

Eugenio De Caro

La percezione corporea tra pieghe ed interstizi. Nota sulla fenomenologia dell'esperienza estetica

La nozione di “interstizio” è così definita nel *Lessico Universale Italiano*: “l’interstizio allude in prima istanza allo spazio, normalmente minimo, che separa due corpi o due parti di uno stesso corpo”. Proporrò qui di seguito uno sviluppo teoretico della nozione di “spazio tra due corpi”, curvando la nozione di “interstizio” sul terreno dell’esperienza estetica, ovvero dell’esperienza sensibile, cioè dell’esperienza che il proprio corpo fa di sé stesso come interagente con altri corpi, come “modificato” da essi.

Alcune questioni preliminari sono da risolvere. 1) Che cosa si dà tra un corpo senziente e un corpo sentito? Esiste forse un terzo, un medio, uno spazio che sta tra di essi e che consente la relazione tra i due corpi? 2) Che rapporto vi è fra diversi organi di senso dello stesso corpo? Gli organi del corpo vivente sono fra loro interscambiabili oppure ciascuno possiede una propria irriducibile specificità? E infine, 3) che statuto ontologico posseggono i dati della sensazione? Sono essi meri input empirici, del tutto asemantici, la cui significatività rinvia esclusivamente alla decodifica da parte del sistema nervoso centrale (cervello), oppure sono funzioni già originariamente coinvolte entro un processo di significazione/compressione della realtà, il quale va originariamente preso in considerazione sin dall’atto del loro stesso farsi “dato sensibile”?

Proverò a rispondere accostando la nozione di “interstizio” a quella di “piega”, così come sviluppata da Gilles Deleuze¹, inquadrando in via preliminare possibili sviluppi di quanto si potrebbe definire una *estetica della piega* o una *estetica degli interstizi*.

Il primo punto consiste nel pensare il complesso rapporto anima-corpo non entro i termini di un determinismo psico-fisico o di altre forme di dualismo onto-gnoseologico, bensì sotto l’insegna, appunto, della “piega”. Se infatti provassimo a concepire il corpo come una sorta di “interstizio” che si insinua tra le “pieghe” dell’anima, la nozione di corporeità si emanciperebbe ipso facto dalla sua marginalità di strumento, evidenziando una

¹ G. Deleuze, *Le pli. Leibniz et le Baroque*, Les éditions de minuit, Paris 1988.

sua peculiare funzione di *trait d'union* fra pensiero e realtà. In particolare, la nozione di “piega”, così come inquadrata teoricamente da Deleuze, ci aiuta a concepire l’articolazione della sequenza mente-corpo-cosa come una serie di funzioni che possono in linea di principio dar luogo a differenti polarità, ma che tuttavia non possono essere considerate ontologicamente separabili, non possono cioè essere concepite come realtà autonome tra loro giustapposte. Pensiero, corpo vivente e corpo materiale esterno potranno in altri termini risultare momenti funzionali di un unico processo, tra loro in qualche modo distinguibili in sede d’analisi, ma solo in quanto – appunto – momenti di un’unica corporeità tutta ripiegata su sé stessa, ove le anse e i ripiegamenti danno luogo a nuove emergenze apparenti, ma senza che risulti possibile individuare nei passaggi dal pensiero al proprio corpo e da questo alla materia esterna una qualche soluzione di continuità.

La percezione nella piega

Ora, ciò che sorregge l’ipotesi del corpo come piega dell’anima affonda le sue radici su una concezione della corporeità messa in campo in età moderna nell’ambito della nascente fisiologia umana, poi ripresa e resa nota dalla teoria delle piccole percezioni proposta da Leibniz, sviluppata dall’anatomo-fisiologo inglese Francis Glisson². L’ipotesi di fondo è quella che inquadra il corpo umano vivente come una forma di “sostanza” percettiva, una sostanza cioè caratterizzata in modo essenziale dalla percezione, concepita ad suo primo livello “naturale” come una forma di percezione amebica da parte delle fibre corporee che si sentono fra di loro e reagiscono motorialmente “irritandosi”³. Sviluppando questo modello di corporeità, Leibniz ritiene che il contenuto della percezione conscia, ovvero la rappresentazione che arriva alla coscienza, non è che una serie infinita – infinito in atto – di percezioni oscure (“naturali” – secondo Glisson) infinitesime, mentre Deleuze dà il nome di “piega” a tale quantità di minuscole percezioni di entità trascurabile, la cui somma è dotata però di energia insufficiente per salire a coscienza.

Deleuze riprende dunque la concezione della corporeità proposta da Leibniz: il corpo è l’oscuro, l’anima il chiaro. L’anima possiede un corpo

² F. Glisson, *Tractatus de natura substantiae energetica*, Brome & Hooke, London 1672.

³ Sulla “perceptio naturalis” e sulla nozione di irritabilità delle fibre corporee cfr. E. De Caro, *Appetito e conoscenza sensibile. Le basi naturali del conoscere nella fisiologia “energetica”* di F. Glisson in: *Passioni e ragione fra etica ed estetica*, a cura di D. Sacchi, Mimesis, Milano-Udine 2009, pp. 97-120; E. De Caro, *Al di sotto della sensazione. Il corpo irritabile nella fisiologia di Francis Glisson*, “Rivista di Estetica”, n.s., n. 27, 2004, pp. 116-132; E. De Caro, *Corpo e idea. Saggi di estetica*, Trauben, Torino 2001, cap. 1; E. De Caro, *Dalla “macchina pirobolica” al “punto energetico”. Il rapporto Glisson-Leibniz e le funzioni estetico-corporee nella genesi della metafisica monadologica*, in: *Le provocazioni dell’estetica*, Trauben, Torino 2000, pp. 219-245.

se e finché c'è dentro di essa qualcosa di oscuro, che è condizione del chiaro; il corpo, come deposito delle rappresentazioni oscure, viene dunque dedotto dalla quota di chiaro che mi compete, dalla comprensione distinta della mia coscienza: ho un corpo proprio perché ho – almeno – una quota, la mia, di rappresentazioni chiare del mondo. Siamo dunque agli antipodi del dualismo cartesiano, secondo il quale vi è in me qualcosa di oscuro proprio perché – ahimè! – ho anche un corpo, perché qualcosa di diverso dalla mia sostanza pensante fa comunque (inspiegabilmente) parte di me.

In breve: se esiste una regione distinta del mio conoscere, allora devo avere un corpo; tale zona di espressione chiara coincide coi dintorni attuali del mio corpo, il quale, invece, percepisce oscuramente (vale a dire: genera in sé pieghe, si ripiega) l'intero universo; e infatti, chissà quante particelle cosmiche colpiscono in questo momento il mio corpo, senza che io sia consapevole di percepirle, senza che io – per dirla con Leibniz – le “appercepisca”. Dentro la mia camera oscura, che è poi la radice non individuale del mio pensiero, qualcosa continuamente s'arriccia e si stiracchia, forma delle “pieghe”, determinando una zona di “rimarchevole” su cui i raggi dell'attenzione si focalizzano, portando ordine, chiarezza, consapevolezza: si staglia così, negli interstizi tra infinite pieghe corporee, la mia coscienza individuale.

Dar forma alla piega: la pittura

L'oscuro e l'ombra barocchi sono secondo Deleuze i più immediati e forse anche migliori rappresentanti di questo modello del corpo-piega. Il barocco, infatti: poetica della piega ripiegata all'infinito. Il massimo di materia, concentrato (ripiegato) nel minimo d'estensione. Consideriamo però più da vicino come si forma una piega: alcune forze agiscono dall'esterno e deformano il mio corpo. La sensazione, cioè il corpo che percepisce, consiste esattamente nella captazione di queste forze. Il corpo, intercettando forze a lui estranee subisce dunque una pressione, si deforma; è dunque la sua intrinseca elasticità la virtù grazie alla quale può captare, può assorbire quelle forze.

Ora, un interessante tentativo di parlare di questa elasticità viene secondo Deleuze dalla pittura, segnatamente dall'opera dell'artista irlandese Francis Bacon⁴. Scopo di Bacon sarebbe infatti quello di rendere figurativamente la sensazione, intesa come primo rapporto epidermico col mondo. Per questo Bacon ha eliminato ogni illustrazione, ogni racconto e, con essi, ogni spettatore. Ha messo in campo perentoriamente una nuova Figura, ma resa elastica e dunque s-figurata. Sottrarre al corpo umano la sua intelaiatura scheletrica

⁴ G. Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Editions de la Différence, Paris 1981.

(il volume geometrico) e rappresentarlo come mero pezzo di carne, facilmente deformabile dalle forze esterne: questo il vero scopo di Bacon per poter dipingere rappresentando il livello della pura sensazione corporea, non ancora ricodificata attraverso il filtro interpretativo del cervello.

Lungo l'asse che da Cézanne si prolunga sino a Bacon prenderebbe secondo Deleuze corpo una peculiare poetica anti-figurativa, una terza via fra due estremi: da un lato l'occhio ottico dell'astrazione, che dipinge il codice stesso della pittura; dall'altro la mano caotica dell'informale (*action painting*) che per non voler imporre all'occhio alcuna rappresentazione dotata di semanticità già codificata abbatte addirittura il cavalletto e lascia scorrere una linea solamente "manuale" che sfugge e rinnega ogni controllo di tipo ottico-cerebrale. È questo però il puro caos senza figura, il quale non giunge nemmeno lui a rappresentare la "sensazione". Va dunque cercata una terza via, equidistante da questi due eccessi: quello, etereo, del puro mentalismo e quello, troppo profondo, del caos cieco della mano insensibile.

Ripartiamo dalla mano, allora, poiché quanto la mano tocca contemporaneamente "sente". La terza via è perciò quella di una mano che "vede" sentendo, ovvero quella di un occhio che "tocca", un occhio sensibile anti-ottico, il cui vedere coincide col "palpare" (ad esempio un dipinto), come se scorresse su un bassorilievo egizio. Questo è l'occhio attivato dalla pittura di Bacon, quello che entra in sintonia col ritmo coloristico delle sue opere (rapporti di tonalità fra colori puri: rossi su verdi, gialli su blu, non solo chiari su scuri) – la vera essenza della pittura – ritmo che ripete la sensazione del reale e, con questo, che rinsegna ad un occhio troppo "otticizzato" a vedere e percepire il mondo. Immergersi nelle cose, percepirlle dal loro punto di vista annullando i cliché imposti dal sistema cerebro-ottico, peraltro divenuto abituale, basato sulla piramide della visione prospettica. L'atto pittorico di Bacon, come l'artista stesso spiegava, era dunque tutto volto alla cancellazione dell'immagine che l'occhio ingenuo proietta sulla tela bianca quando sta per cominciare. Tutta la pittura di questo importante artista non sarebbe dunque che ripulitura – ed è ciò che materialmente Bacon faceva, mediante strofinacci e spazzole – dell'immagine mimetica che stava per nascere. Ma quando la nuova Figura nasce – tutta ingabbiata, fissata dal suo contorno e stagliata su uniformi campiture cromatiche – essa è invece finalmente immediata, puramente "sentita": si tratta infatti di un corpo, ridotto a carne, deformato dalle forze che agiscono su di esso. Nulla di sensazionale, nessun orrore, perciò nell'*Innocenzo X* di Velázquez "isterizzato" da Bacon: solo il suo grido, l'urlo della sensazione. Siamo agli antipodi della usuale interpretazione che viene fornita a un altro celebre urlo, quello di Munch.

Il corpo compie dunque uno sforzo su sé stesso, effettua un salto su sé stesso per diventare Figura. Figura, però, s-figurata proprio in quanto divenuta capace di captare i differenti livelli dell'onda lungo cui la sensazione

si propaga. La sensazione è infatti *deformazione* (e non trasformazione, la quale implica invece un racconto), movimento sul posto in quanto spasmo: forze invisibili che schiaffeggiano la testa dalle angolazioni più svariate.

L'espressione, dunque, alla ricerca della vita pura, ma *nella* "alta spiritualità" della carne; un'espressione che intravede questa *vita* solo *nell'al di là della forma*, nell'informe che, assolutamente noncurante, la emana, la elargisce. Ciò che di quest'espressione si raddensa sui grumi pittorici non è dunque altro che l'attestato di una pura presenza, percepita – con stupore, se vogliamo – da un corpo ancora privo di organi specializzati (un corpo "isterico"), mera piega dell'anima.

Un viaggio nella carne del mondo: il paesaggio

Staccandoci ora dall'espressione artistica, sostiamo per un attimo su una seconda forma di esperienza capace di offrire un significativo accesso al corpo inteso come piega dell'anima. Si tratta del viaggio, un'esperienza archetipicamente interstiziale, ma a un certo tipo di viaggio stiamo pensando, inteso come accesso alla *carne* del mondo, come esposizione al paesaggio per captarne le forze, come immersione nella realtà per lasciare che il nostro corpo venga deformato da esso, lo senta.

In questa forma di viaggio il paesaggio viene dunque *sentito* prima ancora d'essere rappresentato ed è oggetto, potremmo dire, di uno sguardo propriamente "aptico": l'occhio tasta, come fosse una mano, non scorre di sorvolo in una visione d'insieme; s'infiltra invece anch'esso fra le cose. È quando, ad esempio, guardando fuori dal finestrino, capita di immergersi per qualche attimo nella realtà vista, per poi, richiamati da qualcuno o ridestati da un rumore, come si suol dire, "cadere dalle nuvole".

Erwin Straus⁵, psichiatra fenomenologo, ha analizzato questo fenomeno e ha parlato a questo riguardo di un "paesaggio" contrapposto alla "geografia": lo spazio del "paesaggio" non è uno spazio cerebro-ottico generale e oggettivo, costruito secondo coordinate in relazione a un'origine. Lo spostamento non è qui descrivibile matematicamente: ogni posto da raggiungere è determinato solo dal rapporto coi luoghi ad esso adiacenti all'interno del cerchio della visibilità; non si dà alcuna rappresentazione della totalità dello spazio da percorrere. Il nostro orizzonte si sposta inevitabilmente con noi e il luogo in cui ci muoviamo si costruisce grazie al dispiegamento del nostro corpo per immersione nel mondo. Come un distendersi della piega (interno/esterno, corpo/mondo) in un nastro continuo. Lo spazio

⁵ E. Straus, H. Maldiney, *L'estetico e l'estetica. Un dialogo nello spazio della fenomenologia*, Mimesis, Milano-Udine 2005, pp. 69-79.

circostante diviene in tal modo una sorta di sensorio allargato: ogni punto intreccia relazioni con gli altri punti e il nostro corpo è il medio di tali relazioni. Non v'è più nulla di discreto: l'interstizio fra le pieghe di questo corpo senziente è l'essere stesso del mondo-paesaggio sentito.

Se è dunque vero che il viaggio costituisce uno "stato particolare e privilegiato [...] che consiste nell'essere fuori dai propri confini e dalla propria dimora abituale"⁶, la momentanea immersione nel paesaggio che interrompe la percezione dello spazio "geografico" e che abbiamo presentato come forma di autentica esperienza estetica finisce per costituire la forma più propria di viaggio: un'interruzione della percezione cerebro-ottica che innesca un ripiegamento del corpo su sé stesso e pone a contatto con le forme originarie del percepire sensorialmente il mondo, forme che, come segnalava Husserl, da qualche secolo hanno perso la loro "abitudinarietà", lasciando spazio alla ormai invalsa rappresentazione matematica (cartesiana) dello spazio.

Ecco, allora, la nostra conclusione: le nozioni di interstizio e di piega che abbiamo proposto per avvicinare l'intreccio inestricabile fra regione oscura del corpo e attività di pensiero offrono importanti occasioni di riflessione e analisi dell'esperienza estetica. Quest'ultima, in quanto radicata entro un corpo-interstizio, si configura infatti come un approssimarsi di me alle cose e contemporaneamente un approssimarsi delle cose fra di loro, proprio sino a "toccarsi", annullando in tal modo la percezione ordinaria del mondo. Una volta messo fuori gioco, su questa base, il discreto cerebro-ottico, il filo conduttore del senso diventa il *continuum* senso-motorio: il mio corpo porta lo spirito nelle cose, il mio corpo vivente (non il mio corpo-cosa) sempre aperto, di principio, all'esperienza di sé, toccante, che viene però al contempo toccato da ciò che tocca. La percezione rivela in tal modo una struttura intrinsecamente reversibile: la carne sensibile del mondo, come insisteva Cézanne, guarda il pittore attraverso un suo quadro e la mia visione, come interpreta Merleau-Ponty⁷, è proprio *il movimento del mio corpo che si sposta, che viaggia verso le cose*.

L'occhio aptico che si ripiega sul pigmento colorato distribuito sulla tela o che si immerge nel paesaggio sensibile si fa dunque rivelatore del sostrato carnale dell'essere, di una carne tenuta insieme da una forza, da un soffio vitale che si manifesta soprattutto negli intervalli che uniscono fra loro i corpi. Intervalli in cui per vedere è necessario affondare il dito: tutto il mondo si fa in tal modo paesaggio, quasi fosse una sorta di interstizio assoluto in cui diventa un piacere immergersi, una volta annullato e superato il nostro distratto percepire quotidiano.

⁶ G. Gasparini, *Sociologia degli interstizi: viaggio, attesa, silenzio, sorpresa, dono*, Mondadori, Milano 1998, p. 37.

⁷ M. Merleau-Ponty, *L'oeil Et L'esprit*, Gallimard, Paris 1964.

La percezione corporea tra pieghe ed interstizi. Nota sulla fenomenologia dell'esperienza estetica

Che cosa è veramente la sensazione? I dati della sensazione sono meri input empirici la cui significatività rinvia esclusivamente alla decodifica da parte del sistema nervoso centrale, oppure sono funzioni già originariamente coinvolte entro un processo di significazione/comprendimento della realtà, il quale va preso in considerazione sin dall'atto stesso del loro farsi "dato sensibile"? Il saggio punta ad impostare una risposta a tale questione. Mantenendo sullo sfondo la nozione di "piega", così come proposta da Gilles Deleuze, viene ricordata l'impostazione della questione della percezione corporea così come inquadrata nella nascente fisiologia moderna dal medico inglese Francis Glisson, poi ripresa da Leibniz, secondo la quale non esiste soluzione di continuità tra corpo e mente (o anima), i quali, ben lungi dal rappresentare due differenti tipologie di sostanze, differiscono solo per grado di chiarezza e autotrasparenza. Concezione in linea con la nozione di corporeità proposta da Deleuze, ove il corpo interagisce con l'esterno deformandosi e formando pieghe al suo interno, mentre la coscienza lavora esclusivamente sui margini emergenti delle pieghe. La pittura di Francis Bacon avrebbe poi provato ad esplicitare questo modello e la nozione di "paesaggio" in quanto contrapposto alla "geografia" proposta da Erwin Straus ne costituisce un'altra interessante variazione.

PAROLE CHIAVE: piega, interstizio, spazio, corpo, sensazione, esperienza estetica.

The Corporeal Perception between Creases and Interstices. A Mark on the Phenomenology of the Aesthetic Experience

What is actually a sensation? The sensation's data are mere empirical inputs whose significance refers exclusively to their decoding by the central nervous system, or they are functions "originally" involved in a process of signification / understanding of reality, process which must be taken into account from the beginning of their becoming "matter of facts"? The paper aims to set up an answer to this question. Keeping on the background the notion of "fold" as proposed by Gilles Deleuze, the question of bodily perception is analysed considering its framing in the nascent modern physiology by the English physician Francis Glisson (later exploited by Leibniz) according to which there is no solution of continuity between body and mind (or soul). Body and mind do not represent two different types of substance, as they differ only in terms of

clarity and self-transparency. This conception is in line with the notion of corporeity proposed by Deleuze, where the body interacts with outside forces by deforming and forming folds inside itself, while consciousness works exclusively on the emerging margins of those folds. Francis Bacon's painting should then try to explain this sensation and perception model and the notion of "landscape" as opposed to the "geography" proposed by Erwin Straus is another interesting variation of it.

KEYWORDS: fold, interstice, space, body, sensation, aesthetic experience.