

Aesthetica Edizioni

PREPRINT

Periodico quadrimestrale

in collaborazione con la Società Italiana di Estetica

N. 117

maggio-agosto 2021

Fondato da Luigi Russo

DIRETTORE SCIENTIFICO: Paolo D'Angelo (Università degli Studi Roma Tre)

COORDINAMENTO REDAZIONE: Leonardo Distaso (Università degli Studi di Napoli Federico II)

SEGRETERIA DI REDAZIONE: Giacomo Fronzi (Università del Salento), Lisa Giombini (Università degli Studi Roma Tre), Leonardo Monetti Lenner (Università degli Studi Roma Tre), Gioia Laura Iannilli (Alma Mater Studiorum Università di Bologna)

COMITATO SCIENTIFICO: Hans-Dieter Bahr (Eberhard Karls Universität Tübingen), Simona Chiodo (Politecnico di Milano), Pina De Luca (Università degli Studi di Salerno), Elio Franzini (Università degli Studi di Milano), Tonino Griffiero (Università degli Studi di Roma Tor Vergata), Stephen Halliwell (University of St Andrews), José Jiménez (Universidad Autónoma de Madrid), Jerrold Levinson (University of Maryland, College Park), Giovanni Matteucci (Alma Mater Studiorum Università di Bologna), Nicola Perullo (Università di Scienze Gastronomiche di Pollenzo), Winfried Menninghaus (Max-Planck-Institut für empirische Ästhetik), Dario Russo (Università degli Studi di Palermo), Baldine Saint-Girons (Université Paris-Nanterre), Richard Shusterman (Florida Atlantic University), Victor Stoichita (Universität Freiburg), Salvatore Tedesco (Università degli Studi di Palermo)

I contributi proposti per la pubblicazione sono sottoposti a *peer review* secondo la procedura *double-blind*

*Forme e Metamorfosi
dell'Estetica*

2021 Aesthetica Edizioni

E-ISSN 2785-4442

ISBN 9788877261892

www.aestheticaedizioni.it

info@aestheticaedizioni.it

Indice

Forme e Metamorfosi dell'Estetica: Introduzione <i>di Elisabetta Di Stefano e Salvatore Tedesco</i>	7
Cyberspazio e realtà virtuale. L'esperienza della spazialità negli ambienti digitali <i>di Fabrizia Bandi</i>	9
Beyond the Organic Paradigm Biomorphic Digital Architecture <i>di Marcello Barison</i>	25
Ancient Tragedy as Morphogenetic Fracture of the Modern Subject: Nietzsche and Freud in Comparison <i>di Silvia Capodivacca</i>	41
La relazione percettiva nella fenomenologia sperimentale <i>di Floriana Ferro</i>	57
Marvels and Dreams. Notes on Stefan George <i>di Giacomo Fronzi</i>	73
Urphänomen and Polarity: Aesthetic Considerations on Nature, Art, and Life Between Goethe's Morphology and Taoism <i>di Alberto Giacomelli</i>	97
Prospettive contemporanee nel dibattito italiano sull'estetica del digitale <i>di Lorenzo Manera</i>	113
Installazioni e forme di deriva <i>di Ivana Randazzo</i>	131

L' <i>Unheimlichkeit</i> della poesia e il suo ruolo nella comunità Gadamer e Derrida in dialogo <i>di Elena Romagnoli</i>	141
L'artefice delle forme. Un percorso morfologico fra Bonaventura, Alberti e Leonardo da Vinci <i>di Amalia Salvestrini</i>	155
Conoscenza, libertà, forma: Cassirer e i problemi fondamentali dell'estetica <i>di Domenico Spinosa</i>	169
Embodied Emotions. Le mappe corporee delle emozioni <i>di Dana Svorova</i>	187
Aesthetic Terraforming. Cosmo-morphologies for Troubled Times <i>di Gregorio Tenti</i>	201
Per un'estetica del montaggio: esperienza e linguaggio in W. Benjamin <i>di Marta Vero</i>	219

Forme e Metamorfosi dell'Estetica: *Introduzione*

Elisabetta Di Stefano*, Salvatore Tedesco**

Omnia mutantur, nihil interit

(Ovidio, *Met.* XV, 165)

Parafrasando un'idea di Robert Musil, potremmo affermare che ogni cosa vive in una metamorfosi invisibile che non si ferma mai. La metamorfosi è l'essenza della vita, è quella capacità di resilienza che consente l'adattamento e la sopravvivenza delle forme viventi.

Altrettanto possiamo dire dell'estetica che, nata come disciplina accademica nel XVIII secolo, è stata definita da Alexander Baumgarten una scienza della sensibilità e poi da Hegel e dai filosofi romantici una filosofia dell'arte. Nel Novecento, superando i confini disegnati nel dibattito settecentesco e ottocentesco, l'estetica ha esteso la mappa teorica e metodologica del suo statuto disciplinare nell'incrocio con altri saperi (ecologia, biologia, sociologia, psicologia, antropologia, gastronomia, neuroscienze, etc.) e ha assunto nuove forme, ampliando i confini dell'estetico in direzione di una globale estetizzazione del reale.

La metamorfosi pertanto è una connotazione dello statuto disciplinare dell'estetica se già a partire dalla sua fondazione essa ha elaborato posizioni teoriche di grande interesse nella definizione del rapporto fra la conoscenza sensibile, la forma e la questione del vivente.

Nel nuovo millennio, e soprattutto nell'epoca post-pandemica che ha accelerato la trasformazione dei saperi e il mutamento degli stili di vita, la domanda sulle nuove forme dell'estetica continua a essere per più versi cruciale.

I saggi qui raccolti mirano a dare risposta a tale interrogativo posto dalla Società Italiana d'Estetica in occasione del suo diciannovesimo Convegno Nazionale. Il convegno è stato aperto dalla *lectio*

* Università degli studi di Palermo, elisabetta.distefano@unipa.it,

** Università degli studi di Palermo, salvatore.tedesco@unipa.it

magistralis del prof. Horst Bredekamp della Humboldt Universität di Berlino e ha messo a fuoco diverse declinazioni dell'estetica, a partire tanto dalla ridefinizione del suo orizzonte teorico quanto dalla rilettura della sua storia.

Tenutosi il 30 settembre e il 1° ottobre 2021 a Palermo, nella splendida cornice del Complesso monumentale dello Steri (un tempo sede del tribunale della Santa Inquisizione spagnola e oggi del Rettorato dell'Università), il convegno della S.I.E. ha costituito la chiusura di un cerchio, ritornando nella città in cui vent'anni prima, il 29 Ottobre 2001, la Società veniva fondata per iniziativa del prof. Luigi Russo che ne è stato il primo Presidente. Di qui la necessità di porsi la questione della 'metamorfosi disciplinare' dell'estetica anche in senso politico, affrontando il problema della sopravvivenza di una disciplina filosofica che è spesso schiacciata tra i poteri forti delle scienze dure e dei saperi che hanno più evidenti ricadute sociali.

Per tutti questi motivi è necessario che l'estetica continui a interrogarsi sul suo statuto disciplinare rinnovando il dialogo che profondamente contribuisce a ridefinire l'ambito delle *humanities* in relazione alle scienze. Solo tramite il confronto con linguaggi e metodi differenti e l'apertura sempre più ampia a una prospettiva globale, l'estetica può porsi al centro delle sfide che la filosofia è chiamata ad affrontare nel panorama delle culture contemporanee.

Cyberspazio e realtà virtuale. L'esperienza della spazialità negli ambienti digitali

di Fabrizia Bandi*

ABSTRACT

Virtual reality (VR) space, generated by the environmental images experienced through head-mounted displays, must be included in the wider family of cyberspace. While sharing some of the fundamental characteristics of cyberspace, VR space defines a particular kind of space, which can be understood as a space to be inhabited. Through the concept of *detritorialisation*, which characterises the cyberspace experience, it will be highlighted how the VR experience also generates a *reterritorialisation*. Finally, through the phenomenological method, some structures of spatial experience will be outlined and applied to the spatiality of virtual environments.

KEYWORDS

Virtual Reality, Spatiality, Phenomenology, Cyberspace, Worldness

Lo spazio generato dai dispositivi di realtà virtuale (VR), ossia le immagini ambientali fruite tramite caschi (HMD – *head mounted display*), deve essere annoverato nella più ampia famiglia del cyberspazio. Quando un utente fruisce di un'esperienza VR, si trova infatti all'interno di una tipologia di spazio digitale, ossia di un ambiente generato attraverso un processo computazionale. Tuttavia, pur condividendo alcune delle caratteristiche fondamentali del cyberspazio, lo spazio VR definisce una tipologia di spazio peculiare, che può essere inteso fuor di metafora alla stregua di uno spazio da abitare. Benché, infatti, indossando un casco, ci si trovi ad una distanza molto ravvicinata con un'immagine (due in realtà), si genera un'esperienza che non corrisponde più alla semplice esperienza d'immagine. Ciò che viene esperito nella VR è quella che viene definita *an-icon*, ossia un'immagine ambientale¹. Nella nostra prospettiva, dunque, l'analisi di questa tipologia di

* Università degli Studi Milano Statale, fabrizia.bandi@unimi.it

¹ Pinotti A., 'Immagini che negano sé stesse. Verso un'an-iconeologia', in Montani P., Cecchi D., Feyles M. (a cura), *Ambienti mediali*, Meltemi, Milano 2018, pp. 231-243; Cavaletti F., Pinotti A., *An-icons*, in Arcagni S. (ed.), *Immersi nel futuro. La Realtà virtuale, nuova frontiera del cinema e della TV*, Palermo University Press, Palermo, 2020.

“immagine” si deve avvicinare all’analisi che può essere riferita allo spazio fisico, poiché per molti versi nell’*an-icon* ci si sente come all’interno di uno spazio vero e proprio. In quest’ottica, la prospettiva fenomenologica offre una descrizione della costituzione dell’esperienza della spazialità che fa emergere alcune strutture utili per descrivere lo spazio virtuale. Se, come afferma Maldonado “[a]lla domanda: ‘Le realtà virtuali sono esperienze?’, io non esiterei a rispondere affermativamente”², la questione più specifica che qui inizieremo a sviluppare è se e in che modo si possa parlare effettivamente dell’esperienza di spazio nella VR. In questo breve testo saranno presentate alcune considerazioni di uno studio più ampio che si sta portando avanti sul concetto di spazio negli ambienti virtuali³.

In primo luogo, dobbiamo quindi tracciare qualche informazione sul cyberspazio, che nella nostra prospettiva ricomprende al suo interno una serie di “spazi”, tra cui quello della VR.

Il prefisso *cyber-* è ormai entrato da diversi decenni a far parte della nostra quotidianità. Non di rado si sente parlare di cybersecurity, cyberbullismo, cybercrime, tutti fenomeni il cui suffisso indica che essi accadono nel cyberspazio, ossia lo spazio della rete, ma più in generale nello spazio digitale dove si può navigare – riprendendo il significato etimologico del termine cibernetica come “arte del pilota”. La parola cyberspazio sembra però non appartenere alla contemporaneità; un termine che suona *démodé*, se non addirittura anacronistico, riportandoci agli immaginari suscitati, appunto, dai romanzi gibsoniani degli anni Ottanta⁴. Il dibattito intorno a questa dimensione ha interessato il dominio teorico, coinvolgendo diversi campi del sapere, tra cui la filosofia, la sociologia, l’architettura⁵.

² Maldonado T., *Reale e virtuale*, Feltrinelli, Milano, 1994, p. 81.

³ Questo articolo è stato realizzato nel quadro del programma di ricerca e innovazione dell’Unione Europea Horizon 2020 (grant agreement No. 834033 AN-ICON), finanziato dallo European Research Council (ERC) e ospitato dal Dipartimento di Filosofia “Piero Martinetti” dell’Università degli Studi di Milano nell’ambito del progetto “Dipartimenti di Eccellenza 2018-2022” attribuito dal Ministero dell’Istruzione, Università e Ricerca (MIUR).

⁴ Il termine “cyberspazio” compare per la prima volta nel romanzo della “Trilogia dello Sprawl” di William Gibson, *Neuromante* del 1984. Questo libro diventa uno dei volumi più popolari della corrente letteraria Cyberpunk, la quale attraverso i suoi racconti narra vicende in cui cibernetica e realtà si fondono dando origine a un mondo intermedio denominato, appunto, “cyberspazio”.

⁵ Alcuni teorici dell’architettura, tra cui Michael Benedikt e Marcos Novak, ma anche i pensatori quali Michael Heim, raccolgono i propri studi, riflessioni e proiezioni future sul cyberspazio in un volume del 1991: *Cyberspace. First Steps*, curato da Benedikt. In questo volume emergono diversi tentativi di immaginare il cyberspazio, senza tuttavia darne una visione unitaria, né una descrizione adeguata. Sul cyberspazio si veda anche: Heim M., *Metafisica della realtà virtuale*, Guida Editori, Napoli 2014 (1993); Mitchell W.J., *City of*

Tutte queste teorie, in vario modo ispirate dall'immaginario di Gibson, non mettono però in atto una vera e propria distinzione tra il cyberspazio come generico spazio virtuale o digitale, e il cyberspazio come lo spazio virtuale specifico della VR.

Tuttavia, a distanza di quasi quarant'anni, la nozione di cyberspazio – che possiamo definire, con Benedikt, “una realtà artificiale, ‘virtuale’, multidimensionale, generata, mantenuta e resa accessibile dal computer, attraverso una rete globale”⁶ – è tutt'altro che superata. Non solo il cyberspazio occupa una dimensione sempre più crescente nelle nostre vite, ma si declina in molti modi che danno origine a esperienze di diverso tipo, di cui la realtà virtuale rappresenta una tipologia peculiare. Diventa dunque fondamentale un'indagine circa i diversi modi in cui il concetto di cyberspazio si declina, per comprenderne la varietà di fenomeni che in esso accadono. Inoltre, se da una parte il “dove” va a mutare essenzialmente la natura del fenomeno ad essa correlato, dall'altra sembra fondamentale indagare dove⁷ questo stesso spazio si collochi e dove collochi i suoi utenti, per comprendere come entri in relazione con lo spazio fisico, andando a istituire non una mera “aggiunta”, ma una parte essenziale del nostro spazio quotidiano in grado di aumentare, animare, e *realizzare* contenuti e significati possibili. In questo breve contributo, non sarà possibile sviluppare tutte queste questioni, che tuttavia devono rimanere ben presenti all'interno del nostro panorama di ricerca che mira a descrivere l'esperienza che in questi spazi si compie.

Per iniziare allora ad orientarci, possiamo prendere come punto di riferimento la descrizione che ne dà W. J. Mitchell: “I luoghi nel cyberspazio della Rete sono costruzioni di software. Ogni pezzo di software che gira ovunque – su qualsiasi macchina o insieme di macchine nella Rete – crea ambienti di interazione, regni virtuali in cui si può potenzialmente entrare”⁸. In questa definizione di W. J. Mitchell, come anche in quella citata di Benedikt, emergono i

bits. space, place, and the infobahn, MIT Press, Cambridge/London 1995; Adams P.C., *Cyberspace and virtual place*, in “Geographical Review”, 87, 2 (1997), *Cyberspace and Geographical Space*, pp. 155-171; Žižek S., *L'epidemia dell'immaginario*, Meltemi, Milano 2004 (1997).

⁶ Benedikt M., *Cyberspazio: alcune proposte*, in Benedikt M. (ed.) *Cyberspace. Primi passi nella realtà virtuale*, Franco Muzzio Editore, Padova 1993 (1991), p. 130.

⁷ Come afferma anche Holischka: “Per comprendere i fenomeni virtuali generati dal computer in modo profondo, senza ridurli a illusione o a mera rappresentazione, dobbiamo guardare dove accadono”. Holischka T., ‘Virtual Places as Real Places: A Distinction of Virtual Places from Possible and Fictional Worlds’, in Hünefeldt T., Schlitte A. (eds.), *Situatedness and Place*, Springer International Publishing, 2018, p. 178.

⁸ Mitchell W.J., *City of bits. space, place, and the infobahn*, cit., p. 21.

due caratteri essenziali del cyberspazio: la natura computazionale, che colloca materialmente il supporto del *cyberspace* in un luogo preciso, e dall'altra il potere di costituire spazi d'interazione diffusi.

Il cyberspazio contiene, dunque, quella che Adams definisce una *metafora ontologica*, quando afferma che “un network di nodi e link può essere funzionalmente equivalente ad uno spazio; un campo di opportunità di movimento e interazione”⁹. Dunque, quando parliamo di cyberspazio ci riferiamo sotto metafora alle funzioni che un determinato ambiente digitale assume. L'interfaccia con la quale l'utente interagisce è costellata di immagini, che rimandano metaforicamente a luoghi: pagine, bacheche, stanze, ambienti. All'interno del *cyberspace* l'utente può muoversi da uno spazio digitale ad un altro, da una finestra all'altra, come farebbe spostandosi nello spazio fisico¹⁰.

La domanda che si dovrebbe porre in relazione agli spazi digitali è allora dove propriamente si trova l'utente quando è connesso su un social network oppure quando gioca ad un *videogame*. Questa questione può essere indagata tramite la nozione di “virtuale” che emerge nello studio sviluppato da Pierre Lévy: virtuale è un fenomeno che muta il rapporto che intrattiene con lo spazio. L'elemento più interessante, e ancora attuale, del discorso di Lévy – un rimando alla poetica deleuziana a cui più volte viene fatto riferimento all'interno del testo – è infatti il riferimento alla *deterritorializzazione* che il soggetto subisce rispetto a determinati fenomeni, come – l'esempio è di Lévy – la telefonata. Questo caso, proprio grazie al suo anacronismo, ci permette di iniziare a tracciare una linea genealogica del virtuale che faccia emergere i tratti essenziali del concetto, comuni sia ai dispositivi più contemporanei che a quelli più datati. La nozione di *deterritorializzazione* interroga infatti il luogo, e più in generale lo spazio che il virtuale occupa. L'autore mette in evidenza come ciò che viene virtualizzato – nel caso della telefonata, la conversazione che accade tra due persone – prenda le distanze dallo spazio consueto, dallo spazio fisico, per porsi in un altro “qui”. Emerge la prima caratteristica fondamentale del fenomeno del virtuale definito da Lévy, ossia la sua apparente non-collocazione. In sintesi, ciò viene definito come virtuale è caratterizzato dal fatto di non di essere “localizzabile con precisione”,

⁹ Adams P.C., cit., p. 157.

¹⁰ Sulla metaforicità dello spazio digitale si veda Holischka T., ‘Heidegger's Building Dwelling Thinking in Terms of Minecraft’, in Champion, E., *Phenomenology of Real and Virtual Places*, Routledge, New York 2019, p. 165. Inoltre, il filosofo in un saggio precedente sviluppa sulla medesima linea di ricerca il concetto di *trans-placement*: Holischka T., *Virtual Places as Real Places: A Distinction of Virtual Places from Possible and Fictional Worlds*, cit., p.178.

dalla mobilità dei propri elementi, dalla capacità di produrre un “distacco dal qui e ora”¹¹. Così definito il concetto di virtuale può allora essere riferito al *cyberspace*, almeno per quanto riguarda il rapporto con lo spazio.

Se dunque sembra legittimo chiedersi dove una conversazione telefonica abbia luogo, ancor di più sembrerebbe oggi legittimo chiedersi dove accadano gli scambi che si hanno attraverso le varie piattaforme di teleconferenza. Tuttavia, la domanda “dove ha luogo la conversazione telefonica” nasconde, forse, un espediente retorico che ci fa interrogare in modo paradossale e scorretto. Infatti, porsi la domanda del “dove” rispetto alla telefonata, così come alle odierne piattaforme di teleconferenza, è legittimo sino ad un certo punto. Di fatti, la conversazione che accade durante una telefonata o gli scambi che avvengono durante una riunione *su* Zoom, a dispetto del linguaggio che viene utilizzato, non accadono in un luogo specifico, come invece accade in un luogo una riunione in presenza, fissata in tale luogo dove tutti i partecipanti si recano. Accade invece che, nel caso di una riunione su Zoom, l’immagine e la voce dei partecipanti vengano acquisite dai sensori audio e video dei computer, e riprodotti l’uno sullo schermo, e l’altro attraverso i canali audio degli altri partecipanti. Si torna qui, dunque, alla questione del cyberspazio come *metafora*¹².

Tuttavia, la domanda retorica che Lévy pone fa emergere il nodo cruciale dello spazio digitale o cyberspazio: una sorta di incosciente perdita di localizzazione. Quando un giocatore gioca per ore in un ambiente digitale “dimentica” di essere seduto nel proprio studio, e abita il cyberspazio: lo spazio virtuale non viene meramente guardato, ma abitato dal proprio sguardo e dalla propria *agency*. La deterritorializzazione è dunque l’aspetto complementare di un altro elemento che costantemente viene riferito agli spazi digitali, l’immersività¹³, un’altra metafora spaziale¹⁴. Coloro che esperiscono il cyberspazio risultano immersi nelle immagini secondo diversi gradi, e, allo stesso tempo, vengono deterritorializzati. In sintesi, nell’esperienza del cyberspazio *viene necessariamente ridefinita la*

¹¹ Lévy P., *Il virtuale*, Cortina, Milano 1997 (1993), p. 9.

¹² Cfr. Adams P.C., cit.; Holischka T., *Heidegger’s Building Dwelling Thinking in Terms of Minecraft*, cit.

¹³ Sul tema di immersività e *media* si vedano: Liptay F., Dogramaci B. (eds.), *Immersion in the Visual Arts and Media*, Brill Rodopi, Leiden–Boston 2016; Lombard M., et al. (eds.), *Immersed in Media. Telepresence Theory, Measurement & Technology*, Springer, Cham 2015. Le questioni che qui verranno discusse dovranno entrare in dialogo con alcune nozioni che definiscono il dibattito intorno agli spazi della realtà virtuale, quali *immersività* e *presenza*. Per un breve quadro di ricerca su questi temi si veda: Calleja G., *In-game. From Immersion to Incorporation*, MIT Press, Cambridge/London 2011, pp. 17-35.

¹⁴ Maldonado T., cit., p. 270.

relazione tra il soggetto e lo spazio in cui l'esperienza accade.

Tuttavia, se l'idea di immersività ben descrive diverse esperienze dello spazio digitale, dall'altra ci possono essere diversi gradi e sfumature di tale idea. Questa nozione ci permette di eseguire il passaggio tra una certa tipologia di cyberspazi e la realtà virtuale vera e propria. Infatti, benché gli utenti si possano sentire proiettati nello spazio digitale dello schermo e focalizzino la loro attenzione esclusivamente sulle immagini, in ogni momento è possibile distogliere lo sguardo dallo schermo e tornare al mondo circostante. Al contrario l'immersione che sperimentiamo nella VR è molto più radicale. È chiaramente possibile togliersi il casco, ma non basta più un semplice spostamento dello sguardo o del capo: si rimane sempre all'interno dello stesso campo visivo possibile. In questo senso, possiamo leggere le parole di Žižek, che paragona l'esperienza del cyberspazio alla *Lebenswelt*: “[...] nella sua interazione con il cyberspazio [l'utente] viene proiettato in una situazione non-trasparente simile a quella della sua *Lebenswelt* quotidiana, una situazione nella quale egli deve ‘riuscire a orientarsi’, deve arrangiarsi [*bricolage*] per prove ed errori, non deve semplicemente seguire certe regole generali prestabilite [...]”¹⁵.

Il cyberspazio così descritto si avvicina molto allo spazio vissuto nella realtà virtuale. Infatti, i dispositivi VR danno origine ad uno spazio che, alla stregua dello spazio fisico, può essere abitato in senso più letterale rispetto allo spazio digitale in generale. Il fruitore si trova allora sì sottoposto ad una *deterritorializzazione* – come accade generalmente nel dominio del virtuale descritto da Lévy o del cyberspazio in generale – ma a differenza di altri dispositivi o sistemi di comunicazione, la realtà virtuale costringe ad una *riterritorializzazione*: a ristabilirsi in un nuovo “qui”. Ciò è possibile grazie all'immersività generata da questi dispositivi, a cui necessariamente si accompagna, dal punto di vista esperienziale del soggetto, la ricollocazione in un ambiente digitale preciso all'interno del quale è possibile agire, creando quello che Riva e Gaggioli definiscono “un *ciclo chiuso* tra sensazione e azione, che consente all'utente di interagire, in tempo reale, con l'ambiente virtuale generato dal computer”¹⁶.

Si prenda come esempio un'esperienza VR come la VR Escape Room *Alice* (2021), prodotta da ARVI Lab¹⁷. Il gioco consiste in

¹⁵ Žižek S., *L'epidemia dell'immaginario*, Meltemi, Milano 2004 (1997), p. 131.

¹⁶ Riva G., Gaggioli, A. *Realtà Virtuali. Gli aspetti psicologici delle tecnologie simulate e il loro impatto sull'esperienza umana*, Giunti Psychometrics, Firenze 2019, pp. 25-6 (corsivo mio).

¹⁷ VR Escape Room *Alice* (2021), prodotta da ARVI Lab: <https://vr.arvilab.com/products/games/alice> (Accessed: 19.06.2).

un'esperienza VR dove ciascuno dei partecipanti (da 1 a 6) è chiamato risolvere enigmi e prove d'abilità per attraversare i diversi ambienti della favola di Carroll. Durante l'esperienza, della durata di un'ora, gli utenti, presenti nell'ambiente virtuale come *avatar*, interagiscono con gli oggetti presenti nello spazio. Ad esempio, devono cercare oggetti da riposizionare in luoghi precisi, come delle chiavi da inserire in apposite serrature; oppure, sono invitati a compiere alcune azioni, ad esempio, proprio come Alice, a mangiare funghi colorati che permettono di acquisire stati temporanei di abilità per portare a termine determinati compiti. In questo spazio, lo spostamento avviene attraverso il teletrasporto, operato tramite i comandi manuali dei controller. In altre parole, gli *experiercer* puntando il cursore in un punto distante dalla propria posizione vengono trasferiti nella posizione indicata. Dunque, gli utenti si possono muovere nello spazio fisico solamente all'interno di una circonferenza di circa due metri di diametro, oltre la quale compare nell'ambiente virtuale una griglia cilindrica che avvisa i giocatori che si stanno avvicinando al confine oltre il quale non è consentito andare "con i propri piedi". Inoltre, l'esperienza, se vissuta in gruppo, permette ai partecipanti, pur essendo fisicamente dislocati in spazi diversi – potremmo pensare anche a utenti in continenti diversi –, di interagire gli uni con gli altri, condividendo il medesimo spazio virtuale, e quindi di ricreare una vera e propria sensazione di vicinanza, suggerita, oltre che dalla vicinanza degli *avatar* nello spazio virtuale, per esempio, anche dall'audio spazializzato, ossia l'intensificarsi delle voci man mano che ci si avvicina ad altri *avatar*.

Si è voluto descrivere quest'esperienza, sottolineandone alcuni particolari, poiché è fondamentale comprendere quanto un ambiente virtuale di questo tipo – che inoltre prevede una lunga permanenza al suo interno, un elemento da non sottovalutare – possa essere considerato un vero e proprio spazio, in cui non solo si ha una visione di un'immagine che occupa l'intero campo visivo (come accade nelle immagini a 360°, che benché immersive rimangono a tutti gli effetti delle immagini), ma anche la possibilità di "attraversare" questi spazi, instaurando una relazione che mette in campo non solo le nostre sensazioni visive, ma anche le nostre capacità cinestetiche. In estrema sintesi, in questo meccanismo risiede l'autentica peculiarità delle *an-icone*: nel rapporto che viene instaurato con lo spazio virtuale, dove si rompe la struttura esperienziale soggetto/immagine e viene invece ricreata la struttura esperienziale soggetto/ambiente.

Solamente leggendo questa breve descrizione risulterà evidente

che indossando un casco VR si entra in un vero e proprio ambiente, come potremmo entrare in una nuova stanza varcando una porta. D'altra parte, è necessario avviare un'indagine che vada oltre l'aspetto ingenuamente intuitivo di questo tipo di esperienza e che approfondisca come la spazialità virtuale si costituisca passo passo. In questa prospettiva, si seguirà il metodo fenomenologico, strumento determinante per descrivere la specificità di uno spazio. A partire dall'analisi fenomenologica che verrà delineata, che qui avremmo modo di sviluppare in modo solamente parziale, emergeranno alcune caratteristiche strutturali che aiuteranno a descrivere il tipo di spazialità che si esperisce nella VR.

L'approccio fenomenologico non definisce cosa lo spazio sia, ma mira a descrivere come la spazialità si costituisca progressivamente e in modo stratificato attraverso l'esperienza del soggetto. Questo approccio riferito alla realtà fisica, in sintesi, descrive e problematizza il mondo nelle sue molteplici datità, ripercorrendo il decorso della nostra esperienza a partire dagli elementi primari che la costituiscono, sino ai percorsi più complessi, dove intervengono diversi tipi di sensazioni che concorrono a costituire la complessità dell'esperienza percettiva. Se, secondo Husserl, il primo passo da compiere per operare un'analisi fenomenologica è abbandonare un atteggiamento naturale nei confronti del mondo¹⁸, nella realtà virtuale non si assume mai un atteggiamento naturale e ingenuo. Al contrario potremmo dire che si assuma un atteggiamento scettico, in quanto l'esistenza del mondo virtuale e i modi della sua rappresentazione vengono sempre messi in dubbio, dal momento che sappiamo di esperire un ambiente artificiale.

Lo strumento metodologico che permette di superare un atteggiamento scettico è allora il medesimo che permette di uscire anche dall'atteggiamento naturale: tramite la sospensione del giudizio, si mettono fuori circuito una serie di questioni relative alle conoscenze, alle credenze, alle abitudini – tra cui la questione dell'esistenza stessa del mondo e degli oggetti percepiti, come ha ricordato anche De Warren in relazione all'analisi di ambienti virtuali¹⁹ – in modo da concentrarsi esclusivamente sulla struttura dell'esperienza, in senso generale, percettiva. La domanda che deve quindi guidare l'indagine è se alcune delle strutture che rileviamo nell'esperienza dello spazio fisico possano essere rilevate anche nell'esperienza dello

¹⁸ Husserl E., *I problemi fondamentali della filosofia. Lezioni sul concetto naturale di mondo (1910-1911)*, Quodlibet, Macerata 2008 (1973), pp. 33-4.

¹⁹ De Warren N., *Towards a Phenomenological Analysis of Virtual Fictions*, in "Metodo. International Studies in Phenomenology and Philosophy", 2 (2014), pp. 90-112.

spazio virtuale della VR.

La descrizione dell'esperienza dello spazio, nella lezione husserliana²⁰, prende avvio dai campi di immagine che costituiscono, nei vari decorsi, il *campo visivo*. Dunque, in primo luogo – come diretta conseguenza della riduzione fenomenologica – si distingue tra “spazio” vero e proprio e “campo”²¹. Non si deve quindi, secondo l'autore, cedere alla tentazione di sostituire al campo una superficie spaziale, immaginando che “il contenuto si muova come un'ombra colorata sulla superficie del foglio di carta”²²; bensì ci si deve limitare all'analisi di ciò che si presenta nei decorsi visivi.

Ciò che ci permette di definire il senso di spazialità non è però riconducibile ai soli contenuti visivi: “i meri contenuti visivi non sono di per sé sufficienti a fungere da contenuti d'apprensione della spazialità viva”²³; “Ciò implica dunque che la costituzione del luogo oggettivo e della spazialità oggettiva siano realizzati essenzialmente attraverso il movimento del corpo”²⁴. È necessario, quindi, analizzare congiuntamente le *sensazioni cinestetiche*, che si riferiscono alla molteplicità dei movimenti oculomotori e dei movimenti corporei. Sottolineiamo inoltre che, nella prospettiva husserliana, il campo visivo, ossia il momento estensionale della sensazione viva, non ha una relazione *essenziale* con le sensazioni cinestetiche oculomotorie. Detto in altri termini, i due tipi di sensazione si accompagnano in determinate circostanze esperienziali, ma non sono legate strutturalmente: si legano soltanto “funzionalmente”²⁵.

Dunque, benché appartenenti a due tipologie differenti, i contenuti delle sensazioni cinestetiche e delle sensazioni vive sono *associati*, di modo che “i vissuti che ‘si incontrano’ si legano in una ‘coappartenenza’”²⁶. L'unità che noi percepiamo è dunque un'unità *essenzialmente* composta da differenti contenuti che sono associati, come se costituissero uno stesso decorso. Un procedimento analogo, che possiamo definire associativo, viene descritto quando vengono

²⁰ Si farà qui riferimento alle lezioni del 1907, pubblicate con il titolo *La cosa e lo spazio*. Questo ciclo di lezioni, pubblicato per la prima volta nel 1973, è la diretta prosecuzione delle più celebri cinque lezioni su *L'idea della fenomenologia*, anch'esse del 1907. Gli elementi teorici presenti in questo testo non verranno più ripresi direttamente nei testi successivi dell'autore. Tuttavia, già nelle pagine di queste lezioni si possono riconoscere alcuni dei concetti (cinestesia, campo visivo, espansione) che saranno determinati per lo sviluppo delle più complesse analisi sulla corporeità negli anni successivi.

²¹ Husserl E., *La cosa e lo spazio. Lineamenti fondamentali di fenomenologia e critica della ragione*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2009 (1973), p. 144.

²² Ivi, p. 215.

²³ Ivi, p. 195.

²⁴ Ivi, p. 215.

²⁵ Cfr. ivi, pp. 208, 216.

²⁶ Ivi, p. 218.

analizzati altri mutamenti del campo oculomotorio, ossia modificazioni fenomeniche dipendenti dai movimenti corporei in senso ampio. La modificazione determinante è l'espansione, che si attua attraverso l'allontanamento, la rotazione, lo spostamento, come ciò in grado di creare dal campo oculomotorio lo spazio²⁷.

Descrivere l'esperienza della spazialità come associazione di decorsi visivi e sensazioni cinestetiche sottende, chiaramente, una ben precisa qualificazione del soggetto che è pensato esplicitamente in termini corporei già a partire dalle descrizioni dei decorsi dal campo oculomotorio, e acquista la sua pienezza di soggetto nello spazio nella commistione dei movimenti oculomotori e corporei in senso ampio: "All'io è assegnata la sua posizione variabile: esso è ciò che sta qui e là, ciò che si muove di qui o di là. In ciò si costituisce una correlazione determinata in maniera fissa tra la posizione dell'io e la manifestazione, tale che, ad ogni punto determinato dello spazio, in quanto posizione dell'io, appartiene un'immagine determinata della serie di molteplici espansioni"²⁸. In sintesi, emerge che l'esperienza dello spazio necessita *essenzialmente* di una soggettività corporea, di un *corpo vivo egologico*, per costituirsi.

Ora esaminiamo l'esperienza dello spazio nella VR secondo le medesime strutture. Se, secondo il metodo fenomenologico, si deve prendere in considerazione il campo visivo in quanto immagine, è chiaro come la realtà virtuale possa essere descritta in questi termini: attraverso due schermi stereoscopici ad alta definizione che, attraverso un casco, vengono posti a una distanza ravvicinata dagli occhi del soggetto, l'immagine tridimensionale che si genera occupa l'intero campo visivo. Possiamo dire, in sintesi, che l'*an-icon* è tale poiché è il campo visivo dell'*experiercer*, che viene posto come "punto-zero del sistema delle coordinate"²⁹.

La seconda classe di sensazioni che abbiamo preso in considerazione, le sensazioni cinestetiche, sollevano qualche maggiore complessità. "Come ci si muove nella realtà virtuale?" non è una domanda a cui è facile rispondere, e soprattutto la risposta differisce molto da esperienza a esperienza. Infatti, diversi dispositivi permettono di avere diversi *gradi di libertà*, ossia differenti capacità di movimento nello spazio virtuale. Alcune esperienze offrono tre gradi di libertà (3-DoF, *three degree of freedom*) che permettono di fruire un'esperienza limitandosi ai movimenti del capo. Altre

²⁷ Cfr. *ivi*, pp. 287, 309.

²⁸ *Ivi*, p. 199.

²⁹ Husserl E., *I problemi fondamentali della filosofia. Lezioni sul concetto naturale di mondo (1910-1911)*, Quodlibet, Macerata 2008 (1973), p. 9.

offrono invece fino a sei gradi di libertà (6-DoF, *six degree of freedom*) che permettono al fruitore di spostarsi liberamente all'interno della stanza o di un'area circoscritta. Tuttavia, anche negli ambienti dove la libertà di spostamento è limitata, come nel caso descritto di *Alice*, è possibile comunque teletrasportarsi tramite i comandi del controller.

In base ai diversi gradi di libertà, si hanno sensazioni cinestetiche diverse. Nel caso dei 6-DoF l'associazione tra i decorsi visivi e i decorsi cinestetici mantiene la medesima struttura: al variare dell'uno varia l'altro. È chiaro che il movimento corporeo si compie nello spazio fisico, ma la *sensazione cinestetica* è associata al campo visivo, che in questo caso coincide con l'immagine ambientale. Nel caso dei 3-Dof, o di un ambiente che prevede l'uso del teletrasporto, l'associazione tra i decorsi visivi e i decorsi cinestetici cambia. In primo luogo, il variare dell'immagine presente nel mio campo visivo non dipende più dai miei spostamenti corporei abituali, ma accade attraverso un comando manuale – che comunque possiamo continuare a classificare come movimento corporeo, a cui quindi corrisponde una sensazione cinestetica. In questo caso, l'*avatar*, o il mio punto di vista, viene ricollocato in una diversa posizione, ma non attraverso una progressione del decorso visivo. Benché sia mutata la posizione del fruitore nello spazio, non si è fruita l'esperienza dell'attraversamento. In altre parole, i contenuti presentativi nella manifestazione visiva *non* formano un nesso continuativo.

Tuttavia, anche nel momento in cui viene meno il decorso cinestetico che implicava lo spostamento attraverso lo spazio, al quale viene sostituito un movimento impartito dal controller, l'unità percettiva viene mantenuta. Benché manchi un decorso visivo intermedio che denoti una progressiva modificazione del campo d'immagine, l'unità fenomenica risulta comunque *coerente*. In questo caso, dunque, si sperimenta quella che potremmo definire una cesura nel decorso percettivo³⁰, che, tuttavia, non determina una frammentazione dell'unità fenomenica: riconosciamo di essere sempre all'interno del medesimo spazio.

³⁰ La cesura del decorso percettivo, benché su di un piano differente, può rappresentare una forma peculiare di *Break in presence* (BIP) [interruzione della presenza]. Nei termini di Slater e Steed, le BIP si verificano quando gli utenti smettono di rispondere all'ambiente mediato e iniziano invece a rispondere al loro ambiente fisico (cfr. Slater M., Steed A., *A Virtual Presence Counter*, in "Presence: Teleoperators and Virtual Environments", 9 (5) (2000), pp. 413-34). Benché l'interruzione del decorso percettivo non rappresenti una risposta diretta all'ambiente fisico, poiché non si "esce" dalla dinamica che governa l'esperienza virtuale, la cesura del decorso potrebbe comunque essere interpretata come una rottura, dal momento che avviene un richiamo alla struttura percettiva con cui abitualmente si esperisce lo spazio fisico.

Rispetto agli elementi che abbiamo qui brevemente discusso, possiamo dire che gli strumenti fenomenologici hanno permesso di rilevare un tipo di spazialità che ha molte caratteristiche comuni all'esperienza dello spazio fisico, almeno in termini di strutture percettive. Dunque, benché obblighi l'*experienter* ad istituire un nuovo "patto"³¹ con lo spazio – che, ad esempio, permetta una modulazione del campo visivo in assenza della sensazione cinestetica abitualmente associata a quel genere di modificazione, come nel caso dell'avvicinamento – l'esperienza dello spazio in VR non sembra discostarsi in modo assoluto dall'esperienza della spazialità fisica.

Prima di concludere, ci preme porre una questione cruciale. Pur fondandosi sulla struttura esperienziale, il senso della spazialità sembra, in un certo senso, trascendere almeno in parte la struttura esperienziale stessa. A partire dall'esperienza che si ha della spazialità, cioè dal *come* questa esperienza si svolge, si assumono determinati significati che allo spazio vengono attribuiti. Infatti, seguendo la linea husserliana, possiamo affermare che *a partire dal progresso della continuità percettiva* si costituisce "la manifestazione dello spazio infinito e del mondo infinito"³². Dunque, un elemento che segna la distanza, forse incolmabile, tra l'esperienza di un ambiente virtuale e di un ambiente fisico risiede nel fatto che, da una parte, l'ambiente fisico, a partire dalla progressività percettiva, suggerisce la possibilità che le sensazioni visive accompagnate dai decorsi cinestetici siano iterate in una moltitudine potenzialmente infinita; dall'altra, lo spazio VR, limitando il movimento a un ambiente circoscritto, oppure non garantendo in alcune circostanze una transizione costante tra le fasi, rimane un campo, anche ampio, di oggetti e spazi limitati. Il limite dell'esperienza dello spazio nella VR non è quello, allora, di non riuscire a suscitare la sensazione di una spazialità oggettiva, che sebbene con le dovute distinzioni può essere considerata *effettiva* sulla base dei nostri decorsi percettivi. Bensì, ciò che caratterizza la spazialità virtuale è il non riuscire a suggerire l'idea dell'infinitezza dello spazio, una consapevolezza che in modo latente opera continuamente nella percezione dello spazio fisico. Una consapevolezza che non viene postulata *a priori*, ma che è essenzialmente legata ai modi con i quali la nostra percezione si

³¹ Merleau-Ponty M., *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano 1965 (1945), p. 335.

³² Husserl E., *La cosa e lo spazio*, cit., p. 263.

compie: a partire da ciò che in essa è “co-appreso”, “co-posto” senza essere visto, si giunge a collocare “il campo oggettuale in un ‘mondo’, in un ambiente circostante determinato o non ancora determinato, ed infine nello spazio infinito”³³.

Questa affermazione è in linea con quanto espresso da Calleja in riferimento al videogioco: l’idea di “*worldness*” che alcuni ambienti virtuali suggeriscono, grazie ad una contingenza spaziale ben delineata, porta ad avere “la sensazione che lo spazio simulato si estenda oltre i confini di ciò che può essere visto immediatamente”³⁴. Tuttavia, nell’ambiente VR, cogliere questa “sensazione” sembra alquanto complesso, e la situazione che si delinea è molto simile al secondo degli scenari descritti da Calleja: “Nel momento in cui i giocatori si rendono conto che non c’è la possibilità di perdersi, lo spazio per l’esplorazione è estremamente ridotto e l’ambiente è percepito per quello che è: un labirinto multicursale (cioè, con diramazioni e vicoli ciechi)”³⁵.

Questa capacità evocativa dello spazio può ritrovarsi anche nella definizione di luogo formulata da Casey³⁶, che esplicita come la peculiarità di questo non sia solamente legata all’esserci, all’essere in situazione, e nemmeno alla sola possibilità cinestetica e agentiva del soggetto nello spazio, bensì proprio alla possibilità di costituire connessioni *libere* tra luoghi, costituendo quella che Husserl definisce una “costellazione di luoghi fondata mediante immagini”³⁷. Sembra, infine, che i gradi di libertà con i quali si caratterizza la possibilità di muoversi all’interno dello spazio virtuale non siano il solo tipo di *libertà* richiesta dallo spazio. Ciò che in altre parole manca allo spazio virtuale della VR non è qualcosa di immediatamente percepibile, ma la potenzialità, ossia la *virtualità* intrinseca, che lo spazio fisico possiede di estendere il nostro campo visivo oltre ciò che è propriamente visto. In conclusione, nello spazio virtuale si colloca una versione fragile e deficitaria dell’“io posso”,

³³ Ivi, p. 255.

³⁴ Calleja G., cit., p. 75.

³⁵ Ivi, p. 75. Questo punto deve essere messo in dialogo con la più ampia questione legata alla relazione tra *plausibilità* e *presenza* negli ambienti virtuali. Sulla nozione di “plausibilità esterna”, che si riferisce a quanto l’ambiente virtuale sia coerente con la conoscenza del mondo reale degli utenti, si veda: Hofer M., Hartmann T., Eden A., Ratan R., Hahn L., *The Role of Plausibility in the Experience of Spatial Presence in Virtual Environments*, in “Frontiers in Virtual Reality”, 1:2 (2020). doi: 10.3389/frvir.2020.00002; Slater M., *Place illusion and plausibility can lead to realistic behaviour in immersive virtual environments*, in “Philosophical transactions of the Royal Society of London”, Series B, Biological sciences, 364 (1535) (2009), pp. 3549-3557. <https://doi.org/10.1098/rstb.2009.0138>.

³⁶ Cfr. Casey E. S., ‘How to Get from Space to Place in a Fairly Short Stretch of Time: Phenomenological Prolegomena’, in Feld S., Basso, K.H. (eds.), *Senses of Place*, School of American Research Press, Santa Fe, New Mexico 1996, pp. 13-52.

³⁷ Husserl E., *La cosa e lo spazio*, cit., p. 264.

che invece necessita di esplicitarsi nello spazio non solo attraverso una libertà di movimenti, – che nel caso della realtà virtuale può essere rimodellata secondo altre abitudini cinestetiche – ma anche come libertà di costituire nessi autentici, di determinare “regioni” di senso attraverso i luoghi che il corpo abita.

Bibliografia

- Adams P.C., *Cyberspace and virtual place*, in “Geographical Review”, 87, 2 (1997), “Cyberspace and Geographical Space”, pp. 155-171.
- Benedikt M. (ed.) *Cyberspace. Primi passi nella realtà virtuale*, Franco Muzzio Editore, Padova 1993 (1991).
- Calleja G., *In-game. From immersion to Incorporation*, MIT Press, Cambridge/London 2011.
- Casey E. S., ‘How to Get from Space to Place in a Fairly Short Stretch of Time: Phenomenological Prolegomena’, in Feld, S., Basso, K. H. (eds.), *Senses of Place*, School of American Research Press, Santa Fe, New Mexico 1996, pp. 13-52.
- Cavaletti F., Pinotti A., *An-icons*, in Arcagni, S. (ed.), *Immersi nel futuro. La Realtà virtuale, nuova frontiera del cinema e della TV*, Palermo University Press, Palermo 2020.
- Champion E., *Phenomenology of Real and Virtual Places*, Routledge, New York 2019.
- De Warren N., *Towards a Phenomenological Analysis of Virtual Fictions*, in “Metodo. International Studies in Phenomenology and Philosophy”, 2 (2014), pp. 90-112.
- Gibson W., *Neuromante*, Mondadori, Milano 2015 (1984).
- Heim M., *Metafisica della realtà virtuale*, Guida Editori, Napoli 2014 (1993).
- Hofer M., Hartmann T., Eden A., Ratan R., Hahn L., *The role of plausibility in the experience of spatial presence in virtual environments*, in “Frontiers in Virtual Reality”, 1:2 (2020). doi: 10.3389/frvir.2020.00002
- Holischka T., ‘Virtual Places as Real Places: A Distinction of Virtual Places from Possible and Fictional Worlds’, in Hünefeldt, T., Schlitte, A. (eds.), *Situatedness and Place*, Springer International Publishing, 2018, pp. 173-185.
- Holischka T., ‘Heidegger’s Building Dwelling Thinking in Terms of Minecraft’, in Champion, E., *Phenomenology of Real and Virtual Places*, Routledge, New York 2019.
- Husserl, E., *La cosa e lo spazio. Lineamenti fondamentali di fenomenologia e critica della ragione*, Rubbettino, Soveria Mannelli

- 2009 (1973).
- Husserl E., *I problemi fondamentali della filosofia. Lezioni sul concetto naturale di mondo (1910-1911)*, Quodlibet, Macerata 2008 (1973).
- Maldonado T., *Reale e virtuale*, Feltrinelli, Milano 1994.
- Merleau-Ponty M., *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano 1965 (1945).
- Mitchell W.J., *City of bits. space, place, and the infobahn*, MIT Press, Cambridge/London 1995.
- Pinotti A., 'Immagini che negano sé stesse. Verso un'an-iconologia', in Montani P., Cecchi D., Feyles M., *Ambienti mediali*, Meltemi editore, Milano 2018, pp. 231-243.
- Liptay F., Dogramaci, B. (eds.), *Immersion in the Visual Arts and Media*, Brill Rodopi, Leiden-Boston 2016.
- Lombard M., Biocca, F., Freeman, J., IJsselsteijn, W., Schaevitz, R. J. (eds.), *Immersed in Media. Telepresence Theory, Measurement & Technology*, Springer, Cham 2015.
- Lévy P., *Il virtuale*, Cortina, Milano 1997 (1995)
- Riva G., Gaggioli A., *Realtà Virtuali. Gli aspetti psicologici delle tecnologie simulate e il loro impatto sull'esperienza umana*, Giunti Psychometrics, Firenze 2019.
- Slater M., *Place illusion and plausibility can lead to realistic behaviour in immersive virtual environments*, in "Philosophical transactions of the Royal Society of London", Series B, Biological sciences, 364 (1535) (2009), pp. 3549-3557. <https://doi.org/10.1098/rstb.2009.0138>
- Slater M., Steed, A., *A Virtual Presence Counter*, in "Presence: Teleoperators and Virtual Environments", 9 (5) (2000), pp. 413-34.
- Žižek S., *L'epidemia dell'immaginario*, Meltemi, Milano 2004 (1997).

Sitografia

- VR Escape Room *Alice* (2021), prodotta da ARVI Lab: <https://vr.arvilab.com/products/games/alice>. (Accessed: 19.06.21)

Beyond the Organic Paradigm Biomorphic Digital Architecture

di Marcello Barison*

ABSTRACT

This paper aims at a definition of the biomorphic paradigm that characterizes a significant part of contemporary architecture. This paradigm is clearly distinguished from the classical organic paradigm as it was initially outlined by F. L. Wright and represents a considerable development that must therefore be addressed in a specific way.

The paper will be structured in three distinct sections, organized as follows:

1. Conceptual definition of the organic paradigm, with main focus on the work of Frank Lloyd Wright.
2. Conceptual definition of the biomorphic paradigm in light of the overcoming of the classic organic model, in order to set a clear distinction between the idea, typical of the organic model, of integrating architecture and the natural environment, and that, here presented moving from a reference to Niemeyer's work, of an architecture capable in itself to expresses a natural morphology.
3. Contemporary developments in biomorphic natural architecture, demonstrating how the reproduction of natural morphology in the construction sector has undergone an extraordinary increase with the development of modern digital technologies.

KEYWORDS

Architecture, Organic, Frank Lloyd Wright, Oscar Niemeyer, Biomorphism

1. *The Organic Paradigm*

As much as the title of a famous writing by Sergei Eisenstein (2004), *Non-Indifferent Nature*¹, could be coherently understood as the enunciation, in the cinematographic field, of a Hegelian declaration, and in fact the dialectical nature of his theory of montage would confirm the hypothesis, so, if we were to summarize the conception underlying the model of organic architecture developed by Frank Lloyd Wright, we could resort to the label, anti-Newtonian and therefore, architecturally, anti-classical: *the non-indifferent space*.

* Libera Università di Bolzano, marcello.barison@unibz.it

¹ See Eĵzenŝtejn S.M., *La natura non indifferente*, P. Montani (ed.), Marsilio, Venezia 2001.

What this means is made explicit in a sharp intuition of Bruno Zevi – not only the first, but probably also the greatest Italian interpreter of Wright’s work – who, while presenting dodecaphonically (so he oddly states) a possible periodization of the architect’s work based on a sequence of dynamic invariants, concludes his introduction with a paragraph entitled *Space-time of Einsteinian mark*, where he – directly quoting the German physicist – writes:

Even space-time is likely to be turned into a dogma and a fetish. It must be understood that “space-time is not necessarily something to which a separate existence can be attributed, regardless of the actual objects of physical reality. Physical objects are not in space, but spatially extended. In this way, the concept of ‘empty space’ loses its meaning.” Wright seems to translate literally, and confirms.²

A description of the cardinal principle that defines the metrics of organic architecture, from which all its other structural characteristics derive, is contained here in a nutshell. Only an incorporeal and abstract space, understood as the empty container in which things and phenomena are placed, can be governed by a rational conception that divides it according to a Euclidean-type³ division where geometric forms, immaterial in themselves, become simple logical structures of composition that neither modify themselves together with the material development of the building nor evolve according to its perceptive dynamics.⁴

² Zevi B. (ed.), *Frank Lloyd Wright*, Zanichelli, Bologna 1979, p. 16. Einstein’s excerpt reported by Zevi clearly sets out one of the cornerstones of modern physics. On the same length, the observations to be found in Heisenberg W., *Indeterminazione e realtà*, G. Gem-billo (ed.), Guida, Napoli 1991, p. 100; my translation: “Newtonian theory renounces from the beginning the idea, obvious from Greek philosophy onwards, that space and matter can be connected to each other, for example in the sense that space is supported, so to speak, by matter, or that matter must be considered as the structure of space.”

³ Although it starts from a very debatable premise, the following Pierantoni’s observation is an excellent synthesis of the static and at the same time abstract character of Euclidean metrics: “The remarkable indifference of Greek thought towards everything concerning dynamics is a proven fact. The masterpiece of Greek scientific thought are Euclid’s *Elements*, in which only static and massless entities are articulated with each other by means of a complex hierarchical logical scaffolding that starts from the famous postulates” (Pierantoni R., *Forma fluens. Il movimento e la sua rappresentazione nella scienza, nell’arte e nella tecnica*, Boringhieri, Torino 1986, p. 141; traduzione mia).

⁴ We first mentioned the fact that the dialectical approach of Eisenstein’s montage is linearly Hegelian, implicitly believing that *non-indifferent* is only the *nature* whose process and whose concreteness depends on a spiritual act of the subject who poses and fulfills it; then it would be equally opportune to probe the relationship between the *non-indifferent space* of F. L. Wright and the Kantian space as pure intuition. If on the one hand it is true that Kant also subjects the Newtonian theory of absolute space to harsh criticism (space is transcendently understood as an *a priori* form of subjectivity, which is why spatiality is the subjective dimension of the constitution of phenomena, not an external extension of them, independent and therefore dogmatically indemonstrable), he nonetheless never abandons the formal purity of the Euclidean perspective: space is expressed in rational forms and does not coincide in any way with the material process of its own articulation,

The space of organic architecture, in other words, is not a mental space but a living space. In his famous lectures dedicated to the topic, Wright, not by chance taking up Lao Tze (together with the *I Ching*, the place that perhaps more than any other thinks in unity terms that the West tends instead to consider as incompatible, that is form *and* movement), conceives a critique of the concept of classic that goes hand in hand with a reformulation of architectural practice on a completely different basis: “The ‘Classic’ was more a mask for life to wear than an expression of life itself [...] Modern architecture— let us now say *organic* architecture – is a natural architecture – the architecture of nature, for Nature.”⁵ Consequently to this definition, the classical style is accused of being one “imposition upon our life” – “something *on* life”⁶ – something therefore imposed from the outside in a false manner and therefore unsuitable for grasping the movement of life (which it would only aspire to stiffen in fixed and therefore unnatural forms). While classical architecture would obtain to bind the building to a specific function by formally disciplining it, that is, subjecting it to the rigor of a rational form, in the organic model “*Form and Function are One*”⁷: like a plant, whose existence coincides with the expression of its own form, the organic building is also a form of *con-crescence* whose formal development is as such an expression of a specific vital function (in the strict sense because each type of building is suitable for accommodating a specific human activity: work, education, recreation, housing, etc.).

The conception of the spatial dynamics of the building as a con-crescence that is both formal and material, could easily be connected to all those attempts which, at least from Goethe’s *Metamorphosis of Plants*⁸ onwards, have undertaken to theorize morphogenesis as expressive process (exempt from the need to go through negation and therefore not dialectical), assuming that the determining individualization does not arise from the action, on matter, of a logical-abstract moment, but is vice versa an expression of its own intrinsic forming energy. Examples of this approach, which could provide a coherent theoretical ‘framework’ to the or-

at the same time real and perceptive—what happens instead in the organic model which for this reason seems to me to recall, in a constructive sense, a metaphysically Aristotelian approach for which the form of phenomena does not lie in the mind that senses them but, as μορφή, is immanent in the becoming materiality of the thing essentially ‘being.’

⁵ Wright F.L., *Organic Architecture*, MIT Press, Cambridge, MA 1970, p. 3.

⁶ *Ivi*, p. 4.

⁷ *Ibid.*

⁸ Goethe J.W., *La metamorfosi delle piante e altri scritti sulla scienza della natura*, S. Zecchi (ed.), Guanda, Milano 2008.

ganic model, are the distinction, made by Paul Klee, between *Form* and *Formung*⁹, the pareysonian concept of *forming form*¹⁰ and that, developed by Ruggiero Pierantoni, of *forma fluens*.¹¹

Once the general characteristics of the organic model have been outlined, it is a question of going into more detail, specifying, in a more analytical way, at least those, among its most peculiar features, useful to indicate how, in Wright's architecture and in its many 'offshots'¹², the morphological dynamics and structure of the constructed object are conceived.

It is still Bruno Zevi, in a particularly relevant page of his pioneering *Towards an organic architecture* (1945), to enumerate, by compiling a highly effective scheme, the most salient features of the organic 'project.' Opposing it to the inorganic model of functionalism, Zevi argues¹³ that the classical organic paradigm is characterized by (I summarize his position in the following points):

1. Advocating for intuitive rather than rigidly constructive works;
2. Preferring the naturalism of irregular forms to the abstract stylism of regular ones;

⁹ "The formation (*Formung*) determines the form (*Form*) and therefore transcends it. / The form is then never to be considered as a conclusion, a result, an ultimate end; it is instead genesis, becoming, essence [...] / Good is the form as a movement, as deed: good is the active form, whereas bad is the form as rest, as an end. Bad is the form that you are subjected to, the finished form. Good is the formation, bad is the form, because the form is just an end, it implies death" (Klee P., *Teoria della forma e della figurazione*, M. Barison (ed.), Mimesis, Milano-Udine 2011, p. 169; my translation).

¹⁰ "If this is the nature of the artistic process, we must say that the form, in addition to existing as formed at the end of production, already acts as forming in the course of it. The form is active even before existing; impelling and propulsive even before conclusive and satisfying; all moving before leaning on itself and gathering around its center. During the production process the form, therefore, is and is not there: there is not, because as formed it will only exist once the process is concluded; there is, because as forming it already acts once the process starts. Nor the forming form is something different from the formed form, because his presence in the process is not like the presence of the aim of an action which wants to reach a goal: if the value of such action lies in its adaptation to a predetermined goal, the value of the form lies instead in its adaptation to itself" (Pareyson L., *Estetica. Teoria della formatività* (1950-1954), Bompiani, Milano 2005, pp. 75-76; my translation).

¹¹ See Pierantoni R., *Forma fluens. Il movimento e la sua rappresentazione nella scienza, nell'arte e nella tecnica*, cit., pp. 124-158.

¹² Among the architects adhering to the organic model are, *entre autres*, Alvar Aalto (see Zevi R., *Storia dell'architettura moderna* (2 voll.) *Da William Morris ad Alvar Aalto: la ricerca spazio-temporale*, Einaudi, Torino 2004, pp. 221-232; Menin S., Samuel F., *Nature and Space. Aalto and Le Corbusier*, Routledge, London 2002; F. Moschini, *Alvar Aalto. Tra naturalismo nordico e razionalismo europeo*, in "Costruire", No. 100 (1977), pp. 1-8), Soleri P., *Itinerario di Architettura. Antologia dagli scritti di Paolo Soleri*, K. Ryan (ed.), Jaca Book, Milano 2003, pp. 43-73 e pp. 110-111), and Aaron Green (Henning R.C., *Aaron G. Green: Organic Architecture Beyond Frank Lloyd Wright*, Oro, San Francisco 2017). For a general account of the role of the organic paradigm and its proponents within the modernist movement, see Hess A., *Organic Architecture. The Other Modernism*, Gibbs Smith, Layton 2006.

¹³ See Zevi B., *Verso un'architettura organica*, Einaudi, Torino 1945, pp. 66-67.

3. Being a growing organism rather than a mechanism structured according to an immutable order;

4. Preferring dynamic forms over static ones.

As clearly emerges from the set of references recalled and from the conceptual elaboration derived from them, also in the light of what emerges from the scheme proposed by Bruno Zevi, organic architecture is characterized by the fact that it conceives its own formal articulation not as an abstract stylization, geometrically purified and therefore independent from the forms of nature, but, on the contrary, as a mimetic morphology with respect to the living and therefore capable of maintaining, in the architectural field, both the polymorphic irregularity and the intrinsic dynamism of natural evolving shapes.

2. *The Biomorphic Paradigm*

A yet implicit – but unavoidable – question is the epistemological ground of the connection between organic model and natural forms: the relationship, mediated by science, between architecture and technology. There is no doubt, in fact, that a conception of architecture as formally and functionally mimetic to nature requires the ability, both in terms of design and construction, to know how to actually reproduce the natural morphology artificially, or, alternatively – and this is perhaps even more interesting – to know how to propose built entities which, while not directly imitating natural examples, are, so to speak, capable of posing themselves as natural: a new artificial form of nature made up of buildings whose function, whose morphology and structural ‘metabolism’, are able, having overcome the abstract rigidity of classical models (purely artificial in themselves), to express an autonomous vital tension.

This point becomes immediately palpable as soon as one compares the relationship with the natural world entertained, respectively, by an example of Frank Lloyd Wright’s architecture and by a case of natural anti-Euclidean morphologism in the contemporary avant-gardes, such as, for example, in a canvas by Max Ernst.¹⁴ It is clear that while painting, thanks to the ductility of the medium, can easily be-

¹⁴ For a general overview of the relationship between nature and non-Euclidean forms in the context of abstract art, see Crowther P., Wünsche I. (eds), *Meanings of Abstract Art. Between Nature and Theory*, Routledge, London 2012. Specifically dedicated to Max Ernst and to the way in which he introjects in his work examples of natural geometry in direct relation to the way in which the sciences deal with it, see Stokes Ch., *The Scientific Methods of Max Ernst: His Use of Scientific Subjects from “La Nature”*, in “The Art Bulletin”, 62/3 (1980), pp. 453-465.

come mimetic with respect to natural forms – which is why we have the recourse to arborescent textures, fungal porosity, alveolar cavities, leafy profiles, etc. – this is in no way true for architecture. Even in its best known and celebrated example, the so-called *Fallingwater* created by Wright in the Laurel Highlands region, near Pittsburgh, we are not witnessing a naturalization of drawing: on the one hand, nature is assimilated without intervention (exemplary, in this regard, the boulder on which the fireplace rests), on the other hand an admirable interplay of volumes, with floors that intersect in an irregular manner and which, projecting, penetrate the surrounding environment to extend the building beyond its constructive boundaries, abolishes any separation between building and natural context; but, in fact, it is an organic integration between architecture and nature, not yet an architecture truly capable of being formally and functionally nature – and this, in all evidence, not only for programmatic or poetic reasons, but because the materials of architecture at Wright's time, and the techniques for using them, did not make possible their completely anti-Euclidean remodeling. Hence, it is possible to observe that Wright resorted to a still essentially Euclidean drawing to obtain, in terms of the interaction between building and environment, and with regard to the internal movement of the volumes, the dynamics, as fluid and natural as possible, which he could not yet technically impose on the inherent rigidity of building materials.

Once the limits of Wright's approach and of the classical organic paradigm have been highlighted, given that, as we have seen, they aim more at integrating architectural forms into nature than at conceiving a real biomorphic architecture that expresses in itself forms equivalent to natural ones, it will be necessary to ask: When and how did architecture prove itself capable of taking the organic paradigm into something different and more radical? When and how, that is, we begin to glimpse the attempt to technologically free architecture from the Euclidean rationalism of classical forms to produce a movement that is effectively dynamic and polymorphic like that which characterizes the life and growth of natural entities?

A first example in this regard – and particularly significant because it implies a real change of perspective, which is reflected in a change of fundamental principles – is offered by the work of Oscar Niemeyer, and specifically by what he himself enunciates in his famous *Poema da curva*¹⁵ that intends to act as a counterpart to what Corbusier wrote in his *Le poème de l'angle droit*.¹⁶ As Paolo

¹⁵ Niemeyer O., *O ser e a vida*, Editora Revan, Rio de Janeiro 2007, pp. 4-5.

¹⁶ Le Corbusier (Jeanneret-Gris, Ch.-É.), *Le poème de l'angle droit*, Editions Connaissances Fondation Le Corbusier, Paris 1989.

Portoghesi brilliantly summarizes in his profiles of the Brazilian architect, “[...] Niemeyer will develop his language by identifying in the curved line its main qualifying element [...] In Niemeyer’s architecture [...] the curves become essential, they are the way of reflecting the fluences of a boundless landscape, the taste for bodily and carnal beauty and the way of taking into account a tradition, that of the Baroque, to which we owe the extraordinary spatial qualities of the buildings in Ouro Preto”.¹⁷

The association of the reference to the Baroque (more understandable if one thinks of the direct interests of Portoghesi as a theorist¹⁸) to the morphology of the landscape, makes us clearly understand how with the work of Niemeyer we are witnessing the ability, on the part of architecture, to express the whole variety – therefore also the dynamic irregularity – of natural forms without the need to simplify them into a rational order of Euclidean character based on the synthesis of the right angle. The “curve,” in fact, in all its evolutions, is the element that, in the Brazilian’s work, is delegated to this task: to acknowledge the morphology of nature even at the cost of incurring into a Baroque complication.

But precisely a complication of this kind is possible only on the basis of new technologies which, gradually – and Niemeyer represents a pioneering starting point in this regard – make it possible to model the materials of architecture on the basis of expressive needs that go beyond the capabilities of the classical-rational style that still governed the formal setting of the Modern Movement, especially if we refer to its more ‘industrial’ component, developed along the line that from the Deutscher Werkbund leads first to the Bauhaus and then to the American functional ‘experiments’ of Mies van der Rohe.

The technology we are talking about is obviously *reinforced concrete*, of which Niemeyer repeatedly praises¹⁹ the plastic capabilities, apt to materially incorporating the sensuality of the curved shapes that generate its architecture. It is true, however, that the history of reinforced concrete²⁰ begins well before Niemeyer’s work, first of all

¹⁷ Portoghesi P., *Editoriale. Oscar Niemeyer*, in “Abitare la Terra”, XI/32 (2012), p. 31; my translation. On the great Brazilian architect’s predilection for curved shapes, see also at least Pagliano A., *Oscar Niemeyer. La geometria della forma*, FrancoAngeli, Milano 2011.

¹⁸ Among all it is worth mentioning his two fundamental contributions to the history of Roman Baroque architecture: Portoghesi P., *Roma barocca*, Laterza, Roma-Bari 1973 and *Borromini*, Electa, Milano 1990.

¹⁹ See for example the passages in Niemeyer where he expressly speaks of “a beautiful concrete curve” (Niemeyer O., *The Curves of Time. The Memoirs of Oscar Niemeyer*, Phaidon Press, New York 2000, p. 21), mentioning also “[...] the plastic freedom that reinforced concrete introduced. I was attracted by the curve—the liberated, sensual curve suggested by the possibilities of new technology” (ivi, p. 62).

²⁰ For a history of the evolution of concrete as a construction material, from antiquity to recent times, see at least Jähren P., Sui T., *History Of Concrete. A Very Old And*

with the engineering intuitions of the Perret Brothers and then with the revolutionary use that Corbusier was the first to make of this technology (a real ‘manifesto’ in this regard are two famous constructions: the first residential building built in 1903 with this innovative construction technique, in rue Franklin in Paris, followed in importance by the Garage Ponthieu of 1905, again by the same ‘structural’ engineer: Auguste Perret; Corbusier in fact will resort to reinforced concrete in a definitive way only for the project of the Maison Dom-ino, the ‘scaffold-house’, with slab ceilings suspended on the pillars – but we are already in 1914, therefore more than ten years after the Perrets’ works).

But if reinforced concrete is already largely employed by Le Corbusier, and if even the aforementioned *Fallingwater* makes use of it, how does Niemeyer’s accentuation of its ‘curved manipulation’ differ from these previous examples – a manipulation to which we could add a series of other consonant cases, from the anticipatory – and less known – Zarzuela Hippodrome designed in 1935 by Eduardo Torroja, to the famous Eero Saarinen’s TWA Terminal at JFK New York Airport, recently converted into a hotel lobby (*sic*)?

The decisive difference is that while the ductility of concrete is used by Corbusier (at least up to Ronchamp, which however represents a turning point in his production) in accordance with the purist needs of the modern rational spirit, and in Wright it serves to operate a dynamic integration of the built body in the natural environment, only with the exasperation of the curvilinear performance of the material does the organic impulse turn into a *real biomorphic gesture* – and this is exactly what begins with Niemeyer and in parallel with the so-called ‘jet age’ aesthetics.²¹

Hence the classical organic paradigm cannot be extended to some of the most relevant innovations proposed by later architecture for at least two reasons:

1. Twentieth-century biomorphic architecture does not imitate natural forms, but aims to artificially produce constructions whose forms express in themselves an autonomous living quality: that is, biomorphic architecture is an autonomous, not imitative, technologically enhanced form of ‘*post-natural* nature.’

Modern Material, Chemical Industry Press, Beijing 2017. Exhaustive, in this regard, also the chapter *Constructive and Structural Elements in Reinforced and Prestressed Concrete* in Sestini V., *Architettura e tecnologia. Materiali ed elementi dell’organismo architettonico*, Alinea Firenze 2008, pp. 79-96.

²¹ See Schwartz V.R., *Jet Age Aesthetic. The Glamour of Media in Motion*, Yale University Press, Yale 2020.

2. Natural are also inorganic forms: including mineral architecture, natural architecture develops the organic paradigm beyond the distinction between organic and inorganic.

This last point becomes decisive because it leads the organic model far beyond the naturalist approach that still characterized it in Wright's original version. In support of this reading, widely attested in the main examples of biomorphic architecture after the 1960s – and incomprehensible if not in relation to their antecedents, such as Niemeyer and Saarinen – it is possible to list the following particular cases (each of which would deserve an analytical treatment that here however it is not possible to carry out):

– Catalogs by Serrats²², Rocca²³, and Tartarella²⁴ confirm the thesis, since the examples of natural architecture they collect include different projects inspired by inorganic entities.

– Otto Frei is known for his contributions to biomorphic architecture, which, as he himself argues²⁵ and as shown by the extraordinary contribution of Agkathidis²⁶, draw on natural architecture without distinguishing between organic and inorganic forms.

– Similarly, Herzog & de Meuron, in their *Histoire Naturelle*²⁷, refer not only to mineral models, but also to plant models, such as those portrayed in Karl Blossfeldt's photographs, as shows Ulrike Meyer Stump, *Modèles d'une géométrie cachée de la nature*.²⁸

– Agkathidis' theoretical work is here of primary importance, because it unifies, in the category of biomorphic architecture, both mineral and generally inorganic morphology (chapter: *Water, Earth and Geological Formations*)²⁹, vegetal morphology (chapter: *Plants and Branching Systems*)³⁰, and animal morphology (chapter: *Animal Structures and Properties*).³¹

²² Serrats M. (ed.) *Organic Architecture. Inspired by Nature*, Loft Publications, New York 2010.

²³ Rocca A. (ed.), *Natural Architecture*, Princeton Architectural Press, New York 2007.

²⁴ Tartarella F. (ed.), *Natural Architecture Now. New Projects from Outside the Boundaries of Design*, Princeton Architectural Press, New York 2014.

²⁵ See Barthel R., Burkhardt B., Frei O., *Natürliche Konstruktionen. Formen und Konstruktionen in Natur und Technik und Prozesse ihrer Entstehung*, DVA, Stuttgart 1982; Frei O., *Architecture et Bionique. Constructions naturelles*, Éditions Delta et Spes, Lausanne 1984; Frei O., *Gestaltungswerdung. Zur Formenstehung in Natur, Technik und Baukunst*, Müller, Köln 1988.

²⁶ Agkathidis A., *Biomorphic Structures. Architecture Inspired by Nature*, Laurence King Publishing, London 2017.

²⁷ De Meuron P., Herzog J. (eds.), *Histoire naturelle*, Ph. Ursprung, Lars Müller Publishers, Zürich 2002.

²⁸ Cf. *ibid.*, pp. 312-319.

²⁹ Agkathidis A., *Biomorphic Structures. Architecture Inspired by Nature*, cit., pp. 26-69.

³⁰ Ivi, pp. 70-107.

³¹ Ivi, pp. 108-151.

3. Biomorphism and Digital Technologies

A few years ago a documentary by Sidney Pollack, *Sketches of Frank Gehry* (2006), got some success. In the scenes shot in the studio, it is clearly seen that the American architect's working method consists in outlining with a pencil, or sometimes even only sketching in a still very rudimentary way, wrinkling or folding the paper, highly irregular profiles that his collaborators, helped by specific computer technologies, are called to transform into complete architectural structures that can be viewed on a screen in all their details. Shortly before, in 2005, in a famous episode of "The Simpsons" called *The Seven-Beer Snitch*, where Frank Gehry appears, voiced by himself, he designs a concert hall for the city of Springfield ("the first city in America to abandon the metric system"!) from the re-elaboration of a sheet of paper randomly balled up and thrown on the ground. The example, of course, is ironic and paradoxical, but no less significant, because it directly highlights how modern digital technology makes it possible to develop, in the design field, forms and structures that would simply have been inconceivable – and therefore unattainable – with the tools of classical Euclidean design. It is no coincidence that Gehry himself created a company in 2002, Gehry Technologies, which optimized innovative tools in the field of digital architectural design (later also extended to manufacturing and aerospace industry), among whose commercial products should be mentioned the development of extremely functional software, so much so that over the years some of the largest architectural firms (including Diller Scofidio + Renfro, Herzog & de Meuron, Jean Nouvel, Coop Himmelb(l)au, and Zaha Hadid) have become his customers.

Although unsophisticated, the example allows you to quickly focus on how, in recent decades, the reproduction of natural morphology in the construction sector has undergone an extraordinary increase with the development of modern digital technologies. Biomorphisms, reticular structures, tensostructures, and fractal geometries can be planned in an exact and functional way only using modern digital design systems. The scientific contributions in this regard are innumerable: in addition to Agkathidis, for fractal architecture refer to the chapter *Nature's Order and Its Architectural Embodiment* in Harris' *Fractal Architecture*.³² As for an analytical report on digital models for natural architecture, the contribution

³² Harris J., *Fractal Architecture. Organic Design Philosophy in Theory and Practice*, University of New Mexico Press, Albuquerque 2012, pp. 53-80.

of Buratti and Rossi³³ appears also to be essential. Regarding the geometric-mathematical approach to natural architecture, refer instead to Thompson³⁴, Ball³⁵; Costes, Godin, and Sinoquet³⁶; Bucksch and Chitwood.³⁷

This series of references thus demonstrates there is a peculiar link between digital technology and natural architecture, which makes clear how the construction of the post-natural anthropocenic environment³⁸ depends on the architectural implementation of a specific form of digital design. If the architecture after the Second World War was conceivable, using the famous category of Reiner Banham, in the framework of the *second machine age*³⁹, I here propose to think about the relationship between technology and architecture in the *third machine age*: the age of *digital device*.

An idea of this kind naturally allows for a series of criticisms, centered on the fact that an architecture whose design and construction forms are to the greatest extent dependent on the level of current technologies, therefore on digital ontology, risks flattening precisely architecture on the technical element alone, forgetting that architectural practice accomplishes the intersection of multiple factors – social, moral, conceptual – some of which are indeed in radical countertrend to its pure subjection to what, from time to time, one specific historical context can offer as the apex of the development of its scientific knowledge, *therefore*, consequently, of the technologies that derive from these. The references, in this regard, would be manifold, starting from a retracement of that dense series of works⁴⁰ that since the early decades of

³³ Buratti G., Rossi M., *Computational Morphologies: Design Rules Between Organic Models and Responsive Architecture*, Springer, Berlin-Heidelberg 2018.

³⁴ Thompson W., *On Growth and Form*, Dover Publications, New York 1992, pp. 912-933.

³⁵ Ball Ph., *Branches. Nature's Patterns: A Tapestry in Three Parts*, Oxford University Press, Oxford 2009, pp. 131-149.

³⁶ Costes E., Godin C., Sinoquet H., *A Method for Describing Plant Architecture Which Integrates Topology and Geometry*, in "Annals of Botany", No. 84 (1999), pp. 343-357.

³⁷ Bucksch A., Chitwood D. (eds.), *Morphological Plant Modeling: Unleashing Geometric and Topological Potential within the Plant Sciences*, Frontiers Media, Lausanne 2017.

³⁸ For a discussion of the modern concept of the anthropic environment, within which, as strongly emphasized by the theory of the Anthropocene, every possible distinction between nature and culture falls away, see the classic observations of Latour B., *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, Éditions La Découverte, Paris 1991.

³⁹ Banham R., *Architettura della Seconda Età della Macchina*, M. Biraghi (ed.), Mondadori Electa, Milano 2004.

⁴⁰ Among others, an unavoidable set of references would be: Anders G., *Die Anti-quiertheit des Menschen* (2 voll.), Beck C.H., München 2018; Heidegger M., *Die Frage nach der Technik*, in Id., *Vorträge und Aufsätze*, F.-W. von Herrmann (ed.), Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 2000, pp. 5-36; Jünger F.G., *Die Perfektion der Technik*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 2010. More recently, the following approaches deal critically with the relationship between architecture and technology, highlighting the

the twentieth century have critically addressed the alienating and dehumanizing impact entailed by integral adherence to processes of technological elaboration of the 'being'. From this point of view, the thematization of the concept of *Ort* by Heidegger in the famous *Bauen Wohnen Denken*⁴¹ remains a sure point of reference, which attempts to release the making of architecture from the set of techniques supervising its realization.

How to answer to this criticism? It is believed that this would be valid only when an architecture conceived on an exquisitely technical basis would be opposed to nature according to the distinction between organic and artificial, therefore between biological (or natural) and technological. But this is not what is being theorized here. The reference to the possibility of post-natural architecture should in fact indicate another perspective: post-natural is that architecture that *no longer* materializes in the epistemological context of a distinction between nature and artifact.

The role of modern technologies, in fact, is not to produce apparatuses or forms of existence that oppose natural entities, supplant them or nihilistically intend to threaten their survival (this, if it was ever true, happened when technology went through its analog and mechanical phase). Digital technology, on the other hand – and this is what clearly emerges in the context of the development of artificial intelligence – aims to incorporate life into a hybrid form of a technologically enhanced organism, capable of making use of a highly technological performativity without rejecting its own characteristics of a living being.

Everything that has been said has very impactful repercussions on the ecological discourse, which go well beyond the architectural sphere. Ecology does not exclusively envisage the design of environmentally-friendly buildings based on sustainability. If, as it happens with the Anthropocene, the threshold of distinction between natural and artificial is lost and if, in the model of natural architecture I propose, it is no longer possible to speak of a clear demarcation line between organic and inorganic, it will then be necessary to begin to think of the architecture of the future as a practice capable of producing nature itself⁴²; or, better: capable of producing world beyond the distinction between nature

nihilistic implications, on the ethical and social level (La Cecla) and on the metaphysical one (Severino), of an integrally technical twist of architectural epistemology: La Cecla F., *Contro l'architettura*, Bollati Boringhieri, Torino 2008; Severino E., *Tecnica e architettura*, Raffaello Cortina, Milano 2003.

⁴¹ Heidegger M., *Bauen Wohnen Denken*, in *Vorträge und Aufsätze*, cit., pp. 145-164.

⁴² See, on this regard, Chiambaretta P., Huyghe P., Sassen S. (eds.), *Stream 03. Habiter l'Anthropocène*, Art Book Magazine, Paris 2015, p. 116.

and culture. Natural architecture is not only integrated within the environment, as in the classical organic paradigm, but – by operating a paradigm shift of the greatest extent – it is also capable of producing real natural environments. To do this, architecture uses, as we have seen, a specific digital technology. It is a planning form of digital ecology aimed at world-production, therefore at environment-design.

Bibliography

- Agkathidis, A., *Biomorphic Structures. Architecture Inspired by Nature*, Laurence King Publishing, London 2017.
- Anders, G., *Die Antiquiertheit des Menschen* (2 voll.), C. H. Beck, München 2018.
- Ball, Ph., *Branches. Nature's Patterns: A Tapestry in Three Parts*, Oxford University Press, Oxford 2009.
- Banham, R., *Architettura della Seconda Età della Macchina*, M. Bi-raghi (ed.), Mondadori Electa, Milano 2004.
- Barthel, R., Burkhardt, B., Frei, O., *Natürliche Konstruktionen. Formen und Konstruktionen in Natur und Technik und Prozesse ihrer Entstehung*, DVA, Stuttgart 1982.
- Bucksch, A., Chitwood, D. (eds.), *Morphological Plant Modeling: Unleashing Geometric and Topological Potential within the Plant Sciences*, Frontiers Media, Lausanne 2017.
- Buratti, G., Rossi, M., *Computational Morphologies: Design Rules Between Organic Models and Responsive Architecture*, Springer, Berlin-Heidelberg 2018.
- Chiambaretta, P., Huyghe, P., Sassen, S. (eds.), *Stream 03. Habiter l'Anthropocène*, Art Book Magazine, Paris 2015.
- Corbusier, Le (Jeanneret-Gris, Ch.-É.), *Le poème de l'angle droit*, Éditions Connivences Fondation Le Corbusier, Paris 1989.
- Costes, E., Godin, C., Sinoquet, H., *A Method for Describing Plant Architecture Which Integrates Topology and Geometry*, in “Annals of Botany”, No. 84 (1999), pp. 343-357.
- Crowther, P., Wünsche, I. (eds.), *Meanings of Abstract Art. Between Nature and Theory*, Routledge, London 2012.
- De Meuron, P., Herzog, J., *Histoire naturelle*, Ph. Ursprung (ed.), Lars Müller Publishers, Zürich 2002.
- Ėjzenštejn, S. M., *La natura non indifferente*, P. Montani (ed.), Marsilio, Venezia 2001.
- Frei, O., *Architecture et Bionique. Constructions naturelles*, Éditions Delta et Spes, Lausanne 1984.

- Frei, O., *Gestaltwerdung. Zur Formentstehung in Natur, Technik und Baukunst*, Müller, Köln 1988.
- Goethe, J. W., *La metamorfosi delle piante e altri scritti sulla scienza della natura*, S. Zecchi (ed.), Guanda, Milano 2008.
- Green, A. G., *Wright's Organic Architecture*, Frank Lloyd Wright Foundation, Scottsdale 2001.
- Harris, J., *Fractal Architecture. Organic Design Philosophy in Theory and Practice*, University of New Mexico Press, Albuquerque 2012.
- Heidegger, M., *Die Frage nach der Technik*, in *Vorträge und Aufsätze*, F.-W. von Herrmann (ed.), Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 2000, pp. 5-36.
- Heidegger, M., *Bauen Wohnen Denken*, in Id., *Vorträge und Aufsätze*, F.-W. von Herrmann (ed.), Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 2000, pp. 145-164.
- Heisenberg, W., *Indeterminazione e realtà*, G. Gembillo (ed.), Guida, Napoli 1991.
- Henning, R. C., *Aaron G. Green: Organic Architecture Beyond Frank Lloyd Wright*, Oro, San Francisco 2017.
- Hess, A., *Organic Architecture. The Other Modernism*, Gibbs Smith, Layton 2006.
- Jahren, P., Sui, T., *History Of Concrete. A Very Old And Modern Material*, Chemical Industry Press, Beijing 2017.
- Jünger, F. G., *Die Perfektion der Technik*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 2010.
- Klee, P., *Teoria della forma e della figurazione*, M. Barison (ed.), Mimesis, Milano-Udine 2011.
- La Cecla, F., *Contro l'architettura*, Bollati Boringhieri, Torino 2008.
- Latour, B., *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, Éditions La Découverte, Paris 1991.
- Menin, S., Samuel, F., *Nature and Space. Aalto and Le Corbusier*, Routledge, London 2002.
- Moschini, F., *Alvar Aalto. Tra naturalismo nordico e razionalismo europeo*, in "Costruire", No. 100 (1977), pp. 1-8.
- Niemeyer, O., *The Curves of Time. The Memoirs of Oscar Niemeyer*, Phaidon Press, New York 2000.
- Niemeyer, O., *O ser e a vida*, Editora Revan, Rio de Janeiro 2007.
- Pagliano, A., *Oscar Niemeyer. La geometria della forma*, FrancoAngeli, Milano 2011.
- Pareyson, L., *Estetica. Teoria della formatività (1950-1954)*, Bompiani, Milano 2005.
- Pierantoni, R., *Forma fluens. Il movimento e la sua rappresentazione nella scienza, nell'arte e nella tecnica*, Boringhieri, Torino 1986.
- Portoghesi, P., *Roma barocca*, Laterza, Roma-Bari 1973.

- Portoghesi, P., *Borromini*, Electa, Milano 1990.
- Portoghesi, P., *Editoriale. Oscar Niemeyer*, in “Abitare la Terra”, XI/32 (2012), pp. 30-33.
- Rocca, A. (ed.), *Natural Architecture*, Princeton Architectural Press, New York 2007.
- Schwartz, V. R., *Jet Age Aesthetic. The Glamour of Media in Motion*, Yale University Press, Yale 2020.
- Serrats, M. (ed.), *Organic Architecture. Inspired by Nature*, Loft Publications, New York 2010.
- Sestini, V., *Architettura e tecnologia. Materiali ed elementi dell'organismo architettonico*, Alinea Firenze 2008.
- Severino, E., *Tecnica e architettura*, Raffaello Cortina, Milano 2003.
- Soleri, P., *Itinerario di Architettura. Antologia dagli scritti di Paolo Soleri*, K. Ryan (ed.), Jaca Book, Milano 2003.
- Stokes, Ch., *The Scientific Methods of Max Ernst: His Use of Scientific Subjects from “La Nature”*, in “The Art Bulletin”, 62/3 (1980), pp. 453-465.
- Tatarella, F. (ed.), *Natural Architecture Now. New Projects from Outside the Boundaries of Design*, Princeton Architectural Press, New York 2014.
- Thompson, D'Ar. W., *On Growth and Form*, Dover Publications, New York 1992.
- Wright, F. L., *Organic Architecture*, MIT Press, Cambridge, MA 1970.
- Zevi, B., *Verso un'architettura organica*, Einaudi, Torino 1945.
- Zevi, B. (ed.), *Frank Lloyd Wright*, Zanichelli, Bologna 1979.
- Zevi, B., *Storia dell'architettura moderna* (2 voll.), I. *Da William Morris ad Alvar Aalto: la ricerca spazio-temporale*, Einaudi, Torino 2004.

Ancient Tragedy as Morphogenetic Fracture of the Modern Subject: Nietzsche and Freud in Comparison

di Silvia Capodivacca*

ABSTRACT

The contribution aims to investigate how the ancient form of the theatrical representation is constituted as an aesthetic and morphological prodrome of the peculiar conception of the individual that is placed between the abyssal spread of the Dionysian on the one hand and the poisoned gift of Prometheus on the other.

Reviewing some passages from the texts of Nietzsche and Freud, the thesis we intend to support is based on the assumption that the reference to the archetypal figures of ancient tragedy is not limited to outline the features of an irresolvable contradiction, or, rather, sinking into the abyss of this same statement means creating something that somehow goes beyond it. Hence the formulation of the tragic in terms of a morphogenetic fracture: an immense caesura, an appalling and non-recomposable crisis, from which nonetheless springs an army of forms of reality unparalleled in size and nature than any other generative force. The contradiction assumes in this sense the character of essentiality because it is constituted as *prius*, requirement and false bottom constantly present in every real *morphé*.

KEYWORDS

Nietzsche, Freud, Tragedy, Apollineus/Dionysiac, Oedipus

1. *Tragedy in Ancient Times*

The ancient tragedy is universally known for having brought on the theatrical – thus public – stage countless forms of contradiction and ambiguity embodied by the various characters whose story is told each time. Sophocles first of all stages the idea of duplicity bringing it to a level of paradox that reaches paroxysm with the narration of the story of Oedipus: key figure of the ancient drama, marrying – although unaware of the parental relationship – his mother Jocasta he is in fact at the same time father and brother of his offspring, husband and son of his partner, savior of Thebes, which acclaims him king, and usurper who leads the same city to ruin.¹ That his story has an

* Università di Udine, silvia.capodivacca@gmail.com

¹ See Curi U. *Endiadi. Figure della duplicità*, Feltrinelli, Milano 2002, pp. 20-8. About

exemplary value for the human condition is also surreptitiously confirmed by the episode of the Sphinx, prelude to his proclamation as king. Sophocles does not indicate the first – interrogative – part of the riddle that the Sphinx, half lion and half man, poses to Oedipus, as to all those who passed that way. He just sticks to inform us of the fact that, unlike the others who disastrously tried the enterprise, Oedipus has been able to solve the riddle and therefore had free access to the city that the monster protected with its threatening stateliness. If the choice of the playwright to evade the enunciation of the question is probably due to the fact that at the time that was a question well known to the public, so much so as to become proverbial and therefore surmountable in the narrative, today that crosstalk provides us with one more element to understand the paradigmatic nature of the story of Oedipus. Faced with the question which, in Diodorus Siculus' formulation, asks: "What is it that is at the same time a biped, a triped, and a quadruped?,"² in fact, Oedipus answers, icastically: "Man". Human beings creep on all fours when they are infants, walks on two legs as adults, and, with the coming of old age, often resort to the support of a stick – but it is not really Oedipus' cunning that is striking here. Rather, with the solution of the puzzle he demonstrates two fundamental things: first of all, to know better than others what the Sphinx alludes to, that is to say, to know what human beings are and to understand, secondly, what their nature actually consists of, the enunciation of which, on the contrary, appeared illogical, impossible to the others who were confronted with the question, to the point of giving up imagining a plausible answer. On the contrary, by answering the enigma Oedipus informs us that the nature of the individual is to be a multiplicity, a set of manifestations of existence apparently not compatible with each other: Oedipus, in other words, solves the riddle by embodying the contradiction, that is to say, becoming himself the witness of

other philosophical aspects of ancient tragedy, see also Leonard M., *Tragedy and the Seductions of Philosophy*, in "The Cambridge Classical Journal", 58 (2012), pp. 145-64. The importance Freud attached to Oedipus and to the complex he symbolizes with his story is well known; Nietzsche as well dedicated some notes to the same character. Closer examinations of these readings of the Greek hero can be found in Roudinesco E., *Freud and Regicide*, in "American Imago", 68/4 (2011), pp. 605-23; in Lobo A.L., *Freud Face à L'Antiquité Grecque: Le Cas Du Complexe D'Edipe*, in "Anabases", 8 (2008), pp. 153-85; and in Rudnytsky P.L., *Nietzsche's Oedipus*, in "American Imago", 42/4 (1985), pp. 413-439. I would also like to thank Prof. Horst Bredekamp who suggested me the recently published volume by Asmus Trautsch on this subject: *Der Umschlag von Allem in Nichts: Theorie Tragischer Erfahrung*, De Gruyter, Berlin 2020.

² Diodorus Siculus, *The Library of History*, in 12 voll., Engl. transl. by C.H. Oldfather, Heinemann, London 1933, vol. IV, 64, 3.

logically irreconcilable antinomies.

If the case of Oedipus is emblematic and now iconic, the idea that Greek theater reveals a perspective on the human being that highlights intrinsic oppositions emerges also from other famous staged stories. Consider, for example, the conflict that inwardly lacerates Antigone (whose name etymologically means ‘born against’), Oedipus’ daughter-sister, who shares with him an equally tragic destiny: she is determined to give burial to her brother Polynices despite the prohibitions of Creon, her mother Jocasta’s brother and therefore the girl’s maternal uncle. She is therefore locked up in a cave, condemned for not having accepted the image of an enemy that in a univocal and dogmatic way Creon attributes to her brother. According to her uncle, all that matters about Polynices is that he has besieged Thebes and therefore his corpse does not deserve dignity nor compassion. He is uncompromising in his determination to dwell upon only one aspect of his nephew’s personal history, which is instead much more articulated and less linear than he wants to understand it. Antigone, for her part, does not accept the simplification and continues to see in Polynices even a loving brother, even one who was humiliated and then unjustly exiled from his city, even a person violently killed. She therefore contests Creon’s simplification and her desire not to neglect even one aspect of the story leads her to conclude that Polynices too, even the ‘enemy’ of the city of Thebes deserves to be buried there. As in the case of her father, however, in gaining awareness of what essentially is the human being – not a stereotype or a cliché, but always a multidimensional figure, unambiguously unclassifiable, whose profiles are often inwardly in disagreement – Antigone does not face a properly bright destiny. The depth of the acquired wisdom runs parallel, for the protagonist of the Sophoclean drama, to the misfortune of her fate: tragedy is not an accessory or avoidable element in her story framework. As Aeschylus declares in the famous adage of the *Agamemnon*: *pathei mathos*.³ It is the pain that generates knowledge, it is only by passing through an ordeal that one gains access to the truth of things and even once one has come to understand the world in its essential plot, this goal does not bring with it a happy enlightenment, because it is a question of coming into contact with a difficult reality, with respect to which one can never lower the guard, i.e. never stop that training of self-awareness which enables to grasp even what appears unacceptable. Thus, Polynices is given

³ Aeschylus, *Agamemnon*, in H. Weir Smyth (ed.), *Aeschylus*, in 2 vol., Heinemann, London 1926: “wisdom cometh by suffering”, vol. 2, v. 177, p. 19.

back his dignity as a human being, his humanity at the price of Antigone's tragedy. Equally, the fact that Oedipus understands himself and the likes of him by solving the enigma of the Sphinx is inseparable from the monstrosity of the parental relations that he weaves thanks to and starting from that same acute answer.

As for the specific content to which suffering gives access, Oedipus and Antigone seem to communicate and incorporate the impossibility for the subject to give themselves a linear determination. In a quick and inevitably incomplete overview of some other crucial characters of ancient drama, among the many female characters who tread the stage, Cassandra is a seer who foresees the worst misfortunes and precisely because she is a prophetess of doom she is systematically ignored – she is therefore characterized by an ability which is extraordinary but in fact unusable, an exceptional gift that is at the same time the sure sign of her misfortune; Medea, on the other hand, is at the same time a caring mother and a ruthless murderer of her offspring, without the second aspect of her character really coming into conflict with the first – until their last breath she loves her children and therefore (in all the apparent senselessness of this consequentiality) she cannot but take their lives; the Erinyes, with their own metamorphosis into Eumenides, that is to say, in the occasional transformation of their name into an epithet that evokes the utmost benevolence and good disposition of mind, teach in an almost didactic way how in fact the nature of each is never determined once and for all, but on the contrary contains in itself also its opposite, the exact opposite of what has emerged so far. The message that obliquely crosses the tragic representations breaks in fact the classical idea of univocal individuation and therefore reduces the concept of individual into fragments of contrasting meanings. Traditionally, in ancient manifestations the actor wears a mask, a *prosopon*: rather than concealing the face that hides through it, it can be metaphorically understood as an expedient aimed at holding together the pieces of a subject that is ambiguous, equivocal, twofold – substantially shattered.⁴ The Greek tragic heroes define the outline of the subject in an unusual way: the man-form emerges simultaneously with the pathetic manifestation of its inconsistency.

⁴ G. Vattimo speaks of the total assumption of the mask, which leads on the one hand to a complete identification, and on the other to a redemption of the mask itself “from every element of lie and deception”, “in a world where being continually different and transforming oneself ceaselessly are not fiction and disguise, but the consequence and the sign of a recovered original vitality”, *Il soggetto e la maschera. Nietzsche e il problema della liberazione*, Bompiani, Milano 2003, p. 36, our transl.

2. Nietzsche's Re-Birth of Tragedy

In modern times, it is above all Nietzsche who weighs and re-vives this conspicuous heritage to reconstitute the broken subject, without, however, this going in the direction of a linear recomposition of the individual; rather, in his work he proceeds to outline the traits – and with them also the lines of flight – of a singularity which always exceeds univocally categorizing classifications. In *The Birth of Tragedy* the sense of the tragic unfolds around the inseparable polarity of Apolline and Dionysiac understood not only as guiding principles of artistic representations, but as paradigmatic of all human existence.

“Apollo | Dionysus. Apollo as the persistence of the world – the eternal god who makes everything equal in the world conflagration. Dionysus as metamorphosis of the world.”⁵ This observation is part of several notes that, at least until 1872, reveal a specific interest of the author in the Apolline-Dionysiac dyad: Apollo embodying the natural propensity for order and unity, Dionysus leaving indelible traces of his turbulent passage, paradoxically with respect to their divine origin, both of them mark the human horizon in a significative way. In the classical Greek world, in which the conflict between form and its frenzied disintegration was strongly felt, the tragic art assumes a fundamental role as educator “to seriousness and horror”.⁶ The function of tragedy is thus not exhausted in the cathartic purification of woes, but rather represents a heroic way of facing life, which leads men to face existence and the pain that it inevitably brings with it. The Apolline “parades images of life before our eyes and stimulates us to comprehend in thought the core of life contained within them. With the enormous force of image, concept, ethical doctrine and sympathetic excitement, the Apolline wrenches man out of his orgiastic self-destruction”.⁷ The contradiction aroused by the opposition of the two principles creates a dynamic harmony between the ecstatic force and the ordering power: the individual’s ability to endure this dichotomy will then be directly proportional to the possibility of the same to free himself,⁸ that is, to be properly himself. The Apolline is not exhausted in

⁵ Nietzsche F., *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, herausgegeben von G. Colli, M. Montinari, Walter de Gruyter, München und Berlin-New York 1980, Nachgelassene Fragmente Winter 1870-71 – Herbst 1872, vol. 7, 8 [46], p. 240, our transl.

⁶ Ivi, Nachgelassene Fragmente Ende 1870 – April 1871, 7 [101], p. 161, our transl.

⁷ Nietzsche F., *The Birth of Tragedy and Other Writings*, R. Geuss and R. Speirs (eds.), Cambridge University Press, Cambridge 2007, p. 102.

⁸ “Now you must only dare to be tragic human beings, for you will be released and redeemed”, urges the author, ivi, p. 98.

the ability to make homogeneous the becoming, insofar as the same uniforming property of the Apolline is not categorized in itself, that is, does not stand alone: equally, the Dionysiac is destruction, annihilation and exit from itself that acquires a sense in the incessant dialectical movement towards and against its opposite. In bringing these forces to expression, the figures that tread the stage of Greek theater are the object and subjects of continuous metamorphosis – there is no room for monological characters, not even when it comes to establishing an inner dialogue of the protagonists with themselves.

For the conceptual depth and the multiple connotations that it assumes in the pages of *Die Geburt der Tragödie*, it is understandable how much the discourse on tragic and on its hero Dionysus is propagated along Nietzsche's research. Among the last texts, both *Ecce homo* and *Götzen-Dämmerung* conclude with the non-random epithets of “*Dionysus versus the crucified*” and “last disciple of the philosopher Dionysus” that the author attributes to himself.⁹ Even more explicitly, in *Twilight of the Idols* he writes about tragedy: “Not to escape horror and pity, not to cleanse yourself of a dangerous affect by violent discharge – as Aristotle thought –; but rather, over and above all horror and pity, so that *you yourself may be* the eternal joy in becoming, – the joy that includes even the eternal joy in negating.”¹⁰ This passage is significant because it not only summarizes and leads to the end the discourse on Nietzsche's way of understanding classical tragedy, but also ties up loose ends of the relationship between tragedy and negation of life, arguing that the two concepts are indeed in sharp contrast. In particular, the theoretical plexus of such a statement is highlighted when for the understanding of all his thought the author introduces the fundamental concept of “*L u s t a m V e r n i c h t e n*”, literally the pleasure of becoming nothing. Whereas the pessimistic vision of life tends to magnify the state of suffering of the individual, tragedy does not overlook the question of theodicy, but ennobles it, associating it with a properly morphogenetic value: it is from the tragic, with the tragic and in the tragic that human beings can find themselves and take care of their thoughts, that is, of what more than anything else distinguishes them from other beings. Turning to the close of *The Gay Science*, which opened with a praise to affliction, it is equally significant that the book ends with the im-

⁹ Nietzsche F., *Ecce homo. How to Become What you Are*, in *The Anti-Christ, Ecce homo, Twilight of the Idols, and Other Writings*, A. Ridley, J. Norman (eds.), Cambridge University Press, Cambridge 2006, p. 151, and *Twilight of the Idols or How to Philosophize with a Hammer*, ivi, p. 229.

¹⁰ Ivi, p. 228.

age of 'great health', an idea not very developed, but nevertheless central in Nietzsche's thought. It is precisely this new concept of health, in fact, that redeems the human being from a state of disease that could destroy him. "It is perhaps only with it", Nietzsche concludes, "that *the great seriousness* really emerges; that the real question mark is posed for the first time; that the destiny of the soul changes; the hand of the clock moves forward; the tragedy begins."¹¹ This *grosse Gesundheit* is not just any kind of health: its greatness consists, in fact, in its constituting itself as a state of strong metastability, crossed by contrasting forces that make any equilibrium precarious and that, precisely because of their high rate of indetermination, make possible the spontaneous emergence of new forms, new arrangements and perspectives on reality. We therefore speak of a state of health because it is at that level that man fully expresses his creative essence, but it is not a simple health because it requires the greatest and most constant exercise of acceptance of the strong and painful contradictions of human nature. Here again, it is therefore a question of producing a framework of the human without giving in to the dissolution of the inconsistencies that connote it and that indeed bring out its peculiar specificity. It is not a matter of deciding between the rational, luminous and Apolline aspects of existence at the expense of the more ctonic, humble and impulsive elements that also distinguish it; the challenge is rather to bring out a form of the individual that does not follow the idea of beauty as a balanced proportion of forces in agreement with each other.

3. *Civilization and Its Tragedy in Freud*

The theme of the discomfort of the subject in the civilized society is widely treated in Freud's work: according to him, the survival of the individuals depends on the same civilization that forces in chains their basic drives. The psychoanalyst provides an original interpretation of the character of Prometheus to show that the very existence of human beings is closely related to the frustration of their drives.¹² The Freudian hermeneutic of the myth has as a direct antecedent a psychoanalytic consideration about the establishment, among primitive peoples, of the faculty of preserving

¹¹ Nietzsche F., *The Gay Science. With a Prelude in German Rhymes and an Appendix of Songs*, B. Williams (ed.), Cambridge University Press, Cambridge 2008, p. 247.

¹² In *Sigmund Freud and the Greek Mythological Tradition*, in "Journal of the American Academy of Religion" 43/1 (1975), pp. 3-14, C. Downing investigates "Freud's understanding of the role of myth in human life", p. 3.

heat sources. It can be found in a footnote of *Civilization and Its Discontents*, where the author lets himself go to an assumption which is extravagant, but yet for him worth spreading: “It is as though primal man had the habit, when he came in contact with fire, of satisfying an infantile desire connected with it, by putting it out with a stream of his urine. [...] The first person to renounce this desire and spare the fire was able to carry it off with him and subdue it to his own use. By damping down the fire of his own sexual excitation, he had tamed the natural force of fire. This great cultural conquest was thus the reward for his renunciation of instinct.”¹³ Although relegated to a footnote, this hypothesis had a certain resonance at the time of the publication of the book and within a few years Freud collected more than one criticism, but also several ethnographic confirmation by some scholars who had been confronted with his suggestion.¹⁴ The discordant voices did not prevent him then to propose and reiterate, in a very short contribution of 1931, the theory that interprets the acquisition of fire as a moment from which Man had to give up his full libidinal satisfaction. The version of the myth that the Viennese doctor takes into consideration is mainly the Hesiodic one,¹⁵ according to which the Titan brings fire to men, hiding it inside a hollow stick. The punishment for this act contrary to the will of the Olympian gods forces Prometheus to remain chained to a cliff from which every day an eagle devours his liver, which also regenerates daily, in a circle of excruciating pain and suffering. In Freud’s perspective, the hollow stick in which the fire is carried together with its ‘heat’ represent, respectively, the penis and the sexual drive contained therein; the character of impiousness associated with the act of the Titan falls within the semantics of taboo that almost always connotes the horizon of sexuality, while the liver, seat of every

¹³ Freud S., *Civilization and Its Discontents*, in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, in 24 voll., edited by J. Strachey in collaboration with A. Freud, The Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis, London 1966, vol. XXI, p. 90. On the same wavelength is the work of Frazer J.G., *Myths of the origins of fire*, Routledge, London 2019. Of a different opinion is instead G. Bachelard, who considers Prometheus as an emblem of a complex that concerns the will to knowledge rather than sexuality: “The problem of obtaining a personal knowledge of fire is the problem of *clever disobedience*. The child wishes to do what his father does, but far away from his father’s presence, and so like a little Prometheus he steals some matches”, *The Psychoanalysis of Fire* (1938), Engl. transl. by A.C.M. Ross, Routledge and Kegan, London 1964, p. 11.

¹⁴ See in this regard the list of validations (by E. H. Erlenmeyer and G. Buschan) and denials (by A. Schaeffer and E. Lorenz) that Freud makes known in *The Acquisition and Control of Fire*, in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, cit., vol. XXII, p. 187 and that lead him “to take up this theme again”, *ibid.*

¹⁵ See. Hesiod. *Theog.*, vv. 507-616, G.W. Most (ed.), Hesiod. *Theogony, Works and Days, Testimonia*, Harvard University Press, Cambridge 2006, pp. 43-53.

passion and appetite, is being recreated just like every instinct. Finally, Freud explains, the Titan who imposed the preservation and not the extinction of the 'fire' of each, that is, who forced individuals not to satisfy their libidinal desires, such a partisan of sexual repression can only be the recipient of a fierce punishment, a revenge by the injured party, i.e. the gods / instincts cheated.¹⁶

The cruelty of the punishment inflicted on Prometheus is therefore derived from the fact that his act marks an equally painful caesura: by stealing the fire he imposes the preservation of sexual instinct, prohibits the extinguishing of the heat of passion, inhibits satisfaction and thus depotentiates the primordial predominance of the Id. Out of metaphor, Freud's position is clear: the survival of Man on earth is linked to a social evolution that is based primarily on a drive renunciation and his remarks do not stop at the level of the observation of the facts: the originality of the Freudian approach to the issue lies in fact in the daring the author shows in tracing a balance of what the subject loses and gains when it fits within the social order. "In fact, primitive man was better off in knowing no restrictions of instinct. To counterbalance this, his prospects of enjoying this happiness for any length of time were very slender. Civilized man has exchanged a portion of his possibilities of happiness for a portion of security."¹⁷ The sense of unease that these words induce gives voice to the tragic and at the same time makes visible one of the forms to which it gives consistency, that is civilization, or more specifically human being as a social animal. From the laceration created between the elementary impulses and the repression of the same, humans gain indeed their very being in the world, their only chance of survival. "What we call our civilization is largely responsible for our misery and we should be much happier if we gave it up and returned to primitive conditions. I call this contention astonishing because, in whatever way we may define the concept of civilization, it is a certain fact that all the things with which we seek to protect ourselves against the threats that emanate from the sources of suffering are part of that very civilization."¹⁸ Sublima-

¹⁶ See Freud S., *The Acquisition and Control of Fire*, cit., pp. 188-9.

¹⁷ Freud S., *Civilization and Its Discontents*, cit., p. 115.

¹⁸ Ivi, p. 86. On this issue, we choose to side with the author, against Marcuse's thesis, according to which "first, Freud's theoretical conception itself seems to refute his consistent denial of the historical possibility of a non-repressive civilization, and, second, the very achievements of repressive civilization seem to create the preconditions for the gradual abolition of repression", Marcuse H., *Eros and Civilization. A Philosophical Inquiry into Freud* (1955), Beacon Press, Boston 1974, p. 5. The breadth of the notion of *Kultur* and the intrinsic link that binds it to the concept of repression makes us lean towards the structural impossibility of eliminating the latter without the annihilation of the former.

tion holds the individual in the vicelike grip of inhibition and at the same time it liberates the multiple forms of life: civilization and the conditions necessary for its manifestation, in fact, are not only instruments of interdiction of the development of fundamental drives: “No feature, however,” admits Freud, “seems better to characterize civilization than its esteem and encouragement of man’s higher mental activities – his intellectual, scientific and artistic achievements – and the leading role that it assigns to ideas in human life.”¹⁹ The debasement to which the elementary drives are subjected constantly follows the pace of elevation from the animal state. It is the feeling of tragedy that makes the subject feel the pain of the gap between the awareness of the potential of their drives and the need for a limitation or deviation of the same.

Prometheus is therefore seen as the hero of civilization and its unquenchable discomfort, since he embodies on the stage the progress of humanity at the same time in which he forces human beings to a sublimation – and therefore frustration – of their instincts. Humans are such because a gesture of renunciation precedes them, a sign of an unattainable past, but an indelible mark of their essence. According to Freud’s metapsychological reconstruction, before humans, therefore in an indefinite without-human world, the earth was saturated with inhuman inhibitions; and yet in order to delineate the boundaries of their own essence – in order to assert themselves – the individuals need the negative reference to this primitiveness, which generated them and which at the same time confuses their contours. Far from standing as an obstacle, this dramatic affirmation of the human beings on the basis of what they are not and can no longer be is instead an indisputable condition of life: once again, a profound inner split does not correspond to a surrender, to non-existence, but to an exuberance of forms that are therefore inexorably linked to the contradiction to which they are paradoxically indebted.

4. *Conclusions: A Morphogenetic Fracture of The Subject*

What definition can be given of the individual, once the deception of their non-origin has been unmasked? How is it possible to bring out the clear profile of a figure that continually refers back to something that there was when it was not yet properly itself?

¹⁹ Freud S., *Civilization and Its Discontents*, cit., p. 94.

The answer to these puzzling issues can only question the premise, namely the actual existence of something that answers to the name of ‘subject’, ‘individual’, ‘I’. Nietzsche comes to our aid: “I take the *I itself to be a construction of thinking*, of the same rank as ‘matter’, ‘thing’, ‘substance’, ‘individual’, ‘purpose’, ‘number’: in other words, to be only a *regulative fiction* with the help of which a kind of constancy and thus ‘knowability’ is inserted into, *invented into*, a world of becoming. [...] Something can be a condition of life and *nevertheless be false*”.²⁰ Since its origin, the subject is split and no serious evaluation of human nature can disregard this statement – individual does not exist, every definition being elusive and inadequate. Every action is simultaneously performed by endless masks, deuteragonists of a protagonist who is not really substantial: “The individual contains many more people than he thinks. ‘Person’ is just an emphasis, a summary of traits and qualities.”²¹ Yet such a tangle of ephemeral identities, this dramatic decomposition *ad infinitum*, “t r o t z d e m f a l s c h”²² is an indisputable condition of life. We always attain only the surface and the veil of presumed intelligibility that covers it, but the exteriority with which we are placed in contact is a harbinger of an exceptional heterogeneity of forms as well. The individual is “die jüngste Schöpfung,”²³ a “work of art, but does not become conscious of this”²⁴ and tragedy records the drama that, incessantly, creates Man. Once again, at the moment in which we try to give an account of a movement that is both contradictory and inescapable, the name of tragedy comes to our lips, and is

²⁰ Nietzsche F., *Writings from the Late Notebooks*, R. Bittner (ed.), Cambridge University Press, Cambridge 2006, May-July 1885, 35 [35], pp. 20-1. There are multiple references by the author to the concept. For example: “The ‘individual’ is only a sum of conscious feelings and judgments and errors, a belief [...], a ‘unit’ that does not hold up”, Nietzsche F., *Nachgelassene Fragmente Frühjahr-Herbst 1881*, in *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, cit., vol. 9, pp. 442-3, our transl. And again: “It is impossible to prove the existence of individuals. There is nothing fixed about the ‘personality’”, *Nachgelassene Fragmente Frühjahr 1884*, ivi, vol. 11, 25 [508], p. 147, our transl. For Brianese: “We come across the radical critique of the concept of ‘subjectivity’: Nietzsche denies any value to the alleged consistency of the subject’s self thought as a permanent center and agent of reality and unmasks it as the fundamental fiction from which the concepts (in turn false and mystifying) of ‘being’ and ‘substance’ derive”, in *Nietzsche: il nichilismo come volontà di potenza*, in Nietzsche F., *La volontà di potenza*, G. Brianese (ed.), Mimesis, Milano-Udine 2006, p. 26, our transl.

²¹ Nietzsche F., *Nachgelassene Fragmente Frühjahr 1884*, in *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, cit., vol. 11, 25 [363], p. 108, our transl.

²² Nietzsche F., *Nachgelassene Fragmente Mai-Juli 1885*, in *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, cit., vol. , 35 [35], p. 526.

²³ Nietzsche F., *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen*, in *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, cit., vol. 4, p. 75.

²⁴ Nietzsche F., *Writings from the Early Notebooks*, R. Geuss and A. Nehamas (eds.), Cambridge University Press, Cambridge 2010, 2dn ed., Beginning of 1871, 10 [1], p. 65.

increasingly characterized as an essential feature of a certain way of looking at reality. Tragic frenzy favorably inhabits contradiction and produces difference in it: the tragic subject, consequently, is such only by virtue of the fact that they are able to generate in pain the forms of life – one must keep always “one foot in tragedy which tears you apart even as it delights you.”²⁵

Holding firm to the assumptions expressed so far, from different points of view the tragic is increasingly defined as necessary. It is necessary and equally tragic, first of all, the war of contradictions in which the individual is constantly thrown: reality is shown through a series of phenomena that we call tragic because they are made up of indistinguishable contradictors. With Jaspers: “Truth and reality split apart. In consequence of this split, men must support each other in community, and they must battle in collision. Tragic knowledge sees those battles which are unavoidable.”²⁶ The world is thus understood in terms of a bipolar ambivalence and, likewise, this equivalence of opposites cannot but generate first and foremost pain and bewilderment. This is the *ananke* of which speak the theatrical characters considered at the beginning, bringing on stage the truth, but also the pain that accompanies its unveiling: “Each time the individual is defeated: and yet we perceive his destruction as a victory. For the tragic hero it is necessary to be destroyed by that which is intended to make him victorious.”²⁷ The lesson Nietzsche gives us consists, secondly, in seeing the tragic as a necessity in an optative sense, a hope and a useful movement to get out of the mesh of romantic pessimism: “I promise a *tragic* age: tragedy, the highest art of saying yes to life, will be reborn when humanity has moved beyond consciousness of the harshest though most necessary wars without suffering from it.”²⁸ In opposition to an attitude of renunciation

²⁵ Nietzsche F., *Beyond Good and Evil. Prelude to a Philosophy of the Future*, R.-P. Horstmann and J. Norman (eds.), Cambridge University Press, Cambridge 2002, p. 130. The same intersection between aesthetics and ontology of the tragic can be found in the famous aphorism which reads: “Grand style originates when the beautiful carries off the victory over the monstrous”, in *Human All Too Human. A Book for Free Spirits*, Engl. transl. by H.J. Hollingdale, Cambridge University Press, Cambridge 2005, p. 334.

²⁶ Jaspers K., *Tragedy Is Not Enough* (1952), Engl. transl. by H.A.T. Reiche, H.T. Moore, K.W. Deutsch, The Beacon Press, Boston 1952, p. 46.

²⁷ Nietzsche F., *Writings from the Early Notebooks*, cit., End of 1870 – April 1871, 7 [128], p. 51. On this topic, see P.J.M. Van Tongeren, ‘A Splendid Failure’: Nietzsche’s *Understanding of the Tragic*, in “Journal of Nietzsche Studies”, 11 (1996), pp. 23-34.

²⁸ Nietzsche F., *Ecce homo*, cit., p. 110. On the relation between tragedy and pessimism see also Dienstag J.F., *Tragedy, Pessimism, Nietzsche*, in “New Literary History”, 35/1 (2004), pp. 83-101. We report that number 35/1 (2004) of “New Literary History” is entirely dedicated to the theme of *Rethinking Tragedy*; see also, Steiner G., ‘Tragedy’, *Reconsidered*, cit., pp. 1-15.

towards the world, the tragic assumes in this meaning an even soteriological function: through it danger is strictly bound to the possibility to get out of the unproductive impasse of negativism: the tragic subject does not look for annihilation, but meets it in the eternal affirmation of every alternative. In this way, makes its way a third way of the necessity of tragedy, this time seen as an unavoidable condition for the occurrence of an event: "Creating is redemption from pain. But pain is necessary for the one who creates."²⁹ There are a thousand wises to express beauty, health, happiness – the tragic shows them in their completeness. This can be read between the lines of the work of Freud, who also comes to explicitly declare that "the only thing that matters is that the individual is wretched, irrespective of how:"³⁰ in the psychoanalytic context, suffering can in fact be defined as that particular experience that makes the organism able to reverse the 'usual' reaction to an external stimulus, which would otherwise provide for the retention of energy within. The displeasure in fact triggers a discharge that, while not having a predetermined reactive direction, nevertheless in some way is hence developed and released. The fulcrum of Freud's practice, the goal to which the Viennese doctor turns his research, lies in the ability to discharge an affection, or a certain amount of energy. We would therefore say that the individuals 'heal' at the moment in which they allow an excitement to burst outwards, that is, at the moment in which they feel pain.

Reviewing some passages in the texts of the two authors mentioned, the thesis that has emerged is based on the assumption that the reference to the archetypal figures of ancient tragedy is not limited to outline the features of an irresolvable contradiction, or, rather, sinking into the abyss of this same statement means creating something that somehow goes beyond it. Hence the formulation of the tragic in terms of a morphogenetic fracture: an immense caesura, an appalling and non-recomposable crisis, from which nonetheless springs an army of forms of reality unparalleled in size and nature than any other generative force. The contradiction assumes in this sense the character of essentiality because it is constituted as *prius*, requirement and false bottom constantly present in every real *morphé*.

²⁹ Nietzsche F., Nachgelassene Fragmente November 1882 – Februar 1883, in *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, cit., vol. 11, 5 [1], p. 213.

³⁰ Freud S., *An Outline of Psychoanalysis*, Engl. transl. by H.R. Kirkby, Penguin, London 2003, p. 208.

Bibliography

- Aeschylus *Agamemnon*, in H. Weir Smyth (ed.), *Aeschylus*, in 2 vol., Heinemann, London 1926.
- Bachelard, G. *The Psychoanalysis of Fire* (1938), Engl. transl. by A.C.M. Ross, Routledge and Kegan, London 1964.
- Curi, U. *Endiadi. Figure della duplicità*, Feltrinelli, Milano 2002.
- Dienstag, J.F. *Tragedy, Pessimism, Nietzsche*, in "New Literary History", 35/1 (2004), pp. 83-101.
- Diodorus Siculus *The Library of History*, in 12 voll., Eng. transl. by C.H. Oldfather, Heinemann, London 1933.
- Downing, C. *Sigmund Freud and the Greek Mythological Tradition*, in "Journal of the American Academy of Religion" 43/1 (1975), pp. 3-14.
- Freud, S. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, in 24 vol., J. Strachey in collaboration with A. Freud (eds.), The Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis, London 1966
- Freud, S. *An Outline of Psychoanalysis*, Engl. transl. by H.R. Kirby, Penguin, London 2003
- Hesiod *Theogony, Works and Days, Testimonia*, Engl. transl. by G.W. Most (ed.), Harvard University Press 2006.
- Jaspers, K. *Tragedy Is Not Enough* (1952), Engl. transl. by H.A.T. Reiche, H.T. Moore, and K.W. Deutsch, The Beacon Press, Boston 1952.
- Leonard, M. *Tragedy and the Seductions of Philosophy*, in "The Cambridge Classical Journal", 58 (2012), pp. 145-64.
- Lobo, A.L. *Freud Face à L'Antiquité Grecque: Le Cas Du Complexe D'Œdipe*, in "Anabases", 8 (2008), pp. 153-85
- Marcuse, H. *Eros and Civilization. A Philosophical Inquiry into Freud* (1955), Beacon Press, Boston 1974.
- Nietzsche, F. *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, in 15 voll., G. Colli, M. Montinari (eds.), De Gruyter, München-Berlin-New York 1980
- Nietzsche, F. *The Birth of Tragedy and Other Writings*, R. Geuss and R. Speirs (eds.), Cambridge University Press, Cambridge 2007.
- Nietzsche, F., *Human All Too Human. A Book for Free Spirits*, Engl. transl. by H.J. Hollingdale, Cambridge University Press, Cambridge 2005
- Nietzsche, F. *The Gay Science. With a Prelude in German Rhymes and an Appendix of Songs*, B. Williams (ed.), Cambridge University Press, Cambridge 2008.
- Nietzsche F., *Beyond Good and Evil. Prelude to a Philosophy of*

- the Future*, R.-P. Horstmann and J. Norman (eds.), Cambridge University Press, Cambridge 2002
- Nietzsche, F. *The Anti-Christ, Ecce homo, Twilight of the Idols, and Other Writings*, A. Ridley, J. Norman (eds.), Cambridge University Press, Cambridge 2006.
- Nietzsche, F. *Writings from the Early Notebooks*, R. Geuss, A. Nehamas, Cambridge University Press, Cambridge 2010.
- Nietzsche, F. *Writings from the Late Notebooks*, R. Bittner (ed.), Cambridge University Press, Cambridge 2006.
- Roudinesco, E. *Freud and Regicide*, in "American Imago", 68/4 (2011), pp. 605-23.
- Rudnytsky, P.L. *Nietzsche's Oedipus*, in "American Imago", 42/4 (1985), pp. 413-39.
- Steiner, G. 'Tragedy', *Reconsidered*, in "New Literary History", 35/1 (2004), pp. 1-15.
- Van Tongeren, P.J.M. 'A Splendid Failure': *Nietzsche's Understanding of the Tragic*, in "Journal of Nietzsche Studies", 11 (1996), pp. 23-34.
- Vattimo, G. *Il soggetto e la maschera. Nietzsche e il problema della liberazione*, Bompiani, Milano 2003.

La relazione percettiva nella fenomenologia sperimentale

di Floriana Ferro*

ABSTRACT

The paper is focused on the concept of perceptual relation according to experimental phenomenology, belonging to Gestaltist and ecological traditions. First of all, it will be shown the meaning of “relation” in the perceptual domain, including a specific definition of object and subject. For this purpose, the paper will present the difference with the representationalist perspective, which challenges immediate experience and the perception of unified objects.

Secondly, the concept of “perceptual relation” will be compared to the idea of Gestalttheorie’s “intrinsic relation”. It will be sustained that perceptual relations do not concern only connections between the parts and the whole of a configuration, but they extend to otherness, namely perceptual object, other subjects, and the Umwelt. For this purpose, the paper will provide some examples of ambiguity of the relation ground-figure, especially reversible and bistable figures.

KEYWORDS

Experimental Phenomenology; Perceptual Relation; Intrinsic Relation; Extended Mind; Figure-Ground Relation.

1. *Definire la relazione percettiva*

La fenomenologia sperimentale, di matrice gestaltista ed ecologica, si occupa di studiare la percezione, le sue leggi e le sue dinamiche attraverso il ricorso alla sperimentazione (Kubovy & Pomerantz 1981). Tra i suoi presupposti vi è il concetto di *relazione*, condiviso anche dalla fenomenologia classica: esso delinea la modalità attraverso cui l’io si rapporta alle cose che lo circondano e agli altri io. Questo discorso si amplia, nel momento in cui ci si riferisce all’*Umwelt*, all’ambiente circostante, ovvero al contesto in cui si snoda la realtà fenomenologicamente intesa: un tessuto di relazioni caratterizzato dall’intreccio tra strutture soggettive e manifestazioni oggettive.

* Università di Udine, floriana.ferro@uniud.it

In questo contributo ci si interroga sul significato di un certo tipo di relazione, ovvero la “relazione percettiva”. Questa verrà definita non come rapporto generale tra soggetto percipiente e oggetto percepito, bensì come qualcosa di più specifico, attraverso cui questo rapporto si modula. La definizione di “relazione percettiva” qui prospettata si avvicina a ciò che i gestaltisti chiamano “relazione intrinseca” e che concerne i rapporti tra il tutto e le parti di una configurazione (Koffka 1955, p. 570). Si tratta, però, di un’espressione problematica, che non evidenzia rapporti più ampi, irriducibili alla mera interazione tra singolo percepito e configurazione in cui è inserito.

L’obiettivo di questo scritto è sviluppare il concetto di relazione percettiva, facendo riferimento, in particolare, al concetto di “mente estesa” (Clark & Chalmers 1998; Gallagher & Zahavi 2009, pp. 197-230; Matteucci 2019, p. 139). A questo scopo, la trattazione si dividerà in due parti. La prima mira a definire cosa si intende per soggetto, oggetto e relazione nella fenomenologia, evidenziando la differenza con il rappresentazionalismo e con la sua teoria della non unitarietà dell’oggetto. Nella seconda parte si delinea cosa si intende per relazione intrinseca e perché parlare di relazione percettiva risulta più adeguato. A questo scopo, si farà ricorso ad alcuni esempi riguardanti l’articolazione figura-sfondo, per evidenziarne la complessità e la maggiore ampiezza rispetto a un rapporto tra la configurazione e le sue parti.

2. Soggetto, oggetto e relazione

La percezione, per la fenomenologia, è la modalità primaria attraverso cui l’uomo entra in rapporto con ciò che lo circonda: il mondo è popolato da oggetti visti, sentiti, toccati e riconosciuti come tali. La nostra esperienza funziona proprio attraverso il riconoscimento di tali oggetti a livello percettivo, senza il quale si dovrebbe parlare genericamente di “sensazione”. Entrambe si applicano ai medesimi dati sensoriali, “hyletici” in linguaggio husserliano (Husserl 2002, vol. 1, § 85 e vol. 2, § 39; De Giovanni 2018, cap. 2), i quali caratterizzano il modo di presentarsi dell’oggetto e lo rendono apprensibile a noi. La fenomenologia si interessa di percezione più che di sensazione, in quanto il “materiale grezzo” offerto dai sensi viene appreso tramite le strutture di sintesi del soggetto (Costa 2009, p. XXXII; Calì 2012, p. 236), attraverso cui si costituisce l’unità dell’oggetto. Senza questa costituzione, sarebbe impossibile riconoscere, per esempio, un cubo: vedo un oggetto

con sei facce quadrate e lo identifico come cubo, malgrado io non riesca a cogliere, nel mio campo visivo, più di tre facce (Taddio 2009). La mia coscienza riconosce l'oggetto come cubo, in quanto esso ha *il senso del cubo*: non posso percepirlo come piramide o come cilindro, perché non si dà a me con facce curve o triangolari, bensì quadrate. L'oggetto viene visto come qualcosa di unitario a cui viene conferita un'identità e questa unificazione consiste nella *Sinngebung*, l'atto di donare senso al percepito. (Husserl 2002, vol. 1, § 85).

Il processo di unificazione e riconoscimento coinvolge le due polarità di ciò che percepisce (soggetto) e ciò che è percepito (oggetto). Questi entrano in relazione, nel senso che si instaura un "tra", uno *Zwischen*, che caratterizza il movimento dell'uno nei confronti dell'altro: da un lato, la coscienza del soggetto è diretta verso l'oggetto, in quanto essa è intenzionale (Husserl 2002, vol. 1, §§ 84, 146), dall'altro, l'oggetto si dà al soggetto secondo determinate modalità. Vi è una "negoziante" tra le due polarità, una relazione che non prevede dominanza, né sottomissione dell'uno all'altro, bensì un semplice "tra" che consente di entrare in rapporto. Il soggetto ha ben poco potere sull'oggetto: secondo l'ottica fenomenologica non lo crea, né è in grado di modificarlo a livello percettivo. Per esempio, se ho davanti a me una siepe e questa mi appare verde, non posso cambiare i dati hyletici e vederla rossa. Potrei immaginarla rossa o ricordare che, in un diverso periodo dell'anno, le foglie erano di colore rosso. In questi casi, nella mia mente si troverebbe la siepe rossa, tuttavia questa non sarebbe percepita, bensì immaginata o ricordata. La differenza mi è ben nota, infatti gli occhi continuano a inviarmi il dato della siepe verde, nonostante gli sforzi in senso contrario.

Si può interpretare questa esperienza, affermando che l'oggetto è ciò che sta di fronte a me (*Gegenstand*), in quanto mi si pone "contro" (*gegen*) e io non posso percepirlo diversamente da come si presenta: l'oggetto è il riferimento intenzionale di un atto, a prescindere dal fatto che esista o meno fuori di me (Meinong 2003, § 3; Husserl 2015, p. 243). La questione della presentazione dell'oggetto al soggetto, che rende possibile la loro relazione, riguarda il "come" della presentazione, l'essere-così, *So-sein* (Meinong 2003, § 3; Manotta 2005). Il problema dell'esistenza dell'oggetto al di fuori del soggetto non viene ignorato, bensì riconfigurato: nella fenomenologia si mette tra parentesi, attraverso l'*epoché*, l'atteggiamento naturale caratterizzato dalla nostra fede nel mondo esterno. Nonostante la sospensione del giudizio sull'esistenza di ciò che percepiamo, si constata comunque che rimane un oggetto in relazione

a un soggetto che lo intenziona; di converso, non si può parlare di soggetto se non in virtù di un qualsivoglia oggetto (percepito, giudicato, rappresentato, ricordato, ecc.). Si può anche tenere in considerazione, come ha fatto Husserl, la celebre ipotesi della *Weltvernichtung*, ovvero la possibilità dell'annientamento del mondo. Se anche si adottasse questa ipotesi e non esistesse alcun oggetto trascendente, un mondo a cui fare riferimento, rimarrebbe comunque un flusso di vissuti. Husserl afferma che quest'ultimo sarebbe diverso, ma non cesserebbe di esistere (Husserl 2002, vol. 1, § 49, pp. 120-123). A prescindere dalla possibile esistenza dell'oggetto fuori di noi, continuiamo dunque a percepire "qualcosa" e questo fatto implica che siamo soggetti in connessione a oggetti.

Il soggetto e l'oggetto sono, quindi, in un rapporto di correlazione. Questo assunto potrebbe essere interpretato in ottica rappresentazionalista. Secondo questa prospettiva, di lunga e autorevole storia (Gallagher & Zahavi 2009, pp. 141-4), il soggetto non può percepire qualcosa direttamente, ma solo sotto forma di rappresentazione. Adam Pautz sostiene che essere consapevole di qualcosa significa cogliere una differenza riguardante le proprietà fenomeniche di un oggetto (Pautz 2020, pp. 417-8): vedo una palla rossa perché vi è qualcosa fuori di me avente delle caratteristiche fisiche, che non sono in grado di cogliere direttamente, ma che, entrando in relazione con le mie strutture neurali, danno origine a un'esperienza di visione di una sfericità e di un colore che identifico come rosso. Esistono diverse posizioni nella teoria rappresentazionalista (Pautz 2020, p. 433): una prevede l'isomorfismo tra proprietà fisiche e fenomeniche (riduttivo-esternalista), un'altra l'irriducibilità tra le due (non riduttivo-internalista).

La seconda posizione è vicina alla fenomenologia, tuttavia quest'ultima non può abbracciare il rappresentazionalismo, altrimenti dovrebbe concepire l'oggetto come somma di qualità fenomeniche e negare validità all'esperienza immediata. Per la fenomenologia, nel vedere una palla rossa, percepisco le proprietà della rotondità e del rosso, tuttavia queste sono inscindibili dall'oggetto "palla": vedo la "palla rotonda e rossa", non la sommatoria di due dati (rotondità e rosso). Oltre a ciò, cogliere l'oggetto in maniera rappresentativa non è l'unico modo di conoscerlo: vi è differenza tra il percepire qui e ora una palla rossa e pensare che questa corrisponda al concetto di "palla rossa", ovvero un oggetto sferico, la cui gradazione cromatica riconosco come rossa. Se vi fosse una mediazione riflessiva degli atti percettivi, non si potrebbe individuare la differenza tra un oggetto percepito e uno rappresentato, cosa che invece siamo in grado di fare nella nostra esperienza quotidiana.

La rappresentazione si innesta sul livello primario della presentazione, del manifestarsi immediato dell'oggetto al soggetto (Gallagher & Zahavi 2009, p. 141). Il processo di rappresentazione mette in moto il pensiero in maniera diversa da ciò che avviene durante l'atto percettivo (Kanizsa 1991, p. 5; Taddio 2011, p. 232). Oltre a ciò, la fenomenologia afferma l'unità dell'oggetto percepito, riconosciuto come tale a prescindere dalla sua composizione chimico-fisica. Questo aspetto risulta essenziale proprio nella fenomenologia sperimentale e il fatto che la percezione si organizza secondo specifiche *Gestalten*, interazioni tra il tutto e le parti, entra in deciso contrasto con l'ipotesi rappresentazionista, assimilabile all'associazionismo criticato da Wertheimer (1922).

Questa strutturazione dell'esperienza indica la presenza di un legame inscindibile tra soggetto e oggetto, legame che caratterizza il modo in cui essi stanno al mondo. Ciò non significa ipostatizzare le relazioni, renderle predicati statici o qualità invariabili, ma considerarle dinamiche. Per esempio, vedo un libro sopra la scrivania, quindi due oggetti in relazione di contatto. Ciò non toglie che possa spostare il libro a terra e questo possa trovarsi sotto la scrivania e senza contatto: la modalità è mutata, ma i due oggetti continuano a essere in relazione tra loro. Lo stesso vale per le singole proprietà di un oggetto, come nel caso del colore: se la luce varia, vedrò il rosso di una palla come più o meno brillante o, in caso di buio completo, come nero. Questo non significa che il rosso o il nero siano separabili dalla palla, che si presenta sempre a noi come avente un colore. Oggetti e relazioni sono inscindibili, in quanto non esiste un oggetto che esista isolatamente, né una relazione senza oggetto a cui applicarsi. La fenomenologia ne considera la variabilità e la dinamicità, senza far coincidere l'oggetto con una totalità di proprietà fisse, né ipostatizzare la correlazione tra questo e altri oggetti, il soggetto e ciò che li circonda.

A questo proposito, è bene sottolineare il concetto di *Umwelt*, di ambiente circostante. Riferirsi semplicemente al soggetto e all'oggetto, che sono i presupposti ontologici della correlazione, non dà conto della loro permeabilità fenomenologica, che rende i due termini fluidi, "privi di una validità posizionale assoluta" (Matteucci 2019, p. 27). Questo non significa sfociare in una dottrina dell'onnipervasività del contesto: bisogna parlare, piuttosto, di un'interazione di respiro più ampio, che tiene in considerazione altre relazioni, le quali si svolgono *al di fuori* della dicotomia soggetto-oggetto e, in qualche modo, la influenzano. Questo vale sia dal punto di vista socio-culturale, come sostengono Husserl (2002, vol. 1, § 28, pp. 63-4; 1989, § 58, pp. 213-5) e Schütz (1974, pp. 44, 154-5), sia da quello biologico,

affermato da von Uexküll (von Uexküll & Kriszat 2010, pp. 48-51, 74-5) e Merleau-Ponty (1996, p. 223; 2019, pp. 203-4). Si potrebbe parlare di nicchia ecologica bio-culturale, costruita dall'*Homo sapiens* che si fa permeare dalla relazione con il mondo (Kendal, Tehrani, Odling-Smee 2011). In questo modo, si va oltre il riduzionismo neuro-scientifico e si comprende che l'esperienza di qualcosa non è mai riducibile a delle semplici configurazioni cerebrali, bensì è caratterizzata da un'interazione dinamica e cangiante con l'*Umwelt*.

3. Relazioni intrinseche e relazioni percettive

Il dinamismo delle relazioni è tipico della fenomenologia sperimentale sin dalle origini. Secondo quest'ultima, i modi di datità dell'oggetto sono appresi attraverso configurazioni o forme (*Gestalten*),¹ definite così da Köhler: “Con Gestalten si intendono quelle situazioni (*Zustände*) e processi (*Vorgänge*) psichici le cui specifiche caratteristiche e impressioni (*Wirkungen*) che producono non possono essere derivate dalle caratteristiche e impressioni delle parti che sommandosi le compongono” (Köhler 1920, p. 9 in Luccio 2013, § 6.5). Le forme della *Gestalttheorie* non sono strutture statiche, ma vengono definite “situazioni” e “processi psichici”. Il termine situazione è molto caro alla fenomenologia, soprattutto a Sartre e Merleau-Ponty, i quali definiscono il soggetto come situato (Sartre 2008, p. 359; Merleau-Ponty 2018, p. 336). Se la Gestalt è una situazione, non si può considerare un a priori puro e invariante rispetto a un contesto: al contrario, essa si rivela attraverso l'incontro con il percepito, con i dati empirici che essa struttura. Come si potrebbe, per esempio, concepire la configurazione della rotondità, in cui tutti i punti di una linea curva chiusa sono equidistanti dal centro, se non si fosse mai percepito un oggetto rotondo? Anche il semplice disegno di un cerchio o di una sfera basterebbe a renderci consapevoli di questa configurazione, altrimenti essa rimarrebbe ignota. Oltre a ciò, la Gestalt è un processo dinamico, inserito in una sintesi temporale e tendente al cambiamento. Le configurazioni attraverso cui conosciamo sono espressione di tendenze comuni agli uomini, che si rivelano quando ci troviamo faccia a faccia con l'oggetto. Questo incontro produce in noi impressioni e caratteristiche appartenenti alla configurazione nel suo complesso, diverse rispetto alla somma delle impressioni e alle caratteristiche delle singole componenti.

¹ Secondo Arnheim, i termini “configurazione” e “forma” hanno significati diversi (Arnheim 2019a, pp. 59-60, 93-5); in questa sede, vengono considerati sinonimi, secondo l'accezione descritta più avanti da Köhler.

La forma percettiva è un tutto caratterizzato da relazioni tra le parti, relazioni che sono quelle e non altre e che mutano il nostro modo di cogliere le parti stesse. La definizione di Köhler, che riprende quella di von Ehrenfels (1890), secondo cui il tutto è “maggiore” della somma delle sue parti, non implica necessariamente una gerarchia nel rapporto: “maggiore” deve essere inteso non nel senso di “superiore”, ma di diverso, come altri gestaltisti sottolineano (Wertheimer 1945; Arnheim 2019b, p. 244).² In questo modo, la Gestalt viene sì percepita in maniera *top-down*, cioè a partire dal tutto, ma attraverso un processo sintetico e non gerarchico, tendente a vedere l’insieme come regolato da un equilibrio tra le parti.

Importanti sono anche le considerazioni di Wertheimer, secondo cui “il dato in sé è strutturato a gradi variabili: consiste di totalità più o meno strutturate, più o meno definite, e di processi totali, spesso con proprietà totali molto concrete, con leggi interne, tendenze totali caratteristiche, determinazioni totali di parti” (Wertheimer 1922, p. 52). In questo modo, Wertheimer si schiera contro l’associazionismo, che considera gli oggetti come una sommatoria di parti, composte tramite associazioni esterne. Sulla stessa linea si colloca l’ipotesi rappresentazionalista, secondo cui l’oggetto è caratterizzato da un insieme di proprietà. Queste teorie vengono confutate dalla psicologia gestaltista a favore di una concezione olistica della forma. A strutturare le *Gestalten* non sono infatti relazioni estrinseche, dipendenti da associazioni esterne al tutto o da una semplice sommatoria di parti o proprietà, ma intrinseche, rapporti interni alla configurazione. Queste relazioni possono essere più o meno vincolanti, in interi strutturati a vari livelli.

Secondo Koffka, vi sono “innumerevoli possibilità di organizzazione in cui i membri del tutto sono tenuti insieme da relazioni *intrinseche*, che, secondo la nostra teoria, devono essere considerate relazioni *dinamiche* dei processi nervosi” (Koffka 1955, p. 570). Qui si evidenzia, rispetto a quanto affermato da Wertheimer, che le relazioni intrinseche sono anche dinamiche, regolate sulla base di leggi che prevedono un mutamento. Quest’ultimo dipende dai nostri processi nervosi. Ciò implica non solo che il cervello funziona dinamicamente, ma che questa dinamicità nasce dall’incontro con il percepito, con l’oggetto appartenente al mondo circostante. Già a partire dalla stessa definizione di relazione intrinseca, si individua un rapporto con ciò che è altro, con un soggetto la cui trascendentalità è dinamica e con oggetti inseriti in determinati ambienti.

² Si vedano anche Toccafondi 2000, Cali 2005, Ferro & Taddio 2019.

La fenomenologia sperimentale fornisce una teoria dell'articolazione di questi rapporti tra tutto e parti, che possono essere di tipo immediato – quando una parte è in diretta relazione con un'altra – oppure mediato – quando la relazione è mediata da altre parti –, dunque la distanza tra le singole parti del tutto differisce, dando luogo a un'organizzazione complessa (Cali 2017, p. 251). Per comprendere la struttura di tale complessità, si ricorre al metodo sperimentale, ovvero a una serie di pratiche, le quali partono dall'individuazione di variabili sulla base degli osservabili e i cui rapporti si individuano tramite gli esperimenti (Kanizsa 1984; Vicario 1993; Taddio 2011; Cali 2015). La sperimentazione sulla percezione è soggetta a protocolli e a procedure affini a quelli delle scienze naturali e matematiche, tuttavia non condivide la stessa concezione del reale: si basa infatti sugli osservabili e non su atomi, molecole, particelle subatomiche, processi chimici o fisici. Malgrado alcune posizioni nella teoria della Gestalt sostengano l'isomorfismo tra le leggi delle interazioni tra tutto e parti e quelle del mondo fisico (Köhler 1920), questa affermazione viene criticata da altre scuole, tra cui quella triestina di psicologia sperimentale: essa rifiuta l'isomorfismo e sostiene l'idea di una scienza dei fenomeni *iuxta propria principia* (Bozzi 1989; Taddio 2011).

La definizione di “relazione intrinseca” nasce proprio dalla necessità di contrastare il modello associazionistico di certe prospettive scientifiche e psicologiche. Come si è visto a proposito della definizione di Wertheimer, “intrinseco” si oppone a “estrinseco” e ha come obiettivo l'affermazione dell'unità e della dinamicità della Gestalt come struttura della percezione, contro le teorie che considerano quest'ultima un semplice aggregato di dati sensoriali. La Gestalt è il modo in cui doniamo senso ai dati percettivi, strutturandoli in un tutto organizzato: “il problema è quindi di descrivere l'emergenza di un significato unitario nel momento stesso dell'esperienza” (Merleau Ponty 2019, p. 258). Per questa ragione la fenomenologia si interessa sia all'impostazione teorica che ai risultati sperimentali della *Gestalttheorie*.

Tuttavia, la definizione di “relazione intrinseca” non rende sufficientemente conto del rapporto che le parti hanno con l'*Umwelt*. Se le *Gestalten* fossero totalità chiuse, non si spiegherebbe l'ambiguità di certi fenomeni percettivi e il loro adattamento al contesto. Questo vale, in particolare, per il rapporto figura-sfondo, delineato per la prima volta da Rubin (1915); questo costituisce uno dei principi della fenomenologia sperimentale e risulta di particolare interesse anche per la fenomenologia teorica. Tale relazione consente di definire l'oggetto e i suoi contorni, oltre al suo rapporto con altri oggetti e con ciò che fa parte del campo percettivo.



Fig. 1: Vaso di Rubin

Nel celebre vaso di Rubin (fig. 1), che costituisce uno dei più celebri esempi di ambiguità, la figura che percepiamo inizialmente, quella del vaso nero su sfondo bianco, lascia presto spazio a due volti laterali bianchi su sfondo nero e viceversa. A prescindere dalla mia intenzionalità, vedo alternatamente il vaso e i volti. Si tratta di una figura reversibile, in cui è possibile una continua inversione e ristrutturazione del rapporto figura-sfondo. Questo tipo di situazione conduce a vedere la figura come instabile e scambiandosi periodicamente con lo sfondo, a prescindere dalla disposizione individuale. Se la relazione tra le parti dell'immagine fosse puramente intrinseca, vedrei solo il vaso nero e non il fondo bianco, che continuerebbe a rimanere dietro e attorno alla figura. Tuttavia, considerato che la parte bianca ha una struttura di senso, non posso fare a meno di vederla alternandola con il vaso. Quest'ultimo e i volti entrano in conflitto per la permeabilità evidente che la struttura gestaltica del vaso ha nei confronti dello sfondo in cui si inserisce.



Fig. 2: Anatra-coniglio



Fig. 3: La giovane-anziana

Vi sono casi, invece, in cui il contributo della coscienza intenzionale è evidente, come avviene con le figure bistabili. Si mostrano qui l'anatra-coniglio (fig. 2), analizzata da Jastrow (1899), e la giovane-anziana (fig. 3), presente in ambito pubblicitario e scoperta da Boring (1930). In entrambi i casi, il cambiamento nella relazione tra figura e sfondo è meno evidente rispetto al vaso di Rubin. Sembra trattarsi, piuttosto, di un mutamento riguardante la strutturazione tra le parti della stessa figura, che può apparire come anatra o come coniglio a seconda che si focalizzi lo sguardo sulle estremità biforcute (il becco dell'anatra) o sul lato opposto (l'occhio e il muso del coniglio). Lo stesso può dirsi per i particolari specifici della giovane-anziana, che muta configurazione a seconda dello sguardo puntato in alto (il viso della giovane) o in basso (il naso e il mento dell'anziana). In questi casi, il mutamento sembra riguardare solo le relazioni intrinseche, in quanto, a differenza di quanto avviene con il vaso di Rubin, l'ambiguità non si verifica in rapporto allo sfondo, ma alla stessa figura. Si tratta, tuttavia, di una considerazione semplicistica. La relazione figura-sfondo prevede che, al variare di una delle due componenti, vari anche l'altra. Se viene ristrutturata la figura, si ristruttura di conseguenza lo sfondo e il modo in cui la figura vi si rapporta. Vedere un coniglio su un fondo bianco o un'anatra su un fondo bianco non è la stessa cosa: lo sfondo si modella diversamente attorno alla figura e fa sì che io la veda come anatra o come coniglio. Se non vi fosse questo rimodellamento, continuerei a vedere la stessa figura, o l'anatra o il coniglio, considerato che vi sono le stesse parti in relazione allo stesso tutto. Ciò che apparentemente rimane invariato, in realtà, consente di individuare un rapporto diverso tra le sue componenti. Siccome ogni figura si relaziona a uno sfondo, come può mutare la figura che vedo se non muta anche lo sfondo?

In generale, il rapporto tra figura e sfondo non appare mai netto e ben delineato. Gli esempi apportati lo rendono particolarmente evidente, tuttavia si può dire lo stesso per il nostro percepire quotidiano. Se mi trovo seduta a una scrivania, su cui sono poggiati un libro e un computer, mi basta spostare leggermente gli occhi, affinché il libro che ho davanti non sia più un oggetto, ma sia relegato sullo sfondo rispetto al computer su cui ho focalizzato lo sguardo. Basta una variazione minima del campo percettivo perché la relazione si ristruttururi. Il campo non è semplicemente l'area ristretta che delinea la percezione dell'organo di senso in quel momento: se io percepisco quell'oggetto in quell'area, tengo in considerazione anche ciò che c'è attorno all'oggetto e che supera i confini dell'area. Questo riguarda pure il contributo di altre attività sensoriali, che

si intersecano con quella visiva, dando origine a processi più ampi, che coinvolgono il corpo nella sua interezza e rendono possibile parlare di sinestesia (Bruno & Pavani & Zampini 2010).

Questo discorso si estende alle qualità espressive, definite da Gibson con il termine *affordances* (Gibson 1979; Parovel 2012), le quali dipendono da una “coloritura pratica” che conferisco all’oggetto sulla base del modo in cui il mio corpo si inserisce nell’ambiente circostante. Si tratta di qualità inter-osservabili, che consentono di connotare la percezione di un oggetto sulla base delle sue possibilità in relazione a un agente e al contesto in cui l’oggetto stesso è inserito. Oltre a ciò, non bisogna dimenticare le esperienze visive passate, che consentono di delineare diversamente l’oggetto percepito: si pensi al fatto che, se non avessi mai visto un’anatra in vita mia, la figura bistabile dell’anatra-coniglio per me sarebbe semplicemente quella di un coniglio. Da qui proviene la questione del vedere-come prospettata da Wittgenstein (Wittgenstein 1990, I, § 70), questione che varrebbe la pena approfondire in altra sede. La complessità delle relazioni figura-sfondo, la loro ambiguità e i processi di campo coinvolti, mostrano che il confine tra una componente e l’altra è sfumato e che parlare di relazioni intrinseche risulta limitato.

4. *La specificità della relazione percettiva*

Riassumendo, parlare di relazione percettiva è possibile solo facendo riferimento alla definizione più generale di relazione, ovvero un *rapporto dinamico tra soggetti e oggetti*. Questo rapporto riguarda il soggetto, inteso come *ciò a cui gli atti e le esperienze sono riferiti*, e l’oggetto, ovvero *la cosa stessa nei suoi modi di presentarsi al soggetto*. Si tratta di un rapporto che, com’è stato affermato in precedenza, costituisce un “tra”, uno *Zwischen* che pone soggetti e oggetti in contatto tra loro e con l’*Umwelt*.

Partendo dalla definizione generale di relazione, si è delineata la specificità della relazione percettiva. Si è analizzato, innanzitutto, il rapporto tra parti e tutto, definito dai padri della psicologia della Gestalt come intrinseco. Si è dimostrato come quest’ultimo non possa essere considerato chiuso, applicantesi al ristretto contesto della configurazione e ai suoi specifici processi di campo. Si tratta, piuttosto, di una relazione percettiva in senso esteso, una relazione aperta e situazionale, che ha luogo tra le parti di un tutto configurazionale e fa riferimento al contesto più ampio di applicazione della Gestalt stessa. Questo contesto prevede non solo una relazione

con il soggetto: si tratterebbe di un'ovvietà o di una tautologia, visto che le configurazioni sono "nostre", in quanto soggettività conoscenti. Altrettanto ovvio e tautologico sarebbe dire che la Gestalt si riferisce all'oggetto della percezione: l'oggetto si presenta a noi nei suoi modi di datità, quindi attraverso configurazioni che si rendono esplicite al momento di incontrare i dati sensoriali. Bisogna superare la dicotomia soggetto-oggetto, che costituisce la correlazione come concetto basilare della fenomenologia, a favore di un ampliamento di questo rapporto, che include il mondo circostante. Si è partiti dal concetto di *Umwelt*, ovvero l'ambiente in cui ci troviamo dal punto di vista biologico e socio-culturale, per illustrare che le relazioni percettive si installano su e attraverso quest'ultimo. Non sarebbe altrimenti spiegabile la ristrutturazione del rapporto figura-sfondo, che si riscontra nelle figure ambigue e bistabili. Nel primo caso (ambiguità), si guarda la stessa immagine e ciò che prima era figura diventa sfondo e viceversa (vaso di Rubin). Nel secondo (bistabilità), si guarda pure la stessa immagine, ma si vedono figure diverse (anatra-coniglio e giovane-anziana): se a ogni figura corrisponde uno sfondo, vuol dire che anche lo sfondo è diverso. Si è pure mostrato come, al di là di questi esempi emblematici, si possa dire lo stesso per gli oggetti incontrati nella nostra esperienza quotidiana, soggetti a processi di continua ristrutturazione del campo percettivo. Si ritiene che ciò possa essere compreso, tenendo conto del fatto che la nostra mente è estesa e incarnata, nel senso che i processi sensoriali coinvolgono l'adattamento teoretico, pratico e affettivo dell'uomo all'ambiente.

Le relazioni percettive risultano così relazioni con l'alterità, ovvero con la cosa nei suoi modi di presentarsi a noi, il mondo circostante e le altre soggettività coinvolte. Non si può, quindi, parlare più di relazioni intrinseche. La caratteristica che le parti hanno di entrare in rapporto tra loro e con il tutto è influenzata da e influenza altri oggetti, soggetti e realtà circostanti: si tratta di *relazioni estese*, che riguardano la percezione tout court. Si è dimostrato che "estese" non significa "estrinseche": se così fosse, l'oggetto non sarebbe altro che una sommatoria di parti che la strutturano dall'esterno, come nell'ipotesi associazionistica, o di proprietà fenomeniche, come nel rappresentazionalismo. "Relazioni estese" significa "relazioni permeabili", caratterizzate da un equilibrio dinamico tra le parti, equilibrio che può riconfigurarsi sulla base del contesto in cui si situa il campo percettivo e che può, a sua volta, influenzarlo. Ecco perché le relazioni tra parti e tutto si devono definire "percettive", relazioni che hanno luogo all'interno di un campo ristretto, ma che fanno riferimento a contesti più ampi.

Bibliografia

- Arnheim R., *Arte e percezione visiva* (1954, 1974), a cura di G. Dorflès, Feltrinelli, Milano 2019³¹.
- Arnheim R., *Per la salvezza dell'arte* (1992), a cura di A. Serra, Mimesis, Milano-Udine 2019.
- Boring E.G., *A New Ambiguous Figure*, "The American Journal of Psychology", 42/3 (1930), pp. 444-5.
- Bozzi P., *Fenomenologia sperimentale*, Il Mulino, Bologna 1989.
- Bruno N., Pavani F., Zampini M., *La percezione multisensoriale*, Il Mulino, Bologna 2010.
- Calì C., *Fenomenologia teorica e sperimentale e scienza della visione*, "Rivista di estetica", 58 (2015), pp. 89-135.
- Calì C., *Phenomenology of Perception. Theories and Experimental Evidence*, Brill-Rodopi, Leiden 2017.
- Calì C., 'Teoria di campo: fisica e fenomenologia nella *Gestaltpsychologie*', in L. Pizzo Russo (a cura di), *Rudolf Arnheim. Arte e percezione visiva*, "Aesthetica Preprint Supplementa", 14 (2005), pp. 63-81.
- Calì C., *La natura della percezione. La fenomenologia di Husserl e la psicologia della percezione*, "Rivista internazionale di filosofia e psicologia", 3/2 (2012), pp. 225-40.
- Clark A., Chalmers D., 'The Extended Mind', in *Analysis*, vol. 58, n. 1, 1998, pp. 7-19.
- Costa V., 'La questione della cosa e del realismo', in E. Husserl, *La cosa e lo spazio*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2009, pp. XV-XLV.
- De Giovanni L., *L'ombra di Husserl. Il problema della sensazione nella fenomenologia husserliana*, Mimesis, Milano-Udine 2018.
- Ehrenfels C. von, *Über Gestalqualitäten*, "Vierteljahrsschrift für Wissenschaftliche Philosophie", 14 (1890), pp. 249-292.
- Ferro F., Taddio L., 'Per la salvezza dell'arte. Frammenti di estetica fenomenologica', in R. Arnheim, *Per la salvezza dell'arte*, Mimesis, Milano-Udine 2019, pp. I-XXI.
- Gallagher S., Zahavi D., *La mente fenomenologica. Filosofia della mente e scienze cognitive* (2008), a cura di P. Pedrini, Cortina, Milano 2009.
- Gibson J.J., *The Ecological Approach to Visual Perception*, Houghton Mifflin, Boston 1979.
- Husserl E., *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica* (1913, 1950, 1952), 3 voll., a cura di V. Costa, Einaudi, Torino 2002.
- Husserl E., *Meditazioni cartesiane e discorsi parigini* (1929, 1931), a cura di F. Costa, Bompiani, Milano 1989.

- Husserl E., *Ricerche logiche* (1900-1901), a cura di G. Piana, Il Saggiatore, Milano 2015.
- Jastrow J., *The Mind's Eye*, "Popular Science Monthly", 54 (1899), pp. 299-312.
- Kanizsa G., *Fenomenologia sperimentale della visione*, Franco Angeli, Milano 1984.
- Kanizsa G., *Vedere e pensare*, Il Mulino, Bologna 1991.
- Kendal J., Tehrani J.J., Odling-Smee J., *Human Niche Construction in Interdisciplinary Focus*, "Philosophical Transactions of the Royal Society B: Biological Sciences", vol. 366 (1566), 2011, pp. 785-892.
- Koffka K., *Principles of Gestalt Psychology* (1935), Routledge, London 1955.
- Köhler W., *Die physischen Gestalten in Ruhe und im stationären Zustand. Eine naturphilosophische Untersuchung*, Vieweg, Braunschweig 1920.
- Kubovy M., Pomerantz J.R., *Perceptual Organization: An Overview*, in M. Kubovy, J.R. Pomerantz (a cura di), *Perceptual Organization*, Lawrence Erlbaum, New York 1981, pp. 423-56.
- Luccio R., *Storia della psicologia. Un'introduzione*, Laterza, Roma-Bari 2013.
- Manotta M., *La fondazione dell'oggettività. Studio su Alexius Meinong*, Quodlibet, Macerata 2005.
- Matteucci G., *Estetica e natura umana. La mente estesa tra percezione, emozione ed espressione*, Carocci, Roma 2019.
- Meinong A., *Teoria dell'oggetto* (1904), a cura di E. Coccia, Quodlibet, Macerata 2003.
- Merleau-Ponty M., *Fenomenologia della percezione* (1945), a cura di A. Bonomi, Bompiani, Milano 2018.
- Merleau-Ponty M., *La natura. Lezioni al Collège de France 1956-1960*, a cura di M. Carbone, Cortina, Milano 1996.
- Merleau-Ponty M., *La struttura del comportamento* (1942), a cura di A. Scotti, Mimesis, Milano-Udine 2019.
- Parovel G., *Le qualità espressive. Fenomenologia sperimentale e percezione visiva*, Mimesis, Milano-Udine 2012.
- Pautz A., 'Representationalism about Consciousness', in U. Kriegel (a cura di), *The Oxford Handbook of the Philosophy of Consciousness*, Oxford University Press, Oxford 2020, pp. 405-37.
- Rubin E., *Synsoplevede figurer. Studier i psykologisk analyse*, Gyl-dendal, København-Kristiania 1915.
- Sartre J.-P., *L'essere e il nulla. La condizione umana secondo l'esistenzialismo* (1943), a cura di G. Del Bo, F. Fergnani, M. Laz-zari, Il Saggiatore, Milano 2008.

- Schütz A., *La fenomenologia del mondo sociale* (1932), a cura di F. Bassani, E. Melandri, Il Mulino, Bologna 1974.
- Taddio L., *Fenomenologia eretica. Saggio sull'esperienza immediata della cosa*, Mimesis, Milano-Udine 2011.
- Taddio L., *Riprendere l'esempio del cubo*, "Chiasmi International", 11 (2009), pp. 263-275.
- Toccafondi F., *Il Tutto e Le parti. La Gestaltpsychologie tra filosofia e ricerca sperimentale (1912-1922)*, Franco Angeli, Milano 2000.
- Uexküll J. von, Kriszat G., *Ambienti animali e ambienti umani. Una passeggiata in mondi sconosciuti e invisibili* (1934), a cura di M. Mazzeo, Quodlibet, Macerata 2010.
- Vicario G.B., 'On experimental phenomenology', in S.C. Masin (a cura di), *Foundations of Perceptual Theory*, North-Holland, Amsterdam 1993, pp. 197-219.
- Wertheimer M., *Produktives Denken*, Kramer, Frankfurt am Mein 1945.
- Wertheimer M., *Untersuchungen zur Lehre von der Gestalt*, "Psychologische Forschung", 1 (1922), pp. 47-58.
- Wittgenstein L., *Osservazioni sulla filosofia della psicologia* (1980), a cura di G.E.M. Anscombe, G.H. von Wright, H. Nyman, R. De Monticelli, Adelphi, Milano 1990².

Marvels and Dreams.

Notes on Stefan George

di Giacomo Fronzi*

ABSTRACT

Together with Hugo von Hofmannsthal and Rainer Maria Rilke, Stefan George was one of the most important German poets of the early 20th century. Described by Rilke as a “Master” and by Hofmannsthal as “the great poet of our time”, George contributed to the revival of poetry in Germany. His role in German cultural and political history was as important as it was controversial, and his poetic collections include “esoteric” tendencies, reflections on political events and philosophical instances. Unlike other great poets of his time, and despite the attention he received from philosophers, poets and composers in the first half of the 20th century, George has often been overlooked in critical studies. In this paper, some of the characteristics of his poetry are examined by contextualizing George’s poetic figure in the framework of one of the most fascinating and complex cultural, literary, political, and philosophical landscapes in the history of the twentieth century.

KEYWORDS

Stefan George; Aesthetics; Literature; German poetry; Critical Studies.

In Stefan George there was a greatness that made it useless to place him at an artificial distance; he remained great, even if seen and lived close up. Certainly, a time that glorifies the resolute man and confuses the flatter worldliness with the reality that is the force that is built must be blind to the indigenous myth that is intimately suited to every genius, whether Goethe or George, but that can only reach the apex of its pristine splendour in distant times.

Seen in this light, hesitating to tell many people what only a few can know is something of value¹.

With these words, Sabine Lepsius concludes the preface of her book dedicated to Stefan Anton George (1868-1933) and written just two years after the death of the German poet. Lepsius’ words, both synthetic and effective, put George in the right critical perspective. They locate George’s intellectual figure at the crossroads of the historical events of his complex and tragic time, while showing at the same time the several different interests that characterized

* Università degli Studi “Aldo Moro” di Bari, giacomo.fronzi@uniba.it

¹ Lepsius S., *Stefan George. Geschichte einer Freundschaft* (1935), Severus, Hamburg 2013, p. 10; my transl.

his poetic work: the fascination for a mythical past, the link with the great German literary tradition – the reference to Goethe is certainly not accidental –, the old-fashioned nature of his poetic voice in the sense of his inability to interpret a phenomenon that is still too close in time, the mysterious, profound and oracular character of his words.

These considerations, I think, may thus constitute an excellent starting point for our analysis.

1. *Forms of the “Living Poetry”*

In a letter written in November 1798 and addressed to his friend, the poet Friedrich Neuffer, Friedrich Hölderlin expressed clearly how important “living poetry” was for him and how far he still felt from being able to grasp it. In spite of this discouragement, Hölderlin argues for the vital importance of identifying and fulfilling the task of poetry in relation to the “living”:

To provide an adequate representation of the free relationship, raised above the physical and moral need, that man has gained with his fellow men and his world, so that, in the circulation of representations, men *poetically* extend the range of their personal spheres of action. In this sense, the poetic representations of the living act as an instrument for sharing experience and constitute the medium through which a human community can define and constitute itself².

In this position, he seems to echo an issue posed by Kant and then taken up by Schiller: the constitution of an aesthetic community. In the *Kritik der Urteilskraft*, Kant opens the way for a

An overall rethinking of transcendental philosophy, more precisely [...] a rethinking that would (re-qualify) its point of view in a more explicit and radical way, presenting it as a *look inseparable from the movement of an experience in progress*, with a correlative passage from a thought that themes the *Man* to a thought that themes the *plurality of men*³.

This rethinking, which corresponds to a transition from singularity to collectivity, depends on the nature of aesthetic judgement (meant as disinterested, contemplative, necessary and universal); a judgment that has universal validity without being logically demonstrable nor being able to refer to a concept of the intellect that could demonstrate its universality and necessity. The judgement of

² Portera M., *Poesia vivente. Una lettura di Hölderlin*, Aesthetica Preprint. Supplementa, Palermo 2010, pp. 9-10; my transl.

³ Montani P., *Bioestetica. Senso comune, tecnica e arte nell'età della globalizzazione*, Carocci, Roma 2007, p. 21; my transl.

taste enjoys a particular universality, which is neither conceptual nor objective but is rather subjective yet can be represented as objective with the assumption of a common sense⁴. This universality is founded

On the communicability of sentiment, on a “common sense” that does not derive from empirical-psychological considerations but from the transcendental plot of the intersubjective agreement that founds the universal and necessary subjectivity of aesthetic judgement⁵.

Rather than individualistically isolated, the subjectivity of aesthetic judgement can and must be read as “communicating subjectivity”. In the third *Critique*, what emerges is an open subject oriented towards communication with other subjects and a new theory of subjectivity communicable through feeling makes its way. Seen from this visual perspective, the subject tends towards the institution of community, without damaging however her own individuality nor that of other subjects. This enables us to make a transition from a purely aesthetic analysis of the *Critique of judgement* to a politically charged approach: aesthetic communicating subjectivity becomes political communicating subjectivity. In this perspective, aesthetics takes on a further function or a new role, because it draws attention to the individual understood in an active and productive relationship with the others.

We can trace back this approach to a general trend towards the ideal of an “aesthetic revolution”, something about which Friedrich Schiller was especially concerned. With his letters on the aesthetic education of man⁶, Schiller takes up Kant’s issues with respect to the conflict between sensibility and reason, trying to free them from their supposed intellectual rigorism. The objective (and the hope) that animates Schiller is to initiate a transition towards a model of man in which reason and feeling, *Vernunft* and *Sinnlichkeit*, are able to co-exist in mutual agreement with each other, which leads Schiller to openly criticize the bourgeois man and the “barbarism” that he represents, characterized by an absence of any intrinsic aesthetic value⁷.

⁴ See Kant I., *Critique of Judgement* (1790), Oxford University Press, Oxford-New York 2007, pp. 70-74.

⁵ Franzini E., *L'estetica del Settecento*, il Mulino, Bologna 1995, p. 160; my transl.

⁶ See Schiller F., *On the Aesthetic Education of Man in a Series of Letters* (1793-95), Clarendon Press, Oxford 1983.

⁷ The absence of an intrinsic aesthetic value to which Schiller refers stems from the cancellation, in man, of his “animality” and his “sensitivity”. Although bourgeois society has had the merit of having made a “rational” man, it has at the same time made the grave mistake of believing that only in a complete denial of sensitivity could a shelter against his aberrations be found.

We are not so distant, here, from how Mariagrazia Portera understands the concept of “living poetry” in Hölderlin’s work. The “poetic representations” are means through which we can share an experience, a condition, a “common feeling”, the way through which a community structures itself and recognizes itself as such.

In the Germany’s poetic tradition, however, there is another great poet exemplifying a different form of tension towards the “living” and representing an emblematic model of a special relationship between soul, form, solitude, communication, secret and silence. I am talking about Stefan George, a poet whom, together with Rilke and Hölderlin, also Martin Heidegger referred to in order to support some of his most aesthetically relevant theses. George’s relationship with the living is well expressed by the following words by Theodor W. Adorno:

That the experience of artworks is adequate only as living experience is more than a statement about the relation of the observer to the observed, more than a statement about psychological *cathexis* as a condition of aesthetic perception. Aesthetic experience becomes living experience only by way of its object, in that instant in which artworks themselves become animate under its gaze. This is George’s symbolist teaching in the poem “The Tapestry”⁸.

Before going through some of the most relevant ideas in George’s poetics, it is appropriate however to briefly summarize Germany’s literary context in the second half of the 19th century.

2. *Naturalism and anti-Naturalism*

In order to better understand George’s historical and cultural position, we need to emphasize the anti-naturalistic character of his production. Very soon in his intellectual path, George distanced himself from Naturalism. As a cultural and literary movement, Naturalism was mainly characterized by two aspects in the Germany of those days. On the one hand, writers who referred to this movement tended to look beyond their borders, drawing inspiration from models that could be traced back to different literary experiences. On the other hand, German naturalists did not disregard the realist tradition to which they were debtors stylistically. To these aspects, another specific element of German Naturalism must be added, one relating to the approach it has to reality and to its description. The main need of Naturalists is indeed to look at people, things, nature, social

⁸ Adorno Th.W., *Aesthetic Theory* (1970), Continuum, London-New York 2002, pp. 175-176.

environments, events with a photographic adherence, with an eye as objective and precise as possible, thus reaching the threshold of a coldness that does not seem to lend itself to imagination.

However, one cannot separate – in this as in many other cases – the field of the arts from the more general field of human activities. Indeed, the gaze that characterizes naturalist authors also springs from the relations of Naturalism with the natural sciences. The scientific method of those years, based on induction, cause analysis and experiment, led to an image of the causal-mechanical as emerging from the knowledge of facts and from experience and was considered so incontestable that it became the basis of the arts, thus putting speculative philosophy aside⁹.

German Naturalism, which Ladislao Mittner sees as beginning in 1885 and ending in 1900¹⁰, caused German literature to open to European culture, and involved the spread and inclusion of mainly French, Russian, Scandinavian, and Belgian authors in German culture. To be sure, one of the most peculiar aspects of the period between 1880 and the end of the century is exactly the great variety of styles, impulses, models, references, solutions. As Mittner defines it, a sort of “chaos of styles” characterizes it, an eclecticism that hardly manages to harmonize the voices animating it. Among the pantheon of writers that Germany looked at, we find for example Gabriele D’Annunzio and Oscar Wilde, Henrik Ibsen and Stéphane Mallarmé, August Strindberg and Émile Zola, Lev Tolstoj and Maurice Maeterlinck, Paul Verlaine and Fëdor Dostoevskij.

German victory after the Franco-Prussian war, the process of industrialization, as well as the process that gave Germany a predominant position on the European chessboard led Germany to open to the outside world. This caused the assimilation of many styles as well as customs and ways of life, also perhaps in a chaotic way, into German culture. As a result, a new taste for luxury, new refinements and new pleasures also emerged, not always in a harmonious combination. It was, so to speak, a form of *anesthetic eclecticism*, that is, an eclecticism that behind an apparent tendency towards a new sense of beauty often concealed its opposite, hidden under the forms of an *ante litteram* kitsch. As Mittner points out, this eclecticism was in part the result of the action of the proclamation that dizzily imposed on the public a new “-ism” that could replace the previous one (or ones). Interestingly, as Mittner notices,

⁹ Rothmann K., *Kleine Geschichte der deutschen Literatur* (1978), Reclam, Stuttgart 2009, p. 218.

¹⁰ Mittner L., *Storia della letteratura tedesca. Dal realismo alla sperimentazione (1820-1970)*, t. II. *Dal fine secolo alla sperimentazione (1890-1970)*, Einaudi, Torino 1971, p. 869.

the “-isms” that are imposed in a dazzling and dazed way are in fact the most serious symptoms of an aesthetic-moral crisis, since they show “not only the skill and unscrupulousness of the regents of cultural life in imposing ever new fashions, but also, on the part of the public, an obtuse and often perverse will to let themselves be influenced, so as not to have to clarify with their own strength – or even to forget – the common crisis situation”¹¹.

At the end of the Nineteenth century, the tragic disorientation that pervaded German society was just an omen of the abyss into which the Nation would fall in the following decades. Mittner specifies that this crisis was mainly political and social, the most serious sign of which being the “interchangeability” of social and cultural problems, in particular naturalism and aestheticism – theoretical movements that Mittner considers respectively represented by Hauptmann and George:

Naturalism fought or pretended to fight for the working classes, aestheticism despised or ignored them; but Hauptmann soon allowed himself to be absorbed by various fashions that were increasingly distant from reality; on the other hand, George closed himself up in the ivory tower of pure art, above all to preach that from that tower the seer of the future should come out, that by shaping the brute matter, even the brute social-political reality, he would become a hero, a duce, a Caesar¹².

Compared to Naturalism, whose most exemplary model is perhaps Gerhart Hauptmann, Stefan George is in a critical position (as authors such as Jacobsen and Maeterlinck or Nietzsche had already done), reiterating his desire to abandon the crowded field of the people and the proletariat, metropolitan life, the new capitalism, to regain a more intimate, more delicate, diaphanous and sometimes impalpable dimension.

George’s reaction to Naturalism represented thus an attempt to react to Naturalism and brought him back to the bedrock of German Symbolist lyricism. According to Enrico De Angelis, this tendency was initiated already in the *Hymnen* (1890). Unlike Impressionism, which maintains a certain relationship with the sensu-alistic dimension, symbolist poetry is characterized by an idealistic, spiritualistic, and almost irrationalistic sense and tends towards abstraction and purity, qualities that makes it hermetic and aristocratic: “Continuously experiences minimal elements as a vehicle for a fracture that lacerates the rational, and in them the lyricism accepts to remain with all the integrations and corrections of the case”¹³.

¹¹ Ivi, p. 868; my transl.

¹² *Ibidem*; my transl.

¹³ De Angelis E., *Simbolismo e decadentismo nella letteratura tedesca*, il Mulino, Bologna 1987, p. 89; my transl.

3. Poetry and Politics?

Starting from 1892 (to 1919), George began the publication of his “Blätter für die Kunst”, a work written for a small circle of friend that would later become the manifesto of the new poetry and new poetics, testifying to his desire for an elitist closure and for delimitating the field of circulation of his ideas and works. In this regard, consider for example that the “Blätter” were sold only in four selected bookstores, in Berlin, Munich, Vienna and Paris. It is in such context that George could condense and express his strong personality, both human and poetic, a personality which partly emerged in the *Hymnen*, a work that had not been read in German literature for decades. Already in this work, according to De Angelis, it is possible to find traces of his clear poetic character in the use of motifs that are common to all symbolism.

Around the “Blätter”, the “George-Kreis” (George’s circle) was also created, a real *cenaculum* in which chosen members experimented and exalted new languages¹⁴. It was a group of “chosen” people, in which a “revelatory” and mysterious atmosphere reigned. On a closer inspection, however, the idea of language as prophecy or revelation had already its roots in the romantic tradition. As Nina Gutschinskaja points out, it can indeed be traced back to Hamann, Herder, Jacob and Wilhelm Grimm, finding its more effective expression in the works of Wilhelm von Humboldt, who understood language as an expression of the spirit of a people¹⁵. According to Gutschinskaja, Hamann’s idea of poetry as the “Muttersprache des menschlichen Geschlechtes” can also be applied to George’s poetic language in the early 20th century: “becomes the ‘innermost soul of the people’ language, it is given the highest dignity”¹⁶. A similar atmosphere surrounded George’s circle, a circle in which all members were men, mainly non-German and, above all, “beginners”, i.e., minor poets who

¹⁴ On “George-Kreis”, see Lepenies W., *Between Literature and Science: The Rise of Sociology* (1985), Cambridge University Press, Cambridge 1988; Foucault M., *Aesthetics, Method, and Epistemology*, The New Press, New York 1998; Norton R.E., *Secret Germany: Stefan George and His Circle*, Cornell University Press, Ithaca 2002; Winkler M., ‘Master and Disciples: The George Circle’, in J. Rieckmann (ed.), *A Companion to the Works of Stefan George*, Camden House, Rochester 2005, pp. 145-159; Karlauf Th., *Stefan George. Die entdeckung des Charisma. Biographie*, Blessing Verlag, München 2007; Lane M., Ruehl M. (eds.), *A Poet’s Reich: Politics and Culture in the George Circle*, Camden House, Rochester 2011.

¹⁵ Gutschinskaja N., ‘Sprache als Prophetie: zu Stefan Georges Gedichtband *Das Neue Reich*’, in W. Braungart, U. Oelmann, B. Böschenstein (hrsg.), *Stefan George: Werk und Wirkung seit dem >Siebenten Ring*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 2001, pp. 114-124: 115.

¹⁶ *Ibidem*; my transl.

could not overshadow the star, George himself. Getting in touch with George's poetry and reading it meant taking a clear position: either one was inside, or one was outside. As Carsten Strathausen writes, it was a difficult decision, which also justifies why the debate was so clearly polarized:

George's poem, for one, does not tolerate any ambiguity in this point since the solution shall forever remain concealed from the many and revealed only to the chosen few – a stipulation that repeats the latently totalitarian gesture of in- and exclusion constitutive of the George Kreis. The reader, it seems, must either believe in the promise of art and accept George as its prophet or categorically refuse to do so, thus being caught in a binary scheme that leaves very little room for negotiating the question¹⁷.

As Mittner underlines, the cenaculum evolved in time in accordance with the evolution of his founder's works. The "Kreis" thus became the "Bund", i.e., the alliance of those who joined in the veneration of the young Maximin, died in 1904 at the age of sixteen and praised as the "star of the alliance" by George himself in his book *Der Stern des Bundes* (1914). Later on, the "Bund" underwent a further transformation and became the "Reich" ten years after the collapse of the Second Reich and five years before Hitler's Third Reich. According to Mittner, George's new program, utopian as well as obscure, was defined once again by the title of his latest collection of poems, *Das Neue Reich* (1928).

The cenaculum, however, did not widen over time but rather restricted its scope, so much so that

In 1928 it was no longer possible to hide the contrast between the aesthete closed in his proud solitude and the seer who proclaimed himself duce of his nation, of the "deep" soul of it. But where the seer failed, the severe and highly cultured priest of beauty triumphed in his own way, who created a vast and multiform aestheticism, who, in various ways, partly forgot and even repudiated the teachings of the master¹⁸.

The third moment of the circle's transformation, which took place a few years before Hitler's affirmation and was accompanied by the publication of the collection *Das Neue Reich*, made George appear as a poet who vantaged the rise of National Socialism. This accusation inevitably had consequences for the reception of George's poetry since the 1930s.

According to Mark Elliott, who authored an article about the

¹⁷ Strathausen C., *Of Circles and Riddles: Stefan George and the 'Language Crisis' around 1900*, in "The German Quarterly", 76/4 (2003), pp. 411-425: 419.

¹⁸ Mittner L., *Storia della letteratura tedesca. Dal realismo alla sperimentazione (1820-1970)*, t. II. *Dal fine secolo alla sperimentazione (1890-1970)*, cit., p. 953; my transl.

poetic reception of George and Rilke, poetic research took very different directions during the National Socialist period: “in the ideologically driven world of cultural politics, in aesthetic debates among poets, and in the poetry itself”¹⁹. These directions corresponded, of course, to different possible interpretations of the problem. As Elliott writes, the question of “cultural heritage”, encapsulated in the concept of “Erbe” [heir], is central to the cultural politics of the Third Reich. It is renowned how all authoritarian regimes, including Nazism, tried to legitimize ideological positions, political choices and objectives by resorting to the cultural, literary, philosophical, artistic or musical tradition. There is no regime in history that has not tried to appropriate, almost always illegitimately, some of the greatest figures from the past. Nazism, for example, did that with Nietzsche, Schiller, Fichte or Hölderlin. To the same extent, George’s fortune may be also interpreted in light of Nazism’s misappropriation of his (poetic) thought and worldview.

In the narrower poetic circle, however, the reception of George’s poetry was much more complex. In this respect, ideological judgement takes a second place with respect to aesthetic concerns. In George’s case, his poetry is traced back to a gender paradigm: “George was largely equated positively with masculinity, discipline, and associated aesthetic categories, such as formal restraint”²⁰. In contrast, Rilke is considered the poet of femininity, decadence and of the fluidity of aesthetic form. Starting from this polarization, which Elliott believes reflects the Nietzschean distinction between “Apolline” and “Dionysian”, George and Rilke were presented as a perfect consolidated frame of reference against which poets could develop and define their literary identities and aesthetic goals. Following either the “George line” or the “Rilke line” had thus not only a poetic and aesthetic meaning, but also an ideological and political valence in terms of the alternatives between masculine/feminine, right/left, conservatism/progressivism, war/peace.

Thanks to this, Stefan George became a perfect icon for the Nazis and was presented as “spiritual guide and herald of Third Reich”²¹, a poet-seer who expressed in a poetic form the same sentiments that animated the ideological trousseau of Nazism. But we are faced with a forcing. Elliott provides some evidence of this:

¹⁹ Elliott M., *Beyond Left and Right: The Poetic Reception of Stefan George and Rainer Maria Rilke, 1933-1945*, in “The Modern Language Review”, 98/4 (2003), pp. 908-928: 908.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Naumann H., *Stefan George und das Neue Reich*, in “Zeitschrift für Deutschkunde”, 48 (1934), pp. 273-286: 273; my transl.

the poem 'Goethes letzte Nacht in Italien' contains the following lines, which could be read as prophetic: 'Knieen im staube ein weiteres tausendjahr | Vor einem knaben den ihr zum gott erhebt'. Although George was presumably alluding to his beloved Maximin, the deified 'knabe' could be interpreted as an allusion to Hitler and the noun 'tausendjahr' as a reference to the projected thousand years of the Third Reich²².

Even more importantly, as Elliott notices, George was associated with the "male" qualities of form and discipline ("Zucht", "Form", "Strenge"), which were considered superior and preferable to the "female" qualities of dissolution ("formlose Plebejertum", "Auflösung"). Things being so, the Nazi cultural world did not need much else to include George's poetry within its ideological perimeter.

Even if we can accept the idea that Nazism forced the interpretation of George's poetry by distorting its meaning, the relationship between the regime and George – who died in Switzerland a few months after Hitler's rise – remains problematic.

According to Robert E. Norton, one cannot escape the need to analyse the possible relationship between the poetic universe, between George's images and words and Nazi ideology. It is not possible to prove that George actually influenced Hitler directly. Likewise, it is not possible to prove that Hitler voluntarily appropriated the ideas of George and his disciples²³. But, says Norton, "Hitler in fact occupied, both in his own mind and in that of countless Germans at the time, a space – or, if you will, a realm – that had been

²² Elliott M., *Beyond Left and Right: The Poetic Reception of Stefan George and Rainer Maria Rilke, 1933-1945*, cit., p. 912.

²³ Peter Hoffmann writes: "Stefan George declared himself a revolutionary. When Ernst Robert Curtius visited him on 16 April 1911, George remarked: "Some people think that my books only contain artistic elements, not the will to create a new humanity. Quite wrong! *Algalal* is a revolutionary book". In 1919, again in conversation with Curtius, George described his books as prophetic, explaining that Geist always found the necessary solutions first, and that events lagged behind. But which solutions did George have in mind, and which events might be said to have resulted from them? Did he call for 'spirits from the vasty deep,' and did they come? Were these solutions, as certain terminological congruences suggest, proto- or para-National Socialist? Were they völkisch and antisemitic? If it is accepted that the Master controlled, authorized, and authenticated the principal published utterances of his friends, and if it is accepted that his friends could not be friends unless they essentially represented his views, then the most prominent examples of these views will be sufficiently representative. They reveal affinities between the ideas of the George Circle and 'völkisch nationalism'; between George's claim to political leadership and the Führer principle; and they point up shared assumptions regarding racial discrimination. They have to be set in the context of those remarks made by members of the Circle that highlight the fundamental differences between the views espoused in the Circle and those of National Socialism as well as the völkisch and the antisemitic movements" (Hoffmann P., 'The George Circle and National Socialism', in M. Lane, M. Martin (eds.), *A Poet's Reich: Politics and Culture in the George Circle*, Camden House, Rochester 2011, pp. 287-313: 287).

created in part by Stefan George”²⁴. Therefore, we could say that George played an important role in laying the intellectual foundations of a mixture of politics and aesthetics that would later be the basis of the new German order. Although it is difficult to accept, Norton concludes, if that was the case, Hitler then took the next step, turning all this into reality²⁵.

However, there is at least one other issue that needs to be mentioned. While it is true that there are similarities between the ideas of George Circle and *völkisch* nationalism, some of George’s younger friends became bitter enemies of the Nazis. This is the case of the Stauffenberg brothers who gave their lives in an attempt to overthrow Hitler. As Hoffmann writes, “They never abandoned their loyalty to their Master and to his belief that Germany was destined to save the world, or at least Europe. Claus Stauffenberg was still imbued with this belief at the time of his ill-fated coup d’état. Ascribing Stauffenberg’s deed to George’s teaching and influence, however, is mere speculation”²⁶.

The problem of relationship between the George’s thought and the Nazi reign can also be tackled, as Adorno does for instance, with respect to the dialectic between the autonomy and heteronomy of the work of art. The *Doppelcharakter* of art, its being autonomous but also a *fait social*, translates into unstable criteria: “Autonomous works provoke the verdict of social indifference and ultimately of being criminally reactionary; conversely, works that make socially univocal discursive judgments thereby negate art as well as themselves”²⁷. An immanent criticism, however, can overcome this alternative, as always in Adorno’s work. George deserves to be

²⁴ Norton R.E., ‘From Secret Germany to Nazi Germany: The Politics of Art before and after 1933’, in M. Lane, M. Rühl (eds.), *A Poet’s Reich: Politics and Culture in the George Circle*, Camden House, Rochester 2011, pp. 269-286; 279.

²⁵ On relationship between politics and aesthetics in Hitler, see Spotts F., *Hitler and the Power of Aesthetics*, Overlook Press, Woodstock-New York 2003.

²⁶ Hoffmann P., ‘The George Circle and National Socialism’, cit., p. 304. According to Hoffmann, “Norton [...] places Claus Stauffenberg’s attempt to overthrow Hitler in the context of his Georgan discipleship; Karlauf [...], similarly, establishes a causal nexus between George’s thought and Stauffenberg’s actions in 1944; throughout his book ‘Geheimes’, Manfred Riedel, drawing on sources used by others more than a decade ago, suggests that the Stauffenberg brothers acted in the spirit of George’s work as well as his teaching; he fails to produce any concrete evidence. Ulrich Raulff, ‘Kreis ohne Meister. Stefan Georges Nachleben’ [...], argues that Stauffenberg remained indebted to George’s thought until the end of his life, but expressly stop short of ascribing his assassination attempt to George’s teaching” (ivi, p. 315); see Riedel M., *Gebeimes Deutschland: Stefan George und die Brüder Stauffenberg*, Böhlau, Cologne 2006; Karlauf Th., *Stefan George. Die entdeckung des Charisma. Biographie*, Blessing Verlag, München 2007; Karlauf Th., ‘Stauffenberg: The Search for a Motive’, in M. Lane, M. Rühl (eds.), *A Poet’s Reich: Politics and Culture in the George Circle*, Camden House, Rochester 2011, pp. 317-332; Raulff U., *Kreis ohne Meister. Stefan Georges Nachleben*, C.H. Beck, Munich 2009.

²⁷ Adorno Th.W., *Aesthetic Theory* (1970), cit., p. 248.

considered socially reactionary even before proposing the “maxims of his secret Germany”. However, he should be confronted with his own concept. As Adorno writes:

George’s self-staged aristocratic posturings contradict the self-evident superiority that they postulate and thereby fail artistically. The brutality of George’s social attitude, the result of failed identification, appears in his poetry in the violent acts of language that mar the purity of the self-sufficient work after which George aspired²⁸.

George’s poetry, from Adorno’s point of view, represents a certain way of making literature. Even when lyricism reaches its highest peaks, as in George’s case, the social and critical content of this literary production remains superficial. As always in Adorno, it is difficult here to separate the analysis of the works from a perspective that we could call, generically, philosophy of history. Adorno’s voice, however, remains a further testimony to George’s centrality in the literary and cultural landscape of early 20th century Europe²⁹.

4. *The Treachery of Word*

We have mentioned already that one of George’s main polemical targets is German poetry of his days, represented by naturalists and late Romantic epigons. Having abandoned an idea of poetry meant as an outlet of feelings, an instrument of immediate representation of emotions, George – also influenced by Mallarmé – chooses that of “Autonomous art, aristocratic in its isolation, which denies itself to any communicative intention”³⁰. As far as the relationship with French tradition is concerned, Mittner calls for caution. Compared to the influence that French poetry exerted on George, many things would have been said inexactly,

Also, because George was not too objective in his laudatory judgements but was more concerned with the person of the poet (for example, Villiers, Verlaine or Mallarmé) than with the value of his poetry; and above all because his pupils

²⁸ Ivi, pp. 248-249.

²⁹ It should be remembered that Stefan George was also a source of inspiration for the composers. For example, Anton Webern, between 1908 and 1909, wrote the double canon *Entflieht auf leichten Kähnen* op. 2 and the two cycles of Lieder op. 3 and op. 4 on texts by George. Adorno will do the same, writing the *Sechs Lieder aus “Der siebente Ring” von Stefan George* (1921-1922), the *Vier Gedichte von Stefan George für eine mittlere Stimme und Klavier* (1925-1928), the fragment of a draft for a lied (*Ohne Titel [Der lüfte schaukeln wie von neuen dingen <Stefan George>]*, 1943-1944) and the *Vier Lieder nach Gedichten von Stefan George für Singstimme und Klavier* (1944).

³⁰ Versari M., *La poesia di Stefan George. Strategie del discorso amoroso*, Carocci, Roma 2004, p. 10; my transl.

always endeavored to minimize the meaning of French experiences, seeing in them only the acquisition of purely technical expedients, such as the sound of vowels and the ‘audition colorée’³¹.

George arrives to a poetry that shuns the “banal tasting”, centered on an immediate harmony between the reader and the text, so as to privilege a “pure aesthetic enjoyment, for which natural beauty gives way to artistic beauty”. Poetry then offers itself as a way of escaping from feelings and individual personality, in the form of a “rhetoric of de-personalization”³² resulting from one’s own self-exclusion from time and history. The poet and his work must remain outside and above the crowd, they must live beyond their own time, consciously avoiding the most chaotic and noisy aspects of their own century: “Mechanicism, the mania for organization in which the individual is submerged, the cult of the machine, material civilization, the industrialization of life and, in art, the tendency, materialism intent on bringing social and cultural problems onto the scene and into the novels, an art applied and not aimed at itself”³³.

George’s poetry has poetry itself as its privileged object. This also justifies its historical importance. Such importance

Lies in having affirmed the value of poetry in itself, beyond and above personal experiences and psychological elements, in having felt and revealed the importance of the word and its decorum, in having raised the word to a new height where it surpasses its common task and becomes, with sound and accent in it, the means by which what is divine, and eternal is expressed³⁴.

Putting poetry itself at the center of poetry means decentralizing the role of the environment and nature³⁵. The latter – although present in George’s poetry in the form of artificial landscapes – is almost a disturbing element that we must overcome going beyond its two fundamental categories, namely space and time. George favors the artificial to the natural: either meant as artificial objects or artifice as a concept on which to base a coherent lexical system, which nonetheless stands as a way through which to seek, reach and reveal the essence of things, something to which – as De Angelis points out – the poet lends a sacred language: “His first two

³¹ Mittner L., *Storia della letteratura tedesca. Dal realismo alla sperimentazione (1820-1970)*, t. II. *Dal fine secolo alla sperimentazione (1890-1970)*, cit., pp. 956-957; my transl.

³² Versari M., *La poesia di Stefan George. Strategie del discorso amoroso*, cit., pp. 10-11.

³³ Amoretti G., *Storia della letteratura tedesca*, Giuseppe Principato, Milano-Messina 1970, p. 429; my transl.

³⁴ *Ibidem*; my transl.

³⁵ See Hannum H.G., *George and Benn: The Autumnal Vision*, in “PMLA”, 78/3 (1963), pp. 271-279.

collections are called *Hymnen* and *Pilgerfahrten* (Hymns and Pilgrimages) instead of Odes and Itineraries”³⁶.

George’s genius emerges in all its grandeur in the collection of poems *Das Jahr der Seele* [The Year of the Soul] of 1897, although also *Der Teppich des Lebens und die Lieder von Traum und Tod* [The Tapestry of Life and the Songs of Dream and Death] of 1900, *Der siebente Ring* [The Seventh Ring] of 1907, *Der Stern des Bundes* [The Star of the Covenant] of 1914 and *Das Neue Reich* [The Kingdom Come] of 1928 are fundamental in the construction of his poetic complex, one of the most interesting in the literature of the time. George’s case – as Maurizio Serra writes – is indeed very special. George was “The most neglected of the great German poets of his time, even in Italy where almost all his major and minor contemporaries were rediscovered”³⁷. George occupies this anomalous space by virtue of certain ideological choices, mainly of a poetic kind. This, as we have said, results partly from French influence on his poetry, partly from his very personal re-elaboration.

George’s lyric poetry is original both on a syntactic, semantic, lexical, and graphic level: capital letters are abolished, punctuation marks are reduced to a minimum, a new type of character is used which is not always easy to read, new words are coined but also old and rare words are used, vowels and consonants are chosen and distributed with a certain musical sense, rhythms and meters are constructed with particular precision. In short, “a language, a syntax, a form, a lyric for the chosen. An aristocratic poem shies of the public and external success, a voice coming out of a temple where the poet-priest sits alone and far away”³⁸.

The distance that George was careful to put between himself and the world finds its maximum expression in the difficulty to read and understand his lyrics. The obscurity that envelops most George’s poems is due, in particular, to the difficult poetic language he uses. As Margherita Versari reminds us, studies have revealed the main elements determining such obscurity: “Neologisms, selective and often archaizing vocabulary, syntactical brachylogy, extreme savings in punctuation and, last but not least, the abolition of capital letters for nouns – as is customary in German handwriting – impose an interpretative effort that distances the tasting of the verses”³⁹.

³⁶ De Angelis E., *Simbolismo e decadentismo nella letteratura tedesca*, p. 90; my transl.

³⁷ Serra M., *L'esteta armato. Il poeta-condottiero nell'Europa degli anni Trenta*, il Mulino, Bologna 1990, pp. 149-150; my transl.

³⁸ Amoretto G., *Storia della letteratura tedesca*, cit., pp. 429-430; my transl.

³⁹ Versari M., *La poesia di Stefan George. Strategie del discorso amoroso*, cit., p. 10; my transl.

These properties make George's poetry interpretable on several different levels. His poetry offers itself to multiple reading and decoding, also because of the evident and intentional polysematicity of his verses. In this regard, Giuseppe Bevilacqua has referred to a "forgetful impressionism", aimed at the dissolution of the logical-conceptual relationship that connects images and thoughts that are transformed "into vague perceptions and musical impulses"⁴⁰.

Here is one among the many possible examples:

[*Nun säume nicht die gaben zu erhaschen*]
Nun säume nicht die gaben zu erhaschen
Des scheidenden gepränges vor der wende
Die grauen wölken sammeln sich behende
Die nebel können bald uns überraschen.

Ein schwaches flöten von zerpfücktem aste
Verkündet dir dass lezte gute weise
Das land (eh es im nahen sturm vereise)
Noch hülle mit beglänzendem damaste.

Die wespen mit den goldengrünen schuppen
Sind von verschlossnen kelchen fortgeflogen
Wir fahren mit dem kahn in weitem bogen
Um bronzebraunen laubes inselgruppen.

[*Now do not lag in reaching for the boon*]
[Now do not lag in reaching for the boon
Of parting pomp, before the turn of tide,
The clouds are grey, they swiftly mass and glide,
Perhaps the fog will be upon us soon⁴¹.

A faint and fluted note from tattered tree
Tells you that goodness, ultimate and wise,
Will dip the land – before it feels the vise
Of freezing storms – in damask lambency.

The wasps with scales of golden-green have gone
From folded cups of flowers, and we swerve
Within our boat in widely sweeping curve
Around the isles of leaves in bronze and fawn]⁴².

We can notice an attempt to overcome the immediacy of meaning, almost an *analogon* of René Magritte's "treachery of images".

⁴⁰ Bevilacqua G., Presentation of George Stefan, *Poesie*, Italian trans., Le Lettere, Firenze 2003, p. 6; my transl.

⁴¹ George S., 'Nun säume nicht die gaben zu erhaschen', in S. George, *Das Jahr der Seele* (1897), Hofenberg, Berlin 2017, p. 12.

⁴² George S., 'Now do not lag in reaching for the boon', in S. Stefan, *The Works of Stefan George*, University of North Carolina, Chapel Hill 1974, p. 83.

Here, however, treachery is embodied in words. The derealizing, maybe distorting, but nevertheless bewitching and seductive effect is grafted into a procedure of putting logics under continuous checkmate. It is not surprising, then, that Bevilacqua suggests a triple reading of George's verses: "first to perceive the sound and rhythmic reality in its targeted autonomy, then to recover the conceptual material that lurks between the joins and finally to assemble the two levels and thus reach a stereoscopic vision of the text in its integrity"⁴³.

Having considered Bevilacqua's interpretation, it may be worth now to shift our attention to a further reading, this time strictly philosophical, which was proposed by Heidegger. As we know already, Heidegger recognizes in some examples of German lyric poetry the models that could lead to understanding the realization of the truth in the form, which, for the philosopher, constitutes the essence and meaning of the work of art ("Festgestelltsein der Wahrheit in die Gestalt" [Establishment of the truth in the form]).

In his essay on *The Nature of Language*, Heidegger repeatedly dwells on George's lyric poetry, and particularly on his 1919 composition entitled *Das Wort* [The Word], included in the *Das Neue Reich* collection:

Wund er von ferne oder traum
Bracht ich an meines landes saum.

Und harrte bis die graue nom
Den namen fand in ihrem bom -

Drauf konnt ichs greifen dicht und stark
Nun blüht und glänzt es durch die mark...

Einst langt ich an nach guter fahrt
Mit einem kleinod reich und zart

Sie suche lang und gab mir kund'
<So schläft hier nichts auf tiefem grund>

Worauf es meiner hand entrann
Und nie mein land den schatz gewann...

So lernt ich traurig den verzieht:
Kein ding sei wo das wort gebricht⁴⁴.

⁴³ Bevilacqua G., Presentation of George Stefan, *Poesie*, cit., p. 6; my transl.

⁴⁴ George S., 'Das Wort', in S. George, *Das Neue Reich* (1928), Hofenberg, Berlin 2015, p. 64.

[I carried to my country's shore
Marvels and dreams, and waited for

The tall and twilit norn to tell
The names she found within the well.

Then I could grasp them, they were mine,
And here I see them bloom and shine...

Once I had made a happy haul
And won a rich and fragile jewel.

She peered and pondered: "Nothing lies
Below," she said, "to match your prize."

At this it glided from my hand
And never graced my native land.

And so I sadly came to see:
Without the word no thing can be]⁴⁵.

The final verse of this poem ("Kein ding sei wo das wort gebricht" [Without the word no thing can be]) especially attracts Heidegger's attention. He regards it as an example of how the poet is able to bring to words the experience that makes language in an authentic way, which is as poetic as saying⁴⁶. Where the word is missing, where it is missing, there can be no "thing", since it is waiting to be named by the word. Poetic language can thus tell us something more than common and ordinary language: it can reveal the relationship between word and thing, or rather between the essence of language and the essence of things.

According to Costantino Esposito, while analyzing George's poetry Heidegger identifies the traces of the experience of what is essentially "poetic", that is, the relationship between the word and the thing:

In order to experience language, we must discover the power of the word, which is never limited to being a simple sign or indication of things, but is what, by giving the name, 'only procures the being to the thing'. And therefore, in order to ask what language is, it must already be addressed to us. We, the speakers, are not the subjects who produce the words; rather, we find the words, but we can find them because we have listened to them⁴⁷.

⁴⁵ George S., 'Now do not lag in reaching for the boon', in S. Stefan, *The Works of Stefan George*, cit., p. 408.

⁴⁶ See Heidegger M., 'The Nature of Language', in M. Heidegger, *On the Way to Language* (1959), Harper and Row, New York 1982.

⁴⁷ Esposito C., *Introduzione a Heidegger*, il Mulino, Bologna 2017, pp. 231-232; my transl.

The being of things, both understood in an existential and a preaching sense, coincides with the word or language, where language is not simply meant as a communication device, but rather corresponds to the way through which the epiphany of being is realized. In this sense, language is really the “house of being”, in the sense that being can only manifest itself in the presence of language. As Gadamer would later put it, the “being” that can be understood is language. For Heidegger, the criterion of originality of the work of art is encapsulated in its ability to “open a world” and to establish truth. It is the truth of being, a truth without foundation, unfathomable as an abyss, but which manifests itself in the dimension of listening to the poetic word. So, “in the age of nihilism, it is up to poets to *say* [...] the extreme ‘lack’ of our age, showing it as the hidden truth of being itself”⁴⁸. Truth is thus *Lichtung*, *alétheia*, a game of oscillation between opening and closing, light and shadow, presence, and absence. This game is emblematic in poetry, particularly in the poetry of authors such as Hölderlin, Rilke and, indeed, George.

Interestingly, Heidegger’s point of view finds perfect correspondence in George’s verses:

George’s poem claims to become alive because the meaning and being of life is always already inherent in the very language it speaks. [...] The poem thus relocates the relationship between linguistic sign and material referent within the interior of the sign itself where it figures as the movement of presence and absence, signifier and signified. Truth (about the carpet, the poem, about life) materializes only after the reader understands that there is nothing beyond language [...]. The reader must finally regard language itself to be the truth both the poem and the carpet promised to reveal. Language is Being, Being is meaning, meaning is language. The circle closes⁴⁹.

5. Epilogue

One may say that George’s poetry is marked by the demon of research or by the restlessness of discovery and seems to have the essence, the soul, and the spirit as its own purpose.

What immediately emerges from George’s lyrics – the lyrics of a poet who, like few others, inflamed German youth at the beginning of the twentieth century – is the abysmal mystery and the unbridgeable distance between the author and the reader. His verses are

⁴⁸ Ivi, p. 224; my transl.

⁴⁹ Strathausen C., *Of Circles and Riddles: Stefan George and the ‘Language Crisis’ around 1900*, in “The German Quarterly”, 76/4 (2003), pp. 411-425: 419.

like “the cry that bursts out involuntarily through clenched lips, the ultimate confession that is whispered with head averted in a darkened room”⁵⁰. Approaching his profoundly and dramatically intimate poetry produces a kind of apnea that keeps us forced on its threshold. Despite the fact that George’s activity pre-dates the turning point Thomas Harrison (1910)⁵¹, this “spiritual question” can already be found in the German poet. In this sense, George’s quest is the quest for a supreme sense that surpasses and dominates the world of things.

To remain faithful to Lukács’ interpretation, George’s lyrics has little to do with the production of a “mass feeling”, since these songs “were, in the ideal sense, written for just one person, and only one person can read them, withdrawn and alone”⁵². It is a form of writing that results from, and is done in loneliness, both in the sense of a loneliness that becomes a poetic word and in the sense of a poetic word that expresses and communicates loneliness. A chiaroscuro nuance and a blurred intonation crosses George’s literary production, in an almost impressionistically luminous gallery of images.

His poetry attracts the solitary reader in the magma of its own in-definitions. The man who lives outside the plot of social ties but, despite this, caresses the possibility of approaching another human being and of being able to belonging to her, though in the very short duration of a glance, a handshake or a dance of hearts. This dream, however, disappears instantly because “two human beings can never become one”⁵³.

Surprisingly, however, as Lukács notices, George’s poetry is also the poetry of human relations, friendships, approaches, and intellectual understanding. The relationship is enkindled and lives in a delimited, transient, fragile space-time, where the distance between souls becomes a small crack that tends towards its own dissolution and, even if only momentary, becomes contact and union. And “when there is a parting, one knows that something is no more –

⁵⁰ Lukács G., ‘The New Solitude and Its Poetry. Stefan George’ (1908), in G. Lukács, *Soul and Form* (1911), MIT Press, Cambridge (Mass.) 1974, pp. 79-90: 84.

⁵¹ According to Thomas Harrison, the tragic ring made up of “the silence of the language/silence of art/tragedy from which the art/tragedy it comes” became self-aware around 1910, the year of publication of Rainer Maria Rilke’s *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, of Lukács’ *Die Seele und die Formen*, Kandinsky’s reflections on the “spiritual” in art, the research of Arnold Schönberg and expressionist painters, and the poem *Silentium*, in which the Russian poet Ossip Mandel’shtam equates music with the original silence from which the word is born and to which it returns.

⁵² Lukács G., ‘The New Solitude and Its Poetry. Stefan George’ (1908), in G. Lukács, *Soul and Form* (1911), cit., p. 86.

⁵³ Ivi, p. 88.

but never what it was that has now ceased to be”⁵⁴. What George is looking for is a dialogue between one soul and another, through forms and images.

The strong imaginative and symbolic connotations that characterizes George’s lyricism can be traced back to the intimate need to free one’s soul from the will and bring it to a dimension of enchanted contemplation, for in the image every impulse is released⁵⁵. The use of images and symbols is closely connected to the question the possibilities of language, where language’s essence is not only to make the being flare, but also to give it an image. At the same time, however, this almost objective evidence – this greater presence – manifests itself in an opposite illusory exhaustiveness. Like a wave, the poetic word approaches the being of things never to reach it but just to withdraw it again.

In harmony with Kandinsky’s visionary and prophetic spirit in his *Concerning the Spiritual in Art*, George’s “symbolic snapshots”⁵⁶ – engaged in an exhausting race aimed to conquest the Spirit before witnessing its disappearance – seem to foreshadow the course of the twentieth century; a century in which splendor, glory, destruction, misfortune, the cult of life and the cult of death are intertwined in a single dramatic plot. Splendor, which is followed by the fall, a dream that is dispersed by a distant cry, to the point of leaving naked before death, in short. George constructs his verses with rigor and precision, and we can wonder whether they express coldness or involvement, detachment, or emotional warmth. In this regard, Lukács proposes the following answer:

He is cold because the notes he strikes are so delicate that not everyone can hear them; because his tragedies are such that the average reader of today does not yet feel them as tragic, and therefore believes that the poems in question were written only for the sake of their exquisite rhymes; because the sentiments expressed in ordinary poetry play no part in his life⁵⁷.

George’s symbolic and linguistic apparatus gives rise to an explosion of images which are absolutely unattainable in their essentiality. These images follow one another harmoniously, even if they seem to defy any logic of meaning. Everything, in George’s poetry, rages, shakes, and burns.

The darkness and sadness of the night is looming, a desolating and yet evocative dimension of silence and of the turbulence of the

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ See Klages L., *Stefan George*, Georg Bondi, Berlin 1902.

⁵⁶ Lukács G., ‘The New Solitude and Its Poetry. Stefan George’ (1908), in G. Lukács, *Soul and Form* (1911), cit., p. 83.

⁵⁷ Ivi, p. 80.

soul. This soul is what George's poetry wants to awaken, what he appeals to: a soul escaping into silence and solitude and sheltering into the lyrical expression of a truth that is hidden behind the perfect and mute form.

Bibliography

- Adorno Th.W., *Aesthetic Theory* (1970), Continuum, London-New York 2002.
- Amoretti G., *Storia della letteratura tedesca*, Giuseppe Principato, Milano-Messina 1970.
- Bevilacqua G., *Presentation of George Stefan, Poesie*, Italian trans., Le Lettere, Firenze 2003.
- De Angelis E., *Simbolismo e decadentismo nella letteratura tedesca*, il Mulino, Bologna 1987.
- Elliott M., *Beyond Left and Right: The Poetic Reception of Stefan George and Rainer Maria Rilke, 1933-1945*, in "The Modern Language Review", 98/4 (2003), pp. 908-928.
- Esposito C., *Introduzione a Heidegger*, il Mulino, Bologna 2017.
- Foucault M., *Aesthetics, Method, and Epistemology*, The New Press, New York 1998.
- Franzini E., *L'estetica del Settecento*, il Mulino, Bologna 1995.
- George S., 'Now do not lag in reaching for the boon', in S. Stefan, *The Works of Stefan George*, University of North Carolina, Chapel Hill 1974.
- George S., 'Das Wort', in S. George, *Das Neue Reich* (1928), Hofenberg, Berlin 2015.
- George S., 'Nun säume nicht die Gaben zu erhaschen', in S. George, *Das Jahr der Seele* (1897), Hofenberg, Berlin 2017.
- Gutschinskaja N., 'Sprache als Prophetie: zu Stefan Georges Gedichtband *Das Neue Reich*', in W. Braungart, U. Oelmann, B. Böschstein (hrsg.), *Stefan George: Werk und Wirkung seit dem >Siebenten Ring*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 2001, pp. 114-124.
- Hannum H.G., *George and Benn: The Autumnal Vision*, in "PMLA", 78/3 (1963), pp. 271-279.
- Heidegger M., 'The Nature of Language', in M. Heidegger, *On the Way to Language* (1959), Harper and Row, New York 1982.
- Hoffmann P., 'The George Circle and National Socialism', in M. Lane, M. Martin (eds.), *A Poet's Reich: Politics and Culture in the George Circle*, Camden House, Rochester 2011, pp. 287-313.
- Kant I., *Critique of Judgement* (1790), Oxford University Press, Oxford-New York 2007.

- Karlauf Th., *Stefan George. Die entdeckung des Charisma. Biographie*, Blessing Verlag, München 2007.
- Karlauf Th., 'Stauffenberg: The Search for a Motive', in M. Lane, M. Ruehl (eds.), *A Poet's Reich: Politics and Culture in the George Circle*, Camden House, Rochester 2011, pp. 317-332.
- Klages L., *Stefan George*, Georg Bondi, Berlin 1902.
- Lane M., Ruehl M. (eds.), *A Poet's Reich: Politics and Culture in the George Circle*, Camden House, Rochester 2011.
- Lepenies W., *Between Literature and Science: The Rise of Sociology* (1985), Cambridge University Press, Cambridge 1988.
- Lepsius S., *Stefan George. Geschichte einer Freundschaft* (1935), Severus, Hamburg 2013.
- Lukács G., 'The New Solitude and Its Poetry. Stefan George' (1908), in G. Lukács, *Soul and Form* (1911), MIT Press, Cambridge (Mass.) 1974, pp. 79-90.
- Mittner L., *Storia della letteratura tedesca. Dal realismo alla sperimentazione (1820-1970)*, t. II. *Dal fine secolo alla sperimentazione (1890-1970)*, Einaudi, Torino 1971.
- Montani P., *Bioestetica. Senso comune, tecnica e arte nell'età della globalizzazione*, Carocci, Roma 2007.
- Naumann H., *Stefan George und das Neue Reich*, in "Zeitschrift für Deutschkunde", 48 (1934), pp. 273-286.
- Norton R.E., *Secret Germany: Stefan George and His Circle*, Cornell University Press, Ithaca 2002.
- Norton R.E., 'From Secret Germany to Nazi Germany: The Politics of Art before and after 1933', in M. Lane, M. Ruehl (eds.), *A Poet's Reich: Politics and Culture in the George Circle*, Camden House, Rochester 2011, pp. 269-286.
- Portera M., *Poesia vivente. Una lettura di Hölderlin*, Aesthetica Preprint. Supplementa, Palermo 2010.
- Raulff U., *Kreis ohne Meister. Stefan Georges Nachleben*, C.H. Beck, Munich 2009.
- Riedel M., *Gebeimes Deutschland: Stefan George und die Brüder Stauffenberg*, Böhlau, Cologne 2006.
- Rothmann K., *Kleine Geschichte der deutschen Literatur* (1978), Reclam, Stuttgart 2009.
- Schiller F., *On the Aesthetic Education of Man in a Series of Letters* (1793-95), Clarendon Press, Oxford 1983.
- Serra M., *L'esteta armato. Il poeta-condottiero nell'Europa degli anni Trenta*, il Mulino, Bologna 1990.
- Spotts F., *Hitler and the Power of Aesthetics*, Overlook Press, Woodstock-New York 2003.

- Strathausen C., *Of Circles and Riddles: Stefan George and the 'Language Crisis' around 1900*, in "The German Quarterly", 76/4 (2003), pp. 411-425.
- Versari M., *La poesia di Stefan George. Strategie del discorso amoroso*, Carocci, Roma 2004.
- Winkler M., 'Master and Disciples: The George Circle', in J. Rieckmann (ed.), *A Companion to the Works of Stefan George*, Camden House, Rochester 2005, pp. 145-159.

Archetype, Urphänomen and Polarity: Aesthetic Considerations on Nature, Art, and Life Between Goethe's Morphology and Taoism.

di Alberto Giacomelli*

ABSTRACT

In his scientific works, Goethe elaborates a morphology of nature based on a dynamic, organic and anti-essentialist conception of life and its forms. To clarify what Goethe means by “morphology” in both natural and artistic spheres, I mean to show the specificity of such fundamental notions as “archetype”, “original phenomenon”, “form” and “formation”. I will then explain how Goethe's morphology is closely linked to the notion of “polarity”, referring in particular to *Faust*. In the second part of the paper, I will develop a cross-cultural comparison between Goethe's morphology and Taoist thought. Then I will highlight some similarities and differences between the ‘classical’ Chinese landscape painting of Shitao and the and the Goethe-influenced painting of Carl Gustav Carus.

KEYWORDS

Polarity, Morphology, Taoism, Painting, Metamorphosis.

1. *Gestaltung and Immanent Idea. Introductory Remarks*

Goethe's theoretical contributions, both scientific and aesthetic, are still highly topical and make for an endless source of reflections on the peculiar ontology of the forms of art and nature. Goethe's morphological gaze reveals a dynamic, genetic and organic dimension of becoming, in which art, knowledge and life converge.¹ Particularly in his botanical and zoological writings, such as *Metamorphosis of Plants* (1790) and *Metamorphosis of Animals* (1820), as well as in his *Theory of Colours* (1810), Goethe describes the intimate processuality of the natural world and its forms in fundamentally anti-essentialist terms. Goethian form (*Gestalt*), in relation to life, is understood as dynamic formation (*Bildung-Gestaltung*), an anti-static idea necessarily linked to transformation and change. For Goethe, investigating “life forms” therefore means to consid-

* Università degli Studi di Padova, alberto.giacomelli@unipd.it

¹ Cf. Moiso F., *Goethe. La natura e le sue forme*, C. Diekamp (ed.), Mimesis, Milano 2002, p. 7.

er primarily the flexible activity of production. The term *Gestalt* cannot express abstraction that ignores what is mobile, reducing it to something established and rigid, which in fact does not exist in nature, since form itself appears to be permanently involved in the process of “remodulation” (*Umgestaltung*).

The German predicate *gestalten* is synonymous with the predicate *bilden* and *formieren*, which denote the activity of ‘giving form’, consonant with the Greek-based word *poiesis* and the Latin word *formatio*. This action of shaping appears to imply a relationship of derivation of form from a model that can also be found in the Greek word *mimesis* and Latin *imitatio*. For Goethe, this dynamic activity of formation obeys an archetypal law, namely a formal and general norm that rules nature. Therefore, the relationship between the original archetypal image (*Bild-Urbild-Vorbild*) and its phenomenal reproduction (*Abbild-Nachbild*) seems to correspond perfectly in Goethe’s work to the Platonic relationship between the ideal and the sensible world. Yet, for Goethe, there is no existing relationship of an ontological derivation of the phenomenon in the idea, rather a co-originality and a polar in-difference between the ideal and real, spirit and matter, transcendence and immanence, archetype and sensible form: “The ultimate goal would be: to grasp that everything in the realm of fact is already theory. The blue of the sky reveals to us the basic law of chromatics. Let us not seek for something behind the phenomena – they themselves are the theory.”²

The archetype therefore does not precede a phenomenon, ontologically or cognitively; as a model, it is the immanent type that remains at the root of metamorphosis, which materialises in the nearly infinite variety of natural forms. Each *morphé* is not a mere abstract *idéa*, but immediately forms something corporeal, perceivable and apparent.

Goethe’s morphology, however, assumes not only the recurrence of the archetypal rule in the natural world but also the presence of original phenomena, namely sensible germinal elements (such as the leaf) that are visible pregnant matrices wherein an entire organic universe is synthetically expressed. Thus, the stable and innate law (*Archetypus*) underlying the vital process of formation is different from the tiny concrete-tangible-visible detail (*Urphänomen*) from which it is possible to grasp intuitively and concisely the entire natural world.

² Goethe J.W., *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche* (Frankfurter Ausgabe), F. Apel et al. (eds.), 40 voll., Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt a. M., 1985-1999, vol. 13, p. 49: “Das Höchste wäre, zu begreifen, daß alles Factische schon Theorie ist. Die Bläue des Himmels offenbart uns das Grundgesetz der Chromatik. Man suche nur nichts hinter den Phänomenen; sie selbst sind die Lehre”. (My transl.).

In the first part of this essay, I will highlight a few pivotal features of Goethian morphology, focusing on the significant – and often misunderstood – difference between archetype and original phenomenon. I will then attempt to show the centrality of the notion of polarity in Goethe’s worldview, referring in particular to some artistic-literary examples from *Faust*. In the second part of the paper, I will develop a cross-cultural comparison with the notion of polarity in the Taoist context. Unlike simple dualism, the polar relationship expresses an “elective affinity” as co-existence and circular unity between the essence and appearance, visible and invisible, permanent being (*Wesen*) and extemporaneous contingency (*Zustand*).

In traditional Chinese thought, the most famous symbol that expresses an analogous polar and a-dual connexion is that of *Taiji tu* (太极图). As Laozi claims in the *Daodejing* (道德经), the polarity of *yin* (阴) and *yang* (阳) represents the necessary mutual involvement relationship between all elements in the universe.³ *Taiji tu* therefore symbolises the non-existence of pure, absolute and un-mixed conditions and describes a worldview characterised by incessant dynamism and the perennial contamination and alternation of opposites. In the way Taoist polar dynamics oppose the idea that there is only one truth (one ‘pole’) to be ‘dogmatically’ defended, Goethian morphology too does not express a world made up of univocal, rigid elements, nor a state of inert stillness, but rather a world characterised by the dynamic balance of fluid perspectives. Goethian morphology and the conception of *yin* and *yang* thus seem to share an organicist, holistic and anti-metaphysical approach that rejects substantialist dualism. However, to what extent is this analogy effective? In the second part of this essay, with a few examples of paintings, I will show not only some affinities but also crucial differences between Goethe’s aesthetics and Taoist-inspired art.

Despite being dynamic, Goethian forms still preserve a relationship with their archetypal matrix. For example, in Carl Gustav Carus (1789-1869) and Paul Klee’s painting (1879-1940), which are strongly influenced by Goethe’s morphology, the mineral, vegetal and animal elements represent monads – *Urbänomene* – that are a concrete expression of the archetypal law, namely of the immanent model underlying metamorphosis. In Taoist paintings, on the other hand, there seems to be no archetypal model underlying the metamorphic processes of nature. Especially in the ‘classical’ Chinese landscape painting of Shitao (石涛, 1642-1707), speaking properly

³ Laozi, *Daodejing*, transl. by E. Ryden, with an Introduction by B. Penny, Oxford University Press, Oxford 2008, pp. 37 ff.

about morphology seems impossible, simply because the issue in the painting is the absence of form, that is, emptiness understood as an immense, impermanent scenario of dynamic processes. The Chinese painting's subject is not the *morphé* as an intensive matrix and a point of symbolic condensation but the essentially amorphous void that is the condition of possibility for every fullness and every form. Although Taoism shares a polar and dynamic vision of natural and artistic forms with Goethe's morphology, the only norm of Tao is spontaneity (*ziran* 自然) and not fidelity to a stable and innate archetypal form.

2. Goethe as Erscheinungsforscher: Morphology Between 'Delicate Empiricism' And Phenomenology

Goethe's 'morphological paradigm' was highly popular in the 19th and 20th century aesthetics and hermeneutics. Authors such as Carus and Schopenhauer and later Simmel, Klages, Spengler, Kassner, Warburg and Benjamin made explicit references to Goethe's morphological model to investigate inorganic, botanical and animal natures as well as to interpret language, artwork and history. As mentioned above, Goethe's morphology is not only naturalistic and scientific but also symbolic, intuitive and artistic, which is far removed from abstract hypotheses and purely quantitative methods.

According to Goethe, the notion of *Urphänomen* can be understood as the ability to see the essence of the idea only "with the eyes."⁴ He is confident in the objectivity of the vision (*Anschauung*), i.e. in the in-difference and the circular polarity between the object that is shown and the gaze that captures its expression. This idea is summarised in the famous opening motto of the *Theory of Colours*: "If the eye were not sun-like, the sun's light it would not see."⁵ Therefore, Goethe's morphology is above all a celebration of the gaze, of vision and of intuition against the abstract concept, the classificatory explanation, the theory that deludes itself into disregarding phenomena. Morphological intuition, therefore, does not imply that it is the subject which formulates the laws of nature; rather, subject and nature comprise the exchangeable poles of the same experiential unity.

⁴ Goethe J.W., *Un fortunato avvenimento*, in *La metamorfosi delle piante* (1790), S. Zecchi (ed.), Guanda, Milano 2017, p. 98. (My transl.).

⁵ Goethe J.W., *Scientific Studies*, ed. and transl. by D. Miller, Suhrkamp, New York 1988, p. XI.

Goethe's theory of knowledge is not based on the (Kantian) concept of subjective projection but on that of objective polarity: the "delicate empiricism" (*Zarte Empirie*) of which he speaks expresses a theory that is intimately identified with the object. With the notion of *Urphänomen*, Goethe intends to undermine the Cartesian divide between subject and object (*res cogitans* and *res extensa*) and simultaneously the Kantian idea that the objective world is only comprehensible from the a priori structures of subjective consciousness. To be effectively *original* and not derived from the ordering activity of the *ego cogito* or "pure" intuitions as transcendental forms of sensibility, the phenomenon, as an object, stands with the subject related to each other by essential identity.

From this perspective, Goethe is described by Ludwig Klages as the first modern phenomenologist (*Erscheinungsforscher*).⁶ Nature, insofar as it shows itself, neutralises the gap between phenomenon and subjective rationality: it is not a question of analysing the mechanism, mathematical formula, geometric arrangement and the physical-chemical or atomic composition that lies behind the appearance (*phainomai*) of a natural phenomenon but rather of being, in the vision, one with nature. Therefore, Goethe's morphology is phenomenological due to its immersion in the *Lebenswelt*, in the world-of-life, and the investigation of nature entails a form of experience prior to the subject-object relationship. It is an experience of immediate sympathy and then of intuitive empathy, which Klages would describe as "*visio sine comprehensione*".⁷

Thought therefore is not detached from objects but penetrates immediately into sensible images, such that Goethe claims: "My seeing is already thinking, my thinking is seeing."⁸ It is in *Urphänomen* that the polarity of invisible idea and visible manifestation is expressed in the unity of *Gestalt*. In the botanical world – the chosen field of Goethe's naturalistic investigation – the plant organs represent the metamorphosis of the fundamental organ of the leaf, which is the original phenomenon as visibly expressed in the botanical world tout court. Essence and appearance are simultaneously visible in the leaf, in which the eyes of the mind and those of the body operate in perfect symbiosis. Therefore, the leaf can be understood as the original cell, the monadological fragment and the primordial organ from which the entire colourful mixture of the vegetal world develops.

⁶ Klages L., *Goethe come esploratore dell'anima* (1932), G. Lacchin (ed.), introd. by G. Moretti, Mimesis, Milano 2003, p. 59.

⁷ *Ibid.*

⁸ Goethe J.W., *Sollecitazione significativa per una sola parola intelligente*, in *La metamorfosi delle piante*, cit., p. 146. (My transl.).

The original phenomenon is defined by Goethe as *aperçu* (a term which in French means a nod, signal or glimpse). It is a word that polarises the subject and object of vision and indicates the moment of intuitive perception. The detail of the leaf is *Urphänomen* insofar as it is *aperçu*, allowing one to glimpse miraculously and mysteriously – in its very dense symbolic condensation – the whole in the one. From the early 1880s, Goethe discussed “original forms” (*Urgestalten*) with Herder and how to trace these forms in all three kingdoms of nature⁹: the “original stone” (*Urstein*) in geology, “original plant” (*Urpflanze*) in botany and “original animal” (*Urtier*) in zoology. In the latter, the original phenomenon corresponds to the vertebra of the spinal column, and the various metamorphoses of the entire animal kingdom can be traced back to it. In the bone fragment, as in the mineral and inflorescence, the morphologist’s eye is able to grasp the appearance and manifestation of the very essence of nature.

The original phenomena are therefore not cognitive codes, abstract types or semiotic schemes that refer to a theory but are themselves theory – the immediate appearance of meaning. This sense is not ‘behind’, ‘inside’, ‘outside’ or ‘above’ them but ‘within’ them and must be intuited in its individual expression. Consequently, morphology is the intuitive understanding and interpretation of the *Gestalt* of the phenomenon as an expression of its internal formative principle. This principle is the inner formal law – the archetype – that remains recognisable despite the environmental influences and external conditioning. The individual animal, as well as the plant, is defined by Goethe as a microcosm whose archetype has shaped each of its forms. The form of the phenomenon is thus an expression of its peculiar inner formative impulse.

Therefore, if the decisive aspect of Goethe’s morphology must be recognised in the concept of metamorphosis, there remains – despite the intrinsic dynamism of *Gestaltung* – a law governing the dynamic process of formation.

Form is always mobile, dynamic, becoming and passing through, but at the same time the irreducibly metamorphic essence of natural phenomena presents constants, responds to laws and develops on the basis of archetypal models and general principles.

⁹ See Herder J.G., *Sämmtliche Werke*, 33. voll., B. Suphan et al. (eds.), Weidmann, Berlin 1877-1913, vol. 13, p. 49.

3. Polarity, metamorphosis and character in Goethe's *Faust*

From what has been outlined above, for Goethe, the cognitive relation between subject and object, thought and phenomenon, inside and outside, stimulus and perception is not one of cause and effect, but rather of polar co-originality. This peculiar relationship of polarity has been defined as “the necessary connection and the mutual dependence of two opposing principles, phenomena, terms or concepts.”¹⁰ Goethe defines the electrical, magnetic and light/dark polarities as “original polarities” (*Urpolaritäten*). These are concrete “arising phenomena” (*Nullpunkte-Quellenpunkte*) in which the idea is objectified.¹¹ The constant state of flux that characterises the dynamic essence of the universe comprises conflicting antagonistic forces that never express themselves in a single phenomenon but in two diagrammatically opposed entities: “Polarity implies a condition of complementarity between opposites, such that each of the two poles, although limited by the other, also finds its reason and its constitutive foundation in the other.”¹²

For Goethe, the dynamic of polarity not only concerns natural phenomena (such as magnetism and electricity) but also plays an important role in poetry. We will present some examples of polarity related to Goethe's *Faust*.

The dynamic of polarity in Goethe's masterpiece concerns the tension between the finite and infinite, human and divine, knowledge and eroticism. In *Faust*, the original contradiction between light and darkness lives on. The protagonist of the Tragedy is the expression of an apparently irreconcilable polarity between divinity and animality. In the first part of the work, he has clear Luciferian characteristics: “Am I a god? I see so clearly now!”¹³, “I, made in God's image”¹⁴, and “I, more than Cherub”¹⁵. The Spirit of the Earth even calls him “demigod” (*Übermensch*)¹⁶, as both irony and

¹⁰ Giacomelli A., *Polarity*, in S. Tedesco, F. Vercellone (eds.), *Glossary of Morphology*, Springer, Cham 2020, p. 425.

¹¹ See Witte B., Buck T., Dahnke H.D., Otto R., Schmidt P. (eds.), *Goethe Handbuch. Personen, Sachen, Begriffe L-Z*, 4 voll., Springer, Stuttgart-Weimar 1998, vol. IV/2, p. 1081. See also Goethe, J.W., *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, 24 vols., E. Beutler (ed.), Artemis, Zürich 1961, vol. 17, pp. 690-99.

¹² Giacomelli A., *Polarity*, cit., p. 425.

¹³ Goethe G.W., *Faust* (1808-1832), 2 voll., transl. by S. Atkins (ed.), with a new foreword by D.E. Wellbery, Princeton Univ., Princeton-Oxford 2014, vol. I, p. 15, v. 439: “Bin ich ein Gott? Mir wird so licht!”

¹⁴ *Ivi*, vol. I, p. 16, v. 516: “Ich Ebenbild der Gottheit!”

¹⁵ *Ivi*, vol. I, p. 19, v. 618: “Ich, mehr als Cherub”.

¹⁶ *Ivi*, vol. I, p. 16, v. 490.

mockery.¹⁷ Further, Faust reveals an opposite nature: “No peer of gods! I suffer from that truth – my counterpart’s the worm that grovels in the dust”.¹⁸ He is neither God nor a worm, but both – indifferently God *and* worm. The pole of omnipotence (light-God) is inseparable from the pole of a miserable finitude (darkness-worm). As has been claimed, “Faust’s spirit hovers between the chaotic vastness of infinite aspiration for macrocosmic omniscience, [...] and, on the opposite side, the resisting medium on environment as well as the restricting fetters of the ego”.¹⁹ Faust’s efforts are always destined to backfire: he wishes for light and finds himself in darkness, he believes himself to be God and discovers himself to be a worm, he seeks the company of the Spirit of the Earth and obtains that of Mephistopheles and he believes he can save Marguerite but finally witnesses her execution.²⁰ The highest and lowest elements, “Höchst’ und Tiefste”,²¹ coexist in him in a *coincidentia oppositorum* consisting of high enthusiasms and deepest depressions.

The entire tragedy is marked by a succession of “light and dark, point and counterpoint, attack and repartee, blaring prestos and muttering diminuendos.”²² Activity and quietism, life and death, sensual satisfaction (Gretchen) and classical beauty (Helena), Dionysian intoxication and Apollonian calm constitute the polar-circular co-existential unity in Faust, where there is no succession, duality or hierarchy, between the two co-existing poles but absolute contemporaneity, simultaneity and co-belonging.

Not only the theme of polarity but also that of metamorphosis are central to Goethe’s *Faust*. Faust wants to experience everything: good and evil, pleasure and pain, great loves and fortunes, great catastrophes and escapes as well as richness and despairs. Faust thus traverses and embodies the metamorphic variety of the world, and his long and intense life is that of change. He continues to desire ever-different forms. “In the figure of Faust”, writes Wellbery, “modernity is imagined as a thirst that won’t be slaked, a process of creative destruction.”²³ Yet, this burning thirst for novelty, despite the constant strive for self-improvement and the kaleidoscope

¹⁷ See Siani A.L., *Luce, tenebra e colore in Goethe. Per un’estetica (dell’) immanente*, in L. Russo (ed.), *Premio Nuova Estetica*, Aesthetica Preprint, Palermo 2011, p. 214.

¹⁸ Goethe G.W., *Faust*, cit., vol. I, pp. 19-20, vv. 652-653: “Den Göttern gleich’ ich nicht! Zu tief ist es gefühlt:/ Dem Wurme gleich’ ich”.

¹⁹ Cardinal C.H., *Polarity in Goethe’s Faust*, “PMLA. Journal of the Modern Language Association of America”, 64/3 (1949), p. 451.

²⁰ See Siani A.L., *Luce, tenebra e colore in Goethe*, cit., p. 214.

²¹ See Goethe G.W., *Faust*, cit., vol. I, p. 46, v. 1772.

²² Cardinal C.H., *Polarity in Goethe’s Faust*, cit., p. 451.

²³ Wellbery D.E., *Introduction to Goethe*, G.W., *Faust*, cit., p. XVIII.

of forms that characterises his life, Faust cannot escape his own nature. “You are just what you are”, says Mephistopheles to Faust: “Pile wigs with countless curls upon your head, wear shoes that lift you up an ell, and still you will remain just what you are.”²⁴

While the fixity of the archetype is presented as a law of nature in Goethe’s scientific studies, in the human and literary sphere, the archetypal stability concerns character. As mentioned, natural phenomenon, in its irreducibly metamorphic essence, displays constants and responds to laws, and develops on the basis of general models and principles, which, although immanent to experience, order the development of form. Similarly, individual character is marked by transformation (*Verwandlung*) and simultaneously is pre-determined by the peculiar inner formative impulses of the archetype. Therefore, the personality of the individual grows and develops, like plants and animals, in accordance with the original law that marks its genesis. We are not in the realm of unlimited characterological perspectivism since, for Goethe, there is undoubtedly a change of form (of character). However, this change occurs periodically based on an internal principle (law) that is entirely original, predetermined, necessary and immutable. No form can therefore betray its archetypal character. In the field of characterology, the development of the personality form is based on a germinal and innate model that guarantees the unity of the human *Gestalt* despite its metamorphoses. The characterological core – like the natural archetype – can expand or contract, but it can never contravene its own immanent form.

According to Goethe, in this particular sphere of metamorphosis, as in the plant and animal spheres, there is no pure, accidental or imponderable randomness but rather a polar in-difference between being and becoming, immutability and change, freedom and necessity.

4. Taoist Ontology and Goethe’s Morphology: Some Affinities And Differences

As we have already mentioned, the Goethean *Weltanschauung* characterised by a holistic ontology, i.e. the negation of any rigid dichotomy between transcendence and immanence and between idea and phenomenon, seems to disclose important affinities with

²⁴ Goethe, G.W., *Faust*, cit., vol. I, p. 46, vv. 1806-1809: “Du bist am Ende – was du bist. Setz dir Perücken auf von Millionen Locken, Setz deinen Fuß auf ellenohe Sokken, du beibst dich immer, was du bist”.

traditional Chinese Taoist thought. The Taoist vision of the cosmos, like Goethe's, is characterised by dynamic processuality and vital fluidity expressed as a complementarity and polar alternation between elements (full-empty, black-white, sky-earth, matter-spirit, light-shadow, inhalation-exhalation, etc.). This relationship is famously represented by the Taoist symbol of *Taiji tu*. Within this symbol, the empty is represented by the dark element (*yin*) and the full by the light one (*yang*). Originally, *yin* and *yang* denoted, respectively, the shadow and sunny sides of a mountain.²⁵ If the symbol is interpreted in a static way, as though representing a fixed situation, the balance of complementarity between the two elements becomes clear. These elements are chromatically opposite but of identical and specular form, and each contains a 'germ' of the opposite element. If the symbol is interpreted in a dynamic sense, representing a circular movement, then the balance of alternation between the two elements also stands out. The 'germ' of an element in the opposite element represents the possibility of one element transforming into the other.²⁶ Therefore, according to Taoist ontology,²⁷ the universe is ruled by the *yin-yang* principle of alternation. Similarly, according to Goethean ontology, all degrees of nature are linked by an "elective affinity" and by an "original polarity". The breathing dynamic of Taoist life expresses a rhythm, alternation and polarity that recall Goethe's continuous process of "systole and diastole": the inspiration and expiration of the living soul, in which the inner and outer must always be viewed as interwoven.²⁸

The Taoist vital flow, which in Chinese is called *qi* (氣), permeates an immanent reality devoid of metaphysical dualisms between the sensible and intelligible planes, between 'material' and 'spiritual'. In the flow of *qi* as 'breath' and 'vital energy', the essence of the world is expressed as eternal modification, transformation and metamorphosis. This is, once again, a worldview analo-

²⁵ See Graham A.C., *Yin-Yang and the Nature of Correlative Thinking*, Institute of East Asian Philosophies, Singapore 1986.

²⁶ See Pasqualotto G., *Estetica del vuoto. Arte e meditazione nelle culture d'Oriente*, Marsilio, Venezia 2002, pp. 14-15 and *Oltre la filosofia. Percorsi di saggezza tra Oriente e Occidente*, Angelo Colla, Costabissara 2008, pp. 47-104.

²⁷ It is well known that ontology is the study of being (from the Greek ὄντος, genitive singular of the present participle of the verb εἶναι, "to be" and from λόγος, "speech"). On the other hand, the morphology of the Chinese language does not presuppose the existence of the verb "to be", nor – strictly speaking – the conjugation of verb tenses (see Jullien F., *Du "temps": Éléments d'une philosophie du vivre*, Grasset, Paris 2001, pp. 98-9). Therefore, it is only possible to speak of "Taoist ontology" if this means a peculiar processual view of the world and a dynamic complementarity between the elements, in which no "being" is opposed to "becoming".

²⁸ See B. Witte, T. Buck, H.D. Dahnke, R. Otto, P. Schmidt, (eds.), *Goethe Handbuch*, cit., vol. IV/2, p. 1034; see also Giacomelli, A., *Polarity*, cit., p. 426.

gous to Goethe's for whom the essence of every being can only be grasped in conjunction with its form, and for whom that form is fundamentally formation (*Gestaltung*) always in action. Everything, according to Goethe, as in Taoism, is transformed: transformation is life; life is transformation.²⁹ Both ontologies reject the stasis, fixity and rigidity of any scheme and instead promote transition and processuality. The term Tao (道) itself represents this dynamism, as it is usually translated as 'way' or 'course': the Tao is thus a path that is formed in the walking.³⁰ Just as Taoism denies the ontological difference between an original essence and a derived copy in the name of creation as modification and transformation (*biànhuà* 变化, *zàohuà* 造化),³¹ Goethe too rejects the Platonic fixation and abstraction of forms, which constitute one of the axes of the history of Western thought.³² The variety of nature, according to Goethe, is stylised in the monad form, in *Urphänomen*, but is not abstracted in the sense of being separated from matter and placed beyond life.

These 'family resemblances' between Taoism and Goethe's morphology – both of which reject the fixity of reality and emphasise the dynamic polarity of becoming – do not, however, legitimise the assertion of a convenient and unproblematic equivalence between the worldviews. There is in fact a significant difference that calls into question this comparison: for Goethe, the law governing the natural world, the literary-artistic world and the world of human *ethos* is archetypal, whereas in the Taoist context, the law – or rather the rule – (*liaofa* 了法) does not have the archetypal character of a constant model but is spontaneity itself (*ziran* or *tsu-jan* 自然). Although inseparable from the sensible form, Goethe's archetype represents a stable and essential structural element: an invariant underlying feature of variation. The Taoist rule is essentially the absence of rules, or a 'spontaneous order', whereas the archetypal law represents the immutable in the ever-changing as per Goethe.

While Mephistopheles claims: "You are just what you are" (see *supra*), revealing the substantial immutability of the character as archetype, Shitao says: "The perfect man has no rules" (*zhìrén wù*

²⁹ See Ghilardi, M., (ed.), *Shitao. Discorsi sulla pittura del monaco Zucca Amara*, pref. by G. Pasqualotto, Jouvence, Milano 2014, p. 38.

³⁰ See Wang R.R., *Yinyang: The Way of Heaven and Earth in Chinese Thought and Culture*, Cambridge University Press, Cambridge 2012, pp. 44-5. See also Mirzakhani, K., *An Ironic Approach to the Absolute. Schlegel's Poetic Mysticism*, Lexington, Lanham and others 2020, p. 65.

³¹ See Ghilardi M., (ed.), *Shitao*, cit., p. 38 and pp. 75-6.

³² See Wilkinson E.M., *Goethe's conception of form*, in Willoughby, I.A., *Goethe: Poet and Thinker*, Arnold, London 1962, pp. 167-184; Schulte J., *Coro e legge. Il "metodo morfologico" in Goethe e Wittgenstein*, "Intersezioni", 2 (1982), pp. 99-124; F. Moiso, *Goethe: la natura e le sue forme*, cit., pp. 14 ff.

fǎ 至人無法),³³ revealing the absence of any paradigmatic law underlying both subjectivity and nature. In Taoism, therefore, there is no unchangeable archetypal core to which the world – even in the variety of its metamorphoses – remains faithful.

It can be said, very schematically, that while Goethe's morphology is based on the formative presupposition of the archetype, Taoist ontology is based on the transcendental action of emptiness. In other words, in the Taoist context, it is not a question of intensively investigating the relationship between the archetype and its monadological-phenomenal manifestation (*Urphänomen*) but of grasping the empty nature of phenomena. Such emptiness (*wu* 無), in classical Taoist texts such as the *Daodejing* and the *Zhuangzi*,³⁴ refers to an absence that encompasses the transcendental condition of possibility of all determination. Therefore, in Taoist thought, no origin (*Ur-*) and no archetype exist to legitimise the metamorphosis of the world, but there is only emptiness as a universal condition of possibility for the circulation of vital breaths and dynamic interpenetration of any polarity. This void is the inexhaustible matrix of every natural development and artistic creation.

5. Conclusion: A brief cross-cultural comparison of paintings by Carl Gustav Carus and Shitao

This distinction is particularly clear in paintings, and mainly in the field of landscape painting. For a brief comparison between Goethean and Taoist paintings, we will consider the landscape paintings of Carl Gustav Carus and Shitao, respectively. The choice of utilising Carus is justified by the fact that he famously had a direct relationship with Goethe, and he was strongly influenced by his morphology.³⁵ With regards to Shitao, he probably makes the most significant pictorial and theoretical contribution to traditional Chinese painting (*Sayings on Painting from Monk Bitter Gourd, Kugua Heshang Huayulu* 苦瓜和尚画语录, early 18th century). Like Shitao, Carus complements his painting with a theoretical reflection (*Letters on landscape painting, Briefe über Landschaftsmalerei*, 1815-1824).

Regarding Carus, the element that is worth emphasising con-

³³ See Ghilardi, M., (ed.), *Shitao*, cit., p. 77.

³⁴ Watson B., (ed.), *The complete Works of Zhuangzi*, Columbia University Press, New York 2013.

³⁵ See Kirchner B., *Carl Gustav Carus, seine "poetische" Wissenschaft und seine Kunsttheorie, sein Verhältnis zu Goethe und seine Bedeutung für die Literaturwissenschaft*, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität, Bonn 1960.

cerns the revelatory value of detail and of individual natural elements: between 1818 and 1820, Carus had already painted a series of landscapes under the influence of Caspar David Friedrich. One of these – the so-called *Tannenwald* (1820) – particularly impressed Goethe. The picture, writes Johann Henrich Meyer in a review, “shows a quiet forest area densely populated with fir trees with a stream running through stones.”³⁶ The pines and stones painted by Carus can be considered *Urbänomene*: concentrated *Gestalten* of the plant and mineral worlds. The painted tree and gravel as well as the ruins of cathedrals in other paintings represent monads, in which the universal is manifested in the particular, ideality in concreteness and generality is materialised in the individuality of the minute phenomenon. Moreover, in this pictorial context, the original phenomenon condenses the essence, the substance and the soul of nature, expressing its archetypal laws. With due historical-conceptual distinctions, something similar appears in Paul Klee’s painting, which in turn is strongly imbued with Goethian morphology. The fantastic landscapes and gardens painted by Klee (*Garden*, 1922; *Landscape with Yellow Birds*, 1923; *Big Garden*, 1924; *Blossoms in the Night*, 1930) can indeed be considered a pictorial expression of Goethe’s metamorphosis of plants and animals. The visible element of *Gestaltung* manifests and expresses the invisible element of the archetype, of the ‘idea’ as an internal vital formative impulse or, as Klee would say, the equally invisible element of “quality.”³⁷

Coming back to Carus, the pictorial landscape represents, in physiognomic terms, the sensitive and dynamic face in which the soul of the world (*Weltseele*) is expressed, that is, nature’s eternal, immutable and archetypal character. At the same time, the natural landscape is for Carus the place of transposition of man’s moods (*Stimmungen*), which find their phenomenal expression there. It therefore is a painting based on the intensive condensation of archetypal essences (characters, psychic contents, emotional tones and moods). Thus, the painted landscape becomes, through its details, the material and visible manifestation, or the *Urbänomen*, of a dialectic between the interiority of the author and that of nature.

In Shitao’s painting, following the Tao means exactly the oppo-

³⁶ Groche S., “Zarten Seelen ist gar viel gegönnt”: *Naturwissenschaft und Kunst im Briefwechsel zwischen C. G. Carus und Goethe*, Wallstein Verlag, Göttingen 2001, p. 140. See also Knittel A.P., *Zwischen Idylle und Tabu: die Autobiographien von Carl Gustav Carus, Wilhelm von Kugelgen und Ludwig Richter*, Thelem, Dresden 2002, p. 26.

³⁷ See Giacomelli A., *Baubaus absconditum. Arte, corpo e mistica alle radici del Modernismo*, Mimesis, Milano 2019, pp. 179-180.

site: not intensively condensing the archetypal character of nature, let alone the painter's personal moods, but rather 'emptying the heart'. In order to transfer forms onto paper or silk, the painter must first achieve *wu xin* (無心), "the emptying of the heart-mind, the liberation from all distractions, worries, fantasies, memories, prejudices".³⁸ This means that the components of the portrait are not original phenomena as signs, traces and visible fragments of a personal character nor of stable archetypal-natural laws but expressions of the Tao itself, i.e. of an exchangeable and fluid relationship between the natural elements. The "one stroke" (*yi hua* 一畫) that Shitao mentions is the morphogenetic act that materialises through the brush, which allows painting to generate the world, i.e. the "ten thousand beings".³⁹

If we think of paintings like *Morning Mist among the Golden Bamboos*, 1669; *Landscapes with flowers and plants*, 1699; *Clouds and Mountains*, 1702; what they express is a correlation between the cosmos and painting technique. Portraiture is a practice that, by recreating the cosmos, triggers a resonance between man and nature, a breathing dynamic that adheres to the flow of reality. It is significant that the Chinese term for 'landscape' (*shānchūān*, 山川) literally translates to 'mountain-river' or 'mountain-water' (*shānshuǐ*, 山水): landscape is not a symbolic, intensive and individual monad, nor a phenomenal manifestation of interiority, but a re-creation of the processes of the universe. Taoist landscape painting is thus a sensitive manifestation of the 'void' as the author's non-self and, simultaneously, a cosmic monad, giving nature with its impermanence a form. If Goethe's morphology, in its dynamism, is guided by the archetypal *nómos* of which *Urphänomen* is the manifestation, the Taoist worldview reflects perhaps the most radical expression of formlessness.⁴⁰

References

- Cardinal, C.H., *Polarity in Goethe's Faust*, "PMLA. Journal of the Modern Language Association of America", 64/3 (1949), pp. 445-461.
- Ghilardi, M., (ed.), *Shitao. Discorsi sulla pittura del monaco Zucca Amara*, pref. by G. Pasqualotto, Jouvence, Milano 2014.
- Giacomelli A., *Bauhaus absconditum. Arte, corpo e mistica alle radici del Modernismo*, Mimesis, Milano 2019.

³⁸ Pasqualotto G., *Prefazione a Ghilardi, M., (ed.), Shitao*, cit., p. 14.

³⁹ See Ghilardi M., (ed.), *Shitao*, cit., p. 64.

⁴⁰ See Jullien F., *The great image has no form, or On the nonobject through painting* (2003), transl. by J.M. Todd, The University of Chicago Press, Chicago-London 2009.

- Giacomelli A., *Polarity*, in S. Tedesco, F. Vercellone (eds.), *Glossary of Morphology*, Springer, Cham 2020.
- Goethe G.W., *Faust* (1808-1832), 2 voll., transl. by S. Atkins (ed.), with a new foreword by D.E. Wellbery, Princeton Univ., Princeton-Oxford 2014.
- Goethe, J.W., *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, 24 voll., E. Beutler (ed.), Artemis, Zürich, vol. 17, 1961.
- Goethe, J.W., *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche* (Frankfurter Ausgabe), F. Apel et al. (eds.), 40 voll., Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt a. M., vol. 13, 1985-1999.
- Goethe J.W., *Scientific Studies*, transl. by D. Miller (ed.), Suhrkamp, New York 1988.
- Goethe J.W., *Sollecitazione significativa per una sola parola intelligente*, in *La metamorfosi delle piante* (1790), S. Zecchi (ed.), Guanda, Milano 2017.
- Goethe J.W., *Un fortunato avvenimento*, in *La metamorfosi delle piante*, cit.
- Herder, J.G., *Sämmtliche Werke*, 33. voll., B. Suphan et al. (eds.), Weidmann, Berlin, vol. 13, 1877-1913.
- Graham, A.C., *Yin-Yang and the Nature of Correlative Thinking*, Institute of East Asian Philosophies, Singapore 1986.
- Groche S., *“Zarten Seelen ist gar viel gegönnt”: Naturwissenschaft und Kunst im Briewechsel zwischen C. G. Carus und Goethe*, Wallstein Verlag, Göttingen 2001.
- Jullien F., *Du “temps”: Eléments d’une philosophie du vivre*, Grasset, Paris 2001.
- Jullien F., *The great image has no form, or On the Nonobject through painting* (2003), transl. by J.M. Todd, The University of Chicago Press, Chicago-London 2009.
- Kirchner, B., *Carl Gustav Carus, seine “poetische” Wissenschaft und seine Kunsttheorie, sein Verhältnis zu Goethe und seine Bedeutung für die Literaturwissenschaft*, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität, Bonn 1960.
- Klages, L., *Goethe come esploratore dell’anima* (1932), G. Lacchin (ed.), introd. by G. Moretti, Mimesis, Milano 2003.
- Knittel, A.P., *Zwischen Idylle und Tabu: die Autobiographien von Carl Gustav Carus, Wilhelm von Kügelgen und Ludwig Richter*, Thelem, Dresden 2002.
- Laozi, *Daodejing*, transl. by E. Ryden, with an Introduction by B. Penny, Oxford University Press, Oxford 2008.
- Mirzakhani, K., *An Ironic Approach to the Absolute. Schlegel’s Poetic Mysticism*, Lexington, Lanham and others 2020.

- Moiso, F., *Goethe. La natura e le sue forme*, C. Diekamp (ed.), Mimesis, Milano 2002.
- Pasqualotto, G., *Estetica del vuoto. Arte e meditazione nelle culture d'Oriente*, Marsilio, Venezia 2002.
- Pasqualotto, G., *Oltre la filosofia. Percorsi di saggezza tra Oriente e Occidente*, Angelo Colla, Costabissara 2008.
- Schulte J., *Coro e legge. Il "metodo morfologico" in Goethe e Wittgenstein*, in "Intersezioni", 2 (1982), pp. 99-124.
- Siani A.L., *Luce, tenebra e colore in Goethe. Per un'estetica (dell') immanente*, in L. Russo (ed.), *Premio Nuova Estetica*, Aesthetica Preprint, Palermo 2011.
- Wang R.R., *Yinyang: The Way of Heaven and Earth in Chinese Thought and Culture*, Cambridge University Press, Cambridge 2012.
- Watson B., (ed.), *The complete Works of Zhuangzi*, Columbia University Press, New York 2013.
- Wilkinson E.M., *Goethe's conception of form*, in Willoughby, I.A., *Goethe: Poet and Thinker*, Arnold, London 1962, pp. 167-184.
- B. Witte, T. Buck, H.D. Dahnke, R. Otto, P. Schmidt (eds.), *Goethe Handbuch. Personen, Sachen, Begriffe L-Z*, 4 voll., Springer, Stuttgart-Weimar, vol. IV/2, 1998.

Prospettive contemporanee nel dibattito italiano sull'estetica del digitale

di Lorenzo Manera*

ABSTRACT

The interactive dimension that characterizes the digital sphere, the perceptual aspects that define our relationship with technological devices, and the reconfiguration of the sensitive experience are receiving increasing attention in the Italian contemporary aesthetic debate. On the one hand, this contribution aims to critically examine how the spreading of neo-technologies is redefining the perceptual experience. On the other hand, by presenting the main perspectives on digital aesthetics developed within the Italian context, the paper focuses on the issues and the aspects that might contribute to foster an interactive relationship between digital technologies, human subjects, and the environment. Finally, this contribution aims to both highlight how such perspectives can inform the advancement of new forms of aesthetic education in the digital age, and to define some specific aspects that might contribute to its development.

KEYWORDS

Digital Aesthetics; Interactivity; Aesthetic education; Digital technologies; Intermediality.

1. *Tecnologie digitali e riconfigurazione dell'esperienza sensibile*

Alcune tematiche, tra cui la dimensione interattiva che caratterizza il digitale, la riconfigurazione dell'esperienza sensibile legata ai processi di mediazione sempre più pervasivi operati dai device digitali, nonché gli aspetti percettivo-relazionali che definiscono il rapporto tra individui e dispositivi tecnologici sono oggetto di una crescente attenzione all'interno del dibattito estetico contemporaneo internazionale e italiano: è in particolare su quest'ultimo che il presente contributo intende concentrarsi. Tra le principali problematiche che caratterizzano tale dibattito, particolare interesse è emerso rispetto al rapporto che regola l'interazione tra immaginazione e mondo-ambiente, la cui configurazione si sta sviluppando sulla base di mediazioni tecniche che hanno assunto modalità sino ad oggi inedite, caratterizzate da un processo di

* Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia, lorenzo.manera@unimore.it

tecnicizzazione della sensibilità che sta mutando profondamente l'esperienza percettiva.

Le forme di relazione che si possono instaurare tra essere umano e dispositivi digitali sono oggetto, in ambito estetico, di analisi interpretative tese anzitutto a indagare il processo tramite cui, da un punto di vista percettivo, si tende in misura crescente a far affidamento alle neo-tecnologie digitali¹ per interagire con le diverse entità che caratterizzano l'ambiente circostante. Nella prospettiva elaborata da Cali², le tecnologie emergenti stanno costituendo in maniera crescente l'ecoambiente che caratterizza la contemporaneità e, a tal proposito, Montani ha messo in luce come il digitale stia realizzando "in modo particolarmente marcato e per alcuni aspetti inedito la sua natura di ambiente"³, producendo una riorganizzazione sistematica del sentire comune.

Secondo l'autore, uno dei principali rischi legati alla rapida e pervasiva diffusione delle tecnologie digitali riguarda l'anestetizzazione della percezione sensibile, che può conseguire all'esautoramento dei processi rielaborativi della realtà esercitato dai device elettronici. Nel dibattito estetico recente, tali rischi sono stati tematizzati secondo prospettive che pongono in risalto ulteriori elementi critici.

In *Die Errettung des Schönen*⁴, Han ha sostenuto che, dal punto di vista estetico, la caratteristica principale del digitale può essere individuata in un complessivo appiattimento sensoriale, elemento che dà luogo a una dinamica percettiva priva delle dimensioni di alterità che permettono di dotare l'esperienza di una dimensione di senso. Prendendo in analisi il processo di indebolimento che caratterizza la relazione tra immagine digitale e mondo naturale, Finocchi⁵ ha individuato nella perdita delle qualità sensibili dell'esperienza, nei processi di de-soggettivazione, di indifferenziazione percettiva e di derealizzazione dell'immaginario i principali rischi legati alla mediazione sempre più pervasiva operata dai dispositivi digitali. Nelle prospettive delineate, la diffusione delle neo-tecnologie viene legata al rischio di favorire la marginalizzazione del ruolo delle facoltà immaginative, a cui conseguirebbero un processo di

¹ Rispetto alle tecnologie e ai media analogici, che mantengono appunto pattern stabili nel processo di modifica di stato delle informazioni che trasmettono (si prenda ad esempio il segnale elettrico), le tecnologie digitali codificano qualunque tipo di informazione in serie di numeri binari.

² Cali D.D., *Mapping Media Ecology. Introduction to the Field*, Peter Lang, New York 2017.

³ Montani P., *Prolegomeni a un'educazione tecno-estetica*, in "Mediascapes Journal", 5 (2015), p. 79.

⁴ Han B.C., *Die Errettung des Schönen*, Fischer Verlag, Berlin 2015.

⁵ Finocchi R., *Ipermedia e locative media: cronologia, semiotica, estetica*, Edizioni Nuova Cultura, Roma 2016.

inertizzazione dell'esperienza sensibile e una progressiva autonomizzazione di tecnologie ipermediali auto-operanti.

2. *L'attualizzazione del paradigma deweyano nel dibattito sull'estetica del digitale*

Nell'affrontare la problematica del mantenimento di forme di autenticità interattiva nell'era digitale, l'elaborazione deweyana della nozione di esperienza, intesa principalmente come interazione tra organismo e ambiente, risulta particolarmente efficace, in quanto consente di affrontare criticamente i rischi legati agli effetti operati sul piano della percezione sensibile dalla diffusione di tecnologie digitali. A tal riguardo, Diodato⁶ ha messo in luce come la concezione deweyana della relazione arte-esperienza, intesa come modello esemplare del senso di quest'ultima, assume un significato particolarmente pregnante rispetto alla configurazione contemporanea dell'ambiente, in cui i media digitali si caratterizzano in maniera crescente come i luoghi stessi dell'esperienza.

Tale fenomeno, se da un lato ha rafforzato i tratti anestetizzanti "dell'immaginario mediale e del relativo regime del desiderio proprio dell'epoca del marketing emozionale"⁷, dall'altro ha reso possibile lo sviluppo di prime forme di progettazione e sperimentazione di corpi-ambienti virtuali, in cui la dimensione interattiva può arrivare a costituire forme di esperienza estetica intese proprio in senso deweyano, cioè forme di perfezionamento dell'esperienza che avvengono tramite processi intelligenti e sensibili allo stesso tempo. I corpi-ambienti virtuali assumono i tratti dell'intermediarietà, rendendo interno ed esterno aspetti di un medesimo fenomeno e caratterizzandosi come luoghi in cui il confine diviene territorio, attualizzando la prospettiva del filosofo americano, che prevede il superamento delle forme di dualismo e di polarità tra passività e di attività, soggettività e oggettività, corpo e ambiente. Nell'estetica deweyana, la dimensione corporea si caratterizza infatti come soglia relazionale tra uomo e mondo, in una dinamica interattiva che coinvolge l'esperienza percettiva in modo sinestetico. Tuttavia, nella dinamica relazionale tra corpo e ambiente emerge il rischio che i connotati interattivi vengano impoveriti da esperienze che il filosofo americano definisce anestetiche⁸, caratterizzate dall'assenza

⁶ Diodato R., *Immagine, arte, virtualità. Per un'estetica della relazione*, Morcelliana, Brescia 2020.

⁷ Ivi, p. 120.

⁸ "There is experience, but so slack and discursive that it is not an experience. Needless to say, such experiences are anesthetic" (J. Dewey, *Art as experience*, Perigee Books,

di una dimensione autenticamente relazionale, dovuta all'impossibilità di individuare elementi che siano legati tra loro da connessioni non esclusivamente meccaniche. Al contempo, come è stato messo in luce da Marfia e Matteucci⁹, nella prospettiva deweyana viene sottolineata l'impossibilità del verificarsi di un processo di ipostasi nel costituirsi della correlazione tra soggetto e oggetto, laddove quest'ultimo si presenta sempre come termine di un'interazione che diviene elemento qualificante di una precisa modalità relazionale, costituita dal rapporto interattivo e continuamente riorganizzato che intercorre tra corpo e ambiente, a cui consegue la possibilità di dar vita a dimensioni relazionali autenticamente partecipative e comunicative¹⁰.

Le considerazioni esposte risultano utili per affrontare criticamente il tema delle conseguenze di un'eccessiva delega attribuita ai device digitali, che rischiano di caratterizzare in senso anestetico il processo di rifigurazione della realtà, impedendo un'elaborazione immaginativa dei dati recepiti dai sensi.

Una volta delineati alcuni aspetti che conseguono alla crescente diffusione delle tecnologie digitali, il presente contributo intende analizzare, sulla base delle prospettive teoriche che caratterizzano il dibattito estetico italiano, le condizioni che rendono possibile il costituirsi di un rapporto interattivo e multiforme tra soggetti, tecnologie digitali e ambienti mediali.

Rispetto a tale tematica, la riflessione estetica di Montani insiste nel rilevare come il mantenimento di una dimensione di autenticità delle esperienze percettive che avvengono all'interno degli ambienti mediali risulti legato ad alcune condizioni specifiche. Secondo l'autore, per garantire una dimensione interattiva è necessario che vengano salvaguardati alcuni elementi ambientali costitutivi, in particolare i caratteri di imprevedibilità, contingenza, resistenza e irriducibilità¹¹. Anche in questo caso, il riferimento alla filosofia estetica deweyana e alla elaborazione di un parallelo tra i binomi esperienza e natura, tecnica e *physis* risulta particolarmente significativa per lo sviluppo di un'analisi della dimensione esperienziale che si verifica in tali ambienti. La ripresa della prospettiva deweyana permette infatti lo svolgimento di un'ulteriore

New York 1980, p. 40).

⁹ G. Marfia, G. Matteucci, *Some remarks on aesthetics and computer science*, "Studi di estetica", 12, 2018, pp. 1-30.

¹⁰ "Experience is the result, the sign, and the reward of that interaction of organism and environment which, when it is carried to the full, is a transformation of interaction into participation and communication." J. Dewey, *Art as experience*, cit. p. 22.

¹¹ Montani P., *Tecnologie della sensibilità. Estetica e immaginazione interattiva*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2014.

riflessione sui processi che strutturano la percezione sensibile, in un'era in cui le interfacce digitali hanno assunto un ruolo centrale nelle dinamiche interattive tra l'uomo e l'ambiente, caratterizzandole in senso estetico.

Il riferimento alla riflessione del filosofo americano comporta lo spostamento del paradigma di indagine da un piano riflessivo ad uno maggiormente legato a una dimensione pragmatica, connessa all'azione effettiva e produttiva, consentendo un processo di sovrapposizione tra gli immaginari che emergono dall'interazione sempre più pervasiva con le tecnologie digitali e i caratteri costitutivi che l'esperienza estetica ha assunto nella contemporaneità.

Riferendosi alla differenza tra azione ed esperienza individuabile nell'estetica deweyana, Perniola¹² ha individuato nella prima la centralità della dimensione interattiva tra soggetto e mondo esterno, e nella seconda la possibilità di rielaborare sia cognitivamente che emozionalmente il vissuto. Tali questioni sono state riprese da Cecchi¹³, che ha posto in relazione il crescente interesse estetico nei confronti della questione dei media digitali con l'emergere di processi tramite cui la nostra sensibilità tende a prolungarsi in maniera spontanea in protesi tecniche. Il fenomeno descritto coinvolge, allo stesso tempo, aspetti ricettivi e produttivi, generando una sovrapposizione a cui possono conseguire, a seconda delle caratteristiche medialità in cui tali aspetti si collocano, un'iperestetizzazione o un'anestetizzazione della percezione sensibile. Quest'ultima si verifica, secondo Cecchi, nei casi in cui l'interazione con il dispositivo tecnico si traduce nella sola implementazione di una programmazione del tutto pre-stabilita, negando così il costituirsi di processi di rielaborazione che eccedono alle regole già definite in fase di programmazione. Al fine di evitare tale rischio, Cecchi propone di ripensare il concetto di interattività digitale, tenendo in considerazione e valorizzando i margini creativi di cui dispone il soggetto nel processo di individuazione delle prestazioni che le tecnologie digitali esprimono non in sé, bensì in contesti interattivi che permettono ai soggetti di elaborare strategie d'uso a partire dai processi di schematizzazione dei device.

3. Ambienti medialità, immagini-interfaccia e connotati interattivi

¹² Perniola M., 'Come leggere Art as experience nel quadro dell'orizzonte estetico attuale?', in L. Russo (ed.), *Esperienza estetica a partire da John Dewey*, Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo 2007, pp. 123-137.

¹³ Cecchi D., *Intermedialità, interattività (e ritorno)*. *Nuove prospettive estetiche*, in "Rivista di estetica", 63 (2016), pp. 3-11.

Le considerazioni delineate possono essere ulteriormente problematizzate approfondendo le prospettive estetiche elaborate da Montani¹⁴ e da Cuomo¹⁵ in riferimento al tema degli ambienti mediali e delle immagini-interfaccia.

Cuomo, prendendo in analisi i caratteri distintivi che definiscono la specificità degli ambienti digitali, ha individuato alcune caratteristiche specifiche¹⁶, tra le quali il carattere ibridativo di tali ambienti, dovuto alla presenza di immagini-interfaccia dotate di caratteri performativo-operazionali¹⁷.

Secondo Cuomo, l'assenza di un referente ontico non permette di assimilarle a quelle materiali, così come l'assenza di un rimando ad altre immagini le pone su un piano distante dalle immagini-simulacro¹⁸, entrambi elementi che hanno ricadute di natura estetico-percettiva, riguardanti in particolare l'instaurarsi di una relazione inedita tra l'apparato visivo e quello senso-motorio. In questa prospettiva, il processo di ri-mediazione legato al diffondersi delle tecnologie digitali ha avuto come conseguenza da un lato il generarsi di un processo di marginalizzazione del simbolico, dall'altro ha permesso l'inaugurarsi di nuovi paradigmi che si pongono in contrapposizione al processo di destrutturazione simbolica.

Nella prospettiva teorica di Montani¹⁹, il processo di ri-estetizzazione dell'esperienza sensibile può realizzarsi tramite la configurazione di ambienti mediali dotati della caratteristica di essere aperti al mondo.

Tali ambienti prevedono l'assimilazione delle caratteristiche dei contesti immersivi alle proprietà che definiscono un ambiente reale, individuate nello specifico in contingenza, imprevedibilità, resistenza e irriducibilità. Per quanto riguarda la progettazione ambientale, per evitare il rischio del configurarsi di espe-

¹⁴ Montani P., *Emozioni dell'intelligenza. Un percorso nel sensorio digitale*, Meltemi, Milano 2020.

¹⁵ Cuomo V., *Eccitazioni mediali: forma di vita e poetiche non simboliche*, Kaiedizioni, Lecce 2014.

¹⁶ La prima riguarda il concetto di stordimento estetico (concetto mutuato dalla *Benommenheit* heideggeriana), la seconda l'*habitus* algoritmico (laddove *habitus* è un chiaro riferimento al concetto elaborato in ambito sociologico da Bourdieu), e la terza l'*habitus* ibridativo.

¹⁷ Il tema dell'immagine digitale interattiva, intesa come oggetto virtuale, viene affrontato anche in Diodato R., *Estetica del virtuale*, Mondadori, Milano 2005, p. 161, che nell'affrontare il concetto di immagine virtuale fa riferimento alla lettura deleziana di virtuale, inteso come relazione tra novità e potenza, unità di esperienza o sovrapposizione di passato e futuro nell'attuale.

¹⁸ Cfr. Baudrillard J., *Simulacres et simulation*, Editions Galilée, Paris 1981.

¹⁹ Montani P., *L'immaginazione intermediale: perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Laterza, Bari 2010.

rienze anestetiche, secondo Montani è necessario che i contesti immersivi non siano definiti dalla performance autoreferenziale di device digitali, bensì si configurino come ambienti in grado di generare processi elaborativi e connessioni tra rielaborazioni percettive e simboliche.

Sviluppando tale riflessione, l'autore ha individuato nella qualità intermediale degli ambienti un elemento che concorre a rendere indistricabili la componente naturale, legata cioè ai vincoli fisici a cui sono sottoposti e quella artificiale, legata invece alle componenti simbolico-materiali che li determinano²⁰. Tale elemento implica il configurarsi di un intreccio tra ambienti mediali e media ambientali²¹ che può dar luogo al verificarsi di una dinamica esperienziale caratterizzata da una dimensione di ideazione creativa e intersoggettiva particolarmente accessibili. Gli elementi delineati, che concorrono a determinare l'autenticità dell'esperienza estetica e a favorire lo sviluppo delle facoltà immaginative, sono legati a un processo di esternalizzazione delle immagini interne che ciascun soggetto elabora²². Nelle facoltà immaginative è infatti individuabile un correlato interno, che appartiene sia alla dimensione sensibile che a quella percettiva, a cui si lega lo sviluppo di un processo di esternalizzazione.

Attualizzando la tesi di Garroni, Coccimiglio²³ ha sottolineato come, nell'era contemporanea, il processo di esternalizzazione delle immagini interne vada configurandosi in maniera sempre più definita all'interno di una dimensione relazionale tra l'uomo e le protesi esterne, costituite in particolare da tecnologie digitali. All'interno di tale dimensione relazionale, affinché si possa attuare un processo di sviluppo delle facoltà immaginative, secondo Montani²⁴ si pongono determinate condizioni, ottenibili evitando il rischio di progettare ambienti mediali basati sulla messa in atto di strategie di programmazione, di controllo e di anticipazione dell'azione, limitandone e impossibilitandone la libera determinazione, condizione primaria per l'emancipazione dagli automatismi a cui consegue il configurarsi di forme di immaginazione intermediale, intesa come una tecnica di perlustrazione, rifigurazione e attestazione della realtà.

²⁰ Montani P., 'Presentazione', in Montani P., Cecchi D., Feyles M. (eds.), *Ambienti mediali*, Meltemi, Milano 2018, pp. 9-18.

²¹ Montani fa qui riferimento, in particolare, al concetto di *milieu associé* (ambiente associato) elaborato in Simondon G., *Du mode d'existence des objets techniques*, Aubier, Paris 1958.

²² Garroni E., *Senso e paradosso. L'estetica, filosofia non speciale*, Laterza, Bari 1986.

²³ Coccimiglio C., *Aesthetics, philosophy and digital pedagogy. Perception and imagination beyond (the use of new technologies)*, in "Encyclopaedia", 22 (2018), pp. 35-46.

²⁴ Montani P., 'Presentazione', cit.

4. *Interattività aptica, estetica della computazione digitale e prospettive fenomenologiche*

Nel dibattito estetico recente, il tema della centralità del carattere interattivo dell'esperienza nell'era digitale è stato affrontato prendendo in analisi ulteriori aspetti. Nell'approfondire le caratteristiche che definiscono le tecnologie digitali da un punto di vista estetico, Maiello²⁵ ha insistito sulla rilevanza del concetto di interattività aptica, consistente nel crescente coinvolgimento della dimensione corporea dell'utente nella relazione con i dispositivi e i software digitali. La mediazione operata dai device digitali, modificando lo statuto degli schermi da dispositivi della visione a quasi-soggetti, rende possibile – secondo Maiello – la restituzione percettiva delle interazioni attuate nei processi di utilizzo ed esplorazione delle protesi tecniche. I processi di mediazione operati dai dispositivi digitali sarebbero basati su circoli senso-motori i quali, dando origine a continui scambi tra l'interno e l'esterno, provocano un mutamento radicale e inedito dei meccanismi percettivi. L'utilizzo delle tecnologie digitali può configurarsi come una forma di interazione incarnata che coinvolge in maniera diretta la percezione sensibile, stimolando nello specifico la dimensione di interattività aptica, rendendo sempre meno netta la distinzione tra ciò che si configura come medium e ciò che è mediato.

Nell'analisi delle modalità percettive che caratterizzano l'interazione con le interfacce digitali, Fazi e Fuller²⁶ hanno invece insistito sulla necessità di prendere in considerazione gli aspetti procedurali, rappresentativi, di modellizzazione e formalizzazione che definiscono il configurarsi dei dispositivi tecnologici.

Le autrici hanno indagato gli aspetti sopracitati tenendo in considerazione il fatto che le qualità interattive che caratterizzano l'esperienza estetica in ambienti mediali non riguardano soggetti e oggetti del tutto separati tra loro, ma avvengono all'interno di contesti ambientali i cui confini tra interno ed esterno non risultano del tutto definiti. Fazi e Fuller hanno inoltre posto in rilievo alcuni aspetti che, senza pretesa di esaustività, costituiscono i primi elementi di un'estetica della computazione digitale. Un aspetto di particolare interesse viene individuato dalle autrici nel processo di rinegoziazione della struttura dell'esistente operata dal digitale, le cui ricadute riguardano il configurarsi delle modalità di cognizione

²⁵ A. Maiello, 'L'ambiente ludico. Media digitali e tecnologie interattive', in Montani P., Cecchi D., Feyles M. (eds.), *Ambienti mediali*, cit., pp. 209-219.

²⁶ Fazi M.B., Fuller M., 'Computational aesthetics', in Paul C. (ed.), *A Companion to Digital Art*, John Wiley & Sons, Hoboken 2016, pp. 281-296.

e sistematizzazione della realtà. A tale aspetto è legata una problematica che emerge dalla natura assiomatica dei sistemi computazionali, elemento che risulta centrale sia nei processi di notazione simbolica che nelle procedure esecutive, tema che da un punto di vista estetico pone la sfida di superare il carattere inferenziale dei processi computazionali. La ricerca che può essere sviluppata attorno al tema dell'estetica computazionale risiede nell'evento computazionale stesso, oltre che nelle conseguenze percettive e cognitive che ne derivano, che riguardano un numero crescente di ambiti e forme dell'esistenza contemporanea. A partire dalla prospettiva delineata, Fazi²⁷ ha insistito sull'impasse che caratterizzerebbe la ricerca estetica in ambito digitale, dovuta alla difficoltà che si riscontra nel porre in connessione gli aspetti percettivo-relazionali ai meccanismi operazionali dei dispositivi digitali. La realizzazione di tale connessione è legata al superamento della contrapposizione tra gli elementi di discontinuità che definiscono le tecnologie digitali, operanti sulla base di una elaborazione binaria della realtà, e quelli di continuità propri dell'esperienza sensibile, ottenibile tramite la strutturazione di un'analisi estetica della computazione digitale. Fazi ha proposto di far riferimento, a tal fine, alla riflessione filosofica di Deleuze e, in particolare, alla concezione di estetica intesa come teoria delle relazioni sensibili, lettura in cui è ravvisabile un elemento di continuità ontologica che, secondo l'autrice, è necessaria al fine di elaborare un'estetica della computazione digitale. Con continuità ontologica viene inteso, nello specifico, un piano metafisico di trasformazione, non logicamente predeterminato e precedente ai processi di individuazione, che permetterebbe di individuare una connessione tra gli elementi di discontinuità che definiscono il digitale e quelli di continuità che caratterizzano l'estetica. Questa prospettiva permetterebbe di comprendere con maggiore efficacia le conseguenze esercitate sul piano percettivo dalla società digitale tecno-mediata, la cui componente preponderante è individuabile in un continuo flusso di stimoli sensoriali e nell'assenza di una centralità definita. Un ulteriore aspetto preso in analisi riguarda il ruolo centrale della percezione sensibile, che diviene l'elemento in grado di definire la relazione tra umano e tecnologico, in quanto permette di connettere le dinamiche esperienziali a quelle statiche dei dispositivi digitali. Nonostante l'interesse dell'analisi interpretativa delineata, emergono alcuni limiti legati in prima istanza al fatto che Deleuze non ha elaborato una teoria strutturata dei media, utilizzando peraltro solo

²⁷ Fazi M.B., *Digital aesthetics: the discrete and the continuous*, in "Theory, Culture & Society", 36 (2019), pp. 3-26.

raramente tale termine²⁸. Inoltre, al richiamo a un piano metafisico di trasformazione, che secondo Fazi è necessario tenere in considerazione, è possibile contrapporre la teoria estetica di Montani che, come anticipato in parte nel paragrafo precedente, è tesa a descrivere il vincolo non metafisico, operativo e modale individuabile nell'interconnessione che si struttura tra senso, sensibilità e tecnologie digitali.

L'analisi estetica del processo relazionale che si configura tra essere umano e tecnologie digitali è stata svolta anche a partire da analisi fenomenologiche che pongono al centro il carattere connettivo e relazionale dell'esperienza estetica. Sulla base della prospettiva fenomenologica elaborata da Merleau-Ponty²⁹, nel dibattito estetico recente sono state avanzate analisi interpretative delle dinamiche che regolano le modificazioni percettive provocate dalla pervasività delle tecnologie digitali³⁰. Tali analisi, individuando nella tecnica una dimensione culturale e simbolica costitutiva dell'esperienza estetica, evidenziano le modalità tramite cui gli elementi tecnici possono contribuire a rivelare aspetti normalmente inespressi della percezione sensibile. Queste modalità si basano su processi di dilatazione percettiva, legati ai modelli di relazione intenzionale che instauriamo con le protesi tecnologiche, elementi che determinano una modifica dei meccanismi proiettivi e di propriocezione, a cui consegue un ampliamento delle modalità tramite cui ci relazioniamo con il mondo. In questa prospettiva, la tecnica si configura in prima istanza come espressione della tendenza propria dell'uomo alla proiezione di sé, nonché quale processo di amplificazione dello spazio percettivo del soggetto incarnato, che avviene tramite la creazione e l'utilizzo di protesi tecniche.

Facendo a sua volta riferimento alla filosofia estetica di Merleau-Ponty, Dalmaso³¹ ha messo in luce come i dispositivi tecnologici contemporanei, non coincidendo esclusivamente con le loro funzioni, possono essere interpretati quali espressioni di differenti

²⁸ Cfr. Poster M., Savat D. (eds.), *Deleuze and new technology*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2009. Il richiamo a Deleuze è stato oggetto di analisi di grande interesse rispetto alla definizione del virtuale, si veda ad esempio Levy P., *Qu'est-ce que le virtuel?*, Editions La Découverte, Paris 1995, che fa in riferimento in particolare a Deleuze G., *Differenza e ripetizione*, Il Mulino, Bologna 1971, e all'analisi interpretativa sviluppata su tale tema in Diodato R., *Estetica del virtuale*, Mondadori, Milano 2005.

²⁹ Merleau-Ponty M., *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris 1945.

³⁰ Cfr. Hoel A.S., Carusi A., 'Thinking Technology with Merleau-Ponty', in Rosenberger R., Verbeek P.P. (eds.), *Postphenomenological Investigations*, Lexington Books, Lanham 2015, pp. 73-83 e Slock K., *Philosophie de la technologie et esthétique du cinéma: Merleau-Ponty entre Gilbert Simondon et Jean Epstein*, in "Chiasmi International", 18 (2016), pp. 277-292.

³¹ Dalmaso A.C., *Techno-aesthetic Thinking. Technicity and Symbolism in the Body*, in "Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico", 12 (2019), pp. 69-84.

modalità di esperire il mondo, divenendo elementi sintomatici del costante rimando che lega la dimensione tecnica a quella sensibile. Dalmasso ha inoltre individuato nell'articolazione della reciproca implicazione tra tecnica e percezione sensibile una possibile convergenza tra la teoria estetica di Merleau-Ponty e quella di Simondon, laddove entrambi insistono sulla riconfigurazione del corpo umano quale soggetto parte di un ambiente in cui è possibile individuare possibilità d'interazione che strutturano l'esperienza e regolano il processo di attribuzione di significati al caos sensibile. Simondon³² ha infatti ipotizzato la possibilità di una fusione intercategoriale che qualifica il rapporto tra dispositivi tecnologici e l'uomo in senso connettivo, invitando ad approfondire il significato culturale e simbolico della tecnica.

Sulla base del ripensamento del rapporto tra fenomenalità e tecnicità, Alloa ha posto a cardine della sua riflessione l'ipotesi che l'ordinamento sensibile sia costituito già alla sua origine da connotati tecnici, elaborando una prospettiva fenomenologica tesa ad analizzare gli aspetti di processualità e tecnicità che riguardano la struttura originaria dei fenomeni, in cui la dimensione tecnica viene letta come già appartenente "all'infrastruttura dell'esperienza, prima ancora di prendere una forma esplicitamente tecnologica"³³. Lo sviluppo di tali riflessioni implica un ripensamento della tecnica a partire da una funzione di generatività dinamica ed estetizzante a cui consegue, secondo l'autore, lo strutturarsi di una tecno-estetica. Se le prospettive delineate risultano di grande interesse per la definizione del rapporto tra la dimensione tecnica e quella sensibile, lasciano tuttavia inevasa la questione della disamina dei connotati interattivi, moltiplicati dalle tecnologie e dai media digitali che caratterizzano gli ambienti virtuali. Tale problematica è stata tematizzata nella teoria estetica del virtuale elaborata da Roberto Diodato, oggetto del paragrafo che segue.

5. *Relazione, virtualità ed esperienza estetica*

La prospettiva estetica elaborata da Diodato, come messo in luce dall'autore stesso, "coglie la suggestione anceschiana per una filosofia che indagli il senso della molteplicità e della ricchezza dell'esperienza per mostrarne le condizioni di possibilità"³⁴, appli-

³² Simondon G., *Du mode d'existence des objets techniques*, Aubier, Paris 1958.

³³ Alloa E., *L'apparato delle apparenze. Sul concetto di fenomenotecnica e la sua incidenza sull'estetica e l'epistemologia*, in "Rivista di estetica", 63 (2016), p. 39.

³⁴ Diodato R., *Relazione, sistema, virtualità. Prospettive dell'esperienza estetica*, in "Studi di estetica", 1-2 (2014), p. 85.

candola al tema degli ambienti e dei corpi virtuali. Quest'ultimi, secondo l'autore, collocandosi oltre l'esperienza adattiva di controllo, consentono il superamento del duplice paradigma che ha orientato le riflessioni sulla tecnica: "la tecnica come strumento di supplenza delle carenze adattive tipicamente umane (tesi classicamente esposta da Gehlen e da molti altri) oppure la tecnica come protesi naturale, cioè originariamente connessa alla 'natura umana', in sé stessa ibridata con l'artificiale"³⁵. I corpi virtuali costituiscono il risultato di un processo di fenomenizzazione di algoritmi e di linguaggi informatici in forme relazionali interattive, che coinvolgono uno o più utenti e, in quanto tali, permettono l'espressione di un aspetto prima celato della *physis*. Il concetto di corpo-ambiente virtuale si inserisce in una teoria estetica in cui il reale non si configura come elemento già dato, bensì come una presenza fenomenica dotata di caratteri eidetici, che emergono tramite la messa in atto di operazioni intenzionali³⁶. I corpi-ambienti virtuali, intesi come oggetti-evento che danno vita a esperienze in cui lo spazio si configura sulla base di una relazione interattiva, assumono i tratti di luoghi intermediari tra interno ed esterno in cui si verifica il prevalere di qualità immersive e interattive, elemento che determina l'accentuazione della dimensione patica della relazione. Superando l'opposizione possibile-virtuale proposta da Lévy³⁷, Diodato individua nella qualità interattiva un elemento costitutivo del corpo virtuale, che si caratterizza come inestricabilmente estetico, sintesi interattiva di materia e atto resa possibile dall'incontro tra una scrittura algoritmica e un corpo che le è sensibile: il corpo protesico, "in quanto condizione della possibilità di esperire un ambiente, costituisce in sé quell'ambiente"³⁸. Nella destrutturazione del rapporto tra oggetto e soggetto, tra interno ed esterno si rende possibile l'esercizio di azioni percettive che vengono inevitabilmente influenzate dal rapporto inestricabile che lega aspetti organici e inorganici (la mente incarnata e le protesi tecnologiche). Tale dinamica rende ipotizzabile un ripensamento in senso interattivo del rapporto che regola la relazione tra corpo e protesi tecniche, ponendo le basi di una teoria estetica del virtuale che apre prospettive in grado di far emergere la prevalenza della categoria di relazione nel costituirsi del rapporto tra essere

³⁵ Diodato R., *Immagine, arte, virtualità. Per un'estetica della relazione*, Morcelliana, Brescia 2020, p. 121.

³⁶ Diodato E., 'Phenomenology of the virtual body: an introduction', in Smith W.S., Verducci D. (eds.), *Ecophenomenology: life, human life, post-human life in the harmony of the cosmos*, Springer, Cham 2018, pp. 569-579.

³⁷ Lévy P., *Qu'est-ce que le virtuel?*, Editions La Découverte, Paris 1995.

³⁸ Diodato R., *Phenomenology of the virtual body: an introduction*, cit. p. 577.

umano e corpi-ambienti virtuali. In questa prospettiva, l'esperienza estetica assume i tratti di una modalità di "educazione alla forma del tempo, educazione alla percezione"³⁹, mettendo in luce la rilevanza che assume lo sviluppo di forme di *Bildung* estetica che si pongono in contrasto ai fenomeni di anestetizzazione che, come messo in luce precedentemente, costituiscono il principale rischio legato alla diffusione di device digitali.

6. *L'educazione estetica nell'era digitale*

Un aspetto che rimane da approfondire nel dibattito italiano contemporaneo riguarda la ricaduta che le teorie estetiche del digitale – affrontando i temi dello sviluppo e del rafforzamento di forme di immaginazione intermediale e interattiva, della valorizzazione dei margini creativi di cui gli individui dispongono, del carattere relazionale che definisce l'interazione con le neo-tecnologie – comportano rispetto allo sviluppo di nuove forme di educazione estetica, la cui configurazione costituisce una problematica aperta e caratterizzata da una particolare rilevanza⁴⁰.

Soffermandoci sulla ricaduta che la prospettiva teorica di Diodato comporta sul piano dell'educazione estetica, intesa come progetto in grado di contrapporre una dimensione attiva e rielaborativa alle forme di passività che i media digitali rischiano di comportare, si può considerare in primo luogo la centralità che la dimensione partecipativa dovrebbe assumere nella costituzione di ambienti interattivi che, grazie ai processi di digitalizzazione, permettono di inglobare in modo inedito le azioni dei soggetti, dando vita a forme-valore relazionali che inaugurano nuove prospettive di costruzione di unicità e di espressione dell'immaginazione.

In secondo luogo, il fatto che in tali ambienti⁴¹ si delinea la possibilità di modificare la propria prospettiva sulla base di processi di appropriazione dei punti di vista di altri soggetti, qualificandola come luogo di esperienza, comporta la possibilità di dar vita a forme di apprendimento che avvengono per immersione e che sostengono il superamento dei cliché percettivi e concettuali

³⁹ Diodato R., *Immagine, arte, virtualità. Per un'estetica della relazione*, cit. p. 180.

⁴⁰ Contini A., 'Si può educare all'estetica?', in Ferrario G. (ed.), *Estetica elementare*, Pearson, Milano 2021, pp. 9-29.

⁴¹ Diodato fa riferimento, in particolare, agli ambienti sensibili di Studio Azzurro, che tramite l'utilizzo di interfacce e sensori valorizzano il potenziale di interattività dei dispositivi digitali. Per un approfondimento si rimanda a Valentini V., (ed.), *Studio Azzurro. L'esperienza delle immagini*, Mimesis, Milano 2017.

che organizzano visioni del mondo standardizzate, elemento di particolare interesse ai fini dello sviluppo di forme innovative di educazione estetica.

Un terzo nodo tematico che è possibile approfondire è individuabile nella valorizzazione, all'interno degli ambienti virtuali, di forme di esperienza contingenti e non controllabili, che permettono un grado di imprevedibilità nella dinamica interattiva tra ambiente e utente, così da sostenere la costituzione di immaginari relazionali. La valorizzazione di aspetti legati al mantenimento di forme di imprevedibilità nella dinamica relazionale che gli individui instaurano con le tecnologie odierne emerge anche nella prospettiva sviluppata da Cecchi⁴², che ne individua le condizioni di possibilità insistendo sul superamento del carattere prestabilito dei programmi di implementazione dei device. Tale aspetto risulta particolarmente pregnante rispetto al tema dell'educazione estetica, in quanto si lega allo sviluppo di processi di rielaborazione che permettono di eccedere dinamiche interattive già determinate, qualificando l'interattività come forma di esercizio creativo e l'intermedialità come forma di elaborazione d'uso originale dei device, promuovendo la contaminazione tra diversi linguaggi e potenziando i margini di libertà creativa di cui disponiamo. Rispetto a questa tematica, un ulteriore elemento di interesse emerge dalla riflessione di Montani,⁴³ che ha rilevato come il consolidamento e l'utilizzo sempre più diffuso di forme comunicative sincretiche, basate sull'integrazione di elementi mediali diversi e interconnessi, ci pone di fronte a una significativa modifica dello sviluppo delle strutture dell'espressività umana, incrementando potenzialmente la funzione interattiva dell'immaginazione e i suoi esiti creativi. Nel costituirsi di un processo di modifica di tale portata, un ulteriore aspetto che emerge dalla prospettiva di Montani consiste nella definizione degli elementi necessari a garantire lo sviluppo di forme autentiche di riorganizzazione del rapporto interattivo che si configura in ambienti mediali, che come anticipato vengono individuati in caratteri ambientali costitutivi quali imprevedibilità, contingenza, resistenza e irriducibilità. Risulta opportuno chiedersi quali caratteristiche specifiche possano permettere di salvaguardare tali aspetti, sostenendo lo sviluppo di forme di educazione estetica in grado di valorizzare i margini creativi di cui gli individui dispongono nel delinarsi di forme relazionali interattive. A tal fine possono essere presi in considerazione ulteriori aspetti

⁴² Cecchi D., *Intermedialità, interattività (e ritorno). Nuove prospettive estetiche*, in "Rivista di estetica", 63 (2016), pp. 3-11.

⁴³ Montani P., *Emozioni dell'intelligenza. Un percorso nel sensorio digitale*, Meltemi, Milano 2020.

specifici, delineati a seguire, che riteniamo utili – senza pretesa di esaustività – allo sviluppo del dibattito estetico su un tema che necessita di ulteriori chiarificazioni e indagini⁴⁴.

Un primo nodo tematico da approfondire può essere quello della predisposizione di ambienti in cui viene valorizzato l'intreccio di elementi analogici e digitali, che rende possibile l'esplorazione di plurimi livelli simbolici e la moltiplicazione delle possibilità d'uso espresse da materiali di diversa natura, favorendo processi di modificazione dell'ambiente operati tramite i caratteri interattivi dell'immaginazione. Esplorare gli intrecci che possono costituirsi tra elementi materici e digitali, creare reti di connessioni tra diversi supporti medialità può infatti favorire l'individuazione di nuove *affordances*, di proprietà oggettive che sostengono lo sviluppo di interpretazioni operative originali nell'utilizzo di tecnologie digitali⁴⁵.

Un secondo aspetto può essere individuato nella contaminazione tra linguaggi artistico-espressivi e media digitali, che valorizza gli aspetti processuali e supporta il decentramento metaoperativo, riducendo il rischio che i dispositivi digitali caratterizzino l'esperienza in senso anestetico o iper-estetizzante, aumentando le possibilità di incrementare l'attitudine immaginativa a riconfigurare e rielaborare simbolicamente il reale tramite lo sviluppo di forme espressive non standardizzate.

Un altro tema su cui è opportuno soffermarsi riguarda la possibilità di predisporre ambienti in grado di supportare la possibilità di decodificare, risignificare e simbolizzare immagini e narrazioni analogiche e digitali, ponendole in relazione alle diverse forme discorsive di cui possono divenire parte. L'emergere di sistemi espressivi estesi, in cui il carattere discorsivo delle immagini prevale su quello rappresentativo, e in cui la relazione tra l'aspetto scritturale e quello iconico risulta sempre più intrecciato, può infatti contribuire al delinearci di forme di apprendimento rilevanti dal punto di vista dell'educazione estetica, in quanto vengono attivati aspetti immaginativi multimodali, che coinvolgono al contempo la dimensione aptica, uditiva, visiva e sensomotoria.

Un ultimo nodo tematico particolarmente significativo da approfondire riguarda la possibilità di mantenere un legame tra la dimensione simbolico-ricostruttiva e quella percettivo-motoria, che può

⁴⁴ Lo stesso Montani ha recentemente affermato che “è necessario ammettere che di questa educazione tecno-estetica ne sappiamo ancora pochissimo” (Montani P., *Prolegomeni a un'educazione tecno-estetica*, in “Mediascapes Journal”, 5 [2015], p. 80).

⁴⁵ Per approfondire esperienze di ricerca recente che affrontano questo aspetto ci permettiamo di rimandare a Manera L., ‘Medial Environments, Virtual Images and Aesthetic Experience in the Digital Age’, in András P., Nyíri B.K. (eds.), *How Images Behave, Hungarian Academy of Sciences*, Hungarian Academy of Sciences, Budapest, 2021, pp. 201-204.

essere sostenuta tramite l'utilizzo di tecnologie che non prevedano una dimensione relazionale esclusivamente limitata all'interazione tra individuo e interfaccia utente, bensì risultino responsive anche rispetto al movimento del corpo nell'ambiente, integrandolo in un ipertesto aperto a sviluppi futuri, permettendo l'esplorazione delle alterità e delle connessioni che caratterizzano l'esperienza percettiva in ambienti immersivi, nonché il riarticolarsi e la trasformazione dello spazio ambientale, configurandolo come il risultato di una relazione interattiva.

Bibliografia

- Alloa E., *L'apparato delle apparenze. Sul concetto di fenomenotecnica e la sua incidenza sull'estetica e l'epistemologia*, in "Rivista di estetica", 63 (2016), pp. 36-55.
- Baudrillard J., *Simulacres et simulation*, Editions Galilée, Paris 1981.
- Cali D.D., *Mapping Media Ecology. Introduction to the Field*, Peter Lang, New York 2017.
- Cecchi D., *Intermedialità, interattività (e ritorno). Nuove prospettive estetiche*, in "Rivista di estetica", 63 (2016), pp. 3-11.
- Coccimiglio C., *Aesthetics, philosophy and digital pedagogy. Perception and imagination beyond (the use of new technologies)*, in "Encyclopaideia", 22 (2018), pp. 35-46.
- Contini A., 'Si può educare all'estetica?', in Ferrario G. (ed.), *Estetica elementare*, Pearson, Milano 2021, pp. 9-29.
- Cuomo V., *Eccitazioni mediali: forma di vita e poetiche non simboliche*, Kaiedizioni, Lecce 2014.
- Dalmasso A.C., *Techno-aesthetic Thinking. Technicity and Symbolism in the Body*, in "Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico", 12 (2019), pp. 69-84.
- Deleuze G., *Differenza e ripetizione*, Il Mulino, Bologna 1971.
- Dewey J., *Art as experience* (1934), Perigee Books, New York 1980.
- Diodato R., *Estetica del virtuale*, Mondadori, Milano 2005.
- Diodato R., *Relazione, sistema, virtualità. Prospettive dell'esperienza estetica*, in "Studi di estetica" (2014), pp. 85-103.
- Diodato R., *Politizzazione dell'arte*, in "Rivista di estetica", n. 63 (2016), pp. 29-35.
- Diodato R., 'Phenomenology of the virtual body: an introduction', in Smith W.S., Verducci D. (eds.), *Ecophenomenology: life, human life, post-human life in the harmony of the cosmos*, Springer, Cham 2018, pp. 569-579.
- Diodato R., *Immagine, arte, virtualità. Per un'estetica della relazione*,

- Morcelliana, Brescia 2020.
- Diodato R., 'Ontology of the Virtual', in Chiodo S., Schiaffonati V. (eds.), *Italian Philosophy of Technology*, Springer, Cham 2021, pp. 233-246.
- Fazi M.B., *Digital aesthetics: the discrete and the continuous*, in "Theory, Culture & Society", 36 (2019), pp. 3-26.
- Fazi M.B., Fuller M., 'Computational aesthetics', in Paul C. (ed.), *A Companion to Digital Art*, John Wiley & Sons, Hoboken 2016, pp. 281-296.
- Finocchi R., *Ipermedia e locative media: cronologia, semiotica, estetica*, Edizioni Nuova Cultura, Roma 2016.
- Garroni E., *Senso e paradosso. L'estetica, filosofia non speciale*, Laterza, Bari 1986.
- Han B.C., *Die Errettung des Schönen*, Fischer Verlag, Berlin 2015.
- Hoel A.S., Carusi A., 'Thinking Technology with Merleau-Ponty', in Rosenberger R., Verbeek P.P. (eds.), *Postphenomenological Investigations*, Lexington Books, Lanham 2015, pp. 73-83.
- Levy P., *Qu'est-ce que le virtuel?*, Editions La Découverte, Paris 1995.
- Maiello A., 'L'ambiente ludico. Media digitali e tecnologie interattive', in Montani P., Cecchi D., Feyles M. (eds.), *Ambienti mediali*, Meltemi, Milano 2018, pp. 209-219.
- Manera L., 'Medial Environments, Virtual Images and Aesthetic Experience in the Digital Age', in András P., Nyíri B.K. (eds.), *How Images Behave*, Hungarian Academy of Sciences, Budapest 2021, pp. 201-204.
- Marfia G., Matteucci G., *Some remarks on aesthetics and computer science*, in "Studi di estetica", 12 (2018), pp. 1-30.
- Merleau-Ponty M., *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris 1945.
- Montani P., *L'immaginazione intermediale: perlustrare, rfigurare, testimoniare il mondo visibile*, Laterza, Bari 2010.
- Montani P., *Tecnologie della sensibilità. Estetica e immaginazione interattiva*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2014.
- Montani P., *Prolegomeni a un'educazione techno-estetica*, in "Media-scapes Journal", 5 (2015), pp. 72-82.
- Montani P., 'Presentazione', in Montani P., Cecchi D., Feyles M. (eds.), *Ambienti mediali*, Meltemi, Milano 2018, pp. 9-18.
- Montani P., *Emozioni dell'intelligenza. Un percorso nel sensorio digitale*, Meltemi, Milano 2020.
- Perniola M., 'Come leggere Art as experience nel quadro dell'orizzonte estetico attuale?', in Russo L. (ed.), *Esperienza estetica a partire da John Dewey*, Centro Internazionale Studi di Estetica,

- Palermo 2007, pp. 123-137.
- Poster M., Savat D. (eds.), *Deleuze and new technology*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2009.
- Simondon G., *Du mode d'existence des objets techniques*, Aubier, Paris 1958.
- Slock K., *Philosophie de la technologie et esthétique du cinéma: Merleau-Ponty entre Gilbert Simondon et Jean Epstein*, in "Chiasmi International", 18 (2016), pp. 277-292.
- Valentini V. (ed.), *Studio Azzurro. L'esperienza delle immagini*, Mimesis, Milano 2017.

Installazioni e forme di deriva

di Ivana Randazzo*

ABSTRACT

Art is one of the most communicative means for exploring environmental problems. It represents a key for stimulating reflection on the salvation of the Earth through considerations that mature from the observation of public art installations. These can be understood and 'felt' by each human being, regardless of culture, social class, race or religion. We are surrounded by artworks installations that push us to reflect on the fate of our planet. These site-specific installations around the world contribute to the development of critical thinking on environmental issues, such as global warming and marine pollution with plastic debris.

KEYWORDS

Public Art, Installation, Nature, Site-Specific, Global Warming.

Mai come oggi si è circondati da installazioni che spingono a riflettere sul destino del nostro pianeta, sul difficile equilibrio tra uomo e natura. Per mettere in evidenza i pericoli e le insidie cui va incontro il pianeta, spesso queste forme artistiche richiamano il tema della deriva: "Ogni deriva è lecita, purché si dimostri efficace nell'individuare un problema e nel dargli una forma visibile"¹.

L'arte è uno dei mezzi più comunicativi per spiegare il problema ambientale, per sollecitare una chiave di riflessione orientata alla salvezza della terra attraverso: una considerazione che matura anche dall'osservazione di installazione di opere di arte pubblica che possono essere comprese, e soprattutto 'sentite', da ogni tipo di uomo, senza differenze di cultura, ceto sociale, razza o religione. Per esempio, dinanzi ad una installazione come la papera dell'artista olandese Florentijn Hofman, un oggetto di uso quotidiano che, grazie anche alle sue gigantesche dimensioni², raggiunge facilmente bambini e adulti, si percepisce come un

* Università degli Studi di Catania. Programma di ricerca di Ateneo UNICT 2020-22 linea 2, ivanarandazzo@yahoo.it

¹ Vettese A., *Si fa con tutto. Il linguaggio dell'arte contemporanea*, Laterza, Roma-Bari 2015, p. VII.

² La grande papera di gomma è di 16,5 metri e ha lo scopo di portare gioia nel mon-

sentimento di felicità e, allo stesso tempo, si è stimolati ad una più ampia considerazione sul rispetto dell'ambiente e sui rischi che sta attraversando il pianeta nel quale viviamo. La papera gigante richiama alla mente ricordi di infanzia, quando il piccolo simpatico animaletto di plastica giallo si trovava dentro la vasca di bagno della casa di ciascuno: e allora, se si ha rispetto e cura per l'ambiente domestico, perché non averlo anche a livello planetario? Per la gigantesca papera, in fondo, l'oceano non rappresenta altro che una grande vasca da bagno³.

La papera, che è stata portata in diversi parti del mondo (Hong Kong, Sydney, San Paolo, Amsterdam etc.), rappresenta un'opera monumentale, un oggetto dell'ambiente quotidiano ricontestualizzato e offerto ad una popolazione più vasta che in qualche modo stabilisce con essa una relazione empatica:

L'arte, insomma, prova a proporre soluzioni, alternative e misure che aiutino a preservare l'ambiente: ed ecco che vengono fuori opere realizzate con pratiche di riciclo accanto a ricerche che mostrano l'importanza delle energie rinnovabili e che, non da ultimo, mettono in luce il problema del cambiamento climatico. È la prima volta, potremmo dire, che l'arte contemporanea ambientale prova a trasformarsi in un *medium* attraverso il quale leggere il futuro del pianeta e, allo stesso tempo, dell'uomo stesso⁴.

Si accorcia, in questo modo, anche la distanza tra l'artista e il pubblico.

Così come a nessuno può sfuggire la visione della papera di Hofman, allo stesso modo, nessuno può ignorare le grandi installazioni di Olafur Eliasson, che rappresentano grandi iceberg che si sciolgono nelle piazze. Eliasson, insieme ad un geologo, ha installato nel 2015 a *Place du Pantheon* un'opera intitolata *Ice Watch* fatta da dodici iceberg che in qualche modo richiamavano l'immagine dell'orologio, che indicava l'inesorabile scorrere del tempo. Un'opera pubblica che a breve sarebbe scomparsa, sciogliendosi, ma ideata con lo scopo di sensibilizzare l'opinione pubblica sugli effetti climatici, sul riscaldamento globale e sul poco tempo che, così facendo, rimarrebbe a disposizione dell'uomo. Per questo lavoro, vennero

do: "Interagisce con tutti gli strati della società, cambia la percezione della realtà." Cfr. Spring J.M., Frock C.L., Hofman F., *Unexpected Art: Serendipitous Installations, Site-Specific Works, and Surprising Interventions*, Chronicle Books, San Francisco 2015, p. 6.

³ L'artista si ispira a un incidente avvenuto nel 1992, quando una nave cinese naufragò perdendo 350 contenitori che all'interno contenevano 28.800 papere di gomme, da quel momento alla deriva nell'oceano (Hohn D., *Moby Duck. La vera storia di 28.800 paperelle naufragate nell'oceano e dell'isola di plastica del Pacifico* (2011), trad. it. di Sarzano V., Mimesis, Milano 2018).

⁴ Vacca V., *Il futuro del pianeta attraverso l'arte contemporanea: i cambiamenti climatici*, "Medea", III, 1 (2017), p. 5.

utilizzate circa cento tonnellate di ghiaccio della Groenlandia:

Eliasson ama ripetere che la vera opera d'arte qui non si sviluppa dove sembrerebbe, lungo la circonferenza, ma si trovi piuttosto nello spazio contenuto al suo interno, dove le persone si riuniscono, passano attraversano l'opera e possono comprenderne il messaggio e le ambizioni. In un mondo dove tutti siamo sempre più informati su come sono le cose, tempestati di immagini, si perde spesso il contatto con le sensazioni, su come le cose ci fanno invece sentire: vedere una fotografia di un iceberg alla deriva in qualche lontana latitudine o percepirne lo scioglimento e l'occorrere delle fratture interne sono in realtà due sensazioni di intensità profondamente differente. Avvicinando l'orecchio al ghiaccio umido, di quando in quando si sente un rumore, una spaccatura, una bolla che si apre liberando l'aria più pura che esista, un'aria che ha viaggiato fino a Parigi dall'estremo Nord. Un'aria che ha viaggiato quindicimila anni per raccontarci la storia del cambiamento climatico⁵.

In Italia è stata prodotta una *performance* per certi aspetti analoga dall'artista Stefano Cagol, il quale, in occasione della Biennale di Venezia del 2013, ha esposto l'opera *The Ice Monolith*, un blocco di ghiaccio di 1.400 kg proveniente dalle Alpi del Trentino, suggerendo una sorta di collegamento tra la sua regione, dalla quale proveniva il ghiaccio, e le Maldive. Gli osservatori, vedendo sciogliere il ghiaccio, venivano inevitabilmente portati a riflettere sul cambiamento climatico: se non ci si comporta altrimenti, infatti, le acque potrebbero con il tempo ricoprire gli atolli delle Maldive⁶.

In tal modo gli artisti vogliono in qualche modo ricostituire una più accettabile e generalizzata sintonia con la natura, portando per questo le loro opere in diverse località, al fine di raggiungere più gente possibile. Tali opere, infatti, sono estremamente interattive, nel senso che il pubblico ne viene immediatamente coinvolto anche a livello fisico. Grazie alle loro grandi dimensioni, è anche possibile, in alcuni casi, entrarvi all'interno e tutto questo genera una più avvertita partecipazione, stimolando la fantasia e facendo emergere, attraverso l'aspetto ludico, la sensibilità ambientale dell'osservatore⁷.

A differenza da quanto avveniva in passato, quando l'arte pubblica aveva per lo più finalità celebrative (basti pensare alle numerose statue equestri collocate nelle piazze delle diverse città) o era per lo più confinata all'interno delle chiese o delle case delle famiglie aristocratiche, oggi essa ha assunto forme e scopi differenti: vengono infatti utilizzate altre tipologie di installazione, sicuramente più vicine all'attuale percezione culturale, caratterizzata da un forte senso di precarietà, e composte non più da materiali come il marmo o il

⁵ Ferrari M., *Ice watch Paris. L'orologio di ghiaccio di Eliasson*, URL = <https://www.artwort.com/2015/12/07/news/icewatchparis-lorologio-giacchio-eliasson/>.

⁶ Cagol S., *The Ice Monolith Platform*, Tokyospace, Tokyo 2013.

⁷ Es. di sculture come orsi o conigli in cui si entra e si può giocare.

bronzo, né limitate, per esempio, ad affreschi o ad oli su tela, ma concepite in modo da potere essere comprese e apprezzate da un pubblico più vasto⁸. La principale finalità, per i nuovi artisti, non è più quella di esibire le loro opere all'interno di musei o gallerie, in modo che si possa cogliere appieno il tratto strettamente estetico, ma, piuttosto, quella di entrare in una più diretta relazione con il fruitore, e questo a prescindere dal fatto che egli sia o meno esperto d'arte. Era ben chiaro, da questo punto di vista, il messaggio di Doris Salcedo, la quale, nel 2003, in occasione della Biennale di Istanbul, in un'area centrale della capitale turca, piena di rovine, riempì lo spazio tra due palazzi con 1550 sedie: un'opera in memoria delle vittime alla violenza realizzata con oggetti di uso quotidiano, vale a dire delle vecchie sedie usate che parlavano della gente e delle loro vite, portando così anche a riflettere sul senso degli edifici, ora intesi non solo come costruzioni edili ma anche e soprattutto come luoghi quotidiani della comunicazione tra persone, punti nei quali ci si incontra, si pranza e si cena insieme, e si fa molto altro ancora⁹.

L'arte pubblica, oltre ad essere strumento di rigenerazione urbana (luoghi dapprima del tutto dimenticati o edifici abbandonati vengono riqualificati proprio grazie all'opera degli artisti)¹⁰, svolge anche un ruolo sociale, perché aiuta a riflettere, in maniera più o meno diretta, sulle condizioni del nostro tempo, sui problemi ecologici e ambientali che segnano la nostra realtà quotidiana:

L'arte connessa ai cambiamenti climatici ha dunque una forza duale: da una parte, un potere didattico che permette ai cittadini di sviluppare una maggior coscienza sul fenomeno; dall'altra, la capacità di descrivere il futuro che attende il pianeta e i suoi abitanti. L'arte contemporanea, pertanto, si traduce in questo caso come un medium profetico sul destino dell'ambiente. Un suo ulteriore vigore è quello di possedere una grande abilità persuasiva, in grado di infondere nell'uomo la padronanza

⁸ Cfr. Feriani B., Pugliese M., *Monumenti Effimeri. Storia e conservazione delle installazioni*, Mondadori Electa, Milano 2009, dove le autrici mettono in evidenza come le installazioni abbiano assunto un ruolo significativo e per certi aspetti simile a quello dei monumenti, sebbene con quel senso di fragilità tipico dell'età contemporanea. Sono diventate, cioè, la tipologia di espressione artistica forse più rappresentativa, una sorta di 'medium in evoluzione'.

⁹ L'opera è ricca di allusioni anche politiche e religiose: cfr. <https://www3.mcchicago.org/2015/salcedo/works/untitled-istanbul/> (accesso:15/10/2021).

¹⁰ Un esempio è costituito dalla 'Yellow Street', del 2003: Hofman ha coperto con una striscia di vernice gialla una delle strade più povere della città olandese di Schiedam (950 metri di lunghezza e 4,50 metri di larghezza) per tracciare un nuovo percorso di ingresso alla città.

Un altro esempio risale al 2004 e la cosiddetta *Beukelsblauw* a Rotterdam: qui l'artista ha applicato vernice blu su un palazzo degradato che prima passava inosservato e ora diventava il più fotografato della città. Il palazzo è stato poi abbattuto, ma questo per l'autore era un aspetto secondario perché il lavoro continuò a vivere nelle foto, nelle pubblicazioni e su internet. Cfr. Spring J.M., Frock C.L., Hofman F., *Unexpected Art: Serendipitous Installations, Site-Specific Works, and Surprising Interventions*, cit., p. 7.

verso questioni complesse come quella del cambio climatico¹¹.

Quando un'opera pubblica viene installata nei luoghi consueti della vita cittadina, lo spazio nel quale viene collocata viene conseguentemente ripulito e curato, così che quell'intero ambiente può rinascere e diventare oggetto di maggiore attenzione.

Molto spesso spazi di vita quotidiana diventano del tutto invisibili¹², nonostante l'uomo possa frequentarli e animarli centinaia di volte, e questo accade perché essi diventano così familiari da rendersi di fatto come non percepiti in modo esplicito e consapevole. Come afferma Florentijn Hofman, “quando inserisco un nuovo oggetto in quello spazio, esso fornisce una nuova luminosa prospettiva agli spettatori [...] Se cerco prima di tutto di stupirmi, posso sentirmi sicuro di portare il fattore stupore in un'installazione”¹³: grazie a queste installazioni fisiche si torna ad osservare con occhi nuovi ambienti quotidiani che spesso vengono trascurati o addirittura dimenticati.

Quando vengono installate opere monumentali, lo spettatore non può non limitarsi soltanto ad osservarle ed a contemplarle, ma è in un certo qual modo costretto a mutare la percezione di ciò che ha intorno. Per esempio, spesso con installazioni colorate, fatte con oggetti che si producono in serie e con i quali si ha grande familiarità, si risvegliano particolari ricordi ed emozioni, come testimonia l'opera, del 2012, dell'artista olandese Hofman, intitolata *Slow Slugs*, situata ad Angers, in Francia: “Ho lavorato con dozzine di volontari che hanno legato quarantamila sacchetti di plastica ai telai che formavano le lumache che strisciavano su per le scale fino alla chiesa”¹⁴. Un messaggio importante, laddove i sacchetti di plastica, simbolo del dilagare del consumismo e del pericoloso cammino verso la morte, sono stati rifiuti in un'opera

¹¹ Vacca V., *Il futuro del pianeta attraverso l'arte contemporanea: i cambiamenti climatici*, cit., p. 12. Per quanto riguarda i progetti artistici internazionali legati alle attività ambientali che pongono l'attenzione sul problema della plastica nei mari cfr. Reichle I., *Plastic Ocean: Art and Science Responses to Marine Pollution*, De Gruyter, Berlin-Boston 2021.

¹² Debord consigliava la deriva: “Per fare una deriva, andate in giro a piedi senza meta od orario. Scegliete man mano il percorso non in base a ciò che sapete, ma in base a ciò che vedete intorno. Dovete essere straniati e guardare ogni cosa come se fosse la prima volta. Un modo per agevolarlo è camminare con passo cadenzato e sguardo leggermente inclinato verso l'alto, in modo da portare al centro del campo visivo l'architettura e lasciare il piano stradale al margine inferiore della vista. Dovete percepire lo spazio come un insieme unitario e lasciarvi attrarre dai particolari” (Debord G., *Théorie de la dérive*, in *Les Lèvres nues*, 9, (1956), poi ripubblicato, senza le due appendici, in *Internationale Situationniste*, 2, (1958); trad. it. *Internazionale Situazionista*, Nautilus, Torino 1993, URL = <https://glicchidiblimunda.wordpress.com/2009/12/14/teoria-della-deriva-di-guy-debord/>.

¹³ Spring J.M., Frock C.L., Hofman F., *Unexpected Art: Serendipitous Installations, Site-Specific Works, and Surprising Interventions*, cit., p. 6.

¹⁴ Ivi, p. 7.

che ha visto coinvolti numerosi cittadini, in qualche modo divenuti parti della creazione artistica. Il coinvolgimento della gente della comunità dalla ricerca del materiale alla costruzione all'esposizione porta indubbiamente a un dialogo costruttivo per la città e la collettività. La partecipazione di diversi soggetti alla costruzione dell'opera installata costituisce, infatti, un aspetto fondamentale perché essa possa essere apprezzata da una più vasta comunità cittadina. Alla creatività dell'artista si uniscono, in tal modo, le emozioni dei potenziali fruitori: "Nella realizzazione di progetti realmente pubblici, nulla può essere lasciato soltanto alla creatività e all'espressione individuale dell'artista, le cui emozioni diventano secondarie rispetto alle emozioni e alle necessità di coloro a cui quel luogo è destinato"¹⁵.

La grande attualità di questa nuova forma d'arte è certamente legata anche al fatto che può essere ora utilizzato qualsiasi materiale, dai sacchetti di plastica alle tavolette per il nuoto¹⁶, oggetti che molto spesso hanno un significato particolare per la gente del luogo, così da potere essere particolarmente apprezzati e sentiti vicini alla propria cultura: "Le opere *site-specific* nascono solitamente a partire da quelle che si ritengono caratteristiche storiche e sociali proprie del luogo e tali da porsi, quindi, in un costante dialogo con un pubblico che non riconosce e spesso non apprezza il lessico dell'arte contemporanea"¹⁷.

L'arte più immediatamente avvertibile da parte di qualunque persona ne stimola certamente la riflessione, perché, magari dopo un attimo di perplessità e di confusione, il fruitore si ritrova presto a pensare alla natura e all'ambiente in pericolo. Attraverso l'arte di Hofman o Eliasson, solo per citarne qualcuno, il fruitore viene coinvolto, per esempio, in problematiche di grande attualità¹⁸.

Il linguaggio metaforico è sicuramente importante, per esempio, per veicolare il messaggio del grave problema costituito dall'inquinamento dei mari ad opera della plastica o del progressivo degrado

¹⁵ Vettesse A., *Si fa con tutto. Il linguaggio dell'arte contemporanea*, cit., p. 82.

¹⁶ Hofman a proposito delle sue opere afferma: "I materiali che uso sono anche fondamentali per fornire l'inatteso. Ho usato infradito, piastrelle, sacchetti di plastica, paglia" (Spring J.M., Frock C.L., Hofman F., *Unexpected Art: Serendipitous Installations, Site-Specific Works, and Surprising Interventions*, cit., p. 6).

¹⁷ Vettesse A., *Si fa con tutto. Il linguaggio dell'arte contemporanea*, cit., p. 82. Cfr. Calderola E., *Architecture and Sites: A Lesson from the Categorisation of Artworks*, "Croatian Journal of Philosophy", XXI, 61 (2021), pp. 5-23.

¹⁸ Le opere artistiche possono contribuire a dare nuova luce all'ecologia urbana: cfr. Sarkar A., *Ecology of site-specific painting and drawing: Embodied and empathic mark-making in urban sites*, "Visual Inquiry", 10, 1 (2021), pp. 13-30; Bindi G., *Arte, ambiente, ecologia*, Postmedia Books, Milano 2019; Know M., *Un luogo dopo l'altro. Arte site-specific e identità localizzativa*, Postmedia Books, Milano 2020; Vial Kayser C., Coëllier S., *Installation Art as Experience of Self, in Space and Time*, Vernon Press, Wilmington 2021.

delle città per la medesima ragione: il comune cittadino viene così sensibilizzato su temi di ecologia che conducono ad una più attenta riflessione anche sui comportamenti giornalieri¹⁹. Un interessante esempio di creazione artistica che in qualche modo richiama il tema della deriva cui sta andando incontro il pianeta è costituito dall'opera dell'artista giapponese Mika Koizumi, il quale ha creato, nel 2018, un acquario popolato da meduse colorate e dai lunghi e intrecciati tentacoli in realtà realizzate con bottiglie di plastica, ponendo così l'attenzione, attraverso un'originale interpretazione del mondo marino, su un loro più corretto uso e dunque affrontando una tematica estremamente importante per la sopravvivenza dell'ambiente²⁰. Un altro esempio sicuramente originale è rappresentato dal mosaico sulla sabbia dell'artista Anna Marie Price, un'opera prodotta con le plastiche ritrovate in mare al fine di sensibilizzare l'opinione pubblica sul tema del rispetto della natura, dunque per portarla a comprendere quanto sia importante contribuire direttamente alla salvaguardia della terra²¹.

Sul futuro della pianeta e sul destino dell'uomo aveva riflettuto, tra gli altri, anche l'artista americana Mary Miss, che nel 2007 ha presentato un'installazione, intitolata *Connect the Dots: Mapping the High Water, Hazards and history of Boulder creek*, realizzata anche grazie alla collaborazione di geologi e idrologi:

L'opera consta di tanti punti blu luminosi collocati a differente altezza su alberi ed edifici; la loro posizione corrisponde al livello medio dell'acqua raggiunto dal fiume della città di Boulder qualora le alluvioni non cessino di verificarsi... il fruitore dell'opera ha la sensazione di essere inseguito dai puntini blu, ed in essi intravede l'effetto della minaccia dell'acqua comprendendo come quest'ultima lo possa travolgere ed uccidere. L'installazione della Miss produce pertanto due effetti: da una parte prevede il futuro della città di Boulder e dei suoi abitanti nel caso in cui non si arresti il cambio climatico; dall'altra, rende il pubblico sensibile alla questione, instillando

¹⁹ Per ciò che concerne il problema della plastica nei mari si vedano le installazioni *Washed Up* di Alejandro Duran, che ha identificato diversi tipi di rifiuti in plastica, provenienti da vari continenti, arenati sulla costa di Sian Ka'an (una riserva messicana patrimonio dell'Unesco) e li ha utilizzati per creare una serie di installazioni differenziate per colore. Cfr. Spring J.M., Frock C.L., Hofman F., *Unexpected Art: Serendipitous Installations, Site-Specific Works, and Surprising Interventions*, cit., pp. 84-85.

²⁰ Cfr. *La creatività aguzza il riciclo della plastica*, in <https://www.inabottle.it/it/cultura/la-creativita-aguzza-il-riciclo-della-plastica> (accesso:15/10/2021). Cfr. Polo E., *L'isola che non c'è. La plastica negli oceani fra mito e realtà*, Dedalo, Bari 2020.

²¹ Cfr. <https://www.travelonart.com/arte-contemporanea/arte-ambiente-ecologia-progetti-artisti-per-ispirarsi/> (accesso: 15/10/2021). La Danimarca è forse il paese europeo più attento alla riflessione sul futuro del pianeta, con particolare riguardo per il rapporto uomo e natura, come attestano le numerose iniziative, opere, mostre, installazioni legate al tema ambientale-climatico. Cfr. Vacca V., *Arte contemporanea e cambiamenti climatici. Nuove direzioni fra scienza e arte*, "Unclosed.eu", 10, III (2016). Per le installazioni interattive, dove arte e tecnologia interagiscono in modo significativo, cfr.: Chen W., *Interactive Installation Art and Design*, Artpower Publishers, Hong Kong 2020.

in lui *un'autoriflessione* generata dal suo stesso timore di essere ucciso dall'acqua²².

Nonostante tali installazioni siano spesso costituite da immagini di animali o di oggetti dai colori forti che richiamano sentimenti di gioia e di allegria, tuttavia è inevitabile che esse suscitino anche una seria ed attenta riflessione etica. Hofman, con la sua arte ecologica, parla della natura e lo fa installando immagini di animali nella città, tentando così di portare dentro le città industrializzate anche parte della natura. Un messaggio certamente semplice ma quanto mai efficace, in grado di arrivare in maniera diretta e immediata ad un vasto pubblico, che spesso finisce per interagire con l'opera, diventandone in qualche modo parte integrale. Recentemente Hofman ha installato per le vie di Dujiangyan, situata nella regione cinese del Sichuan, nota per le fitte foreste di bambù in cui vive tale animale, un'opera, intitolata *Selfie Panda*, che rappresenta un panda di grandi dimensioni (26 metri di lunghezza, 13 di larghezza e 13 di altezza). Il panda gigante sdraiato su un prato, simbolo nazionale della Cina, oltre ad essere un'opera interattiva (dal momento che è possibile, per il pubblico, scattare *selfie*), aiuta anche il cittadino a riflettere sul fatto che oggi questo animale è in via di estinzione, che a causa del disboscamento, del bracconaggio e di molto altro ancora esso è sempre più a rischio²³.

Qualsiasi oggetto cambia in qualche modo significato in base al contesto in cui viene inserito, come Marcel Duchamp ha ben evidenziato già all'inizio del Novecento²⁴, e proprio per questo un orinatoio, una ruota di bicicletta e molto altro ancora possono assumere le sembianze di un'opera d'arte: "Possiamo tentare di definire l'arte? Ci abbiamo provato e in ogni secolo spunta una nuova definizione di arte. Voglio dire che non ne esiste una che sia essenziale

²² Vacca V., *Il futuro del pianeta attraverso l'arte contemporanea: i cambiamenti climatici*, cit., p. 8. Tra le opere che parlano di deriva e che aiutano a risvegliare la consapevolezza dei cittadini vanno menzionati i cassonetti della spazzatura tappezzati che Christine Finley ha installato in giro per il mondo (Roma, New York, Parigi, Dublino, San Francisco, Los Angeles), a testimonianza del fatto che qualsiasi oggetto, anche un cassonetto dell'immondizia, può diventare un'opera d'arte. Cfr. Spring J.M., Frock C.L., Hofman F., *Unexpected Art: Serendipitous Installations, Site-Specific Works, and Surprising Interventions*, cit., p. 102. Altro progetto che ha girato per il mondo, da Londra a Washington, e che mostra la collaborazione di varie discipline (arte, biologia, matematica), con l'intento di sensibilizzare sulla crisi ambientale causata dal riscaldamento globale e sul problema dei rifiuti di plastica presenti negli oceani è il *Crochet Coral Reef*, avviato nel 2005 dalle sorelle Margaret e Christine Wertheim dell'*Institute For Figuring* (ivi, pp. 150-151).

²³ Cfr. *florentijn hofman's giant 'selfie panda' to be installed in dujiangyan, china*, in <https://www.designboom.com/art/florentijn-hofman-selfie-panda-installation> (accesso: 15/10/2021).

²⁴ Duchamp M., *Scritti*, Abscondita, Milano 2005. Si pensi alle Brillo Box presentate da Andy Warhol che Arthur Danto confronta con le semplici spugnette abrasive presenti nelle cucine di ogni famiglia (cfr. Danto A., *Andy Warhol*, Einaudi, Torino 2010).

e che vada bene per tutti i secoli”²⁵.

La norma, per così dire, rigida non esiste più, l’oggetto può trasformarsi in opera e questa in azione, un’installazione può essere effimera, sciogliersi e scomparire, può essere fatta insieme ad altri, con le materie più disparate ed assumere significati diversi. L’arte classica, fatta di simmetria e proporzioni, lascia sempre più spazio all’indeterminato, all’incerto e al precario: “Oggi le idee, le opere, tutti noi, tendiamo a girare come schegge senza ragione apparente. È facile, in effetti, constatare come non ci sia quasi alcun aspetto del vivere che non sia toccato nel XX secolo: tutto è cambiato in campi anche molto lontani [...] L’arte ha solo risposto alla mole di cambiamenti che con in termine peraltro controverso chiamiamo modernità”²⁶.

Oggi l’artista si trova a lavorare, dunque, con qualsiasi oggetto e con qualunque tipo di materiale, anche il più deperibile, egli “può trovarsi a maneggiare colori, materie, computer, telecamere, macchine fotografiche, proiettori, postproduzione, stampe al plotter, mixer audio, calcoli di statica per creare ambienti, tecniche di respirazione in caso di performance e di happening, pappagalli vivi, piccioni impagliati, lenzuola ricamate, frutta e verdura”²⁷. Il linguaggio dell’arte è cambiato perché a mutare è, continuamente, l’uomo, nella sua costante interazione con l’ambiente circostante. Per questo si può certamente sostenere, come ha fatto Dino Formaggio, che, al di là di qualsiasi luogo e di qualunque periodo storico, “l’arte è tutto ciò che gli uomini chiamano arte”²⁸.

Bibliografia

- Bindi G., *Arte, ambiente, ecologia*, Postmedia Books, Milano 2019.
Cagol S., *The Ice Monolith Platform*, Tokyospace, Tokyo 2013.
Caldarola E., *Architecture and Sites: A Lesson from the Categorisation of Artworks*, “Croatian Journal of Philosophy”, XXI, 61 (2021), pp. 5-23.
Chen W., *Interactive Installation Art and Design*, Artpower Publishers, Hong Kong 2020.
Danto A., *Andy Warhol*, Einaudi, Torino 2010.
Debord G., *Théorie de la dérive*, in *Les Lèvres nues*, 9, (1956), poi ripubblicato, senza le due appendici, in *Internationale Situation-*

²⁵ Si tratta di una intervista, del 1959, di Duchamp a George Heard Hamilton: cfr. Vettese A., *Si fa con tutto. Il linguaggio dell’arte contemporanea*, cit., p. 46.

²⁶ Ivi, p. 14.

²⁷ Ivi, pp. 20-21.

²⁸ Formaggio D., *L’arte*, Idesi, Milano 1978, p. 12.

- niste, 2, (1958); trad. it. *Internazionale Situazionista*, Nautilus, Torino 1993.
- Duchamp M., *Scritti*, Abscondita, Milano 2005.
- Feriani B., Pugliese M., *Monumenti Effimeri. Storia e conservazione delle installazioni*, Mondadori Electa, Milano 2009.
- Formaggio D., *L'arte*, Idesi, Milano 1978.
- Hohn D., *Moby Duck. La vera storia di 28.800 paperelle naufragate nell'oceano e dell'isola di plastica del Pacifico* (2011), trad. it. di Sarzano V., Mimesis, Milano (2018).
- Know M., *Un luogo dopo l'altro. Arte site-specific e identità localiziativa*, Postmedia Books, Milano 2020.
- Polo E., *L'isola che non c'è. La plastica negli oceani fra mito e realtà*, Dedalo, Bari 2020.
- Reichle I., *Plastic Ocean: Art and Science Responses to Marine Pollution*, De Gruyter, Berlin-Boston 2021.
- Sarkar A., *Ecology of site-specific painting and drawing: Embodied and empathic mark-making in urban cites*, "Visual Inquiry", 10, 1 (2021), pp. 13-30.
- Spring J.M., Frock C.L., Hofman F., *Unexpected Art: Serendipitous Installations, Site-Specific Works, and Surprising Interventions*, Chronicle Books, San Francisco 2015.
- Vacca V., *Il futuro del pianeta attraverso l'arte contemporanea: i cambiamenti climatici*, "Medea", III, 1 (2017), pp. 1-19.
- Vettese A., *Si fa con tutto. Il linguaggio dell'arte contemporanea*, Laterza, Roma-Bari 2015.
- Vial Kayser C., Coëllier S., *Installation Art as Experience of Self, in Space and Time*, Vernon Press, Wilmington 2021.

L'Unheimlichkeit della poesia e il suo ruolo nella comunità.

Gadamer e Derrida in dialogo

di Elena Romagnoli*

ABSTRACT

This contribution aims to discuss the readings of the artistic experience presented by Gadamer and Derrida, showing their fundamental agreement on the idea of poetry as a unique phenomenon that is at the same time intrinsically repeatable. This conception is able to overcome the limitations of Heidegger's idea of the poet as a mystical-prophetic figure as well as to rethink the role of poetry in the community. Furthermore, Gadamer's and Derrida's conceptions are capable to account for the peculiar participation of the public in contemporary works of art, as it emerges from their interpretations of Celan's poetry.

KEYWORDS

Gadamer, Derrida, poetry, community, Celan.

1. *Introduzione*

Il presente contributo mira a discutere le letture che Gadamer e Derrida hanno fornito del fenomeno artistico e in particolare della poesia contemporanea, confrontandosi con la questione se, nella nostra epoca, i poeti tacciano o se possano ancora “parlare” – espressione della *vexata quaestio* del ruolo dell'arte dopo il suo “passato”¹. Eredi delle riflessioni heideggeriane, l'ermeneutica gadameriana da un lato e la decostruzione di Derrida dall'altro sono però in grado di superare numerose *impasses* del pensiero di Heidegger, sottolineando il portato democratico e comunitario che caratterizza essenzialmente il ruolo dell'arte. Proprio l'analisi del fenomeno artistico consente inoltre di mettere in luce come l'ermeneutica e la decostruzione possano indicare percorsi innovativi e stimolanti nel contesto filosofico attuale, in grado di riconoscere dignità all'arte, anche nelle sue forme contemporanee.

Il confronto tra Gadamer e Derrida – che ha preso le mosse dal celebre incontro del 1981 – ha animato il dibattito filosofico degli anni Ottanta e Novanta soprattutto tra gli eredi delle due tradizioni

* Freie Universität Berlin, elenaromagnoli91@gmail.com

¹ Tra i molti contributi in proposito cfr. Geulen E., *Das Ende der Kunst. Lesarten eines Gerüchts nach Hegel*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2002.

filosofiche, strutturandosi intorno a due fronti interpretativi distinti²: l'uno teorico dell'incomunicabilità, l'altro della familiarità tra le due correnti³. La presente trattazione mira a riallacciarsi a questo secondo filone interpretativo, ampliandone la portata alla luce degli studi attuali, misurando le possibili consonanze di vedute – poco sottolineate dai contributi in merito – con particolare riguardo all'esperienza artistica. Si tratta della concezione della poesia come di un fenomeno unico ma al contempo intrinsecamente iterabile, una tesi questa che emerge a partire dal fondamentale confronto di entrambi gli autori con la poetica di Paul Celan, il poeta che nell'importante saggio *Béliers*, Derrida sceglie come tramite per riaprire il dialogo con Gadamer dopo la morte di questi⁴.

Prima di procedere nel merito dell'argomentazione occorre richiamare schematicamente quegli elementi della concezione heideggeriana della poesia dai quali Gadamer e Derrida si allontanano. Come noto, durante gli anni cruciali della *Kebre* Heidegger intende ripensare l'arte come “disvelamento della verità” dell'essere⁵, contrapponendosi all'estetica in quanto disciplina figlia della metafisica del soggetto. In questo contesto si colloca l'interesse di Heidegger per Hölderlin: a partire dalla conferenza *Hölderlin und das Wesen der Dichtung*, egli individua nel poeta di Tübingen l'emblema della poesia stessa, contro il soggettivismo dello *Erlebnis*. Secondo la famosa lettura heideggeriana⁶, l'umanità dovrebbe porsi in ascolto

² Per una panoramica della ricezione, soprattutto in America, si veda l'importante volume Michelfelder D.P., Palmer R.E., (ed. by), *Dialogue and Deconstruction. The Gadamer-Derrida Encounter*, SUNY Press, Albany (NY) 1989.

³ Soprattutto tra i decostruzionisti vi è stata la tendenza a sminuire la rilevanza dell'incontro con l'ermeneutica, seguendo un atteggiamento dello stesso Derrida, più riluttante ad aprire un vero dialogo con Gadamer. Al contrario il confronto con la decostruzione ha occupato ampiamente gli studiosi di ermeneutica: cfr. Grondin J., 'La définition derridienne de la déconstruction', in *Le tournant herméneutique de la phénoménologie*, PUF, Paris 2003, pp. 103-118; Risser J., *Hermeneutics and the Voice of the Other. Re-reading Gadamer's Philosophical Hermeneutics*, SUNY Press, Albany (NY) 1997, pp. 159-72; Di Cesare D., *Utopia del comprendere*, il melangolo, Genova 2003.

⁴ Cfr. Derrida J., *Béliers. Le dialogue ininterrompu. Entre deux infinis, le poème, Galilée*, Paris 2003, tr. it. di F. Luzi, *Arietti. Il dialogo ininterrotto con Gadamer*, Mimesis, Milano-Udine 2019. Sul controverso rapporto di Heidegger con Celan ci limitiamo invece a rimandare a Bambach C., *Thinking the poetic. Measure of Justice. Hölderlin, Heidegger, Celan*, SUNY Press, Albany (NY) 2013.

⁵ Da un lato nelle lezioni della metà degli anni Trenta si tratta di un ripensamento dell'estetica in quanto momento limite della tradizione metafisica, dall'altro lato di un ripensamento dell'arte e della verità, come avviene nel fondamentale saggio *Der Ursprung des Kunstwerkes*, in *Holzwege*, HGA V, tr. it. di V. Cicero, *Sentieri erranti nella selva*, Bompiani, Milano 2014. Si noti che, rispetto ai testi dedicati alla poesia di Hölderlin, le riflessioni heideggeriane sull'opera d'arte figurativa e sull'architettura mostrano una maggiore predisposizione a rendere conto del rapporto tra arte e comunità.

⁶ Cfr. Wright K., 'Die Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung und die drei Hölderlin-Vorlesungen (1934/35, 1941/42, 1942). Die Heroisierung Hölderlins', in D. Thomä (Hrsg.), *Heidegger Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Metzler, Stuttgart – Weimar 2003, pp. 213-30.

della poesia di Hölderlin, l'unica in grado di corrispondere e al contempo prefigurare un superamento della situazione moderna dell'uomo, il quale vive in un tempo di privazione degli dèi, tra la grande arte del passato e l'attesa di un "nuovo inizio" dell'arte così come del pensiero: "È il tempo degli dèi fuggiti e del dio che viene"⁷.

Non possiamo qui entrare nel merito dell'argomentazione heideggeriana, ci interessa però sottolineare come da tale concezione emerga una perdita di riferimento delle determinazioni spazio-temporali che caratterizzano la poesia (che provocherebbero, secondo Heidegger, una caduta nel soggettivismo), in favore di una lettura destinale ed epocale dell'arte⁸. Senza con ciò voler svalutare gli aspetti innovativi della lettura che Heidegger fornisce di Hölderlin⁹, non si possono negare i rischi che una concezione mistico-profetica del poeta comporta per la dimensione politico-comunitaria¹⁰: la comunità dovrebbe infatti porsi meramente in ascolto della guida di un singolo poeta, secondo un rapporto di verticalità e non di orizzontalità (in senso democratico). Si tratta inoltre di una posizione aporetica dal momento che l'umanità per ascoltare la voce di Hölderlin dovrebbe già essere stata salvata da suddetta voce¹¹.

Il presente contributo mira dunque a mostrare come Gadamer e Derrida, seppur influenzati dalla lettura heideggeriana dell'arte, siano capaci di superarne i limiti andando oltre lo stesso Heidegger. I primi due paragrafi sono dedicati a mettere in luce rispettivamente il nucleo delle letture della poesia fornite da Gadamer e da Derrida con particolare interesse per la figura emblematica di Celan. L'ultima parte mira poi a porre in dialogo le due letture, mostrando gli esiti che ne derivano e il ripensamento del ruolo della poesia in relazione alla comunità.

2. Lo "stare in se stessa" della poesia e la sua comunicabilità

Contro le letture che vedono in Gadamer un avversario della modernità, è importante mettere in luce come le sue elaborazioni siano invece in grado di confrontarsi pienamente con il fenomeno

⁷ Heidegger M., *Hölderlin und das Wesen der Dichtung*, in HGA IV, p. 47, tr. it. di L. Amoroso, *Hölderlin e l'essenza della poesia*, in *La poesia di Hölderlin*, Adelphi, Milano 1988, p. 57.

⁸ Cfr. *ivi*, pp. 273-4, tr. it. pp. 322-3.

⁹ A questo proposito cfr. Amoroso L., *Lichtung. Leggere Heidegger*, Rosenberg & Sellier, Torino 1993.

¹⁰ Sulle implicazioni politiche della lettura heideggeriana cfr. Jamme C., *Dem Dichten Vor-Denken. Aspekte von Heideggers Zwiesprache mit Hölderlin im Kontext seiner Kunstphilosophie*, in "Zeitschrift für philosophische Forschung", 38 (1984), pp. 191-218.

¹¹ Cfr. Siani A.L., 'Una religione artistica per l'Europa? Heidegger e Hölderlin', in *Morte dell'arte, libertà del soggetto. Attualità di Hegel*, ETS, Pisa 2017, pp. 105-26.

artistico anche negli esiti più avanguardistici dei quali possiamo fare esperienza oggi¹². A tal fine è essenziale non fermarsi unicamente alla concezione espressa in *Wahrheit und Methode*¹³, ma tenere conto dei numerosi saggi successivi che Gadamer dedica all'arte, nei quali si riscontrano notevoli rielaborazioni della sua dottrina.

Nello schema di fondo di critica al concetto di *Erlebnis* caratteristico del soggettivismo della “coscienza estetica” da un lato¹⁴ e di ripensamento dell'arte come *Erfahrung* in relazione alla verità dall'altro¹⁵ non si può negare che Gadamer risenta della filosofia heideggeriana. Egli è tuttavia in grado di sviluppare una posizione autonoma e originale rispetto a Heidegger. Già in *Wahrheit und Methode* e poi, in modo più compiuto, in *Die Aktualität des Schönen*, il fenomeno artistico viene considerato a partire dai due concetti di *gioco* e di *festa* (oltre che di simbolo)¹⁶. La caratteristica principale del gioco è “l'autorappresentazione [*Die Selbstdarstellung*]” del gioco stesso, all'interno della quale il soggetto si trova risolto¹⁷. Analogamente lo spettatore è coinvolto direttamente nell'esperienza artistica. Ciò si collega al tema della festa, la quale, come il gioco, sussiste solo nella *performance*: essa rappresenta un emblema dell'opera d'arte in quanto ciò che, per eccellenza, si dà solo nel momento in cui viene celebrata ed è sempre diversa da sé (le differenti celebrazioni) pur restando identica¹⁸.

Si noti che in *Wahrheit und Methode* non è ancora emerso quel primato delle arti della parola sulle arti figurative che Gadamer matura nei testi degli anni Settanta e Ottanta. La poesia (e in generale la letteratura) condivide con l'esperienza ermeneutica la centralità del linguaggio, benché la differenza principale tra questi due momenti consista nel fatto che nel dialogo la singola parola diletua

¹² Cfr. Marino S., *Ermeneutica filosofica e crisi della modernità. Un itinerario nel pensiero di Hans-Georg Gadamer*, Mimesis, Milano-Udine 2009.

¹³ Per una lettura critica di Gadamer in relazione al fenomeno artistico cfr. Matteucci G., ‘Gadamer e la questione dell'immagine’, in *Domandare con Gadamer. Cinquant'anni di Verità e metodo*, a cura di F. Cattaneo, C. Gentili, S. Marino, Mimesis, Milano-Udine, 2011, pp. 73-91.

¹⁴ Cfr. Gadamer H.G., *Wahrheit und Methode*, in GW I, pp. 66-76, tr. it. di G. Vatimio, *Verità e metodo*, Bompiani, 2016, pp. 145-63.

¹⁵ Ivi, p. 145, tr. it., p. 303.

¹⁶ Cfr. ivi, pp. 128 sgg., tr. it., pp. 269 sgg. e Gadamer H.G., *Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest*, in GW VIII, pp. 100-101, tr. it. di R. Dottori, L. Bottani, *L'attualità del bello. Saggi di estetica ermeneutica*, Marietti, Genova 1986, p. 10. La lettura gadameriana dell'arte strettamente legata ad aspetti antropologici non ci sembra, da questo punto di vista, troppo lontana dal concetto di arte come “prassi umana” recentemente introdotto da Bertram G., *Kunst als menschliche Praxis. Eine Ästhetik*, Suhrkamp, Berlin 2014, tr. it. di A. Bertinetto, *L'arte come prassi umana. Un'estetica*, Cortina Raffaello, Milano 2017.

¹⁷ Gadamer H.G., *Wahrheit und Methode*, in GW I, p. 113, tr. it., p. 239.

¹⁸ Cfr. ivi, p. 127, tr. it., p. 267.

nel flusso del discorso, mentre nella poesia la parola “sta in se stessa [*steht in sich da*]”¹⁹. Questo aspetto si lega a una peculiarità intrinseca dell’arte rappresentata dalla *ripetizione*: Gadamer parla dell’essenza della poesia come del *refrain*, che proprio nel ripetersi si mantiene stabile²⁰.

Queste caratteristiche emergono in modo emblematico nella lettura che Gadamer fornisce della poetica di Celan. Nel contesto dell’analisi della poesia *Atemwende*, sviluppata nel saggio *Wer bin Ich und wer bist Du?*, Gadamer sottolinea innanzitutto di volersi porre di fronte alla poesia come un qualunque *lettore*: “Leggere significa sempre lasciar parlare”²¹. Secondo Gadamer infatti non si può dire che i poeti nella nostra epoca siano destinati a tacere, al contrario essi parlano facendo alcuni cenni, la possibilità di cogliere i quali dipende dall’orecchio del lettore contemporaneo²². Anche una poesia ermetica come quella di Celan ha in realtà al suo interno una molteplicità di significati ed è ancora capace di parlare al lettore: essa rappresenta un *pendant* dell’esperienza dialogica. Ciò non implica ovviamente, come lo stesso Gadamer ha precisato, alcuna pretesa di esaustività o di univocità rispetto alla lirica di Celan²³. Al contrario, Gadamer mira alla polivalenza di senso: “Questo senso che la poesia ha ridestato, non è frutto di una scelta arbitraria e personale del lettore, ma costituisce l’oggetto dell’impegno ermeneutico che questi versi richiedono”²⁴.

Il filo portante della lettura della poesia di Celan è il tema dell’inversione del respiro, *Atemwende*, come momento che caratterizza la poesia stessa, “l’esperienza sensibile dell’attimo silenzioso e immobile tra l’atto dell’ispirare e quello di espirare”²⁵. La poesia lascia uno spiraglio, la possibilità di parlare all’altro, nonostante l’indicibilità dell’esperienza. Tale peculiarità si dispiega però solo nella ripetizione della lettura, la quale consente alla poesia di essere al contempo

¹⁹ Definizione che ricorre in numerosi testi gadameriani dedicati alla poesia: cfr. Gadamer H.G., *Dichten und Deuten* in GW VIII, p. 19, tr. it. di R. Dottori, L. Bottani, *Poetare e interpretare*, in *L’attualità del bello*, cit., p. 81 e Gadamer H.G., *Philosophie und Poesie*, in GW VIII, p. 233, tr. it. di R. Dottori, L. Bottani, *Filosofia e poesia*, in *L’attualità del bello*, cit, pp. 187-188.

²⁰ Gadamer H.G., *Gedicht und Gespräch*, cit., p. 337, tr. it., p. 119.

²¹ Gadamer H.G., *Phänomenologischer und semantischer Zugang zu Celan?*, in GW IX, 462 (di questo testo, come di quello indicato nella nota successiva, non esiste attualmente una traduzione italiana).

²² Questa è la tesi portante del saggio *Verstummen die Dichter?*, in GW IX, pp. 363 sgg.

²³ Gadamer H.G., *Wer bin Ich und wer bist Du?*, in GW IX, p. 428, tr. it. di F. Camerá, *Chi sono io, chi sei tu. Su Paul Celan*, Marietti, Genova 1989, p. 81.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Ivi, p. 338, tr. it., p. 13. Cfr. Celan P., *Atemwende*, in *Poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di G. Bevilacqua, Mondadori, Milano 1998, pp. 509-52.

unica e universale, ovvero di rivolgersi ai diversi lettori. Ogni lettura o interpretazione della poesia si lega infatti indissolubilmente a essa, venendo così a ricostituire e ampliare il significato stesso di quell'opera d'arte. Ciò avviene però sempre a partire dalla particolare *situazione* nella quale ogni lettore si trova: "Per nessun lettore esiste una comprensione che sia priva di particolarità, ma nello stesso tempo in ciascun lettore vi è comprensione solo se si supera la particolarità dell'occasione nella universalità dell'occasionalità"²⁶.

Da questo punto di vista secondo Gadamer il *testo* può avere ragione sul *poeta* stesso²⁷, facendo sì che la lettura del poeta o dell'autore sia solo una delle tante letture che costituiscono la poesia. Così Gadamer può superare la pretesa storicista di porsi come un soggetto che trascende la situazione particolare, senza tuttavia ricadere nella mera soggettività dello *Erlebnis*, propria della "coscienza estetica". La lettura fornita dall'interprete parte dalla specifica posizione di questi, ma si lega all'opera d'arte ampliandone la portata: "Un'interpretazione è esatta solo quando alla fine è in grado di scomparire completamente perché è entrata a formare una nuova esperienza della poesia stessa"²⁸. Proprio questo criterio ermeneutico pone il poeta sullo stesso piano dell'interprete: il poeta non si colloca dunque in una posizione privilegiata rispetto alla comunità ma insieme a quest'ultima contribuisce ad espandere il senso della propria opera.

3. *Lo schibboleth, la data e la poesia*

La concezione derridiana dell'arte risulta più difficile da delineare rispetto a quella gadameriana, a causa della peculiarità di un pensiero che sceglie di restare disseminato e in cui spesso si intrecciano i confini tra filosofia e letteratura. L'arte non costituisce un momento a sé stante su cui applicare la decostruzione; al contrario è la decostruzione che prende avvio dalle opere d'arte stesse, in grado, queste ultime, di mettere in discussione il dispositivo della metafisica. In particolare Derrida si concentra sul ruolo eversivo che anima la letteratura: la caratteristica delle opere d'arte viene indicata a partire da uno specifico testo, quello letterario, che in quanto "idioma non è mai puro, ma sempre iterabile e aperto ad altre letture"²⁹. È questo un tratto fondamentale che vogliamo far emergere dall'interpretazione derridiana e che mostra una fonda-

²⁶ Gadamer H.G., *Wer bin Ich und wer bist Du?*, cit., p. 433, tr. it., p. 88.

²⁷ Ivi, p. 439, tr. it., p. 95.

²⁸ Ivi, p. 451, tr. it., p. 117.

²⁹ Derrida J., 'This strange Institution called Literature', in *Acts of Literature*, a cura di D. Attridge, Routledge, London-New York 1992, p. 62.

mentale consonanza con la concezione di Gadamer.

Anche Derrida assegna alla poesia il primato tra le forme artistiche e a numerosi poeti egli ha dedicato contributi specifici. In proposito egli si confronta con la teoria heideggeriana dell'arte per giungere a esiti pienamente autonomi: Derrida si distanzia dalla lettura della poesia di Hölderlin come "essenza della poesia stessa", opponendovi il concetto di "poematico"³⁰, ovvero di ciò che rifugge qualunque momento destinale. Nel noto saggio dal titolo *Che cos'è la poesia?* (1988)³¹, la poesia viene descritta come un istrice che si getta in strada: ovvero un animale solitario che si espone al rischio³². Analogamente ogni poesia comporta sempre un rischio di incomprendibilità essendo, come l'istrice, ripiegata su di sé mentre espone all'esterno le sue spine. Se la poesia si ritrae alla comprensione ciò non implica che essa non sia aperta all'altro³³. A nostro parere, ciò che Derrida eredita da Heidegger è una concezione della poesia legata alla singolarità dell'evento che si chiude in se stesso. Tuttavia, se questo richiudersi costituiva per Heidegger un *Urgrund*, ovvero un momento originario connesso all'esperienza dell'essere, per Derrida esso rimanda a un'originaria disseminazione, dove l'origine si trasforma in *Abgrund*, senza possibilità di riscatto³⁴.

Tali prerogative della concezione derridiana emergono nell'importante lettura che egli fornisce della poetica di Celan in *Schibboleth*³⁵. Secondo la lente impiegata da Derrida, la data rappresenta l'emblema paradigmatico di un evento *irripetibile* e tuttavia infinitamente *iterabile*: questo paradigma costituisce l'essenza del poema di Celan e può essere considerato una prerogativa propria di ogni opera poetica. In quel saggio Derrida prende le mosse dal tema della circonscisione, la quale rappresenta un evento che avviene una sola volta, la quale è dunque sia la prima sia l'ultima. L'ambivalenza dell'unicità che può essere tale solo se resa iterabile si trova alla base della data: "Parlerò dunque allo stesso tempo della circonscisione e dell'unica volta, detto altrimenti, di ciò che *ritorna* a mostrarsi come l'unica volta: ciò che talvolta chiamiamo

³⁰ Derrida J., 'Ick bünn all hier', in M. Ferraris, *Postille a Derrida, con due scritti di Jacques Derrida*, Rosenberg & Sellier, Torino 1990, p. 271.

³¹ Derrida J., 'Che cos'è la poesia?', in *ivi*, pp. 238-247.

³² *Ivi*, p. 239.

³³ *Ivi*, p. 245.

³⁴ Cfr. Derrida J., *La vérité en peinture*, Flammarion, Paris 1981, p. 333, tr. it. di J. Vignola, P. Vignola, *La verità in pittura*, Orthotes, Napoli-Salerno, p. 303.

³⁵ Derrida J., *Schibboleth pour Paul Celan*, Galilée, Paris 1986, tr. it. di G. Scibilia, Gallio, Ferrara 1999. Sulla peculiarità della lettura derridiana di Celan, anche in confronto con Gadamer, cfr. van der Heiden G.J., *Carrying Over between Gadamer and Derrida*, in "Internationales Jahrbuch für Hermeneutik", 8 (2009), pp. 99-116.

una *data*³⁶. Ciò emerge in modo peculiare nelle poesie di Celan, che questi scriveva sempre con la data sopra, per poi cancellarla alla consegna della raccolta³⁷: secondo Derrida ciò mostra l'assenza di una distinzione tra datazione esterna della poesia (quando è stata scritta) e datazione interna (i riferimenti che in essa compaiono).

L'intera argomentazione del saggio viene condotta a partire dai due concetti fondamentali della *data* e dello *schibboleth*, i quali esemplificano l'essenza della poesia. La data, come abbiamo già ricordato, costituisce un evento unico ma al contempo ripetibile. Il fatto che la poesia sia situata in uno specifico momento non ne pregiudica la possibilità di parlare e di essere compresa dagli altri. Derrida si richiama in proposito alla famosa affermazione celaniana: "Ma il poema parla, vivaddio! Esso non smarrisce il senso delle proprie date, eppure – parla"³⁸. Derrida sottolinea che il *ma* è in relazione alla data, nonostante si tratti di un evento irripetibile la poesia è in grado di parlare: "Che vuol dire questo *ma*? Senza dubbio che, nonostante la data, sebbene la sua memoria sia radicata nella singolarità di un evento, il poema parla: in generale a tutti, e innanzitutto all'altro"³⁹.

Il fatto che la poesia parli indica sia che parli *della* data, ossia di quel singolo momento, sia *alla* data, ovvero a ciò che è altro, a colui che ascolta. Derrida infatti si sofferma sulla peculiarità che caratterizza *quella* determinata poesia, non *la* poesia nella sua essenza. Tuttavia, la contraddizione che la abita fa sì che essa possa essere comprensibile travalicando la propria singolarità: "Al posto di ammutolire o di ridursi al silenzio della singolarità, una data le dà la possibilità di parlare all'altro"⁴⁰. Ciò si ricollega al concetto di *schibboleth*, parola d'ordine che, secondo la narrazione biblica, rendeva possibile il passaggio della frontiera, superando il blocco imposto dai Galaaditi ai nemici sconfitti, gli Efraimiti: questi ultimi non sapevano pronunciare la parola e venivano così riconosciuti e uccisi.

Lo *schibboleth* costituisce l'emblema della data e della poesia nel suo essere criptica ed è ciò che rifugge e si sottrae alla lettura completa: esso rimane cifrato e segreto e costituisce dunque un aspetto della *Unheimlichkeit* che caratterizza la poesia. L'estraneità è qualcosa di caratteristico del poema stesso e del fatto che in esso vi sia una ricerca dell'altro: "Il poema tende a un Altro, esso ne ha bisogno, esso ha bisogno di un interlocutore"⁴¹. Se è vero dunque

³⁶ Derrida J., *Schibboleth pour Paul Celan*, cit., p. 13, tr. it., p. 10.

³⁷ Cfr. ivi, p. 35, tr. it., p. 29.

³⁸ Celan P., *La verità nella poesia. "Il Meridiano" e altre prose*, a cura di G. Bevilacqua, Einaudi, Torino 2008², p. 14.

³⁹ Derrida J., *Schibboleth*, cit., p. 21, tr. it., p. 15.

⁴⁰ Ivi, p. 22, tr. it. p. 16.

⁴¹ Celan P., *La verità nella poesia. "Il Meridiano" e altre prose*, cit., pp. 15-6.

che l'arte è caratterizzata dall'infinità dei rimandi e dall'impossibilità di svelarli, tuttavia ciò non conduce a una sorta di teologia negativa che impedisce qualunque comunicazione con l'altro. La poesia infatti parla nonostante sia situata in una specifica condizione, anzi proprio quella determinatezza le consente di parlare.

4. Oltre Heidegger: poesia e comunità

In base a quanto emerso finora, le due letture della poesia come ripetizione, mutuata l'una dal tema della festa e del gioco (Gadamer), l'altra da quello della data (Derrida), hanno all'origine un paradigma comune nella concezione del fenomeno artistico. L'opera d'arte, emblema del rapporto con l'alterità, si rivela un'esperienza di verità che scuote nel profondo colui che la incontra e che si esplica nel rapporto tra unicità e iterabilità: ciò caratterizza l'enigma dell'arte e le consente di rivolgersi agli spettatori delle differenti epoche. Il fatto che l'arte si dia nella ripetizione non implica tuttavia una "perdita dell'aura". Proprio a partire dal radicamento in una determinata situazione spazio-temporale (ciò che rende unica quella specifica opera d'arte), è possibile per l'arte rivolgersi all'altro.

Non si tratta di voler sostenere una coincidenza assoluta tra la posizione filosofica di Gadamer e quella di Derrida. Ciò che si vuole sottolineare è piuttosto la presenza di due paradigmi intrinsecamente consonanti (e niente affatto incomunicabili)⁴² nel pensare il fenomeno artistico. Per entrambi l'esperienza dell'arte avviene sotto il segno dell'*Unheimlichkeit*, ovvero dell'urto che l'incontro con l'altro porta con sé – lo *Stoß* messo in rilievo da Heidegger⁴³. Tuttavia diverso è l'accento che essi vi pongono: Derrida sottolinea il carattere *unheimlich* dell'esperienza artistica come momento prevalente⁴⁴, senza che ciò implichi però una rinuncia al dialogo con l'altro. Nel caso di Gadamer è invece la familiarità, la *Heimlichkeit*, che ha un primato nell'incontro con l'arte: ciò non comporta però una lettura che mira solo a trovare il familiare nell'alterità. Al contrario Gadamer ribadisce l'urto dell'arte e la portata straniante dell'incontro con essa, in grado di mettere in discussione le precedenti certezze: il "sentirsi a casa" proprio dell'arte è un compito sempre in divenire⁴⁵.

⁴² Così ha invece sostenuto, Jankovic Z., *Le texte éminent et Schibboleth*, in "Le Cercle Herméneutique", 2 (2004), pp. 93-115, p. 111.

⁴³ Cfr. Heidegger M., *Der Ursprung des Kunstwerkes*, cit., p. 55, tr. it. p. 64.

⁴⁴ "Unheimlich" Derrida definisce anche l'incontro con Gadamer: cfr. Derrida J., *Béliers. Le dialogue ininterrompu*, cit., p. 14, tr. it. p. 12.

⁴⁵ Gadamer H.G., *Ästhetische und religiöse Erfahrung*, GW VIII, pp. 152-3, tr. it. di

L'opera d'arte dunque non può prescindere dalla specifica situazione in cui si trova radicata, fatto che non le impedisce però di parlare all'altro. Da questo punto di vista entrambi gli autori risultano eredi della concezione di "situazione ermeneutica" propria del primo Heidegger⁴⁶, ovvero la determinatezza imprescindibile nella quale l'individuo si trova situato e solo a partire dalla quale è possibile ogni esperienza che muova verso l'alterità. Si noti che Heidegger ha successivamente abbandonato tale concezione, forse per il rischio di una ricaduta nel soggettivismo o di possibili letture esistenzialiste: infatti egli ha voluto evidenziare nella poesia l'aspetto "essenziale", in contrapposizione ai riferimenti spatio-temporali⁴⁷. Gadamer e Derrida sono capaci di andare oltre Heidegger e di superare le *impasses* del suo pensiero in particolare in relazione al ruolo sacrale della figura di Hölderlin. Il recupero degli aspetti determinati della poesia non indica però, in nessuno dei due autori, la ricaduta in un mero soggettivismo o biografismo dell'autore di una data poesia⁴⁸.

Così risulta più chiaro a nostro parere il fatto che l'ermeneutica e la decostruzione abbiano al centro il rapporto con l'altro e con la comunità (intesa come la comunità dei parlanti rispetto ai quali il poeta si colloca in una posizione di orizzontalità). Sia Gadamer sia Derrida rifiutano una lettura esoterica del poeta separato dalla vita sociale. La riflessione gadameriana sull'arte si radica infatti sul tema della saga e della tradizione comunitaria del mito. Così il ruolo del poeta, al pari del filosofo, non è di essere il portatore di un messaggio salvifico, rifugiato lontano dalla massa; al contrario poeta e filosofo si incontrano nel terreno dell'*agorà* in cui si svolge il dialogo. Detto in altri termini, per Gadamer il poeta non ha un ruolo misterico e settario, ma anzi rappresenta in modo paradigmatico l'esperienza che appartiene a ogni uomo. Analogamente Derrida è in grado di superare la lettura del poeta come profeta poiché questi viene sempre calato nella dimensione sociale che lo caratterizza, come Derrida richiama nelle poesie celaniane legate a date inde-

G. Bonanni, *Esperienza estetica ed esperienza religiosa*, in *Scritti di estetica*, Aesthetica, Palermo 2002, p. 66.

⁴⁶ Cfr. Heidegger M., *Ontologie (Hermeneutik der Faktizität)*, HGA LXIII, pp. 14 sgg., tr. it. di E. Mazzarella, *Ontologia. Ermeneutica della fatticità*, Guida, Napoli 1998, pp. 23 sgg. e Heidegger M., *Sein und Zeit*, HGA II, §31, pp. 190 sgg., tr. it. P. Chiodi, *Essere e tempo*, Longanesi, Milano 2005, pp. 176 sgg.

⁴⁷ Cfr. Siani A.L., *Hope and silence. Heidegger and Celan on the subject of poetry*, in "Studi di estetica", 3 (2019), pp. 175-190.

⁴⁸ Entrambi prendono le distanze dalla lettura di Szondi che fa leva sulla ricostruzione degli aspetti biografici del poeta per spiegarne le poesie: cfr. Szondi P., *Celan-Studien*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1972, tr. it. di J. Bollack, *L'ora che non ha più sorelle. Studi su Paul Celan*, Gallio, Ferrara 1990.

lebili della storia contemporanea. Nemmeno Derrida rifugge dalla determinazione spazio-temporale che caratterizza la poesia in favore dell'essenza. Egli sottolinea infatti come proprio i riferimenti legati al poeta nella sua particolarità (la data in cui viene scritta la poesia e la data che compare nella poesia) consentano a quest'ultimo di essere inserito nella comunità e di rivolgersi.

Infine occorre far notare come il paradigma dell'arte come ripetizione metta in luce il particolare coinvolgimento dello spettatore (o del lettore nel caso specifico della poesia) dal momento che l'iterabilità è possibile solo a partire dalla presenza del fruitore che partecipa all'opera d'arte – un aspetto questo che è in grado di rendere ragione anche di una peculiarità di alcune forme d'arte contemporanee, le quali richiedono proprio la partecipazione del pubblico⁴⁹. Alla poesia e, si può affermare, all'arte in genere, collaborano tanto l'autore quanto lo spettatore: Gadamer e Derrida – di contro a una lettura riduttiva che vede soprattutto in Gadamer un avversario della modernità – sono capaci di mettere in luce il portato democratico che anima il fenomeno poetico (anche nelle sue trasformazioni contemporanee) in quanto profondamente inserito nella comunità e ancora in grado di “parlare” alla nostra epoca.

Bibliografia

- Amoroso L., *Lichtung. Leggere Heidegger*, Rosenberg & Sellier, Torino 1993.
- Attridge D. (ed. by), *Acts of Literature*, Routledge, London-New York 1992.
- Bambach C., *Thinking the poetic. Measure of Justice. Hölderlin, Heidegger, Celan*, Albany (NY), SUNY Press 2013.
- Bertram G., *Kunst als menschliche Praxis. Eine Ästhetik*, Suhrkamp, Berlin 2014, tr. it. di A. Bertinetto, *L'arte come prassi umana. Un'estetica*, Cortina Raffaello, Milano 2017.
- Celan P., *Poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di G. Bevilacqua, Mondadori, Milano 1998.

⁴⁹ Possiamo qui solo accennare come gli esiti delle riflessioni di Gadamer e di Derrida concordino con alcuni dei risultati più interessanti del dibattito attuale sul ruolo dell'arte. In particolare, Bertram sottolinea come l'essenza dell'opera d'arte non risieda nella sua natura di “oggetto artistico”, ma piuttosto nelle “prassi umane” che questa mette in atto, mostrando così l'indispensabile rilevanza del “fruitore” dell'opera nel concorrere a determinare l'opera stessa: cfr. Bertram G., *op. cit.*, pp. 69-119. Rispetto al ruolo della poesia contemporanea in relazione alla sua capacità di “pensare” in direzione della libertà cfr. inoltre Eshel A., *Poetic Thinking Today. An Essay*, Stanford University Press, Stanford 2020, pp. 19-52.

- Celan P., *La verità nella poesia. "Il Meridiano" e altre prose*, a cura di G. Bevilacqua, Einaudi, Torino 2008².
- Crockett C., 'Interrupting Heidegger with a Ram: Derrida's Reading of Celan', in *Derrida after the End of Writing. Political Theology and new Materialism*, Fordham University Press, New York 2018.
- Derrida J., *Schibboleth pour Paul Celan*, Galilée, Paris 1986, tr. it. di G. Scibilia, Gallio, Ferrara 1999.
- Derrida J., *Sovereignties in Question. The poetics of Paul Celan*, ed. by T. Dutoit, O. Pasanen, Fordham University Press, New York 2005.
- Derrida J., *Béliers. Le dialogue ininterrompu. Entre deux infinis, le poème*, Galilée, Paris 2003, tr. it. di F. Luzi, Arieti. *Il dialogo ininterrotto con Gadamer*, Mimesis, Milano-Udine 2019.
- Derrida J., *La vérité en peinture*, Flammarion, Paris 1981, tr. it. di J. Vignola, P. Vignola, *La verità in pittura*, Othothes, Napoli-Salerno 2020.
- Di Cesare D., *Utopia del comprendere, il melangolo*, Genova 2003.
- Eshel A., *Poetic Thinking Today. An Essay*, Stanford University Press, Stanford 2020.
- Ferraris M., *Postille a Derrida, con due scritti di Jacques Derrida*, Rosenberg & Sellier, Torino 1990.
- Fóti V., "Speak, you also": on Derrida's readings of Paul Celan, in "Mosaic", 39/3, (2006), pp. 77-89.
- Gadamer H.G., *L'attualità del bello. Saggi di estetica ermeneutica*, tr. it. di R. Dottori, L. Bottani, Marietti, Genova 1986.
- Gadamer H.G., *Chi sono io, chi sei tu. Su Paul Celan*, tr. it. di F. Camera, Marietti, Genova 1989.
- Gadamer H.G., *Gesammelte Werke*, Mohr Siebeck, Tübingen 1999 [GW].
- Gadamer H.G., *Scritti di estetica*, tr. it. di G. Bonanni, Aesthetica, Palermo 2002.
- Gadamer H.G., *Verità e metodo*, tr. it. di G. Vattimo, Bompiani, Milano 2016⁶.
- Geulen E., *Das Ende der Kunst. Lesarten eines Gerüchts nach Hegel*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2002.
- Grondin J., *Spiel, Fest und Ritual bei Gadamer. Zum Motiv des Unvordenklichen in seinem Spätwerk*, in "Homo Ludens", 8, (1998), pp. 43-52.
- Grondin J., *Le tournant herméneutique de la phénoménologie*, PUF, Paris 2003.
- Heidegger M., *Gesamtausgabe*, Klostermann, Frankfurt am Main 1975 ff. [HGA].

- Heidegger M., *Ontologia. Ermeneutica della fatticità*, tr. it. di E. Mazzarella, Guida, Napoli 1998.
- Heidegger M., *Essere e tempo*, tr. it. di P. Chiodi, Longanesi, Milano 2005.
- Heidegger M., *La poesia di Hölderlin*, tr. it. di L. Amoroso, Adelphi, Milano 2007⁴.
- Heidegger M., *Sentieri erranti nella selva*, tr. it. di V. Cicero, Bompiani, Milano 2014.
- Jamme C., *Dem Dichten Vor-Denken. Aspekte von Heideggers Zwiesprache mit Hölderlin im Kontext seiner Kunstphilosophie*, in “Zeitschrift für philosophische Forschung”, 38 (1984), pp. 191-218.
- Jankovic Z., *Le texte éminent et Schibboleth*, in “Le Cercle Herméneutique”, 2 (2004), pp. 93-115.
- Marino S., *Ermeneutica filosofica e crisi della modernità. Un itinerario nel pensiero di Hans-Georg Gadamer*, Mimesis, Milano-Udine 2009.
- Matteucci G., ‘Gadamer e la questione dell’immagine’, in *Domandare con Gadamer. Cinquant’anni di Verità e metodo*, a cura di F. Cattaneo, C. Gentili, S. Marino, Mimesis, Milano-Udine 2011, pp. 73-91.
- Michaud G., *Juste le poème, peut-être (Derrida, Celan)*, in “Les Lettres Romanes”, 64 (2010), pp. 3-47.
- Michelfelder D.P., Palmer, R.E. (eds.), *Dialogue and Deconstruction. The Gadamer-Derrida Encounter*, SUNY Press, Albany (NY) 1989.
- Raun M., *Interpretation und ihr Text. Zu Derridas und Gadamer Umgang mit Gedichten von Paul Celan*, in “Literatur für Leser”, 1 (1991), pp. 8-17.
- Risser J., *Hermeneutics and the Voice of the Other. Re-reading Gadamer’s Philosophical Hermeneutics*, SUNY Press, Albany (NY) 1997.
- Siani A.L., ‘Una religione artistica per l’Europa? Heidegger e Hölderlin’, in *Morte dell’arte, libertà del soggetto. Attualità di Hegel*, ETS, Pisa 2017, pp. 105-126.
- Siani A.L., *Hope and silence. Heidegger and Celan on the subject of poetry*, in “Studi di estetica”, 3 (2019), pp. 175-190.
- Szondi P., *Celan-Studien*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1972, tr. it. di J. Bollack, *L’ora che non ha più sorelle. Studi su Paul Celan*, Gallio, Ferrara 1990.
- van der Heiden G.J., *Carrying Over between Gadamer and Derrida*, in “Internationales Jahrbuch für Hermeneutik”, 8 (2009), pp. 99-116.

Wright K., 'Die Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung und die drei Hölderlin-Vorlesungen (1934/35, 1941/42, 1942). Die Heroisierung Hölderlins', in D. Thomä (Hrsg.), *Heidegger Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Metzler, Stuttgart – Weimar 2003, pp. 213-30.

L'artefice delle forme. Un percorso morfologico fra Bonaventura, Alberti e Leonardo da Vinci

di Amalia Salvestrini*

ABSTRACT

In order to explore forms of Aesthetics in periods before its history, one intends to investigate the aesthetic aspects of the *forms maker* by focusing on the Bonaventure's Franciscan thought, which represents a decisive turning point in the diachronic sense of *poiesis*. A thought that perhaps contributes to both the artistic innovations introduced by Giotto and the Renaissance turn in the concept of the maker observed here in authors such as Leon Battista Alberti and Leonardo da Vinci.

KEYWORDS

Beauty, Forms, Art, Poiesis, Phenomenological Morphology

Paul Valéry, durante una sua conferenza per la Società francese di filosofia dedicata alla creazione artistica, ebbe a dire: “trattandosi di arte, bisogna prima di tutto distinguere tre fattori: un creatore o un autore; un oggetto sensibile, che è l'opera; colui che ne subisce l'azione, lettore, spettatore, uditore”¹. La distinzione sembra sintetizzare sincronicamente un concetto e un problema, quello di poiesi, produzione o creazione, che ha una dimensione profondamente diacronica, dal momento che attraversa il tempo e nel suo scorrere nella storia subisce variazioni significative. D'altra parte pur nelle costanti variazioni, la tripartizione sembra costituire una sorta di invariante di variazioni successive che si presenta anche quando il termine *arte* non ha il significato che il Moderno gli attribuisce, vale a dire quando non si esplicita la correlazione tra arte e bellezza che tanta fortuna riceve nel periodo attorno alla nascita dell'estetica.

L'articolo intende svolgere un percorso per approfondire forme dell'estetica in alcuni momenti precedenti alla sua storia. Almeno a partire dal *Timeo* platonico, l'attività poetica trova una sua spe-

* Università degli Studi di Pavia (FINO), École Pratique des Hautes Études (Paris), amalia.salvestrini@gmail.com

¹ Valéry P., *La creazione artistica*, a cura di E. Franzini, tr. it. F. Bandi, Morcelliana, Brescia 2017, p. 49.

cifica dimensione nella donazione di forme, nel movimento formativo nei confronti di una materia variamente intesa, determinando nel corso della storia una sorta di atteggiamento *morfologico*, quasi nel senso goethiano², là dove la genesi delle forme è coglibile nel suo aspetto dinamico tanto dal lato dell'atto creativo o produttivo, quanto dal lato dell'oggetto prodotto, sia esso natura o arte. Nelle pagine che seguono si cerca di mostrare attraverso la figura specifica dell'*artefice delle forme* come l'articolazione valéryana si presenti anche in un francescano del XIII secolo, Bonaventura da Bagnoregio, la cui riflessione su forma, bellezza e arti nel sistema dei saperi rappresenta uno snodo decisivo nel senso diacronico del concetto *morfologico* di poiesi, tanto da avere forse contribuito a favorire sia le novità artistiche introdotte da Giotto, sia la svolta rinascimentale del concetto di artefice qui osservata in autori quali Leon Battista Alberti e Leonardo da Vinci³.

1. *Un artefice delle forme francescano*

Il primo momento della distinzione di Valéry, l'autore dell'opera, emerge in modo particolare nell'attività *progettuale*, ideativa, quando l'artefice progetta nella propria mente l'opera da creare, secondo un movimento di pensiero che precede il farsi opera e concretizzarsi della forma. Attraverso molteplici variazioni che vanno dal *Timeo* platonico, passando attraverso Cicerone, Filone di Alessandria, Seneca e Agostino, il momento conoscitivo che nel demiurgo platonico è prevalentemente contemplativo rivolto a forme ideali diviene momento progettuale, intrinseco alla mente stessa dell'artefice divino in cui risiedono i criteri, le forme delle cose da porre esteriormente. Tale è anche la comprensione francescana, e bonaventuriana in particolare, della progettualità dell'artefice: i modelli delle cose sono eternamente nella mente divina, nonché Figlio, Verbo, Sapienza e Arte di Dio, a cui lo sguardo di Dio si rivolge per porle in essere secondo un libero volere.

Per il nostro discorso è significativo osservare come nell'*Itinerarium mentis in Deum* il concetto di bellezza sia connesso all'attività formativa dell'artefice e costituisca il punto di intersezione dei tre momenti della poiesi⁴. Il dinamismo che coinvolge la forma

² Cfr. Vercellone F., Tedesco S., 'Introduction', in F. Vercellone, S. Tedesco (eds.), *Glossary of Morphology*, Springer, Cham 2020, pp. 1-3.

³ Sulla nozione anche morfologica di artefice, cfr.: Salvestrini A., 'Artifex', in F. Vercellone, S. Tedesco (eds.), *Glossary of Morphology*, Springer, Cham 2020, pp. 37-40.

⁴ Cfr. Bonaventura, *Itinerario della mente verso Dio*, a cura di M. Parodi, M. Rossini, BUR, Milano 1994.

naturale e quella artificiale, connessi dal riferimento a un modello intelligibile è indice di una prospettiva poetica che oggi potremmo denominare *morfologica*.

Nel contesto del percorso conoscitivo e spirituale dell'anima a Dio, Bonaventura sviluppa il tema della bellezza nel secondo capitolo, quando tratta la conoscenza di Dio *nelle* sue tracce nel mondo sensibile. L'artefice è qui l'*opifex summus*, le opere sono le creature, ovvero il mondo sensibile, ma tra l'artefice e la natura emerge la nozione di bellezza. Essa dapprima compare come la ragione peculiare del piacere (*oblectatio*) che si genera quando un oggetto è colto dal senso della vista. La conformità, l'appropriatezza del rapporto tra la facoltà della vista e il suo oggetto comporta perciò un piacere la cui ragione è una certa proporzione che Bonaventura chiama *speciositas*. La bellezza quindi si dà non tanto per una qualità oggettiva della cosa, quanto piuttosto per il tipo di rapporto che essa intrattiene con la facoltà che la coglie.

Il bello come *proportio* particolare è definito, in termini agostiniani (*De musica*), *numerus* o *aequalitas numerosa*, ossia eguaglianza di rapporti. La *proportio* ha inoltre un fondamento trascendente nella prima eguaglianza e somma proporzione, ossia nel Figlio, la seconda persona della trinità. Tale passaggio è di estremo interesse, non tanto perché pone nel trascendente il fondamento del piacere sensibile, di tipo 'estetico' potremmo dire, quanto piuttosto perché esplicita il nesso dei tre momenti della poiesi, ossia quello tra l'ideazione, l'opera e la fruizione, mettendo altresì in luce l'aspetto dinamico della forma. Il Figlio, come artefice sommo, Arte del Padre, ovvero dimensione progettuale nel suo versante conoscitivo e dimensione produttiva in quello operativo, rappresenta al tempo stesso il paradigma di bellezza in quanto eguaglianza prima, origine di ogni rapporto della realtà creata – quindi anche della *forma* come struttura proporzionale delle cose – e per questo fonte suprema di diletto (*Itin.* II, § 8). Il criterio del bello, cioè dell'eguaglianza di rapporti o proporzione, orienta perciò l'attività formativa dell'artefice divino nella creazione dell'opera e questa conserva a sua volta il medesimo criterio nella propria realtà, non più ideale, bensì materiale, ma è altresì protagonista di uno sviluppo dinamico e intrinseco in cui la forma è rivolta al proprio compimento. L'artefice delle forme si specifica quindi nel testo bonaventuriano nel senso del donare il *numerus* secondo l'accezione platonico-agostiniana, ossia il rapporto numerico appropriato che costituisce la bellezza della cosa nel momento in cui entra in contatto in modo congruo e armonioso con la facoltà che lo osserva.

La centralità del criterio del bello nell'attività formativa dell'artefice emerge con particolare rilevanza in *De reductione artium ad theologiam*⁵. Bonaventura qui propone un percorso attraverso sei illuminazioni o arti, ossia le discipline, o forme di conoscenza volte ad attingere la luce fontale, Dio Padre. Le arti meccaniche in quanto conoscenza esteriore sono il secondo gradino, dopo la conoscenza sensibile o inferiore, e prima della tripartizione della filosofia o conoscenza interiore che precede la forma più alta di conoscenza, ossia la Sacra pagina, sebbene essa non sia ancora il compimento del percorso che è appunto Dio Padre.

È importante sottolineare che l'operazione di Bonaventura di comprendere le arti meccaniche all'interno del medesimo percorso spirituale e conoscitivo di cui la filosofia e la teologia sono parte rappresenta un momento significativo del processo di dignificazione delle arti meccaniche già attuato da Ugo di san Vittore nel XII secolo, cui Bonaventura esplicitamente si ispira, ma che reinterpreta secondo uno spirito potremmo dire francescano in quanto ancora più attento agli aspetti *minori* dell'esistente⁶. Nel settenario delle arti meccaniche, le arti dello spettacolo (*theatrica*) hanno un ruolo fondamentale, in quanto si mette in luce la finalità non tanto di sopperire ai bisogni del corpo, come nel caso delle altre arti meccaniche, in accordo con Ugo, quanto piuttosto di mirare al piacere (*delectatio*), all'utile e al dilettevole (*utilis, dulcis*), seguendo l'autorità di Orazio a proposito della poesia (§ 2).

Tenendo ciò sullo sfondo occorre soffermarsi sui luoghi in cui si coglie l'articolazione della formatività dell'artefice specificamente riferita alla poiesi umana. Nel paragrafo 12, la produzione umana è in analogia con la creazione divina a livello del primo momento dell'attività poetica: il progetto dell'artefice è come il Verbo divino in quanto sede dei modelli delle cose da creare. L'artefice umano concepisce l'opera nella sua mente e attraverso una immagine (*similitudo*) produce nella realtà esterna secondo ciò che dispone (*dispono* – verbo sia biblico sia retorico) interiormente e si sforza così di rendere l'opera quanto più possibile adeguata al modello interiore (*exemplar*). In tal modo l'opera conserva la traccia della forma ideale con cui l'artefice produce, tanto che se l'opera potesse

⁵ Cfr. Bonaventura, *Riconduzione delle arti alla teologia*, a cura di L. Mauro, Rusconi, Milano 1985.

⁶ Sulla questione della dignificazione delle arti meccaniche in Ugo di san Vittore, cfr.: Alessio F., 'La riflessione sulle *artes mechanicae* (secoli XII-XIV)', in Id., *Studi di storia della filosofia medievale*, a cura di G. Francioni, ETS, Pisa 2002, pp. 121-178; De Capitani F., *Ugo di san Vittore e il problema delle artes mechanicae*, "Rivista di Filosofia Neo-Scolastica" 92, 3/4 (2000), pp. 424-460; Sulle derivazioni e le differenze di Bonaventura rispetto alla prospettiva vittorina, cfr.: Solignac L., *La voie de la ressemblance. Itinéraire dans la pensée de saint Bonaventure*, Hermann, Paris 2014, pp. 340-58.

conoscere il proprio autore lo farebbe grazie alla sua somiglianza o immagine (*similitudo*). In modo analogo, l'artefice sommo (*Opifex*) è origine delle creature per mezzo del Verbo eterno, "in cui ogni cosa dispose", e crea tanto le *vestigia*, ossia le creature sensibili non razionali, quanto le *immagini*, vale a dire gli esseri umani la cui anima è fatta a *immagine e somiglianza* di Dio. In entrambi i casi di produzione umana o creazione divina si accenna altresì al movimento fruitivo (segnato dalla coppia *conoscenza e amore*) che porta all'assimilazione tra opera e autore, la cui condizione è rappresentata proprio dalla conformità al modello ideale.

La bellezza dell'opera nel *De reductione* compare nel secondo momento (§ 13) della *forma di conoscenza* delle arti meccaniche e costituisce uno dei criteri con cui l'artefice agisce: egli infatti produce un'opera *bella, utile e stabile*. Senza potersi attardare sulla significativa origine agostiniana della triade, è interessante notare come il bello sia ancora una volta connesso al sapere, in modo tale che a livello temporale si riproduca ciò che riguarda, nella regione dell'eterno, l'Arte o Sapienza della trinità divina, ovvero il Figlio come origine di ogni rapporto e bellezza. Il terzo momento della fruizione dell'opera è ben rappresentato dal culmine del piacere rispetto all'opera, ossia dal rapporto tra anima e Dio, ma, di nuovo, un piacere che è tale in ragione della *proportio* tra la facoltà e il suo oggetto, in quanto l'anima è *immagine e somiglianza* di Dio.

È possibile inquadrare i passaggi analizzati all'interno del dinamismo bonaventuriano che sembra delineare un concetto *morfologico* di poiesi. Mentre il dinamismo delle forme nella produzione dell'artefice è osservabile nel processo formativo che va dalla progettualità al compimento dell'opera secondo il modello, nella natura esso prosegue per così dire autonomamente, là dove l'intera realtà creata è rivolta al modello primo attraverso un incremento di forme progressivamente più perfette.

2. *Figure rinascimentali di artefice delle forme*

La riflessione francescana, e di Bonaventura in particolare, sembra rappresentare un momento significativo, una direzione di pensiero che apre ad alcuni sviluppi della figura dell'artefice delle forme nel periodo rinascimentale. La questione è d'altra parte complicata dal fatto che nel Rinascimento le trattazioni teoriche delle arti e i riferimenti alla figura dell'artefice delle forme sono proposte all'interno di un discorso teorico sulle arti là dove teoria e pratica nei secoli precedenti sembrano correre su due versanti distinti,

quello appunto della riflessione teologico-filosofica, nell'ambito di cui emerge il discorso sulla poiesi, e quello della prassi artistica fatta da capomastri, botteghe e committenti.

Ciononostante i due campi non sono del tutto incomunicabili, anzi la committenza francescana due-trecentesca rappresenta il contesto in cui si è costituita gran parte dell'arte di Giotto. Non solo il cantiere di Assisi, ma anche Santa Croce di Firenze, San Francesco di Pisa e il Tempio Malatestiano di Rimini, chiesa francescana riprogettata poi da Leon Battista Alberti, oltre che Padova, e in particolare alcuni affreschi del Santo, rappresentano centri fondamentali in cui egli opera e assimila la sensibilità francescana⁷. Per il nostro discorso è utile menzionare il ruolo dei testi bonaventuriani (*Legenda maior* e *Collationes in Hexaemeron*) nel programma iconografico della Basilica superiore di Assisi, come dimostrato da Chiara Frugoni⁸.

È nota la considerazione di Giotto ancora nel Rinascimento, come attestano gli elogi di Leon Battista Alberti nel *De pictura*, quando sottolinea l'esemplarità dell'attenzione giottesca per la rappresentazione degli affetti nella *Nave* in San Pietro a Roma, oggi visibile in una ricostruzione del XVII secolo⁹. Egualmente significativi sono gli apprezzamenti di Giorgio Vasari che, non senza certi teleologismi, individua addirittura nell'arte di Giotto e del suo maestro Cimabue i primi bagliori della pittura *del secol nostro*, in un'epoca di oscurità per le arti figurative¹⁰. Alla luce del nesso possibile tra ciò che potrebbe dirsi *estetica* francescana e l'*arte* francescana, giottesca in particolare, alla luce di tali testimonianze, è lecito domandarsi quanto ruolo abbia la sensibilità – per così dire – *estetica* francescana, di cui si sono esplorati taluni aspetti del pensiero di Bonaventura, per il costituirsi rinascimentale della figura di artefice e in particolare di artefice delle forme.

Per esplicitare questo punto, occorre riprendere il tema emerso con il *De reductione* di Bonaventura a proposito dell'ordinamento dei saperi e osservare il mutato contesto rinascimentale in cui la questione della dignificazione delle arti visive diventa centrale. Le riflessioni di Alberti e successivamente di Leonardo rappresentano

⁷ Sul significativo rapporto tra Giotto e i francescani, cfr.: Gardner J., *Giotto and His Publics: Three Paradigms of Patronage*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 2011; Romano S., *Giotto, Francesco, i Francescani*, in *Francesco e la rivoluzione di Giotto*, a cura di S. Romano, E. Grau, R. Manselli, Jaca Book, Milano 2018, pp. 87-205.

⁸ Cfr. Frugoni C., *Quale Francesco? Il messaggio nascosto negli affreschi della Basilica superiore ad Assisi*, Mondadori, Milano 2015.

⁹ Cfr. Alberti L.B., *De pictura (redazione volgare)*, a cura di L. Bertolini, Polistampa, Firenze 2011, libro II, p. 282.

¹⁰ Cfr. Vasari G., *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, Einaudi, Torino 1986, pp. 137-38.

due momenti significativi nella elaborazione della problematica sulla dignità delle arti e al suo interno della figura dell'artefice delle forme. Senza privarli della loro intenzione innovatrice rispetto al periodo medievale, è opportuno sottolinearne altresì le linee di continuità, dal momento che sembrano proseguire, per un verso, la direzione di pensiero approfondita dai francescani, tanto più che entrambi, in momenti diversi, sono in contatto con frate Luca Pacioli¹¹; per l'altro, gli atteggiamenti più aristotelici legati al valore dell'esperienza. I rapporti con la riflessione francescana, sebbene sia stata oggetto di peculiari tesi storiografiche¹², sembrano meno indagati, quando invece rappresentano forse un passaggio significativo per la costituzione dell'idea di artefice rinascimentale e poi moderno.

Alberti, intento a promuovere le arti visive a discipline scientifiche fino a equipararle alle arti liberali, ravvisa nel *numerus* il tratto unificante che le eleva dalla condizione servile o meccanica. Architettura, pittura e scultura traggono il loro fondamento dal *numerus*, dai rapporti matematici senza i quali non vi potrebbe essere bellezza e proporzioni in edifici, dipinti, sculture. Nel Prologo del *De re aedificatoria*, riprendendo la metafora vitruviana dell'edificio come un organismo animale per esporre la struttura del trattato, Alberti sottolinea che, simile a un corpo, l'edificio consiste di disegno e materia, per poi aggiungere: "Ma abbiamo altresì appurato che né l'uno né l'altro, ciascuno per sé, rispondono allo scopo senza l'intervento della mano esperta dell'artefice (*periti artificis manus*) che sia in grado di dar forma alla materia secondo il disegno (*quae lineamentis materiam conformaret*)"¹³. I due momenti della poiesi progetto e opera, sono qui unificati dall'attività dell'artefice, un'attività che si svolge proprio nel donare forme, nel *con-formare* materia e disegno.

La capacità di conferire forma alla materia da parte dell'artefice si specifica e si precisa con la nozione di bellezza, da Alberti concepita come *concinntas*, o armonia delle parti in un intero fondata

¹¹ Cfr. Garin E., *Il francescanesimo e le origini del rinascimento, in Filosofia e cultura in Umbria tra Medioevo e Rinascimento: atti del 4. Convegno di studi umbri, Gubbio, 22-26 maggio 1966*, Centro di studi umbri presso la Casa di Sant'Ubaldo in Gubbio, Gubbio 1967, pp. 124-125; Ciocci A., *Luca Pacioli. La Vita e le Opere*, Biblioteca del Centro Studi "Mario Pancrazi", University Book, Sansepolcro 2017, pp. 63-69.

¹² Cfr. Thode H., *Francesco d'Assisi e le origini dell'arte del Rinascimento in Italia*, a cura di L. Belloso, Donzelli, Roma 1993. Peraltro Massimo Cacciari sottolinea che la tesi generale di Thode resta ancora valida (cfr. *La mente inquieta. Saggio sull'Umanesimo*, Einaudi, Torino 2019, p. 17, n. 4).

¹³ Alberti L.B., *L'architettura (De re aedificatoria)*, traduzione di G. Orlandi, introduzione e note di P. Portoghesi, Il polifilo, Milano 1989, Prologo, p. 10. Si segnala anche la traduzione più recente: Alberti L.B., *L'arte di costruire*, a cura di V. Giontella, Bollati Boringhieri, Torino 2010, ma nelle pagine che seguono si farà riferimento a quella a cura di G. Orlandi e P. Portoghesi, quando non diversamente indicato.

su una legge¹⁴. Nel libro IX, l'artefice architetto mira a imitare la natura, ora intesa come "creatrice delle forme migliori (*formarum artificem*)"¹⁵. In tal senso l'artefice può essere detto artefice delle forme, come si è visto dal Prologo, in quanto imita l'attività formatrice della natura. Le forme naturali sono regolate da un criterio, ossia la bellezza come *concinntas*, dal momento che Alberti la concepisce come "legge fondamentale e più esatta della natura."¹⁶ Gli artefici del passato, prosegue Alberti, volgono la loro arte da una parte alla imitazione delle leggi con cui la natura crea, e dall'altra all'essenza stessa che si ripete negli organismi.¹⁷ Alberti può così riprendere l'analogia tra architettura e organismo come specifico approfondimento di quella tra arte e natura; ma descrive altresì un atteggiamento *morfologico* là dove l'attività dinamica della natura creatrice di forme, che si esplica a partire da una struttura invariante, è imitata dall'artefice umano che ne riproduce tanto la struttura intrinseca (la *concinntas*) quanto la dinamicità diveniente.

L'aspetto dinamico si coglie altresì nel paragone tra musica e architettura a proposito della seconda delle tre componenti della bellezza di cui la *concinntas* rappresenta l'unità e il compimento, ossia la *finitio* o delimitazione¹⁸. Come si è visto, la formatività dell'artefice è connessa alla capacità di cogliere la "legge fondamentale e più esatta della natura" che regola tutte le cose secondo rapporti numerici. Se il criterio del *numerus* porta a considerare il numero in sé stesso, si può dire che la *finitio* consiste nella delimitazione di un corpo secondo un rapporto tra numeri¹⁹. Alberti mostra come i rapporti numerici che regolano le relazioni tra i suoni in musica e quelle tra le parti di un edificio in architettura sono gli stessi e generano egualmente piacere rispettivamente all'udito e alla vista.

Ciò porta a evidenziare il terzo momento dell'attività poetica dell'artefice, là dove la formatività entra in relazione con uno spettatore. La fruizione dell'opera mette in luce la sottile linea che collega la riflessione francescana, bonaventuriana, e la cultura rinascimentale, se si osserva quanto Alberti scrive nel trattato sull'architettura

¹⁴ Cfr. *ivi*, VI, 2, p. 235.

¹⁵ *Ivi*, IX, 5, p. 453 (Giontella – p. 361 – traduce: "perfetta Artefice di tutte quelle forme").

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Cfr. *ibidem*.

¹⁸ Secondo Alberti la bellezza è costituita da numero (*numerus*), delimitazione (*finitio*) e collocazione (*collocatio*), ma la *concinntas* le comprende in una unità che le supera. Cfr. Di Stefano E., *L'altro sapere. Bello, arte, immagine in Leon Battista Alberti*, Aesthetica Preprint. Supplementa 4, Centro internazionale Studi di estetica presso l'Università di Palermo, Palermo 2000, pp. 17-27.

¹⁹ Più precisamente, come osserva Di Stefano in *L'altro sapere*, cit., p. 20: "la *finitio* indica la reciproca corrispondenza tra le linee (lunghezza, larghezza, altezza) che definiscono le dimensioni".

(I, 9) a proposito della bellezza intesa non solo come *concinntitas*, bensì anche come “varietà” (*varietas*) ed “eguaglianza di rapporti” (*proportionum aequabilitas*), concetto fondamentale nella sua estetica dell’architettura che per certi versi amplia e specifica una nozione agostiniana, l’“eguaglianza di rapporti” (*aequalitas numerosa*), che si è visto comparire nelle pagine di Bonaventura. L’analogia con la musica del passo di Alberti conferma inoltre l’ispirazione agostiniana, ma ancora di più fa pensare al passaggio menzionato dell’*Itinerarium* di Bonaventura quando egli, proprio nel considerare la bellezza come *numerus*, *proportionalitas* e appunto *aequalitas numerosa*, cita il *De musica* agostiniano.

Alberti osserva: “La varietà (*varietas*) dà un sapore gradevole (*quidem gratiae*) a tutte le cose, se poggia sull’unità e sulla corrispondenza reciproca tra elementi distinti tra loro”²⁰, analogamente la varietà delle voci della lira – acute, medie e gravi – genera una “eguaglianza di proporzioni” (*proportionum aequabilitas*²¹) che conduce l’animo al piacere (*oblectet animos*)²². Come nello schema bonaventuriano, ben sintetizzato in *Itinerarium* II, la percezione di rapporti armoniosi conduce al piacere, poiché fondato sul “rapporto di eguaglianza” (*proportio aequalitatis*). Nel mondo sensibile esso si manifesta nella sua dimensione temporale, transeunte, ma ha un’origine stabile ed eterna che solo il giudizio umano può cogliere perché ne riconosce interiormente la provenienza divina.

Oltre alla “eguaglianza di rapporti” albertiana, un altro termine è ancora più caratterizzante: *oblecto*. In Alberti compare come verbo per indicare il piacere provocato nell’animo dello spettatore, in Bonaventura si presenta come sostantivo (*oblectatio*) che indica la categoria generale del piacere sensibile. Alberti usa *oblecto* mentre parla di un piacere uditivo, ma il suo riferimento alla musica ha la finalità di esplicitare la dinamica del rapporto tra bellezza e piacere nell’architettura, per cui si spiega forse l’utilizzo della categoria generale di piacere.

L’architetto, come artefice delle forme, si specifica in questi passaggi per la sua attività progettuale, operativa e per l’esito sul piano affettivo che comporta l’osservazione della sua opera. Al centro della sua poieticità, *morfologica* si potrebbe dire, vi sono appunto l’attività formatrice che si esplicita nell’osservazione e imitazione della natura, in quanto essa stessa è creatrice di forme; ma le forme

²⁰ Alberti L.B., *L’architettura*, cit., I, 9, p. 38.

²¹ Il concetto di *aequabilitas*, come proporzionata unità del molteplice, ha un’origine latina ciceroniana, si veda: Pagnotta F., *Cicerone e l’ideale dell’aequabilitas: l’eredità di un antico concetto filosofico*, Stilgraf, Cesena 2007, ma in tal contesto albertiano altri indici testuali fanno pensare anche a integrazioni con il lessico bonaventuriano.

²² Cfr. Alberti L.B., *L’architettura*, cit., I, 9, p. 69.

da imitare sono le sue leggi, la sua struttura intrinseca, quella che regola armoniosamente le parti in accordo al tutto secondo i criteri del bello e la formazione degli organismi animali.

L'architettura albertiana sembra così avvicinarsi, per certi versi, alla leonardesca pittura come *interpretatio naturae*. Anche in tal caso, la figura dell'artefice delle forme emerge nel più ampio contesto del tema sul sistema dei saperi, che in Leonardo si specifica nella questione sullo statuto della pittura rispetto alle altre arti. Nella riflessione leonardesca si possono osservare gli effetti dell'impulso anche francescano nella direzione di pensiero che porta le arti meccaniche prima e le arti visive poi alla dignità della scienza, ma in Leonardo ciò si riconfigura in una riflessione sulla pittura che trova il suo fondamento nel senso della vista. La pittura, a differenza delle altre arti quali la poesia, la musica e la scultura, è arte dell'occhio e ciò le conferisce i caratteri più degni, primo tra tutti lo statuto scientifico dal momento che la vista è un senso che fin dagli antichi è legato al pensiero e alla conoscenza.

Proprio nella considerazione della dimensione conoscitiva della pittura sembra costituirsi la figura del pittore come artefice delle forme in rapporto con la natura. In *Trattato I*, 8 Leonardo sottolinea che la pittura è “nipote di essa natura e parente d'Iddio”²³, poiché imita la natura. Le modalità attraverso le quali la pittura imita la natura sono ancora più significative per il nostro discorso: la pittura “con filosofica e sottile speculazione considera tutte le qualità delle forme”²⁴. Si tratta perciò di un'arte *mentale*, come ribadisce più volte Leonardo nella prima parte del suo trattato, carattere che le consente di elevarsi a scienza e di non restare ancorata alla dimensione corporea dell'esecuzione. Ancora di più, essa è attività mentale o *speculativa* – come si legge in questo passaggio – cui Leonardo aggiunge il riferimento, aggettivato, alla filosofia, appunto “con filosofica e sottile speculazione”. La pittura ha quindi un atteggiamento *filosofico* nell'osservare la natura, atteggiamento che diviene vera e propria conoscenza che sempre di nuovo interroga il proprio oggetto. Come osserva Elio Franzini: “La pittura è filosofia perché il suo fine è conoscere il mondo, una conoscenza che è un'analisi infinita che è una ricerca sul visibile che non si limita a determinarne gli aspetti *quantitativi* ma guarda invece ai lati *qualitativi*, sia della natura sia della creazione artistica”²⁵.

L'attività formativa dell'artefice, come colui che “considera tutte

²³ Leonardo da Vinci, *Trattato della Pittura*, a cura di A. Borzelli, Carabba, Lanciano 1947, I, 8.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Franzini E., *Il mito di Leonardo. Sulla fenomenologia della creazione artistica*, Unico-
pli, Milano 1987, p. 26.

le qualità delle forme”, quindi l’indagine sulle *qualità* della natura, emerge con particolare evidenza a proposito del rapporto tra musica e pittura, rapporto fondamentale che come in Alberti nobilita l’arte prima ritenuta meccanica, ma che, diversamente dalla comprensione albertiana, è reinterpretato nel senso che la seconda supera la prima. La musica è per Leonardo “sorella minore” della pittura: “sorella” in quanto con essa condivide l’*armonica proporzione* che regola le sue parti²⁶, ma è “minore” dal momento che essa si fonda sul senso dell’udito e trascorre nel tempo, mentre la pittura, fondata sulla vista, perdura nel tempo. La pittura inoltre è un’arte “mentale” e a tal proposito Leonardo riprende significativamente la tradizione boeziana che osserva le arti del quadrivio a partire da diversi punti di vista sul numero²⁷: “io ti dirò che la pittura è mentale, e ch’ella, siccome la musica e la geometria considerano le proporzioni delle quantità continue, e l’aritmetica delle discontinue, questa considera tutte le quantità continue, e le qualità delle proporzioni d’ombre e lumi e distanze nella sua prospettiva”²⁸.

Ciò che qui più importa sottolineare sono gli oggetti di cui la pittura studia le proporzioni: “ombre e lumi e distanze nella sua prospettiva”. Si tratta delle forme qualitative, cui si accennava, che in tale contesto acquisiscono una particolare rilevanza anche per la torsione che Leonardo conferisce all’apparato concettuale di matrice platonica, agostiniana e francescana: la bellezza torna non solo come criterio dell’attività formativa dell’artefice, nella sua accezione di *proportio*, ma anche come dimensione qualitativa in rapporto alla luminosità – aspetti peraltro che in Leonardo acquisiscono un senso specificamente immanente. Egli va oltre e interseca dimensione qualitativa e quantitativa nella osservazione proporzionale di “ombre e lumi”.

In conclusione occorre osservare che l’attività dell’artefice in Leonardo non si esaurisce nel mondo dell’immanenza, dal momento che l’*armonica proporzione* ha un lato intelligibile da cui si origina quella che organizza intrinsecamente le forme naturali. Il dinamismo poetico che lega in via analogica l’operare di Dio e quello dell’uomo, se in Bonaventura è in funzione del processo conoscitivo volto alla elevazione al divino, in Leonardo (passando per Alberti) sembra rivolto a deificare l’arte del pittore²⁹, capace tanto di com-

²⁶ Si rammenta che Leonardo definisce la bellezza come “armonica proporzione che contenta il senso” (*Trattato*, cit., I, 19), definizione che conserva ancora una volta gli elementi sottolineati in precedenza della tradizione platonica, ciceroniana e agostiniana.

²⁷ Cfr. *Introduction*, in Boèce, *Institution arithmétique*, a cura di J.-Y. Guillaumin, Les Belles Lettres, Paris 1995.

²⁸ Cfr. Leonardo da Vinci, *Trattato della Pittura*, I, 27.

²⁹ Cfr. *ivi*, II, 65: “La deità che ha la scienza del pittore fa che la mente del pittore si

prendere le forme intrinseche e strutturali della natura, quanto di crearne di nuove.

L'artefice delle forme leonardesco può quindi essere detto tale in rapporto a tutte le dimensioni della natura, cui costantemente egli guarda, con sguardo filosofico, per esplicitarne il senso tramite la pittura. Come sottolinea Paul Valéry: "Ecco quello che mi sembra in Leonardo più meraviglioso e che lo contrappone e lo unisce ai filosofi ... Leonardo è pittore: *io dico che ha la pittura per filosofia*"³⁰. Una filosofia che al tempo stesso consiste nel "sentimento preciso delle forme naturali" tanto che Leonardo diviene, secondo il poeta francese: "l'angelo della morfologia", è un 'genio di metamorfosi' che, nella pittura, coglie le 'forze formative' del reale, che unisce l'azione alla materia, la costruzione alla formazione"³¹.

Bibliografia

- Alberti L.B., *De pictura (redazione volgare)* (1435), a cura di L. Bertolini, Polistampa, Firenze 2011.
- Alberti L.B., *L'architettura* (1452), traduzione di G. Orlandi, introduzione e note di P. Portoghesi, Il polifilo, Milano 1989.
- Alberti L.B., *L'arte di costruire*, a cura di V. Giontella, Bollati Boringhieri, Torino 2010.
- Alberti L.B., *Prologo al De re aedificatoria*, a cura di E. Di Stefano, ETS, Pisa 2012.
- Alessio F., 'La riflessione sulle *artes mechanicae* (secoli XII-XIV)', in Id., *Studi di storia della filosofia medievale*, a cura di G. Francioni, ETS, Pisa 2002, pp. 121-44.
- Boèce, *Institution arithmétique* (500 c.), a cura di J.-Y. Guillaumin, Les Belles Lettres, Paris 1995.
- Bonaventura, *Itinerario della mente verso Dio* (1259), a cura di M. Parodi, M. Rossini, BUR, Milano 1994.
- Bonaventura, *Riconduzione delle arti alla teologia* (seconda metà XIII sec.), in Id., *Itinerario dell'anima a Dio; Breviloquio; Riconduzione delle arti alla teologia*, a cura di L. Mauro, Rusconi, Milano 1985.
- Cacciari M., *La mente inquieta. Saggio sull'Umanesimo*, Einaudi, Torino 2019.
- Ciocchi A., *Luca Pacioli. La Vita e le Opere*, Biblioteca del Centro Studi "Mario Pancrazi", University Book, Sansepolcro 2017, pp. 63-69.

trasmuta in una similitudine di mente divina".

³⁰ Valéry P., *Leonardo e i filosofi*, a cura di D. Manca, A. Sanna, ETS, Pisa 2019, p. 52.

³¹ Franzini E., *Il mito di Leonardo*, cit., p. 215.

- De Capitani F., *Ugo di san Vittore e il problema delle artes mechanicae*, “Rivista di Filosofia Neo-Scolastica” 92, 3/4 (2000), pp. 424-60.
- Di Stefano E., ‘Leon Battista Alberti e l’“idea” della bellezza’, in *Leon Battista Alberti teorico delle arti e gli impegni civili del “De re edificatoria”*, cura di A. Calzona, F.P. Fiore, A. Tenenti, C. Vasoli, Leo S. Olschki, Firenze 2007, pp. 33-45.
- Di Stefano E., *L’altro sapere. Bello, arte, immagine in Leon Battista Alberti*, Aesthetica Preprint. Supplementa 4, Centro internazionale Studi di estetica presso l’Università di Palermo, Palermo 2000.
- Franzini E., ‘Paul Valéry: l’angelo e il testimone’, in *Leonardo da Vinci: interpretazioni e rifrazioni tra Giambattista Venturi e Paul Valéry*, a cura di N. Romano, A. Sanna, Leo S. Olschki, Firenze 2012, pp. 155-68.
- Franzini E., *Estetica e filosofia dell’arte*, Guerini, Milano 1999.
- Franzini E., *Il mito di Leonardo. Sulla fenomenologia della creazione artistica*, Unicopli, Milano 1987.
- Frugoni C., *Quale Francesco? Il messaggio nascosto negli affreschi della Basilica superiore ad Assisi*, Mondadori, Milano 2015.
- Gardner J., *Giotto and His Publics: Three Paradigms of Patronage*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 2011 (tr. it. *Giotto e i Francescani: tre paradigmi di committenza*, Viella, Roma 2015).
- Garin E., *Il francescanesimo e le origini del rinascimento*, in *Filosofia e cultura in Umbria tra Medioevo e Rinascimento: atti del 4. Convegno di studi umbri, Gubbio, 22-26 maggio 1966*, Centro di studi umbri presso la Casa di Sant’Ubaldo in Gubbio, Gubbio 1967, pp. 124-125.
- Leonardo da Vinci, *Trattato della Pittura* (1550 c.), a cura di A. Borzelli, Carabba, Lanciano 1947.
- Pagnotta F., *Cicerone e l’ideale dell’aequabilitas: l’eredità di un antico concetto filosofico*, Stilgraf, Cesena 2007.
- Panti C., *Il bello fra musica e filosofia. Agostino, Boezio e il pensiero medievale*, in *Musica e parola da Platone a Adorno*, a cura di A. Brancacci, Mimesis, Milano 2019, pp. 43-75.
- Panza P., ‘“Lui geometra, lui musico, lui astronomo”’. Leon Battista Alberti e le discipline liberali’, in *Estetica. Le arti e le scienze*, a cura di S. Zecchi, il Mulino, Bologna 1995, pp. 243-58.
- Romano S., *Giotto, Francesco, i Francescani*, in *Francesco e la rivoluzione di Giotto*, a cura di S. Romano, E. Grau, R. Manselli, Jaca Book, Milano 2018, pp. 87-205.
- Salvestrini A., ‘Artifex’, in F. Vercellone, S. Tedesco (eds.), *Glossary of Morphology*, Springer, Cham 2020, pp. 37-40, URL = https://link.springer.com/chapter/10.1007%2F978-3-030-51324-5_5.

- Solignac L., *La voie de la ressemblance. Itinéraire dans la pensée de saint Bonaventure*, Hermann, Paris 2014.
- Valéry P., *La creazione artistica* (1928), a cura di E. Franzini, tr. it. F. Bandi, Morcelliana, Brescia 2017.
- Valéry P., *Leonardo e i filosofi* (1929), a cura di D. Manca, A. Sanna, ETS, Pisa 2019.
- Vasari G., *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri* (1550), a cura di L. Bellosi, A. Rossi, Einaudi, Torino 1986.
- Vercellone F., Tedesco S. (eds.), *Glossary of Morphology*, Springer, Cham 2020, URL = <https://link.springer.com/book/10.1007/978-3-030-51324-5>.
- Vercellone F., Tedesco S., 'Introduction', in F. Vercellone, S. Tedesco (eds.), *Glossary of Morphology*, Springer, Cham 2020, pp. 1-21, URL = https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-030-51324-5_1.

*Conoscenza, libertà, forma: Cassirer e i problemi fondamentali dell'estetica**

di Domenico Spinosa**

ABSTRACT

The present proposal intends to show on the one hand how for Cassirer addressing the issues related to the history and development of aesthetic ideas entails a necessary and decisive recognition of the transcendental thought by the German philosopher more and more in a dilated and plural way, on the other hand how this expresses fully entitled the most appropriate way to return to questioning today in general about the function and meaning of philosophy. Indeed, if one examines the long course of his studies, one realizes how much Cassirer rethinks and re-evaluates Kant's *Kritik der Urteilskraft*, establishing the question of a priori in the sphere of freedom and identifying in the critical method the most proper manifestation of a 'vital form' oriented towards a 'universal systematic of cultural conscience' based on morphological themes (inherited primarily by Goethe). To highlight this, it is appropriate at first to follow the two directions that Cassirer traces: the internal analysis of the third *Kritik* (which the philosopher carries out above all in *Kants Lehre und Leben*, 1918, 1921²) and the studies on the historical development of aesthetic ideas (in particular in *Freiheit und Form*, 1916, 1918²). It is believed that paying attention to a philosopher like Cassirer today does not result in a purely commemorative exercise. Rather, his invitation to reconsider philosophy in a meta-reflective function still appears in our present as current and profitable in order to participate with advantage in the attempt to respond to the increasingly complex requests that come from the facts of the different sciences and knowledge.

KEYWORDS

Ernst Cassirer – Aesthetic Form – Judgment of Taste – Transcendental Philosophy – Objective Validity

* L'autore vivamente ringrazia le dott.sse Marina Carrese e Angelica Parisi della Biblioteca Statale Oratoriana dei Girolamini di Napoli.

** Università degli Studi dell'Aquila, domenico.spinosa@univaq.it

1. Premessa

“Ich ward mit der Poesie von einer ganz andern Seite, in einem andern Sinne bekannt als bisher, und zwar in einem solchen, der mir sehr zusagte. Die hebräische Dichtkunst, welche er nach seinem Vorgänger *Lowth* geistreich behandelte, die Volkspoesie, deren Überlieferungen im Elsaß aufzusuchen er uns antrieb, die ältesten Urkunden als Poesie,

gaben das Zeugnis, daß die Dichtkunst überhaupt eine Welt- und Völkergabe sei, nicht ein Privaterbteil einiger feinen, gebildeten Männer”

Goethe, *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*, Bd. II (1812)

“In dem intelligiblen Reich der Freiheit, dessen Grundgesetz die Kritik der praktischen Vernunft entwickelt, in dem Reich der Kunst und im Reich der organischen Naturformen, wie es

sich in der Kritik der ästhetischen und der teleologischen Urteilskraft darstellt, tritt je eine neue Seite dieser Wirklichkeit heraus”

Cassirer E., *Philosophie der symbolischen Formen*, I: *Die Sprache* (1923)

“Anche adesso avrei difficilmente trovato il coraggio e la decisione necessaria alla sua pubblicazione, se le esperienze e gli avvenimenti degli ultimi due anni non mi avessero convinto con sempre maggiore insistenza che quello nella prima concezione di questo scritto mi era apparso solo come un astratto tema filosofico, si intrecciava nella maniera più stretta con gli interessi immediati e vitali del nostro presente”¹. Così Ernst Cassirer² scrive nella premessa mentre sta licenziando il suo *Freiheit und Form*³. V'è da tener conto che il tempo presente a

¹ Cassirer E., *Freiheit und Form. Studien zur deutschen Geistesgeschichte* (1916, 1918²), Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1975, p. XI; tr. it. *Libertà e Forma. Studi sulla storia spirituale della Germania*, Le Lettere, Firenze 1999, p. 41.

² Sul pensiero in generale oggi di Cassirer, si rinvia ai seguenti studi recenti: Matherne S., *Cassirer*, Routledge, New York et alia 2021; Möckel C., *Die Philosophie Ernst Cassirers. Vom Ausdrucks- und Symbolcharakter kultureller Lebensformen*, Meiner, Hamburg 2018; Endres T., Fanuzzi P., Klattenhoff T. (Hrsg.), *Philosophie der Kultur und Wissensformen. Ernst Cassirer neu lesen*, Lang, Frankfurt am Main [etc.] 2016; Friedman J.T., Luft S. (Eds.), *The Philosophy of Ernst Cassirer. A Novel Assessment*, De Gruyter, Berlin-Boston 2015; Recki B. (Hrsg.), *Philosophie der Kultur – Kultur des Philosophierens: Ernst Cassirer im 20. und 21. Jahrhundert*, Meiner, Hamburg 2012.

³ Su questo scritto in particolare di Cassirer, si vedano: Ferrari M., ‘Libertà, idea e forma’, in Id., *Ernst Cassirer. Dalla scuola di Marburgo alla filosofia della cultura*, Olschki,

cui rimanda il filosofo tedesco è lo scenario della “grande guerra” che, tra l’altro, portava in emersione com’è noto il complesso e complicato tema del ‘germanesimo’, del ‘mandato’ spirituale del popolo tedesco e del suo trovare posto nella civiltà europea. Non è certo questa la sede dove poter affrontare il portato di tali questioni e le loro ramificazioni in un’epoca tra le più incisive della storia dell’umanità. Però sembra opportuno tenere vivo che, com’è già stato ravvisato, la ‘grande guerra’ rappresenta una situazione eccezionale che provoca una sorta d’interruzione e di traumatico smarrimento destinato a mutare nel profondo anche il contesto filosofico neokantiano e ad avviare dal suo interno processi di revisione di temi e indirizzi predominanti già consolidati nel tempo verso una considerevole sistemazione di nuovi orientamenti.

Di fronte alla concreta situazione storica e nel mezzo della tragedia della Prima guerra mondiale, Cassirer è dunque spinto a prendere posizione: *Freiheit und Form* è la sua prima risposta al contesto che egli da ebreo-tedesco si trovava a vivere. Cassirer fa proprio il compito etico-politico di non riconoscersi in una Germania vinta dalla propaganda nazionalista e trova incoraggiamento nella *Bildung* cosmopolita di Goethe⁴, capace di offrire alla cultura tedesca sempre concetti universalmente validi. “Ma accanto a Goethe c’è Kant e il rapporto tra i due – scrive Cassirer sempre nella premessa al volume del 1916 – e quello che ognuno di essi rappresenta come potenza fondamentale dello sviluppo spirituale tedesco, costituisce ancor sempre un problema, nonostante tutte le discussioni che si sono fatte a questo proposito. Certamente le relazioni e le opposizioni che sussistono tra le loro personalità e le loro visioni del mondo, sono state espone più volte e dettagliatamente; ma tutte queste considerazioni non raggiungono quella connessione più profonda, sebbene indiretta, che si istituisce tra di loro per il fatto che, pur nella fondamentale particolarità della loro individuale essenza spirituale, essi si trovano tuttavia in un unico medesimo ambito generale di problemi storico-culturali e di visioni di fondo”⁵.

Firenze 1996, pp. 31-73; Paetzold H., ‘Ernst Cassirers Berliner Jahre (1903-1919): vom Historiker der Erkenntnistheorie zum systematischen Erkenntnistheoretiker und zum kosmopolitischen Geistesgeschichtler’, in Id., *Ernst Cassirer – von Marburg nach New York. Eine philosophische Biographie*, Wiss. Buchges., Darmstadt 1995, pp. 12-45; Gigliotti G., ‘Libertà e forma’ (1979), oggi in Id., *Riflessione trascendentale ed esperienza storica. Studi su Kant e il neokantismo*, a cura di A. Aportone, B. Centi e L. Perilli, Olms, Hildesheim-Zürich-New York 2019, pp. 615-656.

⁴ “Quando Cassirer parla di Goethe si avverte qualcosa di simile alla completa identificazione tra l’autore e il suo argomento”, in Slochower H., ‘Ernst Cassirer’s Functional Approach to Art and Literature’, in P. A. Schilpp (ed. by), *The Philosophy of Ernst Cassirer*, The Library of living Philosophers, Evanston 1949, p. 647. Sull’influenza di Goethe su Cassirer, si veda oggi: Naumann B., Recki B. (Hrsg.), *Cassirer und Goethe. Neue Aspekte einer philosophisch-literarischen Wahlverwandschaft*, Akademie Verlag, Berlin 2002; Naumann B., *Philosophie und Poetik des Symbols. Cassirer und Goethe*, Fink, München 1998.

⁵ Cassirer E., *Freiheit und Form...*, cit., pp. XIV-XV; tr. it. cit., p. 44. A proposito del

In questo orizzonte storico-spirituale Cassirer tiene conto anche di una figura come Humboldt⁶ che, tenendo vivo il suo insegnamento secondo cui l'essenza del germanesimo non poteva risolversi in qualcosa di conquistato in modo definitivo, rinnovava il valore dello spirito tedesco in un compito da realizzare continuamente. A questo proposito, è interessante notare che Cassirer conclude l'opera del 1916 citando lo stesso Humboldt, lì dove quest'ultimo afferma che lo spirito tedesco prende forma nel lavoro costante, "durante la battaglia del tempo, all'eterna costruzione della cultura umana; non per risplendere e per recitare il suo ruolo in maniera effimera, ma per vincere il grande processo del tempo"⁷.

Certo, Cassirer non si dà a queste letture pieno di una fiducia imprudente tantomeno ispirato da una ragione dalle 'magnifiche sorti e progressive', cieca nei confronti dell'assurdità della tragedia in atto. Infatti, ai drammi come alle ricapitolazioni del primo Novecento come alle sue evoluzioni dedicherà con ferma lucidità il noto studio, scritto in inglese e dal titolo *The Myth of the State* (1946), intorno alla formazione dello Stato totalitario e delle strutture tipiche della propaganda nazista. Ciò che invece Cassirer intende evidenziare sin da subito nel 1916 sta nel fatto che il rivolgersi agli ideali di libertà e di autonomia dello spirito non si ascrivono a un indice romantico-nostalgico, ma a un richiamo opportuno al dover-essere di stampo kantiano strettamente legato al binomio *Sein-Sollen*, a cui il filosofo tedesco si richiamerà in maniera esplicita anche nel 1929, in occasione del noto dibattito di Davos sulla figura del filosofo di Königsberg.

Il problema di fondo resta come sia possibile pensare la sintesi armonica di libertà e tradizione, di presente e passato come di necessità e natura non rivolgendosi a uno schema già preconstituito di per sé. Allora l'idea di arte proposta da Goethe, che non si risolve né in imitazione né in maniera ma in stile, giunge in aiuto portando alla luce la prospettiva secondo cui tra forma e materia c'è sempre un rapporto di condizionatezza corrisposta che si presenta in modo inesauribile. Se la forma comporta la materia, è anche vero che la materia appella a sé sempre una specifica forma. In ciò è racchiuso *in nuce* quello che Cassirer ri-

Kant di Cassirer, Gianna Gigliotti afferma che *Freiheit und Form* rappresenta al meglio "il ruolo che il pensiero kantiano occupa nella filosofia di Cassirer. Kant è [...] due volte oggetto della riflessione di Cassirer: oggetto perché la filosofia riflette sempre e soltanto su quanto già concettualmente mediato e oggetto perché quella mediazione e quel pensato in tanto valgono in quanto pongono, e si trasformano in domande e problemi", in Gigliotti G., 'Libertà e forma', cit., p. 615.

⁶ Sui rapporti tra Humboldt e Cassirer, cfr. Valentini T., 'Filosofia del comprendere e dialogo tra le culture. La prospettiva di Wilhelm von Humboldt e la sua ripresa in Ernst Cassirer', in M. Signore, G. Scarafile (a cura di), *Libertà e dialogo tra culture*, Messaggero, Padova 2007, pp. 329-372.

⁷ Cassirer E., *Freiheit und Form...*, cit., p. 367; tr. it. cit., p. 371.

prenderà per argomentare le sue tesi circa tema dell'attività simbolica della coscienza come un processo di liberazione libero e spontaneo. Qui è possibile sottolineare, rispetto al contesto storico prima delineato, l'originalità con cui Cassirer si pone rispetto alla questione della crisi della civiltà europea⁸ denunciata da più parti in quel periodo come, a esempio, da Huizinga. Infatti, in un suo studio tardo del 1942, *Zur Logik der Kulturwissenschaften*, Cassirer avanza una possibile proposta a quella che da più parti veniva definita 'la tragedia della cultura moderna'. In fondo il fine dello spirito non risiede nella concretezza dell'opera in cui il processo intellettuale si compatta. Bensì nel "tu", l'altro soggetto che accoglie tale opera per includerla nella sua sfera vitale e così ritrasformarla nel medio da cui originariamente deriva [...]. Poiché, per quanto significativa, solida e stabile su se stessa un'opera possa essere, essa rimane soltanto un passaggio. Non è un 'assoluto' in cui l'io si trovi a cozzare, ma un ponte sulla polarità tra un io e un altro"⁹.

2. *L'alba del mondo estetico della forma*

"In der Poetik und Kunstlehre der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts vollzieht sich die Entdeckung der Sinnlichkeit nicht in der Art, daß das Sinnliche vermöge seiner eigenen Urkraft aus der Tiefe emporquillt und mit seiner Inhaltsfülle das Leben des Bewußtseins ergreift. Von oben her, auf dem Wege des Begriffs wird es vielmehr, als ein dem Begriffe freilich nicht völlig Durchsichtiges und Erschöpfbares, zu bestimmen gesucht. Wie in der Philosophie der Zeit das Wirkliche als ein 'Komplement des Möglichen' erscheint: so wird hier das Sinnliche als eine Ergänzung des Rationalen gefordert"

E. Cassirer, *Freiheit und Form* (1916)

È in *Freiheit und Form* del 1916 (seconda edizione 1918) che Cassirer, per la prima volta in maniera sistematica, affronta il nodo della questione della forma estetica¹⁰, anche e soprattutto in rela-

⁸ Su questo tema, cfr. Saponaro G., 'Filosofia della cultura o tragedia della cultura? L'eredità filosofica di Ernst Cassirer', in Aa. Vv., *Il Novecento*, Bibliosofica Editrice, Roma 2015, pp. 14-65.

⁹ Cassirer E., *Zur Logik der Kulturwissenschaften. Fünf Studien* (1942), Meiner, Hamburg 2011, p. 111; tr. it. *Sulla logica delle scienze della cultura*, intr. e cura di M. Maggi, La Nuova Italia, Firenze 1979, p. 103.

¹⁰ Sulla ricaduta estetica del pensiero di Cassirer, si veda: Matteucci G., 'Ipotesi di una estetica della 'forma formans'', in E. Cassirer, *Tre studi sulla forma formans. Tecnica, spazio, linguaggio*, CLUEB, Bologna 2003, pp. 1-44; Id., *Il sapere estetico come prassi antro-*

zione all'apporto che essa offre allo sviluppo della storia delle idee a partire dall'inizi della fase matura della modernità. Nel suo procedere metodologico, il filosofo tedesco rimane ancora fortemente ancorato a quella che si può definire una magistrale lezione di come fare filosofia, dato che in quei passaggi storico-culturali da lui presi in esame si rinnova la metodica di studio dove contesto storico e dato teorico naturalmente e in modo spontaneo si vanno a intrecciare, andando così a costituire insieme quell'elemento universale della cultura come della sua funzione, ovvero il vero e autentico oggetto di ricerca per una filosofia che intenda presentarsi in chiave critica¹¹. Come era avvenuto per i primi due volumi dell'*Erkenntnisproblem*, rispettivamente pubblicati nel 1906 e nel 1907 (poi in seconda edizione rivista tra il 1910 e il 1911), Cassirer andava allargando gli interessi di ricerca intorno ai 'mondi possibili' della ragione, avviando così quella che è stata definita da più parti una profonda ricognizione del trascendentale e del criticismo kantiano. E ciò avrà come esito la presentazione da parte del filosofo tedesco della sua originale nozione di 'pregnanza simbolica' volta a elaborare la nota 'sistemática delle forme simboliche'¹². Certamente non qui è possibile affrontare i nessi come le problematiche contigue al grande disegno di Cassirer che maturerà, dal 1923 al 1929, nella pubblicazione nei tre tomi della *Philosophie der symbolischen Formen*. Ciò che invece si proverà qui a far vedere, in forma di una prima presentazione, sta nel fatto che i temi centrali come gli esiti di questa ricognizione, ovvero quello del simbolo, della metamorfosi come dell'autonoma formatività dello spirito¹³, non solo si trovano

pologica. Cassirer, Gebhen e la configurazione del sensibile, ETS, Pisa 2010 (in part. il primo capitolo, pp. 11-46). Ma anche, cfr. Randazzo I., *Ernst Cassirer. Considerazioni su estetica e forma*, Bonanno, Acireale-Roma 2020; Lauschke M., *Ästhetik im Zeichen des Menschen. Die ästhetische Vorgeschichte der Symbolphilosophie Ernst Cassirers und die symbolische Form der Kunst*, Meiner, Hamburg 2007; Kösser U., *Der Diskurs um das analogon rationis. Ästhetik auf dem Weg zu Cassirer*, in "Kulturwissenschaftliche Studien", 4 (1999), pp. 32-50.

¹¹ Sembra opportuno qui riportare a proposito la considerazione di Edith Landmann Kalischer (1877-1951, i cui studi risultano ingiustamente ancora oggi poco presi in considerazione) riguardo Cassirer che, definito un *Kantgläubig* e 'storico acuto', è stato capace in *Das Erkenntnisproblem in der Philosophie und Wissenschaft der neueren Zeit*, afferma Landmann, di individuare con pregnanza "la prestazione decisiva della filosofia moderna", in Landmann E., *Die Transzendenz des Erkennens*, Bondi, Berlin 1923, p. 73. Come prece Edoardo Massimilla, sostenere ciò "consiste nell'assumere come punto d'inizio della ricerca non già l'essere ma il sapere, e nel trattare dunque la conoscenza non già come una questione particolare che dipenda da altri presupposti sistemáticos, bensì come l'originaria forma formativa della cultura intellettuale e morale nel suo complesso", in Massimilla E., 'L'immagine di Kant nel *George-Kreis*' (2005), oggi in Id., *Scienza, professione, gioventù: rifrazioni weberiane*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2008, p. 119.

¹² Su questi aspetti, cfr. Orth E. W., *Von der Erkenntnistheorie zur Kulturphilosophie. Studien zu Ernst Cassirers Philosophie der symbolischen Formen*, Königshausen und Neumann, Würzburg 1996.

¹³ Per orientarsi oggi circa le questioni che riguardano i temi della morfologia in

già tutti presenti e pensati nel volume del 1916, ma soprattutto che questa ricognizione, “dalla critica della conoscenza alla spontaneità e all’autonomia dello spirito”¹⁴, si venga a concretizzare nel pensiero di Cassirer da un lato verso un’apertura sempre più organica al tema dell’estetico e dall’altro verso una conseguente lettura rinnovata della *Kritik der Urtheilskraft* esposta per la prima volta in *Kants Leben und Lehre* del 1918 (poi in seconda edizione del 1921).

Il punto di partenza delle argomentazioni di Cassirer in *Freiheit und Form*, che per l’economia del nostro discorso ci interessa vedere da vicino, risiede nel riprendere alcuni temi della filosofia di Leibniz, e più precisamente l’aspetto secondo cui il suo sistema logico della scienza, al fine di cercare una nuova fondazione della conoscenza, si risolveva anche nella possibilità di collegare in modo armonico l’analisi gnoseologica allo ‘spirito come tutto’, al tutto inteso come l’insieme complesso e molteplice della realtà, ovvero di pensare l’essere riuscendo a penetrarlo fin nei suoi ultimi elementi. Già in ciò, afferma Cassirer, è possibile intravedere l’esigenza da parte dello spirito di “un nuovo mondo della forma [che] preme ora per venire alla luce, e in maniera sempre più decisa pretende il suo riconoscimento concettuale”¹⁵. Certo il filosofo tedesco si tiene ben lontano dall’affermare che in Leibniz sia possibile rintracciare un ruolo decisivo all’estetico; eppure, per Cassirer, rimane decisivo per la storia spirituale tedesca grazie a Leibniz quel preannunciare nel motivo estetico un nuovo tipo e una nuova verifica dell’universale assetto ideale del cosmo che tutto governa e che, pur non concedendo all’estetico un posto ancora stabile nell’ordine gnoseologico moderno, apriva le porte verso un percorso per conquistarselo.

Tale dato va a confermare quanto Cassirer sostiene in seguito, secondo cui i singoli ambiti del sapere giungono ad attuare il loro sviluppo e la loro pertinenza concettuale parallelamente e solo in modo congiunto. Questi – afferma il filosofo – “raggiungono la pienezza del loro contenuto solo con la progressiva chiarezza riguardo la loro *pura legge formale*”¹⁶. Già qui è possibile individuare, anche e soprattutto per i problemi fondamentali dell’estetica, la non indifferente attenzione che Cassirer rivolgerà poi in modo costante nei suoi studi alla questione della forma e che porterà il filosofo tedesco a discutere lo schematismo trascendentale kantiano verso una concezione della generalità come forma seriale. Ma seguiamo ancora Cassirer: “Solo il sapere procura loro [agli ambiti diversi]

generale come anche in Cassirer, si veda il recente e prezioso lavoro: Vercellone F., S. Tedesco S., (Eds.), *Glossary of Morphology*, Springer, Cham (CH) 2020.

¹⁴ Ferrari M., *Ernst Cassirer...*, cit., p. 68.

¹⁵ Cassirer E., *Freiheit und Form...*, cit., p. 64; tr. it. cit., p. 102.

¹⁶ *Ibidem*; tr. it. cit., p. 103 (corsivi miei).

l'autentica libertà dell'agire; devono essersi dati una risposta circa il loro diritto e la loro posizione nell'insieme della realtà spirituale, prima di abbandonarsi alle forze creatrici che agiscono al loro interno. Il sorgere della poesia tedesca mostra così quella circostanza particolare che in nessun'altra epoca della letteratura emerge con questa chiarezza: la riflessione e la critica estetica divengono condizione produttiva del processo creativo, poiché risalgono fino a quelle ultime profondità spirituali dalle quali il creare stesso viene determinato¹⁷. E qui Cassirer mette in luce proprio l'origine moderna dell'estetico: la consapevolezza che nella coscienza moderna emerga con giusta lentezza e in modo sempre più influente l'assunto per cui l'artisticità, lontana dall'essere valutata come eredità privata di persone erudite e raffinate, viene a essere considerata invece iscritta a pieno titolo nell'universale soggettività trascendentale. Ciò, secondo Cassirer, sarà in modo costante il sigillo di garanzia per il fruttuoso intrecciarsi della creatività col senso autoriflessivo dell'arte.

Una tra le prime tappe fondamentali di questo itinerario è per Cassirer rappresentata dall'influenza di Leibniz sulla dottrina estetica degli svizzeri¹⁸ (Bodmer, Breitinger, Gottsched) che si esercita, in particolare, con la distinzione tra natura ed 'esistenza empirico-reale' del mondo, tra la 'verità poetica' e la materiale realtà delle cose presente nell'ambito dello schema tradizionale della teoria dell'imitazione. A partire dalla posizione per cui l'arte poetica risulta essere un'imitazione della creazione e della natura non solo che ricade nel reale, ma anche nel possibile, essa dunque secondo gli svizzeri non è vincolata sempre al particolare ordine delle cose che ci è dato nel tempo e nello spazio reali. Ed è così che il poeta varcando i confini del mondo reale resta rigorosamente e con precisione dentro i confini della verità. Proprio questo primo incontro sano tra logica ed estetica viene a essere fruttuoso nel corso del tempo ed entrambe, logica ed estetica, partecipano insieme attraverso forme diverse di espressione simbolica alla costituzione delle relazioni ideali 'in ogni mondo'. In fondo, è in un passaggio come questo che l'immaginazione e il dare forma dell'arte acquista una pregnanza profondamente influente all'interno della storia delle idee. Difatti, questo aspetto della teoria estetica degli svizzeri, nota Cassirer, possiede e conserva "un autentico significato storico-spirituale, al di là di

¹⁷ Ivi, pp. 64-65; *ibidem*.

¹⁸ Sull'origine dell'estetico come problema nell'illuminismo tedesco, si veda: Tedesco S., *Studi sull'estetica dell'illuminismo tedesco*, Fondazione nazionale Vito Fazio-Allmayer, Palermo 1998; Id., *Alla vigilia dell'Aesthetica: ingegno e immaginazione nella poetica critica dell'illuminismo tedesco*, Aesthetica Preprint, Palermo 1996. In particolare, su Breitinger: cfr. Tedesco S., *Breitinger e l'estetica dell'illuminismo tedesco*, Centro internazionale studi di estetica, Palermo 1997.

ogni interesse storico-letterario [...]: è il primo esempio di come la nuova concezione estetica del diciottesimo secolo si sviluppi direttamente dall'idealismo logico"¹⁹. Non è di poca importanza questa presa di posizione di Cassirer; essa precisa quanto il passaggio già indicato prima, riguardo il considerare l'imitazione della natura non più legata all'ambito del reale ma invece a quello del possibile, fa compiere il passo decisivo per la fondazione dell'estetica, di fatto da una concezione sensista all'idealismo.

Si andava così verso un esame sempre più approfondito delle questioni inerenti la sensibilità che, se comunemente fino agli svizzeri si considerava come un qualcosa di semplicemente 'esterno' al soggetto, adesso essa doveva essere considerata e fondata a partire dall'"interno" e dunque governabile per mezzo dello statuto dell'interiorità. "Anche il 'sensibile' è infatti un modo e una forma dello 'spirituale' – scrive Cassirer –. Al posto dell'astratta opposizione dei due, subentra la dinamica vitale della vita rappresentativa che dal livello più basso al più alto, dalla prima sensazione oscura, fino al concetto perfettamente distinto, presenta un'unica sequenza coerente [...]. Il sensibile – continua il filosofo tedesco – non è più ora la semplice materia che deve venire superata nella conoscenza e annullata nella pura forma del pensiero, ma, dal punto di vista del nostro sapere, diviene il mezzo irrinunciabile per dominare e per indicare i rapporti degli stessi concetti"²⁰. Per Cassirer, sarà poi la proposta filosofica di Baumgarten²¹ a procedere su questo cammino concettuale. Pur rimanendo ancora nel perimetro di un'estetica quale propedeutica alla logica, ovvero nel paradigma per cui la raffigurazione e l'intuizione sensibile viene a essere considerata inferiore rispetto alla rappresentazione logica, tale imperfezione (che si evidenzierà poi come una contraddizione) va secondo Cassirer mantenuta e degna d'attenzione, perché in essa v'è l'intera 'fecondità' del pensiero di Baumgarten. Tutto ciò conduce alla consapevolezza del fatto che "il filosofo non

¹⁹ Cassirer E., *Freiheit und Form...*, cit., p. 70; tr. it. cit., p. 108.

²⁰ Ivi, p. 76; tr. it. cit., p. 113.

²¹ Sui rapporti tra Baumgarten e Cassirer, cfr. Spree A., *Cassirers Baumgarten*, in "Monatshefte", 95, 3 (Fall, 2003), pp. 410-420. Sull'importanza decisiva del pensiero di Baumgarten per l'estetica, si veda: Tedesco S., *L'estetica di Baumgarten*, Aesthetica, Palermo 2000, nonché il suo benemerito lavoro di traduzione: Baumgarten A. G., *Estetica* (2000), a cura di S. Tedesco, nuova ed. riveduta da A. Nannini, Aesthetica, Sesto S. Giovanni (Mi) 2020², Id., *Lezioni di estetica* (1998), a cura di S. Tedesco, pres. di L. Amoroso, Aesthetica, Sesto S. Giovanni (Mi) 2020²; Id., *Riflessioni sulla poesia* (1990), a cura di P. Pimpinella e S. Tedesco, Aesthetica Preprint, Palermo 1999². Cfr. anche Nannini A., *The Six Faces of Beauty. Baumgarten on the Perfections of Knowledge in the Context of the German Enlightenment*, in "Archiv für Geschichte der Philosophie", 102, 3 (2020), pp. 477-512; Id., *Ancient or modern? Alexander G. Baumgarten and the Coming of Age of Aesthetics*, in "Filozofija I društvo", 26, 3 (2015), pp. 629-651.

può sottrarsi alla sensibilità, all'immaginazione e alle passioni che domina come pensatore. Non l'annientamento, ma il dominio di questo ambito costituisce perciò il vero compito; non la soppressione tirannica dei fattori sensibili, ma la loro riconduzione ad una misura interna e ad una regola immanente"²². È anche qui da Cassirer sintetizzato il reale significato storico di questa impostazione spirituale e della sua conseguente svolta decisiva che coglie a pieno lo sviluppo della gnoseologia moderna. Proprio nelle posizioni di Baumgarten è possibile rintracciare tale svolta perché lì emerge più nettamente, nonostante una metodologia ancora tutta da collaudare, il fatto che la questione dell'estetico si collega al problema universale della soggettività trascendentale e della cultura. Essa inoltre rimanda a una 'grande questione': quella di individuare il limite di una nuova disciplina in cui si cerca una determinazione dal punto di vista qualitativo dissimile e allo stesso tempo tipica della logica pura, che dovrà essere espressa solo nei termini del linguaggio della logica. Nient'affatto un campo extralogico quindi. Con Baumgarten per Cassirer si ha uno slancio ulteriore e decisivo per la storia delle idee che, pur considerando l'estetico ancora come inferiore alla logica, ora la questione della sensibilità viene a pieno titolo compresa e determinata all'interno del perimetro gnoseologico. "L'estetica di Baumgarten – scrive Cassirer – rinvia allo stesso limite del razionalismo scolastico, già emerso nella teoria degli svizzeri. Entrambe cercano, all'interno di presupposti di questo stesso razionalismo, di dimostrare il diritto di un nuovo fattore. Se gli svizzeri cercano da ultimo questo fattore nell'oggettivo, se circoscrivono nella sfera del 'meraviglioso' il vero ambito della poesia, la prerogativa di Baumgarten è che la sua analisi si dirige puramente al carattere formale del bello e dell'arte. Ma per quanto egli accentui la differenza della 'forma' logica e di quella estetica, la forma generale del 'concetto' si mostra tuttavia preponderante. Non viene scoperto qui un autonomo principio formante, ma solo offerta una nuova classe di 'concetti sensibili'. La questione, comunque, una volta posta, non poteva placarsi"²³. Ed è proprio grazie a questo passaggio consumatosi nel bel mezzo della modernità illuminista tedesca che per Cassirer è possibile riscontrare il fatto che la sfera del sensibile, a cui principalmente quella estetica viene riferita, possa essere considerata non più semplicemente come una 'caduta dall'originaria realtà spirituale", ma invece come la "necessaria rappresentazione di questa realtà medesima'.

²² Cassirer E., *Freiheit und Form...*, cit., p. 77; tr. it. cit., p. 114.

²³ Ivi, p. 80, tr. it. cit., p. 116.

3. Kant e la terza Critica

“Kant hat nicht zu den beiden bereits bestehenden apriorischen Prinzipien um des symmetrischen Aufbaus willen ein drittes hinzuerfunden: sondern eine Weiterbildung und eine schärfere Fassung des Aprioritätsbegriffs selbst war es, die ihm zunächst auf theoretischem Gebiete – im Gedanken der logischen ‘Angemessenheit’ der Natur für unser Erkenntnisvermögen – entgegentrat. Damit aber hatte sich ihm weiterhin die Zweckbetrachtung überhaupt – oder, nach der transszendental-psychologischen Seite ausgedrückt, das Gebiet von Lust und Unlust – als ein möglicher Gegenstand apriorischer Bestimmung erwiesen: und von hier aus führte der Weg weiter, auf dem sich zuletzt die apriorische Grundlegung der Ästhetik, als Teil eines Systems der allgemeinen Teleologie ergab”

Cassirer, *Kants Lehre und Leben* (1918)

La monografia dedicata al pensiero di Kant²⁴, *Kants Lehre und Leben*²⁵, venne da Cassirer pubblicata nel 1918 e, dunque, esattamente due anni dopo *Freiheit und Form*. Questi due studi, strettamente legati tra loro sia dal punto di vista cronologico che da quello speculativo, rappresentano per una parte della letteratura critica (quella che si potrebbe definire più ‘ortodossa’) un consolidamento di tutta la concezione critico-filosofica dell’autore genuinamente svolta nel solco del kantismo perché prima di tutto rimasta fedele al primato della funzione rispetto all’oggetto; per l’altra (quella ‘eterodossa’) invece una variazione non indifferente della filosofia trascendentale verso una teoria della comprensione e della configurazione del significato²⁶. Come spesso si è trovati a riconoscere, le letture critiche che si dirigono verso gli estremi di un pensiero dato posseggono certamente il pregio di provare a misurarsi fino in fondo con l’oggetto di studio, ma il più delle volte possono perdere di vista che ‘ciò che è nuovo’ in un filosofo non si ritrova quasi mai

²⁴ Sul Kant di Cassirer, si vedano almeno: Cacciatore G., *Cassirer interprete di Kant e altri saggi*, Armando, Messina 2005 e Gigliotti G., ‘Cassirer e il trascendentale kantiano’ (1995), in Id., *Riflessione trascendentale ed esperienza storica...*, cit., pp. 595-614.

²⁵ Cassirer E., *Kants Leben und Lehre* (1918), Bruno Cassirer, Berlin 1921²; tr. it. *Vita e dottrina di Kant*, pres. di M. Dal Pra, La Nuova Italia, Firenze 1977.

²⁶ Cfr. su questa prospettiva, a esempio, cfr.: Krois J. M., ‘Problematik, Eigenart und Aktualität der Cassirerschen Philosophie der symbolischen Formen’, in H.-J. Braun, H. Holzhey und E. W. Orth (Hrsg.), *Über Ernst Cassirers Philosophie der symbolischen Formen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1988, pp. 15-44.

nei supposti contrasti interni al suo sistema, quanto più alla convergenza di questi dove, a ben vedere, si riscontra un rinnovato assetto di presupposti come di esiti sperati della ricerca in cui è possibile rintracciare una sorta di lineare uniformità intellettuale. È infatti a questa nuova corrispondenza di limiti e possibilità del pensiero cassireriano che sarà forse opportuno rivolgere attenzione per constatare quanto con questi due lavori l'autore vada alla ricerca di nuovi possibili orizzonti del criticismo kantiano che dal problema della fondazione della conoscenza si rivolgono alla questione della libertà come della energia formatrice dello spirito. Da qui l'esigenza per Cassirer di valutare positivamente l'importanza di un 'allargamento' del trascendentale a cui già Kant con la terza *Critica*²⁷ aveva cercato di offrire un contributo, grazie alla connessione del giudizio di gusto con quello teleologico, andando così a inaugurare un nuovo ambito di validità oggettiva. Tale prospettiva per Cassirer assume una prima forma col volume del 1918 e qui di seguito s'intende presentare alcuni passaggi salienti del VI capitolo (non a caso, quello più esteso di tutta l'opera) dedicato alla *Kritik der Urteilskraft*.

Sin dalle prime battute del capitolo dell'opera in oggetto, Cassirer precisa che il primo compito che si è dato risiede non tanto nell'individuare il 'contenuto effettivo' di ogni problema singolo insito nella terza *Critica*, quanto invece quello di considerare *in primis* la 'disposizione generale dell'opera', ovvero il quadro complessivo che essa viene a definire. Per restare fedele al suo intento, Cassirer chiarisce che Kant "non mira semplicemente a costruire le condizioni per l'esistenza dei costrutti finalistici-teleologici della natura e dell'arte: quello che egli vuole stabilire è la direzione caratteristica che la nostra conoscenza prende quando giudica un essere (*Seiend*) come finalistico, come coniazione da parte di una forma interna. Solo in ciò l'assegnazione del problema teleologico e di quello estetico a una *Kritik der Urteilskraft* unitaria trova una sua più profonda spiegazione e giustificazione"²⁸. A partire da tali premesse come anche dall'assunto kantiano per cui giudizio e oggetto sono in senso critico concetti strettamente connessi tra loro (dove 'la verità-realtà dell'oggetto' si può comprendere e fondare sempre e soltanto dalla 'verità del giudizio'), si delinea l'esigenza di rinnovare il compito del trascendentale, tenendo conto del fatto che la nostra conoscenza è legata alla 'differenza di validità' che le diverse forme di giudizio di volta in volta comportano. Perciò "il regno dell'arte

²⁷ Sulla lettura di Cassirer della terza *Critica*, si vedano almeno: Ferrari M., 'Cassirer e la "Critica del giudizio"', in Id., *Ernst Cassirer...*, cit., pp. 85-110; Orth E. W., 'Die Bedeutung der "Kritik der Urteilskraft" für Cassirers Philosophie der symbolischen Formen', in Id., *Von der Erkenntnistheorie zur Kulturphilosophie...*, cit., pp. 176-190.

²⁸ Id., *Kants Leben und Lehre*, cit., p. 303; tr. it. cit., p. 339.

e quello delle forme naturali organiche rappresentano un mondo diverso e da quello della causalità meccanica e da quello delle norme morali solo perché il collegamento che adottiamo fra i singoli costrutti in questi due nuovi ambiti, sottostà a una forma-di-legge peculiare, non esprimibile né mediante le ‘analogie dell’esperienza’ teoretiche, i rapporti di sostanza, causalità e azione reciproca, né mediante gli imperativi morali. Qual è questa nuova forma legale e su che cosa si fonda la necessità che le attribuiamo [...]. L’arte sta sotto il segno della ‘verità naturale’ o sotto quella dell’‘apparenza’? È imitazione di un oggetto esistente oppure una libera creazione della fantasia che del dato dispone a suo piacimento e arbitrio?”²⁹. Ecco, questo il campo d’indagine, e queste sono le domande più prossime a esso che a partire da Kant l’intero sviluppo storico-concettuale sia della teoria della natura organica e del vivente come dell’estetica è portato a riformulare: a tutto ciò va associato secondo Cassirer un compito critico-sistematico.

Da qui, per il filosofo tedesco, il Kant della terza *Critica* prende le mosse alla volta dell’esigenza per il criticismo di una nuova fondazione che riguardi anche il giudizio di gusto. Di conseguenza, la domanda trascendentale generale viene a essere concepita come ‘allargata’ a tutte le diverse modalità della forma in forza delle quali sia possibile giustificare universalmente qualunque tipo di validità oggettiva. Sia se questa oggettività derivi da necessità concettuali o intuitive, ovvero ‘dalla necessità dell’essere o da quella del dovere’, essa va a costituire sempre un ‘definito problema unitario’. Seguendo tale traccia “la *Kritik der Urteilskraft* apporta una nuova differenziazione di questo problema generale; scopre un nuovo tipo di rivendicazione-di-validità in generale, ma con ciò resta interamente nella cornice già fissata dal primo abbozzo generico della filosofia critica”³⁰. Alla luce di questo punto ne consegue anche il ripensamento circa la mediazione possibile tra il mondo della libertà (cultura) e quello della natura (necessità) che non può più risolversi con il rimando a un regno intermedio, bensì “nello scoprire un tipo di considerazione che partecipi d’un modo al principio della spiegazione empirica della natura e al principio della valutazione etica”³¹. Dunque, la domanda ora da porsi è se il mondo della natura non possa essere pensato “anche in modo che la conformità a leggi della sua forma si accordi almeno con la possibilità degli scopi da realizzare in essa secondo leggi della libertà”³². Rispondere

²⁹ Ivi, p. 305; tr. it. cit., pp. 340-341.

³⁰ Ivi, p. 306; tr. it. cit., p. 341.

³¹ *Ibidem*.

³² Kant I., *Critica della facoltà di giudizio*, Introduzione II, a cura di E. Garroni e H. Hohenegger, Einaudi, Torino 1999, p. 12.

positivamente a questa questione posta nella terza *Critica* significa per Cassirer aprire il criticismo a una prospettiva pienamente nuova: ciò comporta un ‘mutamento’ nella disposizione sistematica e reciproca di tutti i concetti critici fondamentali. Tale mutamento, che Cassirer chiama ‘trasformazione’ come anche ‘rimodellamento’, esige di verificare nei particolari in quale misura l’impianto precedente del criticismo resti confermato e in quale misura esso ne esca ampliato e rettificato.

Come è stato già notato³³, è possibile sostenere, avviandoci alla prima “sosta” conclusiva che rimanda a una definizione dei problemi in campo tutta ancora da costruire, che è proprio negli anni dal 1916 al 1918 che Cassirer rileggendo soprattutto il Kant della *Critica della facoltà di giudizio* e aprendosi alla morfologia di Goethe andava a ripensare il trascendentale attraverso l’estetico in stretta connessione al concetto di forma vitale rivolta alla ‘totalità della realtà spirituale’ per fondare una sistematica universale della cultura. Da questa prospettiva, l’evoluzione dunque che anima il pensiero kantiano dalla prima *Critica* alla terza *Critica* viene a svolgersi tramite un ordine metodico che armonizza tra loro in una unità fondamentale e funzionale le molteplici facoltà; “questo graduale sviluppo del concetto idealistico-critico di realtà e del concetto idealistico-critico di spirito – sostiene Cassirer – è uno dei tratti più caratteristici del pensiero kantiano ed è fondato addirittura su di una specie di legge stilistica di questo pensiero. La schietta, la concreta totalità dello spirito non può fin dal principio essere indicata in una semplice formula ed esser per così dire fornita già bella e pronta, ma si sviluppa, si ritrova solo nel processo costantemente progrediente dell’analisi critica. Il confine dell’essere spirituale non può essere segnato e determinato se non in quanto lo si segue a passo a passo in questo suo cammino”³⁴. Seguendo tale itinerario di studi è possibile ricostruire da vicino la genesi del pensiero di Cassirer che conoscerà nella formulazione del concetto di ‘forma simbolica’ uno tra i suoi lasciti più proficui per la filosofia ancora oggi a venire³⁵.

Bibliografia

³³ Cfr. Ferrari M., ‘Cassirer e la ‘Critica del Giudizio’’, in Id., *Ernst Cassirer...*, cit., p. 110.

³⁴ Cassirer E., *Philosophie der symbolischen Formen, I: Die Sprache* (1923), Meiner, Hamburg 2010, p. 8; tr. it. *Filosofia delle forme simboliche, 1: Il linguaggio* (1961), La Nuova Italia, Firenze 1996², p. 11.

³⁵ Sull’importanza attuale della filosofia di Cassirer, cfr. Luft S., ‘Cassirer’s Place in Today’s Philosophical Landscape. ‘Synthetic Philosophy’, Transcendental Idealism, Cultural Pluralism’, in S. Truwant (ed.), *Interpreting Cassirer. Critical Essays*, Cambridge Uni. Press, Cambridge-New York 2021, pp. 214-236.

- Baumgarten A.G., *Riflessioni sulla poesia* (1990), a cura di P. Pimpinella e S. Tedesco, Aesthetica Preprint, Palermo 1999².
- Baumgarten A.G., *Lezioni di estetica* (1998), a cura di S. Tedesco, pres. di L. Amoroso, Aesthetica, Sesto S. Giovanni (Mi) 2020².
- Baumgarten A.G., *Estetica* (2000), a cura di S. Tedesco, nuova ed. riveduta da A. Nannini, Aesthetica, Sesto S. Giovanni (Mi) 2020².
- Cacciatore G., *Cassirer interprete di Kant e altri saggi*, Armando, Messina 2005.
- Cassirer E., *Freiheit und Form. Studien zur deutschen Geistesgeschichte* (1916, 1918²), Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1975; tr. it. *Libertà e Forma. Studi sulla storia spirituale della Germania*, Le Lettere, Firenze 1999.
- Cassirer E., *Kants Leben und Lehre* (1918), Bruno Cassirer, Berlin 1921²; tr. it. *Vita e dottrina di Kant*, pres. di M. Dal Pra, La Nuova Italia, Firenze 1977.
- Cassirer E., *Philosophie der symbolischen Formen, I: Die Sprache* (1923), Meiner, Hamburg 2010; tr. it. *Filosofia delle forme simboliche, 1: Il linguaggio* (1961), La Nuova Italia, Firenze 1996².
- Cassirer E., *Zur Logik der Kulturwissenschaften. Fünf Studien* (1942), Meiner, Hamburg 2011; tr. it. *Sulla logica delle scienze della cultura*, intr. e cura di M. Maggi, La Nuova Italia, Firenze 1979.
- Endres T., Fanuzzi P., Klattenhoff T. (Hrsg.), *Philosophie der Kultur und Wissensformen. Ernst Cassirer neu lesen*, Lang, Frankfurt am Main [etc.] 2016.
- Ferrari M., 'Libertà, idea e forma', in Id., *Ernst Cassirer. Dalla scuola di Marburgo alla filosofia della cultura*, Olschki, Firenze 1996, pp. 31-73.
- Ferrari M., 'Cassirer e la "Critica del giudizio"', in Id., *Ernst Cassirer...*, cit., pp. 85-110.
- Friedman J. T., Luft S. (Eds.), *The Philosophy of Ernst Cassirer. A Novel Assessment*, De Gruyter, Berlin-Boston 2015.
- Gigliotti G., 'Libertà e forma' (1979), oggi in Id., *Riflessione trascendentale ed esperienza storica. Studi su Kant e il neokantismo*, a cura di A. Aportone, B. Centi e L. Perilli, Olms, Hildesheim-Zürich-New York 2019, pp. 615-656.
- Gigliotti G., 'Cassirer e il trascendentale kantiano' (1995), in Id., *Riflessione trascendentale ed esperienza storica...*, cit., pp. 595-614.
- Kant I., *Critica della facoltà di giudizio*, a cura di E. Garroni e H. Hohenegger, Einaudi, Torino 1999.
- Kösser U., *Der Diskurs um das analogon rationis. Asthetik auf dem Weg zu Cassirer*, in "Kulturwissenschaftliche Studien", 4 (1999),

- pp. 32-50.
- Krois J. M., 'Problematik, Eigenart und Aktualität der Cassirer-schen Philosophie der symbolischen Formen', in H.-J. Braun, H. Holzhey und E. W. Orth (Hrsg.), *Über Ernst Cassirers Philosophie der symbolischen Formen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1988, pp. 15-44.
- Landmann E., *Die Transcendenz des Erkennens*, Bondi, Berlin 1923.
- Lauschke M., *Ästhetik im Zeichen des Menschen. Die ästhetische Vorgeschichte der Symbolphilosophie Ernst Cassirers und die symbolische Form der Kunst*, Meiner, Hamburg 2007.
- Luft S., 'Cassirer's Place in Today's Philosophical Landscape. 'Synthetic Philosophy', Transcendental Idealism, Cultural Pluralism', in S. Truwant (ed. by), *Interpreting Cassirer. Critical Essays*, Cambridge Uni. Press, Cambridge-New York 2021, pp. 214-236.
- Matherne S., *Cassirer*, Routledge, New York *et alia* 2021.
- Massimilla E., 'L'immagine di Kant nel *George-Kreis*' (2005), oggi in Id., *Scienza, professione, gioventù: rifrazioni weberiane*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2008.
- Matteucci G., 'Ipotesi di una estetica della "forma formans"', in E. Cassirer, *Tre studi sulla forma formans. Tecnica, spazio, linguaggio*, CLUEB, Bologna 2003, pp. 1-44.
- Matteucci G., *Il sapere estetico come prassi antropologica. Cassirer, Gehlen e la configurazione del sensibile*, ETS, Pisa 2010.
- Möckel C., *Die Philosophie Ernst Cassirers. Vom Ausdrucks- und Symbolcharakter kultureller Lebensformen*, Meiner, Hamburg 2018.
- Nannini A., *Ancient or modern? Alexander G. Baumgarten and the Coming of Age of Aesthetics*, in "Filozofija I društvo", 26, 3 (2015), pp. 629-651.
- Nannini A., *The Six Faces of Beauty. Baumgarten on the Perfections of Knowledge in the Context of the German Enlightenment*, in "Archiv für Geschichte der Philosophie", 102, 3 (2020), pp. 477-512.
- Naumann B., Recki B. (Hrsg.), *Cassirer und Goethe. Neue Aspekte einer philosophisch-literarischen Wahlverwandtschaft*, Akademie Verlag, Berlin 2002.
- Naumann B., *Philosophie und Poetik des Symbols. Cassirer und Goethe*, Fink, München 1998.
- Orth E. W., *Von der Erkenntnistheorie zur Kulturphilosophie. Studien zu Ernst Cassirers Philosophie der symbolischen Formen*, Königshausen und Neumann, Würzburg 1996.
- Paetzold H., 'Ernst Cassirers Berliner Jahre (1903-1919): vom Historiker der Erkenntnistheorie zum systematischen Erkenntnisthe-

- oretiker und zum kosmopolitischen Geistesgeschichtler', in Id., *Ernst Cassirer – von Marburg nach New York. Eine philosophische Biographie*, Wiss. Buchges., Darmstadt 1995, pp. 12-45.
- Randazzo I., *Ernst Cassirer. Considerazioni su estetica e forma*, Bonna, Acireale-Roma 2020.
- Recki B. (Hrsg.), *Philosophie der Kultur – Kultur des Philosophierens: Ernst Cassirer im 20. und 21. Jahrhundert*, Meiner, Hamburg 2012.
- Saponaro G., 'Filosofia della cultura o tragedia della cultura? L'eredità filosofica di Ernst Cassirer', in Aa. Vv., *Il Novecento*, Bibliografica Editrice, Roma 2015, pp. 14-65.
- Slochower H., 'Ernst Cassirer's Functional Approach to Art and Literature', in P.A. Schilpp, (ed. by), *The Philosophy of Ernst Cassirer*, The Library of living Philosophers, Evanston 1949.
- Spree A., *Cassirers Baumgarten*, in "Monatshefte", 95, 3 (Fall, 2003), pp. 410-420.
- Tedesco S., *Alla vigilia dell'Aesthetica: ingegno e immaginazione nella poetica critica dell'Illuminismo tedesco*, Aesthetica Preprint, Palermo 1996.
- Tedesco S., *Breitinger e l'estetica dell'illuminismo tedesco*, Centro internazionale studi di estetica, Palermo 1997.
- Tedesco S., *Studi sull'estetica dell'illuminismo tedesco*, Fondazione nazionale Vito Fazio-Allmayer, Palermo 1998.
- Tedesco S., *L'estetica di Baumgarten*, Aesthetica, Palermo 2000.
- Valentini T., 'Filosofia del comprendere e dialogo tra le culture. La prospettiva di Wilhelm von Humboldt e la sua ripresa in Ernst Cassirer', in M. Signore, G. Scarafile, (a cura di), *Libertà e dialogo tra culture*, Messaggero, Padova 2007, pp. 329-372.
- Vercellone F., S. Tedesco S. (Eds.), *Glossary of Morphology*, Springer, Cham (CH) 2020.

Embodied Emotions.

Le mappe corporee delle emozioni

di Dana Svorova*

ABSTRACT

In the current interdisciplinary debate focused on the complexity of the human being, we witness a turning point. Body and mind, which were traditionally considered to be separated, are nowadays re-united thanks to the empiric data obtained in the cognitive neurosciences. Different scholars in this field of study, such as Damasio, Varela, Gallese and others, have addressed the specific concept of ‘embodiment’. This new concept of the mind and body, called “embodied cognition”, manifests the full extension of the cognitive dimension to include the mind, body, emotions and environment in a dynamic process characterized by their reciprocal interaction. In the meantime, one important question concerns emotions specifically. Results of scientific experimental researches in different fields of study, conducted by e.g. Pert, Coulson, Nummenmaa, emphasize the fact that the body and mind are united, thus opening the possibility to talk about ‘embodied emotions’. These studies can contribute greatly to somaesthetics and emphasize a positive approach to life, understood as the art of living.

KEYWORDS

body-mind, emotions, interdisciplinarity, embodied approach, somaesthetics

Estasi, amore, ambizione, indignazione e orgoglio, considerati come sentimenti, sono insieme alle più evidenti sensazioni corporee di piacere e sofferenza, frutti dello stesso terreno.

William James

1. *La svolta significativa*

È passato più di un secolo da quando William James, padre della moderna psicologia, con l’audace affermazione, “l’essenza della vita mentale e di quella fisica è una sola”¹, demolì la secolare con-

* dana.svorova@unipa.it, Università degli Studi di Palermo

¹ Cfr. James, W., *Principles of Psychology* (1890); trad. it. *Principi di Psicologia*, a cura di G. Preti, Casa Editrice Giuseppe Principato, Milano 1950, p. 21.

vinzione di stampo cartesiano che consisteva nella netta separazione tra mente e corpo, sottolineando al tempo stesso l'importanza del *corpo* nella comprensione degli stati mentali e delle emozioni. Infatti, nel 1884 egli pubblicò nella rivista *Mind* un articolo intitolato *What is an Emotion?* con cui aprì un vivace dibattito sulla natura delle emozioni. Queste ultime, che all'epoca venivano interpretate secondo il modello teorico darwiniano, erano intese come un'innata risposta istintiva dell'organismo per garantirne la sopravvivenza, e comunque rientravano esclusivamente nelle esperienze mentali mediate da una successiva risposta corporea di secondaria importanza. James, invece, "concepiva l'emozione come una sequenza di eventi che inizia quando si produce uno stimolo e si conclude con un sentimento appassionato, con un'esperienza emotiva cosciente"². Ciò significa, prendendo in considerazione il suo famoso esempio della fuga davanti all'orso, che non scappiamo davanti all'orso perché abbiamo paura ma abbiamo paura perché scappiamo davanti all'orso. Secondo James, sono quindi le reazioni fisiche che danno origine alle emozioni e non viceversa. Tale affermazione suscitò nella comunità scientifica dell'epoca numerosi dubbi, poiché le teorie tradizionali interpretavano le emozioni come l'esito corporeo di un'esperienza mentale. Secondo James "l'aspetto mentale dell'emozione, il sentimento è schiavo della sua fisiologia e non viceversa"³. Per queste ragioni la teoria di James viene definita come teoria periferica o *somatica* delle emozioni. Indipendentemente da James, anche Carl Lange formula una teoria analoga a quella 'somatica'. In sintesi entrambe le teorie sostengono che le emozioni coincidono con le reazioni corporee associate. Nel corso del tempo seguirono altre teorie come ad esempio la teoria neurale delle emozioni di Cannon-Bard, la teoria dell'eccitazione cognitiva di Schachter e Singer, la teoria della valutazione di Arnold, oppure quella del primato affettivo di Zajonc, e così via⁴. Tuttavia nessuna di esse evidenziava l'importanza del corpo che accompagna l'esperienza emotiva stessa. I processi corporei venivano visti semplicemente come sottoprodotti del mentale. Di conseguenza la posizione di James, che sosteneva con grande determinazione che "la nostra vita mentale sia saldata alla nostra struttura corporea"⁵ venne vista con sospetto, dovuto soprattutto alla mancanza di adeguati strumenti interpretativi. Peraltro la teoria *somatica* venne attaccata da Walter Cannon, che la

² LeDoux J., *The Emotional Brain. The Mysterious Underpinnings of Emotional Life*, (1996); trad. it. *Il cervello emotivo. Alle origini delle emozioni*, Baldini Castoldi Dalai ed., Milano 2003, p. 46.

³ Ivi, p. 47.

⁴ Cfr. ivi, 45-142.

⁵ Ivi, p. 47.

criticò proponendo in alternativa il proprio modello teorico. Tutto ciò non tolse alla teoria periferica di James la sua portata rivoluzionaria ed essa, insieme alla controversa teoria di Cannon-Bard⁶, dominò la scena teorica delle emozioni fino agli anni Settanta. James comunque può a pieno titolo essere considerato il precursore del concetto che negli ultimi trent'anni ha suscitato un notevole interesse nel dibattito culturale, quello dell'*embodiment*.

Un altro tentativo che sottolineava l'importanza della dimensione corporea nella comprensione del mentale si può rintracciare nelle ricerche di Margaret Floy Washburn. Nei suoi studi, che risalgono al 1916, la psicologa americana sottolinea esplicitamente “la necessità di collegare gli eventi della vita mentale con quelli del movimento corporeo”⁷ scontrandosi inevitabilmente con la posizione dominante della psicologia cognitiva classica, che, appunto, considerava il ruolo del corpo e dell'azione del tutto secondari nel processo conoscitivo e nelle esperienze emotive. Con il trascorre dei decenni, in un clima culturale ancora poco favorevole, l'attenzione al corpo in relazione alla cognizione e alle emozioni cominciava a farsi più esplicita. Alla metà del Novecento comparvero diverse proposte teoriche che mettevano in risalto la dimensione corporea che rinviava verso un approccio olistico nella riflessione sull'essere umano, tra cui ad esempio la ben conosciuta posizione teorica di Moshe Feldenkrais⁸, fondatore dell'omonimo metodo. Egli mise in luce l'importanza del *corpo* e del movimento nel processo di apprendimento e dell'acquisizione della consapevolezza di sé, introducendo il concetto di *embodiment*. Egli, in una dichiarata posizione anti-cartesiana, sottolineava non soltanto un'inscindibilità funzionale tra mente-corpo ma sosteneva altresì che non si può essere consapevoli di un sentimento senza un atteggiamento motorio. In altri termini, mente-corpo sono due realtà strettamente interconnesse e indivisibili durante il loro funzionamento e l'espressione muscolare, in quanto più facilmente localizzabile, può consentire l'acquisizione della consapevolezza di ciò che accade all'interno di un individuo. Inoltre, un individuo non è altro che un “organismo integrale e sistema integrante e interdipendente all'interno di una complessa rete di sistemi e sottosistemi. Ne consegue la sostituzione del principio lineare di causa-effetto con quello della circolarità”⁹. Analogamente Abraham Maslow e Carl Rogers, i maggiori esponenti della psico-

⁶ Cfr. *ivi*, pp. 82-88.

⁷ Su Washburn M.F. cfr. Gomez Paloma F., Scione A., Tafuri D., *Embodied Cognition: il ruolo del corpo nella didattica*, in “Formazione & Insegnamento”, XIV/1 (2016), p. 77.

⁸ Feldenkrais M., *Embodied Wisdom*, North Atlantic Books, Berkeley, California 2010.

⁹ Della Pergola M., Luraschi S., *Embodiment e apprendimento: la pedagogia di Moshe Feldenkrais*, in “Amaltea – Innovazione sociale e community care”, XI (2016), p. 50.

logia umanistica, meglio conosciuti per il loro approccio teorico e terapeutico innovativo, fondarono la loro posizione sul fatto che i pensieri, il corpo e le emozioni si relazionano tra di loro e si influenzano a vicenda in un processo di crescita e sviluppo personale fondato sull'esperienza diretta. In tal modo la psicologia umanistica si contrappose nettamente al riduzionismo e al determinismo all'epoca dominante in ambito accademico, fornendo nuovi strumenti alla comprensione dell'essere umano di tipo olistico, dove il *corpo* rappresenta un tassello irrinunciabile.

2. *Embodied Cognition: la mente prende corpo*

A partire dagli anni '80 cominciarono a susseguirsi una serie di studi che posero il *corpo* in stretto nesso con la cognizione. Infatti, si potrebbe affermare che “la nascita dell'Embodied Cognitive Science, o scienza cognitiva incorporata, risale alla fine degli anni '80, nel momento in cui si diffonde il concetto per il quale la mente non è più indipendente dal corpo, ma inscritta in esso”¹⁰. Tra le prime teorie riconducibili alla cognizione incorporata si inserisce “l'*apparato ecologico* della percezione di James Gibson il quale attribuisce primaria importanza ai sistemi percettivi, per la loro capacità di cogliere direttamente gli oggetti in funzione delle possibilità motorie a essi associate”¹¹ evidenzia Paloma, Ascione e Tafuri. Gibson per spiegare la sua peculiare posizione introduce il termine *affordance*. Quest'ultimo rappresenta le potenzialità di azione che vengono attivate alla sola visione di un oggetto evocando quindi un comportamento motorio più o meno complesso coadiuvato dalla mappatura delle possibilità motorie del repertorio motorio individuale sia sul piano neurale che comportamentale in stretto nesso all'ambiente circostante.

Il filosofo Mark Johnson, invece, nel suo libro intitolato *The body in the Mind*, in cui critica la secolare separazione tra mente-corpo, cognizione-emozione, ragione-immaginazione, introduce il concetto “Embodied Schemata”¹², ossia i schemi *incorporati* che si modellano durante la nostra interazione con la realtà influenzando sui processi cognitivi. Si tratta di schemi non proposizionali che differiscono appunto da quelli linguistici e anche da quelli legati all'immagine. Essi sono comunque indispensabili per la comprensione

¹⁰ Gomez Paloma F., Ascione A., Tafuri D., *Embodied Cognition: il ruolo del corpo nella didattica*, cit., p. 79.

¹¹ Ivi, p. 78.

¹² Johnson M., *The Body in the Mind. The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*, The University of Chicago Press, Chicago 1987, p. 19.

della realtà e per l'interazione con essa. L'obiettivo di Johnson è di mettere in evidenza, utilizzando il concetto di *human embodiment*, “come il movimento corporeo, la manipolazione degli oggetti e le interazioni percettive connesse creano dei pattern peculiari senza i quali il mondo risulterebbe un grande caos”¹³. La proficua collaborazione sul piano teorico con il linguista George Lakoff ha portato alla stesura del libro intitolato *Philosophy in the Flesh: the Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*¹⁴, dove vengono evidenziate le difficoltà riscontrate nel contrastare le posizioni ben radicate del pensiero occidentale.

Tuttavia le inevitabili difficoltà non impedirono agli studi di avanzare in tale direzione. Al contrario, nella seconda metà degli anni '90 si è registrato un ulteriore accrescimento dell'interesse per l'*embodiment*. Il neuroscienziato Antonio Damasio pubblica nel 1994 un libro intitolato *Descartes' error*¹⁵, in cui sottolinea l'esistenza di uno stretto nesso tra il corpo e la mente. Per delineare il suo impianto teorico che s'incentra sul concetto della *cognizione incorporata* egli riprende, anche se con le inevitabili riserve, la teoria periferica di James, e conferma che a determinare i vari aspetti della mente come la coscienza, l'emozione, l'autocoscienza, la volontà, ecc. influiscono complesse dinamiche corporee. In altre parole, secondo Damasio il corpo riveste un ruolo significativo nel modellare la mente. Ciò conferma l'importanza degli schemi sensomotori nel processo cognitivo.

Subentrano altre interessanti proposte teoriche tra cui quella di “*mente estesa*” fornita dal filosofo Alva Nöe per cui la coscienza “si realizza non solo e non tanto dentro il nostro cervello per effetto dell'azione dinamica delle complesse connessioni neurali, ma come incontro e profonda compenetrazione fra corpo, cervello e ambiente/mondo”¹⁶ fornendo un paradigma cognitivo che egli definisce “sensomotorio”¹⁷. Anche gli studiosi Francisco Varela, Evan Thompson e Eleanor Rosch sostengono che il rapporto tra *mente-corpo-ambiente* è caratterizzato da una “profonda circolarità”¹⁸, ossia da una interdipendenza tra “background and embodiment”¹⁹

¹³ Ivi, p. XIX.

¹⁴ Lakoff G., Johnson M., *Philosophy in the Flesh: the Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*, Basic Books, New York 1999.

¹⁵ Damasio A., *Descartes' error*, Putnam, New York 1994.

¹⁶ Mario Es, “La mente estesa, secondo Alva Nöe”, *You Logos*, 22 febbraio 2015. Available at: <https://www.youlogosblog.wordpress.com/2015/02/22/la-mente-estesa-secondo-alva-noe/>

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Varela F.J., Thompson E., Rosch E., *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*, The MIT Press, Massachusetts 1993, p. 11.

¹⁹ *Ibid.*

proponendo un approccio “enattivo” allo studio della cognizione e delle emozioni. Anche la psicologa Margaret Wilson sottolinea che la cognizione umana ha radici profonde nel processo sensomotorio²⁰ e individua sei punti cardine riconducibili alla concezione dell’EC²¹, che spesso vengono trattati separatamente o in modo frammentario. A suo avviso, la cognizione non può prescindere dal luogo, dal tempo, dal corpo, dall’azione e dall’ambiente. In tal modo la studiosa americana fornì una visione unitaria e sistematica dell’EC. L’approccio ‘enattivo’ “attraverso il concetto di ‘*embodiment*’, profila una conoscenza come azione incarnata” volendo superare “la visione dell’apprendimento in quanto rappresentazione mentale della realtà esperita, recuperando il tema della corporeità come dimensione imprescindibile dai processi della conoscenza”²². In altre parole, ogni esperienza diverrebbe conoscenza non solo per la nostra mente ma anche per il nostro corpo.

3. *Verso Embodied Emotions*

Percorrendo la storia del pensiero occidentale, si può osservare che lo studio delle emozioni ha ricevuto molta meno attenzione rispetto alla comprensione della cognizione. Come osserva Giovanna Colombetti ed Evan Thompson, “la teoria dell’emozione è ancora largamente influenzata dalla dicotomia mente/corpo ereditata dal cognitivismo, e considera spesso il corpo con una struttura oggettiva, impersonale, invece come un corpo soggettivamente vissuto. Abbiamo affermato che le emozioni sono invece simultaneamente corporee e cognitivo-valutative: implementano significato e comprensione personale sotto forma di significato corporeo”²³.

Ciò si evince dalle ricerche di Antonio Damasio. Egli, nell’affrontare gli argomenti legati all’EC, non trascura gli aspetti legati alla comprensione dell’esperienza emotiva. A suo avviso quest’ultima dipende sia dalle rappresentazioni del corpo nel cervello (schemi sensomotori) sia dall’attività del corpo vero e proprio. Il

²⁰ Wilson M., Six views of embodied cognition, in *Psychonomic Bulletin & Review*, 2002. Available at: <https://philpapers.org/archive/ADAEC-2.pdf>.

²¹ Ivi, p. 626: “1/ Cognition is situated. 2/ Cognition is time pressured. 3/ We off-load cognitive work into the environment. 4/ The environment is part of the cognitive system. 5/ Cognition is for action. 6/ Off-line cognition is body base”.

²² Zambianchi E., Scarpa S., *Embodied cognition e formazione del sè: verso un approccio enattivo allo studio della relazione educativa*, in “Formazione & Insegnamento”, XVIII/2 (2020), p. 132.

²³ Colombetti G., Thompson E., *Il corpo e il vissuto affettivo: verso un approccio “enattivo” allo studio delle emozioni*, in “Rivista di estetica”, 37 (2008), § 48. Available at: <https://doi.org/10.4000/estetica.1982>.

corpo e il cervello, quindi, sono collegati non solo su vari livelli dei cosiddetti ‘circuiti virtuali’, ma anche “attraverso il flusso sanguigno, che permette agli ormoni e ad altri peptidi di sostenere stati d’animo di sottofondo”²⁴, per cui nel caso, per ragioni diverse, ad esempio di alcune lesioni della colonna vertebrale, sia impossibile raggiungere gli schemi rappresentativi, comunque si avranno “emozioni cerebrali”²⁵, anche se di intensità minore. Ciò avviene appunto grazie al rilascio dei neurotrasmettitori responsabili delle singole emozioni. Damasio, diversamente da James²⁶, “difende strenuamente l’idea che le emozioni sono interamente incarnate. Egli sostiene infatti che le rappresentazioni neurali del corpo devono essere continuamente aggiornate dal corpo. In particolare, l’attività biochimica viene continuamente ricreata nel corpo”²⁷. Per comprendere meglio l’aspetto *incorporato* delle emozioni bisogna accennare, anche brevemente, alla fisiologia delle emozioni.

Del meccanismo che riguarda il rilascio dei neurotrasmettitori in corrispondenza di un’esperienza emotiva si è occupata la neuroscienziata Candace B. Pert. Dalle sue ricerche emerge il fatto che esiste un sistema di comunicazione tra la mente e il corpo, che costituisce il substrato fisiologico riconducibile alle emozioni. Questo tipo di sistema si caratterizza per un’interazione complessa tra molecole messaggere e cellule-recettori, o più specificatamente tra gli ormoni e altri peptidi e i loro recettori specifici²⁸. Per dirla con Pert: “Ritengo che i neuropeptidi e i loro recettori siano una chiave per comprendere come la mente e il corpo siano interconnessi e come le emozioni possano manifestarsi attraverso il corpo. Maggiore è infatti la nostra conoscenza dei neuropeptidi, più difficile risulta ragionare in termini tradizionali di mente e corpo. Ha molto più significato parlare di una singola entità integrata, un ‘corpo-mente’”²⁹. Dunque, la mente e il corpo sul piano biochimico interagiscono in uno scambio reciproco bidirezionale³⁰. Dalle ricerche di Pert e del suo team si evince che i recettori dei

²⁴ Ivi, § 38.

²⁵ Ivi, § 38.

²⁶ James sostiene che possono esistere, in casi particolari, “emozioni meramente cerebrali”. Quest’affermazione comunque non rappresenterebbe una minaccia alla sua teoria. Cfr. Colombetti G., Thompson, E., *Il corpo e il vissuto affettivo*, cit., § 40.

²⁷ Damasio A., *Descartes’ error*, cit., p.158.

²⁸ Cfr. Pert C.B., *Molecules of Emotion* (1997); trad. it. *Molecole di Emozioni*, Ed. Corbaccio, Milano 2000, pp. 21-33.

²⁹ Pert C.B., *Il perché delle emozioni che proviamo*, Centro Studi Eva Reich, 2019, p.2. Disponibile qui: <https://www.evareichmilano.it/wp-content/uploads/2019/01/Il-perché-delle-emozioni-che-proviamo-Candance-Pert.pdf>.

³⁰ Cfr. ivi, p. 9.

neuropeptidi non sono, quindi, situati esclusivamente nel cervello, in particolare nel sistema limbico, nell'ipotalamo e nell'amigdala, ma è possibile ritrovare specifici recettori anche in altre parti del corpo, ciò che secondo Pert "rende i neuro peptidi i naturali candidati alla mediazione biochimica delle emozioni"³¹. Tra l'altro, continua Pert "potrebbe anche darsi che ciascun neuropeptide favorisca l'elaborazione delle informazioni unicamente nel caso in cui occupi recettori situati in punti nodali tra cervello e corpo. Se è così, ogni neuropeptide potrebbe suscitare un "tono" unico, equivalente ad uno stato d'animo"³². Dalle ricerche emergono altri dati importanti secondo cui in tale complesso meccanismo viene coinvolto anche il sistema immunitario³³ e quello endocrino poiché anche essi si basano su tale meccanismo. Si tratta dunque di un meccanismo complesso e integrato, regolato da un sistema autonomo, che conferma e sottolinea un'effettiva inscindibilità tra mente e corpo. Per dirla con La Jolla in riferimento alle ricerche della Pert: infine "ciò che vediamo è l'immagine di un "cervello mobile", che si sposta in tutto il corpo, situato nello stesso tempo in tutti i punti dell'organismo, e non soltanto nella testa"³⁴.

4. *Le mappe corporee delle emozioni*

In tale contesto risulta utile menzionare i risultati delle ricerche condotte da un gruppo di ricercatori finlandesi dell'Università di Aalto guidato da Lauri Nummenmaa. Nel 2013 venne pubblicato un loro articolo intitolato *Bodily maps of emotions*³⁵, che riporta risultati significativi. I ricercatori hanno rilevato l'esistenza di peculiari *pattern* di attivazione fisiologica riconducibili a ben precise "mappe" topografiche situate nel corpo, che corrispondono a emozioni sperimentate. Servendosi di centinaia di volontari, tra l'altro di popolazioni diverse, hanno osservato quali regioni corporee si attivavano in corrispondenza di sei emozioni primarie. Venne utilizzata una tecnica chiamata emBODY (una sorta di tomografia self-report), in cui i soggetti indicavano le varie parti del corpo che sentivano più o meno attive in riferimento a una determinata

³¹ Ivi, p. 7.

³² *Ibid.*

³³ Si è visto che anche i monociti, che circolano liberamente nel sangue, possiedono recettori per specifici neuropeptidi, egli stessi ormoni sono in realtà anch'essi peptidi. Cfr. ivi, p. 8.

³⁴ La Jolla D.Ch., *Prefazione*, in Pert C.B., *Molecole di Emozioni*, cit., pp. 7-8.

³⁵ Nummenmaa L. *et al.*, *Bodily maps of emotions*, in PNAS, 30 Dicembre 2013, URL = <https://doi.org/10.1073/pnas.1321664111>.

emozione indotta tramite tecniche di immaginazione guidata, seguita da una descrizione immediata delle sensazioni avvertite. Tale esperimento permise agli studiosi di tracciare una *mappa universale delle emozioni*. Ne emergono considerazioni davvero interessanti come ad es. nel caso dell'emozione della *felicità*, emozione piena di benessere e positività, in grado di accendere e illuminare ogni parte del corpo, ogni sua cellula. Invece, per quanto riguarda le emozioni di *tristezza*, il corpo reagisce a essa spegnendo l'energia vitale nella maggior parte del corpo. Sulla base di tali osservazioni è lecito ipotizzare che le 'mappe corporee' che si attivano durante una specifica esperienza emotiva dovrebbero corrispondere a una sorta di topografia di recettori specifici di una data emozione in analoghe regioni corporee.

Un altro interessante esempio che riguarda le emozioni e il loro corrispettivo corporeo è quello descritto dalla psicologa Amy Cuddy. Ella spiega come cambia in breve tempo lo stato d'animo variando semplicemente la posizione della *postura*³⁶. Cuddy, con un esempio molto semplice, illustra tale peculiare fenomeno sugli stati d'animo molto comuni: quelli della paura e della sicurezza di sé. Quando si prova lo stato emotivo della paura, i livelli di cortisolo si alzano e quelli di testosterone si abbassano con una corrispettiva modificazione posturale. Le spalle si curvano comunicando una certa chiusura in sé, che rimanda a un meccanismo innato di protezione dal mondo esterno. Al contrario, assumendo la postura tipica di un soggetto sicuro di sé, che si traduce in una posizione eretta caratterizzata da un'ampia apertura toracica si possono registrare significativi cambiamenti ormonali che vanno in una direzione opposta alla precedente. In pochi minuti il cortisolo diminuisce e aumenta invece il testosterone, ormone generalmente responsabile di un comportamento dominante e aggressivo. Analogamente, ad esempio nel caso dell'attivazione della muscolatura facciale per produrre il sorriso, anche forzatamente, mentre siamo tristi, il nostro stato d'animo subisce in pochi istanti cambiamenti significativi. Ne deriva che la plasticità dei tessuti muscolari responsabili, anche se non in modo esclusivo, di un determinato atteggiamento posturale condizionano i meccanismi biomorali dell'individuo.

Infatti, la ricerca a sostegno del concetto di *embodiment* ha messo in luce che la postura corrisponde non soltanto a schemi sensomotori³⁷ ma anche al fatto che essa è in grado di influenzare

³⁶ Cuddy A., *More confidence in 2 minutes* (2016). Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=r7WsJ-mEyl>

³⁷ Cfr. Gallese V., Guerra M., *Lo schermo empatico. Cinema e neuroscienze*, Raffaello

l'esperienza emotiva dell'individuo, oppure di decodificare segnali comunicativi non verbali, che permettono a loro volta di individuare determinati stati d'animo dell'individuo preso in esame. Lo psicologo Mark Coulson³⁸ fece lunghi studi legati all'interpretazione delle varie posture osservate da tre angolazioni spaziali diverse in relazione alle sei emozioni di base descritte da Paul Ekman: rabbia, disgusto, paura, felicità, tristezza e sorpresa. I risultati che emersero misero in evidenza che ogni tipo di postura differente corrisponde a diversi stati d'animo ed essi vennero interpretati da osservatori esterni in modo pressoché analogo. In tale contesto emerge un aspetto peculiare definito *embodied simulation*. Come osserva il neuroscienziato Vittorio Gallese "la simulazione incarnata coincide per molti aspetti con la nozione di empatia, ma non si esaurisce in essa. [...] la simulazione incarnata sottende anche aspetti importanti della costruzione delle nostre mappe spaziali, condiziona la nostra relazione con gli oggetti ed è alla base delle nostre capacità immaginative". I neuroni specchio che si attivano in determinate circostanze fanno parte, secondo Damasio, dei 'circuiti virtuali'³⁹ del sistema *corpo-cervello*. Tale fenomeno si può rintracciare anche in altri meccanismi di rispecchiamento come quelli dell'espressione facciale⁴⁰. Per dirla con Gallese:

L'emozione dell'altro è prima di tutto costituita e direttamente compresa attraverso il riutilizzo degli stessi circuiti neurali su cui si fonda la nostra esperienza in prima persona di quella data emozione. Osservare l'espressione di un'emozione significa anche simularla internamente. Ciò è ulteriormente confermato dalla neuropsicologia clinica: l'integrità del sistema sensori-motorio è cruciale per il riconoscimento delle emozioni manifestate dagli altri⁴¹.

Tali premesse, riguardanti specificatamente le emozioni e la corporeità, aprono la via verso una concezione delle *emozioni incorporate*. Esse (mente e corpo), in quanto unità funzionale inscindibile, nella reciproca interazione circolare con l'ambiente, manifestano i

Cortina Editore, Milano, 2015, p. 52: "La simulazione delle potenzialità motorie delle parti corporee crea uno spazio motorio che rappresenterebbe così la base, il costruito *a priori* – motorio – dello spazio attorno al corpo, che organizza, integra e dà significato alle informazioni sensoriali relative allo stesso corpo e a ciò che avviene intorno a esso. Anche in questo caso, ricerche successive hanno rivelato proprietà analoghe nel cervello motorio dell'uomo. [...] Su questo spazio motorio, [...] si inserisce l'informazione tattile, visiva e acustica".

³⁸ Coulson M., *Attributing Emotion to Static Body Postures: Recognition Accuracy, Confusions, and Viewpoint Dependence*, in "Journal of Nonverbal Behavior", 28 (2004). Disponibile qui: <https://doi.org/10.1023/B:JONB.0000032655.25550.be>

³⁹ Cfr. Damasio A., *Looking for Spinoza* (2003); trad. it. *Alla ricerca di Spinoza. Emozioni, sentimenti e cervello*, Adelphi Edizioni, Milano 2003.

⁴⁰ Cfr. Ekman P., *Darwin and Facial Expression*, Academic Press, New York 1973.

⁴¹ Gallese V., Guerra M., *Lo schermo empatico*, cit., p. 67.

loro contenuti con proprietà diverse e con linguaggi diversi su livelli descrittivi differenti. Come spiega Gallese:

Il concetto di *embodiment* può erroneamente far pensare a una mente che preesiste al corpo e successivamente se ne serve, abitandolo. [...] Un pensiero o un'idea, una percezione o un'immagine mentale non sono ovviamente né un muscolo né un neurone. Ma i loro contenuti sono inconcepibili a prescindere dalla nostra situata corporeità⁴².

5. Conclusione

Questo breve sguardo in direzione del cosiddetto *embodiment approach*, che da alcuni decenni occupa un posto significativo nel dibattito culturale, ha consentito di evidenziare la straordinaria complessità dell'essere umano, in cui le emozioni e il corpo, da sempre trattati per lo più marginalmente, in tale prospettiva acquisiscono una luce del tutto diversa. Il corpo non è più inteso come un mero strumento finalizzato all'espletamento di nobili attività mentali ma come una parte irrinunciabile dell'intera unità funzionale (mente-corpo) altamente strutturata e interconnessa. Numerosi studiosi hanno fornito modelli teorici interessanti riguardanti la dimensione corporea tra cui ad esempio Sigmund Freud, Maurice Merleau-Ponty, Michael Foucault, Jean-Paul Sartre, ma solo a partire dagli anni '90 del secolo scorso si comincia a parlare dell'importanza del corpo nel processo cognitivo in quanto unità funzionale inscindibile. La cosiddetta *embodied cognition* mette infatti in luce lo stretto nesso tra il corpo fisico e l'atto cognitivo. Le due realtà quindi non si sviluppano seguendo un flusso lineare monodirezionale bensì esse seguono uno schema bidirezionale. In tal senso il mentale diventa fisico e viceversa. Sono stati numerosi i campi del sapere che hanno contribuito a svelare i meccanismi che sottendono alla sottile regolazione di tali dinamiche del divenire umano, come le neuroscienze cognitive, la psicologia cognitiva e sperimentale, la psiconeurobiologia e la filosofia 'body integrate'.

I progressi scientifici hanno contribuito anche in modo significativo allo scioglimento di alcuni nodi legati alla comprensione delle emozioni. Infatti, diversi esperimenti condotti dalla psicologia sperimentale, avallati anche dalle neuroscienze, hanno tracciato peculiari *pattern* di attivazione fisiologica correlati a ben precise mappe topografiche situate nel corpo, riferibili ai processi emotivi. Tra l'altro le ricerche di neurobiologia hanno rilevato l'esistenza di specifiche molecole legate a ogni singola emozione e ai loro rispettivi recettori situati

⁴² Ivi, p. 34.

in specifiche regioni corporee. Tale flusso molecolare che sottende a una serie di molteplici e complessi processi regolatori potrebbe essere paragonato a una “sinfonia dalle diverse tonalità emotive eseguita dal corpo-orchestra”⁴³. In tale contesto il corpo diviene il piano ‘descrittivo’ simultaneo dell’emozione stessa. Ed è proprio la dimensione corporea, a cui rinvia l’*embodiment approach*, che consente all’individuo di acquisire la consapevolezza di sé. Le emozioni incorporate rinviano, infatti, a un’intensa esperienza di sé che si accompagna alla percezione del corpo vivo (*Leib*), dinamico e percipiente, in cui il dialogo basato sull’ascolto delle sensazioni somatiche ed emotive conduce verso la consapevolezza e comprensione dei propri stati interiori. Per parafrasare Antonio Damasio, i sentimenti diretti verso l’interno e le emozioni dirette verso l’esterno troveranno la loro compiutezza soltanto con l’avvento di un senso di sé, della coscienza⁴⁴.

Tale prospettiva olistica riguardante la condizione umana, presente ancor prima nelle pratiche millenarie orientali⁴⁵, apre non soltanto verso nuove metodologie e approcci terapeutici⁴⁶ ma anche verso una vera e propria *arte di vivere*. Quest’ultima si pone come obiettivo principale della *somaestetica*⁴⁷, disciplina filosofica che affonda le proprie radici nel *soma*, corpo vivo e sensibile, e nel concetto di *embodiment*. D’altro canto, scrive Richard Shusterman, “la realizzazione in

⁴³ Jannone A., *Medicina integrata #2 – Il corpo e le emozioni, un legame profondo*, 2018, <https://www.italiachecambia.org/2018/10/medicina-integrata-2-corpo-emozioni-legame-profondo/>

⁴⁴ A. Damasio, *The Feeling of What Happens. Body and Emotion in the Making of Consciousness* (1999); trad. it. *Emozione e coscienza*, Adelphi, Milano 2000, pp. 52-53.

⁴⁵ Cfr. Shusterman R., *Body Consciousness. A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics* (2008), trad. it. *Coscienza del corpo. La filosofia come arte di vivere e la somaestetica*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2013, pp. 173-174: “L’hatha yoga (o la meditazione Zen) non è semplicemente un affare di esecuzione di posture e azioni corporee ma di esecuzione di esse con l’attenzione propria della concentrazione rigorosa. [...] Accanto all’evidenza empirica di lunghe tradizioni di pratica e alle testimonianze che dimostrano gli effetti positivi di queste discipline meditative, c’è adesso ulteriore conferma da parte della nuova ricerca scientifica in psicologia sperimentale e neurofisiologia. Studi clinici hanno dimostrato che la pratica meditativa (incluse le discipline di meditazione seduta, analisi del corpo e hatha yoga) possono effettivamente ridurre i sintomi di ansietà, depressione e panico, generando inoltre un effetto più positivo nei soggetti che altri esperimenti hanno stabilito la base neurologica di questa capacità positiva. [...] Il risultato suggerisce chiaramente che la meditazione migliora non solo il nostro stato d’animo ma anche la nostra funzione immunitaria”.

⁴⁶ A fronte di tale scenario, emerge il bisogno di costruire nuove competenze, che potremmo definire integrate finalizzate alla valorizzazione delle aree cognitive ed emotivo-corporee ad esempio nel campo della pedagogia, della psicologia clinica, delle scienze motorie, della PNEI, ecc.

⁴⁷ Cfr. Shusterman R., *Pragmatist Aesthetics* (1992); trad. it. *Estetica pragmatista*, Aesthetica Edizioni, Palermo 2010, pp. 229-230: “L’importanza di proporre la somaestetica come disciplina risiede in parte nell’istituire una cornice disciplinare che leghi in modo strutturale e possa unificare proficuamente i molteplici studi relativi al corpo che vengono attualmente condotti in indagini non interconnesse e in forme disciplinari apparentemente incommensurabili”.

una forma *incarnata* è una caratteristica universale della vita umana, e altrettanto lo è la coscienza del corpo. La coscienza del corpo, come io la comprendo, non è solo la coscienza che una mente può avere del corpo come di un oggetto, ma comprende anche la coscienza *incarnata* che un corpo vivente e senziente indirizza al mondo ed esperisce in sé. Attraverso tale coscienza il corpo può effettivamente sperimentare se stesso come soggetto e oggetto insieme⁴⁸. La “prospettiva *migliorista*”⁴⁹ del progetto shustermaniano infine confluisce nella ricerca della tanto ambita dimensione del benessere psico-fisico⁵⁰. In tale contesto la filosofia diventa strumento efficace per essere protagonisti di una vita piena e dotata di senso.

Bibliografia

- Colombetti G., Thompson E., *Il corpo e il vissuto affettivo: verso un approccio “enattivo” allo studio delle emozioni*, in “Rivista di estetica”, 37 (2008). Disponibile qui: <https://doi.org/10.4000/estetica.1982>.
- Coulson M., *Attributing Emotion to Static Body Postures: Recognition Accuracy, Confusions, and Viewpoint Dependence*, in “Journal of Nonverbal Behavior”, 28 (2004). Disponibile qui: <https://doi.org/10.1023/B:JONB.0000032655.25550.be>.
- Cuddy A., *More confidence in 2 minutes* (2016). Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=r7dWsJ-mEyl>.
- Damasio A., *Descartes’ Error. Emotion, Reason and the Human Brain*, Penguin Books, New York 1994.
- Damasio A., *Looking for Spinoza* (2003); trad. it. *Alla ricerca di Spinoza. Emozioni, sentimenti e cervello*, Adelphi Edizioni, Milano 2003.
- Della Pergola M., Luraschi S., *Embodiment e apprendimento: la pedagogia di Moshe Feldenkrais*, in “Amaltea – Innovazione sociale e community care”, anno XI, numero unico (2016).
- Ekman P., *Darwin and Facial Expression*, Accademic Press, New York 1973.
- Feldenkrais M., *Embodied Wisdom*, North Atlantic Books, Berkeley, California 2010.

⁴⁸ Shusterman R., *Body Consciousness*, cit. p. 17.

⁴⁹ Ivi, p. 8.

⁵⁰ Cfr. Shusterman R., *Estetica pragmatista*, cit., p. 221: “La dimensione della propria dimensione corporea non deve essere ignorata. [...] la somaestetica lavora a migliorare la coscienza dei nostri stati e dei nostri sentimenti corporei, [...] Pertanto essa può rivelare e migliorare disfunzioni corporee che normalmente passano inosservate se non nel momento in cui pregiudicano il nostro benessere e il nostro rendimento”.

- Gallese V., Guerra M., *Lo schermo empatico*, Raffaello Cortina Ed., Milano 2015.
- Gomez Paloma F., Scione A., Tafuri D., *Embodied Cognition: il ruolo del corpo nella didattica*, in “Formazione & Insegnamento”, anno XIV, n. 1, Supplemento (2016).
- James W., *Principles of Psychology* (1890); trad. it. *Principi di Psicologia*, Casa Editrice Giuseppe Principato, Milano 1950.
- Jannone A., *Medicina integrate #2 – Il corpo e le emozioni, un legame profondo*, 2018. Available at: <https://www.italiachecambia.org/2018/10/medicina-integrata-2-corpo-emozioni-legame-profondo/>.
- Johnson M., *The Body in the Mind. The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*, The University of Chicago Press, Chicago 1987.
- Lakoff G., Johnson M., *Philosophy in the Flesh: the Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*, Basic Books, New York 1999.
- LeDoux J., *The Emotional Brain. The Mysterious Underpinnings of Emotional Life* (1996); trad. it. *Il cervello emotivo. Alle origini delle emozioni*, Baldini Castoldi Dalai, Milano 2003.
- MarioEs, “La mente estesa secondo Alva Nöe”, *You Logos*, 2015. Available at: <https://www.youlogosblog.wordpress.com/2015/02/22/la-mente-estesa-secondo-alva-noe/>.
- Nummenmaa L. et al., *Bodily maps of emotions*, in PNAS, December 30, 2013. Available at: <https://doi.org/10.1073/pnas.1321664111>.
- Pert C. B., *Il perché delle emozioni che proviamo*, Centro Studi Eva Reich, 2019. <https://www.evareichmilano.it/wp-content/uploads/2019/01/Il-perché-delle-emozioni-che-proviamo-Candance-Pert.pdf>.
- Pert C. B., *Molecules of Emotion* (1997); trad. it. *Molecole di Emozioni*, Ed. Corbaccio, Milano 2000.
- Shusterman R., *Body Consciousness. A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics* (2008); trad. it. *Coscienza del corpo. La filosofia come arte di vivere e la somaestetica*, Christian Marinotti Ed., Milano 2013.
- Shusterman R., *Pragmatist Aesthetics* (1992); *Estetica pragmatista*, Aesthetica edizioni, Palermo 2000.
- Varela F. J., Thompson E., Rosh E., *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*, The MIT Press, Massachusetts 1993.
- Wilson M., Six views of embodiment cognition, in *Psychonomic Bulletin & Review*, 2002. Disponibile qui: <https://philpapers.org/archive/ADAEC-2.pdf>.

Aesthetic Terraforming. Cosmo-morphologies for Troubled Times

di Gregorio Tenti*

ABSTRACT

Although more common in science-fiction than in philosophy, the concept of terraforming intercepts a particularly significant vein of contemporary thought. The world-making practices belong to an ancient morphological art that brings together humans and other species: every living being, as such, shapes an Earth, thus becoming a condition of life itself. Moreover, every living being does so together with other beings, following the systemic structure of life.

This paper aims to introduce a cosmo-morphic aesthetics through the concept of terraforming, which literally means the act of shaping a planet into a habitable world. We will claim that this concept evokes different understandings of the traditional notions of artefact, creative act and artistic doing, particularly in relation to the ideas of non-objectivability, deep agency and ecopoiesis.

KEYWORDS

Aesthetic morphology, Hyperobjects, Material Agency, Ecopoiesis

The notion of ‘terraforming’, belonging to science-fiction and planetary engineering, refers to “the process by which a planet is made Earth-like, and by implication a world capable of supporting human life”.¹ As it happened with Earth, some cosmic entities (planets and moons) can theoretically be transformed into biospheres by endogenous and exogenous factors: life on other planets can not only be discovered, but also established from scratch by civilizations of cosmic growers and gardeners. Although technically improbable, the idea of seeing ourselves as such figures is capable of cherishing new utopias and collective narratives that move beyond literary fiction.² Drawing on recent projects and reports realized by NASA, as well as on a rather long-standing research in

* gregorio.tenti@unito.it

¹ Beech M., *Terraforming: The Creating of Habitable Worlds*, Springer Science, New York 2009, p. 9. See also Fogg M.J., *Terraforming: A Review for Environmentalists*, in “The Environmentalist”, 13/1 (1993), pp. 7-17, and *Terraforming: Engineering Planetary Environments*, SAE International, Warrendale 1995.

² Cf. Pak C., *Terraforming: Ecopolitical Transformations and Environmentalism in Science Fiction*, Liverpool University Press, Liverpool 2016.

astronomy and astrobiology, some philosophical studies have dealt with the ethical implications of terraforming.³ Our interest, however, will focus on how terraforming results into a concept that lies at the intersection of certain wide-ranging theoretical junctions, such as planetary thinking and the anthropocenic turn, world-making, and neo-cosmological reflections.

As astro- and xenobiologists know, whatever ‘life’ we could eventually find outside our planet will not necessarily involve the conditions that we, as earthlings, are acquainted to. The only true precondition of xeno-life is the relationship of mutual transformation between living systems and environment, probably in the sense of a non-equilibrium set of conditions:⁴ the “intra-action of living-systems and habitability”⁵ is the ontological fact that humans would have to replicate in order to create a second Gaia. The sheer conceivability of world creation, then, raises the question on what a lifeform is and simultaneously on how to deal with a lifeform – i.e., what kind of practices it evokes and requires. We will claim that a form is exactly that relation of inter-ontological coexistence in an Earth-shaping texture, hence endowed with morphogenetic and territorial features. From this morphological statement follows that establishing a plane of forms implies eliciting the possibility of a complex range of ontological communications that would overcome our faculty of direct control and causation. Finally, we will argue that this domain of solutions has the power of mobilizing our aesthetic categories, encouraging us to rethink our concept of creative production.

1. *Every Form Shapes an Earth*

Haraway defines terraforming as an “old art” that brings together humans and other species in converting (and possibly re-converting) a space into a habitable place.⁶ In this sense, existing, for

³ Cf. Braun D., *Cost Benefit Analysis of Space Exploration: Some Ethical Considerations*, in “Science Direct”, 25 (2009), pp. 705-29; Kramer W., *Colonizing Mars: An Opportunity for Reconsidering Bioethical Standards and Obligations to Future Generations*, in “Futures”, 45/5 (2011), pp. 545-51; French R.H., *Environmental Philosophy and the Ethics of Terraforming Mars: Adding the Voices of Environmental Justice and Ecofeminism on the Ongoing Debate*, master thesis, University of North Texas, 2013; Schwartz J.J., *On the Moral Permissibility of Terraforming*, in “Ethics & The Environment”, 18/2, 1 (2013), pp. 1-31.

⁴ Pryor A., *Living with Tiny Aliens: The Image of God for the Anthropocene*, Fordham University Press, New York 2020, p. 37.

⁵ Ivi, p. 32.

⁶ Haraway D., *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chtulucene*, Duke University Press, Durham 2016, p. 11.

any earthly being, means to co-exist, to ontologically cooperate and subsist on a complex network. Every living being, as such, shapes an Earth, thus becoming a condition of life itself. More importantly, every living being does so together with other beings, thus constituting the operative structure of an ecosystem. Our planet, for example, exists in deep time as an articulation of processes performed by a multitude of agentive elements, such as water, single-celled beings, bacteria, plants and so on:⁷ it is hard to claim that planet Earth precedes its population, since it is not possible to conceive it as a floating cosmic rock gifted with life. Life happens *to* a planet, not *on* a planet.⁸ Earth presents itself as a super-ecosystem, a multitude of symbiotic and coevolutive relations,⁹ a network of ontological alliances. From this perspective, our planet is an absolute contingency that can hardly be reproduced, even on a speculative level: such ever-becoming concrescence of ontological realms is just too complicated to be represented and appropriated, let alone replicated. This is why an Earth is not a world: a *mundus* is always a *locus mundus*, a discernible and ordered place (the moralized nature), whereas an Earth is essentially a *territory*, a place in which a human subject cannot project himself completely. Only human beings have worlds, and can ultimately make a world their own.

An Earth-shaping activity, instead, is prerogative of the living in general. In this sense, one could maintain the Greek concept of *kosmos* only by radically de-anthropomorphizing it. Every living being constitutes itself as a *form* as it bears and invents a specific line of becoming together with a set of given conditions. We use the notion of 'form' for every agentive being endowed with expressive consistency, i.e., characterized as a process of formation taking place in the differential continuity between individual and territory. A form is not simply a finite individuality; rather, it is a morphing relational essence. A territory, symmetrically, is not necessarily a surrounding place or a biological ecosystem: it is an ontological niche, a set of material and immaterial trails and activities. An individual, say a migrating bird, *is* its territory, because it consists in the contingent expression of characterizing behaviours (certain migration routes); insofar as it is a process of expression, this essential relation is neither predetermined nor fixed once and for all. Analogously, a

⁷ Cf. Rudwick M.J.S., *Earth's Deep History: How It Was Discovered and Why It Matters*, University of Chicago Press, Chicago 2014.

⁸ Cf. Grinspoon D. *Earth in Human Hands: Shaping Our Planet's Future*, Grand Central Publishing, New York 2016, p. 77.

⁹ Cf. Margulis L. *Symbiotic Planet: A New Look at Evolution*, Basic Books, New York 1998; Lovelock J., *Gaia: A New Look at Life on Earth* (1979), Oxford University Press, Oxford/New York 2000.

biological organism is the epigenetic unfolding of a genetic code; the hunting expedition is the developmental unfolding of the wasp's instinctive drive; the mapping chants are the cultural unfolding of the Australian tribes narrated by Chatwin.¹⁰ "Every form is the dream of a world, that thinks itself while doing itself"¹¹ – or better, the dream of an Earth.

This cosmo-morphological view encompasses specific concepts such as those of territoriality, milieu and niche. In *A Thousand Plateaus*, Deleuze and Guattari offer an extended interpretation of the ethological notion of territoriality as a heterogeneous plane of patterns that creatively re-organizes biological functions as behaviours on an ecological level. For Deleuze and Guattari, a territory is the material *a priori* of becoming; as such, it is intimately exterior and divergent, never simply defensive.¹² It grounds what geographer Augustin Berque calls "*mouvance*", the co-implication of belonging and mobility.¹³ A territory represents an exteriority, not because it stands in contrast with an individual interiority: a living activity can never be reduced to a mechanic combination of internal drives and external stimuli,¹⁴ or to a sequence of actions and feedback. Unlike self-organizing physical systems, the living individual mobilizes the material and energetic flows that cross it by refining and perverting given rules.¹⁵ This is the reason why a living node does not represent a negative physical term, as in the concept of negentropy.¹⁶ By inhabiting a territory, the individual establishes itself as a singular way of composing with the world, thus gaining the possibility of differing from its species.¹⁷

A form coincides with the affective landscape it can trace: its ontological order is "trajective"¹⁸, as in an expressive – and therefore plastic – orientation. The territorial essence of the form, then,

¹⁰ Chatwin B., *The Songlines*, Franklin Press, Minneapolis 1987.

¹¹ Bailly J.-C., *Le Partit-pris des animaux*, Christian Bourgois, Paris 2013, p. 46.

¹² Cf. Parry J., *Philosophy as terraforming: Deleuze and Guattari on designing a new Earth*, in "Diacritics", 47/3 (2019), pp. 108-38.

¹³ Cf. Berque A., *Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains*, Belin, Paris 2001.

¹⁴ Montebello P., *Métaphysiques cosmomorphes. La fin du monde humain*, Les presses du reel, Dijon 2015, p. 139.

¹⁵ Cf. Koutroufinis S.A., *Beyond Systems Theoretical Explanation of an Organism's Becoming: A Process Philosophical Approach*, in S.A. Koutroufinis (ed.), *Life and Process. Towards a New Philosophy*, De Gruyter, Berlin/Boston 2014, pp. 99-132.

¹⁶ Cf. Bailly F., Longo G., *Biological organization and anti-entropy*, in "Journal of Biological Systems", 17/1 (2009), pp. 63-96; Longo G., Montévil M., 'Biological Order as a Consequence of Randomness: Antientropy and Symmetry Changes', in G. Longo, M. Montévil, *Perspectives on Organism*, Springer, Berlin/Heidelberg 2014, pp. 215-48.

¹⁷ Deleuze G., Guattari F., *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* (1980), University of Minnesota Press, Minneapolis/London 1987, p. 322.

¹⁸ Cf. Berque, cit.

is a morphing transcendental. Nothing like von Uexküll's "bubble", this "shattered" and open milieu¹⁹ is ubiquitous and oblique, but also dense like a path unfolding before the eyes of the searcher. Let us define the notion of territory as the zone of expression that always exceeds the *exprimendum* (that is an intensive set of valences), constituting its effectuality. A morphogenetic process always evokes a landscape of becoming, a habitability, that is also the constant presence of an exteriority and the possibility of bending previous regularities; a form is exactly this genetic anchoring, a living orientation and inventive extraction of unexpressed valences. In biology, all this has to do with the reassessment of ecological contingency. We can say for example that like a biological niche, a territory is constructed by modification of evolutionary constraints and transmitted by ecological inheritance.²⁰ In this sense, there is nothing comparable to immutable and homogeneous laws in a living becoming; there are instead transmitted generative patterns which perpetually re-organize themselves through expressive realization, a process of "delocalization of memory".²¹ A whole new metaphysics could be built on this bio-philosophical principle: the being depends on manifestation, the form consists on material generativity.²² If life is to be found in novelty, novelty inhabits relations, assemblages, morphogenetic trajectories – the fibres that form a contingent and mostly non-actualized space of organization.

The first result of our inquiry is that a territory cannot be appropriated neither by its inhabitants, nor by hypothetical observers: the first ones being part of it, the latter failing to grasp its intrinsic features. As the only viable knowledge in life sciences – in Can-

¹⁹ Cf. Buchanan M., *Onto-Ethologies: The Animal Environments of Uexküll, Heidegger, Merleau-Ponty, and Deleuze*, Suny Press, New York 2008, p. 175.

²⁰ Pocheville A., *La Niche écologique. Concepts, modèles, applications*, doctoral thesis, École Normale Supérieure de Paris, 2010; Tedesco S., 'Niche', in F. Vercellone, S. Tedesco (Eds.), *Glossary of Morphology*, Springer, Cham 2020, pp. 355-58.

²¹ Miquel P.-A., *Sur le concept de Nature*, Harmann, Paris 2015, p. 163; cf. also Prochiantz A., *Qu'est-ce que le vivant?*, Seuil, Paris 2012, pp. 23-39.

²² The first step toward this "other metaphysics" was certainly made by Darwinian evolutionism; nowadays, the overcoming of modern synthesis – centred on adaptive incrementalism and genetic inheritance – has brought renewed focus on ecological plasticity, developmental expression, and the role of epigenesis (cf. Pigliucci M., Müller G.B., *Evolution: The Extended Synthesis*, MIT Press, Cambridge, Mass. 2010; Huneman P., Walsh D.M., *Challenging the Modern Synthesis. Adaptation, Development, and Inheritance*, Oxford University Press, Oxford/New York 2017); and, in general, on an ontology of *ethos* instead of laws. The last 'biological law', in this sense, was that of genetic program (cf. Keller E.F., *The Century of the Gene*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 2000; Malabou C., *Before Tomorrow: Epigenesis and Rationality*, Polity Press, Cambridge 2016). This paradigm negates the possibility of thinking a form as separated from its relational environment and of excluding the history of the individual from variation.

guilhem's words²³ – is a form of *pathos*, it is impossible to have a non-ecological notion of the ecological fact. A territorial relationship cannot be reduced to and treated as a simple *datum*, devoid of its teeming germinative flows that require cognitive proximity and ontological immersion. Taking planet Earth as *an* Earth, then, implies renouncing to consider it as a transparent space, an already exhausted world. The problematic realization of Kant's cosmopolitical dream has found completion with the acknowledgment of human capacity of acting on a geological scale, as a consequence of the global extension of modern society; through “the imposition of the same system of exchange everywhere [...] we achieve something that resembles that abstract ball covered in latitudes and longitudes”, of which we can only say: “no one lives there”.²⁴ After all, as noted by Carl Sagan and his group,²⁵ it would be almost impossible to recognize earthly life from space without a previous conception of what life is. It is no case, then, that the total moralization of nature culminates in the ecological catastrophe, when the planet becomes completely disposable.

Our planet consists in the pulsating effect of a multitude of morphogenetic relations enmeshed in a common process, and this vital balance cannot be subject of symbolical and technological appropriation. This fundamental point, Heideggerian in inspiration, marks again the difference between an Earth and a world. A world is the narrated and calculated space that embodies the dream of Kafka's land surveyor: the final correspondence of nature and limit, the complete moralization of nature. An Earth, instead, is an internal activity with no origin and purpose, hence without possible narration. The problem of an Earth is not that of limits, but rather that of contingent genetic effectuation.²⁶ The Earth of our planet, for example, has refined a completely contingent toolkit for self-reproduction and transindividual self-regulation, which is however nothing but “a moment in the greater dynamic unfolding of what is not life”.²⁷ The human species is ontologically immersed in this hyper-territory that proliferates by letting axiomatic lines emerge from itself, without thematising its own contingency. The faculty of abstraction is clearly a possibility provided by life itself, a path that

²³ Canguilhem G., *The Normal and the Pathological* (1966), Zone Books, New York 1991, p. 222.

²⁴ Spivak G.C., *An Aesthetic Education in the Era of Globalization*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 2012, p. 338.

²⁵ Sagan C. et al., *A Search for Life on Earth from the Galileo Spacecraft*, in “Nature”, 365, n. 6448 (1993), pp. 715-21.

²⁶ Cf. Montebello, *Métaphysiques cosmomorphes*, cit., p. 81; and also Malabou, cit.

²⁷ Tusa G., *De-limitations: Of other Earths*, in “Stasis”, 9/1 (2020), p. 178.

earthly life, in its blind evolutive search, has opted for. The question is whether it represents a good and viable evolutive strategy, or it will bring a large portion of its agents to extinction. The fact that mankind can raise the ecological question does not mean that it can respect its own bonds of territorial belonging without disappearing.

In the specifically human modes of an Earth-shaping praxis lies the possibility for mankind to anchor in its own reality. Human activity can be considered as a particular regime of the morphogenetic entanglement that forms every territory and planet Earth as such: a way of making ontological alliances and expressing a psychical individual in a material and symbolical ecosystem. But this specific kind of activity must be connected to the countless other ways in which nature mobilizes its flows. The very fact that man does nothing alone establishes a plane of communication on which human activity is homologous to that of any other living being, at least enough to form ontological and existential synergies. Human beings always act by partaking a greater process of concrescence. To think of a cosmopoietic practice, then, it is necessary to acknowledge that an agency is always commensurate, co-existential.

2. *Crafting a Planet*

Let us return, then, to the concept of terraforming in its proper sense. What does it mean to shape a planet into a habitable Earth? According to what said so far, it could not possibly mean to fabricate a physico-chemical space through the work of enormous instruments, imposing the form dictated by certain earthly conditions on brute cosmic matter. The misguided dream of alter a hostile environment into one that is Earth-like through “the indomitable grinding of colossal machines”²⁸ resembles the boldest Promethean projects of the 20th century, like Mao Zedong’s Four Pests Campaign or the desiccation of the Aral Sea. Conceiving a molar action on a planetary scale can easily represent the culmination of man’s delusions of grandeur; but it can also be the speculative shore on which these delusions finally shipwreck. Faced with the planetary task, we have to acknowledge the inadequacy of our current technology; we may also realize, then, that life can only be *elicited*, and therefore is not subject of an engineering action. Shaping a new territory suitable for mankind requires *inducing* the growth of certain conditions by elicitation of given materials and inoculation of

²⁸ Beech, cit., p. 7.

germinal elements endowed with their own agency. A cosmopoietic process cannot be mechanically caused: it can only be triggered as further expression of pre-existing formative planes. This means not only that a ‘second Earth’ would hardly be similar to the first, but also that we, as their inhabitants, will most probably have to modify ourselves to dwell upon it.

Let us think of what Darwin called the “action of the worms”, beings that exist by transforming the land they inhabit; or, even more, of the action of microbes, that performed most of the terraforming task on planet Earth, far below the mesoscopic scale of human experience²⁹. On other planets, this task would be carried out by pioneer organisms capable of living in extreme conditions, the extremophiles,³⁰ or perhaps by technical individual with a high level of autonomy. In order to terraform a hostile planet, man would have to make decisive alliances and aim to ever vaster and more stable agentive networks; thus, human action would see its causal influence decline in favour of its communicative power. A terraforming activity would resemble an exercise of sowing, directed toward other environmental processes, like stimulating chains of catalytic reactions, establishing a nitrogen cycle, inducing a runaway greenhouse effect and the creation of an atmosphere. Now, this subterranean and indirect kind of doing evokes a whole different view on production in general. In order to be effective, the eliciting action cannot lapse into a relationship of exploitation; it has to be lateral and concomitant with its means, respectful of the ontological order that it crosses. Thus, the scheme of the action is no longer that of a subject that employs an object (instrumentalization) or of a master that employs a worker (*maîtrise*): it is rather close to what Gilbert Simondon describes as “technical life”, a peaceful coexistence between men and their means.³¹ More generally, it refers to the realized symbiosis of man with the living and the non-living. Yuk Hui uses the term “cosmotronics” to name this convergence of practices and agentive environment;³² Haraway, instead, describes the art of “sympoiesis” as the vital engagement

²⁹ Cf. Falkowski P.G., *Life's Engines: How Microbes Made Earth Habitable*, Princeton University Press, Princeton (NJ) 2016.

³⁰ Cf. Thomas D.J. et al., *Extremophiles for ecoipoiesis: Desirable traits for and survivability of pioneer Martian organisms*, in “Gravitational and Space Biology”, 19/2 (2006), pp. 91-103.

³¹ Cf. Simondon G., *On the Mode of Existence of Technical Objects* (1958), University of Minnesota Press, Minneapolis/London 2016.

³² Cf. Hui Y., *The Question Concerning Technology in China: An Essay in Cosmotronics*, MIT Press, Cambridge (MA) 2016 and *On Cosmotronics: For a renewed relation between technology and nature in the Anthropocene*, in “Techne”, 21/2-3 (2017), pp. 1-23.

in the game of eco-ontological contagion.³³ Everything changes in the way we think of productive practices when we realize that “earthlings are never *alone*”.³⁴

The first problem to address is the necessity of rethinking the concept of objectivity. In activities that take part in an Earth-shaping process, the object is implicitly represented by an environmental and diffused determination that can never be globally represented, nor moulded directly. The object in question overcomes the scale of individual experience, not necessarily because of its spatial or temporal magnitude, but also by virtue of its effects and significance. Timothy Morton has coined the term “hyperobject” for describing objects that surround and penetrate the individual without being ‘there’ at his disposal. Ecological interconnectedness, in Morton’s vision, is “viscous”, nonlocal, and re-emerges in time.³⁵ Without contradicting the critical inflection that animates this theory, we can refer this argument to a more general “metaphysics of mixture”,³⁶ in the morphological sense we have already described. An Earth is an object from which one cannot distance himself, that envelops one’s experience and grounds one’s existence without ever being at hand (and when it is at hand, it usually becomes something else). A represented planet can be dominated in its entirety, it can be subject of melancholic contemplation or burning optimism; but it also ceases to be a zone of expression and becomes a potential instrument of action. Drawing on Morton’s claims, Ben Woodard hints that in order to recognize an object as a fibre of a territory that we ourselves are in, we could perform an exercise of “reverse framing”: instead of placing it into the representative frame of our practical alternatives, framing our own action in the indefinite dynamic of a plastic and contingent nature.³⁷

By taking place within a non-discreet, environmental field of presence, human action loses its role of primal source of agency. Without confronting the wide debate on distributed agency,³⁸

³³ Cf. Haraway, cit.

³⁴ Ivi, p. 58.

³⁵ Cf. Morton T., *Hyperobjects: Philosophy and Ecology After the End of the World*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2013.

³⁶ Coccia E., *The Life of Plants: A Metaphysics of Mixture* (2016), Polity Press, Cambridge 2018.

³⁷ Woodard B., *Uncomfortable Aesthetics*, in R. Mackay, L. Pendrell, J. Trafford (eds.), *Speculative Aesthetics*, Urbanomic, Cambridge (Mass.) 2014, pp. 106-11.

³⁸ Cf. Sullivan H.I., ‘Agency in the Anthropocene: Goethe, Radical Reality, and the New Materialisms’, in J.A. McCarthy (ed.), *The Early History of Embodied Cognition 1740-1920*, Brill, Leiden/Boston/Köln 2016, pp. 284-304; C. Dalmasso, *Things that matter. Agency and performativity*, in “Aisthesis”, 13/1 (2020), pp. 155-68.

we can start by noticing that by attributing whether a symbolical transparency or an irreducible opacity to nature and objectivity, many different trends in contemporary philosophy explore an idea of shared and non-strictly human agency.³⁹ Generally, harmonizing human agency with the material and vital concrescence of activities that surround it implies reuniting “the conditions of possibility of knowledge with the causes of existence”,⁴⁰ that is understanding cognition as a part of reality itself. An action cannot extract itself from its course without losing grip of reality and ultimately self-destructing. An ontological territory bears just enough abstraction to prolong its morphogenetic flows. The consistence of an agentive instance does not lie in its degree of detachment and superordination, but rather in its creative effectuality, in its capacity of transformative relations: transcendental is the living creation of norms. To ontologically consist – this is Simondon’s *dictum* – means to have generative relations; “the Being”, writes Merleau-Ponty, is “*what requires creation for us to experience it*”.⁴¹ An Earth is always concrete, and perpetually goes beyond itself by virtue of plasticity.

By exploring the analogy between natural becoming and human praxis in the frame of an “ethics of planetary flourishing”,⁴² we can let emerge the features of a general morphological paradigm, for which we introduce the notion of *deep creativity*. To the morphological quality of plastic consistence corresponds human “metaplasticity”,⁴³ that is the faculty of privileging plasticity through plasticity. Thanks to this aspect, symbolic production is much faster and divergent than natural production, and intrinsically tends to acceleration. Just like natural morphogenesis, cultural morphogenesis is characterized by the faculty of creating the unpredictable and the unforeseen, but also by the capacity of fixing the variation through methods of transmission. Human action must be provided with *evolvability* (a

³⁹ Cf. for example the biosocial perspective that, drawing inspiration from Tim Ingold’s philosophical anthropology, integrate human and biological becomings (cf. Fuentes A., ‘Blurring the Biological and Social in Human Becomings’, in Ingold T., Palsson G. (eds.), *Biosocial Becomings: Integrating Social and Biological Anthropology*, Cambridge University Press, Cambridge/New York 2013, pp. 42-58), with specific regard to biocultural environments (cf. Ramirez-Goicoechea E., ‘Life-in-the-making: epigenesis, biocultural environments and human becomings’, in T. Ingold, G. Palsson (eds.) and *Biosocial Becomings: Integrating Social and Biological Anthropology*, cit., pp. 59-83).

⁴⁰ Simondon G., *L’individuation à la lumière des notions de forme et d’information*, Jérôme Millon, Paris 2005, p. 257.

⁴¹ Merleau-Ponty M., *The Visible and the Invisible. Followed by Working Notes* (1964), Northwestern University Press, Evanston 1968, p. 197.

⁴² Pryor, cit., p. 111.

⁴³ Cf. Malafouris L., *How Things Shape the Mind: A Theory of Material Engagement*, MIT Press, Cambridge (Mass.) 2013, p. 46.

long-range order of effectuality) and *robustness*,⁴⁴ which is the power of crafting ontological basins, grooves and trails. In the logic of cultural invention and transmission, the acts of genius are the analogous of mutagenic events, while the hermeneutical process of passing instances and formulas throughout generations corresponds to the subterranean work of conveying and bending established constraints. Every shift in context evokes a creative act, and every significative act sets a lineament of effects, thus transforming the context. This last feature can be defined as *adaptability*.⁴⁵

In natural morphogenesis, a process *knows how* to do what it does without *knowing that* it is acting and without knowing that it knows. In this sense, agency is coextensive with the “propagating organization” of life itself rather than with human consciousness.⁴⁶ In more speculative terms we could say that a living act possesses itself entirely: its being is not separated from its activity. A form “thinks itself while doing itself”; a form is “primary consciousness”, writes Raymond Ruyer,⁴⁷ where “consciousness” refers to a non-thematic and immediately productive contemplation, comparable to a continuous act of self-enjoyment. Even if we do not want to retrieve any kind of finalism (as Ruyer does instead), we have to give account of the fact that forms create a way of their realization in absence of subjective cognition, that is in absence of awareness of their means and goals. Natural morphogenesis is without any doubt a form of creativity. And it does not belong just – nor primarily – to biological beings: even matter, combined with energy, ‘behaves’ and organizes itself, possesses active and expressive qualities, grows and runs in flows.⁴⁸ “We are beginning to understand”, notes Delanda, “that any complex system, whether composed of interacting molecules, organic creatures or economic agents, is capable of spontaneously generating order and of actively organizing itself into new structures and forms”.⁴⁹

⁴⁴ Cf. Minelli A., ‘Biodiversity, Disparity and Evolvability’, in E. Casetta, J.M. da Silva, D. Vecchi, *From Assessing to Conserving Biodiversity. Conceptual and Practical Challenges*, Springer, Cham 2019, p. 240.

⁴⁵ Cf. Miquel, cit., p. 170.

⁴⁶ Cf. Kauffman S.A., *Investigations*, Oxford University Press, Oxford/New York 2000. “What is happening in a biosphere”, writes Kauffman (ivi, p. 5) “is that autonomous agents are co-constructing and propagating organizations of work, of constraint construction, and of task completion that continue to propagate and proliferate diversifying organization”.

⁴⁷ Cf. Ruyer R., *Neo-finalism* (1952), University of Minnesota Press, Minneapolis/London 2016.

⁴⁸ Cf. Leach N., *Matter Matters: A Philosophical Preface*, in S. Tibbits (ed.), *Active Matter*, MIT Press, Cambridge (Mass.) 2017, pp. 18-24; see also Coole D., Frost S. (Eds.), *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics*, Duke University Press, Durham/London 2017.

⁴⁹ Delanda M., *Material Complexity*, in N. Leach, D. Turnbull, C. Williams, *Digital Tectonics*, Wiley, London 2004, p. 17.

As a consequence of these claims, we define a self-possessing and self-organizing practice as a practice guided by that “immediate consciousness” of which Deleuze speaks with clear reference to Ruyer:⁵⁰ a practice in which action and abstraction resonate in perpetual creative tension. Such activity would be internal to itself, but nevertheless evolvable, robust and adaptable; this would assure its communicative significance and informational value. The artistic practice, taken in its most general terms, provides us again with a useful example. The artist is bearer of a particular kind of agency that does not come from his subjectivity intended as an original and autonomous source; however, it is neither learned nor innate. The artist is able to intercept and modulate a ‘surrounding’ agency, that stems from a semantic exteriority. The environment of his activity is both extremely rich and open, receiving flows and forms that come from far beyond his experiential domain. Within this affective territory, the artist embodies a nonlinear and largely contingent causality to further express an environmental information: during all his life, he cultivates form as a principle; for him, a form is – in Paul Klee’s words – “genesis, growth, essence”, rather than “solution, result, end”.⁵¹ Understood in this way, a created form is a way of composing an Earth: an ontological ramification, a structuring of co-existences, the composition of a generative soil.

3. Conclusions. On *Ecopoiesis*

Exercising our thought over the concept of terraforming, we have come to the conclusion that human patterns of dwelling are isomorphous with morphogenetic landscapes and trajectories of living forms. The act of shaping a planet requires to explore this link, to the point of a fundamental shift from *production* to *plasticity*. We claim that the deepest consequences of this shift in paradigm emerge in the field of aesthetics, in connection with the problem of creative practice. With the term ‘art’, we usually designate the most refined morphogenetic balance that mankind has achieved: aesthetics aims first of all to the complete comprehension of this kind of practice. But even when it does not deal specifically with artistic phenomena, the aesthetic perspective is the one that could correct the engineering spirit of modern technology. Ethics is not

⁵⁰ Deleuze G., *Pure Immanence: Essays on A Life* (1995), Zone Books, New York 2001, p. 29.

⁵¹ Klee P., *Notebooks. Vol. 1. The Thinking Eye*, Lund Humphries, London 1961, p. 69.

useful in this respect, unless it denies itself by drifting toward the pure manifestation of *ethos*. Aesthetics, instead, is purely a matter of consistency, to paraphrase Deleuze and Guattari.⁵² It is undeniable that aesthetics – intended also, but not only, as a theory of art – is the field that directly addresses the plastic consistence that pertains to human becoming, that is the singular and concrete texture of human expression. Let us retrace our argumentations, then, in order to examine the potential effects of a morphological philosophy of terraforming on the aesthetic categories.

We have seen that if an Earth could ever be taken as a product, it would represent some kind of “hyper-object”, world-object or “weather-world”.⁵³ 20th-century aesthetics has accustomed us to the possibility of experiential reversal, in which things become spirals of meaning and acquire environmental and atmospheric value (Wood 2019, 106). In the case of terraforming, this power of artifactuality has to do with the immediate overcoming of the scale of our individual experience, as well as with the impossibility of conceiving an individual subject linearly acting as a productive cause. In shaping an Earth, we aim to exert an influence on something that, by definition, exerts an influence on us first. Now, thinking of an artefact as an encountered environment can provide us with a better understanding of what it means to act ecologically. In Lars von Trier’s *Melancholia* (2011), for example, the ominous presence of an approaching planet has the power of reorienting earthly life, exposing inveterate hypocrisies and breathing new life in people’s actions and manifestations. Olafur Eliasson’s *Weather Project* (2003), instead, establishes a whole environment inside the Turbine Hall of Tate Modern by creating a minimal ecosystem composed by a giant sun, a sky, mist and cloud-like formations; spectators are thus invited to linger in a parallel dimension that reproduces the basic features of earthly life. But many other artistic expressions deal with cosmopoietic processes on a practical level, instead of just representing them. Let us mention, to name one, Marco Casagrande’s bi-urbanism: Casagrande realizes bio-inspired architectures to suggest new ways of dwelling, based on re-occupation of abandoned spaces and re-use of wasted materials, and often addressing marginalized communities. These are all examples of artistic ways of dealing with the concept of territory; they all presuppose an idea of experience and praxis as integrated with a multitude of expressive process of symbolical, biological and material nature.

⁵² Deleuze G., Guattari F., *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* (1980), University of Minnesota Press, Minneapolis/London 1987, p. 323.

⁵³ Cf. Ingold T., *The Life of Lines*, Routledge, London/New York 2015.

We have also seen that, in order to have some kind of agency on a planetary level, a human collectivity should learn to align its agency to greater expressive planes, intersecting and prolonging a network of non-human creative trails and inventing ad hoc ways of eliciting unpredictable processes. This is also what an artist consciously does: eliciting an agency which is deeper and vaster than him, without knowing the results. This aspect is highlighted by contemporary artistic manifestations that recognize and interact with non-human agency, such as bioart.⁵⁴ South-African artist William Kentridge remembers that in the middle of an ant plague in Johannesburg, when every method of killing the infesting insects resulted useless, he realized how to attract and direct them with sugar-water and finally managed to artistically cooperate with them. In his studio invaded by ants, Kentridge carried out a full-fledged experiment of ‘drawing with ants’.⁵⁵ Another bio-artist, Pierre Huyghe, performs in the subtle art of creating real ecosystems, as in the series *Zoodram*, composed by living marine environments. In his work *Influants* (2011), Huyghe displayed the expressive interactions of a territory by putting a flu virus, an ant colony and a handful of spiders in the same room in which the ‘spectators’ enter. However, bioart can also be intended in a broader sense: Neri Oxman, for instance, experiments with ‘living materials’ by crafting objects that behave differently depending on their interactions.⁵⁶ In the project titled *Wanderers: An Astrobiological Exploration* (2014), she designed clothes capable of protecting their wearers on other planets by forming portable biospheres and mobile habitats.

The term “ecopoiesis”, first introduced in astrobiology, can be taken here as a philosophical term referring to the aesthetic significance of terraforming. Considering the artefact as a territory, a world-object, or an Earth, and understanding human agency as morphogenetic participation (instead of as programmed subjective action) reshapes our idea of poiesis, casting light on the human capacity of cooperating with the self-organizing forces of reality. The aesthetic value of ecopoiesis, then, is not reduced to the meaning of artistic expression as a symptom or as a model, nor to the value of experience that concretely roots us in reality: it refers, more broadly, to a lesson of ontological consistence. Just like morphology,

⁵⁴ Daubner E., Poissant L. (eds.), *Bioart. Transformations du vivant*, Presses de l’Université du Québec, Québec 2012; M. Radomska, *Uncontainable Life: A Biophilosophy of Bioart*, Linköping University, Linköping 2016.

⁵⁵ Concilio C., *Postcolonial literature and Land Art in the Anthropocene*, in “Cosmo”, 15 (2019), pp. 250-52.

⁵⁶ Parry, cit., pp. 124-25.

aesthetics encourages to draw our categories directly from the singular multitude of intra-active phenomena that surrounds us. Only this kind of operative and speculative connection can nourish the dreams of perpetuating life on always new levels.

References

- Bailly, J.-C., *Le Partit-pris des animaux*, Christian Bourgois, Paris 2013.
- Bailly, F., Longo, G., *Biological organization and anti-entropy*, in “Journal of Biological Systems”, 17/1 (2009), pp. 63-96.
- Beech, M., *Terraforming: The Creating of Habitable Worlds*, Springer Science, New York 2009.
- Berque, A., Écoumène. *Introduction à l'étude des milieux humains*, Belin, Paris 2001.
- Braun, D., *Cost Benefit Analysis of Space Exploration: Some Ethical Considerations*, in “Science Direct”, 25 (2009), pp. 705-29.
- Buchanan, B., *Onto-Ethologies: The Animal Environments of Uexküll, Heidegger, Merleau-Ponty, and Deleuze*, Suny Press, New York 2008.
- Canguilhem, G., *The Normal and the Pathological* (1966), Zone Books, New York 1991.
- Chatwin, B., *The Songlines*, Franklin Press, Minneapolis 1987.
- Coccia, E., *The Life of Plants: A Metaphysics of Mixture* (2016), Polity Press, Cambridge 2018.
- Concilio, C., *Postcolonial literature and Land Art in the Anthropocene*, in “Cosmo”, 15 (2019), pp. 243-53.
- Coole, D., Frost, S. (Eds.), *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics*, Duke University Press, Durham/London 2017.
- Dalmasso, C., *Things that matter. Agency and performativity*, in “Aisthesis”, 13/1 (2020), pp. 155-68.
- Daubner, E., Poissant, L. (dir.), *Bioart. Transformations du vivant*, Presses de l'Université du Québec, Québec 2012.
- Delanda, M., ‘Material Complexity’, in N. Leach, D. Turnbull, C. Williams, *Digital Tectonics*, Wiley, London 2004, pp. 14-25.
- Deleuze, G., *Pure Immanence: Essays on A Life* (1995), Zone Books, New York 2001.
- Deleuze, G., Guattari, F., *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* (1980), University of Minnesota Press, Minneapolis/London 1987.
- Falkowski, P.G., *Life's Engines: How Microbes Made Earth Habitable*, Princeton University Press, Princeton (NJ) 2016.

- Fogg, M.J., *Terraforming: A Review for Environmentalists*, in “The Environmentalist”, 13/1 (1993), pp. 7-17.
- Fogg, M.J., *Terraforming: Engineering Planetary Environments*, SAE International, Warrendale 1995.
- French, R.H., *Environmental Philosophy and the Ethics of Terraforming Mars: Adding the Voices of Environmental Justice and Ecofeminism on the Ongoing Debate*, master thesis, University of North Texas, 2013.
- Fuentes, A., ‘Blurring the Biological and Social in Human Becomings’, in T. Ingold, G. Palsson (eds.), *Biosocial Becomings: Integrating Social and Biological Anthropology*, Cambridge University Press, Cambridge/New York 2013, pp. 42-58.
- Grinspoon, D., *Earth in Human Hands: Shaping Our Planet’s Future*, Grand Central Publishing, New York 2016.
- Haraway, D., *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, Durham 2016.
- Hui, Y., *The Question Concerning Technology in China: An Essay in Cosmotronics*, MIT Press, Cambridge (Mass.) 2016.
- Hui, Y., *On Cosmotronics: For a renewed relation between technology and nature in the Anthropocene*, in “Techne”, 21/2-3 (2017), pp. 1-23.
- Huneman, P., Walsh, D.M., *Challenging the Modern Synthesis. Adaptation, Development, and Inheritance*, Oxford University Press, Oxford/New York 2017.
- Ingold, T., *The Life of Lines*, Routledge, London/New York 2015.
- Kauffman, S.A., *Investigations*, Oxford University Press, Oxford/New York 2000.
- Keller, E.F., *The Century of the Gene*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 2000.
- Klee, P., *Notebooks. Vol. 1. The Thinking Eye*, Lund Humphries, London 1961.
- Koutroufinis, S.A., ‘Beyond Systems Theoretical Explanation of an Organism’s Becoming: A Process Philosophical Approach’, in S.A. Koutroufinis (ed.), *Life and Process. Towards a New Philosophy*, De Gruyter, Berlin/Boston 2014, pp. 99-132.
- Kramer, W., *Colonizing Mars: An Opportunity for Reconsidering Bioethical Standards and Obligations to Future Generations*, in “Futures”, 45/5 (2011), pp. 545-51.
- Leach, N., ‘Matter Matters: A Philosophical Preface’, in S. Tibbits (ed.), *Active Matter*, MIT Press, Cambridge (Mass.) 2017, pp. 18-24.
- Longo, G., Montévil, M., ‘Biological Order as a Consequence of Randomness: Antientropy and Symmetry Changes’, in G. Longo,

- M. Montévil, *Perspectives on Organism*, Springer, Berlin/Heidelberg 2014, pp. 215-48.
- Lovelock, J., *Gaia: A New Look at Life on Earth* (1979), Oxford University Press, Oxford/New York 2000.
- Malabou, C., *Before Tomorrow: Epigenesis and Rationality*, Polity Press, Cambridge 2016.
- Malafouris, L., *How Things Shape the Mind: A Theory of Material Engagement*, MIT Press, Cambridge (Mass.) 2013.
- Margulis, L., *Symbiotic Planet: A New Look at Evolution*, Basic Books, New York 1998.
- Merleau-Ponty, M., *The Visible and the Invisible. Followed by Working Notes* (1964), Northwestern University Press, Evanston 1968.
- Minelli, A., 'Biodiversity, Disparity and Evolvability', in E. Casetta, J.M. da Silva, D. Vecchi, *From Assessing to Conserving Biodiversity. Conceptual and Practical Challenges*, Springer, Cham 2019, pp. 233-246.
- Miquel, P.-A., *Sur le concept de Nature*, Harmann, Paris 2015.
- Montebello, P., *Métaphysiques cosmomorphes. La fin du monde humain*, Les presses du reel, Dijon 2015.
- Montebello, P., *L'Autre métaphysique*, Les presses du reel, Dijon 2015.
- Morton, T., *Hyperobjects: Philosophy and Ecology After the End of the World*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2013.
- Pak, C., *Terraforming: Ecopolitical Transformations and Environmentalism in Science Fiction*, Liverpool University Press, Liverpool 2016.
- Parry, J., *Philosophy as terraforming: Deleuze and Guattari on designing a new Earth*, in "Diacritics", 47/3 (2019), pp. 108-38.
- Pigliucci, M., Müller, G.B., *Evolution: The Extended Synthesis*, MIT Press, Cambridge (Mass.) 2010.
- Pocheville, A., *La Niche écologique. Concepts, modèles, applications*, doctoral thesis, Ecole Normale Supérieure de Paris, 2010.
- Prochiantz, A., *Qu'est-ce que le vivant?*, Seuil, Paris 2012.
- Pryor, A., *Living with Tiny Aliens: The Image of God for the Anthropocene*, Fordham University Press, New York 2020.
- Radomska, M., *Uncontainable Life: A Biophilosophy of Bioart*, Linköping University, Linköping 2016.
- Ramirez-Goicoechea, E., 'Life-in-the-making: epigenesis, biocultural environments and human becomings', in T. Ingold, G. Palsson (eds.), *Biosocial Becomings: Integrating Social and Biological Anthropology*, Cambridge University Press, Cambridge/New York 2013, pp. 59-83.

- Rudwick, M.J.S., *Earth's Deep History: How It Was Discovered and Why It Matters*, University of Chicago Press, Chicago 2014.
- Ruyer, R., *Neo-finalism* (1952), University of Minnesota Press, Minneapolis/London 2016.
- Sagan, C., et al., *A Search for Life on Earth from the Galileo Spacecraft*, in "Nature", 365, n. 6448 (1993), pp. 715-21.
- Simondon, G., *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Jérôme Millon, Paris 2005.
- Simondon, G., *On the Mode of Existence of Technical Objects* (1958), University of Minnesota Press, Minneapolis/London 2016.
- Spivak, G.C., *An Aesthetic Education in the Era of Globalization*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 2012.
- Sullivan, H.I., 'Agency in the Anthropocene: Goethe, Radical Reality, and the New Materialisms', in J.A. McCarthy (ed.), *The Early History of Embodied Cognition 1740-1920*, Brill, Leiden/Boston/Köln 2016, pp. 284-304.
- Schwartz, J.J., *On the Moral Permissibility of Terraforming*, in "Ethics & The Environment", 18/2,1 (2013), pp. 1-31.
- Tedesco, S., 'Niche', in F. Vercellone, S. Tedesco (eds.), *Glossary of Morphology*, Springer, Cham 2020, pp. 355-58.
- Thomas, D.J., et al., *Extremophiles for ecopoiesis: Desirable traits for and survivability of pioneer Martian organisms*, in "Gravitational and Space Biology", 19/2 (2006), pp. 91-103.
- Tusa, G., *De-limitations: Of other Earths*, in "Stasis", 9/1 (2020), pp. 166-83.
- Wood, D., *Reoccupy Earth: Notes toward an Other Beginning*, Fordham University Press, New York 2019.
- Woodard, B., *Uncomfortable Aesthetics*, in R. Mackay, L. Pendrell, J. Trafford (eds.), *Speculative Aesthetics*, Urbanomic, Cambridge (MA) 2014, pp. 106-11.

*Per un'estetica del montaggio: esperienza e linguaggio in W. Benjamin**

di Marta Vero**

ABSTRACT

In this essay, I consider the possibility to connect two different paradigms of philosophical aesthetics. To pursue this aim, I will take Walter Benjamin's philosophy to be an example of "montage" between different forms of aesthetics. In particular, I will focus on the topic of language to show that Benjamin's premises lead back to Baumgarten's conception of aesthetics. Benjamin combines them with the early romantic conception of reflection and art criticism. These forms are not incompatible but can, on the contrary, interact. I will show that the method of montage is, for Benjamin, grounded in the concept of criticism and has several advantages for the debate on philosophical aesthetics. In particular, this model allows us to consider the perceptual sphere in a historical-progressive fashion, precisely because of its strong link with language. Furthermore, it connects the attention for *aisthesis* to that for artistic creation.

KEYWORDS

Montage; Aesthetics; Language; Benjamin; Art criticism

La storia dell'estetica nella modernità è costellata da un susseguirsi di paradigmi differenti. Le diverse ipotesi sul suo oggetto prediletto e il ruolo che essa deve occupare in un sistema filosofico sono prese in considerazione ancora oggi a partire dalla loro reciproca incompatibilità. Della definizione originaria dell'estetica come "scienza della conoscenza sensibile", data da Baumgarten con l'intento di emanciparla dalla sua subordinazione ad altre discipline filosofiche come la logica, viene oggi apprezzata la scelta di eleggere l'*aisthesis* ad oggetto dell'estetica. Il fascino della definizione baumgarteniana per gli interpreti contemporanei risiede nel fatto che essa appare particolarmente adatta a rispondere ad alcune questioni aperte di un'epoca come la nostra, segnata dallo

* Questo saggio è stato presentato nel contesto del XIX convegno della Società Italiana di Estetica, tenutosi a Palermo nel settembre 2021. Oltre alla presidenza della Società e al comitato organizzativo del convegno, vorrei ringraziare Alberto Siani e Danilo Manca per aver discusso con competenza la mia ipotesi di ricerca. Sono molto grata alla revisora/ al revisore anonima per i suoi preziosi suggerimenti.

** Istituto Italiano di Studi Germanici, vero@studigermanici.it

sviluppo repentino delle tecnologie digitali. All'estetica si vorrebbe chiedere, dunque, come le nuove tecnologie possono sollecitare le nostre percezioni e modificare la sensibilità degli esseri umani¹. D'altra parte, anche le tesi che si concentrano sull'opera d'arte e sulle connesse nozioni di creazione e fruizione possono rivelarsi utili. Si pensi al contributo che la filosofia hegeliana dell'arte offre al dibattito contemporaneo sulla fine dell'arte bella; o piuttosto all'ipotesi del primo romanticismo tedesco, formulata proprio in risposta al razionalismo baumgarteniano, utile ad interpretare il curioso nesso tra opere d'arte e loro criticabilità che si impone all'attenzione degli attuali filosofi dell'arte.

Proprio a causa della sua vivace storia, quello sull'oggetto dell'estetica è un dibattito sempre aperto. Con questo contributo propongo di valutare i diversi paradigmi dell'estetica filosofica come connessi tra loro e di considerarli nella loro combinabilità reciproca. Per far questo mi soffermerò sulla filosofia di Walter Benjamin, che verrà considerata come esempio di "montaggio" di diverse ipotesi di definizione dell'oggetto e dei fini dell'estetica. In particolare, mi concentrerò sul rapporto tra esperienza estetica e linguaggio. Sosterrò che l'operazione condotta da Benjamin prende le mosse da un assunto di partenza molto simile a quello di Baumgarten, vale a dire che la filosofia debba rivolgersi all'orizzonte delle percezioni, soprattutto visive, "prendersi cura della confusione" per migliorare "la conoscenza"² e dedicarsi al mondo della "distrazione" (*Zerstreuung*)³. Si argomenterà che questa tendenza si connette all'attenzione che Benjamin ha riservato alla nozione romantica di riflessione e all'attitudine dei moderni a concepire il *medium* dell'arte nella sua funzione critica e progressiva. La percezione è considerata da Benjamin nel suo essere critica in potenza. Il rivolgersi della filosofia al mondo delle percezioni consente di considerarle origine di un'esperienza "speculativa", ossia gli elementi di partenza per "l'esplorazione di un'esperienza discontinua dell'assoluto"⁴. Questa

¹ Di Stefano E., *Nuovi media, nuova estetica?*, in "Odradek", I/1 (2015), pp. 6-29.

² Baumgarten A.G., *Aesthetica* (1750) in Id., L. Amoroso (a cura di), *Il battesimo dell'estetica*, ETS, Pisa 1993, p. 39.

³ Benjamin usa questo termine più volte nei *Passages*. Si vedano i *Paralipomena* III, *Grandville o l'esposizione universale* in Benjamin, W., *I "passages" di Parigi* (1982), Einaudi, Torino 2010, p. 1003, in cui la distrazione è scorta nell'arte di Grandville. Il confronto tra confusione in Baumgarten e distrazione in Benjamin è stato proposto da Fennes P., 'Is there an Answer to the Aestheticizing of the Political?', in Benjamin A. (ed.), *Walter Benjamin and Art*, Continuum, London-New York 2005, pp. 60-73, pp. 63 e ss.

⁴ Cfr. Caygill H., *Walter Benjamin and the Colour of Experience*, Routledge, London-New York 1998, p. xiii. Secondo Caygill, Benjamin si riferisce ad un modello esperienziale che ha più a che fare con la teoria del colore che con il linguaggio. In questo saggio si cerca, al contrario, di considerare il linguaggio come lo spazio in cui le percezioni umane hanno luogo, in quanto la riflessione innescata dalle percezioni coincide necessar-

esplorazione è resa possibile proprio dalla messa in opera di una critica delle percezioni, di un'indagine del loro potenziale riflessivo tramite il linguaggio e, dunque, del “risveglio delle possibilità addormentate”⁵ dell'esperienza estetica.

1. *Il montaggio nei Passages*

In *Strada a senso unico*, Benjamin riflette sulla percezione visiva suscitata da un cilindro di preghiere in un negozio di oggetti antichi:

Solo l'immagine offerta alla vista alimenta e tiene viva la volontà. Alla semplice parola, invece, essa può infiammarsi potentemente per poi continuare a ardere come brace annerita. Non c'è volontà intera senza precisa percezione dell'immagine. Non c'è percezione senza innervamento. E il respiro è di questo il più sottile regolatore. Il suono delle giaculatorie è il canone di tale respirazione. Di qui la pratica meditativa degli yogi che respirano curvi sopra le sillabe sacre. Di qui la loro onnipotenza⁶.



Cilindri di preghiera nel tempio buddhista di Boudhanath, Kathmandu. Foto per gentile concessione di Matteo Poggianti.

amente con un'attività linguistica della coscienza. Di nuovo, le due alternative non sono incompatibili: si mostrerà che la riflessione di Benjamin sulle immagini è sempre condotta a partire da un'attenzione alla riflessione e quindi alla comprensione linguistica.

⁵ Comay R., 'Benjamin and the Ambiguities of Romanticism', in D.S. Ferris (ed.), *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*, Cambridge University Press 2006, pp. 134-51, p. 149.

⁶ Benjamin W., 'Strada a senso unico' (1928), in Id., *Opere complete, vol. II. Scritti 1923-27*, Einaudi, Torino 2001, pp. 409-464, p. 436.

Benjamin sembra voler ricostruire l'esperienza estetica di innervamento delle percezioni che accompagna la pratica meditativa degli yogi e che scaturisce dalla visione delle sillabe sacre. Quello che avviene è un processo di iscrizione delle immagini nel corpo e nel respiro dello yogi, di incorporamento, appunto, dei segni grafici che girano vorticosi nei cilindri tibetani. Per di più, la percezione visiva di partenza appare quasi collegare le esperienze distinte del mistico e di Benjamin stesso. Il piccolo brano che Benjamin compone dopo aver osservato un cilindro tibetano può essere considerato come un processo di innervamento percettivo, che ha luogo, però, nel linguaggio e nell'attività critica. Alla stessa maniera, il *flâneur* che girovaga nella metropoli moderna percepisce il medesimo oggetto che si trova davanti a un fedele buddhista o shivaita, ma il processo di innervamento che accompagna la percezione e che descrive la sua propria esperienza estetica è, almeno nel primo caso, prettamente linguistico.

Questo brano di *Strada a senso unico* suggerisce che l'obiettivo filosofico di Benjamin è la formulazione di un concetto di esperienza in cui le percezioni quotidiane rimandano alla peculiare condizione storica del Novecento occidentale e rappresentano una sorta di viatico per una comprensione più alta della propria situazione. Benjamin raccoglie qui l'eredità del progetto baumgarteniano nella misura in cui si propone di registrare le sensazioni visive che occorrono durante la *flânerie* metropolitana, incorporandole tramite il linguaggio. Come si dice in *Metaphysica* (parr. 550-551), "illustrare" le sensazioni visive significa assicurar loro una durata e statuirne il significato per l'estetica filosofica⁷. Detto altrimenti, come per Baumgarten, anche per Benjamin le percezioni hanno una funzione conoscitiva e devono essere considerate il punto di partenza dell'estetica. Perché esse abbiano rilevanza filosofica, deve innescarsi una "dialettica del vedere"⁸, ossia un procedimento che renda le percezioni "chiare e confuse" significative per il procedimento filosofico. Il filosofo dell'esperienza estetica deve permetterci di riconoscere le percezioni quotidiane – quelle che abbiamo girovagando per la città metropolitana, quando incontriamo oggetti ammassati sui banchi dei rovinecchi, osserviamo estranei nella loro quotidianità o persino leggiamo cartelli stradali – come una sorta di squarcio che lascia affiorare, vedremo, l'assoluto, astraendole dal loro confuso contesto di "distrazione".

⁷ Su questo, cfr. Tedesco S., *L'estetica di Baumgarten*, Aesthetica Preprint "Supplementa", Palermo 2000, p. 138.

⁸ Cfr. Buck-Morss S., *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*, The MIT Press, Cambridge-London 1989.

L'esperimento incompiuto di *Strada a senso unico* e ancora di più quello dei *Passages*, che col primo condivide il medesimo "camp[o] di macerie"⁹, vanno intesi proprio come l'esplorazione del potenziale critico che le percezioni quotidiane possono avere agli occhi del filosofo. In entrambe le opere, Benjamin usa il metodo della digressione o del *detour*¹⁰ per restituire il processo con cui il pensiero è innervato delle percezioni e le trasforma dialetticamente in un'esperienza estetica. Possiamo dire che questo metodo, volto all'esplorazione e all'allargamento dei limiti dell'esperienza¹¹, prevede una sorta di assemblaggio di citazioni e riflessioni che è stato definito "commentario del reale"¹². Ricalcando l'operazione del *montage* alla base del linguaggio filmico per immagini, Benjamin "monta" le sue riflessioni, ibridandole con descrizioni di oggetti e situazioni, citazioni che, "come briganti al bordo della strada", "strappano l'assenso all'ozioso viandante"¹³. Benjamin ripercorre la dialettica che scaturisce dalla visione per tracciare un'esperienza di moderna *flânerie* "speculativa". Mutuando un'espressione della *Premessa critico-conoscitiva* all'*Origine del dramma barocco tedesco*, si può dire che l'obiettivo è di indagare il modo in cui è possibile salvare le percezioni per le idee¹⁴.

La scelta di impiegare una tecnica di assemblaggio trova un illustre predecessore proprio in Baumgarten. Nella sua *Aesthetica*, infatti, il pensatore aveva attribuito, sulla scia di Wolff¹⁵, all'estetica filosofica un obiettivo molto simile a quello di Benjamin: quello cioè di assumere come suo presupposto una combinazione di *obscuritas* e *claritas*. Criticando il motto razionalista *confusio mater erroris*, Baumgarten propone un modello filosofico in cui, invece di allontanarci dalla conoscenza, la confusione "tenebrosa" dell'esperienza percettiva ordinaria può farci approdare a una rappresentazione filosofica "chiara"¹⁶. Una possibilità per pervenire alla *claritas* retorica, filosofica ed artistica è indicata da Baumgarten, ad esempio, nella descrizione della *facultas fingendi*, o disposizione poetica, che consiste nel formare una "bella meditazione" tagliando e "combinando" tra loro le percezioni visive (par. 34). Per

⁹ Benjamin W., Scholem G., *Archivio e camera oscura. Carteggio 1932-1940* (1980), Adelphi, Milano 2020, p. 29.

¹⁰ Friedlander E., *Walter Benjamin: A Philosophical Portrait*, Harvard University Press, Cambridge-London 2012, p. 12.

¹¹ Caygill H., *Walter Benjamin and the Colour of Experience*, cit., pp. 123 e ss.

¹² Friedlander E., *Walter Benjamin: A Philosophical Portrait*, cit., pp. 46 e ss.

¹³ Benjamin W., *Strada a senso unico*, cit., p. 455.

¹⁴ Cfr. Benjamin W., *Origine del dramma barocco tedesco*, (1928), Carocci, Roma 2019, p. 78.

¹⁵ Tedesco S., *L'estetica di Baumgarten*, cit., p. 100.

¹⁶ Cfr. *Aesthetica*, par 7: "ex nocte per auroram meridiem".

Baumgarten, le percezioni devono essere astratte dal loro contesto e assemblate per costruire una rappresentazione estetico-filosofica che possa risultare, appunto, chiara e nitida. La disposizione poetica è, dunque, la capacità di estrapolare le sensazioni dalla loro condizione di quotidianità e di “raccolgerle in unità”¹⁷, per ricavarne i nessi significativi tra le percezioni e le cose¹⁸. Anche Baumgarten, inoltre, si riferisce come Benjamin alla natura “visiva” della comprensione estetica. Non sarà sfuggito a chi legge che le nozioni di chiarezza e oscurità rimandano a un campo semantico prettamente visivo, che diviene manifesto soprattutto nella seconda sezione di *Aesthetica*, in cui Baumgarten discute di “*lux aesthetica*” come di uno sguardo, potremmo dire, che “mette in luce” le percezioni nel loro significato filosofico (par. 620). Lo sguardo dell’estetica è dunque quello che consente di considerare l’oscurità come semplice “*defectus luminis*” e di trarre dalle ombre luci, figure, narrazioni chiare e compiute, dunque di formulare una rappresentazione nitida e complessa dell’esperienza estetica¹⁹.

Ora, il metodo di montaggio che rinveniamo nei *Passages* o in *Strada a senso unico* viene espresso tramite un procedimento eminentemente interno al linguaggio. È infatti la scrittura che consente a Benjamin di concretizzare l’orizzonte linguistico e dunque, come vedremo, “mediale”²⁰ entro cui tracciamo la nostra esperienza. Nello spazio testuale dei *Passages*, chi legge può quasi confondersi con l’esperienza del girovago autore, può innervarsi delle percezioni che sono oggetto di descrizione, incorporare quell’andamento respiratorio e linguistico. Il linguaggio è dunque lo spazio entro cui la nostra esperienza viene compresa e riflettuta, mentre la scrittura e, come vedremo in seguito, le arti sono quello critico entro cui la nostra coscienza può venire risvegliata dal suo torpore quotidiano.

Si è già detto che, perché dalle percezioni scaturisca una dialettica del vedere, è necessario che queste vengano decontestualizzate, astratte dal loro contesto di distrazione. Benjamin ribadisce qualcosa di simile nei primi appunti per i *Passages*, quando descrive

¹⁷ Tedesco S., *L'estetica di Baumgarten*, cit., p. 92.

¹⁸ Cfr. *ivi*, p. 96; cfr. *Metaphysica*, parr. 347-358.

¹⁹ Ringrazio la revisora/il revisore anonima per avermi fatto riflettere sulla pregnanza della visione in Baumgarten. Si consideri anche che il “rilucere” delle percezioni in rappresentazioni chiare (“*cogitationes splendeant*” si dice nel par. 620 – cfr. Tedesco S., *L'estetica di Baumgarten*, cit., p. 128) e quindi la stessa nozione di *claritas* espositiva dell’estetica, oltre ad avere nessi espliciti con la retorica, si riferisce al nesso tra luminosità e bellezza, un luogo celebre della filosofia platonica che si ritrova in *Fedro* 250d, con la nozione di *ekphanestaton*.

²⁰ Cfr. Ross N., *The Philosophy and Politics of Aesthetic Experience: German Romanticism and Critical Theory*, Palgrave MacMillan, London 2017, p. 136.

una collettività presa da una distrazione “sognante” e che “non conosce storia”²¹. Finché siamo assopiti nel flusso delle nostre percezioni ordinarie, non possediamo le categorie interpretative che ci consentono di tracciare la nostra esperienza. La nostra coscienza deve venire “rischiarata” con una sorta di *choc*, che arresta il corso assopito della nostra esperienza, irrigidendo “il flusso degli eventi”: “dentro questo flusso irrigidito si forma, come una costellazione cristallina, la storia”²². Siamo di fronte, si noterà, al momento che Baumgarten aveva definito *lux aesthetica*, quello in cui le percezioni oscure vengono rese nitide nel contesto del loro assemblaggio. L’esplorazione critico-linguistica dell’esperienza estetica, volta a decontestualizzare le singole percezioni e progressivamente a “estinguere la mera empiria”²³, deve incorrere in una subitanea interruzione del flusso di pensiero. Come l’empiria, anche il ritmo diveniente del procedimento dialettico deve essere estinto. Il tempo viene fermato e cristallizzato in “costellazioni” di idee²⁴. Possiamo pensare le costellazioni come ai titoli che nei *Passages* designano i raggruppamenti di frammenti; ossia, come alle chiavi di interpretazione della nostra esperienza estetica della metropoli. Nelle costellazioni, i fenomeni così come le percezioni vengono “al tempo stesso suddivisi e salvati”²⁵.

Sofferamoci ancora sul momento dell’arresto del tempo empirico, del nostro flusso di percezioni ordinarie. Si è detto che, per Benjamin, fino a che siamo immersi nel flusso dell’accadere non possiamo capire né interpretare la nostra storia. Ma cosa accade, di preciso, quando grazie alla digressione linguistica riusciamo a deviare da tale flusso e lo cristallizziamo in una catena costellativa? Cosa significa riconoscere la nostra esperienza innervata di percezioni in una critica epocale della sua forma speculativa? Nei *Passages* Benjamin chiarisce che per capire se stessa, risvegliandosi dal torpore e “stropicciandosi gli occhi”, l’umanità deve “riconoscere” come tale “l’immagine di sogno”²⁶ della sua epoca. Questo significa che, perché il filosofo “si assuma il compito dell’interpretazione del sogno”, è necessario che riconosca all’interno del tempo cristallizzato in costellazioni l’immagine della propria epoca o, in altri termini, un’immagine che sia “dialettica nell’immobilità”²⁷, che ci riveli il contrasto tra le epoche passate e quella corrente. Il filosofo che

²¹ Benjamin W., *Passages*, cit., [S 2,1] p. 934.

²² *Ibid*

²³ Benjamin W., *Origine*, cit., p. 77.

²⁴ Cfr. *ivi*, p.79.

²⁵ *Ibid*.

²⁶ Benjamin W., *Passages*, cit., [N 4,1] pp. 519-20.

²⁷ *Ivi*, p. 516.

padroneggia l'arte "di interrompersi, contro la catena deduttiva"²⁸ e che ci conduce fino all'immagine dialettica ha dunque la possibilità di rappresentare in forma linguistica le tensioni che caratterizzano il proprio tempo.

Sebbene a prima vista possa risultare sorprendente definire un'immagine come qualcosa di linguistico, Benjamin chiarisce: "solo le immagini dialettiche sono autentiche immagini (cioè non arcaiche); e il luogo in cui le si incontra è *il linguaggio*"²⁹. Sarebbe erroneo considerare l'immagine dialettica come qualcosa di completamente estraneo alla visione, in quanto essa è autentica immagine; parimenti, bisogna trattenersi anche dalla tentazione di considerarla come qualcosa di prelinguistico. Come si è visto, le percezioni ordinarie vanno salvate tramite un procedimento linguistico. Di riflesso, le immagini dialettiche si incontrano dentro il linguaggio. Ancora, queste ultime si distinguono dalle percezioni ordinarie³⁰ in quanto non sono semplicemente l'oggetto della dialettica della visione, ma il suo culmine: le immagini dialettiche non vengono viste, come cartelli stradali e cilindri di preghiere, ma incontrate, riconosciute. L'incontro con le immagini non esclude, dunque, la natura linguistica dell'esperienza. Intendere l'esplorazione dell'esperienza estetica della metropoli come il processo linguistico che ci fa incontrare le immagini dialettiche e formulare la nostra storia in costellazioni significa, appunto, riconoscere in quelle immagini d'arresto la nostra epoca, i suoi desideri, le sue tendenze feticistiche, le sue impressioni, il suo flusso costante di percezioni ordinarie.

La scrittura di Benjamin trova la sua origine nell'esperienza che facciamo degli oggetti quotidiani, ma si compie nella capacità di assemblarli in un nuovo discorso filosofico. Risignificando le percezioni, il filosofo conferisce loro nuova vita. Questo procedimento ricorda quello condotto dai compositori barocchi, che rappresentano la propria epoca combinando le sue macerie e le risignificano melanolicamente, allestendole all'interno di quei rebus che sono le allegorie³¹. Si tratta di un procedimento che ci strappa al sogno di cui si serve la religione capitalista³² e che si fonda sul concetto di critica, che Benjamin trae dall'estetica del primo romanticismo.

²⁸ Benjamin W., *Origine*, cit., p. 77.

²⁹ Benjamin W., *Passages*, cit., [N 2a, 3] p. 516; su questo, cfr. Manca D., *L'immagine pensiero come Aufhebung del pensiero concettuale di Hegel?*, in "Odradek", II/2 (2016), pp. 57-95.

³⁰ Cfr. Friedlander E., *Walter Benjamin: A Philosophical Portrait*, cit., p. 37.

³¹ Cfr. *ivi*, pp. 49 e ss.

³² Cfr. l'appunto del 1921 intitolato proprio *Il capitalismo come religione*.

2. Riflessione e critica: il paradigma della Frühromantik

Quella che si può definire “estetica del montaggio”, ossia una teoria che scaturisce dall’assemblaggio di differenti paradigmi dell’estetica filosofica, viene realizzata da Benjamin sul terreno teorico dell’assunzione del valore conoscitivo delle percezioni quotidiane³³. Il nesso tra la filosofia di Baumgarten e gli esperimenti di *Strada a senso unico* e i *Passages* hanno messo in luce quanto la nozione benjaminiana di esperienza estetica sia debitrice di alcuni aspetti della prima, paradigmatica definizione di estetica filosofica. È mia convinzione che questo avvicinamento alla definizione che dell’estetica ha dato il suo padre fondatore – che pure non è esplicitato in nessun luogo da Benjamin³⁴ – si sia instaurato su una concezione linguistica dell’esperienza estetica basata espressamente sui concetti di riflessione e critica. Questi ultimi sono l’oggetto della dissertazione, composta da Benjamin diversi anni prima dei *Passages*, dedicata appunto al *Concetto di critica d’arte nel romanticismo tedesco*, ove la concezione linguistica dell’esperienza estetica e della creazione/fruizione di opere d’arte viene esplicitamente ricondotta a F. Schlegel e Novalis. Per Benjamin, indagare il presupposto estetico del concetto di critica, dunque interrogarsi su come questo interagisca col nostro apparato percettivo, equivale a scoprire il suo “momento conoscitivo”. Come si è visto, la configurazione dell’esperienza estetica “speculativa” nei *Passages* consentiva al filosofo di giungere quasi a uno squarcio dell’assoluto, che Benjamin chiama immagine dialettica. Usando il linguaggio della dissertazione, si può ora dire che l’immagine dialettica è il momento conoscitivo del processo *critico* elaborato nei *Passages* grazie alla tecnica del montaggio; inoltre, cercare il suo contenuto equivale a sondarne le conseguenze estetiche.

Questo avviene perché la critica, per i romantici, deriva da un’originale rielaborazione dell’idea fichtiana di riflessione. La riflessione è infatti, per i primi romantici come per Fichte, l’attività spontanea del pensiero, che nella sua configurazione particolare o di “primo grado” ci connette alle percezioni finite. Detto altrimenti, la forma che il pensiero assume immediatamente va riconosciuta nella riflessione: si tratta di una sorta di “salto” che il pensiero fa su se stesso, un’esplorazione delle infinite direzioni in cui pensieri e percezioni possono tra loro connettersi³⁵. Per questo, i romantici

³³ Ringrazio ancora la revisora /il revisore anonima per avermi dato questo importante suggerimento.

³⁴ Cfr. Fennes P., ‘Is there an Answer to the Aestheticizing of the Political?’, cit.

³⁵ Cfr. Benjamin, W., *Il concetto di critica nel romanticismo tedesco*, Einaudi, Torino 1982, p. 21.

sposano il “paradosso fichtiano” secondo cui “la conoscenza poggia sulla riflessione”³⁶. Proprio in forza della premessa iniziale, in cui conoscenze e percezioni venivano connesse da vicino, Benjamin può sostenere che per i romantici il “primo grado della riflessione”, o il momento in cui la riflessione linguistica emerge spontaneamente, è proprio “il senso”³⁷. Appare allora chiaro che il processo tramite cui nei *Passages* la percezione visiva iniziale si rivelava nella sua potenzialità riflessiva (e, vedremo, critica) affonda le sue radici nella comprensione romantica della riflessione. Al contempo, anche la pretesa sovra-individuale espressa nei *Passages* di rappresentare un’esperienza estetica speculativa, capace di descrivere il dissolvimento della visione del singolo in un’ampia prospettiva sulla propria epoca, è contenuta *in nuce* nel distacco dei romantici dalla nozione fichtiana di Io assoluto. Nella riflessione va riconosciuto il meccanismo per cui la percezione particolare di un oggetto, come il cilindro di preghiere, viene connessa a quella che i romantici chiamano “sfera dell’assoluto”³⁸. Tramite i suoi “salti”, e in particolare al suo secondo grado, la riflessione si rivela “pensiero che produce la sua forma” e quindi “se stesso”³⁹. In quanto processo autonomo e autoproducentesi, essa si mostra come pura potenzialità, come movimento estatico di uscita spontanea dalla ristretta prospettiva singolare. Quello che Novalis chiama “romanticizzare”⁴⁰ descrive, per Benjamin, l’elevazione a potenza della percezione, tramite il processo graduale della riflessione.

A questo punto, bisogna chiedersi come si attui il metodo della riflessione e quale vantaggio possa rappresentare per l’estetica rispetto alla definizione baumgarteniana. Per rispondere alla prima questione, che riguarda più da vicino la forma della riflessione, Benjamin si chiede quale configurazione consente al pensiero di saltare su se stesso e di manifestarsi come pura potenzialità. Per i romantici il pensiero non è composto da intuizioni isolate o da visioni dell’intelletto: il nucleo “non evidente del sistema” è da rinvenirsi, piuttosto, nel linguaggio. Dire che la forma del pensiero è

³⁶ Ivi, pp. 20-21.

³⁷ Ivi, p. 22. Benjamin si riferisce alle *Lezioni filosofiche* di F. Schlegel. Questa tesi è impiegata da Benjamin in funzione anti-kantiana. Come si dice nel giovanile *Programma della filosofia futura*, è necessario formulare un’esperienza che si svincoli dalla categorizzazione delle percezioni proposta dal kantismo. Cfr. anche Caygill H., *Walter Benjamin and the Colour of Experience*, cit., pp. 1-31.

³⁸ Benjamin W., *Il concetto di critica*, cit., p. 28. Sulla coerenza o meno dell’appropriazione benjaminiana della filosofia romantica, cfr. Menninghaus, W., ‘Walter Benjamin’s Exposition of the Romantic Theory of Reflection’ in B. Hanssen – A. Benjamin (eds.), *Walter Benjamin and Romanticism*, Continuum, London-New York 2002, pp. 19-51.

³⁹ Benjamin, *Il concetto di critica*, cit., p. 24.

⁴⁰ Ivi, p. 32.

riflessione pura equivale a sostenere che la sua configurazione è “*assolutamente concettuale*, cioè linguistic[a]”⁴¹. Lo spazio in cui la pura potenzialità del pensiero prende forma e quindi quello in cui siamo immersi sempre, da quando percepiamo gli oggetti a quando ci connettiamo all’assoluto, è il linguaggio.

A differenza di quanto è stato sostenuto da alcuni interpreti⁴², il germe del pensiero non è costituito da immagini o intuizioni prive di forma, ma da termini e concetti. Il linguaggio non subentra in un momento successivo— ed è per questo che, nella prospettiva di Benjamin, la formulazione kantiana di esperienza appare insufficiente. Esso anima già da sempre la percezione, accompagna ogni nostra sensazione determinata e “innerva” la nostra esperienza, allo stesso modo in cui lo yogi incorporava la lettera sacra respirando. È, inoltre, il linguaggio a connotare la riflessione come procedimento della pura potenzialità, il che significa, come si è visto riguardo ai *Passages*, che è solo considerando l’*aisthesis* come da sempre immersa in una dimensione linguistica che possiamo scoprire le percezioni nella loro potenziale e progressiva rilevanza per una nozione esauriente di esperienza estetica. La natura linguistica della riflessione consente anche di scoprire la condizionatezza storica delle nostre percezioni e, quindi, la valenza collettiva dell’esperienza estetica speculativa. Dal momento che il modo in cui conosciamo è sempre determinato dal meccanismo riflessivo e che le percezioni sono da sempre innervate di linguaggio, è postulabile che la nostra coscienza storica “inconscia”⁴³ abbia un effetto non solo sulla nostra esperienza estetica, ma anche sulle sue particelle elementari, ossia le percezioni. Percepire per i romantici, in quanto atto linguistico, conduce progressivamente all’ “autoconoscenza del pensiero”⁴⁴. Quando il pensiero compie il primo salto della riflessione, esso si riconosce in un gioco di rimandi speculari che evoca l’architettura di vetro dei *passages*⁴⁵. Come scrive Novalis, il pensiero è pieno soltanto di pensieri: così come “l’occhio non vede altro che occhi”⁴⁶, solo tramite l’osservazione (*Beobachtung*) dell’ “essenza”⁴⁷ linguistica delle percezioni e delle conoscenze possiamo dare ragione della loro forma storica, della loro non immobilità. Per Benjamin, l’*aisthesis* è pertanto qualcosa di linguisticamente e storicamente determina-

⁴¹ Ivi, p. 42.

⁴² Cfr. Caygill H., *Walter Benjamin and the Colour of Experience*, cit.

⁴³ Cfr. la nozione di “inconscio” nei *Passages*, p. es. Benjamin, *Passages*, cit., [e°, 2] p. 968.

⁴⁴ Benjamin W., *Il concetto di critica*, cit., p. 51.

⁴⁵ Comay R., ‘Benjamin and the Ambiguities of Romanticism’, cit., p. 139.

⁴⁶ Cit. in Benjamin W., *Il concetto di critica*, cit., p. 50.

⁴⁷ Ivi, p. 52.

to, non un “morto concetto” ma qualcosa di “vivente e attivo”⁴⁸. L’esplorazione riflessiva e linguistica dell’esperienza, quella che nei *Passages* conduceva il filosofo sino al cristallizzarsi del flusso temporale e lo sottraeva alla mera empiria, ci consente ora di considerare la percezione come origine dell’estetica, come voleva Baumgarten, e di stabilirne al contempo la natura storico-linguistica.

Per rispondere alla seconda questione, che riguarda i vantaggi della prospettiva primo romantica per l’estetica filosofica, è necessario volgersi al già citato concetto di critica, strettamente correlato a quello di riflessione. Si può fin d’ora sostenere che il “montaggio” delle premesse baumgarteniane con la teoria primo romantica consente a Benjamin, oltre che di riconoscere l’essenza linguistica dell’*aisthesis*, anche di individuare nella riflessione il *medium* con cui ci rapportiamo tanto agli oggetti naturali quanto a quelli artistici. Secondo Benjamin, i romantici individuano il nesso tra la *gnoseologia inferior* e la filosofia dell’arte proprio nel medium della riflessione come esperienza che avviene entro il linguaggio. Per di più, il medium della riflessione consente di connettere la sfera percettiva con quella creativa, o poetica⁴⁹, per citare Schlegel, e di considerarle in esso affratellate. Benjamin sostiene infatti che “l’arte è una determinazione del medium della riflessione”⁵⁰. La modalità conoscitiva dell’arte deve pertanto avvenire sempre all’interno della riflessione, la quale compie, per così dire, un secondo “salto”, approdando così a un terzo grado riflessivo: quello, appunto, della critica. La critica d’arte è, in altri termini, la modalità interna alla riflessione con cui ci rapportiamo alle opere d’arte e tramite cui le opere stesse si autoconoscono⁵¹. Nella critica, le opere d’arte vengono concepite, di nuovo, nella loro potenzialità; hanno l’occasione di trascendere la loro limitatezza, di connettersi all’assoluto dell’arte, di manifestarsi nella loro processualità storica. In questo senso è stato sostenuto⁵² che la concezione romantica della critica funge per Benjamin da fondamento per la composizione dei *Passages*. La critica di Schlegel consente al nostro autore di combinare citazioni, racconti e riflessioni, come frammenti legati a una totalità infinita.

Nella critica emersa dalla riflessione possiamo, infine, riconoscere un atteggiamento verso l’arte tipico dei moderni, che consiste nel creare e ricreare continuamente l’opera d’arte, esibendo la sua progressività eccentrica e le infinite connessioni ad essa immanenti. La catena di nessi messa in opera dalla critica d’arte, proprio come

⁴⁸ Ivi, p. 54.

⁴⁹ Ivi, p. 58.

⁵⁰ Ivi, p. 57.

⁵¹ Cfr. ivi, pp. 61-62.

⁵² Cfr. Comay R., ‘Benjamin and the Ambiguities of Romanticism’, cit..

succedeva nel caso del complesso frammentario dei *Passages*, permette di ripercorrere la sua storia esperienziale. Essa consente di montare tra loro le discontinue impressioni che l'opera provoca, di assemblare i suoi possibili significati e di mostrare la loro periodica falsificabilità. La critica d'arte esibisce, di conseguenza, anche la natura linguistica, creativa e progressiva del nostro avvicinarsi alle opere. La nostra comprensione dell'arte subisce un destino analogo alle nostre percezioni confuse nella metropoli o all'osservazione degli oggetti naturali: la sua essenza linguistica la condiziona in ogni momento. Ripercorrere i gradi della riflessione permette al filosofo di tracciare dialetticamente il processo dell'esperienza estetica dei moderni, della loro tendenza poetizzante e allegorica, del nesso "organico" che sussiste tra arte e filosofia⁵³. Come Benjamin scrive a Rang nel 1923, la critica è il rapporto delle opere d'arte con la vita storica⁵⁴ e indica la possibilità della loro sopravvivenza nella loro progressiva modificabilità.

3. Conclusioni

Il linguaggio, secondo Benjamin, è la dimensione che l'essere umano da sempre abita. Non si tratta di un dispositivo mediante cui si comunica qualcosa; al contrario, esso è la cornice all'interno della quale il nostro "essere spirituale [...] accade"⁵⁵. Per questo, per pervenire a una formulazione adeguata della nozione di esperienza, l'estetica deve indagare tanto le percezioni quanto la sfera creativa dell'essere umano nel loro rapporto con la critica, quindi nella loro natura linguistica. All'interno del linguaggio, l'essere umano comunica se stesso e incontra gli oggetti, si avvicina alla natura e si pone in ascolto del suo lamento. Al contempo, la lingua consente anche al filosofo di riconoscere l'immagine della propria epoca, di guadagnare una prospettiva dialettica sul suo tempo e di formulare una valida nozione di esperienza estetica, come processo determinato dalla vita storica. Soffermandosi sul tema del linguaggio, Benjamin può svincolare l'*aisthesis* dall'immobilismo di una presunta natura originaria e interrogarla nel suo trovarsi immersa nel tempo, allo stesso modo in cui le grandi opere d'arte sono sottoposte al destino della critica.

⁵³ Cfr. Benjamin W., *Il concetto di critica*, cit., p. 83.

⁵⁴ Cfr. lettera a Rang, 9 dicembre 1923.

⁵⁵ Benjamin W., 'Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo' (1977) in Id., *Angelus Novus: Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino 1995, pp. 53-71, p. 56.

Per concludere, ci si può chiedere perché all'interno del linguaggio umano avvenga una distorsione della comunicazione linguistica, che rende necessario il secondo "salto" della riflessione nella critica. Benjamin risponde alla domanda sull'obliquità e discontinuità della comunicazione umana in uno scritto giovanile in cui si propone di interrogare il nesso tra la storia filosofica e rapporto degli umani col linguaggio, lo spazio in cui essi comunicano la loro essenza spirituale. Per far questo, Benjamin porta avanti una celebre interpretazione di *Genesi*, in cui considera i diversi atti di nominazione – quello di dio e quello di Adamo – nelle loro differenze. Ciò che appare rilevante per il nostro argomento è che, sebbene l'innervamento del linguaggio caratterizza l'essere umano in quanto tale, tanto da connotare il suo primo contatto con dio e con le cose naturali, la caduta descritta in *Genesi* comporta la perdita della corrispondenza diretta tra le cose e la lingua umana. Detto altrimenti, la caduta genera una "confusione delle lingue"⁵⁶ che provoca una rottura della corrispondenza tra nome e cosa. Per questo, la lingua che abitiamo è segnata dalla "iperdenominazione"⁵⁷, dalla proliferazione incontrollata di nomi, da un ammasso caotico di "ciarle"⁵⁸. Questo stato di cose caratterizza il linguaggio allegorico dei moderni, la loro melancolica tristezza circondata da oggetti e la confusione delle percezioni su cui il filosofo, come il *flâneur* della metropoli contemporanea, deve riflettere. La nozione benjaminiana di esperienza è dunque formulata in risposta a questa caduta e, a partire dall'*aisthesis*, si chiede come le percezioni confuse possano trasformarsi in critica. La filosofia di Benjamin, infine, appare frutto del montaggio di diversi paradigmi dell'estetica: essa riflette le metamorfosi di questa disciplina tutta moderna e combina le sue diverse forme.

Bibliografia

- Baumgarten A.G., *Aesthetica* (1750) in Id., L. Amoroso (a cura di), *Il battesimo dell'estetica*, ETS, Pisa 1993.
 Benjamin W., *I "passages" di Parigi* (1982), Einaudi, Torino 2010.
 Benjamin W., Scholem G., *Archivio e camera oscura. Carteggio 1932-1940* (1980), Adelphi, Milano 2020.

⁵⁶ Ivi, p. 67. Si noti qui che "lingua" per Benjamin non significa soltanto sistema acustico e nominale, ma anche altri terreni di comunicazione, come quelli delle arti figurative o musicali.

⁵⁷ Ivi, p. 68.

⁵⁸ Ivi, p. 67.

- Benjamin W., 'Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo' (1977) in Id., *Angelus Novus: Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino 1995, pp. 53-71.
- Benjamin W., 'Sul programma della filosofia futura' (1977) in Id., *Metafisica della gioventù*, Einaudi, Torino 1982, pp. 214-28.
- Benjamin W., 'Strada a senso unico' (1928) in Id., *Opere complete, vol. II. Scritti 1923-27*, Einaudi, Torino 2001, pp. 409-464.
- Benjamin W., *Origine del dramma barocco tedesco* (1928), Carocci, Roma 2019.
- Benjamin W., *Il concetto di critica nel romanticismo tedesco* (1920), Einaudi, Torino 1982.
- Buck-Morss S., *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*, The MIT Press, Cambridge-London 1989.
- Caygill H., *Walter Benjamin and the Colour of Experience*, Routledge, London-New York 1998.
- Comay R., 'Benjamin and the Ambiguities of Romanticism' in D.S. Ferris (ed.), *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*, Cambridge University Press 2006, pp. 134-51.
- Desideri F., *Il fantasma dell'Opera: Benjamin, Adorno e le aporie dell'arte contemporanea*, Il Melangolo, Genova 2002.
- Di Stefano E., *Nuovi media, nuova estetica?*, in "Odradek", I/1 (2015), pp. 6-29.
- Fenves P., 'Is there an Answer to the Aestheticizing of the Political?', in A. Benjamin (ed.), *Walter Benjamin and Art*, Continuum, London-New York 2005, pp. 60-73.
- Friedlander E., *Walter Benjamin: A Philosophical Potrait*, Harvard University Press, Cambridge-London 2012.
- Gelley, A., *Context of the Aesthetic in Walter Benjamin*, in "Modern Language Notes", CXIV/5 (1999), pp. 933-61.
- Manca D., *L'immagine pensiero come Aufhebung del pensiero concettuale di Hegel?*, in "Odradek", II/2 (2016), pp. 57-95.
- Menninghaus W., 'Walter Benjamin's Exposition of the Romantic Theory of Reflection' in B. Hanssen, A. Benjamin (eds.), *Walter Benjamin and Romanticism*, Continuum, London-New York 2002, pp. 19-51.
- Ross N., *The Philosophy and Politics of Aesthetic Experience: German Romanticism and Critical Theory*, Palgrave MacMillan, London 2017.
- Tedesco S., *L'estetica di Baumgarten*, Aesthetica Preprint "Supplementa", Palermo 2000.

