuale definitiva, tipica della concezione del soggetto isolato, al sapere come consapevolezza che ogni vita è, comunque, eteronoma. Sotto questo profilo, l'approccio aptico che propongo nel progetto complessivo di un'estetica ecologica come "percepire saggio, vivere corrispondente" cerca anche di corrispondere alla globale, crescente insoddisfazione nei confronti dell'impalcatura, tanto teorica che sociopolitica, che ha sostenuto e sorretto un certo paradigma della modernità occidentale. Questa impalcatura che chiede una profonda revisione se non una rifondazione completa, in coerenza, tuttavia, con quella logica ecologica da cui siamo partiti, che non è mai una logica distruttiva ma circolare, situazionale e inclusiva.

Bibliografia

- Berenson B., *I pittori italiani del Rinascimento*, Rizzoli, Milano 1997.
- Berleant A., *The Aesthetics of Environment*, Temple University Press, Philadelphia 1992.
- Berleant A., *Beyond Disinterestedness*, in "The British Journal of Aesthetics", 34, 3 (July 1994).
- Berleant A., *Some questions for Ecological Aesthetics*, in "Environmental Philosophy" (Spring 2016), pp. 123-135.
- Brady E., *Don't Eat the Daisies: Disinterestedness and the Situated Aesthetic*, in "Environmental Values", 7, 1 (1998), pp. 97-114.
- Brady E., *Aesthetics of the Natural Environment*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2003.
- Bruno G., *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, Mondadori, Milano 2006.

- Bruno G., *Superfici. A proposito di estetica, materialità e media*, Johan & Levi, Monza 2016.
- Crispin T.L., *Haptic Experience in the Writings of Georges Bataille, Maurice Blanchot and Michel Serres*, Peter Lang, Berna 2014.
- Deleuze G., Guattari F., *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Orthotes, Salerno 2017.
- Derrida J., *La Vérité en peinture*, Flammarion, Paris 1978.
- Fontanille J., *Figure del corpo*, Meltemi, Milano 2004.
- Freire P., *Pedagogia degli oppressi*, Edizioni Gruppo Abele, Torino 2018.
- Gibson J.J., *Observations on active touch*, in “Psychological Review”, 69 (1962), pp. 477-491.
- Gibson J.J., *The Senses Considered as Perceptual Systems*, Houghton Mifflin, Boston 1966.
- Glissant E., *Poetica della relazione*, Quodlibet, Macerata 2007.
- Gopnik A., *Feel me. What the new science of touch says about ourselves*, in “The New Yorker” (16/05/2016).
- Harney S., Moten F., *The Undercommons. Fugitive Planning & Black Study*, Autonomedia, Brooklyn 2013.
- Heldke L., *It's Chomping All the Way Down: Toward an Ontology of the Human Individual*, in “The Monist”, 101, 3 (2018), pp. 247-260.
- Ingold T., *The life of lines*, Routledge, London-New York 2015.
- Ingold T., *Of work and words: craft as a way of telling*, lecture for “The Annual William Fagg Lecture”, The British Museum (2/11/2017a).
- Ingold T., *Surface Visions*, in “Theory, Culture & Society”, 34, 7-8 (2017b), pp. 99-108.
- Ingold T., *Siamo linee. Per un'ecologia delle relazioni sociali*, Trecani, Roma 2020.
- Iofrida M., *Per un paradigma del corpo: una rifondazione filosofica dell'ecologia*, Quodlibet, Macerata 2019.
- Irvin J., *Paulo Freire's Philosophy of Education*, Continuum, London-New York 2012.
- Jornet A., Damsa, C., *Unit of analysis form an ecological perspective: Beyond the individual/social dichotomy*, in “Learning, Culture and Social Interaction” (2019, in press).
- Jullien F., *L'identità culturale non esiste*, Einaudi, Torino 2018.
- Klatzky R.L., et al., *Haptic identification of objects and their depictions*, in “Perception and Psychophysics”, 34, 2 (1993), pp. 170-78.
- Lewis T.E., *The Aesthetics of Education*, Bloomsbury, New York-London-New Delhi-Sydney 2012.

- McLundie M., *See me, touch me, feel me, hold me? A guide to haptics applications in the digital realm*, in “Research Issues in Art Design and Media”, 2 (Spring 2002).
- Miles A., Lessard B., Brasier H., *From Critical Distance to Critical Intimacy. Interactive Documentary and Relational Media*, in G. Cammaer, B. Fitzpatrick, B. Lessard (eds.) *Critical Distance in Documentary Media*, Palgrave Macmillan, London 2018, pp. 301-319.
- Nanay B., *Aesthetics as Philosophy of Perception*, Oxford University Press, Oxford 2016.
- Noë A., *Action in Perception*, Bradford Books, Cambridge 2004.
- Noë A., *Out of Our Heads. Why You Are Not Your Brain, and Other Lessons from the Biology of Consciousness*, Hill and Wang, New York 2009.
- Noë A., *Perché non siamo il nostro cervello. Una teoria radicale della coscienza*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2010.
- Perullo, N., *Mangerida. Per una gastronomia a venire*, in Id., *La scena del senso*, ETS, Pisa 2011.
- Perullo N., *Epistenologia. Il vino e la creatività del tatto*, Mimesis, Milano 2016.
- Perullo N., *Il gusto non è un senso ma un compito. Epistenologia II*, Mimesis, Milano 2018.
- Perullo N., *Estetica ecologica. Percepire saggio, vivere corrispondente*, Mimesis, Milano 2020.
- Pinotti A., *Guardare o toccare? Un’incertezza herderiana*, in “Aisthesis – pratiche, linguaggi e saperi dell’estetico”, 1 (2009), pp. 177-191.
- Polanyi M., *Personal Knowledge. Towards a Post-Critical Philosophy* [1958], Routledge, New York 2002.
- Prytherch D., *So what is haptics anyway?*, in “Research Issues in Art Design and Media”, 2 (Spring 2002).
- Rancière J., *Il maestro ignorante*, Mimesis, Milano 2008.
- Révész G., *Psychology and the Art of the Blind*, Longmans, Green, Harlow 1950.
- Riegl A., *The Group Portraiture of Holland* [1902], J. Paul Getty Museum Publications, Los Angeles 2000.
- Saito Y., *Everyday Aesthetics*, Oxford University Press, Oxford 2007.
- Saito Y., *Aesthetics of the Familiar. Everyday Life and World-Making*, Oxford University Press, Oxford 2017a.
- Saito Y., *The Ethical Dimensions of Aesthetics Engagement*, in “Espes”, 6, 2 (2017b), pp. 19-29.