

SCENARI | #22

GIUGNO
2025

Rivista di estetica e metafisica

SCENARI

Direttori

Petar Bojanić (University of Belgrade)
Luca Taddio (Università degli Studi di Udine)

Vice-Direttore

Stefano Marino (Alma Mater Studiorum – Università di Bologna)
Marcello Ghilardi (Università degli Studi di Padova)

Redazione

Valentina Antoniol (Università degli Studi di Bari Aldo Moro) / Marcello Barison (Libera Università di Bolzano) / Emma Lavinia Bon (Università del Piemonte Orientale) / Lorenza Bottacin Cantoni (Università Vita-Salute San Raffaele di Milano) / Andrea Colombo (Università di Rijeka) / Damiano Cantone (Sapienza Università di Roma) / Floriana Ferro (Università degli Studi di Udine) / Simone Furlani (Università degli Studi di Udine) / Alberto Giacomelli (Università degli Studi di Padova) / Sonia Maria Lisco (Libera Università di Bolzano) / Emanuela Magno (Università degli Studi di Padova) / Giovanni Mugnaini (Alma Mater Studiorum – Università di Bologna) / Federica Negri (Iusve) / Chiara Pasqualin (Universität Koblenz-Landau) / Roberto Revello (Università degli Studi dell'Insubria) / Snežana Vesnić (Univerzitet u Beogradu) / Rolando Vitali (Alma Mater Studiorum – Università di Bologna e Università di Jena)

Comitato scientifico

Marcello Barison (Libera Università di Bolzano) / Silvia Capodivacca (Università Pegaso) / Felice Cimmatti (Università della Calabria) / Emanuele Cocchia (École des hautes études en sciences sociales

– Ehess) / Mario De Caro (Università degli Studi Roma Tre) / Massimo Donà (Università Vita-Salute San Raffaele di Milano) / Enrico Fongaro (Università Nazan di Nagoya, Giappone) / Giacomo Fronzi (Università del Salento) / Samir Gandesha (Simon Fraser University of Vancouver) / Johan F. Hartle (Staatliche Hochschule für Gestaltung Karlsruhe) / Micaela Latini (Università degli Studi dell'Insubria) / Giovanni Leghissa (Università degli Studi di Torino) / Gianfranco Marrone (Università degli Studi di Palermo) / Roberto Masiero (Università Iuav di Venezia) / Andrea Mecacci (Università degli Studi di Firenze) / Nickolas Pappas (City University of New York) / Luigi Perissinotto (Università Ca' Foscari di Venezia) / Lars Rensmann (Rijksuniversiteit Groningen) / Vicente Sanfelix (Universitat de València) / Richard Shusterman (Florida Atlantic University) / Francesco Valagussa (Università Vita-Salute San Raffaele di Milano) / Vincenzo Vitiello (Università Vita-Salute San Raffaele di Milano) / Jean-Jacques Wunenburger (Université Jean Moulin Lyon 3)

Tutti i saggi scientifici vengono sottoposti a double-blind peer review

“Scenari” è presente nell'elenco delle riviste scientifiche per le aree 11 e 14 e di Classe A per l'area 11 (Settore 11/C4 – Estetica e Filosofia del linguaggio) dell'Agenzia Nazionale di Valutazione del Sistema Universitario e della Ricerca (ANVUR).

Risulta inoltre indicizzata in:

- Catalogo Italiano dei Periodici (ACNP)
- ERIH PLUS
- The Philosopher's Index

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)

www.mimesisedizioni.it

© 2025 – MIM EDIZIONI SRL
Piazza Don Enrico Mapelli, 75
20099 Sesto San Giovanni (MI)
Phone: +39 02 24861657 / 21100089
mimesis@mimesisedizioni.it

Isbn: 9791222320663
ISSN print 2420-8914
ISSN online 2785-3020

Autorizzazione del Tribunale di Milano n. 24 del
30 gennaio 2015.

Illustrazione di copertina di Renato Calligaro.

Indice

Dal Grand Tour al turismo di massa.

Itinerari tra estetica e società

A cura di Leonardo Distaso e Imma De Pascale

7 **Editoriale**

- 9 Leonardo Distaso, *L'overtourism come momento dell'attuale industria culturale*
- 23 Imma De Pascale, *Il turismo come regime an-estetico*
- 35 Roberto Terrosi, *L'alienazione estetica nell'overtourism e nel turismo 4.0*
- 51 Dario Bonifacio, *Benvenuti nella città delle attrazioni*
- 65 Domenica Spinosa, *Il turismo di massa "come ornamento" nella prospettiva critica di Siegfried Kracauer. Con due brevi focus cinematografici.*
- 81 Andrea Bocchetti, *'Io ho abbastanza spirito per il Sud': Nietzsche tra Napoli e Sorrento*
- 95 Pietro Bertino, *Per un'estetica del turismo gastronomico: dall'autenticità dell'esperienza turistica alla qualità dell'esperienza estetica*
- 111 Paolo Bosca, *Tra le maglie della rete. Aree interne, anarchivio e pedagogie radicali per un'estetica del capitale turistico*

Varia

- 133 Marcello La Matina, *Il teatro greco e le basi logiche della persona*
- 165 Alessio Martino, *Multistability as virtuality. Technology as a layer of the flesh*

181	Matteo Cherubini, <i>La ricerca dell'unità: idealismo ed estetica nel giovane Dewey</i>
201	Jacopo Rossi Angelini, <i>"Das natürliche Phänomen" and its fourth co-ordinate. The kinship between the phenomenological doctrines of Goethe and Florensky</i>
221	Federica Porcheddu, <i>La costruzione del visibile: sperimentazioni luminose tra arte e scienza</i>
233	Biografie autori

Dal Grand Tour al turismo di massa.
Itinerari tra estetica e società
A cura di Leonardo Distaso e Imma De Pascale

Editoriale

L'esigenza di proporre una riflessione sul turismo da una prospettiva estetologica nasce dalla consapevolezza sempre più viva di quanto l'*overtourism* stia influenzando, non sempre positivamente, sugli stili di vita dei cittadini con ripercussioni sulla quotidianità di chi vive nelle città d'arte trasformate in non-luoghi turistici. Mettendo in relazione il capitale economico e il capitale culturale, l'industria turistica ha trasformato i centri storici delle maggiori città d'arte in circuiti esperienziali, in città museo, la cui fruizione sottrae alloggi e servizi ai suoi abitanti. L'*overtourism* risponde alla logica di profitto privatistica contribuendo alla regolazione del tempo libero concesso al cittadino per meglio rinforzare la macchina servile attraverso il consumo di esperienze estetiche, artistiche, paesaggistiche e gastronomiche. Gli articoli raccolti in questo fascicolo di Scenari apportano un contributo alla riflessione sul turismo provando ad analizzare da diversi punti di vista un fenomeno sociale, estetico e politico che merita un'attenzione particolare per la pervasività della sua manifestazione.

Alla luce di alcune considerazioni di Adorno, **Leonardo Distaso** riflette sul turismo all'interno dei processi dell'industria culturale che fa dell'esperienza turistica una conferma ideologica delle forme di dominio. L'uomo turistico nasce dall'unione tra il dominio della cultura e quello dell'economia dando forma all'individuo consumatore contemporaneo;

Imma De Pascale propone una riflessione sul turismo di massa in relazione alle città d'arte facendo emergere il lato oscuro dell'industria culturale che illude il turista di vivere un'esperienza estetica libera dai condizionamenti della vita quotidiana. Il turismo, così come lo conosciamo oggi, è a ben vedere uno strumento di controllo della società, uno sfogo controllato e istituzionalizzato che il sistema capitalistico concede ai cittadini come ricompensa per rinvigorire la macchina servile e sopportare meglio l'oppressione;

Dario Bonifacio analizza quel complesso di dinamiche socioculturali che si può sintetizzare nel termine *disneyfication*. Mentre i centri storici delle città d'arte acquisiscono sempre più le funzioni di parchi a tema incentrati sulla tecnologia dell'*edutainment*, i nuovi progetti di riqualifi-

cazione urbanistica materializzano l'utopia di un mondo perfetto, dove lusso e benessere incontrano le esigenze di un individuo alla ricerca della realizzazione personale;

Roberto Terrosi esamina le pratiche turistiche contemporanee, in particolare l'*overtourism* e il Turismo 4.0, mostrando come esse rappresentino una profonda alienazione dell'esperienza estetica. Attraverso un quadro teorico che attinge dalla teoria classica dell'alienazione (da Rousseau alla Scuola di Francoforte), Terrosi rivela come la mercificazione dell'esperienza nel turismo contemporaneo rappresenti una nuova frontiera nell'alienazione dell'esperienza umana.

Domenico Spinosa affronta il tema del viaggio turistico moderno ripensando le posizioni critiche di Siegfried Kracauer avanzate in un articolo del 1925: Kracauer insiste nell'affermare che tra le mire della società borghese c'è una vera e propria trasformazione delle forme come del contenuto del viaggio. Kracauer risulta utile come premessa all'analisi di due film che hanno il viaggio turistico come esperienza centrale: *WestWorld* (1973) di Micheal Crichton e *Le vacanze intelligenti* (1978) di Alberto Sordi;

Andrea Bocchetti intende illustrare, attraverso il racconto delle vicende che accompagnarono il primo viaggio di Nietzsche in Italia, i momenti salienti che caratterizzarono l'allontanamento del filosofo tedesco dal suo 'maestro' Wagner. Tra l'estate e l'inizio dell'autunno del 1876, i due si ritrovarono prima a Bayreuth, poi a Sorrento: bastò questo breve periodo, perché una lunga e profonda amicizia si concludesse, a causa dei divergenti percorsi spirituali che i due intrapresero da quel momento in poi;

Pietro Bertino prende in considerazione il fenomeno del turismo di massa attraverso il caso studio specifico del turismo gastronomico. Dal Grand Tour alla sua versione massificata del turismo e finanche all'attuale consumo compulsivo di esperienze gastronomiche, il soggetto moderno mira a conoscere o ri-conoscere il mondo. Occorre chiedersi se il turismo stia diventando l'*habitus* percettivo che definisce il nostro modo di *espèrire tout court*;

Paolo Bosca riflette sulle modalità di trasformazione del fenomeno dell'archiviazione di elementi culturali nel contesto delle aree interne, essenziale per l'acquisizione di capitale turistico sul mercato globale. L'idea di anarchivio, nell'elaborazione offerta da *The SenseLab*, risulta particolarmente fertile per questo tipo di aree come si evince dall'esempio di anarchiviazione delle aree interne, *Reminescenza* del collettivo Spazio Vacante. Uno spunto concreto per la creazione di un plusvalore turistico radicato nella vita che fluisce anche laddove sembra essersi fermata da tempo.

Leonardo V. Distaso

L'overtourism come momento dell'attuale industria culturale

La dimensione assunta dalle forme del turismo di massa nelle società contemporanee avanzate pone una serie di questioni che meritano l'attenzione di coloro che si interrogano, dai diversi punti di vista, sui fenomeni rilevanti del nostro tempo. Parliamo di un caso di studio che riguarda in particolare le società avanzate da un punto di vista economico e con un medio-alto livello di istruzione e non è difficile immaginare il perché dato che il turismo ha un costo che non tutte le popolazioni del mondo possono permettersi (il turismo è un'attività che intere fasce di popolazione mondiale non possono prendere in alcuna considerazione) e risponde a un interesse che non corrisponde ai bisogni e ai desideri di molte popolazioni mondiali. Va detto anche che all'interno delle società industriali e tecnologiche avanzate – quelle definite le società opulente – vi sono fasce di popolazione che non ha accesso ad alcuna forma di turismo a causa dell'indisponibilità economica sufficiente a soddisfare la richiesta. Che il turismo di massa del nostro tempo cada interamente all'interno della dimensione economica, nelle modalità della sua domanda così come in quelle della sua offerta, è un dato che rafforza le forme di dominio esistenti di natura economica, la posizione che esso ricopre negli spazi e nei tempi determinati nella vita degli individui e delle comunità, le differenze di reddito e di censo (piuttosto che le differenze di classe, le forme di turismo si livellano a seconda delle disponibilità economiche dei singoli e dei gruppi venendo incontro, in linea teorica, alla più ampia domanda possibile, che però non viene certo universalmente soddisfatta), la trasformazione del tempo occupato dall'attività turistica in un tempo utile alla conferma e al consolidamento dei fondamentali economici su cui poggiano le società avanzate. In questo senso la divisione del tempo del turismo in viaggio, o gita, e in vacanza pur presentando tratti diversi tra loro, così come tratti in comune, pone entrambe le attività all'interno della sfera dei rapporti economici fondamentali rafforzandone la potenza e confermandone la validità attraverso le forme del benessere conciliativo e adattativo. Il turismo nella forma del viaggio o della gita viene vissuto come un'esperienza virtuosa e spesso culturalmente edificante:

per la maggior parte dei casi si tratta di un'esperienza legata alla visita di grandi città, le cosiddette città d'arte, nell'incontro con spazi e istituzioni culturali oggi declinati anche nei luoghi gastronomici ed enologici oltre che tradizionalmente artistici. D'altro canto, il turismo nella forma della vacanza assume perlopiù i caratteri del divertimento, dello svago, della distrazione e del disimpegno: si cercano luoghi belli e riposanti, o affollati e pieni di attrazioni svaganti che mirano a riempire il tempo della distrazione dalle fatiche e dai rigori della vita lavorativa. Per entrare nello specifico italiano, entrambe queste declinazioni del turismo di massa sono alla base di una percentuale considerevole del PIL e vengono notevolmente incentivate dalle classi politiche e imprenditoriali nazionali con massicce forme di propaganda e di investimenti economici, spesso a danno delle risorse da investire in politiche sociali e educative, nonché in infrastrutture e in politiche industriali che andrebbero a giovamento dell'interesse collettivo generale piuttosto che di settori specifici con programmi ad alta redditività. Non che le due cose siano incompatibili tra loro, ma la cronica mancanza di infrastrutture spesso indebolisce la stessa resa massima del turismo di massa che si sostiene con abbondanti dosi di propaganda e di pubblicità martellanti. Ma è altrettanto ovvio che in molti casi gli investimenti in servizi sociali e educativi pagano in termini di quantità e di qualità a scapito di forme di sostegno apparente delle mancanze e delle carenze. E il turismo, tra i suoi scopi, ha proprio quello di far sopportare il sacrificio. Ovviamente ci sono innumerevoli punti di contatto tra le due versioni del turismo di massa (viaggio e vacanza). Ma l'elemento comune che attraversa entrambe è la logica economica che le domina trasformando gli individui in turisti come eterni consumatori di beni materiali e culturali, logica finalizzata all'ottenimento del profitto attraverso le molteplici forme di benessere indotto. Un esempio per tutti. L'attuale intensificazione delle forme private di profitto ricavate dallo sfruttamento del turismo di massa è la prova evidente del carattere eminentemente mercantile che esso detiene all'interno delle società opulente. La trasformazione di miriadi di abitazioni e alloggi in residenze per turisti da parte di soggetti privati sta portando a una profonda trasformazione micro-privatistica del mercato del turismo. Ciò reca una serie di conseguenze positive e negative a seconda dei punti di vista: da un lato, sta arricchendo fasce di popolazione già in possesso di rendite che vengono trasformate in redditi talvolta difficilmente convertiti nel doveroso impegno impositivo; dall'altro, sta togliendo dal mercato un numero considerevole di abitazioni sottraendole a coloro che hanno bisogno di una casa e non riescono a trovarla se non a costi maggiorati, provocando una crisi degli alloggi che in molte aree del Paese sta diventando un'emergenza sociale di notevoli proporzioni. Il risultato di quello che un tempo (anni '70 e '80 del Novecento) era la battaglia contro l'invivibilità dei cen-

tri storici a causa del traffico e della conversione degli stabili in uffici si è rivelato quello della trasformazione dei centri storici in luna park sempre più spopolati di residenti e sempre più occupati dalla presenza di turisti. Dalla città ZTL come progetto etico-civile alla città ZTL a uso turistico il risultato della sua invivibilità non è cambiato se non nelle cause che la determinano.¹ Particolarmente interessante per i nostri scopi sono le caratteristiche del turismo di massa come forma di viaggio poiché in esso si palesa la trasformazione del prodotto culturale in bene culturale e di questo in merce culturale. Anche in questo caso la logica dell'economia capitalistica che regola i rapporti di produzione e di fruizione consumistica domina le modalità con le quali l'attuale turismo di massa impone le regole dell'esperienza vissuta nella fruizione del bene culturale trasformato in merce culturale. A questa logica del dominio sono dedicate le considerazioni che seguono.

Il 25 maggio 1969 Adorno partecipò a una trasmissione alla radio tedesca che aveva per oggetto la questione del tempo libero.² Alcune delle considerazioni contenute in quella trasmissione riguardano, o possono riguardare anche, la rilevanza e il significato sociali nell'attuale fase del turismo di massa. Vediamo come si profila il ragionamento adorniano mettendone in luce le argomentazioni. Per prima cosa Adorno distingue il problema del tempo libero nell'attuale fase di sviluppo delle società capitalistiche da quello dell'ozio, quest'ultimo indicato come l'antico privilegio del distacco dai disagi della vita offesa.³ Ma già il fatto che la demonizzazione del termine "ozio" ha contribuito alla sua sostituzione con la locuzione "tempo libero" rimanda alla differenza che questa ha rispetto al tempo non-libero, ossia al tempo occupato dal lavoro, al tem-

¹ *En passant* va detto che una conseguenza di questa forma di privatizzazione dell'accoglienza turistica sottoposta alle logiche più ferree della concorrenza, insieme alle sofferenze sociali che comporta, sta accentuando i segni tipici di una società dominata dalle leggi della giungla, una giungla darwiniana in cui vengono sempre meno quei caratteri che dovrebbero essere propri di una società solidale, che risulta invece sconfitta dalla regola infernale per cui chi ha più avrà, e chi non ha meno avrà.

² Il testo della relazione si trova in Theodor W. Adorno, *Tempo libero* (1969), in *Parole chiave. Modelli critici*, SugarCo, Milano 1974, pp. 77-92.

³ Rispetto alla considerazione negativa che l'ozio ha nelle convinzioni dominanti le moderne società capitalistiche, competitive e produttive, l'*otium* era per i latini la condizione di libertà dalla vita pubblica e dagli affari politici (*negotia*) di cui godevano le classi privilegiate. Il tempo dell'*otium* consentiva di dedicarsi a occupazioni vicine a quelle che oggi definiremmo nell'ambito del tempo libero, compresa la lettura e l'attività della scrittura, nonché il tempo che poteva essere dedicato allo studio. Nacque già nell'antichità una forma arcaica di divisione tra il lavoro manuale e il privilegio dell'attività intellettuale. Sul recupero dell'ozio antico si vedano le osservazioni contenute in Domenico De Masi, *Ozio creativo*, Rizzoli, Milano 2002, nonché il classico di Paul Lafargue, *Il diritto all'ozio*, Garzanti, Milano 2018.

po eterodeterminato. Il tempo libero dipende dalla situazione sociale in cui si trovano gli individui nelle moderne società capitalistiche: questi non dispongono *in modo realmente libero di sé stessi* nel quadro dell'esistenza imposta dalla società totalmente amministrata la quale mina alla base le condizioni del loro libero poter essere e agire. La ragione per cui tale poter essere non risulta libero risiede nel carattere di *totale integrazione* che le società capitalistiche pretendono dagli individui, cosa che rende difficile svelare «che cosa negli uomini potrebbe essere determinato altrimenti che in modo funzionale»⁴. La società totale determina le posizioni e le funzioni degli individui che la compongono al punto che anche quando questi ritengono di agire in conformità alla loro volontà, tale volontà è foggata da ciò che essi si illudono di liberarsi durante le ore di non-lavoro. Il modello funzionale che determina i momenti delle ore lavorative si rispecchia nelle ore di non-lavoro determinando le regole di esistenza degli individui integrati:

La questione che potrebbe oggi essere adeguata al fenomeno del tempo libero sarebbe dunque, a mio avviso, questa: che cosa si fa del tempo libero nell'ambito della situazione di crescente produttività del lavoro, ma nel perdurare di condizioni di non-libertà – dunque nel contesto dei rapporti di produzione in cui gli uomini sono nati, e che prescrivono, oggi come in passato, le regole della loro esistenza.⁵

In altri termini, Adorno ritiene che la non-libertà del tempo di lavoro *nella situazione di crescente produttività del lavoro* si estenda anche al tempo libero, ma che gli individui non ne abbiano affatto coscienza nella misura in cui *non hanno coscienza dell'irrigidimento incontrastato dei rapporti di produzione in cui sono nati e in cui sono integrati*.⁶ In una

⁴ Adorno, *Tempo libero*, cit., p. 80. In molti passi delle sue opere Adorno parla di caratteri di integrazione totale delle società moderne. Tra questi ne prendiamo uno ricavato da una lezione dell'*Introduzione alla sociologia della musica*: «Circondando gli uomini, avvolgendoli, facendoli partecipi in quanto ascoltatori, contribuisce ideologicamente a ciò che la società moderna non si stanca di realizzare, all'integrazione. Tra sé e il soggetto non lascia spazio alla riflessione concettuale, creando in tal modo l'illusione dell'immediatezza nel mondo completamente mediato, della vicinanza di estranei, di calore per coloro che avvertono il gelo della cruda lotta di tutti contro tutti»; *Funzione della musica*, in *Introduzione alla sociologia della musica* (1962), Einaudi, Torino 1971, pp. 56-57.

⁵ Adorno, *Tempo libero*, cit., p. 80.

⁶ Per spiegare come superare questo deficit di coscienza Adorno fa riferimento alla propria esperienza personale. Egli dichiara di non avere alcun hobby, almeno nell'accezione comune con cui si definisce la cosa: un'attività di svago al di là del lavoro che richiede un certo impegno e che viene praticato per piacere, ma anche con interesse. Egli spiega che ciò a cui si dedica al di fuori della sfera professionale è da lui considerato altrettanto serio al punto che non vede alcun motivo di ritenerle attività con cui un ammazza il tempo, quanto piuttosto attività che considera parte integrante della sua vita e non in contrasto

pagina dei *Minima Moralia* che qui conviene ricordare, Adorno sottolinea come le forme di condiscendenza e di conformazione ribadiscono le premesse del dominio contribuendo a sviluppare quell'ottusità necessaria all'esercizio del dominio stesso. Nella coscienza dell'intellettuale può insorgere, così, la tendenza a un'incrollabile solitudine (*unverbrüchliche Einsamkeit*) capace di opporsi alla collaborazione e alla partecipazione all'inumano, col rischio tuttavia di cadere nell'antitesi di credersi migliore o di fare della critica all'esistente *un'ideologia al servizio del proprio interesse privato*. Solo resistendo alla forza irresistibile dell'elemento borghese insito in lui l'intellettuale – in quanto ultimo nemico dei borghesi e, nello stesso tempo, ultimo dei borghesi – può conservare quel *vantaggio della conoscenza* e sviluppare quella *felicità* continuamente minacciata dall'attardarsi nelle maglie del modo di vita borghese. Sforzo difficile e a rischio continuo di fallimento poiché l'attrazione verso la ricaduta nella *freddezza borghese*, provocata dalla reazione alla «sottomissione della vita al processo della produzione», potrebbe portare a ritenere all'intellettuale di essere l'ultimo ancora in possesso del «lusso del pensiero contro la nuda riproduzione dell'esistente», comportandosi così come un individuo solo apparentemente privilegiato poiché, fermando la sua attività al solo pensiero, dichiara altresì la nullità del suo privilegio nei confronti della realtà. Nel rifiuto nei confronti dell'andazzo della cultura dominante bisogna ricavare, sostiene Adorno, quelle forze necessarie per liberarsi da questa attrazione promuovendo il solo atteggiamento responsabile possibile: «quello di vietarsi l'abuso ideologico della propria esistenza e, per il resto, condursi, nella vita privata, con la modestia e la mancanza di pretese a cui ci obbliga, da tempo, non più la buona educazione, ma la vergogna di possedere ancora, nell'inferno, l'aria per respirare».⁷

con la sua sfera lavorativa. D'altra parte, Adorno sottolinea il privilegio di poter vivere quest'ultima – la produzione filosofica e sociologica e l'insegnamento universitario – con piena soddisfazione e con l'opportunità non comune di poter organizzare e determinare le linee di lavoro secondo le sue intenzioni. Quanto queste considerazioni facciano parte di un giudizio del tutto personale sul complesso della sua attività professionale e del suo tempo libero, e quanto esse corrispondano alla realtà oggettiva di queste rientrano in una valutazione che dovrebbe tenere in considerazione l'ambito del privilegio sociale che la figura dell'intellettuale accademico poteva avere al tempo in cui Adorno esercitava la sua professione. Quanto questo privilegio ancora sussista o meno sarebbe oggetto di una valutazione intorno all'attuale posizione sociale dell'intellettuale accademico sulla quale, in questa sede, non ci pronunciamo se non per rilevare che buona parte del lavoro accademico al giorno d'oggi equivale a qualsiasi altro lavoro da impiegato o da funzionario in corrispondenza dell'intensificazione e dell'estensione del regime del mondo amministrato.

⁷ Theodor W. Adorno, *Minima Moralia. Meditazioni della vita offesa* (1944), Einaudi, Torino 1979, le citazioni e i passi commentati sono tra p. 17 e p. 21. Tra i caratteri più propri della freddezza borghese vi è il ristabilimento del tratto ideologico della cultura risorta dopo la catastrofe di Auschwitz, quel «principio basilare della società borghese senza cui Auschwitz non sarebbe stato possibile» (Theodor W. Adorno, *Dialettica negativa* (1966),

Un passo ulteriore si compie se prendiamo come riferimento il contesto delle analisi marxiane sul lavoro estraniato contenute nei *Manoscritti del '44*. Il divenire merce dell'individuo nella sua attività lavorativa è conseguenza del lavoro stesso che produce merce estranea (materiale o astratta che sia) e, nello stesso tempo, produce il lavoratore come merce. Con l'intensificazione dell'*oggettivazione* del lavoro nel sistema capitalistico di produzione si intensifica anche il processo di estraniamento del lavoratore (processo di produzione e perdita del prodotto) fino alla liquidazione dell'individualità: l'estraniamento non si instaura solo nel rapporto con il prodotto, ma anche nell'*atto della produzione* (nell'attività lavorativa) per cui la stessa attività lavorativa è estranea agli individui che lavorano nelle condizioni imposte dalle mediazioni della produzione, poiché è un'attività che non soddisfa bisogni né è finalizzata all'autorealizzazione, ma è utilizzata come un *mezzo* per soddisfare bisogni estranei nella coercitiva produzione di oggetti (materiali o astratti) altrettanto estranei. È la base del funzionalismo che domina le società moderne e opulente, un funzionalismo con un massiccio potere di integrazione. L'estraniamento dell'attività della produzione – cioè il rapporto estraniato del lavoratore con la propria attività come attività che non gli appartiene – impoverisce l'attività spirituale e intellettuale del lavoratore (anche in relazione al grado di fatica del lavoro stesso) intaccando anche la qualità della sua vita personale e privata in quanto la vita produttiva è considerata come mezzo per la soddisfazione dei bisogni piuttosto che produzione libera dal bisogno fisico:

Proprio soltanto nella trasformazione del mondo oggettivo l'uomo si mostra quindi realmente come un *essere appartenente a una specie*. [...] Mediante essa la natura appare come la sua opera e la sua realtà. L'oggetto del lavoro è quindi *l'oggettivazione della vita dell'uomo come appartenente a una specie*, in quanto egli si raddoppia, non soltanto come nella coscienza, intellettualmente, ma anche attivamente, realmente, e si guarda quindi in un mondo da esso creato. Perciò il lavoro estraniato strappando all'uomo l'oggetto della sua produzione, gli strappa *la sua vita di essere appartenente a una specie*, la sua oggettività reale specifica e muta il suo primato dinanzi agli animali nello svantaggio consistente nel fatto che il suo corpo inorganico, la natura, gli viene sottratta.⁸

Einaudi, Torino 2004, p. 326). Il fatto che la cultura, nelle sue forme tradizionali, si sia conservata e sia rinata sulle ceneri di Auschwitz costituisce il tratto ideologico che la fa esistere nonostante «la sua sproporzione nei confronti dell'orrore accaduto e imminente». Il cinismo della cultura risorta si obietta grazie alla freddezza nei confronti della realtà facendosi complice della medesima barbarie consolidando «le sfere dello spirito e della cultura, la cui impotenza reale e la cui complicità con il principio della sciagura vengono nudamente alla luce» (Theodor W. Adorno, *Teoria estetica* (1969), Einaudi, Torino 2009, p. 314). Sulla questione della cultura risorta si veda il saggio di Adorno *La cultura risorta* (1949) da me curato in *MicroMega*, 8, 2017, pp. 155-173.

⁸ Karl Marx, *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, Einaudi, Torino 2004, p. 75.

In sintesi, il lavoro estraniato rende estraneo all'uomo il prodotto del suo lavoro e la sua stessa attività lavorativa, nonché rende estraneo l'uomo dall'uomo per cui ogni individuo è isolato dall'altro nella composizione sociale dominata dall'economia capitalistica nella forma risultante della proprietà privata. Rispetto all'ideale proposto dal giovane Marx per cui è possibile che, strappando gli individui al lavoro estraniato e riportandoli, almeno parzialmente nel corso della giornata, verso attività vitali coscienti libere e soddisfacenti, ci si possa riappropriare dell'oggettivazione finalizzata all'autorealizzazione e con ciò cambiare di segno l'attività estraniata, Adorno è consapevole che anche i momenti del tempo libero sono interamente caduti entro la sfera del plusvalore per cui anche i termini del loro valore d'uso sono determinati dal fatto che il cosiddetto tempo libero è totalmente dominato dai processi che lo trasformano nella sfera del valore di scambio della merce. Il tempo libero è interamente determinato dal *processo di formazione valore* che determina individui *consumatori* capaci di definire il livello del loro soddisfacimento in base ai criteri di consumo e di spesa.⁹ Adorno riconosce nelle attività del tempo libero il carattere di reificazione: quello che dovrebbe essere un tempo non reificato si riduce a esserlo altrettanto con l'ingresso generalizzato del tempo libero nell'ambito dell'industria culturale. La macchina produttrice di tempo libero che assicura al consumatore di poter agire in tal senso *liberamente*, con altrettanta organizzazione procura una garantita evasione attraverso l'ambito di fruizione del sempre-uguale.¹⁰ La produzione continua di desiderio omaggia gli individui servendo dosi massicce di routine distraente e di confortevole avventura. Se il consumatore del tempo libero fosse *realmente* libero rischierebbe quell'isolamento colpevole di reagire all'isolamento del lavoro estraniato: per evitarlo l'industria culturale dà garanzia di essere un sistema totale di *preordinata integrazione* dall'alto dei consumatori che diventano così il suo *oggetto* – e *non il soggetto* dell'industria culturale.¹¹ Tale integrazione rafforza, estende e

⁹ Indicativo è l'esempio che Adorno fa dell'hobby del camping come esempio di questa trasformazione: «Il camping era un atto di protesta contro la noia incombente sulle convenzioni borghesi. Il pernottare-sotto-il-cielo-libero garantiva che si era sfuggiti alla casa, cioè alla famiglia. Questo bisogno è poi stato afferrato ed istituzionalizzato, dopo la morte del movimento giovanile, dall'industria del camping. Se essa non potesse costringere gli uomini ad acquistare da lei tende e roulottes insieme con innumerevoli utensili ausiliari, non avrebbe alcun desiderio particolare che gli uomini praticassero il camping; invece, il loro peculiare bisogno di libertà viene funzionalizzato, riprodotto, ampliato dalle imprese commerciali; ciò che essi vogliono, ancora una volta si *impone* loro di acquistarlo»; Adorno, *Tempo libero*, cit., p. 83.

¹⁰ Interessante l'uso per analogia del termine "evasione" per descrivere i momenti di distacco dal tempo lavorativo, così come quelli della fuga coatta di prigioniero.

¹¹ Theodor W. Adorno, *Ricapitolazione dell'industria culturale* (1963), in *Parva Aesthetica. Saggi 1958-1967*, Feltrinelli, Milano 1979, pp. 58-59.

consolida la mentalità del consumatore che si accinge a trascorre i suoi momenti di tempo libero. Questi è integrato nella massa allo scopo di mantenere inalterata la mentalità generalizzata facendo della massa stessa non il soggetto delle attività, ma la sua ideologia. Il meccanismo dominante che fa mantenere il controllo da parte all'industria culturale è lo svago, l'*amusement*, insieme alla soddisfazione tramite l'effetto. In questo modo l'industria culturale si presenta come il punto di arrivo di quel liberalismo il cui sviluppo progressivo è una conseguenza delle leggi generali del capitalismo, compresa quella – importante quanto necessaria – della massima adeguazione al sistema sociale integrato, così che «anche nell'industria culturale sopravvive la tendenza del liberalismo a lasciare via libera alle persone capaci che accettano i principi del sistema».¹² Tuttavia le leggi generali del capitale liberale non hanno spinto solo all'integrazione astratta: la funzione di questo processo ha come movente il profitto attraverso il processo di formazione valore che Adorno esplicita nella *Ricapitolazione*: «Tutta la prassi dell'industria culturale trasferisce tale e quale il movente del profitto sui prodotti dello spirito».¹³ Questo trasferimento ha rovesciato il carattere critico della cultura in una forma di conformismo che integra gli individui nel modello a cui essi sono chiamati a partecipare:

La cultura, che nella sua accezione più vera non si è mai limitata a obbedire agli uomini, ma ha anche sempre elevato una protesta contro le condizioni irrigidite in cui gli uomini vivevano e in tal modo li ha rispettati, adattandosi totalmente alle condizioni irrigidite viene da queste incorporata e così degrada ulteriormente gli uomini. I prodotti dello spirito stilizzati dall'industria culturale non sono *anche* merci, ma sono, ormai, merci da cima a fondo.¹⁴

In questo modo il profitto che opera nel mercato dell'industria culturale mostra il carattere di dominio che reifica il tempo della produzione come tempo libero: il profitto non ha più bisogno di affermarsi ogni volta esplicitamente, ma è interiorizzato nella coscienza del consumatore come sua ideologia nella massima razionalizzazione dell'organizzazione, compresa quella del tempo libero. L'interiorizzazione dell'intero processo è il risultato del perfetto adattamento a ciò che immediatamente è, alla potenza dell'esistente, all'ordine astratto che «non viene mai confrontato con ciò che esso pretende di essere o con i reali interessi degli uomini».¹⁵ L'esito si palesa nella verità insita nel detto: *mundus vult decipi*. Gli in-

¹² Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, *L'industria culturale*, in *Dialettica dell'Illuminismo* (1947), Einaudi, Torino, 1966, p. 139.

¹³ Adorno, *Ricapitolazione dell'industria culturale*, cit., p. 59.

¹⁴ Ivi, p. 60.

¹⁵ Ivi, p. 65.

dividui integrati e adattati alla potenza dell'esistente vogliono l'inganno che essi stessi intuiscono: «pur senza ammetterlo hanno il senso che la loro vita diventerebbe assolutamente insopportabile qualora cessassero di aggrapparsi a soddisfazioni che tali non sono». ¹⁶ Poiché l'industria culturale è un fattore decisivo dell'amministrazione totale, i suoi prodotti – comprese le opere d'arte e ogni prodotto divenuto bene culturale – si sono organizzati secondo la logica del dominio quanto più si sono liberati da scopi esteriori e si sono falsamente autonomizzati. L'ideologia di siffatta sublimazione estetica si è così magnificamente integrata nel mercato culturale grazie al dominio interiorizzato che diffonde consolazione per il disincanto attraverso l'imitazione dell'incanto. Il volere l'inganno si manifesta nel bisogno di arte e nella fruizione del bene culturale (che spesso è un bene fruito anche se morto) senza mettere in discussione il riconoscimento della misura di un'impresa guidata dal profitto e del conseguente mascheramento prodotto dall'ideologica sublimazione del bisogno spirituale:

Confidare nei bisogni degli uomini che, con l'aumento delle forze produttive, porterebbero l'intero a una configurazione superiore, non dà più frutti da quando i bisogni sono stati integrati e resi falsi dalla società falsa. È vero che, come è stato pronosticato, i bisogni trovano di nuovo il loro soddisfacimento, ma questo è a sua volta falso e inganna gli uomini sul loro diritto di uomini. ¹⁷

Risultato dell'amministrazione razionale del tempo libero è la conciliazione di quegli elementi un tempo inconciliabili: l'arte e lo svago. Essi vengono subordinati alla totalità dell'industria culturale e alle leggi del mercato che fondono le tendenze dell'industria culturale, compresa quella del turismo, *in virtù di tutto il processo sociale complessivo*. ¹⁸ In esso si specchia il dato che il divertimento, lo svago, risulta essere il prolungamento del lavoro nell'epoca del tardo capitalismo. Già nel capitolo sull'industria culturale della *Dialettica dell'Illuminismo* Adorno aveva chiaro questo punto:

¹⁶ Ivi, p. 64.

¹⁷ Adorno, *Teoria estetica*, cit., pp. 26-27.

¹⁸ Adorno, Horkheimer, *L'industria culturale*, cit., p. 144. Il passo riprende una considerazione che Marx fa in *Miseria della filosofia*: «Il consumatore non è più libero del produttore. La sua opinione si fonda sui suoi mezzi e sui suoi bisogni. Gli uni e gli altri sono determinati dalla sua posizione sociale, la quale dipende anch'essa dall'organizzazione sociale nel suo complesso»; Karl Marx, *Miseria della filosofia*, Editori Riuniti, Roma 1969, p. 38. Mentre il produttore non è libero di produrre se non in misura del grado di sviluppo delle forze produttrici e della domanda del prodotto, il consumatore non è libero se non in misura dei bisogni che nascono nello stato di cose basato sulla produzione e dalla posizione sociale che occupa, risultato dell'organizzazione sociale nel suo complesso.

L'*amusement* è cercato da chi aspira a sottrarsi al processo lavorativo meccanizzato per essere poi di nuovo in grado di affrontarlo e di essere alla sua altezza. Ma nello stesso tempo la meccanizzazione ha acquistato un potere così grande sull'uomo che utilizza il suo tempo libero e sulla sua felicità, essa determina in modo così integrale la fabbricazione dei prodotti di svago che egli non è più in grado di apprendere e di sperimentare altro che le copie e le riproduzioni dello stesso processo lavorativo. Il preteso contenuto è solo un esile pretesto: ciò che si imprime realmente negli animi è una sequenza automatizzata di operazioni prescritte. Al processo lavorativo nella fabbrica e nell'ufficio si può sfuggire solo adeguandosi ad esso nell'ozio.¹⁹

È nella forza di adeguamento al dominio che si dimostra l'integrazione, la quale a sua volta rafforza il consenso limitando la libertà di affermazione individuale che pur promette come simulacro. La frustrazione che attanaglia colui che non raggiunge mai pienamente ciò che desidera viene alleggerita dal continuo incremento del desiderio e dal fornire come paradiso la realtà immanente della vita quotidiana: il sistema dell'industria culturale non molla mai la presa sul consumatore, lo insegue ogni giorno dell'anno senza ricevere mai resistenza quanto piuttosto condiscendenza, presentando i bisogni e i desideri *come se* fossero suscettibili di essere soddisfatti, ma predisponendoli in modo che il *consumatore eterno* debba accontentarsi di ciò che gli viene offerto e delle modalità di ottenimento dell'offerta.²⁰ Ma ciò che gli viene offerto, spiritualizzato nella forma di feticcio culturale, è il carattere di merce del prodotto culturale. All'interno del quadro operativo dell'industria culturale, il prodotto culturale si schiera con orgoglio nelle file degli altri beni di consumo. La sua presunta esistenza come dominio separato, fruibile nello spazio del tempo libero, è di fatto interamente legata all'economia di mercato e alla produzione di profitto nella perversa unità degli opposti (mercato e autonomia): «vittime dell'ideologia sono proprio quelli che occultano la contraddizione invece di assumerla nella coscienza della propria produzione».²¹ La funzione sociale è ricavata dalla funzione economica della sua inutilità nel quadro della forma borghese di vita che separa la fruizione dell'inutile dal tempo utile del lavoro. Ma anche questa fruizione ha un prezzo, insieme agli auspici del profitto. Il pubblico/consumatore del tempo libero contribuisce a mantenere in vita astrattamente la "libertà dagli scopi" e il carattere disinteressato del prodotto culturale – così come il borghese ha considerato la sua arte – poiché deve garantirsi quel tanto di spiritualizzazione e culturalizzazione del prodotto esperito grazie al

¹⁹ Adorno, Horkheimer, *L'industria culturale*, cit., p. 145.

²⁰ Ivi, pp. 150-151.

²¹ Ivi, p. 170.

prezzo del biglietto. Alla conservazione del feticcio culturale, alla sua fruizione separata e incasellata nel concetto di bene culturale, alla sua trasformazione in merce culturale, corrisponde la liquidazione sociale dell'arte e l'anestetizzazione della critica alla cultura. Questo processo simultaneo segue i canoni della forma borghese di vita che ha affermato l'estetica idealistica (la finalità senza scopo) invertendone il segno *nell'inutilità per gli scopi stabiliti dal mercato*. L'ideale mancanza di funzione, di autonomia e di valore per sé stesso del bene culturale – la sua esistenza inutile, ma pur funzionale alle esperienze che riempiono il tempo libero – si è rovesciata nelle pratiche del mercato vanificando quella liberazione che la stessa inutilità prometteva: «il valore d'uso nella ricezione dei beni culturali è sostituito dal valore di scambio. [...] Tutto viene percepito solo sotto l'aspetto che può servire a qualche cosa d'altro, per quanto vaga possa essere poi l'idea che ci si fa di quell'“altro”». ²² Con ciò si realizza la completa feticizzazione del bene culturale esperito, ricercato, vogliosamente desiderato nell'esperienza separata e astratta: il suo valore di scambio viene erroneamente vissuto come valore d'uso, viene mascherato da valore d'uso di un falso inutile esperito nella distrazione estraniante, separata artificialmente dal lavoro estraniato. Il carattere di merce del bene così vissuto si dissolve nel momento in cui il processo di mercificazione si è completamente e definitivamente realizzato: il sistema produttivo nei suoi rapporti sociali e di produzione regola il consumo sia nell'ambito dei processi materiali, sia in quelli intellettuali e spirituali.

Se è possibile un residuo di resistenza di fronte all'amministrazione totale dell'industria culturale che domina lo spazio del tempo libero esso ha ragione d'essere nell'inconscia diffidenza di coloro che non accettano incondizionatamente il mondo ammannito dall'industria culturale grazie al vantaggio della conoscenza felice. ²³ Un *amusement* emancipato oscillerebbe dialetticamente tra un prodotto (artistico o culturale) che si prende sul serio nello svolgimento della sua legge formale – e, dunque, riafferma il carattere critico dello sforzo di comprensione – e una dinamica del divertimento che spezza la falsa conciliazione tra cultura e svago, denunciando al tempo stesso la spiritualizzazione e intellettualizzazione coatta dello svago. L'emergere di un *privo di senso* che fa rinascere «le ragioni dell'umano di fronte al meccanismo del sistema sociale» minerebbe la rigidità della ragione strumentale e pianificatrice «che costringe ogni cosa a dichiarare il proprio significato e la propria funzione» nella falsa elevazione di ciò

²² Ivi, pp. 170-171.

²³ Adorno, *Ricapitolazione dell'industria culturale*, cit., p. 67.

che viene consumato come merce/bene culturale.²⁴ Tra il collaborare e lo starsene in disparte si apre una breccia di resistenza. Essa incalza gli individui a decidere di sé e della loro vita annullando gli effetti della noia e risvegliando i momenti di fantasia che minano le istanze dell'organizzazione. La noia, dice Adorno, è il rispecchiamento del grigiore oggettivo ed è l'analogo dell'apatia politica: esse inducono le masse adattate e consenzienti a ritenere che non possono modificare le loro condizioni attraverso la partecipazione politica, per cui non c'è di meglio che lasciar fare alle esperienze socialmente integrate del tempo libero.²⁵ Anche questo mostra in che modo il tempo libero sia immediata prosecuzione del tempo di lavoro nella forma dell'estraniamento e organo decisivo del disciplinamento sociale. Qualsiasi forma di resistenza al dominio del lavoro estraniato farà resistenza anche alle forme di estraniamento del tempo libero, allo stesso modo di come l'arte oppone una resistenza al vigente in virtù del momento della forma, ossia nel suo diventare un fatto sociale *per la propria posizione contraria alla società e in virtù della propria autonomia*, compresa l'autonomia dai mezzi di produzione e dalle condizioni socio-economiche che dominano il lavoro e il tempo libero estraniati. Così come l'arte è autonoma e fatto sociale in virtù della sua posizione critica nei confronti della società e del suo movimento immanente contro la società – tale che essa è una forma di critica della società grazie alla sua mera esistenza – così come essa esprime una forza sociale di resistenza «in cui in forza dello sviluppo infraestetico si riproduce quello sociale, senza che quest'ultimo venga imitato»,²⁶ allo stesso modo l'unica possibilità di uscire dalla penetrazione totale del dominio e dall'integrazione di coscienza e tempo libero è, per Adorno, il riconoscimento dell'irriducibilità delle contraddizioni esistenti agli stadi di coscienza individuale, ossia il riconoscimento che esse non si sono interamente risolte e che nella coscienza individuale vi è ancora un margine di movimento che muove in contropelo rispetto ai condizionamenti acquiescenti. Qualcosa di simile a ciò che Marcuse ha definito la de-sublimazione delle manifestazioni spiritualizzate come possibilità di una maggiore e più felice soddisfazione. Nel recupero di una parte dell'energia istintuale deviata verso il lavoro alienato si attua uno spostamento di tali energie verso un progressivo sviluppo autonomo dei

²⁴ Adorno, Horkheimer, *L'industria culturale*, cit., p. 153. In un passo dell'intervista sul tempo libero Adorno dice: «Anche il dire sciocchezze, non è necessariamente identico all'ottusità: può essere beatamente goduto come esonero dagli auto-controlli»; Adorno, *Tempo libero*, cit., p. 85.

²⁵ Adorno, *Tempo libero*, cit., pp.86-87.

²⁶ Adorno, *Teoria estetica*, cit. pp. 302-304.

bisogni individuali in misura della regressione del principio di realtà rispetto a quello di piacere. Si tratterebbe di frantumare la struttura repressiva degli istinti per liberare quell'energia istintuale in grado di rovesciare la divisione capitalistica tra lavoro e tempo libero facendo di questo un contenuto di vita e del lavoro un libero esercizio delle proprie umane capacità.²⁷ La critica al tempo libero integrato funzionale alla mercificazione diventa così un ulteriore argomento di critica alla società capitalistica nel suo complesso.

²⁷ Herbert Marcuse, *Teoria degli istinti e libertà* (1956), in *Psicanalisi e politica*, Laterza, Roma-Bari 1968, pp. 11-57.

L'overtourism come momento dell'attuale industria culturale

Una riflessione su alcuni aspetti del turismo di massa alla luce di alcune considerazioni di Adorno sul tema del tempo libero e della reificazione dei beni culturali all'interno dei processi dell'industria culturale. La forma di vita borghese che si sviluppa nella fase del tardo capitalismo ha trasformato l'esperienza turistica in una conferma ideologica delle forme di dominio che marciano i territori della cultura insieme a quelli socio-economici. L'uomo turistico diventa un'ulteriore forma dell'individuo consumatore contemporaneo.

Parole chiave: turista; eredità culturale; industria culturale; capitalismo; Adorno.

Overtourism as a moment in today's cultural industry

A reflection on some aspects of mass tourism in regard to some of Adorno's remarks on the subject of leisure and the reification of cultural heritage within the processes of the cultural industry. The bourgeois form of life that develops in the phase of late capitalism has transformed the tourist experience into an ideological confirmation of the forms of domination that mark the territories of culture along with the socio-economic ones. "The touristic man" becomes one more form of the contemporary consumer.

Keywords.: The touristic man; cultural heritage; cultural industry; capitalism; Adorno.

Imma De Pascale

Il turismo come regime an-estetico

1. Il turismo e l'illusione del tempo libero

È cosa ormai nota che il sistema capitalistico fagocita e trasforma in merce tutto ciò che tocca: non solo gli oggetti, ma anche gli individui, gli spazi e le esperienze estetico-culturali. L'“età del turismo” di cui siamo parte è una creatura del capitalismo che si nutre del bisogno di fuga dalle insoddisfazioni della vita quotidiana dell'individuo contemporaneo, offrendogli la possibilità di acquistare il proprio tempo libero. Nell'epoca del turismo di massa le forme del turismo sono molteplici e dunque non è possibile generalizzare circa le modalità e i bisogni da cui è generato il movimento dell'uomo ipermoderno. Per tale ragione la specifica riflessione qui proposta si riferisce al turismo di massa in relazione alle cosiddette “città d'arte” prese d'assalto da milioni di visitatori intenti a catturare con la fotocamera la propria presenza nei luoghi convenzionalmente riconosciuti di valore culturale e in un tempo in cui essi si pensano liberi dai condizionamenti quotidiani.

Più che una forma di emancipazione culturale, qual era il viaggio al tempo del *Grand Tour* che faceva del turista uno “sperimentatore esistenziale”, oggi il turismo di massa risponde a un sistema di controllo sociale che fa del turista un “consumatore-*flâneur*”, le cui deambulazioni hanno a che fare poco con la “cultura” e molto con l'economia e il mercato. Il *Grand Tour* aveva un ruolo nella formazione culturale dell'aristocrazia settecentesca e più tardi dell'alta borghesia europea ottocentesca, una élite che godeva del privilegio del tempo libero dal lavoro e della disponibilità economica necessaria al sostentamento per lunghi periodi dedicati ad attività creative e all'incontro con culture diverse; in questo modo il viaggio contribuiva alla formazione dell'identità del giovane *tourist*¹. Più che turisti, all'epoca del *Grand Tour* si era viaggiatori e infatti “le civiltà più colte l'hanno sempre praticata [l'arte del viaggiare] come una delle

¹ E. Gremigni, G. Lucci, *Il viaggio di formazione. Dal Grand Tour al turismo di massa*, Le lettere, Firenze 2021.

belle arti, riconoscendole una specifica valenza didattica”². Per la borghesia la pratica del Gran Viaggio era un modo per appropriarsi del capitale culturale che fino ad allora deteneva l’aristocrazia e in questo senso questo tipo di viaggio si ricopriva anche di una valenza sociopolitica, un campo su cui si giocava la lotta di classe delle élite dominanti. Conoscere la lingua con cui si esprimeva l’arte, la letteratura e le mode era dunque un capitale culturale e simbolico che arricchiva e rendeva, l’aristocratico prima e il borghese poi, una persona *comme il faut*³.

Diversamente, il turismo di massa sviluppatosi nel XIX secolo e portato alle estreme conseguenze dei nostri giorni porta con sé la necessità di una riflessione sull’estetizzazione del mondo a partire da un ripensamento del concetto di turista, mediamente piccola-media borghesia, del tempo libero e dell’omologazione del gusto. Come fenomeno sociale, il turismo di massa rientra a tutti gli effetti nell’industria culturale che produce capitale economico sfruttando il capitale culturale o simbolico delle città e l’attività turistica, quale spazio-tempo di libertà che il cittadino del mondo prenderebbe da sé e per sé, è una forma di esperienza an-estetica, uno sfogo istituzionale che il sistema capitalistico concede come una ricompensa per meglio sopportare l’oppressione e dunque, suggerisce Christin, bisogna scegliere: turismo o rivoluzione⁴.

Attraverso il turismo, il capitalismo ha reso il tempo libero un bene di consumo, ha intercettato i bisogni di quanti lavorano al suo servizio e li ha direzionati al *divertissement* prima che questi potessero utilizzare quel tempo all’esercizio del pensiero e alla presa di coscienza del sistema di cui si è ingranaggi: infatti, scrive Adorno, lo svago è contemplato dal conservatorismo culturale che difende l’organizzazione della società⁵. La mobilità di questi ingranaggi, l’attività turistica dell’individuo ipermoderno, è ciò che permette il funzionamento della macchina capitalistica e pertanto il tempo libero dell’*homo turisticus*, in quanto moderno prototipo dell’uomo liberale, è in realtà ostaggio del sistema. Il turista, in quanto consumatore-*flâneur*, riferendomi alla lettura che del *flâneur* ne fa Benjamin nei *Passages* di Parigi, si muove in un mondo di merci inconsapevole di esserne esso stesso parte. Il turista-*flâneur* non possiede più la città, non la governa con il proprio sguardo, ne è piuttosto prigioniero⁶: i sensi infiacchiti della massa di turisti sono irretiti dalla quantità

² A. Brilli, *Quando viaggiare era un’arte*, Il mulino, Bologna 1995, p. 159

³ M. D’Eramo, *Il selfie del mondo. Indagine sull’età del turismo da Mark Twain al Covid-19*, Feltrinelli, Milano 2022, p. 22.

⁴ R. Christin, *Turismo di massa e usura del mondo*, tr. it. di G. Cangiolì, Elèuthera, Milano 2021, pp. 79-80.

⁵ T.W. Adorno, *Tempo libero* in *Parole chiave. Modelli critici*, a cura di T. Perlini, Sugarco, Milano 1974, pp. 86-87.

⁶ A. Castoldi, *Il flâneur. Viaggio al cuore della modernità*, Mondadori, Milano 2013, p. 74.

di oggetti-merce e di beni culturali, artistici, culinari e paesaggistici. La bellezza dei luoghi intrisi di storia, gli odori e i sapori invadono per un breve periodo il turista desideroso di ricaricare le energie vitali assopite solleticando anche la curiosità intellettuale; tuttavia, questo desiderio di libera determinazione viene esaudito solo in parte poiché non si è mai liberi dai tentacoli del Capitale che si esprime nell'industria culturale. Essi si pensano nei confronti della città e delle merci parte libera e attiva, il potere d'acquisto è ciò attraverso cui il turista, ma ciò vale in generale per il cittadino del mondo, pensa di esercitare la propria libera volontà. Benjamin lo aveva già compreso agli albori della società di massa: "egli non è nemmeno l'acquirente. È merce"⁷. In questo senso la lettura di Benjamin del *flâneur* si allontana tanto da Baudelaire quanto si avvicina al nostro tempo definendo merce la massa o folla di persone che si accalcano per le strade. La folla di Poe che inizialmente è oggetto dello sguardo del *flâneur* diviene per Benjamin la massa che lo cattura e lo ingloba fino a renderlo indistinto nei termini di una folla-*flâneur* che dilaga per le strade oramai divenute luogo di esposizione di merci⁸. Tuttavia, nella lettura di Benjamin è la massa stessa ed essere divenuta merce. Gli oggetti-merce esposti nelle vetrine dei *passages*, così come dei centri storici delle città d'arte contemporanee, non sono altro che lo specchio delle necessità indotte, è la merce che guarda nell'anima dell'individuo insoddisfatto, lo seduce e compra il tempo libero del turista che farà ritorno al lavoro e ai doveri della vita quotidiana ugualmente stanco e desideroso di riconquistare quello che crede essere il prossimo spazio-tempo di libertà: il vero acquirente è dunque il capitalismo che obbliga l'individuo a consumarsi per vivere. Nella società liberale, il turismo rappresenta il mercato del tempo libero.

A tal proposito Adorno parla di tempo non-libero o tempo eterodeterminato: in realtà, scrive, "anche quando il potere tirannico della società costituita si allenta, e gli uomini – almeno soggettivamente – sono convinti di agire secondo la loro volontà, questa volontà è modellata proprio da ciò di cui essi vogliono sbarazzarsi nelle ore senza lavoro"⁹. Così come il tempo libero è eterodeterminato, lo sono anche i bisogni che rispondono alle leggi del profitto e tra questi bisogni rientra anche il turismo che, nello specifico del turismo di massa qui indagato, non è più mosso, o non solo, dalla sana curiosità per il mondo che abitiamo, ma dall'esigenza di rompere con la *routine* dei doveri che governano la vita quotidiana. In questo modo ad essere capitalizzato, a divenire merce, non è solo la forza-lavoro, come aveva ben visto Marx, ma anche l'insoddisfazione stessa

⁷ W. Benjamin, *I passages di Parigi*, Einaudi, Torino 2000, p. 50.

⁸ A. Castoldi, *Il flâneur*, cit., p. 77.

⁹ T.W. Adorno, *Tempo libero*, cit., p. 80.

con il suo desiderio di libertà e dunque il tempo libero che non è più “riserva di vita immediata, spontanea, non-condizionata perché continuano le forme del vivere sociale orientato secondo il sistema del profitto”¹⁰. L’industria del turismo contribuisce al mantenimento dell’organizzazione sociale dominante organizzando il riposo di quanti lavorano e nutrono la macchina servile: la turisticizzazione del tempo libero è dunque una forma di controllo sociale che sottomette il consumatore-*flâneur* al potere totale del capitale. In questo senso l’opposizione tra turismo e rivoluzione sopracitata si fa evidente in quanto il turismo e le forme di *divertissement* e di *loisir* con cui l’individuo pensa di strappare o quantomeno di allentare le proprie catene non sono altro che illusioni della propria libera volontà. Su questo punto l’analisi dell’industria culturale condotta da Morin è chiara: “il moderno *loisir* non è soltanto l’accesso democratico a un tempo libero privilegio sinora delle classi dominanti, ma è il frutto dell’organizzazione stessa del lavoro burocratico e industriale”¹¹. Il *loisir*, la ricerca di uno spazio-tempo piacevole tra cui non può che esserci l’attività turistica, è divenuto nelle mani delle classi dominanti un mezzo di controllo delle masse e pertanto la democratizzazione delle esperienze estetico-culturali è solo apparente, anzi è piuttosto uno strumento attraverso cui la cultura capitalistica esercita il proprio potere. A tal proposito Rancière parla di un “odio per la democrazia” da parte di una classe dominante che non ha alcun interesse nel tradurre “nelle forme stesse della vita materiale e dell’esperienza sensibile”¹² una società realmente democratica in cui i cittadini siano consapevoli e padroni dei propri diritti e del proprio tempo libero. Il turismo è una delle espressioni di un’apparente democrazia, una società individualista di massa, che si declina nella possibilità di spostarsi e consumare il mondo come merce tra merci che sostituisce di fatto la mobilitazione delle masse. È lecito chiedersi retoricamente, come fa Christin, se “l’ipermobilità contemporanea non rappresenti anche un modo per contenere ciascuno in una funzione o in uno spazio sociologicamente predefiniti” o, ancora, se questa estrema mobilità del turista non sia una “norma comportamentale della razionalità economica”¹³. Dietro questa apparente libertà di movimento si nasconde una forma di “arruolamento”, ma anche volendo una servitù volontaria, in un mondo che la classe dominante pubblicizza attraverso il turismo – per il quale in Italia vi è un Ministero apposito – come il migliore dei mondi possibili per quanto concerne beni (culturali)

¹⁰ Ivi, p. 82.

¹¹ E. Morin, *L’industria culturale. Saggio sulla cultura di massa*, Il Mulino, Bologna 1969, p. 61.

¹² J. Rancière, *L’odio per la democrazia*, trad. it di A. Moscati, Cronopio, Napoli 2011, p. 9.

¹³ R. Christin, *Turismo di massa e usura del mondo*, cit., p. 23.

e servizi. In questo senso la società di massa è una società “apolitica” a cui l’industria turistica sembra lavorare canalizzando, attraverso le ferie retribuite, l’attenzione dallo spazio pubblico verso il privato e la cura del sé. Così il tempo libero eterodeterminato della massa diviene di fatto liberato non solo dal lavoro, ma anche dalla preoccupazione di governare: la democrazia sarebbe dunque una oligarchia di diritto che “devia le passioni democratiche verso i piaceri privati e le rende indifferenti al bene comune”¹⁴. L’uomo democratico è dunque ridotto a un consumatore e la società liberale al servizio di cui lavora “riassume soprattutto la duplice metamorfosi che ha attribuito alla democrazia sia nella forma di omogeneità sociale precedentemente attribuita al totalitarismo, sia il movimento illimitato di autoincremento proprio della logica del Capitale”¹⁵. Il turismo di massa contribuisce a questa omogeneità sociale “apolitica” industrializzando il tempo libero, e alternando l’etica del lavoro all’“etica del *loisir*”, il quale “non è più soltanto il vuoto del riposo e del recupero fisico e psichico [...] quanto, progressivamente, la possibilità di avere una vita di consumi. Il consumo dei prodotti diviene, nello stesso tempo, l’autoconsumo della vita individuale. [...] Il *loisir* moderno appare dunque come il tessuto stesso della vita personale, l’ambiente in cui cerca di affermarsi in quanto individuo privato”¹⁶. Attraverso la vacanza turistica come forma di *loisir* moderno la massa, scrive Morin, ritorna a una dimensione infantile di gioco: si gioca a fare gli esploratori, gli esperti culinari, gli intellettuali da museo, ma in questo gioco della libertà individuale dimentica di ogni lotta per la libertà sociale o collettiva si finisce per non sapere “chi giuoca e chi è giuocato”¹⁷. Il turismo è un’espressione del nichilismo contemporaneo all’interno del quale “assistiamo a un movimento di riadesione alle infrastrutture ludiche della vita”¹⁸. L’industria culturale trae dunque i suoi maggiori profitti da questa necessità di libera determinazione dell’individuo ipermoderno che ricerca nel *loisir* e nel *divertissement* una sorta di realizzazione personale che non trova nello sfruttamento del lavoro salariato e negli affanni del quotidiano; pertanto, attraverso la vacanza turistica la massa sente di consumare la propria esistenza ossia di vivere e non solo di sopravvivere a sé stessa. Tuttavia, ciò che il turismo promette, la disposizione del tempo libero dal lavoro, resta un’illusione poiché è un dato di fatto che l’industria culturale sia una trappola, essa media attraverso l’*amusement* e i bisogni che produce, il suo potere di controllo sui turisti-consumatori:

¹⁴ J. Rancière, *L’odio per la democrazia*, cit., p. 90.

¹⁵ Ivi, p. 39.

¹⁶ E. Morin, *L’industria culturale*, cit., pp. 62-63.

¹⁷ Ivi, p. 71.

¹⁸ Ivi, p. 70.

l'amusement è il prolungamento del lavoro nell'epoca del tardo capitalismo. Esso è cercato da chi aspira a sottrarsi al processo lavorativo meccanizzato per essere poi di nuovo in grado di affrontarlo e di essere alla sua altezza. Ma nello stesso tempo la meccanizzazione ha acquistato un potere così grande sull'uomo che utilizza il tuo tempo libero e la sua felicità, essa determina in modo così integrale la fabbricazione dei prodotti di svago, che egli non è più in grado di apprendere e di sperimentare altro che le copie e le riproduzioni dello stesso processo lavorativo. Il preteso contenuto è solo un esile pretesto: ciò che si imprime realmente negli animi è una sequenza automatizzata di operazioni prescritte. Al processo lavorativo nella fabbrica e nell'ufficio si può sfuggire solo adeguandosi ad esso nell'ozio. Da questo vizio originario è affetto incurabilmente ogni amusement.¹⁹

Il turismo risulta complice del sistema che ha svuotato la massa di individui di ogni capacità critica proprio attraverso lo strumento della democratizzazione delle esperienze che lungi dall'allargare gli orizzonti e renderla libera si è ridotta a non riconoscere più le proprie catene, è stata costretta alla resa: "divertirsi significa essere d'accordo [...] non doverci pensare, dimenticare la sofferenza anche là dove viene esposta. Alla base del divertimento c'è un sentimento di impotenza. Esso è una fuga, ma non dalla cattiva realtà quanto dall'ultima velleità di resistenza che essa può avere ancora lasciato sopravvivere negli individui"²⁰.

2. Il turista-spettatore non emancipato

Se per alcuni aspetti il turismo ha contribuito all'emancipazione culturale delle masse, ciò a cui si assiste nell'epoca dell'iperturismo è una forma di istupidimento. La logica del capitalismo è la logica dell'istupidimento del turista spettatore il cui sguardo è orientato sapientemente verso il consumo diretto e uniforme delle esperienze estetiche. Di fatto l'estetizzazione di tutto ciò che concerne il mondo a misura del turista è essenziale dal punto di vista del capitalismo in quanto permette di rendere attrattivo ed economicamente produttivo lo spazio-tempo collettivo che viene sottratto "all'avventura intellettuale singolare"²¹. I percorsi esperienziali nei quali la massa di turisti si trova più o meno consapevolmente immersa non fanno altro che "orientare la ricerca della salvezza

¹⁹ M. Horkheimer, T.W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, tr. it. di R. Solmi, Einaudi, Torino 1997, p. 145.

²⁰ Ivi, p. 154.

²¹ J. Rancière, *Lo spettatore emancipato*, a cura di D. Mansella, Derive Approdi, Roma 2018, p. 23.

individuale nel *loisir* [come] etica culturale”²². Tuttavia, questa ricerca individuale del *loisir* risponde a una esigenza collettiva di alienazione, di fuga dall’angoscia del quotidiano e dai suoi imprevisti, che si traduce nella possibilità di essere altrove e altro da sé, ma uguale agli altri, una sorta di sospensione del giudizio sulla propria condizione esistenziale. Il turista sposta il proprio sguardo da sé per farsi spettatore di paesaggi naturali o urbani, di monumenti, di musei, luoghi in cui la sua avventura intellettuale singolare lascia il posto alla rassicurazione delle guide turistiche che spiegano cosa e come è degno di esser visto e catturato in immagine, sebbene, scrive Augé, “vi sono spazi in cui l’individuo si mette alla prova come spettatore senza che la natura dello spettacolo lo interessi veramente. Come se la condizione di spettatore costituisse l’essenziale dello spettacolo”²³. Come nota Morin, infatti: “il turista non s’interessa che all’universo delle guide turistiche, e fugge la vita reale, quotidiana, tranne quando questa non sia classificata come ‘pittoresca’, cioè non ridivenga degna dell’immagine. Egli porta la macchina fotografica a tracolla e, al limite, è più preoccupato di ritrarre che di vedere”²⁴. Il turista in quanto spettatore è anche, per alcuni aspetti, spettatore di sé stesso, attraverso la macchina fotografica si guarda vivere piuttosto che sentirsi vivere e al rientro dalla propria vacanza riporta nella sua quotidianità l’immaginario del proprio tempo libero del quale non ha affatto goduto, preso dall’impegno di costruirne il ricordo.

In questo senso, la massa di turisti che affolla allo stesso modo, con lo stesso spirito, i centri storici, i musei e i ristoranti non si è emancipata dal sistema, ne è fagocitata per lo stesso motivo secondo cui, citando il Rancière del *Maestro ignorante*, non può esistere una società emancipata, solo l’individuo può eventualmente emanciparsi intraprendendo un cammino alternativo alle guide turistiche nei termini in cui queste sono espressione di un *modus vivendi* orientato all’omologazione culturale.

Il tempo non libero della massa di turisti è speso in uno spazio ben pubblicizzato che si presenta allestito alla stregua di una scena teatrale che simula la vita reale della cui aura di luogo abitato resta ben poco. Stiamo assistendo alla “disneyficazione” dei centri storici delle città d’arte, un processo oramai inarrestabile, trasformati in luoghi di simulazione iperreale in cui fare esperienza immersiva nella storia del luogo mediante percorsi prestabiliti in cui è previsto un biglietto d’ingresso alla visita dei monumenti come fosse un giro in giostra: una cultura e una storia che ne esce banalizzata e stereotipata se non anche trasformata in prodotto commerciale, ma sicuramente adeguata alla richiesta del turista di mas-

²² E. Morin, *L’industria culturale*, cit., p. 63

²³ M. Augé, *Nonluoghi*, trad. it di D. Rolland, Elèuthera, Milano 2023, p. 100

²⁴ E. Morin, *L’industria culturale*, cit., p. 67.

sa che vuole coniugare istruzione e intrattenimento (*edutainment*)²⁵. Alla stregua di un parco a tema questi “perimetri di bellezza” stanno sempre di più escludendo gli abitanti divenendo delle bolle distinte dal resto della città e i servizi al cittadino sono ora sostituiti dai più remunerativi servizi al consumatore: “L’urbanesimo disneyficato rappresenta l’utopia del movimento continuo, dello spazio che bisogna soltanto attraversare, di una cittadinanza *omogeneizzata, sottodimensionata*, dove il cittadino è l’individuo-consumatore. In questa città irreale, tutti diventano involontari *flaneurs e flaneuses*”²⁶.

Per dirla con Augé, le città turistiche sono divenute un “nonluogo”, alla stregua dei non-luoghi di transito quali sono le stazioni, gli aeroporti, i centri commerciali. Da luogo antropologico, la città d’arte si è trasformata con il turismo di massa in un luogo che perde sempre più identità e storia poiché perde innanzitutto i suoi abitanti. La surmodernità produce non-luoghi antropologici in cui i luoghi antichi sono promossi a luoghi della memoria e in cui si moltiplicano i punti di transito e le occupazioni provvisorie, luoghi promessi all’individualità solitaria, al passaggio, al provvisorio²⁷. Il rapporto che il turista intrattiene con lo spazio del non-luogo è mediato da una narrazione che sia essa fruita dalle guide turistiche o dalle pagine pubblicitarie di stili di vita degli influencer capaci di orientare le masse attraverso la creazione di immaginari più che di immagini. La mediazione di parole-immagini stabilisce il legame con certi luoghi che, come fa notare Augé, “non esistono che attraverso le parole che li evocano, in questo senso non-luoghi o piuttosto luoghi immaginari, utopie banali, stereotipi”²⁸.

La narrazione culturale dei non-luoghi del turismo, avvolti da un immaginario etico oltre che estetico, è regolata da principi di gestione economica ben dissimulati, infatti: “un luogo turistico solo di rado è frutto imprevedibile di una storia culturale: nella maggior parte dei casi, è il risultato di un lavoro condotto da esperti di marketing su territori che vengono specificamente destinati a quel tipo di sviluppo”²⁹. Ciò significa che lo sviluppo del turismo di massa non ha niente a che fare con un interesse spontaneo verso mete culturali-spettacolari a cui la democratizzazione delle esperienze dà accesso. Di fatto di democratico r-esiste ben poco, il turismo è parte di un sistema consumista e individualista che esaspera le divisioni sociali ed economiche soprattutto quando questo dissimula la

²⁵ Cfr. D. Bonifacio, *Insegnare divertendo in La disneyficazione. Dimensioni e registri di un linguaggio universale*, Mimesis, Milano-Udine 2022, p. 192

²⁶ Ivi, p. 83

²⁷ M. Augé, *Nonluoghi*, cit., pp. 93-94.

²⁸ Ivi, p. 107.

²⁹ R. Christin, *Turismo di massa e usura del mondo*, cit., p. 73.

sorveglianza mediante l'intrattenimento del visitatore distratto a cui si dà l'illusione di star fuggendo dalla realtà, ma in vero lo si rende complice della celebrazione dell'ordine delle cose esistente. Si tratta di una forma di induzione al consumo di esperienze estetico-culturali che avviene attraverso l'assimilazione di un immaginario dettato dalla propaganda neoliberale. Tale immaginario collettivo è soggetto al controllo poliziesco che, nel caso specifico, non si riferisce al dispositivo statale, ma a una modalità di partecipazione allo spazio comune sensibile orientata a uno specifico stile di vita convenzionale nel quale il turismo ha la sua funzione anestetizzante.

L'etica culturale, come etica della cultura turistica di massa, non ha prodotto alcuna rivoluzione sensibile o estetica e ancor meno ha prodotto una rivoluzione democratica, ma solo un nuovo modo organizzato di vivere tra miti, immagini e merci. Lo scopo dell'industria turistica e, dunque, della logica del capitalismo che la governa non è quello di "formare uomini capaci di vivere in una comunità politica libera"³⁰, ma quello di dissimulare una società libera in cui gli individui siano persuasi a mantenere in essere una società disegualitaria e liberale. A differenza di quanto possa apparire con la libera circolazione delle merci (uomini e cose), con l'omologazione del gusto e la bulimia consumistica di esperienze di vita, l'attuale piega del turismo prende la forma di una campagna antidemocratica che toglie libertà e benessere agli individui più di quanto realmente essi ne riescano a trarre. Il turista come spettatore non emancipato non è in grado di vedere e sentire il mondo intorno a sé e nutrire la propria esistenza con un'avventura del tutto singolare poiché ciò che la guida turistica gli offre allo sguardo è tutto ciò che oramai riesce a vedere. L'emancipazione è invece una forma di dissociazione dall'esperienza sensibile imposta che trasforma il turista spettatore in attore della propria avventura nel mondo. È in ciò che consiste "il significato della parola emancipazione: lo scompiglio della frontiera che separa coloro che agiscono da coloro che guardano"³¹ o, potremmo dire anche, la frontiera che separa coloro che fanno il mondo da coloro che lo subiscono. Il turismo di massa, com'è condotto nel nostro tempo, non emancipa e non crea comunità; il turista non si sente cittadino del mondo, non assume su di sé la cura dello spazio che attraversa, ma solo lo consuma per poi far ritorno ai limiti dell'abituale.

Sebbene sembri che l'industria turistica riversi le proprie ambizioni di controllo sull'economia piuttosto che sull'organizzazione politica, dovremmo ragionare meglio sulle potenzialità politiche del turismo che consistono nella capacità di modificare esteticamente e democraticamente i luoghi di cui vive:

³⁰ J. Rancière, *La partizione del sensibile*, cit., p. 37.

³¹ J. Rancière, *Lo spettatore emancipato*, cit., p. 26.

è convinzione comune che non ci sia niente di più impolitico, di più apolitico del turismo, forse perché persistiamo a confondere il turismo con i turisti. E invece ci accorgiamo che, proprio come qualunque industria è determinata da una politica industriale, così il turismo è condizionato dalla politica turistica del suo paese. Non solo, ma che dal turismo, o dalla sua assenza, può dipendere la sopravvivenza di un regime politico; che il turismo è la forma (apparentemente impolitica) che può assumere la protesta contro un regime fino a farlo crollare; che il turismo diventa insieme l'oggetto, la posta in gioco e il bersaglio della lotta politica, anche quella armata. Insomma, una politicità sorniona, nascosta, ma persistente e, in definitiva, ingombrante.³²

A fronte di quanto fa notare D'Eramo, la politicità insita nel turismo va indagata per comprendere le possibilità e magari le modalità che questa offre di riconfigurare lo spazio sensibile che abitiamo e non permettere che in questo mondo iperreale l'umanità viva il proprio annientamento come un godimento estetico di prim'ordine³³. Non possiamo lasciare che il turismo di massa diventi solo "usura del mondo" in quanto fenomeno sociale capace di neutralizzare il pensiero critico. Bisogna chiedersi se è possibile non opporre il turismo alla rivoluzione e fare invece con il turismo o, meglio, con i turisti una rivoluzione che interessi lo stile di vita, quindi il tempo libero e il mercato del lavoro, la fruizione culturale per riconfigurare una comunità-mondo che sia davvero capace di abolire l'ordine che regola il rapporto tra attività e passività che vuole il turista come spettatore non emancipato.

³² M. D'Eramo, *Il selfie del mondo*, cit., p. 16.

³³ D. Bonifacio, *La disneyficazione*, cit., p. 31.

Il turismo come regime an-estetico

L'articolo propone una riflessione sul turismo di massa in relazione alle "città d'arte" prese d'assalto da milioni di visitatori intenti a catturare con la fotocamera la propria presenza nei luoghi convenzionalmente riconosciuti di valore culturale. In particolare, oggetto di indagine sono i meccanismi determinati dalla cultura capitalista che illude il turista di vivere un'esperienza estetica libera dai condizionamenti della vita quotidiana. Lo scopo è quello di mettere in evidenza il lato oscuro dell'industria turistica: il turismo, così come lo conosciamo oggi, è uno mezzo di controllo della società, uno sfogo istituzionale che il sistema capitalistico concede ai cittadini come una ricompensa per meglio sopportare l'oppressione.

Parole chiave: Turismo di massa; tempo libero; estetica e società; capitalismo; estetica del turismo

Tourism as an an-aesthetic regime

The article proposes a reflection on mass tourism in relation to "art cities" taken by storm by millions of visitors intent on capturing on camera their presence in places conventionally recognized as having cultural value. In particular, the object of investigation is the mechanisms inflicted by capitalist culture that deceives the tourist into an aesthetic experience free from the constraints of everyday life. The purpose is to highlight the dark side of the tourism industry: tourism, as we know it today, is a vehicle of social control, an institutional vent that the capitalist system grants citizens as a reward to better endure oppression.

Keywords: Mass tourism; free time; aesthetics and society; capitalism; aesthetics of tourism

Roberto Terrosi

L'alienazione estetica nell'overtourism e nel turismo 4.0

1. Introduzione: L'overtourism e il turismo 4.0 come problemi contemporanei

Oggi si parla molto di *overtourism*, come problema di management dei flussi di visitatori che, andando ad intasare i centri storici di alcune famose città europee e italiane in particolare, va a creare tutta una serie di problemi pratici di carattere gestionale e amministrativo, anche relativamente all'esigenza di garantire ai visitatori servizi adeguati. Dall'altra parte, si insiste invece sul turismo 4.0, per attrarre i visitatori come sorgente di introito economico, proponendo loro un'esperienza ritagliata sulle loro preferenze ed esigenze individuali. Queste due tendenze sono in conflitto tra loro, ma sono due facce della stessa medaglia e sono derivate entrambe da una squalificazione e degrado della dimensione estetica, nonostante entrambe siano connesse al desiderio di avere esperienze, che intrattengono un fondamentale rapporto con l'estetica. In questo articolo, cercheremo di spiegare, come questo eccesso di interesse per lo sfruttamento di esperienze "estetiche" abbia, come effetto, addirittura lo snaturamento e, dunque, l'alienazione della dimensione estetica ad esse connessa.

2. Il concetto di alienazione: dalle origini alla dimensione estetica

Per prima cosa, in questo articolo dobbiamo comprendere il senso della scelta del termine "alienazione", che è un termine che viene dalla filosofia politica e che poi, grazie a Hegel e a Marx e allo sviluppo della sua problematica realizzato dalla Scuola di Francoforte, ha assunto un carattere generale collegabile anche alle questioni relative all'ambito culturale ed estetico.

Il termine alienazione venne usato all'inizio da Rousseau¹ per indicare una devoluzione di sovranità, intesa come potere su di sé proprio di

¹ Rousseau, J.-J. (1762). *Il contratto sociale*. Milano: Feltrinelli, 2008.

ogni individuo, a favore di quella della volontà generale che opera per il bene comune. Il cittadino aliena la propria sovranità devolvendola a vantaggio dell'intero corpo sociale. Questa sovranità, che prima apparteneva "naturalmente" (cioè secondo il diritto naturale) al soggetto, passa a qualcun altro, e diviene "altra" essa stessa, in quanto diviene sovranità della volontà generale. La sovranità quindi continua ad appartenere al popolo, ma non come somma di individui bensì come unità politica nella comunità. Il contratto sociale è il momento in cui avviene tale devoluzione e si realizza tale alienazione. Questo concetto venne ripreso da Hegel² in un senso più generale perché tale movimento era funzionale alla costruzione dell'impianto "metafisico" che Hegel andava realizzando e che sarebbe poi stato esposto nella *Fenomenologia dello Spirito*. Nella riflessione hegeliana, il soggetto in senso generale, non più individuale, come soggetto gnoseologico universale, ma comunque storico, aliena i caratteri stessi della soggettività nell'oggetto, ad esempio nella religione, dando luogo alla potenza divina. Dal momento che, nell'impianto hegeliano, la religione, l'arte e la ragione sono tre momenti della storia dello spirito che, a partire da tale alienazione si ricongiunge a sé stesso, l'estetica è già attraversata costitutivamente dalla problematica dell'alienazione dello spirito che si manifesta nell'espressione artistica, che non è semplice pratica formativa individuale, ma espressione del transito dello spirito teso verso la propria riappropriazione. Il dominio dell'estetica si trova hegelianamente in una dimensione intermedia tra la religione e la ragione, segnata da un percorso che procede dal sacro simbolico al razionale. Hegel ne conclude la celebre morte dell'arte come sconfinamento di questa dinamica nel dominio razionale della filosofia, cosa che per certi versi è avvenuta.

3. Alienazione costitutiva e alienazione mercificata

In questo cammino, secondo Hegel, l'arte trova il suo punto di equilibrio, e dunque il proprio apice in quanto arte, nell'arte classica che è una perfetta sintesi di idea divina e forma umana e quindi momento di perfetto bilanciamento di forma e contenuto, di bellezza e idea, e di spirito alienato e spirito soggettivo nel divenire.

Ora però bisogna fare attenzione a non confondere questa alienazione costitutiva dell'estetica con l'alienazione dell'estetica così costituita, anche perché questa seconda alienazione va in un'altra direzione, che è quella della mercificazione, che invece viene descritta da Marx. Nell'alie-

² Hegel, G.W.F. (1807). *Fenomenologia dello spirito*. Torino: Einaudi, 2008.

nazione marxiana noi assistiamo a una deprivazione del lavoratore della propria capacità creativa, che come tale dovrebbe essere insita nell'ontologia stessa del lavoro come attività del soggetto. L'operaio viene dispossessato di questa sua proprietà creativa che viene, diremmo oggi, esfiltrata da lui tramite le condizioni di lavoro soggette a parcellizzazione e organizzate e secondo i tempi e la modalità della macchina, tanto da far ergere dinanzi a lui il prodotto finito come qualcosa di estraneo e autonomo come se fosse un feticcio. Il movimento della feticizzazione della merce comporta d'altro canto quello della reificazione della soggettività dell'operaio, che viene ridotto a un mero strumento paragonabile alla macchina³.

4. L'alienazione nella cultura di massa: la Scuola di Francoforte

Negli anni '50 e '60 argomenti connessi a tale carattere di alienazione dell'esperienza sono stati sviluppati dalla Scuola di Francoforte. I francofortesi hanno esteso tale tematica mettendola in relazione anche alle merci culturali, e dunque alla mercificazione della cultura. Ciò ha consentito di estenderla anche alla figura creatrice per excellence all'interno del mondo secolare, che è quella dell'artista⁴ che corre parallela all'alienazione dell'esperienza estetica da parte del pubblico. Adorno parlava di un'esperienza estetica alienata a causa della mercificazione della produzione artistica operata dall'industria culturale, che la declassava a svago e intrattenimento, destinato al tempo libero di una classe lavoratrice altrettanto alienata. Il problema è infatti che, nella società industriale, il "tempo libero", non è che un semplice momento di decompressione emotiva, ma anche di consumo, funzionale a rendere il lavoratore nuovamente adatto alla produzione (ricadendo complessivamente all'interno del ciclo di produzione e consumo della merce)⁵.

A ciò Marcuse aggiungeva che, se l'arte poteva essere intesa nella sua accezione classica come un momento di sublimazione produttore di una realtà fittizia che si opponeva al mondo reale, la società di massa

³ Cfr. Parinetto, L. *Le teorie dell'alienazione. Hegel, Feuerbach, Marx*. Milano: ShaKe, 2023; Marx, K. *Manoscritti economico-filosofici del 1844: e altre pagine su lavoro e alienazione*. Milano: Feltrinelli, 2018.

⁴ Cfr. Perniola, M. *L'alienazione artistica*. Milano: Mursia, 1971.

⁵ Cfr. Adorno, Theodor W. *Minima Moralia: Meditazioni della vita offesa*. 1951. Torino: Einaudi, 1970; Adorno, Theodor W., e Max Horkheimer. *Dialettica dell'illuminismo*. 1947. Milano: Il Saggiatore, 1996; Adorno, Theodor W. *Dialettica negativa*. 1966. Torino: Einaudi, 1970; Adorno, Theodor W. *Prismi: Saggi sulla critica della cultura*. 1955. Torino: Einaudi, 1970. Adorno, Theodor W. *Teoria estetica*. 1970. Torino: Einaudi, 2004.

operava con la mercificazione dell'estetica una desublimazione che era ancora più alienante, perché poneva l'uomo massa nell'alternativa tra una vita ordinaria squallida, perché schiacciata dai ritmi della produzione, e una realtà di finzione altrettanto squallidamente schiacciata sulle logiche del profitto. Da ciò Marcuse ne desumeva che la sublimazione artistica va considerata come il momento autentico della produzione artistica e pertanto occorre tornare a una sublimazione però critica, che sia orientata a criticare le condizioni repressive e a trasformare positivamente la vita. La conclusione "situazionista" tratta invece da Perniola è che dunque occorre criticare entrambe le dimensioni: quindi, non tanto ricongiungere arte e vita, bensì sovvertirle entrambe. Inoltre Perniola ne desume che comunque l'alienazione ha un ruolo costitutivo nell'operare dell'artista perché gli offre un punto d'Archimede da cui rapportarsi alla realtà.

5. Le origini del turismo: dal Grand Tour al turismo di massa

Il turismo è entrato nella società dei consumi ed è parte di questo modo di produzione e del modo di vita ad esso connesso, quindi il turismo di massa è sempre stato in quanto connesso alla sfera dello svago e del divertimento inserito nelle logiche di ristoro volte a rigenerare le energie funzionali alla resa produttiva del lavoratore.

Tuttavia, oggi è stato compiuto un passo ulteriore, perché questo turismo è alienato non solo rispetto allo sviluppo del soggetto, non solo rispetto al lavoratore incatenato alla logica della produzione e del profitto, non solo rispetto alla logica di alienazione della cultura trasformata in intrattenimento, ma anche rispetto al turismo stesso.

Per spiegare questo punto occorre tornare alle origini del turismo stesso tra il XVII e il XVIII secolo. Com'è noto il termine "turismo" deriva dal francese "tour" usato in riferimento a una tipologia di viaggio in Italia sulle tracce dei viaggi fatti dai pittori d'oltralpe per lo studio del classicismo artistico e dunque anche delle rovine archeologiche. Infatti questi pittori si recavano in Italia per vedere le rovine antiche e ne riportavano dipinti spesso di carattere paesaggistico che ne celebravano anche il contesto naturale. L'ammirazione di tali opere spinse più di un nobile a recarsi in Italia per vedere di persona queste bellezze. Questi viaggi ebbero tanto successo che ne nacque una vera e propria moda. I viaggiatori redassero delle memorie di viaggio che amplificavano questa esperienza e che spingevano nuovi avventori a ricalcarne le orme, andando a visitare gli stessi luoghi in una sorta di passaparola. Alla fine si giunse addirittura alla pubblicazione di guide per il viaggio e questo tipo di viaggio divenne così diffuso tra le élite che divenne il

“viaggio” par excellence e per questo venne chiamato il “Grand Tour”⁶. Il Grand Tour si alimentava quindi di immagini della cultura artistica e della letteratura di viaggio. Si trattava perciò di un’esperienza di carattere colto, intrapresa da persone istruite tra le quali troviamo i maggiori intellettuali specialmente nel periodo a cavallo tra il XVIII e XIX secolo. Basti citare nomi di scrittori come Goethe, Byron, Keats, Shelley, o di pittori come Turner, Corot e numerosi altri. I loro dipinti hanno talmente contribuito all’interesse per l’Italia che molti visitatori cercavano di rintracciare nel paesaggio italiano le emozioni vissute attraverso i quadri che lo rappresentavano. Nacque così il termine “pittresco”, che stava ad indicare il fatto che un certo luogo o una certa veduta sembravano proprio come quelle viste nei quadri. Tra l’altro è interessante notare come il viaggio in Italia abbia anche contribuito alla nascita stessa dell’estetica come disciplina, non solo per questo interesse verso la bellezza paesaggistica ma anche per le relazioni che gli intellettuali d’oltralpe ebbero con quelli italiani, che erano eredi del ricco dibattito sulla bellezza, che aveva avuto luogo nell’Italia del rinascimento e del primo barocco, che forse può essere considerato il vero incubatore dell’estetica, tanto che concetti chiave come quello di buon gusto, di *je ne sais quai*,⁷ di disinteresse estetico vengono dall’Italia.

6. L’evoluzione storica del turismo: dall’antichità al medioevo

Il turismo moderno nasce dunque come esperienza d’élite. D’altronde anche il suo precedente del periodo della Roma antica era connesso alle élites che si recavano in Grecia e in Egitto. Il turismo antico era dovuto al fatto che i figli dei ricchi romani andavano fin dall’età repubblicana in Grecia a studiare retorica e a farsi una cultura superiore (analogamente a quanto accade oggi con le università) entrando in qualche scuola filosofica (spesso epicurea nel periodo repubblicano o stoico nel primo periodo imperiale e neoplatonico nel tardo-antico). La Grecia quindi era un posto pieno di suggestioni letterarie e mitologiche da visitare. A questo proposito Pausania scrisse la nota *Periegesi*⁸, che può essere considerata da questo punto di vista la prima guida turistica. Analogamente in età imperiale erano molto rinomati i viaggi in Egitto di cui troviamo allusioni in affreschi e mosaici. Se il viaggio in Grecia rappresentava il viaggio di formazione, quello in Egitto molto più raro

⁶ Cfr. De Seta, C. *L'Italia nello specchio del Grand Tour*. Milano: Rizzoli, 2014.

⁷ Cfr. D’Angelo, P. *Il «non so che»*. Storia di un’idea estetica. Palermo: Aesthetica, 2002.

⁸ Pausania. *Descrizione della Grecia*. Traduzione di G. R. F. Gallo. Milano: BUR, 2010.

rappresentava invece il viaggio esotico tra le bellezze e le mollezze di una civiltà già allora percepita come millenaria nella sua antichità⁹.

Nell'alto medioevo i viaggi di questo tipo sparirono del tutto. Una forma di viaggio con elementi di valorizzazione estetica riemerse solo nel basso medioevo come elemento che si andava ad aggiungere all'esperienza religiosa del pellegrinaggio. I pellegrini, una volta giunti a Roma, vi trovavano ancora numerose testimonianze della Roma antica che sveltavano di fronte all'austerità e alla modestia delle strutture medievali. Questa dimensione della visita "proto-turistica" medievale dei cosiddetti "mirabilia urbis"¹⁰, pur nel suo carattere dimesso e marginale, contiene un elemento di grande interesse. Infatti i pellegrinaggi non riguardavano solo le élites ma tutto il popolo. Questo popolo spesso analfabeta seguiva i flussi del giro dell'Urbe andando a vedere luoghi di cui non sapeva nulla e il suo unico commento si limitava allo stupore per la monumentalità delle forme, lo sfarzo dei marmi policromi e il realismo anatomico delle statue. La condizione del pellegrino analfabeta, duole dirlo, è più vicina a quella del turista della società di massa, di quanto non lo fossero il dotto romano che visitava la Grecia nell'antichità o l'intellettuale d'oltralpe che visitava l'Italia tra Sette e Ottocento¹¹.

7. La trasformazione del turismo: dall'esperienza colta alla mercificazione

Quindi il turismo nasce come esperienza colta, in cui il valore di ciò che si visita non è dato solo dalla sua gradevolezza formale, ma da ciò che si è letto e immaginato di quell'opera o di quel luogo. Il turismo portava i nobili e ricchi europei a vedere finalmente ciò che avevano già conosciuto. Cosicché era come incontrare un vecchio amico di cui si erano persi i contatti o come incontrare di persona qualcuno con cui avessimo avuto solo un rapporto epistolare.

Questi visitatori incontrando queste vestigia potevano quasi parlargli, perché avevano maturato un rapporto personale con esse radicato nella loro interiorità. Era un'esperienza profonda ed emozionante. Possiamo pensare in questo caso a un discorso di precomprensione ermeneutica ed

⁹ Cfr. Patrizia Battilani. *Storia del turismo*. Torino: Laterza, 2001;

Popkin, M.L. *Souvenirs and the Experience of Empire in Ancient Rome*. Cambridge: Cambridge University Press, 2022. Gli studi anglosassoni sottolineano l'usanza di portare souvenirs già nell'antichità e la usano proprio come criterio di identificazione dell'esperienza turistica.

¹⁰ Nichols, F.N. *The Marvels of Rome / Mirabilia Urbis Romae*. New York: Italica Press, 1986.

¹¹ Cfr. Accame Lanzillotta M. e Dell'Oro I, E. *Mirabilia urbis Romae: l'antica guida medievale di Roma*. Tivoli: Tored, 2008.

estetica a livello di immaginazione produttiva che rappresentava la fucina del valore. Questa attività immaginativa era particolarmente importante anche perché non essendoci la fotografia, i dipinti e i disegni si limitavano a suggerire quale sarebbe stata l'esperienza visiva in presenza.

Prima ancora della società di massa, con la produzione industriale seriale, la borghesia, che sta diventando classe dominante, emula i riti e le mete dell'aristocrazia, così da dedicarsi anch'essa a questo genere di esperienze. Le stampe dei luoghi famosi circolano nelle riviste e nasce una versione semplificata e fortemente tipizzata di essi che è rivolta a persone, che non hanno stabilito un rapporto intellettualmente intimo con questi luoghi e monumenti, ma vogliono semplicemente potersi permettere, grazie alla nuova disponibilità finanziaria, gli stessi svaghi degli aristocratici o dei poeti e degli artisti solo per poter raccontare di averlo fatto. Nasce così anche l'esigenza stereotipata di portare dei *souvenir* dei viaggi fatti¹², che servono come testimonianza da esibire ad uso pubblico. Si attua in tal modo il primo stravolgimento della cultura dell'aristocrazia e dell'aristocrazia della cultura. Nasce così il kitsch¹³. Alla fine dell'Ottocento il Grand tour è ormai solo un ricordo.

8. L'esotismo e la trasformazione dell'immaginario turistico

Il turismo riguarda ancora l'Italia, ma si è esteso enormemente fino a toccare i paesi lontani dai costumi incomprensibili e affascinanti divulgati attraverso i viaggi connessi alle imprese coloniali. Nasce la letteratura d'avventura che parla di paesi lontani dagli strani costumi, e con essa l'estetica dell'esotismo¹⁴ e, all'interno di esso, quella dell'orientalismo¹⁵.

¹² Potts, R. *Souvenir. Una storia culturale*. Milano: Il Saggiatore, 2024.

¹³ Dorfles, Gillo. *Il Kitsch. Antologia del cattivo gusto*. 1969. Milano: Bompiani, 2023. Dorfles lega il kitsch in modo più stretto alla società industriale e alla società di massa di quanto non facciamo noi, però Gozzano, che introduce la tematica del souvenir e delle "buone cose di pessimo gusto" non vive in una società compiutamente industriale ma in una società in via di industrializzazione che vede ancora la diffusione di tanti rapporti sociali connessi all'economia agricola.

¹⁴ Licari-Maccagnani-Zecchi (a cura di). *Letteratura Esotismo Colonialismo*. Bologna: Cappelli, 1994. C'è una tendenza vagamente esoterica e spiritualistica, che dà un giudizio tutto sommato positivo dell'esotismo e che nei fatti si colloca ancora al suo interno, che è esistita in Francia e fino a tempi recenti anche in Italia. Su questa diversa interpretazione dell'esotismo in chiave spiritualista si veda Aa.Vv., *L'esotismo nelle letterature moderne* (a cura di Elémire Zolla). Napoli: Liguori Editore, 1987, e per comprendere questo esotismo nella pratica della ricerca estetica si veda soprattutto l'opera della moglie di Zolla, Grazia Marchianò, ad esempio: Marchianò, G. *Interiorità e finitudine: la coscienza in cammino. Orizzonti eurasiatici*. Torino: Rosenberg & Sellier, 2022.

¹⁵ Sulla critica dell'orientalismo si veda Said E. *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, traduzione di Stefano Galli. Milano: Feltrinelli, 2002.

In Italia scrittori come Emilio Salgari furoreggiano, parlando di misteri della giungla indiana e di pirati della Malesia. Il mondo dell'opera lirica introduce temi esotici come Verdi nel Nabucco, ma è soprattutto Puccini a fare dell'esotismo una bandiera. Si pensi a *Madama Butterfly* ambientata in Giappone che si conclude con un tragico harakiri; *La Turandot* ambientata in una Cina fantastica, governata da una regina vagamente forse ispirata alla figura dell'Imperatrice Cixi. Ma l'esotismo non guarda solo all'Oriente. Puccini in un certo senso è tra i creatori del genere western, che proprio in quegli stessi anni stava passando dalle pagine dei romanzi d'appendice e delle memorie dei pionieri, alle sale cinematografiche. Si trattava pur sempre di esotismo, anche se qui al posto dei lussuosi principi orientali e delle loro odalische e infine delle geisha, c'erano gli austeri e "selvaggi" indiani d'America.

9. L'avvento del turismo di massa: psicologia delle folle e nuovi media

Siamo nell'età della psicologia delle folle, tra le masse che si agitano e tra le quali la comunicazione privilegia lo stereotipo, lo slogan, l'informazione semplificata e senza spiegazioni. La folla, spiegava Le Bon, è infantile e predilige una comunicazione fondata sull'emotività¹⁶. Il turista sogna l'avventura. Alla periegesi l'immaginazione colonialista dell'Europa progressista sostituisce *Il giro del mondo in 80 giorni*: una visione concentrata in pochissimo tempo di tutto quello che c'è nel mondo, praticamente l'opposto dei viaggi di Goethe¹⁷. L'esperienza viene condensata e al posto del significato dei luoghi e dei monumenti si pone l'ebbrezza dell'avventura.

Come si vede l'estraneazione dell'esperienza estetica della visita è già molto netta, ma non è che l'inizio di una serie di estraneazioni sempre maggiori, che ci conducono fino alla totale disumanizzazione dell'esperienza estetica del viaggio.

Quando Le Bon scrisse *La psicologia delle folle* la radio non era ancora stata inventata e il cinema era una curiosità quasi da baraccone. Prima arrivò il cinema muto. Fu un boom. Tra gli anni '10 e gli anni '20 le sale cinematografiche si diffusero ovunque. A Napoli nel 1907 si contavano già 27 sale cinematografiche¹⁸. Circa dieci anni dopo in una cittadina di 10.000 abitanti come Narni, in Umbria, se ne contavano più di 4, una

¹⁶ Le Bon, G. *La psicologia delle folle*. Milano: TEA, 2004.

¹⁷ Verne, J. *Il giro del mondo in 80 giorni*. 1873. Milano: Fanucci Editore, 2013.

¹⁸ Cfr. Giaquinto, S. *Quando Napoli era Hollywood*. Il Bugiardino, rivista on line. Periodico mensile Reg. Trib. NA n.3/2021 <https://ilbugiardino.eu/quando-napoli-era-hollywood/i-racconti-di-partenope/sergio-giaquinto/>

ogni 2500 abitanti. I bambini correvano da una sala all'altra per vedere le ultime pellicole per pochi spiccioli¹⁹. Con il fascismo arrivarono i cinegiornali, poi arrivò la radio. Dapprima solo nelle case dei più facoltosi o nei caffè, poi dagli anni '30 ovunque. Chiunque cercava di avere in casa una radio per essere informato. Il cinema presenta set ispirati a luoghi esotici, mostra monumenti famosi. La radio ne ripete i nomi. Ancora però è solo il bel mondo a permettersi di viaggiare a cui si aggiungono talvolta i notabili locali. Il popolino come nel medioevo visita dei luoghi come Roma, o Padova ecc. in occasione dei pellegrinaggi. Il viaggio per divertimento è estraneo alla mentalità delle masse. Anche i luoghi di villeggiatura, in montagna o al mare sono riservati a pochi, anche se il fascismo introduce le vacanze per i bambini nelle cosiddette colonie.

Il turismo di massa arriva relativamente tardi, ed è dunque relativamente recente. Tra gli anni '50 e '60 si sviluppa il turismo estivo nei luoghi di villeggiatura entro però i confini nazionali. L'impiegato ambisce a copiare il borghese scegliendo delle mete più a portata di mano e di portafoglio. Per la prima volta però si assiste a fenomeni di affollamento estremo sulle spiagge. Negli anni '70 arriva sulle spiagge italiane il turismo straniero, ma gli italiani che vanno all'estero sono ancora pochi. Il primo turismo di massa internazionale si ha solo negli anni '80 e riguarda mete turistiche all'interno dei paesi europei, come Inghilterra, Francia, Spagna e Grecia. I costi degli aerei sono ancora proibitivi e quindi si viaggia in macchina o in treno e traghetto.

10. La mercificazione totale dell'esperienza turistica

Questo turismo di massa è frutto di un calcolo tra mete "famosi", budget, costo della vita nel paese di destinazione. La Grecia divenne una meta gettonata, non per via degli studi classici e del desiderio di ammirare i luoghi della *Periegesi*, ma per poter vantare una vacanza all'estero spendendo meno che in Italia. Stesso discorso valeva per la Spagna. Diversamente più impegnativi dal punto di vista economico erano Francia, Inghilterra e Germania, per non parlare dei paesi scandinavi. I paesi scandinavi erano gettonati anche come meta per avventure amorose, ma ancora di più lo erano i paesi dell'Est Europa. Alcuni film della commedia italiana ironizzano sui reali scopi di molti viaggi nei paesi nordici o dell'est (si veda "Un sacco bello" di Verdone con i due che vanno a Cracovia portando le calze di seta, che è proprio del 1980). È l'inizio del turismo sessuale internazionale. Un abisso ci separa da Goethe, ma

¹⁹ Tali informazioni sulla presenza di 4 o 5 sale cinematografiche nella piccola città di Narni si basano su testimonianze orali.

forse non da Byron che, secondo una vecchia diceria, si vantava di aver giaciuto a Venezia, nel corso di due anni, con più di 200 donne, tra quelle sedotte e quelle pagate²⁰.

Il turismo di massa si colora di tutte le tonalità della merce, con tanto di luci e ombre, esso diventa turismo sessuale che fa sciacallaggio nei paesi colpiti dalle guerre come la Cambogia, o dai tracolli finanziari come la Thailandia dopo la crisi speculativa del 1997, che costrinse le famiglie povere dell'Isan a cedere le proprie figlie al racket della prostituzione per poter avere di che vivere²¹.

La forma invece della mercificazione turistica più banale è quella del turismo per shopping. Infine da segnalare come tendenza nata in estremo oriente dopo il 2000 è quella della visita dei set e delle location delle soap opera coreane, che attirava soprattutto una fascia di visitatori composta da donne di mezza età giapponesi e della stessa Corea²².

11. L'evoluzione delle strutture turistiche e la separazione dal locale

In questo sviluppo del turismo da quello aristocratico delle origini si è assistito alla mercificazione di tutti i vari aspetti ad esso connessi. In un primo momento la mercificazione ha riguardato oggetti di “contorno” come le guide o i souvenir, assieme ovviamente alle strutture di accoglienza dei turisti. I primi visitatori non trovavano alberghi e ristoranti, ma solitamente trovavano ospitalità presso altri aristocratici o presso notabili locali, che ospitavano i viaggiatori nelle loro residenze o mettevano loro a disposizione ville o dependance. L'unica alternativa erano le locande. Goethe descrive le sue esperienze nelle locande. La prima rete alberghiera si diffuse in Italia proprio in relazione al Grand Tour per offrire una via di mezzo tra la locanda e la residenza nobiliare. Gli alberghi restano per lungo tempo una prerogativa delle classi agiate. Non è un caso che si diffonda in Italia il termine hotel che è straniero dal momento che erano destinati soprattutto agli stranieri. Lo stesso vale per i ristoranti che vengono dal *restaurant* francese e offrono un servizio più elegante dell'osteria. Queste strutture si diffondono in particolari città come Napoli, Roma, Firenze e Venezia. Questo business infrastrutturale facilita il viaggio e non intacca l'esperienza anche

²⁰ Cfr. Rawes A., Saglia Diego (eds.). *Byron and Italy*. Manchester: Manchester University Press, 2017.

²¹ Cfr. Sorajjakool, S. *Human Trafficking in Thailand. Current Issues, Trends, and the Role of the Thai Government*. Chiang Mai: Silkworm Books, 2013.

²² Cfr. Hirata, Y. *East Asian Pop Culture: Analysing the Korean Wave*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2008.

se agisce chiaramente nel segno di una separazione del turista dalla popolazione locale, cosa che non accadeva nella locanda. Nel dopoguerra con l'avvento della cultura di massa. Gli alberghi diventano popolari e i borghesi vanno nei Grand hotel.

La mercificazione pian piano si espande ovunque con attività e servizi per il turista, creando una realtà turistica completamente artefatta come una sorta di centro commerciale fatto per il consumo. Allo stesso tempo questa realtà artefatta viene metabolizzata dalla massa ed entra a far parte di una nuova normalità delle famiglie soprattutto per quanto riguarda il turismo estivo. Le città d'arte invece, ad eccezione di Venezia che vive fin da subito i primi problemi di *over-tourism*, restano meta dei viaggiatori più acculturati²³. Quindi la massa mid-cult si riversa nelle spiagge e le minoranze con pretese intellettuali invece vanno nelle città d'arte a visitare i musei. Nelle vacanze all'estero queste due dimensioni diversamente tendono a mescolarsi. Anche se esistono mete che sono affollate esclusivamente per le spiagge come le isole greche.

12. L'alienazione finale: dal turismo culturale all'esperienza vuota

La realtà normalizzata è divenuta il marchio del turismo che tutti conosciamo. Oggi però si sta andando oltre, nel segno di un'esperienza che è mercificata in sé stessa. Inoltre tutta l'attività turistica è completamente riassorbita nel business tanto da trascurare ormai il vecchio riferimento ai monumenti in nome dell'esperienza emozionale. Cerchiamo di chiarire questi punti. Il Grand Tour era basato sull'educazione. Le persone potevano finalmente vedere dal vivo ciò che avevano a lungo studiato. Questo momento di incontro era così carico di emozione che nel caso di alcune opere esso comportava la cosiddetta sindrome di Stendhal. Questo incontro con le opere e il loro ambiente costituiva un'ulteriore maturazione dal punto di vista di questa *Bildung*. Nel turismo moderno invece si cerca l'emozione senza l'educazione.

In questo modo il soddisfacimento di questo desiderio non è dato più dal monumento o dalla veduta, bensì da un qualsiasi meccanismo di intrattenimento sul tipo delle *attraction* dei luna park.

Facciamo un esempio. I turisti che andavano ad Orvieto vi andavano per visitare il duomo e vedere i celebri affreschi del Signorelli, che ispirarono la cappella sistina di Michelangelo. Andavano a vederli perché li avevano studiati. Poi il turista di massa, ignorante, li andava invece a

²³ Cfr. Sérénaphin, H., Gladkikh, T., & Thanh, T.V. (eds.). *Overtourism: Causes, Implications and Solutions*. Chalm (Switzerland): Palgrave-Macmillan (Springer Nature), 2020.

vedere nonostante non li capisse. Oggi infine il turista 4.0²⁴ non va neanche a vederli, perché salta la visita del duomo e va a visitare Orvieto sotterranea che gli sembra molto più avventurosa ed emozionante, anche perché non occorre aver studiato niente per capirla. Quindi oggi questo elemento emotivo viene espressamente ricercato dal turismo 4.0 in nome di un'esperienza ritagliata sul visitatore, che in realtà altro non è che la ben nota customer satisfaction, prodotta con mezzi di comodo e preparata attraverso il marketing. In questo modo l'esperienza emotiva diviene l'oggetto stesso della contrattazione economica. Essa è la merce che il cliente compra dal venditore. Quindi non si tratta di una mercificazione dell'esperienza in senso metaforico bensì di una mercificazione in senso letterale ed economico. Questo tipo di merci emozionali ed esperienziali rientra nel quadro più ampio di ciò che anni fa venne descritta come "economia dell'accesso", in cui non si acquistano oggetti fatti di materia, ma funzioni, servizi, esperienze ed emozioni, cioè pezzi di vita. Questo perché in ultima analisi è la vita stessa oggi ad essere messa sulla bilancia del macellaio di cui parlava Adam Smith. Quindi quando uno compra un pacchetto vacanze non è il servizio che si sta contrattando bensì un pezzo della propria esistenza, con tanto di sensazioni ed emozioni. Quello è il vero oggetto della contrattazione.

13. Conclusioni

Dunque noi abbiamo già una condizione turistica che consiste in un tipo di packaging temporaneo della nostra esistenza, che dovrebbe darci delle buone sensazioni, che sono ciò per cui paghiamo. Purtroppo però con il meccanismo della replicazione e massimizzazione industriale questo packaging diviene sempre più angusto per ottimizzare il profitto. Così persino quell'esperienza ormai completamente mercificata viene tradita nelle sue promesse esperienziali e, invece di darci un dolce viaggio, confezionato bene, ci dà solo la confezione senza dolcezza. In altre parole è come se al negozio invece di venderci il dolce ci vendessero solo la confezione, che è lo scarto, la parte che va buttata nell'immondizia. Solo che nel caso del viaggio, è la nostra stessa esperienza ad essere ridotta a scarto da buttare. Ora, la nostra esperienza altro non è che un pezzo della nostra vita. Da questo pezzo di vita l'industria del turismo estrae il denaro e lascia solo lo stress dei luoghi sovraffollati e delle lunghe code per fare qualsiasi cosa. Così in vacanza il turista paga per fare quelle stesse cose che nella vita ordinaria cerca di evitare. Questo è il significato della ri-

²⁴ Cfr. Gregorini G., Semeraro R. (eds.). Turismo 4.0. Storia, digitalizzazione, territorio. Milano: Vita e Pensiero, 2022.

duzione a scarto dell'esperienza. In altre parole l'over-tourism offre solo un'esperienza da polli in batteria. In cui non c'è spazio più per la tanto agognata emozione che si intendeva di acquistare (è infatti l'emozione il dolce promesso di cui ci viene consegnata solo la confezione). Questo ulteriore capitolo dell'alienazione è ormai tutto interno alla merce. Perciò possiamo dire che esso riguarda la casistica delle contraffazioni commerciali, delle truffe, dell'alterazione della merce, neanche tramite surrogati, ma tramite la vendita della sola confezione vuota, ovvero della spazzatura, una spazzatura che diviene cifra ontologica delle nostre stesse esperienze e della nostra vita vissuta²⁵.

Bibliografia

- Aa.Vv. *L'esotismo nelle letterature moderne* (a cura di Elémire Zolla). Napoli: Liguori Editore, 1987.
- Accame Lanzillotta, M. e Dell'Oro, E. *Mirabilia urbis Romae: l'antica guida medievale di Roma*. Tivoli: Tored, 2008.
- Adorno, T.W. (1951). *Minima Moralia: Meditazioni della vita offesa*. Torino: Einaudi, 1970.
- Adorno, T.W. (1955). *Prismi: Saggi sulla critica della cultura*. Torino: Einaudi, 1970.
- Adorno, T.W. (1966). *Dialettica negativa*. Torino: Einaudi, 1970.
- Adorno, T.W. (1970). *Teoria estetica*. Torino: Einaudi, 2004.
- Adorno, T.W., e Horkheimer, M. (1947). *Dialettica dell'illuminismo*. Milano: Il Saggiatore, 1996.
- Battilani, P. *Storia del turismo*. Torino: Laterza, 2001.
- D'Angelo, P. *Il «non so che». Storia di un'idea estetica*. Palermo: Aesthetica, 2002.
- De Seta, C. *L'Italia nello specchio del Grand Tour*. Milano: Rizzoli, 2014.
- Dorfles, G. (1969). *Il Kitsch. Antologia del cattivo gusto*. Milano: Bompiani, 2023.
- Gregorini, G., Semeraro, R. (eds.). *Turismo 4.0. Storia, digitalizzazione, territorio*. Milano: Vita e Pensiero, 2022.
- Hegel, G.W.F. (1807). *Fenomenologia dello spirito*. Torino: Einaudi, 2008.
- Hirata, Y. (2008). *East Asian Pop Culture: Analysing the Korean Wave*. Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Le Bon, G. (1895). *La psicologia delle folle*. Milano: TEA, 2004.
- Licari-Maccagnani-Zecchi (a cura di). *Letteratura Esotismo Colonialismo*. Bologna: Cappelli, 1994.
- Marchianò, G. (2022). *Interiorità e finitudine: la coscienza in cammino. Orizzonti eurasiatici*. Torino: Rosenberg & Sellier.

²⁵ Pechlaner, H., Innerhofer, E., & Erschbamer, G. (Eds.). *Overtourism: Tourism management and solutions*. London: Routledge, 2019 and Séraphin, H., Gladkikh, T., & Vo Thanh, T. (Eds.). *Overtourism: Causes, implications and solutions*. London: Palgrave Macmillan, 2020.

- Marx, K. (1844). *Manoscritti economico-filosofici del 1844: e altre pagine su lavoro e alienazione*. Milano: Feltrinelli, 2018.
- Nichols, F.N. (1986). *The Marvels of Rome / Mirabilia Urbis Romae*. New York: Italica Press.
- Parinetto, L. (2023). *Le teorie dell'alienazione. Hegel, Feuerbach, Marx*. Milano: ShaKe.
- Pausania (2010). *Descrizione della Grecia*. Traduzione di G.R.F. Gallo. Milano: BUR.
- Pechlaner, H., Innerhofer, E., & Erschbamer, G. (Eds.) (2019). *Overtourism: Tourism management and solutions*. London: Routledge.
- Perniola, M. (1971). *L'alienazione artistica*. Milano: Mursia.
- Popkin, M.L. (2022). *Souvenirs and the Experience of Empire in Ancient Rome*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Potts, R. (2024). *Souvenir. Una storia culturale*. Milano: Il Saggiatore.
- Rawes A., Saglia Diego (eds.) (2017). *Byron and Italy*. Manchester: Manchester University Press.
- Rousseau, J.-J. (1762). *Il contratto sociale*. Milano: Feltrinelli, 2008.
- Said, E. (2002). *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*. Traduzione di Stefano Galli. Milano: Feltrinelli.
- Séraphin, H., Gladkikh, T., & Thanh, T.V. (eds.) (2020). *Overtourism: Causes, Implications and Solutions*. Cham (Switzerland): Palgrave-Macmillan (Springer Nature).
- Sorajjakool, S. (2013). *Human Trafficking in Thailand. Current Issues, Trends, and the Role of the Thai Government*. Chiang Mai: Silkworm Books.
- Verne, J. (1873). *Il giro del mondo in 80 giorni*. Milano: Fanucci Editore, 2013.

L'alienazione estetica nell'overtourism e nel turismo 4.0

Questo articolo esamina come le pratiche turistiche contemporanee, in particolare l'overtourism e il Turismo 4.0, rappresentino una profonda alienazione dell'esperienza estetica. Partendo dalle origini storiche del turismo nella tradizione del Grand Tour, analizziamo come la dimensione estetica del viaggio abbia subito molteplici fasi di alienazione, dalla iniziale mercificazione delle esperienze culturali alla situazione attuale in cui l'esperienza stessa diventa merce. L'articolo sostiene che, sebbene l'overtourism e il Turismo 4.0 sembrino fenomeni opposti, sono due facce della stessa medaglia, entrambi derivanti da una degradazione della dimensione estetica nonostante il loro legame con esperienze che mantengono una relazione fondamentale con l'estetica. Attraverso un quadro teorico che attinge dalla teoria classica dell'alienazione (da Rousseau alla Scuola di Francoforte), dimostriamo come l'industria turistica attuale non solo alieni l'esperienza estetica ma la riduca a scarto, trasformando porzioni della vita dei turisti in semplice confezionamento privo del contenuto emotivo promesso. Questa analisi rivela come la mercificazione dell'esperienza nel turismo contemporaneo rappresenti una nuova frontiera nell'alienazione dell'esperienza umana.

Parole chiave: Alienazione, overtourism; Turismo 4.0; esperienza estetica; industria turistica

The Aesthetic Alienation in Overtourism and Tourism 4.0

This paper examines how contemporary tourism practices, particularly overtourism and Tourism 4.0, represent a profound alienation of the aesthetic experience. Starting from the historical origins of tourism in the Grand Tour tradition, we analyze how the aesthetic dimension of travel has undergone multiple stages of alienation, from the initial commodification of cultural experiences to the current situation where the experience itself becomes a commodity. The article argues that while overtourism and Tourism 4.0 appear to be opposing phenomena, they are two sides of the same coin, both resulting from a degradation of the aesthetic dimension despite their connection to experiences that maintain a fundamental relationship with aesthetics. Through a theoretical framework that draws from classical alienation theory (from Rousseau to the Frankfurt School), we demonstrate how the current tourism industry not only alienates the aesthetic experience but reduces it to waste, transforming portions of tourists' lives into mere packaging devoid of the promised emotional content. This analysis reveals how the commodification of experience in contem-

porary tourism represents a new frontier in the alienation of human experience.

Keywords: Alienation; Overtourism; Tourism 4.0; aesthetic experience; tourism industry

Dario Bonifacio

Benvenuti nella città delle attrazioni

La disneyficazione culturale ha profondamente modificato la percezione, la dislocazione e la prassi dell'esperienza turistica. Il turista massificato del XXI secolo è un turista esigente, con un elevato potere di acquisto, che da una visita culturale si aspetta un'esperienza non molto diversa da quella garantita dalle più ambite destinazioni turistiche del pianeta: grandi parchi a tema, villaggi turistici iper-attrezzati, sontuosi complessi wellness, mega-shopping-mall, mega-resort e mega-navi da crociera.

Il centro storico delle città d'arte, ormai in concorrenza con il modello dell'amusement-park, cerca di assimilarne la struttura multifunzionale e la veste esteriore, abbandonando il modello romantico di museo a cielo aperto in favore di quello del distretto turistico attrezzato, con una variegata offerta di merci e di servizi "per famiglie".

L'esperienza turistica del centro storico viene comunemente vissuta come quella di una passeggiata in un moderno parco di attrazioni tematiche. L'immersione in un mondo ludico ideale, in uno spazio nettamente separato dal contesto reale, è proprio il tipo di esperienza che si aspetta il turista moderno, sempre alla ricerca di nuove emozioni e di nuove sensazioni che lo allontanino dal deprimente spettacolo del mondo reale e del tempo presente.

Se la visita alla città d'arte diventa una fuga nostalgica dal ritmo oppressivo del quotidiano, oppure una breve tappa durante una rincorsa frenetica all'accumulazione del maggior numero di esperienze, è necessario che la città si predisponga a un tipo di accoglienza frettolosa, il cui modello ricalca quello della passeggiata in una *super-regional* mall¹, dove entro uno spazio sapientemente artefatto si concentra una pluralità di attività e di servizi consumabili in poche ore. Oppure quello della visita a un grande parco a tema, dove il tema è la storia locale. In tutti questi spa-

¹ I centri commerciali, in base all'estensione dell'area geografica dalla quale provengono i clienti, si possono dividere in: *neighborhood* centres, *community* centres, *regional* malls e *super-regional* malls, o *megamalls*. Vedi M. Crawford, *The World in a shopping mall*, in M. Sorkin (a cura di), *Variations on a Theme Park*, New York 1992.

zi, attività turistica e commerciale si confondono in un ambiente protetto, pulito e confortevole, che si presenta come la realizzazione dell'utopia di un mondo perfetto dove tutto si può comprare, anche la tranquillità².

Il turista è il cittadino che scappa dalla sua città per ritrovare la felicità in un'altra. La visita alla città d'arte non è più il pellegrinaggio del sognatore romantico, intento a scovare in ogni anfratto del tempo un significativo barlume di splendore. Il turista massificato si avvicina a opere di grande pregio artistico come a delle figure estranee che vengono da lontano. Il loro valore risiede proprio in questa inafferrabile presenza e non ha nessun altro referente se non quello della magnificenza estetica, di pura epifania di una bellezza che proviene da un ideale mondo perduto. L'incanto al quale è predisposto il soggetto moderno differisce in questo dall'apprezzamento romantico, cioè nel fatto che non è filtrato da più o meno approfondite conoscenze letterarie, artistiche, storiche o geografiche, ma è un meccanismo indotto dal linguaggio disneyficato della comunicazione, al quale il soggetto è costantemente sottoposto. Il patrimonio culturale della tradizione è sostanzialmente conosciuto attraverso le forme più accattivanti della tecnologia moderna (per la maggior parte dei turisti il libro di storia è ormai solo un oggetto di antiquariato), di conseguenza l'orizzonte di aspettativa del turista è plasmato intorno alle immagini e alle narrazioni acquisite sotto forma di *entertainment*.

Il passato dell'*entertainment* è affascinante, perché è tanto misterioso quanto divertente, la geografia è fantasiosa e simbolica. Ecco l'antica Roma de *Il Gladiatore* o *Those About to Die*, la civiltà che sprofonda nella violenza più perversa, ecco la Napoli bella e dannata dell'*Amica Geniale* o *Mare Fuori*, oppure le tante realtà locali e regionali variamente edulcorate. Docufiction e docuserie presentano un repertorio di narrazioni semplificate e stereotipate, ma arricchiscono costantemente questa presentazione con un montaggio sempre più ritmico e frammentario, con la canonica rotazione delle finte interviste agli esperti, accompagnata da testi sempre più divertenti e scorrevoli, sempre più attenti alle curiosità, ai dati numerici, ai primati, sempre più privi di spessore scientifico o critico. La docuserie della National Geographic *Le tracce nascoste della storia* promette di raccontare "la storia, ma con le parti più noiose eliminate", mentre altri prodotti ricostruiscono generici spaccati di vita materiale antica o medievale, dove la geografia è considerata una variabile del tutto superflua.

Per fortuna, nella città delle attrazioni, lo spettacolo del passato si offre al passante sotto una veste scintillante e multisensoriale. L'illuminotecnica esalta i monumenti e i dettagli artistici, anima le antiche mura di

² Vedi D. Bonifacio, *La Disneyficazione. Dimensioni e registri di un linguaggio universale*, Mimesis, Milano 2022, p. 288 e ss.

video colorati, disegna i personaggi delle fiabe nelle strade delle Luci e dei Villaggi di Babbo Natale, accresce l'atmosfera di un contesto che tende ad assomigliare alle città incantate dei film di animazione. Anche i faraglioni di Capri si accendono di pittogrammi animati dei personaggi Disney oppure di proiezioni di cuori e messaggi d'amore di milionari in vacanza, sotto l'arcobaleno dei fuochi d'artificio.

Se la pedonalizzazione delle strade e l'insolita cura dell'arredo urbano accrescono la sensazione di trovarsi in un contesto speciale, la fitta presenza di eventi, gli spettacoli in costume, i negozi tipici e tutti i servizi turistici e commerciali che animano la vita sociale del centro contribuiscono a definire la rappresentazione di una fittizia identità culturale, che non ha più nulla a che vedere con la storia reale della città, con le sue tensioni, col suo concreto tessuto sociale.

Tutta questa atmosfera storica funziona come l'apparato estetico di un parco tematizzato, dove le facciate delle case giocattolo sono sostituite da facciate di edifici che continuano a simulare antiche funzioni mentre non nascondono altro che un'offerta differenziata di attrazioni culturali a pagamento, negozi, ristoranti, agenzie, alberghi e appartamenti in affitto. E così, se lo sguardo del turista si accontenta dell'apparato, le sue esigenze di comodità e benessere vengono soddisfatte da una varietà di possibilità di consumo che ispira una piacevole sensazione di libertà.

Lo spettacolo della storia, divenuto finalmente accessibile senza alcuna altra mediazione che quella della tecnologia della riproduzione virtuale, si tramuta immediatamente, in senso traslato, nello spettacolo del funzionamento ideale dell'ordine esistente, che permette, tra l'altro, il massimo godimento dello spettacolo del passato. Lo spettacolo della storia è attrattivo, in quanto rimanda a una possibilità di intrattenimento interattivo o di divertimento leggero, ed è accessibile, dal momento che parla lo stesso linguaggio dell'*edutainment* tecnologico. Nella sua fruizione immediata e inconsapevole, questo spettacolo rimanda implicitamente al sistema discorsivo dell'ordine neoliberista, trasmettendone i valori familiari e caratteristici: successo, potere, ambizione, lusso, bellezza.

Senza adattarsi ai gusti e alle aspettative di un turista imbevuto di tecnologia e dei miti dell'industria culturale, il centro della città d'arte non potrebbe continuare a brillare nel firmamento delle mete turistiche più sognate.

Questo turista arriva in città con un orizzonte di attesa già delineato da un variegato campionario di immagini, icone e desideri associati a quella città ed è predisposto ad immergersi nella magia di un contesto storico visibile, potenziato o sapientemente ricostruito. Ma il campionario di icone di cui dispone il turista massificato è estremamente limitato, poiché è fondato sul circuito tautologico dei contenuti e delle immagini trasmesse dai media. Questo turista iperattivo si muove continuamente tra attrazioni

ed esperienze, consuma tutto di fretta, distrattamente, senza soffermarsi su niente, alla costante ricerca di nuovi stimoli sensoriali. Ha sempre qualcosa da fare e, se ha bisogno di rilassarsi, preferisce prenotare una spa o ritirarsi nel centro wellness del suo albergo. Anche l'esperienza culturale si realizza nella forma di un percorso estetico e multisensoriale la cui unica traccia saranno le foto sul telefonino. Le città d'arte vengono percepite come una variante dell'amusement-park, come luoghi sospesi in un altrove immaginario, dove ogni dettaglio estetico diventa degno di una rapida attenzione, dove tutto il divertimento trascorre dentro al flusso di un ininterrotto movimento, dove anche l'esperienza dell'arte tende a sintetizzarsi in un'essenza plastificata, presentandosi come un ennesimo prodotto confezionato e pronto al consumo, uno fra i tanti che può offrire la visita alla città. Quello che accade in questo spazio è una sensazione di momentanea sospensione dal reale, che produce l'illusione di una liberazione ideale attraverso l'esperienza di uno "pseudogodimento che mantiene in sé la repressione"³.

Mentre i grandi musei tradizionali vengono presi d'assalto da visitatori disorientati, che non cercano la contemplazione ma una varietà di emozioni, nuovi contenitori offrono esperienze multimediali di maggiore impatto rispetto alle classiche concezioni espositive. Mostre transitorie prevedono una serie di brevi spettacoli dal vivo dislocati in diversi spazi, giochi di luce e ricostruzioni di scenari immaginari o cinematografici, come "This is Wonderland – Alice – Lost inside you", alla Mostra d'Oltremare di Napoli. "Exhibition immersive", come "Space Dreamers", a Milano, ospitano installazioni interattive ispirate allo spazio (perché "lo spazio è sicuramente il trend più importante del 2024"⁴). Mostre virtuali, con simulazioni grafiche e visori multimediali, spettacoli multisensoriali capaci di rendere la pittura tridimensionale, corridoi di touch-screen e pannelli interattivi, quadri antichi che si animano e vecchi ritratti che cominciano a parlare, proprio come nella Casa dei Fantasmici di Disneyland⁵. Oppure musei del Selfie, come quello di Calgary, e musei delle Illusioni, come quello di Firenze, concepiti appositamente per il personale set fotografico del turista aspirante influencer. Musei che non ha senso visitare senza tenere lo sguardo sempre fisso sul proprio telefonino. Musei interscambiabili che potrebbero stare ovunque, perché il loro contenuto è direttamente collegato alle icone temporanee della cultura di massa universale.

³ G. Debord, *La société du Spectacle*, Buchet-Chastel, Parigi 1967; tr. it. di P. Salvadori, *La Società dello spettacolo*, Baldini+Castoldi, Milano 2019, p. 98.

⁴ infocittadimilano.com 24/07/2024.

⁵ La prima *Haunted Mansion* fu costruita a Disneyland (Los Angeles) nel 1969.

I musei del cane e del gatto si moltiplicano rapidamente in tutto il mondo. L'American Kennel Club Museum of the Dog di New York presenta una collezione permanente con opere d'arte ispirate ai cani, ma offre anche pannelli interattivi per scoprire, grazie all'AI, come apparirebbe ciascun visitatore se fosse un cane, oppure per addestrare un cane virtuale muovendo le braccia e facendo segnali. In una civiltà che aspira alla massima interazione robotica, in cui la dimensione della prossimità fisica è sempre più limitata, in cui non c'è tempo per uscire di casa e fare festa, il contatto fisico col pet sostituisce la relazione con l'amico reale. L'animale umanizzato è un amico più affidabile, più prevedibile e più controllabile, può esprimersi attraverso i suoi contenuti sui social e trasmette un messaggio rassicurante. Il pet è buono, carino e divertente come gli animali dei film di animazione o dei documentari. L'animale carino rappresenta una metafora dell'essere post-umano, che lotta in un mondo competitivo per raggiungere la propria realizzazione individuale. L'orsacchiotta del documentario Disney Nature, dopo aver affrontato i pericoli del cambiamento climatico, la perdita del fratellino e l'abbandono della madre, troverà finalmente un compagno e avrà il suo cucciolo, e quindi potrà affermare orgogliosamente: "ce l'ho fatta!". E così, anche l'animale carino virtuale, in quanto simbolo di identificazione culturale, diventa un nuovo oggetto del desiderio turistico.

Ma l'essenza del divertimento individualizzato è rappresentata al massimo grado dai musei del videogioco. Questi contenitori offrono una variegata offerta di attività, alcune incentrate specificamente sull'istruzione e sull'apprendimento. Al National Videogame Museum di Frisco, in Texas, una serie di consolle allineate è pronta ad accogliere una serie di visitatori isolati davanti ai loro schermi allineati. Può sembrare paradossale l'idea di andare in un museo per vivere la stessa esperienza che si può fare tutti i giorni a casa, in un bar o in una sala giochi: giocare da soli davanti a uno schermo. Ma il significato di questo tipo di contenitore risiede altrove. L'esistenza stessa di un museo del videogioco sintetizza la legittimazione culturale di un prodotto industriale elevato alla dignità di prodotto artistico. Il visitatore di questo museo non insegue tanto nuove occasioni di gioco, quanto il riconoscimento simbolico di un prodotto di consumo che si pone come forma di riscatto culturale del fantasy digitale. La soddisfazione risiede proprio in questo riconoscimento, che libera il visitatore da qualunque senso d'inferiorità rispetto al patrimonio culturale della tradizione, lasciandogli un'illusoria sensazione di partecipazione.

In altri luoghi della città, lo spazio pubblico disneyficato potenzia l'offerta di *entertainment* per il turista e per il cittadino massificato con eventi sponsorizzati e installazioni temporanee, tutte omologate intorno a modelli che si possono trovare ormai in tutte le città del mondo benestante.

Al CityLife Shopping District di Milano è stato inaugurato nel 2022 il Disney Christmas Village, un villaggio in miniatura formato da 5 igloo tematizzati, con “attività ludiche ed educative dedicate alle famiglie”⁶, dove è possibile incontrare i personaggi di Star Wars o degli Avengers per realizzare “video a 360°”. Nel novembre del 2024, in piazza Gae Aulenti, cuore del rinnovato distretto di Porta Nuova, appare il Swiss Winter Village, un villaggio in miniatura che riproduce le attrazioni e le specialità culinarie di un resort alpino, con una “pista da sci” in materiale sintetico.

Ma la città delle attrazioni del XXI secolo dispone di risorse ben più imponenti, come dimostrano i giganteschi impianti di sci indoor di ultima generazione.

L’idea di portare in città le piste da sci risale ai primi parchi di sport invernali realizzati ad Edmonton e molto più tardi a Calgary⁷, ma queste erano strutture all’aperto realizzate in luoghi naturalmente innevati per diversi mesi all’anno. Le prime piste da sci indoor con neve artificiale, invece, si sono sviluppate in Inghilterra e in Europa sul finire del XX secolo e si stanno moltiplicando rapidamente in tutto il mondo. Si tratta di grandi padiglioni che riproducono l’esperienza della vacanza in un resort invernale, con seggiovie, piste da sci e da scivolo di diversi tipi, chalet alpino. Anche questi spazi offrono un’esperienza di consumo differenziata, con negozi, ristoranti, sale da gioco, hotel. Ski Egypt – dove è possibile trovare anche i pinguini – a circa 30 km dal Cairo, è una delle strutture realizzate nei climi più caldi e nei luoghi più lontani dalle catene alpine. Il grandioso L*SNOW di Shanghai vanta una copertura di pannelli solari che certamente non bastano ad alimentare i suoi 72 mega-condizionatori, e racchiude al suo interno piste da sci che si snodano lungo alte rampe, una cabinovia e un trenino di montagna.

E così, se il destino reale degli sport invernali è affidato all’evoluzione del cambiamento climatico, le città si attrezzano per offrire un’esperienza simulata della vacanza sulla neve 365 giorni all’anno. Ma la riproduzione di una montagna in miniatura non possiede più nemmeno il fascino delle spettacolari ricostruzioni scenografiche dei parchi tematici. Walt Disney, che è stato il primo a ricostruire con tanta passione la montagna del Cervino a Disneyland, rimarrebbe sicuramente inorridito dal minimalismo industriale delle nude pareti di Dubai Ski Dome, con i ventilatori a vista e con uno scarso apparato scenografico.

Persino il monumento pubblico può trasformarsi in una nuova categoria di museo a pagamento, come il 9/11 Memorial Museum, parzial-

⁶ <https://www.italiandisneysisters.it/disney-christmas-village/>.

⁷ Il Canada Olympic Park di Calgary fu realizzato nel 1988, in occasione delle Olimpiadi invernali. A Edmonton, nel 1961, venne aperto Eskimo Ski Club, poi diventato Snow Valley Ski Club. Ma il più antico è Edmonton Ski Club, aperto nel 1911.

mente interrato dove erano le fondamenta del World Trade Center. Il luogo della memoria, dedicato alla celebrazione dell'eroismo nazionale e della libertà universale, diventa un ennesimo museo della riproduzione virtuale, dove anche i pochi elementi di testimonianza materiale, come gli assi di acciaio deformati dall'esplosione, elegantemente collocati nel grandioso contesto architettonico, acquisiscono un valore prettamente estetico. Grazie all'apparato di proiezioni sulle pareti e di schermi con filmati e interviste, questo memorial assume l'aspetto di uno dei tanti musei di storia contemporanea disseminati nel mondo, dimostrando come anche una tragedia possa essere riconfezionata in attrazione turistica⁸.

Nella *Società dello spettacolo*, Debord affermava che il turismo si è ridotto alla "facoltà di andare a vedere ciò che è divenuto banale"⁹; nell'equivalenza sostanziale dei luoghi diversi, la moderna esperienza turistica ha rimosso il valore dello spazio reale, così come quello del tempo. Ma questo poco importa al turista massificato, perché anch'egli è un *consumatore di illusioni*.

L'overdose di fantasy tecnologico, con tutto il suo apparato di simulazione iperrealistica che mescola violenza e divertimento, apocalissi e sogno individuale, non ha innescato purtroppo nessun effetto liberatorio, mentre continua a produrre una consolazione momentanea, dietro la quale già si intravede l'ombra di un'angoscia che ritorna. L'*entertainment* invita soltanto a nuovo *entertainment*, soffoca la libera immaginazione perché colonizza progressivamente il suo spazio-tempo naturale grazie a una potenza di riproduzione virtuale onnipresente e onnicomprensiva senza eguali. Tutto questo imponente apparato di simulazione non produce speranza, ma angoscia. Tutto questo invito all'immaginazione organizzata distrugge l'immaginazione come possibilità di trasformazione. Dopo la breve esperienza della fuga, il turista-consumatore ritorna il cittadino-consumatore, che lotta per la sopravvivenza fisica e mentale nel mondo reale della competizione senza fine e senza fini.

Alla disneyficazione della città turistica si contrappone l'anarchia della città in espansione, con il suo complesso di irrazionale sviluppo edilizio e di desertificazione del tessuto sociale. Una terra di mezzo fatta a mosaico, con quartieri residenziali e aree più o meno qualificate, separa il centro dalle periferie degradate, dove l'incanto della città disneyficata appare ormai un sogno irraggiungibile.

⁸ M. Sorkin, *What Goes Up*, Verso, Londra-New York 2018, pp. 102-107.

⁹ Debord, *op. cit.*, p. 188.

Ma il cittadino-consumatore non percepisce questa distanza come effetto di determinate politiche di sviluppo economico, che magari potrebbero essere ristrutturare, perché il sistema della comunicazione industrializzata erode continuamente le forme di pensiero alternativo, non allineate alle promesse del linguaggio immanente e comune dell'ordine neoliberista. "Nell'immagine dell'unificazione felice della società mediante il consumo, la divisione reale è soltanto sospesa fino al prossimo non-compimento nel consumabile"¹⁰. Il cittadino-consumatore è l'alter ego del turista-consumatore, e non partecipa alla trasformazione della città a meno che non sia un investitore.

L'ordine neoliberista, sostituendo la vita democratica con l'ideologia del lavoro permanente e lo spazio di condivisione sociale con l'intrattenimento individualizzato, sta alla base di questa parcellizzazione della città in centro e periferia, quartieri qualificati e quartieri-dormitorio fatiscenti, cittadelle-fortezza per milionari e cupi suburbi, centri direzionali con grattacieli e baraccopoli. Il crescente divario economico implicito in questo modello di "crescita" non può dar luogo a nessuna riflessione su modelli di sviluppo alternativi quando il tessuto sociale diventa così frammentato da non garantire nessuna reale possibilità di incontro e di dialogo. Lo sviluppo urbanistico generato dai grandi fondi di investimento privato materializza la frammentazione attraverso la creazione di spazi riservati ai ceti benestanti e di distretti turistico-commerciali o finanziari, solitamente protetti da imponenti sistemi di sicurezza e da dispositivi di dissuasione di comportamenti non conformi all'ordine morale della famiglia benestante.

La trasformazione della città materializza l'ideologia del sistema neoliberista e la rende visibile. Se nel centro ancora si cammina a piedi, sia pure di fretta, nel resto della città la strada è solo un percorso di transito, mai uno spazio di incontro (Debord parla proprio di "soppressione della strada"¹¹ come dispositivo di isolamento della popolazione). L'isolamento dell'individuo moderno, pienamente realizzato nell'era dell'intelligenza artificiale, viene esorcizzato attraverso l'illusione di un'aggregazione che in realtà è legata solamente a una certa possibilità di consumo.

Secondo Lefebvre, "il nucleo urbano diventa oggetto di consumo di alta qualità per stranieri, turisti, abitanti della periferia", mentre "la rinascita architettonica e urbanistica del centro a carattere commerciale è solo una pallida e parziale versione di ciò che fu il nucleo della città antica"¹². E molti studiosi di teoria urbanistica hanno rilevato come l'ur-

¹⁰ Ivi, pp. 104-105.

¹¹ Ivi, pp. 189-190.

¹² H. Lefebvre, *Le droit à la ville*, Anthropos, Parigi 1968; tr. it. di G. Morosato, *Il diritto alla città*, ombre corte, Verona 2014, p. 25.

banesimo degli immobiliari condizioni lo sviluppo e la trasformazione anche del resto della città, innescando processi di frammentazione, isolamento e segregazione¹³.

La questione non rimane dunque confinata agli effetti immediati del massiccio flusso turistico, con il suo forte impatto sulle infrastrutture e sulle funzioni del centro cittadino. L'evoluzione del centro storico in distretto turistico è strettamente correlata alla trasformazione di interi settori della città in un progetto di civiltà tecnocratica, all'interno della quale il centro-parco attrazioni rappresenta solo un particolare valore economico. Grandi investitori privati gestiscono la riqualificazione di determinate aree urbane e lo sviluppo di nuovi quartieri periferici secondo criteri di massimo profitto estraibile, al di fuori di qualunque piano organico di sviluppo sostenibile. Le amministrazioni locali si limitano a facilitare l'afflusso di investimenti senza predisporre piani urbanistici organici a lungo termine, e senza badare alle esigenze delle categorie sociali in difficoltà.

Il discorso sulla pianificazione urbanistica è dominato dalla giustificazione dei progetti in termini di aumento della competitività; persino la realizzazione di strutture come i parchi o di servizi culturali è calcolata in base alla capacità di aumentare il valore delle proprietà e di attirare attività economiche e turisti.¹⁴

I nuovi progetti urbanistici di Milano sono affidati a fondi di investimento privato che reclamano un immediato profitto, ma vengono sempre presentati, dal linguaggio dell'amministrazione e dell'informazione, come modelli "virtuosi" di sviluppo "green".

Citylife, il progetto di riqualificazione del quartiere Fiera di Milano, offre appartamenti di prestigio in un contesto di grattacieli firmati da architetti, condomini di lusso con balconi in stile nave da crociera e spazi verdi tratteggiati secondo le linee essenziali e minimaliste del design. Il distretto di UpTown propone "un nuovo orizzonte del luxury living a Milano"¹⁵, in linea con il concetto di "Wellbeing City", con case intelligenti e servizi condominiali dedicati al coworking, alla salute e alla bellezza, perché "benessere, bellezza, salute, comfort, flessibilità sono le caratteristiche al centro dell'abitare contemporaneo"¹⁶. La nuova architettura elabora continuamente nuovi spot pubblicitari: all'apparenza, siamo di fronte a "una nuova cultura dell'abitare che mette al centro la persona", e che "guarda al

¹³ Fra gli altri: S.S. Fainstein, J. Friedman, D. Harvey, P. Marcuse, J. Rawls, M. Sorkin, L. Winner.

¹⁴ S.S. Fainstein, *The Just City*, Cornell University, Ithaca NY 2010, p. 1.

¹⁵ uptown-milano.it.

¹⁶ <https://www.fuorisalone.it/it/uptown-milano>.

futuro”. Ma questa tipologia di comunicazione promozionale non è certamente nuova: Lefebvre ricorda alcuni testi pubblicitari per appartamenti parigini di moderne aree residenziali, che si adatterebbero ancora bene al nuovo urbanesimo del XXI secolo (“fa nascere una nuova arte di vivere”, “un nuovo stile di vita”). “Il progetto degli immobiliari si presenta come un luogo privilegiato, come un’occasione di felicità a partire da una vita quotidiana miracolosamente e meravigliosamente trasformata”¹⁷. In realtà, questi condomini sono progettati per accogliere un individuo che non ha più alcun bisogno di uscire a piedi dalla propria abitazione, perché in essi potrà lavorare in smart-working, fare palestra, andare in piscina, rilassarsi nella spa, e quindi coniugare lavoro, tempo libero e vita familiare, secondo la formula del tutto-in-uno del grande centro commerciale.

La città “smart” e “green” è ospitale solo nei confronti di chi può pagare il prezzo per abitarla. La trasparenza delle superfici vetrate dei grattacieli e la seriale moltiplicazione di torri squadrate, decostruite o ondulate, non sottintendono una nuova Manhattan, ma un mondo asettico fatto di strade asfaltate e piste ciclabili, dove le persone si muovono velocemente senza fermarsi mai. Per ritrovare l’apparenza di una città vera bisogna andare al centro commerciale, ma la spontanea vivacità della vita di strada rimarrà confinata dal sistema del lavoro permanente nel distretto turistico, o in poche strade ancora frequentate, soprattutto dai giovani.

Se il tessuto urbanistico della città in espansione è un deprimente panorama di cemento e strade asfaltate, la soddisfazione estetica è garantita dal design dei grattacieli moderni. Questi colossali edifici possiedono non solo un imponente valore commerciale, ma anche un elevato valore simbolico e culturale, dal momento che la loro riconoscibilità iconica e la loro ricercata bellezza architettonica (i più eleganti recano sempre le firme di archistar e di grandi studi) li trasformano nelle nuove attrazioni della città turistica. A livello simbolico, i grattacieli assumono il doppio volto di oggetti del sogno collettivo e di giganti che schiacciano i perdenti. A livello culturale, rappresentano il trionfo di un progresso ridotto a grandezza economica e di una bellezza trasformata in lusso¹⁸.

La patinata città tecnocratica appare come l’eden della realizzazione personale e produce le sue icone architettoniche e i suoi distretti sanificati, le sue regole sociali e tutte le illusioni di un sistema che incrementa, nello stesso tempo, il lusso e la miseria.

In un contesto urbanistico sempre meno accogliente, sempre più asfissiato da nuovi divieti e regolamenti, le panchine vengono rimosse persino

¹⁷ Lefebvre, *op. cit.*, p. 37.

¹⁸ Per un’attenta analisi delle trasformazioni legate all’edificazione dei grattacieli di New York nel primo ventennio del XXI secolo, vedi ancora Sorkin, *What Goes Up*, cit.

dalle stazioni ferroviarie, insieme alle sale d'attesa, mentre i giardini pubblici vengono sostituiti da parchi con prati e telecamere, fatti per camminare con una mano sul guinzaglio e l'altra sul cellulare. Determinati dispositivi urbanistici esprimono un messaggio molto chiaro: bisogna circolare, non sostare, i poveri e i senzatetto non sono graditi in nessun luogo della città, i cittadini e i turisti possono muoversi, consumare o andare in bagno negli appositi spazi commerciali.

Il senso di esclusione delle minoranze può essere soltanto ulteriormente esasperato da un modello di sviluppo urbanistico fondato unicamente sulle esigenze e sulle possibilità delle famiglie e dei cittadini ad alto reddito. In quella città continueranno a lavorare anche operai, impiegati, addetti ai servizi, ma questo modello respingerà queste categorie sempre di più verso i margini della città ideale. Così come l'ideologia neoliberista respinge la protesta al di là del territorio della legalità e della rispettabilità, soffocando progressivamente ogni possibilità di dissenso.

Tra i modelli alternativi a quello della città a mosaico con un centro disneyficato, vorrei brevemente ricordare i casi di Barcellona e Amsterdam, due città che hanno saputo armonizzare l'espansione industriale e commerciale con le esigenze diverse di una popolazione stratificata. Pur restando all'interno del sistema capitalista, entrambi i modelli implicano una forte presenza dell'amministrazione locale nelle politiche di sviluppo urbanistico e di assistenza sociale. Entrambi danno centralità all'edilizia sociale e allo spazio pubblico, e prevedono il sovvenzionamento statale come principale risorsa economica per finanziare progetti che vanno a beneficio soprattutto delle categorie sociali a reddito medio o basso. Entrambi si avvalgono di un efficiente sistema di istruzione pubblica, che promuove apertamente il multiculturalismo, il valore delle differenze e il progresso culturale. L'impatto del turismo di massa non ha snaturato la vocazione di queste città al cambiamento, nonostante tutti i problemi rilevati, perché le strategie di intervento pragmatico hanno interessato tutti i quartieri della città, non soltanto il centro e le zone qualificate.

Il progetto delle Superilles di Barcellona si pone in continuità con alcuni progetti d'inizio Novecento per ampliare gli spazi pubblici e in discontinuità con lo sviluppo della città a misura di automobilista della seconda metà del secolo. L'idea di chiudere al traffico interi blocchi di isolati risponde all'esigenza, profondamente sentita dagli abitanti della metropoli, di riappropriazione di spazi negati, attraverso un tessuto continuato di percorsi pedonali e spazi verdi, che tutti possono liberamente frequentare senza dover necessariamente consumare. Le lunghe spiagge libere e gli estesi viali alberati di Barcellona sono il risultato di un'ampia riflessione sulla sostenibilità ambientale e sul valore del bene comune.

Amsterdam ha rappresentato, per tutto il corso della seconda metà del XX secolo, un esempio di città che offre pari opportunità alla maggioranza dei suoi abitanti, un modello di equilibrio tra sviluppo economico e gestione di ampi flussi migratori, tra stato sociale e tolleranza culturale. Le politiche di edilizia sociale intraprese dal dopoguerra hanno permesso alla maggior parte dei cittadini di risiedere in appartamenti a canone fisso e regolato. I quartieri nuovi si sono sviluppati in armonia estetica con l'architettura storica, con viali alberati, strade commerciali, servizi differenziati e ampie aree verdi. Le case a basso costo hanno salvato la città dalla speculazione edilizia e dalla frammentazione a mosaico basata sul reddito¹⁹. I quartieri nuovi risultano vivibili, accessibili e altrettanto desiderabili. Almeno fino alla fine del secolo scorso, e forse ancora un po' oltre, Amsterdam ha saputo suggerire, almeno simbolicamente, l'utopia dell'Europa felice, abbastanza giusta, abbastanza tollerante.

La risposta all'incremento del flusso turistico non può essere semplicemente una reazione di chiusura, col suo connesso dispositivo naturale di aumento dei prezzi, dei divieti e dei regolamenti. La città esercita da sempre una forte attrazione sul territorio circostante. La sua vocazione naturale è quella di espandersi, di inglobare le campagne e di accogliere nuovi abitanti e nuovi viaggiatori, non di preservare un presunto stato originario, autentico, storico o naturale. Le grandi città, in particolare, dispongono di grandi mezzi, in termini di risorse umane, ma in assenza di un radicale ripensamento delle politiche di equità e di inclusione non riusciranno a gestire i flussi turistici e migratori senza generare ulteriori squilibri. Se tutta la gestione della città viene affidata nelle mani di investitori privati al di fuori di qualunque coinvolgimento di una pluralità di parti interessate, è inevitabile che l'intensità dello sfruttamento capitalistico riduca la vitalità e le funzioni dello spazio pubblico, producendo una realtà a mosaico la cui identità culturale si riassume nell'icona turistica.

Lefebvre ha scritto che "il diritto alla città non può essere pensato come un semplice diritto a visitare o a ritornare alle città tradizionali. Può essere formulato solo come diritto alla vita urbana, trasformata e rinnovata"²⁰. La città turistica potrebbe interagire con la città reale in maniera molto più funzionale, se si ripensassero le logiche della redistribuzione degli spazi e dei servizi, se si riconoscesse un diritto di rappresentanza a tutte le parti sociali, se la cultura non fosse ridotta solo a merce o spettacolo ma diventasse un'occasione di dialogo, di incontro e di progettazione.

¹⁹ Vedi Fainstein, *op. cit.*, p. 139 e ss.

²⁰ Lefebvre, *op. cit.*, p. 113.

La critical urban theory può ancora offrire notevoli elementi di riflessione sulle metamorfosi urbanistiche e paesaggistiche correlate agli sviluppi dell'economia ultraliberista. Innanzitutto, essa propone un'indagine molto più organica e completa rispetto agli studi specifici di settore e alle ricerche di mercato, perché non si arresta alla descrizione dei fenomeni o all'analisi strumentale dei dati, ma mette in rilievo le complesse relazioni tra urbanistica e dinamiche economiche, tra ideologia e amministrazione sociale. In secondo luogo, permette di ragionare su possibili alternative di sviluppo, continuando a ricercare criteri applicabili di democrazia, equità, inclusione e diversità culturale.

Ma, al momento, nel sistema della comunicazione, nel discorso politico, nel linguaggio del desiderio comune, prevale la promessa di un futuro felicemente disneyficato, nel quale tutte le tensioni sociali si dissolveranno per incanto nel godimento di un consumo collettivo, nell'illusione di una partecipazione, per quanto minima e momentanea, alla vita della fantastica città delle attrazioni.

Benvenuti nella città delle attrazioni

Quel complesso di dinamiche socio-culturali, che si può sintetizzare nel termine *disneyfication*, esercita un forte impatto sul fenomeno del turismo di massa globale. Il turista moderno è essenzialmente un consumatore di emozioni ed esperienze da documentare, e il suo sguardo sull'arte, sul paesaggio e sulla storia è profondamente condizionato da un patrimonio di icone e desideri acquisito attraverso l'esposizione permanente alle forme dell'industria dell'entertainment. Mentre il centro storico acquisisce le funzioni e la veste esteriore di un parco a tema, ovvero di uno spazio ben distinto dal resto della città, protetto da una serie di dispositivi di controllo e fornito di una varietà di prodotti di intrattenimento a pagamento per famiglie, incentrati sulla tecnologia dell'edutainment, i nuovi progetti di riqualificazione urbanistica materializzano l'utopia di un mondo perfetto, dove lusso e benessere incontrano le esigenze di un individuo alla ricerca della realizzazione personale.

Parole chiave: disneyficazione, turismo, museologia, entertainment, critica urbanistica

Welcome to the city of attractions

The phenomenon of global mass tourism is strongly affected by a complex of socio-cultural dynamics that can be summarized under the term “Disneyfication”. The modern tourist is essentially a consumer of emotions and experiences to be documented, and his view of art, landscape, and history is deeply shaped by a set of icons and desires acquired through permanent exposure to the forms of the entertainment industry. As the historic center acquires the functions and appearance of a theme park, i.e., a space apart from the rest of the city, protected by a series of control devices and stocked with a variety of paid family entertainment products centered on edutainment technology, the new urban redevelopment projects materialize the utopia of a perfect world, where luxury and well-being meet the needs of an individual in search of personal fulfillment.

Keywords: disneyfication, tourism, museology, entertainment, critical urban theory

Domenica Spinosa

Il turismo di massa “come ornamento” nella prospettiva critica di Siegfried Kracauer. Con due brevi focus cinematografici

“Il viaggio si è ridotto alla pura esperienza dello spazio
[zum puren Raumerlebnis]”

S. Kracauer, *Die Reise und der Tanz* (1925)

Breve premessa

Com'è noto, oggi il dibattito, a partire da una prospettiva tipica degli studi umanistici, intorno al fenomeno del turismo di massa negli scenari attuali del capitalismo globalizzato, che ha profonde ricadute, sempre più evidenti, nell'ambito socioeconomico delle nostre comunità urbane come anche in quello squisitamente antropologico, è all'ordine del giorno e comporta urgenti riflessioni che da più parti stanno emergendo nel dibattito contemporaneo¹. Il presente contributo intende affrontare il tema in oggetto facendo riferimento, sulle prime, alla presa di posizione di Siegfried Kracauer risalente alla metà degli anni '20 del secolo scorso che permette, ancora con profitto, di mettere a fuoco alcuni aspetti peculiari del problema, per poi estendere lo sguardo ad alcune opere cinematografiche che consentono di “pensare molto”, in particolare, espressioni e modalità d'essere del fenomeno, soprattutto per le quelle che sono le sue conseguenze in campo strettamente sociale.

¹ Cfr. C.M. Hall (ed. by), *The Wiley Blackwell companion to tourism*, Wiley-Blackwell, Hoboken (N.J.) 2024, H. Pechlaner, E. Innerhofer, J. Philipp (eds. by), *From overtourism to sustainability governance. A new tourism era*, Routledge, New York 2024, R. Sharpley, D.J. Telfer, *Rethinking tourism and development*, Edward Elgar Publishing, Cheltenham (UK) 2023 e J. Tribe (ed. by), *Philosophical Issues in Tourism*, Channel View Publications, Bristol-Buffalo-Toronto 2009. Tra i contributi italiani, si veda: M. D'Eramo, *Il selfie del mondo. Indagine sull'età del turismo da Mark Twain al COVID-19*, Feltrinelli, Milano 2022 (nuova ed. rivista e aggiornata); rispetto al tema dell'iperturismo (o, anche detto, *overtourism*) in relazione all'annoso problema attuale legato alla crisi abitativa delle città italiane, si veda il caso di Napoli analizzato nel seguente recentissimo studio: L. Rosso-mando, *L'impresa del bene. I Quartieri spagnoli, fra Terzo settore e turistificazione* (Carocci, Roma 2025).

I. Teoria critica del viaggio turistico in Kracauer: tra *Lebensphilosophie*, teologia e sociologia

Siegfried Kracauer², durante la sua non breve attività di giornalista professionista per la “Frankfurter Zeitung” che svolse dall’inizio degli anni ‘20 fino al 1933³ (anno del suo esilio forzato prima in Francia e poi negli Stati Uniti), firma, tra gli altri, un ancora oggi interessante articolo dal titolo *Die Reise und der Tanz*. Per la precisione, tale contributo venne pubblicato il 15 marzo 1925, appena un mese dopo l’uscita del suo “trattato filosofico” sul *Detektiv-Roman*⁴. Entrambi i lavori risentono

² Per gli studi su Kracauer, cfr. M. Kessler, T.Y. Levin (Hrsg.), *Siegfried Kracauer. Neue Interpretationen*, Akten des internationalen, interdisziplinären Kracauer-Symposiums Weingarten, 2.-4. März 1989, Stauffenburg Verlag, Tübingen 1990; poi anche J. Ahrens, P. Fleming, S. Martin, U. Vedder (Hrsg.), “Doch ist das Wirkliche auch vergessen, so ist es darum nicht getilgt”. *Beiträge zum Werk Siegfried Kracuers*, Springer VS, Wiesbaden 2017; più recentemente, S. Biehl, H. Lethen, J. von Moltke (Hrsg.), *Siegfried Kracuers Grenzgänge. Zur Rettung des Realen*, Campus Verlag, Frankfurt-New York 2019 e A. Huyssen, “Topographies of Culture: Siegfried Kracauer”, in P. E. Gordon, E. Hammer and A. Honneth (eds. by), *The Routledge companion to the Frankfurt School*, Routledge, New York-London 2019, pp. 107-120.

³ Cfr. H. Stalder, *Siegfried Kracauer. Das journalistische Werk in der “Frankfurter Zeitung” 1921-1933*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2003 e H. Band, *Mittelschichten und Massenkultur. Siegfried Kracuers publizistische Auseinandersetzung mit der populären Kultur und der Kultur der Mittelschichten in der Weimarer Republik*, Lukas Vlg f. Kunst- u. Geistesgeschichte, Berlin 1999; ma anche il capitolo “Kulturkritische Kurzsessayistik: Siegfried Kracauer”, in E. Rautenstrauch, *Berlin im Feuilleton der Weimarer Republik. Zur Kulturkritik in den Kurzsays von Joseph Roth, Bernard von Brentano und Siegfried Kracauer*, transcript Verlag, Mainz 2016, pp. 237-329. Come è stato già precisato da Miriam B. Hansen, Kracauer in quel periodo licenziò ben “quasi duemila articoli e recensioni”, in M.B. Hansen, “Introduction” to S. Kracauer, *Theory of Film. The Redemption of physical Reality* (1960), Princeton University Press, Princeton 1997², p. X; tr. it. “Prefazione” a *Teoria del cinema. La redenzione della realtà fisica* (1962), a cura di L. Quaresima, pref. di M.B. Hansen, CUE Press, Imola (Bo) 2022², p. 12 (tr. tedesca: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1964, oggi 2005³). Per un quadro generale del contesto in cui il ‘giovane Kracauer’ si forma e compie i suoi primi studi, cfr. A. Bruzzone, *Siegfried Kracauer e il suo tempo (1903-1925). Il confronto con Marx, Simmel, Lukács, Bloch, Adorno, alle origini del pensiero critico*, Mimesis, Milano-Udine 2020. Sia concesso, inoltre, di rinviare a D. Spinosa, *Non solo cinema: Kracauer interprete di Troeltsch e di Weber ai tempi della Wissenschaftskrisis. Nota preliminare a un caso di studio*, in G. Morrone, C. Russo Krauss, D. Spinosa, R. Visone (a cura di), *Costellazione Max Weber. Studi in onore di Edoardo Massimilla*, FedOA Press (collana: “Studies in Neo-Kantianism”), Napoli 2023, pp. 223-239, insieme al lavoro di traduzione del saggio kracaueriano del 1923, *Die Wissenschaftskrisis. Zu den grundsätzlichen Schriften Max Webers und Ernst Troeltschs*, apparso nel 2023 (vol. X, f. 1) della rivista “Aisthema, International Journal” (a cura di D. Spinosa, pp. 181-199) col seguente titolo: *La crisi della scienza. Sugli scritti fondamentali di Max Weber e di Ernst Troeltsch*.

⁴ S. Kracauer, *Der Detektiv-Roman. Eine Deutung* (1925), in Id., *Werke*, Bd. 1, herausgegeben von I. Müllder-Bach, unter Mitarbeit von M. Wenzel, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2006, pp. 107-211; tr. it. di R. Cristin, *Il romanzo poliziesco. Un trattato filosofico*

di almeno due caratteristiche proprie dell'impianto metodologico che in quel periodo andavano contraddistinguendo gli studi di Kracauer: da un lato, avviare una radicale indagine, di taglio fenomenologico, riguardo le metamorfosi della *ratio* moderna (che, di conseguenza, si presentava anche come critica al dissolvimento del senso del religioso nella società borghese), dall'altro approfondire le relazioni fra i fenomeni relativi al *Kitsch* e la volontà di dominio del capitalismo avanzato. Di fondo a ciò, per il giovane Kracauer v'è, dal punto di vista teoretico, l'insistere nell'affidarsi alla composita e consistente pregnanza del mondo del vissuto in contrapposizione all'intellettuale riduzione esplicativa dei suoi fenomeni⁵. Tutto questo insieme problematico di temi e di metodi aveva già ricevuto in Kracauer un'oggettivazione importante, ovvero la sua *Soziologie als Wissenschaft* del 1922, che continua a fare da sfondo, ancora nel 1925, alle sue indagini intorno alle contemporanee "disillusioni" (se si vuole, ai disincantamenti, o per dirla con Remo Bodei, "ai sogni collettivi ad occhi aperti" delle "aspirazioni inconsapevoli"⁶ dell'essere umano che di colpo si veniva a scoprire metropolitano) relativo ai sempre più molteplici fenomeni dell'umano nei 'canovacci' della società capitalistico-borghese.

Fra questi, Kracauer individua anche la danza e, appunto, il viaggio che finiscono nell'essere 'oggetti' diretti dell'articolo in questione del 1925, con evidenti tracce che rimandano alla "filosofia della vita" di

(1984), Editori Riuniti, Roma 1997². Su questo scritto, in relazione al contesto dei riferimenti di Kracauer, si veda oggi l'importante studio: H.T. Craver, *Reluctant skeptic. Siegfried Kracauer and the crises of Weimar culture*, Berghahn Books, New York 2017 (in part. il cap. III, "From Copenhagen to Baker Street. Kracauer, Kierkegaard, and the Detective Novel", pp. 106-152).

⁵ "Tessere una tela che possa suggerire i contorni, imprecisi e metamorfici, del mondo. Suggestire soltanto, non ritrarre e neppure afferrare, né tanto meno costituire", nota Renato Cristin ricostruendo l'impianto teorico-metodologico del giovane Kracauer, che tra i suoi riferimenti si ritrovano, oltre che Husserl, sia Georg Simmel che Kierkegaard, come anche Emil Lask (per "il suo tentativo di fondare la filosofia dei valori con la fenomenologia di Husserl") e il suo amico Theodor Adorno, cfr. R. Cristin, "Nota introduttiva" a S. Kracauer, *Il romanzo poliziesco. Un trattato filosofico* (1984), cit., p. 9. Eppure nel 1982, Bodei aveva già notato che l'orizzonte degli interessi teorici di Kracauer poteva essere esteso anche alla nascente "psicologia della forma (*Gestalt*), che si attiene ai criteri della *Neue Sachlichkeit* e della *fenomenologia husserliana* nell'invito a tornare 'alle cose stesse'" (in R. Bodei, "Le manifestazioni della superficie". Filosofia delle forme sociali in Siegfried Kracauer", in S. Kracauer, *La massa come ornamento*, Prismi, Napoli 1982, p. 10). In particolare, Bodei si riferiva al modo di intendere la fotografia da parte di Kracauer, che "sa vedere e sa insegnare agli altri a vedere gli aspetti strutturali. Per chi ben guarda, per chi parte dai fenomeni più superficiali per giungere alle 'essenze', non vi sono propriamente misteri nella società. Gli elementi strutturali sono in piena evidenza, si ripetono con costanza nelle infinite variazioni, e per giunta sono esposti al pubblico, gridati, reclamizzati" (in *ibidem*).

⁶ R. Bodei, "Le manifestazioni della superficie". Filosofia delle forme sociali in Siegfried Kracauer", cit., p. 9.

stampo simmeliano. Infatti bisogna considerare che l'interesse di Kracauer per i diversi aspetti della realtà contemporanea lo ha portato a deviare (in alcuni casi anche più radicalmente rispetto allo stesso Simmel) verso i media e le pratiche di consumo in proliferazione. A partire proprio dal 1925 all'incirca, i suoi articoli ruotano sempre più attorno a oggetti di uso quotidiano, spazi metropolitani e modalità di circolazione come pure i rituali e tutte quelle forme istituzionali di una cultura del tempo libero in espansione. Davvero notevole resta la gamma degli argomenti da lui affrontati come pregnante la sua nozione di "ornamento" che in Kracauer ha la funzione sociale di una "configurazione puramente decorativa"⁷, atta a spogliare di contenuto ogni attività pratica possibile tipica della vita borghese, il che rende di conseguenza anche di difficile comprensione la sua forma.

In apertura di discorso dell'articolo in oggetto, Kracauer viene a precisare che "quella società che di solito viene definita borghese si dedica oggi alla gioia del viaggiare e del danzare con un trasporto che epoche precedenti non riuscivano a provare per simili attività profane. Sarebbe troppo semplicistico far risalire [*zurückführen*] queste passioni, relative allo spazio e al tempo [*raumzeitlichen*], allo sviluppo moderno dei servizi [*Verkehrs*] oppure cercare di intenderle [*begreifen*] psicologicamente come effetti [*Auswirkungen*] del dopoguerra. Per quanto possano essere giusti, riferimenti del genere non spiegano [*erklären*] né la forma particolare, né il significato peculiare che queste due manifestazioni della vita [*Lebensäußerungen*] hanno assunto nel presente"⁸. Dunque, Kracauer mette subito in evidenza che entrambi i fenomeni, la danza e il viaggio appunto, sono due specifiche 'espressioni' delle condizioni (si potrebbero definire strutturali) della vita borghese e della sua epoca, sottolineando inoltre che i loro presupposti non debbono essere del tutto rintracciati (attraverso le indagini tipiche della scienza psicologica) come esiti della Grande Guerra, bensì esse si presentano propriamente come segni tipici del 'nuovo che avanza' che non conosce precedenti. Infatti se Goethe per la sua *Italienische Reise* andava alla ricerca dei luoghi "con l'anima [*Seele*]", invece "oggi l'anima – o ciò che comunemente così si chiama – cerca il cambiamento dello spazio che il *viaggio* le offre". Il fine del "viaggio

⁷ S. Kracauer, "Das Ornament der Masse" (1927), in Id., *Das Ornament der Masse. Essays* (1963), mit einem Nachwort von K. Witte, Suhrkamp, Frankfurt am M. 2021³, p. 52; tr. it. "La massa come ornamento", in Id. *La massa come ornamento*, pref. di E. Morreale, CUE Press, Imola (Bo) 2023, p. 46.

⁸ S. Kracauer, "Die Reise und der Tanz" (1925), oggi in Id., *Werke*, herausgegeben von I. Müller-Bach und I. Belke, B. 5, "Essays, Feuilletons, Rezensionen" (herausgegeben von I. Müller-Bach, unter Mitarbeit von S. Biebl, A. Erwig, V. Bachmann und S. Manske), Teil: 2: 1924-1927, Suhrkamp, Berlin 2011, p. 214; tr. it. "Il viaggio e la danza", in S. Kracauer, *La massa come ornamento*, cit., p. 39 (traduzione modificata).

moderno” allora tende a non corrispondere più a quello dell’anima. Di fatto sembra essere più semplicemente il tendere verso “un luogo nuovo”. Non si propende ad andare alla scoperta della particolarità, a esempio, di un paesaggio, ma del suo essere meramente diverso ‘da quello di tutti i giorni’. Così Kracauer si figura la sempre più diffusa propensione verso l’“esotico”, verso cui indefessamente ci si organizza sempre più per ‘andare a vedere’ un altro posto, perché rappresenta qualcosa “di assolutamente diverso” e non invece perché è già preannunciato nella nostra fantasia in quanto contenuto di una tensione, di un’aspirazione. “Quanto più il mondo si rimpicciolisce grazie alle automobili, ai film e agli aeroplani – afferma Kracauer mostrando una certa sensibilità nei riguardi delle tesi delle avanguardie storiche – tanto più il concetto dell’esotico si relativizza”⁹. Inoltre egli aggiunge un ‘tassello’ alle sue riflessioni che si è poi dimostrato essere lungimirante e, in un certo senso, profetico. Infatti se luoghi archeologici quali le Piramidi in Egitto o naturalistici come con il Corno d’Oro in Turchia destano ancora un esclusivo interesse riconoscibile, “in futuro [sarà sufficiente] un punto qualsiasi del mondo, purché appaia insolito da un altro punto qualsiasi del mondo. La relativizzazione dell’esotico e il suo bando dalla realtà procedono di pari passo, sicché gli individui dall’animo romantico dovranno prima o poi promuovere l’impianto di parchi nazionali recintati [*umzäunter Naturschutzparks*], di fiabeschi spazi molto riservati [*verschlossener, märchenhafter Bereiche*], nei quali potremo sperare di fare esperienze che attualmente Calcutta riesce appena a garantire”¹⁰. Se da un lato il pianeta Terra è destinato a essere scoperto del tutto fino a conoscere suoi luoghi ancora incontaminati, dall’altro Kracauer già prevede per ‘l’uomo di domani’ (che non tarderà ad arrivare, tra l’altro) sia la condizione di ‘sentirsi a casa’ ovunque sia quella apparentemente opposta del non sentirsi tale in alcun luogo. Allora quella che si potrebbe definire la ‘moda del viaggio’ come una tra le tendenze della nuova epoca non è più volta a vivere “l’esperienza sensazionale di spazi ignoti [*die Sensation fremder Räume*]” (ecco qui già chiari i casi del ‘ogni hotel è simile a un altro’ oppure del fenomeno del *déjà vu* relativo a luoghi diversi proprio dei lettori delle riviste illustrate) diventa il viaggio sperimentato come fine a sé stesso. “È il distacco [*Abgelöstheit*] che in quanto tale ne consegue – nota Kracauer – a essere posto in rilievo, non l’interesse suscitato per una qualsiasi determinata località. Il suo

⁹ Ivi, p. 215; *ibidem* (traduzione leggermente modificata).

¹⁰ *Ibidem* (traduzione leggermente modificata). Vedremo più avanti, nella seconda parte del presente contributo, come ciò che prevedeva Kracauer, in particolare pensando a ipotetici e utopici “parchi nazionali recintati” o “fiabeschi spazi isolati molto riservati”, sia stato poi soggetto di narrazioni cinematografiche in alcune produzioni statunitensi degli anni ’70 del secolo scorso.

significato si esaurisce nel permettere di consumare il *five o' clock tea* in uno spazio casualmente [*zufällig*] meno scontato [*abgelebten*] di quello dell'impiego quotidiano [*Alltagsbetriebs*]. Il viaggio diventa sempre più la straordinaria circostanza di trovarsi altrove rispetto a dove abitualmente si vive. In quanto momentanea variazione relativa allo spazio, in quanto temporaneo cambio di dimore esso svolge la sua funzione decisiva"¹¹.

Dunque, il viaggiare di stampo moderno, secondo Kracauer, non tende più a essere un "evento [*Geschehnis*]" che si svolge nel tempo e nello spazio, bensì è il cambiamento in sé relativo al tempo e allo spazio che viene a ridefinire i confini del viaggio come evento. Ciò è divenuto possibile perché il contenuto dell'esperienza-viaggio si è lasciato determinare in misura sempre più crescente dalle tendenze del momento, ovvero dalla moda. Infatti, secondo Kracauer, è proprio la moda che "annulla il valore intrinseco delle cose su cui estende il suo dominio, sottoponendo la forma [*Gestalt*] dei fenomeni a cambiamenti periodici che non dipendono in modo diretto dal rapporto con le cose stesse. Il suo *diktat* instabile, che deforma [*entformt*] il mondo, comporterebbe una natura puramente corrosiva se non rinsaldasse, in una sfera come sempre inferiore, l'intimo legame umano per cui le cose possono anche trasformarsi in segni [*Zeichen*]. Il fatto che nel tempo presente la realizzazione e la scelta delle località balneari dipenda in larga misura dall'arbitrio della moda è solo un'ulteriore prova del ridimensionamento del valore relativo alla meta del viaggio"¹². Queste prese di posizione portano Kracauer a sottolineare che in quanto mero fatto pratico-concreto, legato strettamente alle tendenze di gusto del momento, il viaggio diviene sempre più sovraccaricato di senso (ma anche di aspettative) oltre misura. Tanto è vero che la scelta relativa alla destinazione di viaggio dipende dalle inclinazioni di "quell'anonimato bizzarro e profano" di cui "la società dominante [*tonangebende Gesellschaft*]" segue le stravaganze. Perché indispensabile diventa, a quanto pare, il divagare nello spazio, e anche temporale, degli individui moderni. Infatti "l'avventura del muoversi in quanto tale entusiasmo, lo sconfinare da spazi e tempi ordinari a quelli non ancora esplorati genera la passione, e il vagabondare attraverso le diverse dimensioni viene considerato l'ideale. Tuttavia questa doppia vita relativa allo spazio e al tempo difficilmente sarebbe desiderata con tanta intensità se non fosse la *distorsione* [*Verzerrung*] di quella reale"¹³. E così, continuando, quello che Kracauer definisce "l'uomo concreto [*der wirkliche Mensch*]", ovvero l'individuo attuale che si trova a dover confrontarsi col diventare "una figura della catena di montaggio [*Figur*

¹¹ *Ibidem* (traduzione modificata).

¹² Ivi, p. 217; tr. it. cit., p. 40 (traduzione modificata).

¹³ *Ibidem*; tr. it. cit., pp. 40-41 (traduzione modificata).

des mechanisierten Betriebes]”, è portato a resistere per non annullarsi nello spazio e nel tempo. Infatti, pur trovandosi nella dimensione spazio-temporale, in essa comunque non si esaurisce. Dato ciò, egli “è assegnato all’eternità, che è diversa dal tempo esteso all’infinito. Anche se vive nell’*hic et nunc*, che gli si presenta davanti a sé e nel quale egli esiste, in verità non vive soltanto nell’*hic et nunc*, della cui condizionalità e incompletezza sa chi già abbia esperito [*erfahren*] la morte. In quale altro modo questo aggirarsi senza meta [*Vergehende*] nello spazio e nel tempo sarebbe divenuto partecipe della realtà se non attraverso la relazione dell’uomo con l’incondizionato al di là dello spazio e oltre il tempo? In quanto essere che esiste concretamente, egli in realtà è propriamente il cittadino di due mondi, o in modo più corretto: egli vive tra i due mondi. Immerso nella vita spazio-temporale, alla quale non è assuefatto, egli si orienta verso l’aldilà, in cui tutto ciò che è qui troverebbe il suo significato e il suo coronamento. Che il mondo del qui dipenda da tale complemento si presenta nell’opera d’arte”¹⁴.

A questo punto della trattazione Kracauer approfondisce la problematica tensione mondo terreno-mondo ultraterreno ricorrendo al tragico, inteso qui come quella condizione umana in cui ci si ritrova perché si aspira a realizzare l’assoluto in terra. Ma l’uomo moderno conosce altresì anche lo stato d’animo della conciliazione, dato che allo stesso modo è colto dal miraggio del possibile auto-perfezionarsi. Infatti Kracauer, riprendendo, da un certo punto di vista, temi squisitamente legati alle

¹⁴ Ivi, p. 218; tr. it. cit., p. 41 (traduzione modificata). In questo passo si evidenziano in modo pregnante i ‘debiti’ di Kracauer nei confronti del “soggettivismo radicale” tipico di Kierkegaard, su cui egli ritiene di poter fondare la sua presa di posizione in termini negativi rispetto a un tipo di soggettività autonoma. Kierkegaard divenne la chiave di volta di questo progetto, dato che la sua ridefinizione della soggettività passava attraverso il mondo profano, dando il giusto riconoscimento alla relazione contingente dell’individuo con il mondo reale. Kierkegaard gli è dunque un potenziale alleato, un compagno di viaggio, in questa fase del pensiero di Kracauer, che cercava il trascendente nel profano. Infatti, se il mondo profano è il luogo della rivelazione, allora bisogna cercare il suo reincontro piuttosto che il suo abbandono. Solo successivamente Kracauer giunse a ritenere che l’idea di individuo in Kierkegaard fosse semplicemente “interiorità senza oggetti”. Su questi temi, cfr. H.T. Craver, *Reluctant skeptic. Siegfried Kracauer and the crises of Weimar culture*, cit., p. 109. A proposito invece della nota di ‘estetica’ relativa all’ultimo passaggio della citazione, è interessante notare come Kracauer prosegua nell’argomentazione: “L’arte, mettendo in figura il mondo fenomenico [*das Erscheinende*], gli conferisce una forma [*Form*] che gli permette di essere colto nel significato che non si dà in esso, lo pone in relazione con un senso oltre lo spazio e il tempo, che eleva l’effimero a composizione. L’uomo reale si rapporta in modo concreto a questo senso, che nell’opera d’arte si combina con ciò che è per formare un’unità estetica. Schiavo del qui e bisognoso dell’aldilà, egli conduce una *doppia esistenza* nell’esatto senso letterale del termine, che naturalmente non può essere scissa in due disposizioni da assumere l’una dopo l’altra, bensì in quanto partecipazione dell’uomo a entrambe le sfere, mobilitata in virtù del conflitto interiore, sfida la disgregazione”, *ibidem* (traduzione modificata).

riflessioni nietzschiane, fa sua la posizione secondo cui l'uomo metropolitano si trova sempre e simultaneamente sia nel 'traffico' dello spazio mondano sia sulla porta dell'infinito sconfinato, come anche nel flusso-fiume del tempo che scorre e nel riverbero dell'eternità. In particolare Kracauer insiste nell'affermare che questa duplicità relativa all'esistenza è per l'uomo moderno "un fatto naturale [*ein Einfaches*]", dal momento che la sua condizione d'esistenza è rappresentata appunto dalla tensione dall'*hic et nunc* verso l'aldilà. Allora l'uomo metropolitano "può viaggiare come può danzare, ma sia il viaggio che la danza non sono mai per lui eventi che esprimono il loro significato di per sé. Come ogni attività, ricevono il loro contenuto [*Gehalt*] e la loro forma [*Form*] da quell'altro regno verso cui l'uomo è rivolto"¹⁵.

Kracauer dunque si rifà al concetto di "meccanizzazione [*Mechanisierung*]" per introdurre, dal suo punto di vista, la questione della tecnica e della razionalizzazione del mondo. Attraverso di essa, le forze produttive in fondo non trascendono né lo spazio né il tempo. Tali forze "operano – nota Kracauer in un passo alquanto felice – per grazia di un intelletto che non conosce grazia". Questo intelletto, nella misura in cui ritiene di poter comprendere il mondo sulla base di presupposti meccanicistici, si libera dei legami con l'aldilà mirando a dissolvere la realtà che l'uomo moderno, a sua volta teso oltre la dimensione spazio-temporale, riempie di sé. "Questo intelletto indipendente genera la tecnica e aspira a una razionalizzazione [*Rationalisierung*] della vita che consente di subordinarla alla tecnica stessa. Ma indubbiamente, dal momento che esso può realizzare un tale appiattimento radicale dell'essere vivente solo rinunciando alla finalità spirituale dell'uomo, dal momento che deve sopprimere gli stadi intermedi dell'anima per rendere l'uomo levigato e ben presentabile come un'automobile, non si può associare un significato effettivo tramite l'apparato meccanico-figurato da lui modellato. La tecnica diventa in questo modo fine a sé stessa e ne deriva un mondo che, per dirla senza mezzi termini, non chiede altro che la massima tecnicizzazione [*Technisierung*] possibile di tutto ciò che accade"¹⁶. Una volta che il mondo è divenuto governato da questa che si potrebbe definire la 'logica della meccanizzazione', allora, afferma Kracauer, non si è più in grado nemmeno d'avere consapevolezza rispetto a ciò che può essere desiderabile, perché si è come assuefatti da questa 'intelligenza artificiale' che tende ad assoggettare lo spazio e il tempo. Ne deriva, inoltre, che ci "si compiace della sua padronanza meccanica". Non a caso strumenti come la radio o, a esempio,

¹⁵ *Ibidem* (traduzione lievemente modificata).

¹⁶ Ivi, pp. 218-219; tr. it. cit., pp. 41-42 (traduzione modificata).

la “telefotografia”¹⁷, che per Kracauer appartengono ai dispositivi della “fantasia razionale”, sono tutti volti, “alla ventura”, verso un unico fine: ovvero, come si esprime il filosofo tedesco, verso “la onnipresenza alterata negli ambiti calcolabili”¹⁸. Così il rischio per l’uomo metropolitano è quello di sacrificare il desiderio, e l’apparente condizione di felicità relativa all’oltrepassamento delle barriere spazio-temporali conferma la svolta verso le dimensioni della sua radicale sovranità razionale. “Ma quanto più l’uomo cerca di cogliere le cose con la matematica, tanto più diventa egli stesso un dato di fatto matematico nello spazio e nel tempo. La sua esistenza si disintegra in una serie di attività richieste in modo logistico, e nulla corrisponderebbe di più alla meccanizzazione che, per così dire, il suo ridursi proprio a essere un *punto*, un elemento utilizzabile della strumentazione [*Apparatur*] intellettuale. L’imposizione a degenerare in tale direzione grava abbastanza pesantemente sugli individui. Essi si trovano come schiacciati in una quotidianità che li rende esecutori [*Handlangern*] degli eccessi della tecnica e, nonostante o forse proprio a causa della matrice umana del taylorismo, non diventano padroni della macchina, ma simili alla macchina”¹⁹.

L’individuo metropolitano descritto da Kracauer veste in fondo quella nota condizione umana già pensata in precedenza da Max Weber, come è risaputo in *Wissenschaft als Beruf* (pubblicata solo nel 1919), e da lui definita con la nota espressione di “disincantamento del mondo (*Entzauberung der Welt*)”. Ma, a differenza di Weber, Kracauer non è interessato tanto a risalire e a individuare le cause di questo processo secolare, quanto a provare a delineare e ad analizzare, in forma di diagnosi, i suoi effetti concreti sull’uomo contemporaneo. E quindi egli insiste nel mostrare che il viaggio turistico viene a rappresentare, in un mondo che tende a essere del tutto razionalizzato, quel ponte fittizio verso l’eterno ritorno-bisogno alla sfera del metafisico. Infatti, nel rapportarsi alla realtà circostante, l’uomo metropolitano ‘sbatte’ contro il muro delle categorie dell’‘intelletto che non conosce grazia’ e così viene rimandato all’indietro nella cerchia del puro spazio e del puro tempo. “Oggi le persone civilizzate,

¹⁷ Qui Kracauer si riferisce agli esperimenti elettromagnetici (tra il 1901 e il 1907), condotti dal fisico e matematico tedesco Arthur Korn (1870-1945) a Monaco, che tesero a sviluppare il trasferimento di fotografie (ma anche di documenti scritti e disegni) tramite le prime apparecchiature telefoniche. Tali ricerche riguardano, per esempio, la storia tecnologica del fax. Cfr. A. Korn, *Über ein Apparat zur Herstellung von Elektrischen Fernphotographien*, in “Elektronische Zeitschrift”, v. XXIII (22 maggio 1902), pp. 454-455 e Id., *Elektrische Fernsehphotographie und Ähnliches* (1904), Verlag von S. Hirzel, Leipzig 1907².

¹⁸ S. Kracauer, “Die Reise und der Tanz”, cit., p. 219; tr. it. cit., p. 42 (traduzione lievemente modificata).

¹⁹ *Ibidem*.

così le si definisce, trovano nel viaggio e nella danza il *surrogato* della sfera che è loro negata. Essendo confinati nel sistema di coordinate spazio-temporali e non potendo spingersi oltre le forme della percezione al fine di cogliere la percezione delle forme, l'aldilà viene loro concesso solo attraverso la variazione della loro posizione nello spazio e nel tempo stesso [...]. Il viaggio e la danza hanno assunto un significato *teologico*. Sono possibilità irrinunciabili per gli individui che, circondati dalla meccanizzazione, vivono in modo improprio la doppia esistenza che, a sua volta, sta a fondamento della realtà. In quanto viaggiatori, essi si allontanano dai luoghi abituali, e ciò comporta che recarsi in uno paese straniero è il modo concreto che a loro rimane per manifestare il trascendere i posti dell'aldilà a cui sono soggetti”²⁰. È così che, attraverso il viaggio turistico, l'uomo metropolitano fa esperienza di quella che Kracauer chiama “l'infinità al di là dello spazio dato [*überräumliche Unendlichkeit*]”, ovvero l'attraversare lo spazio geografico reale “senza fine [*endlose*]”, il che si presenta come un volgersi che, in linea di principio e in prevalenza, non si applica nei confronti di nessuna località in particolare, ma esaurisce il suo significato nel fatto del cambiare luogo dove abitualmente si vive. Ciò inoltre implica che la concatenazione di fatti ed eventi di cui è composta la realtà si fraziona in una sequenza, in una successione di momenti. Infatti, Kracauer afferma che, mentre gli individui che si rivolgono all'incondizionato tendono in fondo a esperire il posto che occupano e l'altrove desiderato come una possibile unità spaziale di cui loro stessi diventano sintesi, quelli da lui definiti col termine “figure”, che invece si ritrovano come catapultati nella ‘catena di montaggio’ sociale indotta, vivono senza mai conoscere la convergenza di queste due dimensioni. Per loro, l'*hic et nunc* e l'altrove non diventano mai un'esperienza che si potrebbe definire simultanea. Si tratta insomma di una ‘opposizione polare’ che viene sempre declinata in due momenti spaziali separati. In un passo alquanto significativo e felice, Kracauer precisa che “il modo in cui nel tempo presente vengono apprezzate le bizzarrie spazio-temporali conferma, come se non bastasse, che il loro beneficio consiste in una distorsione dell'esistenza reale che tende a chiudersi in se stessa. Quello che ci si aspetta e si ottiene dal viaggio e dalla danza risulta essere la liberazione dalle *miserie di questo mondo* e la possibilità di un atteggiamento *estetico* nei confronti dell'impiego organizzato. Tutto questo corrisponde a quell'elevazione al di sopra del transitorio e del condizionato che può interessare l'uomo effettivamente esistente nella relazione con l'eterno e l'incondizionato. L'unica differenza sta nel fatto che le figure non si rendono conto della limitatezza dell'*hic et nunc*, bensì, nei confini della

²⁰ Ivi, p. 220; *ibidem* (traduzione modificata).

limitatezza del qui, fanno a meno dell'ordinario essere condizionati. L'*hic et nunc* per loro è sinonimo del lavoro d'ufficio collettivo, comprende solo la quotidianità pianificata nello spazio e nel tempo, e non l'umano *tout court* (quindi anche il viaggio e la danza). E quando essi, durante le pause, sospendono quel loro legame stretto col spazio e col tempo, allora ai loro occhi sembra che l'aldilà, per il quale non hanno le parole, sia già incluso nell'*hic et nunc*. Durante il viaggio, ovunque essi vadano, i vincoli vengono spezzati, e essi credono che davanti a loro si dispieghi l'infinità stessa. Nel treno si sentono già nel posto da raggiungere, e il mondo in cui arrivano è per loro un mondo nuovo"²¹.

Nelle parti conclusive dell'articolo, Kracauer sembra quasi sospendere il giudizio intorno all'avventura del viaggio turistico. In verità, anche l'entusiasta 'sciamare' di luogo in luogo senza meta, secondo Kracauer, può condurre alla "salvezza [*Rettung*]", sempre se però viene pensato fino in fondo in termini negativi. Si viaggia come bambini, afferma Kracauer, esultiamo giocosamente della nuova velocità e della visione d'insieme di luoghi geografici prima impossibili da concepire. La possibilità di disporre di ampi spazi viene accolta con simpatia, il che fa assomigliare l'uomo metropolitano ai "*coquistadores*" che non hanno ancora trovato l'occasione per interrogarsi intorno al significato della nuova opportunità di movimento. È come se "la tecnologia ci avesse colti di sorpresa, e l'ambito che ha aperto rimane vuoto. Il viaggio e la danza, nella loro forma attuale, sarebbero quindi allo stesso tempo eccedenze di tipo teologico come segnali di carattere profano, distorsioni dell'essere reale come conquiste che riguardano i medium di per sé irreali dello spazio e del tempo. Potranno essere degne di senso quando l'uomo si spingerà dai regni appena conquistati dell'*hic et nunc* verso l'infinito, verso l'eterno che nell'ambito terreno dell'*hic et nunc* non può mai essere risolto"²².

²¹ Ivi, p. 221; tr. it. cit., p. 43 (traduzione modificata).

²² Ivi, p. 222; tr. it. cit., p. 44 (traduzione modificata). Anche Walter Benjamin nel suo *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, a proposito della "seconda tecnica" (la cui origine "è da cercare là dove l'uomo per la prima volta e con inconsapevole astuzia si è accinto a prendere distanza dalla natura. Essa sta, in altre parole, nel gioco"), fa in nota un'osservazione simile a quella di Kracauer riguardo le conseguenze 'sconosciute' della tecnica: "Questa seconda tecnica mira anzitutto alla progressiva liberazione dell'uomo dalla schiavitù del lavoro, l'individuo, dall'altro lato, vede a un tratto che il proprio spazio di gioco si è espanso indeterminatamente. In questo spazio di gioco egli non è ancora informato su nulla. Ma in esso egli annuncia le proprie pretese", in: W. Benjamin, "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (*Zweite Fassung*)", in Id., *Gesammelte Schriften*, Bd. VII/1, Herausgegeben von R. Tiedemann und H. Schwepenhäuser, unter Mitarbeit von C. Gödde, H. Lonitz und G. Smith, Suhrkamp, Frankfurt am M. 1989, p. 360 (nota 4); tr. it. di M. Baldi, *L'opera d'arte nell'epoca della riproducibilità tecnica. Tre versioni (1936-39)*, a cura di F. Desideri, Donzelli, Roma 2012, p. 59 (nota 7). Su ciò, cfr. M. Hansen, *Cinema and experience. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*, University of California Press, Berkeley 2012, p. 142.

II. Due brevi focus cinematografici: il turismo di massa tra fantascienza e commedia

In questa seconda parte del presente contributo s'intende provare a interrogarci su come l'arte, in particolare quella filmica, abbia lavorato al fine di offrire alcune prospettive critico-visive intorno alla complessità del tema in oggetto, esibendo umani modi d'esistenza in relazione con le idee 'borghesi' del viaggio che, come abbiamo visto con Kracauer, già negli anni '20 del Novecento si presentavano sotto la forma di un primo 'turismo di massa'. Al tal fine, si ritornerà a due film in particolare, *Westworld* (Il mondo dei robot, 1973)²³ regia di Michael Crichton e l'episodio "Le vacanze intelligenti", firmato da Alberto Sordi e che fa parte del film collettivo dal titolo *Dove vai in vacanza?* (1978)²⁴. Due opere che certamente rappresentano due 'mondi lontanissimi' (per citare il felice titolo omonimo dell'album musicale di Franco Battiato del 1985), sia rispetto al diverso punto di vista che propongono che per ragioni legate alla loro struttura stilistico-produttiva (il primo è iscritto nella *science fiction* statunitense, il secondo, invece, rientra tra gli ultimi esempi della grande 'commedia all'italiana'), eppure entrambi, oltre che appartenere allo stesso periodo storico (quello delicatissimo degli anni '70 del secolo scorso), li tiene insieme il fatto che restano due lavori ancora di riferimento perché riescono con efficacia a convincere lo spettatore con le loro storie e con le loro soluzioni estetiche. Sono insomma due film 'classici' o *cult*, se si vuole, per utilizzare un'espressione nota agli studi di settore. Nel prenderli in esame, si seguirà l'ordine cronologico.

Prendendo a prestito l'ultimo spunto da Kracauer visto in precedenza, a proposito del nostro poter essere dei 'conquistatori' di terre non ancora visitate 'di persona', *Westworld* sembra venire proprio 'dal mondo' descritto dal sociologo tedesco, dato che tutto il *plot* narrativo si basa sul viaggio che due turisti americani, John Blane (Richard Benjamin) e

²³ Del film è possibile leggere anche la sceneggiatura: M. Crichton, *WestWorld*, Bantam, New York 1974. Interessante notare che questa pellicola vanta l'uso dei primi effetti speciali realizzati con l'apporto della computer graphics. Nel 2016, per l'emittente televisiva HBO (Warner Bros. Discovery), è stata prodotta la serie TV omonima che riadatta il soggetto del film.

²⁴ Una tra le poche regie realizzate da Alberto Sordi (forse la più riuscita), questo film è entrato nell'immaginario collettivo del pubblico italiano soprattutto per le sequenze, a dir poco esilaranti, che mostrano la protagonista femminile Augusta (Anna Longhi), moglie di Remo (Alberto Sordi), durante la visita alla Biennale di Venezia. Affaticata dal tour che comprende i tanti padiglioni, si prende una pausa di sonno beato, andando a occupare, lei ignara, una sedia a sdraio di un'installazione artistica. L'aspetto davvero geniale delle scene sta nel fatto che i restanti fruitori non si rendono conto dell' 'intrusa' e la considerano parte integrante dell'opera, non esitando valutazioni estetiche, ma anche di tipo economico per un suo possibile acquisto.

Peter Martin (James Brolin), compiono per recarsi in un luogo denominato *Delos*, che altro non è che un futuristico parco di divertimenti a tema, altamente realistico, rivolto solo a clienti molto abbienti (infatti il costo per una visita giornaliera ammonta a mille dollari). Esso presenta tre ‘ambienti-mondi’ che ricreano strutture e atmosfere di periodi storici andati: il *WesternWorld* (il vecchio West americano), *MedievalWorld* (l’Europa medievale) e *RomanWorld* (l’antica città di Pompei). Questi tre ‘spazi’, che oggi farebbero parte di tipici ambienti da resort di lusso, sono ‘abitati’ da androidi meccanici, praticamente indistinguibili dagli esseri umani, ciascuno programmato in base alla propria ‘filiazione’ col tempo passato. Gli ospiti possono concedersi qualsiasi avventura con la ‘popolazione’ androide del parco, compresi incontri privati come anche combattimenti simulati ‘fino all’ultimo respiro’. Una delle attrazioni più in voga è incontrare il *Gunslinger* (ovvero il robot-pistolero interpretato dal grande attore Yul Brunner), un androide programmato per fomentare sparatorie e duelli come nel vecchio West. Le armi da fuoco fornite agli ospiti del parco hanno sensori di temperatura che impediscono loro di sparare a qualsiasi cosa con una temperatura corporea elevata, come a esempio gli umani, ma consentono loro di colpire gli androidi ‘a sangue freddo’. La programmazione del *Gunslinger* permette agli ospiti di estrarre le loro pistole e ‘ucciderlo’, con l’androide che torna sempre il giorno dopo pronto per nuovi scontri. Le vicende poi si complicano quanto i tecnici-ingegneri che gestiscono *Delos* notano che diversi problemi informatici stanno iniziando a diffondersi e i robot incominciano a non rispondere più ai comandi.

Non c’è dubbio che *Westworld* è un chiaro esempio di film attribuito alla forma d’arte che possiamo dire ‘eteronoma’, cioè che è strettamente conforme alla standardizzazione del racconto e a semplici avvicendamenti, realizzato con poche variazioni di sorta, ma con molta familiarità rispetto al gusto degli spettatori-consumatori. Questo tipo di opere è molto diffuso nella cultura popolare oramai globalizzata e, dato che è chiaramente commerciabile, i suoi scopi critici sembrano essere meno evidenti. Com’è noto, per Adorno la standardizzazione eteronoma non è solo un esempio di mancanza di sfida intellettuale da parte dei prodotti di consumo. Infatti Adorno sosteneva che coi prodotti culturali, tra cui anche alcuni film, in realtà si prova a addestrare e a interiorizzare l’intero sistema di beni di consumo. Il film di Crichton certamente basa la storia sul concetto stesso di consumismo *kitsch* e di mercificazione di tipo eteronomo. Ma, a ben vedere, proprio nelle scene che apparentemente sembrerebbero più ‘neutre’ e di poco interesse critico l’opera svela forse il suo lato più singolare e stimolante. E non sono quelle legate alla perdita di controllo da parte dei tecnici sulla funzionalità degli androidi (il che, a livello narrativo, innesca, per esempio, non solo la ‘rivolta dei robot’

nei confronti dei turisti, ma anche e soprattutto evidenzia la 'sottile linea rossa' che divide il mondo umano da quello dei cyborg), dove ovviamente la dimensione spettacolare del film raggiunge vette altissime di sperimentazione efficace e di originalità sopraffina rispetto soprattutto alle produzioni dell'epoca. È invece nelle semplici sequenze iniziali, banalissime se si vuole, che lo spettatore, anche quello più distratto, può rendersi conto criticamente di quanto i confini del turismo di massa, sotto forma di una versione riveduta e corretta delle vecchie colonie, si stiano portando sempre più in avanti verso scenari (le vicende narrate nel film sono davvero lungimiranti, e anticipano circostanze che non si sono fatte attendere poi molto nelle pratiche come nelle politiche internazionali che interessano le forme del turismo di massa) che inevitabilmente portano a situazioni realmente fuori controllo. Il film si apre con immagini che riprendono i passeggeri-turisti in aereo durante il volo che li porterà appunto nella città-divertimento di *Delos*. Mentre parlano e discutono di questioni lavorative e familiari, vedono da un monitor centrale le invitanti e suggestive immagini pubblicitarie del parco di 'distrazione' che a breve raggiungeranno per le loro vacanze. Ma poi non si entusiasmano più di tanto, esprimono una specie di vuota curiosità. Durante questa condivisa 'convenzionalità del normale', in cui si consuma un spuntino leggero e si beve un caffè caldo tanto per far passare e ingannare il tempo, si condensa tutto il senso del film. Proprio come Kracauer prova a dimostrare nel suo articolo citato, ovvero quando teorizza sul viaggio svuotato di contenuto, dove pure la forma, anche se sfilzata in tutto il suo 'ornamento', ripetutamente rischia di saltare.

Per il secondo film, invece, su cui si vuole portare l'attenzione del lettore, *Le vacanze intelligenti* di Sordi del 1978, i contesti delle vicende narrate mutano radicalmente, ma non manca il portato critico, certo forse più esplicito rispetto al film di Crichton. Scritto insieme al noto sceneggiatore Rodolfo Sonogo, il film partecipa dell'immensa galleria di personaggi di Sordi che sono lo specchio della società italiana in particolare, con un registro che spesso fonde il genere comico col grottesco (con a volte risvolti amari). Il film è la cronaca di un'angosciosa vacanza di 'acculturazione' che i due coniugi Remo Proietti (Alberto Sordi) e Augusta sua moglie (Anna Longhi), di professione 'fruttaroli', compiono in giro per il bel paese. Tombe etrusche, musica dodecafonica, e pure una puntata alla Biennale veneziana: un 'tour de force' pensato e organizzato dai figli ultrasofisticati, aggravato dalla dieta ferrea (prescritta sempre dai figli). Con questa esperienza, Remo e Augusta si rendono conto di avere messo al mondo dei 'marziani' e di non avere più nulla da condividere con i loro tre figli (uno studia psicologia, un altro matematica e un terzo arte), tanto è vero che l'esperimento 'intelligente' per loro tristemente fallisce. Qui il viaggio, che prende le forme particolari di quello cultu-

rale di massa come itinerario tra città d'arte, pur riguardando la routine del tempo libero tipica della vita borghese, mostra in maniera evidente il suo lato oscuro, le sue contraddizioni e incongruenze, perché proposto e venduto come occasione che deve essere per tutti, di massa appunto. In questo aspetto del film si può certamente intravedere una certa presa di posizione che prova a non scadere in retorica, a mostrare quanto le differenze (siano esse sociali o culturali) restato tali e a non inneggiare all'omologazione della società dei consumi (su cui tanto aveva da ridire Pier Paolo Pasolini, a esempio). *Le vacanze intelligenti*, al di là del suo essere bene riuscito in quanto opera fortemente e volutamente comica, tenta di problematizzare presupposti e fini del 'turismo alla moda' (come teorizza sempre Kracauer), facendo emergere con efficacia e in tutta la sua vacuità anche una determinata idea circa la pretesa del viaggio inteso come *status symbol*. In fondo per i due protagonisti recarsi a visitare la Biennale d'arte o i siti archeologici dell'antica Etruria diventa un momento catartico, un evento quasi terapeutico insomma che permette di fare i conti con quello che non sono. E tutto ciò non è vissuto da loro con angoscia o inquietudine e nemmeno disagio. Tutt'altro. Quando ritornano a casa, infatti, sono ancora più consapevoli di chi sono, soprattutto in relazione ai loro figli e dunque alla generazione tipo 'i giovani d'oggi'. L'opera di Sordi ha dunque il privilegio di adoperare, nel 1978, l'espedito narrativo del viaggio turistico di massa in termini negativi, cioè ripensarlo a partire dai suoi effetti contrari e collaterali, così come Kracauer, sempre nel 1925, auspicava.

Il turismo di massa

Il presente contributo intende affrontare il tema del viaggio turistico moderno ripensando, sulle prime, le posizioni critiche di Siegfried Kracauer avanzate in un articolo del 1925. Qui Kracauer insiste nell'affermare che tra le mire della società borghese, sempre più tendente al capitalismo e alla perfezionamento dei mezzi di produzione di massa, c'è una vera e propria trasformazione della forme come del contenuto del viaggio, ridimensionato oramai a mero e semplice spostamento da un luogo a un altro. La messa a punto delle tesi di Kracauer risulta utile come premessa alla seconda parte del contributo, in cui si propone di tornare ad analizzare due film che hanno il viaggio turistico come esperienza centrale: *WestWorld* (1973) di Micheal Crichton e *Le vacanze intelligenti* (1978) di Alberto Sordi. L'occasione filmica prova a mostrare come il cinema abbia tentato di raccontare il tema in oggetto da un punto di vista critico-sociale.

Parole chiave: viaggio turistico moderno, Siegfried Kracauer, sociologia del tempo libero, cinema fantascientifico, commedia all'italiana.

Mass tourism

This article aims to address the issue of modern tourist travel, by first, reconsidering Siegfried Kracauer's critical positions from an article written in 1925. Kracauer insists that among the goals of bourgeois society, which tends more and more towards capitalism and the perfection of the means of mass production, is a veritable transformation of both the form and the content of travel, which is reduced to a mere and simple movement from one place to another. The Kracauer's theses is also useful as premise for the second part of the article, in which he proposes a brief analysis of two films in which tourist travel is a central experience: *WestWorld* (1973) by Micheal Crichton and *Le vacanze intelligenti* (1978) by Alberto Sordi. The filmic occasion attempts to show how cinema has tried to narrate the subject in question from a critical-social point of view.

Keywords: modern tourist travel, Siegfried Kracauer, sociology of leisure, science fiction cinema, Italian comedy.

Andrea Bocchetti

‘Io ho abbastanza spirito per il Sud’: Nietzsche tra Napoli e Sorrento

Ad un primo sguardo, si può scorgere qualcosa di paradossale nell’insistente vena itinerante di Friederich Nietzsche. Se da un lato, il filosofo tedesco non ha mai smesso di incarnare il costume del viandante senza posa, dall’altro non sembra aver mai vissuto i suoi viaggi come un’occasione per ‘visitare’ i luoghi in cui soggiornava. I suoi resoconti assumono quasi sempre un unico tenore: la preoccupazione di individuare una collocazione che funga da ristoro, così da dare sollievo ai suoi malanni. Di qui, le sue narrazioni tutte centrate sul clima, sul cibo, sulla temperatura, sull’intrattenimento, quasi mai sulle cosiddette ‘bellezze del luogo’, sui siti iconici (fatta eccezione per quelli, come la mole Antonelliana, che gli suggerivano qualcosa di simbolico), e su tutto ciò che poteva attirare lo sguardo dei viaggiatori canonici. A tutto ciò non fanno eccezione i racconti relativi ai suoi numerosi viaggi in Italia. La bellezza, nel senso ‘artificiale’ del termine, sembra lasciare Nietzsche indifferente.

In realtà, si tratta solo di una parvenza, letta sovente un po’ troppo grossolanamente¹. Che Nietzsche fosse particolarmente sensibile alla ricerca di

* “Non sono abbastanza forte per il Nord: laggiù dominano le anime pesanti e artificiose, che continuamente e necessariamente lavorano per prendere precauzioni, come fa il castoreo. Ho passato tutta la mia giovinezza in mezzo a loro! Questo pensiero mi venne all’improvviso quando, per la prima volta, vidi venire la sera a Napoli, con il suo grigiore vellutato e il rosso del cielo – mi sentii come rabbrivire, ebbi compassione di me per aver cominciato la vita da vecchio, le lacrime mi salirono agli occhi e sentii di essermi salvato all’ultimo momento. Io ho abbastanza spirito per il Sud”, FP 12 [181] 1881, in F. Nietzsche, *Opere di Friederich Nietzsche*, V, II, *La gaia scienza. Idilli di Messina e frammenti postumi 1881-1882*, Adelphi, Milano, 1991, p. 490.

¹ Tra le letture più grossolane, non si può non menzionare, data la fortuita diffusione, quella di Anacleto Verrecchia, che così scrive: “Più che un vagabondo culturale, quale sarebbe stato giusto attendersi da uno come lui, Nietzsche fu un vagabondo climatico, che si spostava continuamente da un posto all’altro non per ammirare un monumento o un’opera d’arte, bensì per trovare l’ambiente più adatto alle sue manie e alle sue nevrosi. Era più meteoropatico di uno scoiattolo e viaggiava sempre con il termometro in mano. Pur essendo stato professore di filologia classica all’università di Basilea, dove ebbe per collega nientemeno che Jacob Burckhardt, non aveva alcun interesse per i monumenti della classicità: trascorse sei o sette mesi a Sorrento, ma non sentì mai il bisogno estetico di andare ad ammirare

un ambiente che potesse contribuire a corroborare il suo stato di salute, questo è più che evidente; ma che Nietzsche – che pure soffriva di pene atroci, al punto di dover essere molto spesso costretto a letto per giornate intere in preda a violenti mal di testa – ignorasse totalmente lo spazio che lo accoglieva, questo non corrisponde al vero. La sua corrispondenza è ricca di toni accesi per lo ‘spirito’ dei luoghi, come è ricca di segni di una più che attenta osservazione delle *culture* che gli capitava di incontrare, culture di cui percepiva l’eco nella natura, nell’urbanistica, negli scorci, e, come aveva fatto Stendhal, nel *divertissement*². Non c’è dunque da meravigliarsi se le sue note peccano talvolta di senso descrittivo per le opere e i monumenti che un qualunque viaggiatore avrebbe trascritto.

D’altro canto, chi ha letto Nietzsche sa quanto il concetto di *salute* sia lontano dall’essere ridotto a una mera questione medica. Un’immagine proposta da Stefan Zweig ci viene incontro; immagine forse un po’ troppo caricata, ma ugualmente efficace, che si fissa nei tratti immutabili della camera ‘ideale’ di Nietzsche: “Le città cambiano spesso di nome, a volte si chiamano Sorrento, a volte Torino, altre volte Venezia, Nizza, Marienbad, ma la stanza arredata resta sempre la stessa, sempre la stanza in affitto, la stanza straniera e i suoi mobili freddi, vecchi, sgarrupati; e con la scrivania e il letto dei patimenti, l’infinita solitudine”³.

gli stupendi templi greci di Paestum, come invece avevano fatto Goethe, Schopenhauer e Burckhardt per l’appunto. Forse non sarebbe andato neppure a vedere gli scavi di Pompei e il museo archeologico di Napoli, unico nel suo genere, se non ve lo avessero trascinato gli amici. E quando vide per la prima volta Venezia, scielse forse inni di meraviglia alla squillante bellezza di piazza San Marco o del Canal Grande? Nient’affatto! Anziché estasiarsi dinanzi a un capolavoro pittorico o architettonico, preferì interessarsi ai prezzi della frutta e della verdura. Forse il turgore di una melanzana lo attraeva più dell’entasi di una colonna”, A. Verrecchia, *La stufa dell’anticristo*, Fogola editore, Torino, 2010, pp. 9-10. Sono d’altronde ben noti i suoi commenti sulla quotidianità di Nietzsche, disseminati tra resoconti meticolosi che sembrano tuttavia rispondere più all’esigenza di intrattenere un pubblico affamato di aneddoti che non a quella di promuovere una seria riflessione filosofica (cfr. *La tragedia di Nietzsche a Torino*, Bompiani, Milano, 1997).

² Cfr. ad es., la lettera a Carl Fuchs del 14 aprile 1888: “Lei conosce Torino? Una città che mi è congeniale. Addirittura l’unica. Quieta, quasi solenne. Terra classica per i piedi e per gli occhi (grazie a un superbo selciato e a una tonalità di giallo e rosso-bruno in cui tutto si fonde). Una bella aria settecentesca. Palazzi capaci di parlare ai nostri sensi: non fortzze rinascimentali. E poi il fatto che in mezzo alla città si vedano le Alpi innevate! Con le strade che sembrano correre dritte verso di loro! L’aria secca, di una trasparenza sublime. Non avrei mai creduto che la luce potesse rendere una città tanto bella. A cinquanta passi da me il Palazzo Carignano (1670): il mio grandioso *vis-à-vis*. Altri cinquanta passi ed ecco il Teatro Carignano, dove si può assistere a una rappresentazione davvero ragguardevole della Carmen. Si può camminare per delle mezzore di seguito sotto alti porticati. Qui tutto suscita un’impressione di libertà e vastità, persino le piazze, cosicché anche in mezzo alla città si prova una superba sensazione di libertà”, in F. Nietzsche, *Epistolario 1885-1889*, V, Adelphi, Milano, 2023, p. 510.

³ S. Zweig, *Friedrich Nietzsche*. (1930), Liwi Verlag, Göttingen, 2020, p. 22 (traduzione nostra).

Altrettanto si potrebbe dire del suo abito di viandante: è assai più ricco di strati di quanto si possa sbrigativamente pensare. Guy de Pourtalès, richiamandosi a Charles Andler ne offre una mirabile sintesi: “Nella magistrale opera di Charles Andler consacrata a Nietzsche, viene osservato che il filosofo ‘ha sempre fatto una mirabile scelta dei suoi luoghi di soggiorno’. Per molte creature, infatti, l’ambiente nel quale esse vivono è la chiave di accesso al loro paesaggio interiore. E ciò non è una semplice questione di sensibilità e di mania artistica, ma superiore bisogno dell’intelligenza, spirituale conforto, necessità assoluta di scambio e di unione tra sé stesso e la gente. Per alcuni l’ambiente intimo, la sala, lo studio, importano sopra ogni altra cosa. Per altri si tratta del cielo, del clima: l’atmosfera di una città o le dolcezze della campagna”⁴.

Il primo viaggio in Italia del filosofo tedesco interviene in un periodo di profonda sofferenza; nel 1876 lo stato di salute di Nietzsche è assai penoso, sicché già in gennaio egli scrive a Carl Burckhardt, presidente della Curatela dell’Università di Basilea:

Riverito signor Presidente, il mio cattivo stato di salute mi impone di richiedere una temporanea riduzione dei miei obblighi didattici, e precisamente l’esonero dalle lezioni al Ginnasio per il resto del semestre. I dolori alla testa e agli occhi, violenti e periodicamente ricorrenti, hanno raggiunto negli ultimi tempi un’intensità tale da rendere per me indispensabile una tale riduzione, e soltanto con l’agevolazione richiesta posso sperare di portare a termine le mie lezioni all’università. Mentre comunico che per il momento ho già conferito col signor Rettore Burckhardt per una eventuale sostituzione, La prego, riverito signor Presidente, di tenere in benevola considerazione la mia richiesta.⁵

Nei mesi successivi la situazione non accenna a migliorare, e Nietzsche accoglie positivamente l’invito pervenutogli il 30 aprile da Malwida von Meysenburg a trascorrere con lei un anno in Italia. In un primo momento, il progetto è quello di ritrovarsi a Fano, laddove Malwida ritroverà ugualmente il suo allievo Albert Brenner, anch’egli in cerca di ristoro:

Io sono disposta, per salvare una nobile personalità, a fare il sacrificio di lasciare Roma e trasferirmi in una località più piccola, probabilmente Fano sull’Adriatico [...] clima sano, splendidi bagni di mare, prezzi primitivamente bassi. Non soltanto a lui [Brenner], anche a Lei io vorrei offrire questa residenza, almeno per un anno. Il prossimo inverno Lei deve lasciare Basilea! Deve riposarsi bene sotto un cielo più mite, tra gente simpatica, dove possa

⁴ G. De Pourtalès, *Nietzsche en Italie* (1929), trad. it. a cura di G. Monanni, *Nietzsche in Italia*, Bompiani, Milano, 1945, p. 45.

⁵ F. Nietzsche, *Epistolario 1875-1879*, III, Adelphi, Milano, 1995, p. 120.

pensare, esprimere e creare liberamente ciò che riempie la Sua anima, e dove la circondi un vero, comprensivo affetto.⁶

Alla proposta, Nietzsche dà immediatamente seguito, rispondendo all'amica appena qualche giorno dopo, l'11 maggio 1876:

Gentilissima amica, non so davvero come ringraziarLa per ciò che mi dice e mi offre nella Sua lettera; un giorno Le dirò come sono giunte opportune queste Sue parole e come sarebbe diventata pericolosa la mia situazione senza di esse: per oggi Le dico soltanto che verrò a vivere un anno insieme a Lei a Fano. Ho parlato col presidente della Curatela della nostra università in merito alla possibilità di un congedo dall'ottobre 1876 all'ottobre 1877; la risposta definitiva alla mia richiesta non mi verrà data prima di 2 settimane, ma che mi venga lasciata piena libertà in merito è cosa *certissima*: su questo Lei può contare! Sinceramente ora non c'è nessuno con cui desidererei trascorrere un anno se non con Lei.⁷

Nietzsche, nel frattempo formalizzava la sua richiesta di congedo all'Università di Basilea, congedo che non tarderà ad essergli concesso. Come riporta nel dettaglio Curt Paul Janz:

Il 19 maggio Nietzsche presenta la sua richiesta formale al presidente della Curatela, dottor Carl Burckhardt: "Quando, nella Pasqua del 1869, assunsi la cattedra all'Università e al ginnasio-liceo di questa città, lo feci nella speranza di recuperare un giorno ciò cui avevo dovuto rinunciare per il subitaneo passaggio dal periodo di studio a quello di insegnamento – ossia un lungo viaggio nel sud allo scopo di un più autonomo perfezionamento scientifico. Diversi motivi personali mi inducono a esprimere il desiderio che proprio quest'anno [...] mi venga accordato il permesso di fare questo viaggio; fra questi motivi ne sottolineo soltanto uno, ossia che negli ultimi 7 anni la mia salute è diventata sempre più malferma [...] – e che soprattutto nello scorso inverno [...] mi sono trovato in condizioni allarmanti [...]. Per il periodo della mia assenza rinuncio totalmente, com'è ovvio, allo stipendio che mi compete". La Curatela esaminò la richiesta il 26 maggio e deliberò: "È da richiedere al Collegio per l'Istruzione la concessione di un congedo di un anno per il signor professor Nietzsche. La sua rinuncia allo stipendio è da accettare solo nella misura necessaria a coprire le spese dell'indispensabile sostituzione al *Pädagogium*". Nella lettera d'accompagnamento con cui questa delibera venne rimessa al Collegio per l'Istruzione (cui spettava la facoltà di decisione finale), l'accento veniva posto sui motivi di salute di Nietzsche 242: "I motivi che lo spingono derivano parte dal suo malfermo stato di salute, parte dal desiderio di fare un lungo viaggio nel sud. Per quanto ci dispiaccia, nell'interesse dell'Università non meno che del liceo,

⁶ C.P. Janz, *Friederich Nietzsche. Biographie* (1978), trad. it. a cura di Mario Carpitella, *Vita di Nietzsche*, I, Laterza, Bari, 1980, p. 688.

⁷ F. Nietzsche, *Epistolario*, cit., p. 142.

dover rinunciare ai brillanti servigi del signor prof. Nietzsche, crediamo tuttavia di dover aderire al suo desiderio [...]. Il signor prof. Nietzsche rinuncia totalmente al suo stipendio per il periodo della sua assenza. Noi proponiamo di non accettare questa rinuncia nella sua totalità, bensì solo nella misura necessaria a compensare il supplente del prof. Nietzsche al liceo [...]". Il 2 giugno il Collegio per l'Istruzione [...] delibera in favore della proposta e decide "di non imputargli altra decurtazione se non il pagamento del suo supplente al liceo, il che comporterà circa 1200 franchi. [...] In tutte queste comunicazioni e delibere si avverte chiaramente lo sforzo di alleviare a quest'uomo tanto stimato scientificamente e soprattutto umanamente la penosa condizione del suo stato di salute così coraggiosamente sopportato, e ciò nel quadro di quanto era possibile e sostenibile davanti alle autorità politiche. Peraltro, il Collegio per l'Istruzione spostò anch'esso la motivazione più sul 'viaggio di studi'.⁸

Per quanto, a seguito dei malanni che gli avevano imposto di richiedere dapprima una riduzione degli obblighi didattici e poi un anno di congedo, le cose si fossero burocraticamente arrangiate per il meglio, l'emigrante seguiva a tormentare Nietzsche. Dopo un'intera estate trascorsa in totale infermità, ancora il 26 settembre scriveva a Malwida:

Avevo pregato l'amico Brenner di darLe mie notizie, tanto più che per 3 settimane circa sono stato letteralmente nell'impossibilità di scrivere a causa di una cura di atropina per gli occhi; si vede però che il giovane poeta si comporta con le promesse come i poeti antichi. Quanto a me, da quando sono ritornato sto male; detto questa lettera stando a letto con terribili dolori di testa. Circa ogni otto giorni debbo sacrificare trenta ore alle mie sofferenze; perciò, la mia consolazione sta tutta nel pensare a quando sarò insieme a Lei sul golfo di Napoli. Ma laggiù ce la conquisteremo la salute! Finora nulla mi ha fatto perdere questa speranza.⁹

Il punto di ritrovo era infatti cambiato: a Fano, Malwida aveva preferito Sorrento; scelta che si era rafforzata in ragione della contingente e sincronica presenza di Wagner. Nella medesima missiva, Nietzsche chiedeva a Malwida di essere accompagnato dall'amico Paul Rée, al quale aveva illustrato il proprio progetto qualche giorno prima:

Sa che il dottor Rée vuole accompagnarmi, confidando nel fatto che Lei sarà d'accordo? La sua mente assolutamente limpida e il suo spirito così delicato e capace di vera amicizia mi riempiono di gioia. Non importa che lui abiti insieme a noi. Se questo non è possibile, i Suoi progetti non debbono venire in alcun modo turbati.¹⁰

⁸ C.P. Janz, *Vita di Nietzsche*, cit., pp. 689-690.

⁹ F. Nietzsche, *Epistolario*, cit., pp. 172-173.

¹⁰ Ivi, p. 173.

La missiva inviata a Malwida riportava un dettaglio: “Wagner mi ha telegrafato da Venezia”. Sarà l’ultimo messaggio che Nietzsche riceverà dal musicista. Questi, il 23 settembre 1876 aveva fatto recapitare a Nietzsche il seguente telegramma: “Venezia, 23 settembre 1876. Prego spedire due corpetti di seta e due paia di calzoni confezionati a Basilea, migliore qualità, mercoledì a Bologna hotel Italie. Fino allora Venezia hotel Europa. Richard Wagner”¹¹. Alla fredda commissione, Nietzsche rispondeva il 27 settembre:

Riverito amico! Mi ha fatto felice affidandomi quel piccolo incarico: mi ha ricordato i tempi di Tribschen. Adesso ho tempo di pensare a cose passate, vicine e lontane, perché trascorro lunghe ore al buio per via di una cura di atropina. [...] Quando La penso in Italia mi sovviene che laggiù Le venne l’ispirazione per l’inizio dell’Ora del Reno. Possa questa essere sempre per Lei la terra degli inizi! Inoltre, Lei si libera per qualche tempo dei Tedeschi, cosa questa che appare di tanto in tanto necessaria per poter fare qualcosa di buono per loro. Forse Lei saprà che il mese prossimo andrò anch’io in Italia, ma non credo, come in una terra degli inizi, bensì della fine delle mie sofferenze. [...] In questi ultimi anni, grazie al mio spirito di sopportazione, ho ingoiato una sofferenza dopo l’altra, proprio come se fossi nato per questo e per nient’altro. [...] Se lo ‘Spirito’ scendesse su di me, comporrei per Lei un viatico in versi; ma questa cicogna ultimamente non è venuta a fare il nido sopra di me: cosa che le va perdonata. Si accontenti perciò degli auguri più affettuosi, che accompagnino, come buona scorta, Lei e la Sua riverita consorte, mia ‘nobilissima amica’, tanto per rubare all’ebreo Bernays¹² uno dei suoi più illeciti germanismi.¹³

Sono forse reperibili nelle parole di Nietzsche alcune sottili stoccate? La felicità per quel ‘piccolo incarico’? E poi: il pangermanista Wagner avrebbe trovato un po’ di sollievo nel liberarsi dei tedeschi? E l’allusione all’ebreo Bernays? Usare le parole di un ebreo per dare espressione agli auguri rivolti alla ‘riverita consorte’ di un antisemita? Fatto sta che questo fu l’ultimo scambio epistolare tra i due. Quel che accadde successivamente a Sorrento diviene, perciò, in qualche modo indicativo, e offre alcuni spunti utili alla comprensione del silenzio che di lì in poi calò sulla loro comunicazione¹⁴.

¹¹ Ivi, nota alla lettera 556, p. 501.

¹² Jacob Bernays, filologo classico e professore a Bonn, era entrato in contatto con Nietzsche in più occasioni. In una lettera inviata a Erwin Rohde il 7 dicembre 1872, Nietzsche, riferendosi a Bernays e alla sua previsione riguardo al successo de *La nascita della tragedia*, così glossa: “Dappertutto gli ebrei sono all’avanguardia, e anche in questo caso, mentre il buon teutone Usener con le sue belle corna rimane indietro nella nebbia”, ivi, p. 401.

¹³ Ivi, pp. 173-175.

¹⁴ Che le vicende di Sorrento fossero già note, lo testimonia la biografia pubblicata da Lou Andreas-Salomé nel 1894, quando Nietzsche era ancora in vita: “Così, quando la malattia di Nietzsche aveva fatto la sua comparsa, ella [Malwida Von Meysenburg] si era offerta

Eppure, solo qualche mese prima, le cose non sembravano dover prendere una tale piega: il 10 luglio del 1876, presso l'editore Schmeitzner, era stata pubblicata la IV considerazione inattuale, *Richard Wagner a Bayreuth*¹⁵. Dagli abbozzi della lettera destinata a Wagner (andata poi smarrita) che avrebbe dovuto accompagnare la spedizione del volume, si intuisce come tale pubblicazione suscitasse in Nietzsche delle inquietudini, proprio in ragione dell'idea che se ne sarebbe potuto fare il *maestro*. In effetti, sebbene il tono dell'inattuale fosse più che celebrativo, non mancavano passi in cui cominciava a palesarsi qualcosa di indigesto: qualcosa, insomma, che Nietzsche stesso non riusciva a governare e che si chiarì, paradossalmente, soltanto a Bayreuth nel mese di agosto. In quella lettera, quindi, Nietzsche si affanna a introdurre la propria opera tentando di neutralizzare eventuali 'equivoci'. Intanto i Wagner, Richard e consorte, che avevano ricevuto una copia dell'inattuale direttamente dall'editore, si concedono una prima lettura dello scritto; e le prime impressioni non sono affatto negative. Wagner, infatti, scrive a Nietzsche: "Amico! Il Suo libro è immenso! – Dove ha preso la conoscenza che ha di me? – Venga presto e si abitui con le prove alle impressioni!". E Cosima: "Io ora Le debbo, caro amico, l'unico mio ristoro e sollievo, oltre alle immense impressioni artistiche. Questo Le basti come ringraziamento"¹⁶. Un'ulteriore prova dell'evidente entusiasmo di Wagner fu la sua decisione di far recapitare una copia dell'inattuale al re Ludovico II di Baviera, che di lì a poco sarebbe giunto a Bayreuth.

L'incantesimo si rompe, tuttavia, quasi immediatamente; Nietzsche, anche per il suo pessimo stato di salute, mantenne in quei giorni un atteggiamento assai schivo ("Io però debbo raccogliere tutte le mie forze e respingo tutti gli inviti, anche dai Wagner. A Wagner è parso che mi facessi prezioso"¹⁷, scrive il 28 luglio). Deluso dall'ambiente e dalle prove a cui aveva assistito, Nietzsche visse in realtà quell'esperienza con grande delusione e finì col lasciare Bayreuth il 27 agosto, ancor prima della conclusione del Festival. Molti anni, dopo, nell'*Ecce homo* offrì

di prendersi cura di lui e, dall'ottobre 1876 al maggio 1877, aveva vissuto a Sorrento con Nietzsche, con il suo allievo Albert Brenner e con Paul Rée, il giovane autore delle *Osservazioni psicologiche*, in una sorta di comunità di studi e di ideali, 'una specie di convento per spiriti liberi'. Durante l'inverno sorrentino a Villa Rubinacci, Rée si era dedicato alla stesura della sua seconda opera filosofica, *L'origine dei sentimenti morali*, e Nietzsche aveva portato a compimento il suo distacco dalla concezione metafisica dell'arte di Schopenhauer e di Wagner e aveva elaborato i materiali del suo libro per spiriti liberi, *Umano, troppo umano*, L. Andreas-Salomé, *Friedrich Nietzsche in seinen Werken* (1894), trad. it. a cura di E. Donaggio e D. Fazio, Nietzsche, SE, Milano, 2009, p. 178.

¹⁵ F. Nietzsche, *Opere. Richard Wagner a Bayreuth. Frammenti postumi* (1875-1876), Adelphi, Milano, 1967.

¹⁶ Cfr. C.P. Janz, *Vita di Nietzsche*, I, cit., p. 669.

¹⁷ F. Nietzsche, *Epistolario*, cit., p. 164.

una perentoria descrizione di quell'evento: "Non solo toccai con mano, allora, la perfetta nullità e illusorietà dell'ideale wagneriano, ma vidi soprattutto come, perfino per i massimi interessati, l'ideale non fosse la cosa principale [...] Si aveva, radunata, tutta la canaglia oziosa d'Europa, e ogni principe qualsiasi andava e veniva da casa Wagner, come se Bayreuth fosse una sorta di nuovo sport. E in fondo non era qualcosa di più"¹⁸.

Tornato, quindi, a Basilea, iniziano i suoi preparativi per il lungo viaggio in Italia. Il 29 settembre Nietzsche ottiene il passaporto dalla Cancelleria del cantone. Avendo rinunciato alla cittadinanza tedesca già nel 1869, gli uffici ricorrono ad un documento provvisorio, la cui scadenza è prevista per l'anno successivo. Sul passaporto è riportata una dicitura pienamente congruente allo spirito del suo possessore: *senza patria*. Il passaporto, nonostante la scadenza, sarà poi rinnovato e impiegato da Nietzsche negli anni successivi, e restituito alle competenze svizzere solo nel 1889, dopo il crollo psichico del filosofo e il suo ricovero a Basilea.

Nietzsche parte dalla città svizzera il 1° ottobre 1876 e, dopo un itinerario assai contorto (Bex, Ginevra, Genova, Livorno), arriva a Napoli nella notte tra il 25 e il 26 ottobre, insieme a Rée e Brenner. Il racconto da parte di Brenner dell'arrivo a Napoli è assai evocativo:

Il viaggio di mare da Genova a Napoli è stato splendido e a buon mercato [...] l'ultimo giorno c'è stato mare grosso. Uno dopo l'altro, tutti scomparvero dalla tavola da pranzo [...]. Nietzsche resistette a lungo. Io non ho sofferto il mal di mare neanche un po' [...]. Ieri notte all'una [...] entrammo in porto e fummo tanto sciocchi da voler sbarcare a Napoli, invece di rimanere sulla nave. Così ci ritrovammo in una stretta barca con quattro portuali ai remi. C'era un buio abbastanza fitto, neanche un suono d'intorno, solo ogni tanto qualche parola incomprensibile dei nostri sospetti rematori. Cominciai a vedere dei fantasmi e tenni il pugnale pronto sotto il mio mantello da 'bravo', il cilindro in testa, maledicendo la sua eleganza [...]. Sbarcammo in un porticciolo isolato, dove non c'era molta più luce. Vennero alcuni soldati della costa che avevano l'aria di briganti e ci chiesero una mancia. Subito i 4 rematori si divisero i nostri due bagagli e si avviarono lungo la strada per Chiatamone, *Pension allemande*, dove eravamo diretti. Nietzsche, Rée ed io dovemmo tener d'occhio i portabagagli: marciavano a una distanza di circa 30 passi l'uno dall'altro. Non credevo che ci portassero nella direzione giusta [...] ma dato che il mio mantello svolazzava con aria alquanto brigantesca e avevamo tutti gli occhi infossati e l'aria esausta e quindi poco rassicurante, arrivammo felicemente.¹⁹

¹⁸ Cit. in C.P. Janz, *Vita di Nietzsche*, cit., p. 675.

¹⁹ Ivi, p. 698.

Il giovane poeta attribuisce, quindi, al mantello e all'aria sfatta un disrimimente potere dissuasivo, che avrebbe scoraggiato i 'sospetti' dall'intraprendere azioni losche! A dispetto delle allucinazioni di Brenner, i tre giunsero sani e salvi alla pensione, dove ad attenderli c'era Malwida von Meysenbug, la quale, di contro, restituì tutt'altro affresco della gita e del viaggio verso Sorrento del giorno dopo:

L'altro ieri sera percorsi Posillipo in carrozza coi miei tre signori; c'era una luce divina, veramente fiabesca, sul Vesuvio maestose nubi temporalesche, dal cui fiammeggiare tra un cupo color rosso e nero si levava un arcobaleno, la città risplendeva come se fosse fatta d'oro puro, dall'altra parte il mare si stendeva color blu profondo [...]. Era così meraviglioso che i signori erano ebbri di piacere. Non ho mai visto Nietzsche così vivace. Rideva dalla gioia. Dopo maturo deliberare venne deciso di andare a Sorrento e così ieri mattina partimmo e arrivammo qui con tempo splendido; andammo subito alla Pensione allemande, situata sulla strada, la Villa Rubinacci che avevo già visto poco tempo prima [il 20 ottobre. Quel giorno era andata a cercare alloggio a Sorrento e con l'occasione era anche andata a trovare i Wagner], e che piacque talmente ai signori che decisero subito di rimanervi. Anche qui è molto bello e comodo, dato che i signori hanno la loro zona completamente appartata, sicché io sono libera da ogni imbarazzo. Dai Wagner, dove siamo stati la sera, erano arrabbiati perché non avevamo preso una *dépendance* del loro albergo, che è in pieno sole, ma laggiù è più caro e meno indipendente. Qui siamo i padroni di noi stessi, e l'albergatrice tedesca è una brava persona. [...]. Da ogni parte si vedono terrazze. Le finestre del soggiorno hanno di fronte Napoli in pieno sole, la mia amata Ischia e il Vesuvio.²⁰

L'incubo di Brenner, insomma, si era concluso, e aveva lasciato spazio ad altre visioni. Lo stesso Nietzsche, così si esprime:

Ed eccoci dunque a Sorrento! [...] Abbiamo incontrato la signorina von Meysenbug in un albergo di Napoli e ieri siamo partiti insieme per la nuova dimora, Villa Rubinacci, Sorrento, *près de Naples*. Ho una camera molto grande, col soffitto alto e una terrazza davanti. Sono appena rientrato dal primo bagno di mare, l'acqua era più calda, secondo Rée, di quella del mare del Nord a luglio. Ieri sera siamo stati dai Wagner, che abitano a 5 minuti da noi, all'Hotel Victoria, e che si tratteranno anche per il mese di novembre. Sorrento e Napoli sono belle, non si esagera.²¹

Tuttavia, dai racconti di Malwida, pare che il primo incontro coi Wagner non fosse stato idilliaco. I Wagner erano arrivati a Sorrento il 5 ottobre; la lasceranno il 7 novembre. E la loro partenza non fu salutata con

²⁰ Ivi, pp. 698-699.

²¹ F. Nietzsche, *Epistolario*, cit., p. 179.

molto dispiacere²². Nonostante ciò, la frequentazione in quei pochi giorni di compresenza fu intensa e piacevole. C'è però un indizio del clima di quei momenti, che manifesta un mutato stato di cose: l'insolito silenzio nella corrispondenza di Wagner e Cosima a proposito della presenza dell'"amico" Nietzsche. Ché probabilmente tutto era dipeso dalla rilettura della IV inattuale? Cosima l'aveva riletta il 15 ottobre e da quel momento in poi le menzioni di Nietzsche erano diventate rade e prive di dettagli. Neppure nel resoconto del congedo da Sorrento c'era traccia dell'amico. *Ex post*, sappiamo che quello era stato un addio.

Di contro, Nietzsche si tiene al corrente degli spostamenti dei Wagner, offrendo lui stesso informazioni riguardo al loro indirizzo di residenza a Roma, e poi del loro ritorno a Bayreuth²³; eppure né nei coevi *Frammenti postumi*, né nella corrispondenza, si parla diffusamente, come era accaduto nei mesi e negli anni precedenti, dei Wagner. D'altronde, l'unica comunicazione diretta è rivolta a Cosima, il 19 dicembre, in occasione del suo compleanno.

A parte questo, ben poche circostanze in cui evoca il *maestro*. A Reinhart von Seydlitz, il 16 dicembre, parla dei Wagner, auspicando di ritrovarli l'anno successivo nel Sud, e presupponendo (o forse augurandosi) che il Festival non avrà più luogo. Agli amici Heinrich Köselitz e Paul Widemann scrive, invece, l'8 gennaio: "Suvvia, egregi amici, noi c'intendiamo, credo, anche troppo bene perché siano necessarie da parte mia tante parole in merito a questa faccenda della rivista. Primo: R. Wagner non ha mai imparato cosa sia la paura ma purtroppo nemmeno cosa sia l'*attesa*"²⁴. Poco altro, e le comunicazioni dirette svaniscono del tutto. Ancora nel giugno del '77, la prospettiva di poterli incontrare nuovamente genera in Nietzsche dei sentimenti che il filosofo esprime con queste parole: "I Wagner verranno prossimamente a Seelisberg sul lago dei Quattro Cantoni, la signorina von Meysenbug ci andrà fino al 20 luglio, finché Olga non arriva a Aeschi. Io sarò tanto ragionevole da non andare nemmeno là; ora infatti debbo avere *un solo* scopo, rimettermi in grado di lavorare entro l'autunno. La vicinanza di Wagner non

²² "Il 7 novembre 1876 Wagner e Cosima coi bambini avevano lasciato Sorrento. La loro partenza venne sentita da tutti come un sollievo, perfino da Malwida von Meysenbug, il che era tutto dire", in H. Athaus, *Friedrich Nietzsche, Das Leben eines Genies im 19. Jahrhundert* (1985), trad. it., a cura di M. Carpitella, *Nietzsche. Una tragedia borghese*, Bari, Laterza, 1994, p. 284.

²³ A Marie Baumgartner, Nietzsche scrive da Sorrento, il 18 novembre 1876: "Gentilissima signora, eccole l'indirizzo romano dei Wagner: Hotel d'Amerique 79 via Babuino Roma", in F. Nietzsche, *Epistolario*, cit., p. 182. Sempre a Marie Baumgartner, il 18 dicembre 1876, scrive: "i Wagner sono nuovamente a Bayreuth", in *ivi*, p. 188. I Wagner, lasciata Sorrento si erano, infatti spostati a Roma, da cui erano partiti il 3 dicembre. Dopo le tappe di Pisa, Firenze e Monaco, avevano fatto ritorno a Bayreuth il 21 dicembre.

²⁴ *Ivi* p. 194. Cfr. nota alla lettera 586, p. 518.

è cosa per malati, si è visto anche a Sorrento”²⁵. La separazione sembra oramai essersi consumata. E difatti, i due non si incontreranno mai più dopo Sorrento²⁶. Certamente, le tracce di quegli ultimi istanti perdurarono a lungo nei ricordi di Nietzsche. Si impressero come si imprimevano nella memoria gli istanti che precedono un evento epocale al quale si è assistito. In fin dei conti, in quei pomeriggi trascorsi passeggiando e conversando tra gli uliveti di Sorrento, ammirando paesaggi carichi di una bellezza antica, quasi spogli della presenza dell'uomo, in cui si aveva la sensazione di volgere lo sguardo lontano nel passato, qualcosa di oscuro sembrava gravare sulle parole che i due si erano scambiati; un sentimento, quasi melanconico, di essere sul punto di perdere qualcosa di vitale, e che è al contempo inevitabile perdere per poter sopravvivere. Forse, queste erano le sensazioni che dovette avvertire Nietzsche accanto al maestro. In questo senso, Andler parla di quell'addio come ispiratore di pensieri e parole:

Chacun s'isolait tout le matin, travaillait, méditait. On prenait les repas en commun. L'après-midi était réservé aux promenades qu'on faisait isolément ou en bande. Richard Wagner et Cosima n'habitaient pas loin, à l'hôtel Victoria. Ils avaient devancé la petite colonie de Malwida. Telle était la faiblesse de Nietzsche, sa courtoisie, son ambition secrète et obstinée, son

²⁵ Ivi, pp. 223-224.

²⁶ Sue Prideaux trascrive la versione della vicenda così come fu riportata dalla sorella di Nietzsche nella sua biografia, affermando tuttavia che si trattasse di una pura fabbricazione: “The Wagners departed Sorrento on 7 November but before that, on All Souls’ Day, which fell on the 2nd, the two-house parties took a walk together before spending the evening in each other’s company. In her biography of her brother, Elisabeth Nietzsche (who was never in Sorrento) tells the world that, on that day, her brother and Wagner had a mighty quarrel that led to them never meeting again [...] On the last evening together [in Sorrento], Elisabeth writes, ‘Wagner and my brother took a wonderful walk along the coast and up the heights, where a glorious view of sea, island and bay is obtained. ‘An atmosphere of farewell’, said Wagner. ‘Then he suddenly began to speak of Parsifal [the new opera he was composing, which took the Christian theme of the knights of the Holy Grail as its subject matter]. It was the first time he had dilated upon this work, and he did so in a remarkable way, outlining it not as an artistic creation but as a religious, a Christian experience. He began to confess to my brother various Christian emotions and experiences, such as repentance and atonement, and all manner of leanings towards Christian dogmas. He [Nietzsche] could regard Wagner’s sudden change of front only as an attempt to come to terms with the ruling powers in Germany, who had now grown pious – his sole aim being material success. While Wagner talked on and on, the last gleam of sunshine vanished on the sea, and a slight fog, together with growing darkness, crept over the scene. In my brother’s heart, too, darkness had arisen. What disillusionment! Malwida could only remember that my brother was much depressed all that evening and retired to his room early. He had a presentiment that Wagner and he would never meet again’. This is a complete fabrication”, S. Prideaux, *I am dynamite! A Life of Friedrich Nietzsche*, Faber&Faber, London, 2018 pp. 39-45.

attachement invincible, qu'il accepta toujours avec aisance l'invitation du maître et du vieil ami. Et cependant, il le scrutait, plus à fond, d'un regard ombrageux; et les plus cruelles pages de *Menschliches* sur le génie dans l'art, il les a pensées ou écrites après ses conversations avec Wagner, qui furent les dernières.²⁷

Il commiato era, dunque, prossimo. Si concludeva un'accurata amicizia e un rapporto intenso, ma maggiormente basato sull'equivoco che su di una sincera conoscenza reciproca. Entrambi, probabilmente, si accorsero di aver riposto ognuno nell'altro una speranza; speranza che fu per entrambi, sebbene in via opposta, tradita. Più in particolare, il filosofo si accorse di non essere più l'uomo che aveva scritto la *Nascita della tragedia*, riconoscendo solo ora le illusioni riguardanti quella che sembrava essere ai suoi occhi la missione di Wagner. A questo valsero le sue esperienze di Bayreuth e di Sorrento:

Dans la terre où les Anciens croyaient entendre chanter les sirènes, Nietzsche et Wagner se rencontrèrent pour la dernière fois, attirés par des mélodies et des passions désormais très différentes. Ce fut probablement pendant ces quelques jours où ils vécurent l'un près de l'autre que Wagner confessa à Nietzsche les extases qu'il éprouvait en pensant au Sacré Graal et à la dernière cène. Ce fut, pour Nietzsche, la dernière goutte pour lui qui déjà n'avait pas supporté la désillusion du festival de Bayreuth et qui, bien avant, avait ébauché les premiers pas dans le sens de son propre chemin. La belle amitié et la solidarité intellectuelle, la fraternité d'armes au sein du projet de Bayreuth pour la renaissance de la civilisation hellénique en Allemagne grâce à la magie du théâtre musical de Wagner s'éteignirent à l'Hôtel Vittoria. Sans éclats. Les rapports se refroidirent, leurs chemins se séparèrent: tout était clair désormais, et tout était fini.²⁸

Il racconto dell'ultima passeggiata di Nietzsche e Wagner a Sorrento offerta da Guy de Pouratlès, sebbene appaia ricco di ricami romanzati, ci consegna tuttavia una splendida opportunità di assistere a quel momento:

Una sera, poco prima della partenza del compositore per la Germania, Nietzsche e Wagner fanno insieme un'ultima passeggiata. Veramente l'ultima, quella da cui non si ritorna più, dopo tante altre compiute insieme durante sette o otto anni. Certamente non ne dubitano, giacché in quella bella giornata del tardo autunno essi camminano dapprima senza parlare, carichi di ricordi come certi amanti pervenuti all'estremo della loro passione e che sanno, senza dirselo, che è loro impossibile andare più oltre. Costeggiano il golfo per salire poi, attraverso

²⁷ C. Andler, *Nietzsche. Sa vie et sa pensée*, IV, Bossard, Paris, 1928, p. 26.

²⁸ P. D'Iorio, *Le voyage de Nietzsche à Sorrente. Genèse de la philosophie de l'esprit libre*, CNRS éditions, Paris, 2012, pp. 58-59.

la pineta, fino a qualche terrazza dominante il paesaggio. Di lassù, guardando il mare lontano, Wagner dice infine a mezza voce: “Paesaggio propizio agli addii”. Poi, come se l’ora inevitabile di quella confessione fosse suonata, parla del suo Parsifal. E non come di un’opera d’arte ma come di un’autentica esperienza religiosa. Non si tratta più di musica ma di pentimento, di penitenza; non più di un’arte di vivere ma della grazia di una buona morte e di una assoluzione ottenuta per mezzo di quest’opera suprema in espiazione dei suoi peccati. Il sole discende e sparisce all’orizzonte, mentre il piccolo uomo celebre a lungo si spiega dinanzi allo scarno sconosciuto, dotato dell’importuno sguardo dell’intelligenza. Cosa si nasconde sotto il flusso improvviso delle parole? Il timore del giudizio finale? La sua riconciliazione con la Chiesa, con le forze religiose che governano la nuova Germania? O non piuttosto – pensa Nietzsche – egli si sarebbe deciso all’ultimo istante a sormontare con la Croce il suo edificio musicale e poetico per costringere col suo voltafaccia i poteri pubblici a finalmente sostenerlo? Nietzsche non può rispondere. E l’altro domanda: “Perché, amico, non mi dite niente?”. Niente, infatti. Tacere. Ma scrivere poi nel suo quaderno: “Non sono in condizione di riconoscere una grandezza che non è sincera verso sé stessa. Recitare a sé stesso la commedia, mi riempie di disgusto...”. Ma Wagner, in quel momento, è un commediante? Indubbiamente no. Egli è in preda ad un sentimento che ben conoscono certe nature: è bruscamente sommerso dal senso del peccato. Il male gli ritorna alla bocca come un gusto amaro. E Parsifal, che è un atto di fede, lo va liberando. Nietzsche, immobile e fremente, sorride con alterigia al cadavere della sua più appassionata amicizia. Nessun rimorso gli punge il cuore: appena un rimpianto per tutto ciò che volontariamente perde. Ma bisogna vivere per le nuove verità, combattere l’orribile culto della sofferenza, la voluttà del nulla, i falsi valori ai quali Wagner ha consacrato il suo talento e la sua forza. Si troverà troppo duro questo cristallo che nessuna colpa contro lo spirito né contro l’amore ha offuscato? Wagner e Nietzsche non dovevano più rivedersi. Forse Nietzsche non ha mai meglio amato Wagner che nell’istante della loro separazione. Più tardi egli scrisse: “Nel momento dell’ultimo addio, quando ci si lascia perché il sentimento e il giudizio non vanno più d’accordo, è allora che ci si avvicina di più. Si cozza contro il muro che la natura ha elevato tra noi e la creatura che si abbandona”.²⁹

Nelle parole di Wagner, probabilmente fantasticate, si può leggere tutta l’intensità dell’orizzonte che si spalancò davanti ai due: “paesaggio propizio agli addii”. Ma se nell’uno questo suscitò una pia contrizione, nell’altro esso realizzò un sentimento di pienezza. La salvezza assunse per questo due forme e due strade diverse.

²⁹ G. De Pourtalès, *Nietzsche in Italia*, cit., pp. 25-26.

'Io ho abbastanza spirito per il Sud': Nietzsche tra Napoli e Sorrento

Questo articolo intende illustrare, attraverso il racconto delle vicende che accompagnarono il primo viaggio di Nietzsche in Italia, i momenti salienti che caratterizzarono l'allontanamento del filosofo tedesco dal suo 'maestro' Wagner. Tra l'estate e l'inizio dell'autunno del 1876, i due si ritrovarono prima a Bayreuth, poi a Sorrento: bastò questo breve periodo, perché una lunga e profonda amicizia si concludesse, a causa dei divergenti percorsi spirituali che i due intrapresero da quel momento in poi.

PAROLE CHIAVE: Nietzsche, Wagner, Sorrento, Napoli, viaggio

'I have enough spirit for the South': Nietzsche between Naples and Sorrento

This article aims to illustrate, through the story of the events surrounding Nietzsche's first trip to Italy, the key moments that marked the German philosopher's distancing from his 'master' Wagner. Between the summer and early autumn of 1876, the two met first in Bayreuth, then in Sorrento: this brief period was enough for a long and deep friendship to come to an end, due to the divergent spiritual paths the two took from that moment on.

KEYWORDS: Nietzsche, Wagner, Sorrento, Naples, travel

Pietro Bertino

Per un'estetica del turismo gastronomico: dall'autenticità dell'esperienza turistica alla qualità dell'esperienza estetica

1. "Il secolo del Gusto": estetica, turismo di massa, gastronomia

*A grandi intervalli nella storia,
si trasforma, insieme al loro modo d'esistenza,
il modo di percezione delle società umane¹*

Sarebbe azzardato e presuntuoso cercare di ricondurre a una genesi comune fenomeni diversi come la nascita dell'estetica, del turismo di massa e della gastronomia. William James, filosofo centrale per questo lavoro, rimarrebbe deluso di fronte a quella che definirebbe l'ennesima violazione concettuale della varietà manifestativa del reale. Allo stesso tempo, però, è innegabile che in un periodo che ha il proprio fulcro nel XVIII secolo occorsero alcuni eventi decisivi per l'affermazione di tutti e tre i fenomeni in questione. Questo secolo è stato definito "il secolo del gusto"², a indicare un interesse che si acuì proprio intorno al concetto di gusto. Tale termine possiede una duplice possibilità semantica non priva di interesse. Nella sua accezione letterale, il gusto è uno dei cinque sensi, rimanda alla gola, e dunque alla prossimità e all'introiezione. In quella che da alcuni autori è stata definita la "gerarchia dei sensi"³ si situa pertanto sul gradino più basso, per ragioni etiche, estetiche ed epistemologiche. Tralasciando le prime due, il gusto – insieme al tatto con il quale completa la categoria dei "prossimali" – è un senso impossibilitato a offrire quella distanza di oggettivazione necessaria al giudizio e alla conoscenza. È per ovviare a questa inferiorità che il gusto venne inteso

¹ W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*; F. Desideri (a cura di), *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Tre versioni (1935-39)*, Donzelli, Roma 2012, p. 8.

² Cfr. G. Dickie, *The Century of Taste. The Philosophical Odyssey of Taste in the Eighteenth Century*, Oxford University Press, Oxford 1996.

³ Cfr. C. Korsmeyer, *Making Sense of Taste. Food and Philosophy*; N. Perullo (a cura di), *Il senso del gusto. Cibo e filosofia*, Aesthetica, Palermo 2015.

in senso analogico, traslato, metaforico. Come scrive Perullo “‘uomo di gusto’, ‘buon gusto’, ‘avere gusto’: queste espressioni, sviluppatesi nella cultura europea tra il XVII e il XVIII secolo, hanno designato qualità che con l’*altro* gusto non avevano necessariamente una relazione positiva; talvolta, nessuna relazione”⁴. Dal gusto della gola – moralmente pericoloso, inadatto a fornire il disinteresse necessario al raggiungimento di un piacere estetico – si arriva al buon gusto, intendendo con ciò una sorta di capacità trasversale di giudizio. La stessa disciplina dell’estetica, al fine di essere ammessa al tavolo della filosofia, si configurò come una “gnoseologia inferior”. Il fatto di individuare il suo oggetto di pertinenza nelle conoscenze chiare e confuse, di contro a quelle chiare e distinte della scienza, le garantì da un lato la legittimazione filosofica, dall’altro la costrinse a prestare servizi gnoseologici estremamente limitanti. Così come la scienza alla verità, l’estetica mirava alla bellezza, intendendo con ciò una *perfectio cognitionis sensitivae* che chiarisce ulteriormente il nesso con la conoscenza⁵. Ricalcando il modello di esperienza scientifico-conoscitiva che si era affermato a partire dalla modernità cartesiana, l’estetica intese la bellezza principalmente come la proprietà di uno specifico tipo di oggetti, ossia gli oggetti d’arte. Sull’avvento dell’artistico come categoria fondamentale dell’estetico Matteucci scrive:

uno dei motivi di tale strategia fu proprio la convinzione che fissare il proprio oggetto d’analisi nell’arte potesse garantire prestigio e rilevanza a uno studio filosofico complesso e costantemente in crisi di legittimità qual è quello condotto dall’estetica. Se l’arte è universalmente riconosciuta come prodotto sublime dello spirito umano, occuparsene specificamente vuol dire *ipso facto* incamminarsi verso una delle vette a cui il sapere filosofico è in grado di elevarsi.⁶

Se il gusto, la bellezza, l’arte, diventano appannaggio non dell’esperienza, bensì del giudizio, allora chiaramente la vista è l’organo che adempie meglio a questo compito. Vedo, dunque conosco. Si può procedere ancora oltre: Perullo ha definito “gusto ottico” una modalità percettiva complessiva che non riguarda in senso stretto solo la vista, ma è estendibile a tutti gli organi di senso. Anche il gusto può essere “ottico”, può cioè ricalcare la modalità di percezione oggettivante tipica del senso della vista. Si può gustare otticamente, per esempio, quando l’assaggio di un vino mira al riconoscimento delle sue componenti molecolari, come ac-

⁴ N. Perullo, *L’altro gusto. Per un’estetica dell’esperienza gustativa*, ETS, Pisa 2021, p. 20.

⁵ Cfr. A.G. Baumgarten, I. Kant, *Il battesimo dell’estetica*, a cura di L. Amoroso, ETS, Pisa 2008.

⁶ G. Matteucci, *Estetica e natura umana. La mente estesa tra percezione, emozione ed espressione*, Carocci, Roma 2019, p. 21.

cade nelle comuni pratiche di degustazione dei sommelier⁷. Simili esperienze tendono a ridurre la percezione a mero materiale percettivo atto a una imminente concettualizzazione. Ritorna in questo caso chiaramente quel difetto del pensiero occidentale che William James definì “intellettualismo”, identificato dal tentativo di sostituire la varietà manifestativa del reale con un surrogato concettuale esile e posticcio. Secondo James qualsiasi esperienza, indipendentemente dalla sua natura, non si presenta inizialmente – ovvero nel momento dell'*esperienza-con* – come un territorio governato da un soggetto di contro a un mondo oggettuale: “La separazione del soggettivo e dell'oggettivo è la materia di una riflessione molto avanzata, che molto spesso amiamo ancora differire. Quando i bisogni pratici non ci costringono sembra che amiamo cullarci nel vago”⁸. Il vago di cui parla James è la dimensione propriamente estetico-percettiva presa nella sua autonomia, ciò che Baumgarten restituì con il termine *confusione*, o ciò che Matteucci a sua volta definisce “collusione estetica”⁹.

Se l'estetica come disciplina filosofica nasce da un'esigenza del tutto moderna di gnoseologizzazione del reale, una delle forme più efficaci di conoscenza è da sempre rappresentata dal viaggio. Al di là della differenza tra viaggio e turismo, sulla quale si è insistito molto¹⁰, ciò che entrambe queste modalità condividono è il fatto che ci si sposta per *vedere*. Il celebre “Grand Tour” era considerato un vero e proprio viaggio di formazione per giovani aristocratici, una modalità di conoscenza e contaminazione resa possibile dalle prime rivoluzioni infrastrutturali¹¹. Francis Bacon, nel suo breve saggio intitolato *Del viaggio* (1625), suggerisce a chi vuole intraprendere il Grand Tour: “Le cose da *vedere* e osservare sono: le corti dei principi, specialmente quando danno udienza agli ambasciatori; le corti di giustizia, quando sono in seduta e dibattono le cause; e così i concistori ecclesiastici [...]”¹². Il termine *vedere* è utilizzato dall'autore come sinonimo di conoscere. Uno dei contenuti sociologici più importanti e conosciuti sul turismo, *The Tourist Gaze*, fa della vista il senso chiave della sua indagine¹³. Nelle prime due edizioni, Urry sostiene che la primarietà della vista si affermi a discapito degli altri sensi, quali tatto, gusto e olfatto. Il turismo stesso,

⁷ Per una decostruzione di tale approccio oggettivante nei confronti del vino cfr.: N. Perullo, *Epistenologia. Il vino come filosofia*, Mimesis, Milano-Udine 2021.

⁸ W. James, *Essays in Radical Empiricism*; S. Franzese (a cura di), *Saggi di empirismo radicale*, Quodlibet, Macerata 2009, p. 106.

⁹ Cfr. G. Matteucci, *Estetica e natura umana*, cit., p. 16.

¹⁰ Cfr. C. Visentin, *Il viaggio perduto? Dal “viaggio dei moderni” alla “fine dei viaggi”*, in: E. Nociora, (a cura di), *Il viaggio: dal “Grand Tour” al turismo post-industriale*, Edizioni Magma, Napoli 1996, pp. 215-227.

¹¹ M. D'Eramo, *Il selfie del mondo. Indagine sull'età del turismo da Mark Twain al Covid-19*, Feltrinelli, Milano 2022, pp. 17-29.

¹² Citato in: Ivi, p. 21 (corsivo mio).

¹³ J. Urry, *The Tourist Gaze 3.0*, Sage, Londra 2011.

in effetti, viene definito attraverso l'atto del *sight-seeing*, ovvero letteralmente del “vedere ciò che è degno di essere visto”. Emerge chiaramente un problema di circolarità, che ricorda a tratti il tentativo heideggeriano di definizione del mondo dell'arte attraverso la fallacia metodologica tanto dell'induzione quanto della deduzione. Il problema della definizione è un problema eminentemente politico, per l'artistico così come per il turismo. Torna dunque il concetto di (buon) gusto come capacità di discernimento tra ciò che merita di esser visto da ciò che non lo merita, ciò che è artistico da ciò che non lo è. Il punto è, usando le parole di Böhme, che “the old aesthetics is essentially a judgmental aesthetics, that is, it is concerned not so much with experience, especially sensuous experience [...] as with judgments, discussion, conversation”¹⁴. Il turismo di massa guadagna la propria definizione proprio a partire dallo sviluppo di un apparato fortemente basato sul giudizio, sulla discussione e sulla conversazione. Non si può, infatti, parlare di turismo di massa senza fare riferimento alla Thomas Cook, prima agenzia turistica, supportata a sua volta da diverse guide turistiche, che fungono da veri e propri garanti dell'attrattività delle destinazioni, con l'obiettivo di rendere l'esperienza del turista il più efficiente, prevedibile e replicabile possibile.

Un discorso simile si può fare rispetto alla nozione di gastronomia che, come scrive Perullo, definisce “quella pratica culturale che, nella sua versione moderna e tematizzata, è nata in Francia tra Settecento e Ottocento”¹⁵. È importante porre l'accento sulla *tematizzazione* dacché – e lo stesso vale per l'estetica – non si può ovviamente dire che non vi fosse gastronomia prima della sua tematizzazione a “conoscenza ragionata di tutto ciò che si riferisce all'uomo in quanto egli si nutre”¹⁶. La discontinuità sta nel fatto che tanto l'estetica quanto la gastronomia si fanno *conoscenza ragionata*, ovvero materia di studio. L'utilità di questa conoscenza ragionata è chiarita bene da Brillat-Savarin:

Le conoscenze gastronomiche sono necessarie a tutti gli uomini, perché tendono ad aumentare la quantità di piacere a loro destinata: tale utilità aumenta via via che si applica alle classi sociali più agiate; infine, esse sono indispensabili a coloro i quali, possedendo grandi rendite, ricevono molta gente, sia per dovere di rappresentanza, sia per seguire una propria inclinazione, sia perché obbediscono alla moda.¹⁷

¹⁴ G. Böhme, *Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics*, in “Thesis Eleven”, n. 36, 1993, pp. 113-126, p. 114.

¹⁵ N. Perullo, *L'altro gusto*, cit., p. 21.

¹⁶ J.A. Brillat-Savarin, *Physiologie du goût, ou méditations de gastronomie transcendante*; S. Agnello Hornby, C. Petrini (a cura di), *Fisiologia del gusto, o meditazioni di gastronomia transcendente*, Slow Food Editore, Bra 2016, p. 75.

¹⁷ Ivi, p. 77.

In questa citazione sono contenuti i tratti fondamentali del gusto come potere di distinzione sociale, che Bourdieu ha studiato sia in riferimento alla gastronomia¹⁸, sia in riferimento all'arte¹⁹. Per evidenziare ulteriormente il nesso tra la nascita della gastronomia e quella del turismo di massa, è utile citare ancora Brillat-Savarin: "La gastronomia studia gli uomini e le cose per trasportare da un paese all'altro tutto ciò che merita di essere conosciuto e che fa sì che un banchetto sapientemente preparato sia come un piccolo mondo in cui ogni parte di esso appare per mezzo dei suoi prodotti"²⁰. "Ciò che merita di essere conosciuto" è l'analogo gastronomico del "ciò che merita di essere visto" turistico. Il piatto è un concentrato di cultura ed esotismo, un modo di *viaggiare* assaporando la diversità e l'ignoto. La quasi concomitante nascita di musei e ristoranti è un evento storico estremamente pregnante:

Contemporaneamente ai musei e alle collezioni pubbliche, nascono anche i ristoranti, spazi pubblici in cui un cuoco creatore propone cibi svincolati dalla loro immediatezza – nutrire – e finalizzati a far vivere esperienze peculiari – quelle che si chiameranno, a partire dal Novecento, "esperienze estetiche". Il cuoco si apparenta sempre più con l'artista, almeno sul piano formale: svincolato da ogni committenza, inizia a lavorare in proprio (o con margini di libertà maggiori tanto più alto è il suo riconosciuto talento) [...].²¹

Ristorante-museo, cuoco-artista, *haut cuisine*-arti belle, piacere sensibile-piacere estetico: le traiettorie che accomunano la nascente "arte del mangiar bene" e "l'arte del pensare in modo bello" sono tangibili. Il ristorante nasce per differenziarsi dalle taverne e dalle osterie²² così come il museo è il recinto dell'arte che permette di distinguerla dalle forme inferiori di artigianato²³. Scrive D'Eramo:

L'aspetto culinario è indistricabile dal turismo in generale e ne scandisce tutte le tappe. Come per quasi tutti i processi in cui ci siamo imbattuti finora, il momento critico della nuova, letterale 'fame di mondo', è ancora una volta

¹⁸ P. Bourdieu, *La Distinction: Critique sociale du jugement*; M. Santoro (a cura di), *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Il Mulino, Bologna 2001.

¹⁹ P. Bourdieu, *Les Règles de l'art: Genèse et structure du champ littéraire*; trad. it. di A. Boschetti, E. Bottaro, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, il Saggiatore, Milano 2022.

²⁰ J.A. Brillat-Savarin, *Fisiologia del gusto*, cit., p. 77.

²¹ N. Perullo, *L'altro gusto*, cit., p. 23.

²² Nella celebre citazione di Brillat-Savarin "gli animali si sfamano, l'uomo mangia, solo l'uomo d'ingegno sa mangiare" viene evidenziata nettamente una distinzione tra il mero atto di nutrizione quotidiana e il *saper mangiare* come forma "culturalizzata" e alta del medesimo gesto.

²³ Sull'ascesa e la caduta delle "belle arti" cfr.: M. Vitta, *Il rifiuto degli dèi. Teoria delle belle arti industriali*, Einaudi, Torino 2012.

l'inizio Ottocento: proprio mentre si precisa e si configura la nozione di monumento storico, negli stessi anni (nel 1801) viene riesumato il termine greco 'gastronomia' (alla lettera 'governo dello stomaco') – con il nuovo significato di 'arte di mangiar bene'.²⁴

La “fame di mondo” di cui parla D'Eramo è una parte significativa del desiderio gnoseologizzante del soggetto moderno. Comprendere il nesso storico-concettuale che lega sin dalla loro nascita l'estetica, il turismo di massa e la gastronomia rappresenta un passo fondamentale e ineliminabile per avanzare la proposta centrale del presente lavoro, ovvero che l'esperienza turistica, anziché essere soltanto l'insieme delle esperienze riconducibili alla matrice del turismo, sia diventata l'*habitus*, l'a priori materiale-percettivo del modo contemporaneo di esperire *tout court*: una modalità di percezione che non ha nel momento estetico-percettivo il proprio fulcro, bensì che vede in esso una possibilità di capitalizzazione conoscitiva, da spendere nel processo collettivo di negoziazione e acquisizione dell'identità individuale.

2. Sull'autenticità dell'esperienza turistica

Se per quanto riguarda il Grand Tour è lecito parlare di viaggio di formazione, ovvero di una tipologia di viaggio che mira alla conoscenza dell'ignoto, la situazione odierna – superato finanche il post-turismo – porta a chiedersi che cosa ci sia ancora di sconosciuto. L'apparato turistico è diventato a tal punto ipertrofico che sembra aver esaurito la possibilità di rimanere delusi dalla potenziale inattrattività dell'ignoto. Se il viaggiatore partiva per conoscere, oggi il turista mira a *ri*-conoscere. Enzensberger afferma che nella consuetudine tipica del turista di ritorno a casa di raccontare le sue esperienze “si è conservato [...] un tratto che è sempre stato caratteristico del viaggiare. Esso risale ai tempi in cui la viva voce dei viaggiatori era l'unica fonte di conoscenza di terre lontane. Oggi invece, il turista racconta ciò che tutti sanno da tempo. Il suo racconto serve solo a rafforzare il suo prestigio [...]”²⁵. Sul tema dell'autenticità culinaria, Appadurai scrive:

Few words play as important a role in the vocabulary of the food critic as does the word “authenticity”. [...] Authenticity is typically not the concern of the native participants in a culinary tradition, except when they (and the

²⁴ M. D'Eramo, *Il selfie del mondo*, cit., p. 215.

²⁵ H.M. Enzensberger, *Eine Theorie des Tourismus*; trad. it. di G. Piana, *Questioni di dettaglio. Poesia, politica e industria della coscienza*, e/o, Roma 1998, pp. 46-47.

food) are far from home. It generally arises in the context of export, tourism, gourmandise, and exoticism. The concern with authenticity indicates some sort of doubt, and this sort of doubt is rarely part of the discourse of an undisturbed culinary tradition. It is the problem of the outsider.²⁶

Questa citazione sembra, metaforicamente, chiamare in causa l'incommensurabilità tra esperienza sensibile e riflessione concettuale. Nella pura operatività percettiva di un campo d'esperienza il problema dell'autenticità non ha ragione di emergere. Al contrario, al fine della sua affermazione occorre uno sguardo esterno che interrompa il flusso dei percetti per mettere in atto una concettualizzazione. Non è un caso che Appadurai citi il *food critic* e il fenomeno del turismo. Quando interviene la figura del critico, l'esperienza si è ormai consumata. Il critico è colui che opera una dissezione *post-mortem* dell'esperienza. Nella sua celebre analisi dei percetti e dei concetti, William James afferma che i concetti "non sono altro che fiori colti, soltanto momenti strappati dalla corrente del tempo, istantanee catturate con una macchina fotografica a una vita che originariamente si dà come continuo divenire. Utili come esemplari da erbario, [...] essi non hanno valore se non quello pratico"²⁷. Il motivo pratico di operare una dissezione dell'esperienza o, nel caso di Appadurai, di disturbare una indisturbata tradizione culinaria, è la volontà di esportare, di vendere, di *turistificare* tale tradizione. Analogamente, si attiva una *turistificazione* della percezione, dacché l'esperienza turistica è finalizzata al ri-conoscimento di un modello di autenticità che precede l'operatività estetico-percettiva del campo stesso. La struttura fondamentale dell'esperienza turistica è esemplificata da MacCannell con la sua celebre teoria dei "marker". Quella che l'autore chiama "struttura dell'attrazione" turistica si fonda su una triade composta dal turista, una visione (*sight*) e un marcatore (*marker*). Il punto della teoria è che "Usually, the first contact a sightseer has with a sight is not the sight itself but with some representation thereof"²⁸. Il marcatore è per MacCannell lo strumento essenziale affinché si affermi un qualcosa che "merita di essere visto", ovvero un'attrazione turistica. L'autore aggiunge: "[...] the important element in (pleasant?) sightseeing need not be the sight. More important than the sight, at least, is some marker involvement"²⁹. Il turismo opera

²⁶ A. Appadurai, *On Culinary Authenticity* (lettera), in "Anthropology Today", Vol. 2, n. 4, 1986, p. 25.

²⁷ W. James, *Bergson e la sua critica dell'intellettualismo*, in: H. Bergson, W. James, *Durata reale e flusso di coscienza. Lettere e altri scritti (1902-1939)*, a cura di R. Ronchi, Raffaello Cortina, Milano 2014, p. 120.

²⁸ D. MacCannell, *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1999, p. 110.

²⁹ Ivi, p. 113.

una sorta di museificazione del mondo, segnando un confine tra ciò che merita o meno di essere visto aggiungendo, in maniera del tutto arbitraria e posticcia, un elemento di informazione quale il marcatore a garanzia della bontà della sua creazione. Se Culler scrive che “il paradosso, il dilemma dell'autenticità è che per essere vissuta come autentica deve essere marcata come autentica, ma quando è marcata come autentica è mediata, è un segno di sé stessa e quindi manca dell'autenticità di ciò che è veramente inviolato [...]”³⁰, tale problema non sussiste se interpretato in chiave estetologica. L'estetico non ha da essere marcato perché non deve comunicare alcunché. Arnold Berleant, tra gli altri, ha preso in considerazione efficacemente alcune teorie surrogatorie dell'estetico, tra le quali le teorie “dell'espressione” e “della comunicazione”, secondo le quali l'opera, assimilata al modello linguistico-proposizionale, attraverso la mano dell'autore dovrebbe voler *dire* qualcosa: “Presuppongo che l'arte svolga lo stesso tipo di funzione del linguaggio, e poiché l'attività estetica viene interpretata come attività comunicativa, l'esperienza dell'arte risulta nuovamente rimpiazzata da un surrogato”³¹. Il punto fondamentale è che tale spostamento dal potenziale estetico al capitale informativo è interno alla logica che alimenta l'obiettivo del turismo di massa, ovvero il commercio e il consumo delle esperienze. Sulla scia di alcune teorie di matrice pragmatista³², se consideriamo l'estetico come il risultato di una profonda colusività tra la creatura vivente e il suo ambiente, emerge un legame profondo tra l'estetico e la dimensione quotidiana. Tale dimensione di non eccezionalità è esattamente il contrario di ciò a cui mira l'apparato turistico. Se l'obiettivo è la compravendita di esperienze attrattive, catalogare l'esperibile marcando l'attrattività delle destinazioni è un procedimento irrinunciabile. Proprio per questo si può dire che nell'esperienza turistica sia in atto una capitalizzazione dell'esperienza che mira a estrarre e massimizzare il potenziale informativo con una corrispondente svalutazione

³⁰ J. Culler, *Semiotics of Tourism*, in “The American Journal of Semiotics”, Vol. 1, Iss. 1/2, 1981, pp. 127-140, p. 131.

³¹ A. Berleant, *The Aesthetic Field. A Phenomenology of Aesthetic Experience*; G. Matteucci (a cura di), *Il campo estetico. Una fenomenologia dell'esperienza estetica*, Mimesis, Milano-Udine 2020, p. 70.

³² Si fa riferimento principalmente alle prospettive estetologiche derivanti dal pensiero di William James e del suo allievo John Dewey. Sebbene il primo non scrisse mai alcun testo di estetica, è comunque stato suggerito da più parti che il suo pensiero costituisca una risorsa interessante per una riflessione estetologica. A tal proposito cfr.: J.J. McDermott, *A Metaphysics of Relations. James's Anticipation of Contemporary Experience*, in: W.R. Corti (a cura di), *The Philosophy of William James*, Felix Meiner Verlag, Hamburg 1976, e J.J. McDermott, *To be Human is to Humanize: a Radically Empirical Aesthetic*, in: M. Novak (a cura di), *American Philosophy and the Future: Essays for a New Generation*, Charles Scribner's Sons, New York 1968, così come R. Shusterman, *The Pragmatist Aesthetics of William James*, in “British Journal of Aesthetics”, Vol. 51, n. 4, 2011, pp. 347-361.

della sensatezza estetica. A ben pensarci, non è la prima volta che l'estetica si confronta con simili tentativi surrogatori. Si pensi al quasi-*topos* estetologico dell'esperienza museale, dove alla *visione* di un'opera d'arte si sostituisce spesso il *riconoscimento* della stessa tramite la targhetta posta al suo margine. La targhetta non è altro che un marcatore che *veicola* il significato dell'esperienza. Il verbo "veicolare" mette a nudo la natura rappresentazionista di tale concezione di esperienza: il senso è veicolato perché non è interno all'esperienza stessa, bensì la trascende. Il pregiudizio intellettualista individuato da James viene qui reiterato sotto le spoglie di un pensiero – o un modello di mente – analitica e calcolante, che segue una logica estrattiva mirata a massimizzare il capitale esperienziale.

Per comprendere meglio quanto esposto finora è utile riferirsi all'ambito del gastronomico o, meglio, all'industria delle esperienze enogastronomiche³³, attraverso il caso studio della cucina peruviana e del suo "boom" economico. Al centro di questa rivoluzione culinaria c'è la figura di Gastón Acurio, il quale impersona perfettamente l'ascesa mediatica dello "chef-celebrità": personaggio televisivo, giornalista, autore di libri, Acurio è diventato un vero e proprio eroe nazionale. La sua fama è direttamente proporzionale alla maestosità dei suoi intenti. Il suo obiettivo, infatti, è quello di rendere il cibo il motore trainante di un'intera nazione³⁴, a partire da un libro dimenticato di ricette di una cuoca afro-peruviana, simbolo della diversità e della ricchezza di questo popolo. Su questa scia Acurio ha anche creato un food festival chiamato, non a caso, *Mistura*. Il suo intento, almeno sulla carta, non è soltanto di promuovere il paese economicamente, bensì anche di contribuire a una maggiore giustizia sociale, come si legge da questo frammento: "Gastronomy and Hunger simply do not go together. It is immoral to enjoy good food and lavish meals when you know that the fisherman who caught your divinely-cooked seafood lives in a shabby hut and must survive on next to nothing"³⁵. Al di là del suo innegabile successo imprenditoriale, Acurio ha ricevuto diverse critiche per il proprio operato. Cox Hall, per esempio, scrive:

³³ Non esistono attualmente ricerche e studi che si occupino del non perfetto allineamento tra i termini "gastronomia" ed "enogastronomia". Se la prima è riuscita a negoziare il proprio ruolo di disciplina complessa e multidisciplinare nel campo dei saperi, la seconda è per lo più usata come riferimento alla sfera economica e del commercio. L'aggiunta del prefisso *eno* è un fenomeno che andrebbe studiato seguendo una storia dei concetti che tutt'ora è mancante.

³⁴ Cfr. A. Cox Hall, *Cooking Up Heritage: Culinary Adventures of Peru's Past*, in "Bulletin of Spanish Studies", Vol. XCVII, n. 4, 2020, pp. 593-613.

³⁵ Cit. in: M.E. García, *The Taste of Conquest: Colonialism, Cosmopolitics, and the Dark Side of Peru's Gastronomic Boom*, in "The Journal of Latin American and Caribbean Anthropology", Vol. 18, n. 3, pp. 505-524, p. 512.

Mining the past through old cookbooks is just one of the ways he explores Peru's future, extracting resources in the form of recipes, products, gender, race and taste for potential sale. Riffing on recipes from a purportedly famous African-Peruvian chef from the 1940s, produces both valuable techniques and dishes but also valorizes a national discourse about Peru as a food nation with a cultural richness produced through racial mixing.³⁶

Vi sarebbero moltissimi elementi problematici da analizzare, alcuni dei quali, tra cui la reiterazione di un modello neo-colonialista nei confronti delle popolazioni indigene, o lo sfruttamento della sfera del non-umano, sono stati molto bene evidenziati³⁷. Restano però due elementi interessanti per il nostro discorso, che riguardano rispettivamente il concetto di autenticità e quello di marcatore. Quando Acurio afferma che “Our mission is not just making restaurants [...] what we are doing, really, is selling a country”³⁸ mira a costruire un'economia dell'autenticità che fa leva sul meccanismo semiotico tipico dei marcatori. La cucina *novoandina* diventa un marcatore dell'identità di un paese, così come mangiare un'alpaca o un porcellino d'India, due dei piatti riesumati dalla cucina di Acurio, significa incorporare il Perù. Il circolo virtuoso del turismo enogastronomico si regge sulla creazione di un “gusto di Perù” in riferimento al quale ciascuna singola esperienza turistica dovrà misurarsi: quanto più ciò avverrà in maniera credibile, tanto più il paradigma di partenza sarà autenticato. Infine, il compito di giudicare la credibilità della rappresentazione è accolto di buon grado proprio dal turista, che in tal modo accumula una *expertise* spendibile nel processo di negoziazione della propria identità sociale. Hund, nella sua analisi di ciò che definisce “l'industria degli influencer”, scrive: “Il processo di mercificazione dell'influenza, realizzato standardizzando la misurazione e la monetizzazione, ha rivelato come l'autenticità fosse l'asse su cui ruotava il settore degli influencer”³⁹. Su questa linea, è in corso una turistificazione dell'esperienza, nella misura in cui il fulcro percettivo, nonché il potenziale estetico, vengono ridotti a un mero atto di ri-conoscimento valutativo: “io percepisco, rappresento, e tutto colgo e domino attraverso il mio percepire. [...] Smarcarsi, nel concreto dell'esperienza percettiva, significherà innanzitutto non percepire al fine di controllare e acquisire oggetti, ma anche ambiti, conoscenza,

³⁶ Ivi, p. 598.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Ivi, p. 510.

³⁹ E. Hund, *The Influencer Industry: The Quest for Authenticity on Social Media*; trad. it. di P. Del Vecchio, *L'industria degli influencer. La ricerca dell'autenticità sui social media*, Einaudi, Torino 2024, p. 74.

cultura”⁴⁰. In linea con la proposta di Perullo, si proporrà una ricollocazione dell'estetico nella sua *pura* operatività percettiva, seguendo una proposta che attinge, in parte, all'empirismo radicale jamesiano.

3. Conclusione: sulla qualità dell'esperienza estetica

In una delle rare indagini filosofiche sul turismo, Zovko si chiede se ci sia effettivo bisogno di una filosofia del turismo⁴¹. La risposta dell'autore è ovviamente affermativa, e ciò è dovuto al fatto che, dal suo punto di vista, l'esperienza turistica sta subendo una significativa perdita di valore. L'esempio a cui fa riferimento l'autore è la città di Hvar, dove si è tenuto il convegno che ha dato origine al numero. Zovko, a tal proposito, scrive: “A tourist population comprised primarily of young tourists comes to Hvar mainly to frequent the beaches, disco bars, and outdoor raves – and scarcely take notice of the cultural ‘backdrop’”⁴². Poi l'autore continua:

In a time when tourism has become primarily a hedonistic life form, we need to ask with Plato, ‘What does the right ἡδονή (*hêdonê*) mean?’. *Hêdonê* as goddess of the good life should not be interpreted and understood primarily from the position of consumerism and a life of physical pleasure. There are higher forms of pleasure and forms of life that offer greater satisfaction in the long run than the life of the consumer. Modern tourists as global flâneurs lack more than ever a sense of the need for a cultural education (*Bildung*), through which they could discover a deeper form of life of tourism [...].⁴³

È interessante partire da questo frammento perché in esso si nota uno dei più classici procedimenti messi in atto nei confronti del turismo: una distinzione tra un turismo becero, dozzinale, scadente e uno più ragionevole, profondo e “culturale”. Enzensberger, in riferimento a un passaggio simile a quello proposto, scrisse:

In questo passo, come nel precedente, la sedicente critica del turismo si dimostra per quella che è: reazione. Anzitutto, reazione sociale: queste voci si levano a difesa di un privilegio minacciato di annientamento. I nostri autori avanzano implicitamente la pretesa che il diritto di viaggiare sia riservato solo a loro e ai loro simili.⁴⁴

⁴⁰ N. Perullo, *Estetica senza (s)oggetti. Per una nuova ecologia del percepire*, DeriveApprodi, Roma 2022, p. 11.

⁴¹ J. Zovko, *Do We Need a Philosophy of Tourism?*, in: M. E. Zovko, J. Dillon (a cura di), *Tourism and Culture in Philosophical Perspective*, Springer, Cham 2023, pp. 93-103.

⁴² Ivi, p. 101.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ H.M. Enzensberger, *Questioni di dettaglio*, cit., p. 29.

Rispetto al testo di Enzensberger, risalente al 1962, sono certamente cambiati i valori, ma il meccanismo è rimasto il medesimo. Il suggerimento proposto da Zovko – quello di un’educazione culturale che permetta all’esperienza turistica di raggiungere una rinnovata profondità – è nuovamente interno alla logica dell’autenticità. L’autore ricerca semplicemente un’esperienza *più autentica* poiché più profonda in quanto dotata di tutti i crismi culturali del caso. Attuare questo tentativo gerarchizzante significa fornire nuova linfa a un modello che rimane sostanzialmente invariato nella sua continua ricerca di nuove ragioni per reiterare il consumo turistico dell’esperienza.

Per queste ragioni, uno smarcamento dal paradigma dell’autenticità reclama un *radicale* ripensamento del concetto stesso di esperienza. Il termine “radicale” in questo caso non è casuale. William James afferma che per un empirismo che si vuole radicale “le relazioni che connettono le esperienze devono esse stesse essere delle relazioni esperite, e qualsiasi tipo di relazione esperita dev’essere considerata ‘reale’ come qualunque altra cosa nel sistema”⁴⁵. Il risultato di questa immanentizzazione radicale dell’esperienza è il raggiungimento di un’esperienza *pura*, ovvero un’esperienza che, almeno in un primo momento, è un semplice *that*, un puro accadere percettivo senza nessuna qualificazione cognitiva (senza nessun *what*)⁴⁶. L’empirismo radicale, a differenza degli empirismi precedenti, non frammenta la percezione in una raccolta di dati sensoriali: l’unità minima della percezione non è atomica, bensì molecolare: “Se chiedete di che cosa un qualunque segmento di esperienza sia fatto, la risposta è sempre la stessa: ‘È fatto di *dato* [*that*] cioè proprio di ciò che appare. Di spazio, di intensità, di piattezza, di marronità, di pesantezza, o di quant’altro mai”⁴⁷. L’importanza dell’aspetto qualitativo della percezione, vero fulcro radicale della sua filosofia, è stata troppo spesso dimenticata, smarrita nelle disquisizioni sulla natura ontologica o epistemologica dell’esperienza pura⁴⁸. È come se, per James, l’aspetto qualitativo permeasse l’intero campo d’esperienza offrendo a esso una tonalità complessiva: “quella persona è realmente odiosa; quell’azione realmente cattiva; la situazione è realmente tragica – proprio in se stesse e indipendentemente

⁴⁵ W. James, *Saggi di empirismo radicale*, cit., p. 26.

⁴⁶ Sulla differenza tra *thatness* e *whatness* in James cfr.: S. Franzese, *Introduzione*, in: W. James, *Saggi di empirismo radicale*, cit., pp. VII-XXVII.

⁴⁷ Ivi, p. 17.

⁴⁸ Come esempio di tali disquisizioni cfr. D.A. Crosby, *The Philosophy of William James: Radical Empiricism and Radical Materialism*, Rowman & Littlefield Publishers, Lanham 2013. Al contrario, per una comprensione generale e complessa della potenza del pensiero di William James, cfr.: C.H. Seigfried, *William James’s Radical Reconstruction of Philosophy*, State University of New York Press, Albany 1990.

dalla nostra opinione”⁴⁹. Nel momento dell'*esperienza-con* non esistono partizioni tra qualità primarie e secondarie: tali distinzioni sono praticabili soltanto una volta che l'esperienza è compiuta. John Dewey, allievo di James, dedica al tema dell'*Arte come esperienza* la prima delle *William James Lectures*, ciclo di conferenze dedicato proprio al maestro defunto. Ciò non sembra un evento causale, dacché molti degli assunti estetologici della proposta deweyana sono compatibili con l'empirismo radicale di James. A testimonianza di ciò, è stato recentemente tradotto in italiano un testo di Dewey del 1905, intitolato *Il postulato dell'empirismo immediato*, nel quale l'autore ribadisce la centralità del concetto di qualità⁵⁰. Riflettendo sul rapporto tra realtà e apparenza in riferimento alle linee di Zöllner, Dewey scrive:

Se le cose sono quel qualcosa come cui le si esperisce essere, come si può distinguere tra l'illusione e il vero stato della situazione? Non si può rispondere a questa domanda se non attenendosi al fatto che l'esperienza delle linee come divergenti è una concreta cosa qualitativa, o un *quello* [that]. È *quella* esperienza che è, e nessun'altra.⁵¹

La qualità per Dewey, così come per James, non è una proprietà degli oggetti – come accade per le attrazioni turistiche o per gli oggetti di un supposto mondo dell'arte – bensì è una tonalità complessiva che permea un qualsiasi campo d'esperienza⁵², caratterizzandolo nella propria autonomia e specificità. Dunque, al contrario dell'esperienza turistica che mira al ri-conoscimento di un'autenticità precostituita, l'esperienza estetica, così intesa, ha nella qualità come *relazione radicale* tra organismo e ambiente il proprio fulcro. Appadurai, sempre in riferimento al concetto di “culinary authenticity”, scrive: “The second puzzle about authenticity is its relationship to quality. Quality is typically the insider's concern, authenticity that of the culinary tourist”⁵³. Considerando il culto per il *gastro-brand* attualmente in corso⁵⁴, si può dire che l'atteggiamento del “turista culinario” abbia ormai contaminato anche il rapporto quotidiano e individuale

⁴⁹ W. James, *Saggi di Empirismo Radicale*, cit., p. 72.

⁵⁰ J. Dewey, *Il senso delle qualità. Saggi sulla percezione*, a cura di G.L. Iannilli, Mimesis, Milano-Udine 2024.

⁵¹ Ivi, p. 96.

⁵² James utilizza spesso il termine “campo”, che prende in prestito dalle innovazioni della fisica del suo tempo, tra cui le teorie di Michael Faraday. Cfr.: H. Heft, *William James' Psychology, Radical Empiricism, and Field Theory: Recent Developments*, in “Philosophical Inquiries”, V, 2-2017, pp. 111-130.

⁵³ A. Appadurai, *On Culinary Authenticity*, cit., p. 25.

⁵⁴ Cfr.: N. Perullo, *Scritti gastronomici corsari e altri saggi sulla consapevolezza del cibo*, ETS, Pisa 2023, in particolare il capitolo *L'immediato e l'emotivo: il culto del gastro-brand nella società come spettacolo* (pp. 135-142).

con il cibo. Pertanto, parafrasando il frammento posto all'inizio di questa sezione, si può affermare che abbiamo bisogno di un'estetica del turismo proprio per contrastare la colonizzazione turisticante e ri-conoscitiva dell'esperienza, con l'obiettivo di riportare al centro la pura operatività estetico-percettiva che – al contrario di ciò che prescrive l'apparato turistico – in qualsiasi contesto può configurarsi come *un'esperienza*⁵⁵.

Bibliografia

- Appadurai, A., *On Culinary Authenticity* (lettera), in "Anthropology Today", Vol. 2, n. 4, 1986, p. 25.
- Baumgarten, A.G., Kant, I., *Il battesimo dell'estetica*, a cura di L. Amoroso, ETS, Pisa 2008.
- Bergson, H., James, W., *Durata reale e flusso di coscienza. Lettere e altri scritti (1902-1939)*, a cura di R. Ronchi, Raffaello Cortina, Milano 2014.
- Berleant, A., *The Aesthetic Field. A Phenomenology of Aesthetic Experience*; G. Matteucci (a cura di), *Il campo estetico. Una fenomenologia dell'esperienza estetica*, Mimesis, Milano-Udine 2020.
- Benjamin, W., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*; F. Desideri (a cura di), *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Tre versioni (1935-39)*, Donzelli, Roma 2012.
- Böhme, G., *Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics*, in "Thesis Eleven", n. 36, 1993, pp. 113-126.
- Bourdieu, P., *La Distinction: Critique sociale du jugement*; M. Santoro (a cura di), *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Il Mulino, Bologna 2001.
- Bourdieu, P., *Les Règles de l'art: Genèse et structure du champ littéraire*; trad. it. di A. Boschetti, E. Bottaro, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, il Saggiatore, Milano 2022.
- Brillat-Savarin, J.A. *Physiologie du goût, ou méditations de gastronomie transcendante*; S. Agnello Hornby, C. Petrini (a cura di), *Fisiologia del gusto, o meditazioni di gastronomia transcendente*, Slow Food Editore, Bra 2016.
- Cox Hall, A., *Cooking Up Heritage: Culinary Adventures of Peru's Past*, in "Bulletin of Spanish Studies", Vol. XCVII, n. 4, 2020, pp. 593-613.
- Culler, J., *Semiotics of Tourism*, in "The American Journal of Semiotics", Vol. 1, Iss. 1/2, 1981, pp. 127-140.
- D'Eramo, M., *Il selfie del mondo. Indagine sull'età del turismo da Mark Twain al Covid-19*, Feltrinelli, Milano 2022.
- Dewey, J., *Art as Experience*; G. Matteucci (a cura di), *Arte come esperienza*, Aesthetica, Palermo 2020.

⁵⁵ Si fa riferimento alla proposta deweyana di differenziare tra il generico "fare esperienza" e il "fare un'esperienza". Cfr. J. Dewey, *Art as Experience*; G. Matteucci (a cura di), *Arte come esperienza*, Aesthetica, Palermo 2020, in particolare il capitolo 3, intitolato *Fare un'esperienza* (pp. 61-79).

- Dewey, J., *Il senso delle qualità. Saggi sulla percezione*, a cura di G.L. Iannilli, Mimesis, Milano-Udine 2024.
- Dickie, G., *The Century of Taste. The Philosophical Odyssey of Taste in the Eighteenth Century*, Oxford University Press, Oxford 1996.
- Enzensberger, H.M., *Eine Theorie des Tourismus*; trad. it. di G. Piana, *Questioni di dettaglio. Poesia, politica e industria della coscienza*, e/o, Roma 1998.
- García, M.E., *The Taste of Conquest: Colonialism, Cosmopolitics, and the Dark Side of Peru's Gastronomic Boom*, in "The Journal of Latin American and Caribbean Anthropology", Vol. 18, n. 3, 2013, pp. 505-524.
- Heft, H., *William James' Psychology, Radical Empiricism, and Field Theory: Recent Developments*, in "Philosophical Inquiries", Vol. 2, 2017, pp. 111-130.
- Hund, E., *The Influencer Industry: The Quest for Authenticity on Social Media*; trad. it. di P. Del Vecchio, *L'industria degli influencer. La ricerca dell'autenticità sui social media*, Einaudi, Torino 2024.
- James, W., *Essays in Radical Empiricism*; S. Franzese (a cura di), *Saggi di empirismo radicale*, Quodlibet, Macerata 2009.
- Korsmeyer, C., *Making Sense of Taste. Food and Philosophy*; N. Perullo (a cura di), *Il senso del gusto. Cibo e filosofia*, Aesthetica, Palermo 2020.
- MacCannell, D., *The Tourist: A new Theory of the Leisure Class*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1999.
- Matteucci, G., *Estetica e natura umana. La mente estesa tra percezione, emozione ed espressione*, Carocci, Roma 2019.
- McDermott, J.J., *To be Human is to Humanize: a Radically Empirical Aesthetic*, in: M. Novak (a cura di), *American Philosophy and the Future: Essays for a New Generation*, Charles Scribner's Sons, New York 1968.
- McDermott, J.J., *A Metaphysics of Relations. James's Anticipation of Contemporary Experience*, in: W.R. Corti, (a cura di), *The Philosophy of William James*, Felix Meiner Verlag, Hamburg 1976.
- Perullo, N., *Epistenologia. Il vino come filosofia*, Mimesis, Milano-Udine 2021.
- Perullo, N., *L'altro gusto. Per un'estetica dell'esperienza gustativa*, ETS, Pisa 2021.
- Perullo, N., *Estetica senza (s)oggetti. Per una nuova ecologia del percepire*, DeriveApprodi, Roma 2022.
- Perullo, N., *Scritti gastronomici corsari e altri saggi sulla consapevolezza del cibo*, ETS, Pisa 2023.
- Seigfried, C.H., *William James's Radical Reconstruction of Philosophy*, State University of New York Press, Albany 1990.
- Shusterman, R., *The Pragmatist Aesthetics of William James*, in "British Journal of Aesthetics", Vol. 51, n. 4, 2011, pp. 347-361.
- Urry, J., *The Tourist Gaze 3.0*, Sage, Londra 2011.
- Visentin, C., *Il viaggio perduto? Dal "viaggio dei moderni" alla "fine dei viaggi"*, in: E. Nocifora, (a cura di), *Il viaggio: dal "Grand Tour" al turismo post-industriale*, Edizioni Magma, Napoli 1996, pp. 215-227.
- Vitta, M., *Il rifiuto degli dèi. Teoria delle belle arti industriali*, Einaudi, Torino 2012.
- Zovko, M.E., Dillon, J. (a cura di), *Tourism and Culture in Philosophical Perspective*, Springer, Cham 2023.

Per un'estetica del turismo gastronomico

Il presente lavoro prende in considerazione, a partire da una prospettiva estetologica, il fenomeno del turismo di massa attraverso il caso studio specifico del turismo gastronomico. L'obiettivo è di affermare come l'esperienza turistica non riguardi in senso proprio soltanto la varietà di esperienze riconducibili alla matrice del turismo, bensì indichi piuttosto una modalità complessiva di intendere l'esperienza che affonda le proprie radici nel pensiero occidentale moderno. Il battesimo dell'estetica filosofica condivide con il turismo non solo una coincidenza cronologica, ma anche l'esigenza moderna di gnoseologizzare la realtà. Dal Grand Tour alla sua versione massificata del turismo e finanche all'attuale consumo compulsivo di esperienze gastronomiche, il soggetto moderno mira a conoscere o ri-conoscere il mondo, godendo dei benefici sociali di tale conoscenza. Pertanto, si può dire che le esperienze turistiche non abbiano un valore estetico di per sé, bensì che il loro potenziale estetico sia subordinato a un'esigenza (ri)conoscitiva. Al contempo, occorre chiedersi se il turismo stia diventando l'*habitus* percettivo che definisce il nostro modo di esperire tout court.

Parole chiave: Turistificazione, Estetica, Gastronomia, Gusto, Autenticità

For an Aesthetics of Gastronomic Tourism

This paper explores the phenomenon of mass tourism from an aestheticological standpoint, focusing specifically on gastronomic tourism as a case study. The goal is to demonstrate that the tourist experience is not merely about the diverse range of activities associated with tourism, but rather reflects a broader framework for understanding experience, deeply rooted in modern Western thought. The emergence of philosophical aesthetics shares with tourism not only a chronological overlap but also the modern drive to epistemologize reality. From the Grand Tour to its massified contemporary counterpart and the current trend of compulsive gastronomic consumption, the modern subject seeks to know—or recognize—the world, deriving social benefits from this knowledge. Thus, it can be argued that tourist experiences do not inherently possess aesthetic value; rather, their aesthetic potential is subordinated to a (re)cognitive imperative. In addition, we must question whether tourism is evolving into a perceptual *habitus* that shapes our overall mode of experience.

Keywords: Turistification, Aesthetics, Gastronomy, Taste, Authenticity

Paolo Bosca

Tra le maglie della rete. Aree interne, anarchivio e pedagogie radicali per un'estetica del capitale turistico

Introduzione

Ho trascorso di recente alcuni giorni nella città di Matera. La Basilicata è una regione che, dal punto di vista geografico e demografico, si può definire marginale: terzultima per popolazione e PIL, tredicesima per estensione. In prospettiva turistica, lo scenario non è dissimile: penultima per numero di arrivi e permanenze nel 2023, alta variazione percentuale negativa sul periodo 2019-2023¹. Matera però, almeno rispetto al turismo, non rappresenta la sua regione e io, da turista, non mi sono affatto sentito a margine.

Per prima cosa ho cercato i sassi. Raggiunta la via centrale mi sono affacciato a uno dei balconcini aperti sulla distesa di case di tufo. La vista era mozzafiato, il sole rimbalzava sulle pietre e avevo l'impressione che tutte quelle case emergessero direttamente dalla luce. Ho percorso varie volte la via che costeggia i sassi, affacciandomi di continuo, poi mi è venuta voglia di entrare. Ero curioso di scoprire cosa ci fosse all'interno dei sassi: piazzette, abitanti e locali che si nascondevano in quel gomitolino di pietre. Dopo un'ora di esplorazione ero profondamente deluso. A parte qualche ristorante, hotel e bar sulla strada carrabile che chiude i sassi a valle, non c'era nulla. Soprattutto, non ho trovato quasi nessuno.

Sono tornato in alto e tutto era affollato: i bar, i balconi, la strada. Di tutta quella gente non c'era traccia nei sassi. In quel momento ho pensato che l'esperienza turistica di Matera non consistesse tanto nei sassi, quanto nella *visione* dei sassi. I sassi si guardano come un insieme che, al suo interno, non nasconde più di quanto si possa cogliere dalla giusta distanza. È un insieme che non contiene singolarità², un oggetto. Il cen-

¹ ISTAT, *L'andamento turistico in Italia. Prime evidenze del 2023*, Ministero del Turismo, 2024 (<https://www.ministeroturismo.gov.it/wp-content/uploads/2024/06/Andamento-turistico-italiano-2023.pdf>, consultato il 04/01/2025)

² M. Serres, *Les cinq sens*, Grasset, Paris, 1985, tr. eng. M. Sankey e P. Crowley, *The Five Senses: A Philosophy of Mingled Bodies*, Bloomsbury, London-New York, 2016, p. 60; *Navigatore Solitario* (intervista da "Le Monde Dimanche", 10 maggio 1981), in *Riga* n. 35 a cura di Gaspare Polizzi e Mario Porro, pp. 68-76.

tro turistico di Matera – il soggetto – non sono i sassi, ma la strada che li costeggia e da cui si possono guardare con miglior vantaggio.

Non entrare, però, significa perdere l'occasione di esporsi alle ragioni che hanno reso straordinaria la vita all'interno di quel luogo, dando forma alle abitudini e alle infrastrutture. Entrare dentro i sassi significa sentire il calore che emana dalle pietre; toccarle e farsi toccare mentre ci si siede su un muro che svela la consistenza della pietra, la *massa*³ della città; smarrirsi consente di appartenere per un momento all'ordine incomprendibile che ha governato quel luogo fino a quando, nel '52, i sassi sono stati evacuati e che, almeno in parte, lo governa ancora oggi.

Una rete di punti di vista

La visita è spesso solo una vista. L'esperienza della visita a Matera mi è sembrata un esempio calzante di quell'estetizzazione del turismo che rappresenta un problema su tutte le scale, dai paesi alle grandi capitali. Il "tourist gaze", come l'ha battezzato John Urry⁴, è orientato all'acquisizione di un'immagine ma non si esaurisce nell'ambito visivo e identifica un'attitudine estetica distaccata⁵ nei confronti dei luoghi, di cui la reciproca indipendenza di visitatore e luogo visitato è precondizione. Dell'intera sfera estetica, intesa come scambio percettivo attivo e insieme passivo⁶ inserito nel suo intorno, non rimane che una vista panoramica, in cui i dettagli svaniscono a favore dell'immagine metafisica di un oggetto e di un altrettanto fantasmatico soggetto indipendente⁷.

Gli oggetti non sono abitati, né abitabili. Più una città rafforza il proprio statuto oggettuale attraverso l'accumulo degli sguardi distaccati e la standardizzazione dei punti di vista, più il tessuto abitativo fatto di pratiche immerse nel tempo comincia a sfilacciarsi. Si riducono gli abitanti, i luoghi comuni, i servizi basilari e tende a rimanere solo un tipo di luogo dedicato a un'attività specifica. Rimangono i musei. Non solo (e nemmeno tutti) i musei in senso stretto, ma tutti quei luoghi in cui il patrimonio – culinario, linguistico, architettonico – viene preso, ordinato, selezionato e configurato. In una parola, diventa un "archivio

³ M. Serres, *Statues*, François Bourin, Paris, 1987.

⁴ J. Urry, *The Tourist Gaze*, Sage, Thousand Oaks, 2002.

⁵ M. Benenti, L. Giombini, *The Aesthetic Paradox of Tourism*, in V. Moura, C. Vaughan, *Proceedings of the European Society for Aesthetics*, vol. 12, 2020, p. 1.

⁶ N. Perullo, *Aesthetics without Objects and Subjects. Relational Thinking for Global Challenges*, Bloomsbury, New York, 2025, p. 128.

⁷ K. Kirillova, *A review of aesthetics research in tourism: Launching the Annals of Tourism Research Curated Collection on beauty and aesthetics in tourism*, in *Annals of Tourism Research*, vol. 100, 2023, p. 3.

monumentalizzato”⁸ strutturato appositamente per lasciare un’immagine riconoscibile anche solo con una visita. Sono musei in questo senso molti ristoranti, chiese, percorsi archeologici e così via. In ciascuno di questi luoghi un sistema di pratiche intersoggettive, scambi climatici e ambientali, storie umane e non, viene compresso fino a raggiungere la forma di un insieme di oggetti disponibili. Questi archivi localizzati compongono la rete dei punti di vista da cui un luogo può esser esperito. La topologia dello spazio turistico somiglia a una rete: ci sono nodi, strade che li collegano e, nel mezzo, praticamente nulla, o almeno nulla che si possa attraversare, vivere, sentire e percepire.

Archivio, valore, conoscenza

La costruzione di un archivio si basa sul ricontestualizzare un bene materiale o immateriale in modo da renderlo disponibile e conoscibile nella sua unicità. Si può estrarre una lettera dal comodino in cui è stata riposta e metterla insieme a tutte le altre lettere dello stesso autore, o si può selezionare la ricetta di famiglia di un dolce cucinato occasionalmente per renderla disponibile lungo tutto l’anno come parte di un menu degustazione.

Il problema è che in tutti questi casi qualcosa va perso: l’archiviazione non è neutra perché risponde a un’idea ben precisa di oggetto, di conoscenza e di valore. “L’archivio tende a imporre valore dall’esterno”⁹ scrive Erin Manning¹⁰, quindi è inevitabile che nel processo di archiviazione vada perso qualcosa che appartiene al valore interno di ciò che viene archiviato. Per valore interno intendo qui l’insieme di ragioni, pratiche, desideri e necessità che hanno portato una cosa a esistere come parte di un *milieu*¹¹. Il problema nasce quando, per alcune cose che si intende valorizzare, non c’è un vero e proprio “fuori”, o meglio da fuori non sembra esserci proprio nulla a cui dare valore. Si tratta di tutti quei tipi di cose che mettono in difficoltà lo statuto soggettivo-oggettivo di cosciente e conosciuto. Il caso del cibo è di per sé sfidante¹², ma almeno

⁸ E. Manning, *What things do when they shape each other. The Way of the Anarchive*, in “For a Pragmatics of the Useless”, Duke University Press, New York, p. 82.

⁹ Dove non specificato diversamente, le traduzioni sono dell’autore.

¹⁰ E. Manning, *op. cit.*, pp. 84

¹¹ Augustin Berque riprende il concetto di *milieu* dal lavoro di Watsuji Tetsuro e lo descrive come lo spazio terrestre di appartenenza di un certo essere o gruppo umano, uno spazio aperto da una relazione di reciproca appartenenza tra l’esistenza umana e il suo intorno (*aroundhood*). Per maggiori riferimenti al tema del *milieu* si vedano A. Berque, *Le Pensée Paysagère*, Editions Eoliennes, Paris, 2016 e *Écoumène: Introduction à l’étude des milieux humains*, Belin, Paris, 2016.

¹² D. Le Breton, *Le Saveur du monde*, Metailié, Paris, 2006, tr. it. M. Gregorio, *Il sapore del mondo*, Raffaello Cortina, Milano, 2007, p. 249.

c'è l'oggetto-piatto che può essere patrimonializzato attraverso l'archiviazione della ricetta. Le cose cambiano quando si cerca di archiviare una tradizione, una parola, una sensibilità ambientale, magari un modo di orientarsi, come nel caso dell'intricato intreccio di viottoli di Matera, che rendeva così difficile agli abitanti, una volta trasferitisi a Potenza dopo l'evacuazione dei sassi, trovare la strada di casa¹³. Il capitale turistico¹⁴ o capitale territoriale turistico¹⁵ di un luogo difficilmente riesce a contenere le forme di patrimonio immanenti alla vita che scorre in quel luogo, perché si basa sull'estrazione di ciò che viene patrimonializzato dal gioco di scambi e mescolanze che costituisce la vita stessa.

Dentro e fuori dal flusso

Il tema del “flusso” della vita e delle modalità con cui gli elementi del patrimonio vengono estratti o ricondotti al suo interno ci aiuta a “entrare nelle maglie della rete”, e va letto nella cornice della teoria ingoldiana del *meshwork*, per come essa emerge, in particolare, da *Being Alive* e *The Life of Lines*.

Tim Ingold descrive così il concetto di *meshwork*, in diretta opposizione a quello di network come insieme di punti interconnessi da linee, proposto da Bruno Latour in *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network Theory*:

È importante distinguere il network (punti connessi tra loro) dal meshwork (intarsio di linee). Ogni linea descrive un flusso di sostanza materiale in uno spazio topologicamente fluido. Concludo che l'organismo dovrebbe essere inteso non come un'entità chiusa circondata da un ambiente, ma come un entanglement aperto di linee in uno spazio fluido.¹⁶

In una filosofia relazionale le cose non sono “in relazione” ma “sono relazioni”¹⁷, come scrive Nicola Perullo, per cui Ingold è un interlocutore privilegiato. Il *meshwork* è la forma che prende l'insieme vivo delle relazioni che costituiscono le cose: ogni cosa è già sempre “avvinghiata” ad altre ed evolve all'interno di tale nodo in un processo che coincide con la vita.

¹³ F. La Cecla, *Mente locale. Per un'antropologia dell'abitare*, Eleuthera, Milano, 2011.

¹⁴ L. Virgolin, *Capitale Turistico. Nuove immagini di Roma, nuovi modelli di viaggio*, Meltemi, Milano, 2023.

¹⁵ F. Ferrari, *Capitale territoriale e turismo nelle aree interne del Medio Adriatico*, in “Ripartire dal territorio. I limiti e le potenzialità di una pianificazione dal basso”. Atti del X Incontro Italo-Francese di Geografia Sociale, a cura di G. Urso, F. Epifani, F. Pollice, pp. 111-124.

¹⁶ Tim Ingold, *Being Alive*, Routledge, London-New York, 2011, p. 80.

¹⁷ N. Perullo, *Haptic Taste as a Task*, in *The Monist* 101, n. 3, 2018, p. 266.

Ma che cosa succede quando le persone o le cose si avvinghiano l'una all'altra? Le loro linee si intrecciano e si devono legare fra loro in modo tale che la tensione che punterebbe a separarle le unisca in realtà più saldamente. Nulla può resistere a meno che non produca una linea, e a meno che quella linea non si intrecci con altre. Quando tutto si intreccia con tutto il resto, il risultato è quello che io chiamo *meshwork*.¹⁸

Conoscere o comprendere qualcosa autenticamente – anche un edificio, un quartiere, un piatto o una tradizione – significa, in una prospettiva relazionale, coglierlo nel corso del suo evolvere all'interno del *meshwork* in cui è invischiato e, senza il quale, non esisterebbe se non come oggettualità priva di vita. L'esperienza percettiva autentica, scrive Perullo, “corrisponde all'esperienza consapevole che tutto è impuro, intrecciato, meticcio. L'autentico è il continuo processo di autenticazione”¹⁹. Un modello relazionale come quello di Perullo o di Ingold suggerisce che l'incontro autentico con un luogo e di conseguenza l'esperienza turistica più profonda si realizza nel momento in cui coglie appieno il *milieu* processuale in cui è immersa qualsiasi singolarità che si incontra, contrariamente a quanto emerge dal “tourist gaze”.

Essere ospite

In questo quadro gioca un ruolo importante ciò di cui noi – turisti, visitatori, forestieri – siamo alla ricerca. Se il *grand tour* rispondeva a una pedagogia dell'evoluzione culturale del singolo, pensata come sua costituzione e completamento interiore tramite l'incontro con gli esempi più alti di sviluppo umano, alla visita turistica odierna dà forma una pedagogia della conoscenza come archivio. L'archivio dei luoghi visti, dei monumenti e degli archivi visitati, dei piatti mangiati e via dicendo. A un capitale turistico che si basa sull'archiviazione corrisponde una pedagogia dell'accumulazione degli oggetti di conoscenza, poco cambia che si tratti di chiese, ricette, manufatti. La distanza tra osservatore e osservato risponde al bisogno di mantenere la distanza pedagogica tra conoscenza archiviata e vita, tra esperienza puntuale statica e flusso dell'esperienza quotidiana, come nel caso dei sassi di Matera.

Circa il rapporto problematico tra conoscenza e vita diventa interessante l'esperimento di *Global Tools*, il gruppo di ricerca che, negli anni '70, ha raccolto alcuni dei più innovativi architetti e designer dell'epoca

¹⁸ Tim Ingold, *The Life of Lines*, Routledge, London-New York, 2015, p. 5.

¹⁹ N. Perullo, *Estetica ecologica. Percepire saggio, vivere corrispondente*, Mimesis, Milano-Udine, 2020, p. 75.

sotto un motto condiviso: “quando l’educazione coinciderà con la vita”²⁰. Ciò ha significato prendere le distanze dall’ambiente urbano per rivolgersi alle zone rurali (quelle che oggi definiamo aree interne²¹) come spazi fertili per il loro progetto. Questo avvalorava la tesi che lo sviluppo turistico delle aree interne non sia solo un passaggio necessario per evitare zone d’ombra nello sviluppo del paese, ma anche un’occasione per mettere in pratica un’esperienza turistica differente, situata e coinvolgente, capace di mettere in questione il primato estetico della distanza e l’estrazione delle cose dal flusso della vita.

Per descrivere un tipo di patrimonializzazione più adatta al contesto delle aree interne, anziché “archivio” adotterò il termine “anarchivio”, concetto coniato da Erin Manning e Brian Massumi per indicare un’interazione attiva e partecipata nei confronti dei materiali che costituiscono tradizionalmente gli archivi. L’anarchivio coincide con la riattivazione dei processi che hanno condotto all’elemento che si intende archiviare, attraverso un’elaborazione partecipata e originale del sistema di relazioni di cui ogni cosa – oggetto d’arte, ma anche parola, tradizione, ricetta – conserva traccia.

La prospettiva rovesciata

Durante il mio secondo giorno a Matera sono finalmente riuscito a entrare in un sasso, approfittando dell’ospitalità di un abitante “sassaiolo”: la cosa che più mi ha stupito è stata sedermi sul balcone e riconoscere che la prospettiva si era completamente ribaltata rispetto al giorno precedente. Vedevo gli edifici moderni spioventi sul centro storico e le persone assiegate sui belvedere, ma gli altri sassi non erano più oggetti. Un luogo che da lontano appare come oggetto, da vicino, da dentro, si dispiega come un *testo* – narrazione e intreccio – che racconta una storia e un’appartenenza diverse. Basta cambiare punto di vista perché l’esperienza della visita turistica muti completamente. Immergendosi in un paesaggio che normalmente si vede solo da lontano, tutto si trasforma: l’oggetto, il soggetto e l’intera esperienza estetica assumono una conformazione diversa. Quello che prima era un punto di vista, una prospettiva oculare sul panorama, si tramuta in un nodo di una matrice fluida²² fatta di sensazioni tattili, odori, suoni. In luoghi

²⁰ V. Borgonuovo, S. Franceschini, *Global Tools 1973-1975*, NERO, Roma, 2018.

²¹ Per una definizione aggiornata e una panoramica su tutte le attività di ricerca e progettazione connesse alle aree interne è possibile visitare il sito web dedicato sul portale dell’Agenzia per la Coesione Territoriale al link <https://www.agenziacoesione.gov.it/strategia-nazionale-aree-interne/>

²² T. Ingold, *The Perception of the Environment. Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*, Routledge, London, 2011, p. 220.

come Matera, segnati da flussi turistici massicci ed evidenti, la distanza che separa i balconi dai belvedere è tanto enorme da sembrare inconciliabile. Non è detto però che cambiando tipo di luogo questo iato non assuma un'altra forma.

Tanto le considerazioni fatte fino a qui quanto il breve resoconto sull'esperienza a Matera testimoniano l'importanza di un'indagine sul turismo che rivendichi come perno la dimensione estetica. In quanto segue, aree interne, archivio/anarchivio e pedagogia radicale costituiranno i punti chiave per affrontare la questione della turistificazione.

Aree interne – anarchivio, pedagogia

Le aree interne sono state definite a partire dal 2013, quando è entrata in vigore la Strategia Nazionale Aree Interne (SNAI), volta “al miglioramento della qualità dei servizi ai cittadini e delle opportunità economiche nei territori interni e a rischio marginalizzazione”²³. La definizione è la seguente: “Sono ‘interne’ quelle aree caratterizzate da una significativa distanza dai principali centri di offerta di servizi, in particolare quelli relativi all'istruzione, mobilità e servizi socio-sanitari”²⁴. Nonostante si tratti di aree con insediamenti demograficamente contenuti e con servizi limitati, esse comprendono più della metà del territorio italiano e raccolgono circa il 15% della popolazione. Per l'immaginario turistico futuro sono una risorsa fondamentale: non pensare adeguatamente alla valorizzazione di queste aree significa dimenticare gran parte del territorio nazionale, oltre che perdere l'occasione di dare un'immagine sfaccettata e ricca del Paese.

Patrimonio turistico delle aree interne

Capire l'impatto della turistificazione su questo tipo di spazi è un'esigenza reale²⁵. Tuttavia, la tendenza all'estetizzazione e alla musealizzazione degli elementi che compongono il capitale turistico rende difficile per le aree interne stare al passo con i centri più grandi. Molte aree interne hanno una storia rurale, si sono sviluppate intorno

²³ Agenzia per la Coesione Territoriale, *Strategia Nazionale Aree Interne*, 2014 (<https://www.agenziacoesione.gov.it/strategia-nazionale-aree-interne/> consultato il 04/01/2024)

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Nel presente articolo si parlerà unicamente dell'Italia ma, visto che solo il 2% del territorio globale è urbano, l'idea di area interna e di valorizzazione turistica di territori periferici può essere identificata anche come una questione d'interesse globale.

a economie legate alla sussistenza o al piccolo commercio e non hanno intercettato le correnti artistiche più note. Gran parte del capitale turistico delle aree interne è poi difficile da archiviare per ragioni materiali: consiste in architetture vernacolari, frutti, verdure e materie prime legati a stagioni e microclimi specifici, tradizioni orali fatte di ricette, canti, dialetti, narrazioni. Si tratta di elementi che si intrecciano nella vita quotidiana degli abitanti ma che, da fuori, sono difficili da individuare. È difficile estrarre questo “patrimonio dei margini” dal proprio contesto e lo è altrettanto conoscerlo sufficientemente per cogliere appieno le relazioni in cui queste pratiche acquistano rilevanza. È molto difficile, cioè, creare la distanza tra osservatore e osservato, tra soggetto e oggetto, propria dell’esperienza turistica estetizzata. Nell’ultimo paragrafo verrà proposto un esempio di an-archiviazione di un patrimonio appartenente a un’area interna: *Reminiscenza*, del collettivo Spazio Vacante, una pratica artistica partecipativa nata dal confronto duraturo con la comunità di Sperlinga, in provincia di Enna.



Figura 1: *Reminiscenza*, Spazio Vacante, 2024, ph. Domenico Lanaia

Un aggettivo che descrive questo tipo di patrimonio è “situato”, in riferimento a Dewey²⁶ e alla rielaborazione di Donna Haraway in *Situated Knowledge*²⁷. La conoscenza situata si oppone a una conoscenza geograficamente globalizzata, che s’incunea in un’unica narrazione comune e pretende di posizionarsi all’esterno del sistema che intende conoscere. “Situato” significa, per Haraway, immerso e indistricabile da una serie di relazioni che costituiscono la vita stessa. Se gli archivi architettonici delle grandi città italiane sono facilmente leggibili e interpretabili – fanno parte di una Storia che tutti conoscono e sono circondati da infrastrutture che li inquadrano in una narrazione coerente – quelli delle aree marginali richiedono di entrare dentro *meshwork* più confusi. Se ci si posiziona fuori o “sul bordo”, ogni possibilità di comprensione viene meno. Entrare dentro a un luogo significa situare se stessi per cogliere un patrimonio a sua volta “situato”, rinunciare a quel grado di distanza che è condizione necessaria dell’estetizzazione dell’esperienza, anche turistica. Il distacco a cui mi riferisco afferisce alla dimensione percettiva e cognitiva. Si tratta di creare uno iato tra sé e l’ambiente in cui ci si trova per poi, grazie e all’interno di tale iato, operare nei confronti di ciò che appartiene a tale ambiente come se si trattasse di un’entità sconnessa dalle altre e soprattutto da noi. Il distacco è il primo passo di un’azione oggettivante e di una cultura cumulativa. Visitare un luogo in una prospettiva situata significa riconoscersi parte di esso e, al contempo, stranieri: possiamo chiamare questo doppio movimento *il situarsi esteticamente come turisti*. Lo sguardo distaccato cede il passo alle parole, all’ascolto e all’ospitalità che, come testimonia l’etimologia, conserva sempre un certo grado di rischio.

Turismo esperienziale

Oggi si parla molto di turismo esperienziale, soprattutto per le aree interne²⁸. L’“esperienza” è l’immersione nelle relazioni che costituiscono il luogo visitato. Il fine del turismo esperienziale non è la visione di

²⁶ J. Dewey, *Experience and Education*, Free Press, New York, 1938; tr.it. E. Codignola, *Esperienza ed Educazione*, Raffaello Cortina, Milano, 2014; *Logic: The Theory of Inquiry*, Rinehart and Winston, New York, 1938, tr. it. A. Visalberghi, *Logica, Teoria dell’Indagine*, Einaudi, Torino, 1949.

²⁷ D. Haraway, *Situated Knowledges, The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*, in *Feminist Studies* n.14, v.3, 1988, pp. 575-599.

²⁸ A testimonianza del fatto che il turismo esperienziale sta facendo strada come vera e propria definizione d’uso commerciale e accademica, si considerino alcuni documenti dedicati ai professionisti del settore turistico che cercano di inquadrare questo fenomeno, insieme ad articoli che lo tematizzano per varie aree e strategie riferite all’Italia: (Testa, 2023), (Mininni, et al. 2022) (Mantegazzi 2021) (Giacomelli e Calcagni 2022) <https://bmnapoli.com/turismo-esperienziale-significato-ed-esempi/>; <https://www.aiptoc.it/per-una-corretta-definizione-di-turismo-esperienziale/>

qualcosa ma, piuttosto, l'incontro con le forme di vita che caratterizzano un luogo. Dalla prospettiva estetica, il turismo esperienziale – che fatica ancora a trovare una definizione unanime – rivendica la centralità dell'esperienza estetica come un tutto (dalla vista al gusto, dal cammino all'odorato, dal dialogo alla contemplazione) che assume in ogni luogo una forma diversa. È facile immaginare la ragione per cui tale forma di turismo trovi proprio nelle aree interne un terreno fertile: esse obbligano a ridiscutere la distanza che separa i due ospiti – ospitante e ospitato – perché entrambi necessitano di un incontro particolarmente profondo per veder riconosciuto il loro valore. Tale incontro non è puntuale né localizzato in un punto di vista specifico ma assume la forma di un'immersione che coinvolge l'intera sfera percettiva nelle relazioni con l'intorno.

Questo tipo di turismo rappresenta una risorsa per le aree interne ma presenta dei rischi, primo fra tutti, quello di creare a sua volta una bolla estetica dove, a essere separato dalla vita, non è un oggetto ma un'intera nicchia, in cui si sperimenta una sensibilità separata dal flusso quotidiano a cui, nonostante i turisti, gli abitanti rimangono legati. Il rischio è aggravato dal fatto che, se nel caso del museo c'è una porta, nel caso di un'area o un paese è difficile rendersi conto dei confini che lo delimitano. Sperimentare in ambiente protetto una modalità di vita differente non mette al riparo dalla duplicazione dell'esperienza percettiva²⁹. L'unico modo per evitare questi rischi è far sì che l'esperienza turistica sia il più possibile attiva ed *embodied*. Nel cammino, nel dialogo e, più in generale, in qualsiasi pratica partecipativa condivisa con gli abitanti e con il *milieu* non-umano diventa difficile conservare il grado di estraneità necessario per la costruzione di una bolla. Siamo continuamente chiamati in causa come ospiti a rischio e ciò impedisce che si creino linee di divisione tra i piani dell'esperienza. Un altro rischio è quello di standardizzare l'esperienza che viene offerta. Se per esperienza intendiamo una specifica attività, allora corriamo il pericolo di riprodurre il tipo di archiviazione di cui abbiamo parlato sopra, in cui gli elementi sono estratti dal loro contesto – stagione, famiglia, età, momento dell'anno – per essere resi disponibili sotto forma di oggetti. Cambiando il patrimonio deve cambiare anche la modalità di accumulazione del capitale. Non si può far sempre riferimento allo stesso archivio: occorre un altro modo per organizzare e far vivere il patrimonio.

²⁹ N. Perullo, *Estetica senza (s)oggetti*, DeriveApprodi, Roma, 2022, p. 73.

Anarchivio – aree interne, pedagogia

Il concetto di *anarchivio*, come detto, offre un possibile spunto rispetto a nuove modalità di rapportarsi col patrimonio turistico, in particolare quello delle aree interne. L'idea nasce all'interno di *The SenseLab*, un laboratorio di ricerca con sede a Montreal fondato, tra gli altri, da Brian Massumi ed Erin Manning³⁰, allo scopo di investigare il rapporto tra processi artistici, filosofia e politica. Massumi e Manning hanno descritto la "metodologia" che guida *The SenseLab* come "ricerca-creazione", per far risaltare il legame tra la ricerca necessaria alla costruzione di una conoscenza e la produzione artistica di forme che a loro volta entrano a far parte del processo conoscitivo.

Nel manifesto *The Go-To How-To Book of Anarchiving*³¹ viene definito il significato di "anarchivio":

Un repertorio di tracce di eventi collettivi di ricerca-creazione. Queste tracce non sono inerti ma sono portatrici di potenziale. Sono riattivabili, e la loro riattivazione aiuta a far scattare nuovi eventi che continuano il processo creativo da cui provengono, ma in una nuova iterazione.³²

Per i suoi inventori, il problema cui risponde il concetto di anarchivio è quello dell'archiviazione del materiale artistico: come fare in modo che l'archivio mantenga un legame con l'attività processuale che genera i suoi elementi?

Nessuno degli artisti che ho incontrato sente che l'archivio rende giustizia al suo lavoro. Poi, come dovrebbe essere ormai chiaro, nessun archivio è completamente legato a forma e rappresentazione. Ma sapere come tende a funzionare un archivio è importante ed è precisamente ciò che è in gioco nell'anarchivio.³³

La risposta an-archivica è quella di intendere il pezzo d'archivio non tanto come oggetto che cristallizza la fine di un progetto, quanto come

³⁰ Erin Manning e Brian Massumi, ambedue influenzati dal lavoro di Deleuze e Guattari e dall'opera di Alfred North Whitehead, si occupano precisamente e prevalentemente di filosofia del processo, psichiatria, arte e pratiche di ricerca legate alla creazione collettiva di output non convenzionali, da cui l'enfasi sul ruolo di pratiche come l'attivismo, la co-operazione, la performance e la danza.

³¹ A. Muphie, *The Go-To How-To Book of Anarchiving. SenseLab and the Distributing the Insensible Event*, 2016 (<http://senselab.ca/wp2/wp-content/uploads/2016/12/Go-To-How-To-Book-of-Anarchiving-landscape-Digital-Distribution.pdf> consultato il giorno 11/21/2024).

³² Ivi., p. 6.

³³ E. Manning, *op. cit.*, p. 83.

traccia di un evento che conserva in sé la possibilità di riattivare il processo che vi ha condotto. Il primato non è del prodotto – dell’oggetto d’archivio – ma nella pratica di ricerca-creazione che, seguendo le tracce dell’evento testimoniato dall’oggetto, procede oltre verso nuovi eventi e nuove derive attuali. Ci si avvicina al materiale da *anarchiviare* all’interno di un processo che precede e succede tale materiale – in una battuta gli passa “attraverso, come in una stazione”³⁴.

Massumi e Manning usano la metafora della “banca dei semi”: se non presumiamo che i semi vengano riutilizzati per future colture, non avrebbe alcun senso raccogliarli. Ogni oggetto dell’archivio diventa un nodo di possibili germogli. Non ha senso in sé, in quanto oggetto autonomo, ma solo come parte di un processo di attivazione che non si lascia chiudere in una scansione rigida di passato, presente e futuro.

Rimettere in moto un archivio è un processo creativo: non si tratta di ripetere l’azione che ha condotto alla produzione dell’oggetto, quanto di riprendere il filo del processo che è passato attraverso quell’oggetto, imprimendo al suo interno una traccia.

L’anarchivio consente di rileggere l’archivio mostrando che c’è un surplus rispetto al suo statuto monumentale, anche in termini di valore. *Anarchiviare* significa manifestare la vitalità che risiede in ogni oggetto, un *more than*- che fa di ogni singolarità una parte attiva del flusso processuale dell’esistenza: “L’anarchivio è una tecnica per mettere in pratica e far pratica con un motore di processualità [process-making engine]”³⁵.

Archivio e Anarchivio

Per quanto riguarda il rapporto tra archivio e anarchivio, al terzo punto del manifesto si legge:

L’anarchivio ha bisogno di documentazione – l’archivio – da cui partire e attraverso cui passare. È un’energia d’eccesso dell’archivio: una specie di supplemento o di surplus di valore dell’archivio.³⁶

L’anarchivio necessita dunque dell’archivio per funzionare. Lì dove il secondo finisce, nello spegnimento definitivo dell’evento, comincia il compito del primo, che passa attraverso i documenti per leggere le tracce conservate da ciascuno, riattivarle, andare avanti, processare ancora.

³⁴ A Muphie, op.cit., p. 7

³⁵ E. Manning, op. cit., p. 89.

³⁶ A. Muphie, op. cit., p. 7.

Quindi la pratica di anarchiviare posiziona i materiali d'archivio tradizionali (documenti, artefatti, frammenti, registrazioni) come “stazioni di passaggio” [waystations] attraverso cui transitare, riattivandole e nutrendo il loro sguardo verso il futuro con un continuo processo creativo.³⁷

Questi esempi sul rapporto tra archivio e anarchivio non presentano particolari difficoltà quando accostati ad artefatti, frammenti, *records* e documenti. Ma cosa succede se proviamo a cambiare il combustibile di questo *process-making engine* e, al posto di materiali d'archivio tradizionali, consideriamo le risorse tipiche delle aree interne?

In un recente articolo³⁸, Hannah Waters ha provato ad *anarchiviare* attraverso le proprie pratiche performative la memoria di Jean Spencer, la prozia pittrice. Trattandosi di un'*anarchiviazione* di performance, anche Waters si trovava di fronte a un materiale difficile da oggettificare perché vincolato al gesto performativo. Benché, di fatto, in questo caso un archivio ci sia, esso è però “annodato” con le attivazioni performative compiute dall'autrice. L'idea di anarchivio permette di entrare “nel mezzo” di questo gioco, oltrepassando i limiti imposti dall'oggettivazione artistica di un rapporto, a favore di un processo creativo continuo che si auto-autentica³⁹ nel suo farsi. Nonostante risulti impossibile a Waters trattare il lavoro di Jean Spencer come un autentico archivio, l'operazione di *anarchiviazione* riesce comunque e riapre la strada di un rapporto. È “un'opportunità di ascoltare i fantasmi del passato in un processo creativo che nutre il futuro”⁴⁰.

Waters suggerisce che sia possibile fare anarchivio anche in assenza di archivio. O meglio, mostra come la relazione tra i due non sia da intendere come quella che intercorre tra un soggetto attivo che mette in moto una materia “morta”. C'è una certa dose di attività, corporeità ed *embodiment* nell'uso di qualsiasi archivio, ed è proprio grazie alla sostanziale continuità tra azione, attivazione e consultazione che la pratica *anarchivica* si può autosostenere. In realtà ogni archivio è già un anarchivio nel momento in cui viene consultato, frequentato, abitato, toccato, sfogliato. L'archivio esiste solo in teoria, in pratica è soggetto a una continua erosione, tanto più evidente quanto meno solidi sono i materiali di cui è composto⁴¹.

³⁷ H. Waters, *Sites of multiplicity: anarchiving, feminism, and performance*, in “Studies in theatre and performance” vol. 44, n.1, 2024, p. 185.

³⁸ Ivi.

³⁹ N. Perullo, *Estetica ecologica. Percepire saggio, vivere corrispondente*, op. cit., p. 75.

⁴⁰ H. Waters, op. cit., p. 186.

⁴¹ H. Waters, op. cit., p. 196.

Anarchiviare le aree interne

Dall'esperienza di Waters e dal lavoro di *The SenseLab* possiamo trarre alcune considerazioni utili al discorso sulle aree interne e la loro valorizzazione turistica. Proprio perché queste zone richiedono al visitatore di situarsi all'interno del loro *milieu* (umano, naturale, architettonico) per riconoscere l'espressione autentica del proprio patrimonio, esse rappresentano il luogo privilegiato per mettere in pratica quella forma di pluvvalorizzazione che abbiamo individuato nell'anarchivio. *Anarchiviare* vuol dire valorizzare qualcosa immanentemente⁴² alla sua esistenza, all'interno della trama della vita, senza musealizzarlo. Significa attivare – insieme, con il corpo, il movimento e la co-creazione – ciò che si intende conoscere o “visitare”, facendo di conoscenza e partecipazione un tutt'uno. Accanto all'estetizzazione distaccata si fa strada un'esteticità diffusa che si configura come campo di incontro aperto a tutti i sensi e permeabile alla vita.

Il turista non è un elemento esterno che guarda la scena come un osservatore distaccato, ma un componente interno costretto a trovare il proprio ruolo in un ecosistema vivo, a situarsi concretamente e, con ogni probabilità, anche fisicamente. Tradizioni culinarie, ecosistemi fragili, narrazioni condivise, canti, archivi privati: più che conservarli è utile, per generare valore, riattivarli e viverli come processi reali nella continuità di presente e passato. Un piatto non viene semplicemente mangiato, ma si esplora anche la sua storia produttiva; un ecosistema non viene descritto ma attraversato, cosicché la sua conoscenza venga, seppur parzialmente, trasmessa da chi lo vive al turista che diventa custode; un racconto o un insieme di ricordi vengono messi a disposizione da chi li conserva, mantenendo viva la testimonianza della propria storia ancora attiva. Non si tratta certo di un processo veloce e nemmeno facile; tuttavia, soprattutto per certe aree, può rappresentare una strategia funzionale nel medio termine. Qui, una volta inserito in un sistema di relazioni, anche il turista in un certo senso “appartiene” alla comunità visitata.

Pedagogie – aree interne, anarchivio

“C'è un posto dove provare?” Questa è la domanda che Alessandro Mendini si poneva nell'editoriale⁴³ che annunciava la fondazione della

⁴² Il riferimento di Manning e Massumi per l'immanenza è, ancora una volta, il lavoro di Deleuze e Guattari, i primi ad aver dato particolare rilevanza al tema dell'immanenza, che ritorna in gran parte della loro opera – *Mille-Plateaux* su tutti – fino a diventare il titolo dell'ultimo scritto di Deleuze, *L'immanence: une vie* (1995).

⁴³ L'editoriale è stato pubblicato sul numero 12 di Casabella.

Global Tools da parte di un gruppo di designer basati tra Milano e Firenze. *Global Tools* si definiva “un sistema di laboratori per la propagazione dell’uso di materie tecniche naturali e relativi comportamenti”⁴⁴ che, per due anni, avrebbe portato avanti una serie di sperimentazioni didattiche, artistiche e progettuali, lasciando il segno tanto nel mondo del design quanto, in anni più recenti, nel campo delle pedagogie radicali.

L’esperienza *Global Tools* è interessante qui per due ragioni. La prima è che il gruppo ha concentrato le proprie attenzioni sull’Italia interna, le zone rurali in cui – sostenevano i membri – era possibile ripensare il rapporto tra “uomo, tecnologia e mano” in termini più ecologici e interconnessi. La cultura – anche quella che compone il patrimonio capitalizzabile – veniva intesa “come patrimonio prodotto da una società intera, non solo da un’élite specializzata, direttamente connesso alla vita biologica ed economica, in opposizione a un insieme disparato di esperienze estetiche”⁴⁵. Ciò apre al secondo punto di contatto con la questione dell’estetizzazione del turismo: se dietro all’accumulazione e allo scambio di capitale turistico sta una pedagogia dell’accumulazione e dello scambio di oggetti, inserita in un’estetica dualistica⁴⁶ e separata (la vita da una parte, l’educazione o lo svago dall’altra), *Global Tools* ha sperimentato una pedagogia dell’“apprendimento permanente”, in cui l’esperienza estetica e l’arricchimento personale coincidono con la vita.

Se le aree interne hanno un plus-valore, anche turistico, che le contraddistingue rispetto ai contesti urbani più battuti, è certo che questo valore non risiede nell’accumulazione di tante piccole esperienze di elevazione rispetto alla vita, quanto nello sperimentare una diversa vita o un differenziale – di modi, di materiali, di tempistiche, di relazioni umane – interno alla vita stessa. *Global Tools* ha il merito di aver elaborato, pur in maniera poco sistematica, una serie di pratiche pedagogiche completamente con-formi alla vita.

L’estetica di *Global Tools*

Gli strumenti educativi della *Global Tools* – esercizi di co-progettazione e co-costruzione, disegni collettivi, produzione materiale di elementi immaginari – possono essere definiti come *anarchiviazioni* del

⁴⁴ V. Borgonuovo, S. Franceschini, *op. cit.*, p. 9.

⁴⁵ V. Borgonuovo, S. Franceschini, *op. cit.*, p. 23.

⁴⁶ N. Perullo, *Estetica senza (s)oggetti*, cit.

sapere tecnico tradizionale e, al contempo, del lavoro di design dello stesso gruppo. Il fatto che gli “strumenti educativi” dovessero “coincidere con l’esperienza diretta delle tecniche e dei processi di lavoro originali, nonché dei luoghi dove queste pratiche prendevano forma”⁴⁷, mette al sicuro l’attività conoscitiva dal rischio di una separazione tra parti attive e passive nel processo di formazione, che non si riduce mai a “informazione”. Nella pedagogia di *Global Tools* agli oggetti da visitare si sostituiscono i comportamenti e le esperienze vissute come strumenti principali pedagogici. Dal punto di vista estetico, a un’“egemonia della visione”⁴⁸ e a una pratica dell’acquisizione distaccata di informazioni (perlopiù visive), si sostituisce un’attività di perenne messa in gioco e di immersione nei contesti che si incontrano. C’è un’“enfasi speciale sull’unione tra pratica e teoria, sulla traccia del pensiero pragmatista di John Dewey”⁴⁹ che permette di passare dall’incontro di un paesaggio, popolato di oggetti, a un *milieu* in cui le esistenze si intersecano. Il *milieu* non va mai solo guardato ma va partecipato: da qui l’insistenza sulla rilevanza del lavoro manuale, dell’autocostruzione, del “toccare con mano” l’intero processo con cui si entra in contatto. L’enfasi sul lavoro manuale suggerisce un’estetica del tatto più che della visione, in linea con la “crisi del modello illuminista e della fisica classica” che ha reclamato per questo senso “una rinnovata attenzione”⁵⁰. Il tatto, pur essendo un singolo senso, diventa facilmente il perno dell’intero sistema percettivo e la metafora, letterale e non, di una conoscenza che non si traduce mai in un “gaze”.

Senso prossimale, apparentemente diretto e non mediato, che rimanda all’esperienza quale condizione necessaria del sapere, alla natura relazionale del conoscere, e al pensare intimamente intrecciato al sentire. [...] Il tatto richiama il contatto, quindi un tipo di conoscenza diversa che implica una relazione.⁵¹

Partecipazione attiva

L’*anarchivio* può essere interpretato come l’uso tattile e corporale degli elementi che l’archivio (o la semplice dimenticanza) ha estratto dal flusso della vita. Si tratta di un esercizio di contatto e partecipazione, anche fisica, con ciò che si incontra, che si tratti di un edificio,

⁴⁷ V. Borgonuovo, S. Franceschini, *op. cit.*, p. 12.

⁴⁸ D.M. Levin, *Modernity and the hegemony of vision*, University of California Press, Berkeley, 1993.

⁴⁹ V. Borgonuovo, S. Franceschini, *op. cit.*, p. 16.

⁵⁰ N. Perullo, *Estetica ecologica. Percepire saggio, vivere corrispondente*, cit., p. 62.

⁵¹ Ivi. p. 64.

una ricetta o un intero paese. Nel caso delle aree interne, toccare con mano diventa doppiamente importante: solo a distanza ravvicinata e attraverso un coinvolgimento diffuso si rivela la consistenza più autentica, viva e vivace dei luoghi marginali. Non solo riposizionare il patrimonio del flusso della vita, ma introdursi in tale flusso e fare esperienza del *meshwork* di un dato luogo attraverso il patrimonio stesso. Questo, forse, è l'obiettivo a cui mirare e il risultato dell'*anarchiviazione*.

Conclusioni

Concludo descrivendo *Reminiscenza*⁵², un'attività artistica installativa e partecipativa ideata dal collettivo Spazio Vacante citato all'inizio di queste pagine, che rappresenta un esempio di come la pratica dell'anarchivio possa prendere forma per lo sviluppo turistico non convenzionale delle aree interne.



Figura 2. *Reminiscenza*, Spazio Vacante, 2024, ph. Domenico Lanaia

⁵² *Reminiscenza* fa parte del progetto *ECHO. Risonanze territoriali*, svolto in collaborazione con Ortigia Sound System e Zô Centro Culture Contemporanee e finanziato dal Ministero della Cultura

Grazie a tre anni di lavoro sul territorio di Sperlinga, Spazio Vacante è stato in grado di intercettare un gran numero di archivi informali, tra i quali quello di Totò Scalisi, contenente foto e video del paese e delle zone limitrofe risalenti al secolo passato. A questo archivio appartiene la serie di video della Festa di San Giuseppe che sono stati la materia prima dell'installazione attivata dal gruppo nel settembre 2024. L'installazione consisteva nella proiezione di frammenti audio-video all'interno delle grotte situate nel borgo rupestre di Sperlinga. Le grotte, normalmente chiuse al pubblico e usate per secoli come abitazioni, sono state aperte nei giorni dell'evento e rese disponibili alla visita lungo un percorso a piedi guidato dagli stessi membri di Spazio Vacante insieme al proprietario dell'archivio e ad alcuni membri della comunità locale, impegnati nella conservazione di memorie culinarie, storiche e geologiche. L'attivazione dei materiali d'archivio ha consistito nella riproduzione in un contesto aperto e, soprattutto, con un linguaggio visivo attualizzato. L'uso dell'installazione site-specific come media di comunicazione tra il pubblico e il patrimonio archeologico – recente e preistorico – è un'azione che va oltre la conservazione o, per meglio dire, preserva un patrimonio nell'atto stesso di usarlo, collettivamente, in modo differente da come era stato inizialmente pensato. Archiviazione, patrimonializzazione e uso del capitale territoriale coincidono in un gesto che rientra appieno nella sensibilità testimoniata dal termine *anarchivio*.

Reminescenza espone il visitatore a un incontro che non è riducibile ad alcuna delle sue componenti. C'è l'aspetto storico e il gesto di entrare, letteralmente, nelle grotte che per secoli sono state il centro della vita a Sperlinga, a cui si affianca il dialogo con i testimoni di quella forma di vita i quali, oggi, sono altresì testimoni delle difficoltà a cui un luogo simile è esposto dal punto di vista culturale e demografico. C'è un orizzonte percettivo totalizzante, che va dall'odore al gusto, dal riverbero delle parole all'osservazione delle danze che si riproducono ciclicamente sullo sfondo ruvido della parete. C'è la salita lungo le scale di roccia che si affianca al racconto della storia di quella strana formazione geologica che sovrasta il paese. In una battuta, il turista viene messo nella condizione di doversi posizionare come un esterno che progressivamente diventa, anche se in misura ridotta, un interno, partecipante di un processo di cui ormai è anch'esso testimone. Da soggetto passivo, che osserva e raccoglie elementi astratti resi disponibili per il suo passaggio, il visitatore diventa attore del processo di *anarchiviazione*, testimone e parte integrante di una vita che, nonostante la brevità dell'incontro, ora passa anche attraverso di lui.

Tra le maglie della rete. Aree interne, anarchivio e pedagogie radicali per un'estetica del capitale turistico

Questo articolo riflette sulle modalità in cui il fenomeno dell'archiviazione di elementi culturali, essenziale per l'acquisizione di capitale turistico sul mercato globale, si trasforma nel contesto delle cosiddette aree interne. Cercherò di evidenziare come l'idea di anarchivio, nell'elaborazione offerta da The SenseLab, sia particolarmente fertile per questo tipo di aree. Accanto a questo dispositivo pratico-teorico, prenderò alcuni elementi della ricerca Global Tools, portata avanti negli anni Settanta da un gruppo di architetti e teorici che, abbandonate provocatoriamente le città, si sono rivolti alle aree rurali per configurare una pratica pedagogica che coincidesse con la vita, allontanandosi da qualsiasi idea di fruizione distaccata. In conclusione, offrirò un esempio di anarchiviazione delle aree interne: *Reminescenza* del collettivo Spazio Vacante. Uno spunto concreto per la creazione di un plusvalore turistico radicato nella vita che fluisce anche laddove sembra essersi fermata da tempo.

Keywords: Aree interne, Anarchivio, Spazio Vacante, Estetica Relazionale, Turismo Esperienziale

Slipping through the net. Inland Areas, Anarchive, and Radical Pedagogies for an Aesthetics of Touristic Capital.

This article reflects on the ways in which the phenomenon of archiving cultural elements, which is essential for the acquisition of touristic capital in the global market, is transformed in the context of so-called inland areas. I will try to highlight how the idea of the anarchive, in the elaboration offered by The SenseLab, is particularly fertile for these kinds of areas. Alongside this practical-theoretical device, I will take some elements of the Global Tools research, carried out in the 1970s by a group of architects and theorists who, provocatively abandoning cities, turned to rural areas to configure a pedagogical practice that coincided with life, moving away from any idea of detached fruition. In conclusion, I will offer an example of the anarchiviation of inland areas: *Reminescenza* by the collective Spazio Vacante. A concrete cue for the creation of tourist surplus value rooted in the life that flows even where it seems to have stopped long ago.

Keywords: Inland areas, Anarchive, Spazio Vacante, Relational Aesthetics, Experiential tourism/Experience-based Tourism

Varia

Marcello La Matina*

Il teatro greco e le basi logiche della persona

Pour Françoise Frontisi-Ducroux

To be is to be the value of a variable
W.V.O. Quine

1. Considerazioni introduttive

Una famosa favola di Fedro racconta di una volpe che per caso si imbatte in una maschera (lat. *persona*, gr. πρόσωπον); e dopo averla rivoltata da capo a capo, tradisce il proprio disappunto per averla trovata priva di ‘sostanza’: *Personam tragicam forte vulpes viderat. Quam postquam huc et illuc semel atque iterum verterat. ‘O quanta species’ inquit ‘cerebrum non habet’*. Prendendo spunto da questa favola, Károly Kerényi ha ipotizzato che la funzione primaria del πρόσωπον, potesse ritrovarsi nel fatto che «esso crea una relazione tra l’uomo che lo porta e l’essere che esso rappresenta» (Kerényi 1949, p. 18). Nelle pagine che seguono vorremmo dare una interpretazione semiotica di questa relazione tra il πρόσωπον e il suo universo di riferimento, sia esso il mondo mitologico ovvero il mondo reale – inteso qui come la sostanza (οὐσία) o natura (φύσις) di chi indossa la maschera.

1.1. In particolare, avizzeremo tre ipotesi: (a) che il πρόσωπον del dramma attico costituisca la prima apparizione di uno *spazio logico nuovo*, capace di mostrare *il posto della persona* nel contesto di un enunciato mitico; (b) che questo spazio logico abbia a che fare con la nascita di una nozione di ‘*persona*’ intesa come *sfera distinta dalla natura o sostanza* di un individuo; infine (c) che, senza l’esperienza del dramma attico, questa disaffiliazione della sfera personale dalla natura o sostanza (che inizia con la maschera per giungere alla persona in senso moderno) non avrebbe

* Università di Macerata

potuto compiersi. Preliminarmente, in questo scritto intenderemo la nozione di ‘persona’ in senso logico-grammaticale, quel senso di cui tratta, ad esempio, Émile Benveniste nella sua teoria dell’enunciazione.² Non tradurremo mai la parola πρόσωπον, usandola perlopiù come un *placeholder*: il contesto chiarirà il resto.

1.2.1 Πρόσωπον è per noi qui uno *shifter* e un *operatore della enunciazione*: in particolare, è il corpo del pronome di persona. Sua prestazione è rendere possibile una traduzione del linguaggio-μῦθος nei termini di un linguaggio-δρᾶν e del δρᾶμα. Comunque si voglia tradurre la parola, la nozione appartiene al sistema di notazione del linguaggio gestuale. Il nostro interesse per questo fenomeno semiotico è di carattere logico-semantico, ma poggia su una serie di considerazioni e di studi di ordine – come apparirà – filologico e letterario; non ultimo un importante studio della ellenista e mitologa Françoise Frontisi-Ducroux,³ – che avremo modo di citare più avanti – nel quale si argomenta che il Dioniso sia un *dieu-masque*, luogo di una epifania della persona.

1.2.2 Dioniso è un po’ l’eroe eponimo dei fenomeni prosopici e conviene ricordarsi di questo; l’importanza del contesto religioso classico si ritroverà più avanti, in età tardoantica, quando in luogo della persona del dio Dioniso, si dibatterà della persona del dio cristiano; anzi, delle tre persone che costituiscono – secondo il Simbolo niceno-costantinopolitano – l’unica sostanza (οὐσία) o natura (φύσις) del Dio del Nuovo Testamento. Se Dioniso rappresenta la piena indistinzione di maschera e volto, persona e natura, il Dio cristiano spiegato dai Padri greci rappresenta in-

² Sarà opportuno qui ricordare le principali caratteristiche evidenziate Benveniste nel suo studio sulla ‘persona’ nel linguaggio. Egli dice anzitutto che il parlante che dice ‘io’ di fronte a un ‘tu’ instaura ogni volta una persona nuova; l’atto stesso è ogni volta nuovo per chi lo compie: «lo statuto di questi ‘individui linguistici’ dipende dal fatto che essi nascono da una enunciazione, sono prodotti da questo evento individuale e, potremmo dire ‘semel-nativo’. Essi sono generati di nuovo ogni volta che una enunciazione è proferita, e ogni volta essi designano a nuovo». In secondo luogo, sostiene che le persone ‘io’, ‘tu’, ‘egli’ sono date in una disparità di condizione: le prime due sono uniche e ogni volta nuove, mentre la terza appare piuttosto una ‘non-persona’ [*non-personne*] e rimanda all’enunciato. Essa, in quanto non-persona, può esprimere «l’insieme indefinito degli esseri non-personali». Cfr., rispettivamente, Benveniste 1974, pp. 67-68; 83; e Benveniste 1966, pp. 228; 230. Ho proposto di chiamare ‘egli’ la «persona dell’enunciato», mentre ‘io’ e ‘tu’ le «persone dell’enunciazione». Si veda anche La Matina 2023, pp. 49-84.

³ Françoise Frontisi-Ducroux 1991. L’analisi della studiosa si concentra sullo *stámnos di Sión*, L. 16. Cfr. p. 86 e s. Scrive Frontisi-Ducroux che la maschera greca può definirsi come «la forme la plus appropriée à l’épiphanie de Dionysos. Manifestation du regard, figure de la rencontre avec le dieu, dans son immédiate présence marquée d’absence, le masque du dieu est foncièrement différent des masques portés lors des déguisements humains». (1991, p. 63). Il lavoro di questa eminente ellenista ha profondamente influenzato il nostro e ciò spiega perché a lei vogliamo dedicare questo piccolo scritto.

vece la zona della differenziazione tra la persona, intesa come τρόπος τῆς ὑπάρξεως, “modo di esistenza”, e il λόγος τῆς οὐσίας, “l’espressione della sostanza” o anche φύσις, “natura”.⁴ Il dramma attico è il giunto cardanico tra la visione fusionale e dionisiaca della persona e la visione inconfusa propria della Patristica, dove la persona segnala “l’irriducibilità stessa ai tratti della natura comune”.



Figura 1 – Dioniso, il “dio-maschera” (anfora attica, Tarquinia, VI sec. a.C.)

⁴ In verità, varie sono le traduzioni proposte dagli studiosi per rendere questa espressione che si trova in Arist. Cat. 1a2. Si va da “discorso definitorio” (Colli) o “definizione” (Fronterotta) a “definizione dell’essenza” (Pesce), “discorso che esprime la natura della cosa” (Reale), “definition of being” (Ackrill), e anche “the expression of the substance” (Apostle). Nei Padri Greci – soprattutto nei Cappadoci e in Massimo il Confessore – questo sintagma definisce l’ambito della natura comune (la κοινὴ φύσις), p. es., dell’uomo o di Dio, come cosa diversa dalla ὑπόστασις o πρόσωπον, termini riservati alla “persona”. L’autore della *Epistola 38* – attribuita dai mss. a Basilio di Cesarea, ma oggi per consenso unanime riconosciuta come scritta dal fratello Gregorio il Nisseno – distingue tra termini generali e termini singolari: Πάντων τῶν ὀνομάτων τὰ μὲν ἐπὶ πλείονων καὶ τῷ ἀριθμῷ διαφερόντων λεγόμενα πραγμάτων καθολικωτέραν τινὰ τὴν σημασίαν ἔχει οἷον ἄνθρωπος. Ὁ γὰρ τοῦτο εἰπὼν, τὴν κοινὴν φύσιν διὰ τοῦ ὀνόματος δείξας, οὐ περιέγραψε τῇ φωνῇ τὸν τινὰ ἄνθρωπον, τὸν ἰδίως ὑπὸ τοῦ ὀνόματος γνωριζόμενον, “Nell’intera classe dei sostantivi, le espressioni usate per cose plurali e numericamente diverse hanno un senso più generale, come ad esempio “uomo”. Chiunque utilizzi questo sostantivo ne indica la natura comune, senza limitarsi a un uomo particolare conosciuto con tale termine”. Cfr. Gr. Nyss., *Ad Petrum fratrem de differentia essentiae et hypostaseos* (= Bas. Caesar., *Epistula 38,2*. Per una discussione su questo importante testo del Cappadoce, si veda Reinhard M. Hübner (1972, pp. 463-490).

In questo senso – che oscilla tra il significato di ‘maschera’ e quello di ‘persona’ o ‘volto’ – il πρόσωπον di Dioniso mostrato qui sopra è proprio una maschera che non maschera niente, perché non viene usato per nascondere, ma per rivelare.⁵ Immagine culturale, il πρόσωπον è sempre anche il volto del dio Dioniso, di colui, cioè, che non ha altro volto che non sia una maschera (o *persona*). Πρόσωπον e volto sono in Dioniso – e, attraverso lui, in tutto il dramma attico – un unico dispositivo notazionale, *che mostra ciò che è in quanto è ciò che mostra*. Nel πρόσωπον, il Soggetto del μῦθος rivela la piena coincidenza tra mostrante e mostrato.

2. Forma logica e gestualità

2.1.1 Il πρόσωπον rappresenta un autentico problema semiotico e filosofico perché, da un lato, si presenta come un dispositivo enunciatore (del δῶμα) mentre, dall'altro, rileva della struttura logica dell'enunciato (del μῦθος). Esso trasforma la sintassi dei linguaggi in cui compare, unendo in sé i due piani, e però non consiste di due cose, bensì sempre e solo di una. La cosa che qui chiamiamo «forma logica dell'enunciato teatrale» non è mai stata fatta oggetto di una possibile ricerca autonoma, capace di leggere quel che avviene sulla scena come una trama di espressioni alle quali sia possibile assegnare una data «immagine articolata» (esattamente come accade ai filosofi del linguaggio, quando analizzano, con l'uso di un metalinguaggio formale, il contenuto dei proferimenti di una lingua storico-naturale).⁶

⁵ Sul rapporto tra nascondimento e rivelazione del dio Dioniso, appare interessante l'ipotesi di Jean-Pierre Vernant, che enfatizza lo spaccato fornito da Euripide nelle *Baccanti*. Nella tragedia, di cui anche qui si dirà, il dio appare sotto le sembianze di uno Straniero. Sicché, «les spectateurs, eux aussi, voient l'étranger, mais en tant qu'il dissimule le dieu afin de le faire connaître pour ce qu'il est : un dieu masqué dont la venue doit apporter aux uns la plénitude du bonheur, aux autres, qui n'ont pas su le voir, la destruction» (1985, p. 33).

⁶ La nozione di ‘forma logica’ (della proposizione o di un enunciato) è cruciale in logica, come si dirà anche *infra*. Nella logica di Aristotele la proposizione si risolveva nei suoi termini, nei suoi ὅροι; nella logica moderna, la forma logica di una proposizione è data in termini di predicato (o Funtore) e argomenti (o Attanti). Cfr. la celebre conferenza di Gottlob Frege 1891. Sul rapporto tra lingua naturale e lingua logica si veda l'essenziale pensiero espresso da Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, 4.002: «Il linguaggio comune traveste il pensiero. Lo traveste in modo tale che dalla forma esteriore dell'abito non si può inferire la forma del pensiero rivestito; perché la forma esteriore dell'abito è formata a ben altri fini che al fine di far riconoscere la forma del corpo». Cfr. anche le *Note sulla logica* in Wittgenstein 2009. La forma logica è la forma nascosta del corpo, che una grammatica superficiale copre o addirittura travisa. In semiotica, la forma logica del testo è costituita, ad es., dagli enunciati narrativi, che mostrano la struttura logica del racconto in termini di Funzioni e Attanti. Cfr. la voce *Enunciato* in Algirdas J. Greimas et Joseph Courtés 1986, pp. 123-125

2.1.2 Solitamente, quando si pensa a un linguaggio logico, si pensa a sistemi di marcatori simbolici come lettere, numeri, simboli matematici. Si pensa, cioè, a qualcosa che sia scritto, bidimensionale, mentale, slegato dalla propriocezione. Se una notazione logica è “soltanto” questo, allora l’idea che il teatro greco abbia funzionato come un sistema notazionale potrà apparire peregrina. Occorre, tuttavia, resistere alla pigrizia che ci fa identificare la logica con il prodotto della scrittura alfabetica, accettando che una notazione può essere – e, di fatto, è spesso stata – qualcosa di tridimensionale, corporeo e propriocettivo.⁷ Qualsiasi dispositivo adatto a preservare l’articolazione di un fatto può essere trattato come una rappresentazione di quel fatto ed esso stesso un fatto: un grafico è una notazione, come lo è una simulazione o una miniaturizzazione.⁸ Georg H. von Wright ha raccontato un episodio che sembra aver spinto Wittgenstein a trattare la proposizione come un frammento di mondo che raffigura la realtà alla maniera di una miniatura:

There is a story of how the idea of language as a picture of reality occurred to Wittgenstein. It was in the autumn of 1914, on the Eastern Front. Wittgenstein was reading in a magazine about a lawsuit in Paris concerning an automobile accident. At the trial a miniature model of the accident was presented before the court. The model here served as a proposition; that is, as a description of a possible state of affairs. It has the function owing to a correspondence between the parts of the model (the miniature-houses, -cars, -people) and things (houses, cars, people) in reality. (von Wright 1955, pp. 532-533).⁹

⁷ Questo genere di notazione è ciò che in alcuni nostri lavori abbiamo chiamato *Ich-Partitur*, ossia notazioni *intrinsically-coded*. Cfr. La Matina 2004, pp. 125-161 e 517-539.

⁸ Una indagine sui sistemi notazionali non potrebbe prescindere dai lavori di Nelson Goodman sulle arti e sui requisiti che permettono a un linguaggio di configurarsi come notazione. Si veda Goodman 1968; e, sull’approccio goodmaniano alla logica, La Matina 2000, pp. 80-113 e 2007, pp. 109-155.

⁹ Si veda Wittgenstein 2009, pp. 135-136. La concezione che emerge dal *Tractatus* fa comprendere come il paragone tra la proposizione (*Satz*) e la rappresentazione (*Darstellung*: grafica, pittorica o drammatica) sia essenziale alla relazione “pittoriale” tra Linguaggio e Mondo nel primo Wittgenstein. La proposizione – *Satz* può tradursi anche con ‘enunciato’ – raffigura i fatti (4.016), anche se a prima vista non sembra esserne un’immagine (4.011); essa *comunica* un senso nuovo (4.027) ma *mostra*, senza poterla rappresentare, la propria forma logica (4.121). Parafrasando Wittgenstein, noi sosteniamo qui che l’enunciato drammatico ha come contenuto il mito: esso ne è un’immagine plastica, come i modellini del tribunale di Parigi evocati dal filosofo austriaco. Alla domanda: Perché il teatro (e non il mito stesso) può rappresentare la forma logica dell’enunciato mitologico, Wittgenstein potrebbe rispondere che la proposizione mitica può bensì rappresentare i fatti, gli stati di cose, ma non può rappresentare la forma logica del mito stesso, poiché «per poter rappresentare la forma logica, noi dovremmo poter situare noi stessi con la proposizione fuori della logica [*außerhalb der Logik*], ossia fuori del mondo» (4.12). Il dramma attico è questo “porsi fuori” dalla logica del mondo mitologico, mostrando così i costituenti logici del suo pensiero.

Secondo Wittgenstein, nella proposizione (*Satz*) si dà vita a un mondo mettendo insieme le parti ‘come in un esperimento’ [*probeweise*]. Un po’ – egli aggiunge – come «quando al tribunale di Parigi un incidente d’automobile è rappresentato con pupazzi». ¹⁰ Questi pupazzi sono per noi πρόσωπα, segnaposto dei partecipanti all’azione, *placeholders* dotati della funzione che in un linguaggio standard è assolta dalle costanti individuali e dalle variabili di argomento. Il teatro miniaturizza il mito e lo costringe a svelare la sua logica dell’azione: esso può essere studiato come fosse una notazione per il mito. Ha scritto il linguista Lucien Tesnière (1959, p. 102) che l’enunciato verbale risulta dalla trasposizione della realtà drammatica nelle forme di una sintassi strutturale e che, per effetto di questa trasposizione dal dramma alla lingua scritta, il *processo*, gli *attori* e gli *elementi circostanziali* diventano rispettivamente *verbo*, *attanti* e *circostanti*: l’enunciato è, insomma, un *petit drame*, una miniatura attanziale. Se ora noi avessimo un metalinguaggio adeguato, potremmo forse più facilmente realizzare la natura notazionale del πρόσωπον nel dramma attico. Ciò ci aiuterebbe a sostenere la tesi che abbiamo qui in animo di presentare, almeno nel suo nucleo cruciale: il dramma rappresentava mediante enunciati praxico-gestuali un contenuto proposizionale; era una proposizione capace di mostrare la struttura logica dell’azione mitica in un modo che il mito non poteva far apparire. Questo ruolo *logico* del πρόσωπον spesso non è stato notato, a causa della polisemia della parola: πρόσωπον rimanda ora al volto, ora alla maschera o al personaggio di un’opera letteraria, ma si riferisce anche alla persona in senso grammaticale e perfino alla persona divina e umana nel contesto della patristica e della teologia ortodossa. In alcuni lavori precedenti ¹¹ abbiamo argomentato che una unità di fondo sussista tra tutti questi usi, ma la relazione di complementarità tra questi ambiti della conoscenza nella cultura contemporanea resta ancora da pensare.

2.2 La semiotica del mondo naturale di Algirdas J. Greimas

Vediamo per prima cosa quale posto potrebbe occupare il πρόσωπον in una semiotica naturale. Se consideriamo il mondo naturale come un universo costituito da *oggetti-nome* e da *processi-verbo* ¹², apparirà chiaro che la totalità dei fatti risulta da una attività tassonomica che conferisce alle cose il loro statuto semiotico. Ciò che emerge alla percezione sensoriale è ogni volta un mondo di figure, un repertorio di epifanie, il cui

¹⁰ Wittgenstein 2009, p. 135 [trad. ital. di Amedeo G. Conte].

¹¹ Si veda *exempli gratia* La Matina 2007.

¹² È quello che fa Algirdas J. Greimas 1968, nel suo tentativo di fondare una semiotica del mondo naturale su cui innestare una semiotica dei linguaggi gestuali; ora in Greimas 1970 (da cui citiamo), p. 53.

senso è però reperibile in un *fondale* che è compito dello studioso ricostruire. Scopo di un simile lavoro, secondo l'ipotesi semiotica di Algirdas J. Greimas, è « reconnaître l'existence, derrière les figures visibles d'une vision catégorielle du monde naturel, un écran constitué d'un homme réduit de catégorie élémentaires de la spatialité dont la combinatoire produit la figure visuelle [...] du code d'expression visuelle » (1970, p. 58).

2.2.1 Caratterizziamo inizialmente il mondo come *Umwelt* visuale, ossia come un campo di fenomeni appartenente all'ordine dell'enunciato e non a quello dell'enunciazione (1970, p. 57). All'interno del teatro greco antico, il soggetto umano è un corpo in mezzo ad altri, una figura nel complesso di altre figure, una forma (*exosomatica*) codificata in modo analogo ad altre forme. Se ora adottiamo la distinzione tra: (a) un piano dell'*enunciato* e (b) un piano dell'*enunciazione*, possiamo associare l'enunciato gestuale al contenuto di un FARE MITICO del personaggio, mentre assoceremo l'enunciazione gestuale al FARE COMUNICATIVO dell'attore. In greco, sia l'uno sia l'altro commettono ad un solo πρόσωπον; la scena, tuttavia, introduce un significativo iato tra le due *facies*, diegetica e drammatica. Chiediamoci ora come potremmo analizzare gli enunciati teatrali, in modo tale da far apparire questo iato? Questa domanda si traduce in una questione di carattere ontologico, di cui si dirà più avanti,¹³ ma che può essere così formulata: "Quale rapporto c'è tra il FARE *in sé* considerato e il COMUNICARE QUESTO FARE ad un θεατής conspecifico?" Rispondere significa poter assegnare il fare al piano dell'enunciato *praxico* e il comunicare al piano della enunciazione gestuale. Proviamo a fare un parallelismo con quel che accade nella comunicazione

¹³ La domanda è: "Quali impegni ontologici contraiamo quando rappresentiamo in un linguaggio notazionale il FARE d'un soggetto umano?" Gli impegni ontologici (o *ontological commitments*) di una teoria – ma anche di un universo narrativo o ludico, sono giusto quelle entità o quei tipi di entità che debbono essere considerate esistenti affinché gli enunciati di quella teoria (o di quell'universo narrativo o ludico) siano trattati come veri. In Willard V.O. Quine si trova questa definizione, largamente accolta: «A theory is committed to those and only those entities to which the bound variables of the theory must be capable of referring in order that the affirmations made in the theory be true»; cfr. Quine 1951. Nel caso di testi narrativi o drammatici o ludici, il problema pare complicarsi: in che modo, ad esempio, gli enunciati (verbali o drammaturgici) di un racconto come *Edipo re* o come *Prometeo legato* possono essere considerati "veri"? In che modo gli enunciati (ludici o iconico-pittorici) di un gioco come *Fortnite* sono "veri"? La questione è variamente dibattuta da filosofi e semiotici. Solo per farsene un'idea si vedano i saggi raccolti nel numero doppio della rivista *VS. Quaderni di studi semiotici*, 19/20 (1978). In particolare, segnalo i saggi di Umberto Eco 1978, pp. 5-72, dove Eco ha praticamente anticipato quasi tutta la materia del suo libro *Lector in fabula* (Bompiani, Milano 1979); si veda anche Ugo Volli 1978, pp. 123-148; ma soprattutto si veda l'articolo programmatico di John R. Searle 1978, pp. 149-162 (saggio tradotto da Umberto Eco). Proprio agli argomenti di Searle intendeva rispondere La Matina 1985, pp. 75-84. Quanto alla comunicazione teatrale, l'argomento dei commitments fu ripreso, nella linea della semiotica interpretativa di Eco, nell'interessante pionieristico volume di Marco De Marinis 1982.

linguistica. Qui il soggetto dell'enunciato e il soggetto dell'enunciazione sono facilmente distinguibili: il primo è il soggetto verbale e appartiene al campo linguistico, mentre il secondo è il locutore, il parlante, e non appartiene al campo linguistico. Proprio perché distinti, i due soggetti possono essere sincretizzati, come accade a enunciati tipo 'Odi et amo', dove il *soggetto che parla*, il poeta Catullo, è anche il soggetto verbale *di cui si parla*. Ed è così che nelle lingue storico-naturali il piano dell'enunciato e quello dell'enunciazione possono essere *discreti* nella *forma dell'espressione* (soggetto verbale *vs* locutore) anche se *sincretizzati* quanto alla *sostanza dell'espressione* ('io'-parlante e 'io'-soggetto verbale rimandano a Catullo).

2.2.2 Possiamo dire lo stesso dei linguaggi gestuali e di quello del dramma attico in particolare? Sembrerebbe di no. Infatti, fa osservare Greimas, quando si cerca di applicare alla gestualità umana la distinzione tra *Soggetto dell'Enunciato* e *Soggetto dell'Enunciazione*, si determina questa situazione particolare:

Au niveau de la sémiotique naturelle les deux sujets restent bien distincts : dans la praxis gestuelle, l'homme est sujet de l'énoncé tout en étant un « il » pour nous, il est le « je » agent de l'énoncé, le sujet des fonctions qui constituent son comportement ; dans la gestualité communicative, l'homme est le sujet de l'énonciation : il est un « tu » pur nous, mais un « je » pour lui-même, dans la mesure où il cherche désespérément à produire et à transmettre des énoncés. Mais ces deux sujets sont à présent situés à l'intérieur d'un même code de l'expression, ce qui a pour effet d'*interdire leur présence simultanée*. (1970, p. 67; corsivo dell'Autore).

Abbiamo provato a schematizzare la questione costruendo tabella seguente, in cui usiamo le stesse espressioni di Greimas 1970:

	Sujet de l'Énonciation	Sujet de l'Énoncé
SÉMIOTIQUE LINGUISTIQUE (possibilité du syncretisme entre les deux sujets)	<i>Actes de communication :</i> <i>Locuteur (non-linguistique)</i> « Je »	<i>Discours linguistique :</i> <i>Sujet verbal (linguistique)</i> « Je »
SÉMIOTIQUE NATURELLE (impossibilité du syncretisme entre les deux sujets)	<i>Agent de la gestualité communicative :</i> « Je » * (« Tu » pour nous)	<i>Praxis gestuelle - Agent de l'énoncé :</i> « Je » * (« Il » pour nous)
	« Le code de la communication gestuelle ne permette pas de construire des énoncés »	« Le code de la praxis gestuelle ne manifeste le sujet que comme sujet du faire »

Figura 2 – possibilità vs impossibilità di sincretismo tra soggetti

Sembra pertanto che nel linguaggio gestuale si debba rilevare una impossibilità di sincretismo tra il piano della comunicazione gestuale e quello della *πρᾶξις* gestuale: la prima non consente di costruire degli enunciati e l'altra può mostrare il soggetto come mero soggetto di un FARE. Inoltre, comunicare gestualmente e agire comportano una asimmetria nella relazione. Colui che *agisce* gestualmente è un *io* quanto al suo enunciato, ma un *egli* per il *θεατής*; al contrario, colui che *comunica* in modo gestuale si manifesta subito come un *tu* per il *θεατής* cui indirizza il suo atto di enunciazione. Resta indecidibile di quale spazio logico questo *tu* sia titolare all'interno di ciascuno dei piani. Lo statuto del soggetto resta confuso a causa della impossibilità di sincretizzare i due piani.¹⁴

2.3 *Attributivo Vs Predicativo*

2.3.1 Ciò che in questo approccio merita interesse è la questione della forma logica di un enunciato (e di una enunciazione) gestuale. La gestualità umana appare povera di aspetti realmente comunicativi. Con l'eccezione – rilevata dallo stesso Greimas – della cosiddetta gestualità attributiva, nella quale l'espressione corporea funziona come istanza di un «codice di espressione soggiacente» in grado di significare atteggiamenti e/o stati d'animo come la paura o l'ira. Tuttavia, egli aggiunge, questo tipo di semiosi non produce veri e propri enunciati, bensì solo dei «*mot-phrases*» o delle interiezioni, delle esplosioni emotive segnalate da gesti spesso asintattici. Il motivo è il medesimo: il soggetto appartiene all'ordine dell'*essere* più che del *fare*. Sicché, conclude Greimas, «l'énoncé synthétique qui est ainsi formulé est attributif, qualificatif, et non predicatif» (1970, p. 72).

2.3.2 Questa osservazione è interessante: il *tu*, che io osservo mentre mi segnala qualcosa con gesti, può far riferimento solo alla propria condizione di soggetto *patients*: il suo non è un "agire", ma un fare attributivo e/o avverbiale. La sua gestualità comunicativa ha a che fare con la sua stessa disposizione fisica, con il suo proprio stato d'animo; esprime la *διάθεσις*¹⁵ e non una *πρᾶξις* agentiva. Il soggetto non è così un *agente* vero e proprio, ma un *paziente* o un soggetto di stato. Ciò dipende, secondo Greimas, dal fatto che nulla nella *sostanza* gestuale (= la ὕλη corporea) consente di individuare cosa debba contare come *forma* gestuale.

¹⁴ Greimas (1970) osserva acutamente che non si può sincretizzare ciò che non è possibile anche separare analiticamente; e poiché una sola è la materia espressiva del gesto e della comunicazione gestuale (= cioè, il corpo umano), la teoria deve arrendersi a questa «impossibilité de syncrétisme» (*ibidem*)

¹⁵ Conclusioni simili per il *fare* mitico in Lotman e Uspenskij 1975.

3. Tradurre gli enunciati-μῦθος in enunciati-δράμα

3.1 Tuttavia, l'esempio del teatro greco mostra che il sincretismo ritenuto impossibile può realizzarsi – e sia di fatto realizzato – in un modo abbastanza semplice, ossia quando l'agente indossa il πρόσωπον. Il πρόσωπον consente all'io dell'enunciazione di *disgiungersi finitamente da (e dunque sincretizzarsi con)* l'io enunciato; talché, il FARE appare anche come contenuto dell'enunciato. Se quanto finora si è sostenuto ha una qualche plausibilità, allora va enfatizzato il fatto che fosse proprio il πρόσωπον ad operare lo *shifting* fra la sostanza espressiva dell'attore e la forma dell'enunciato. Ma perché è così importante sottolinearlo? Qui occorre chiarire che cosa significhi «tradurre un enunciato-μῦθος in enunciato -δράμα». Il dramma attico assunse questo compito. E riuscì in questo adeguando le risorse espressive del linguaggio disponibile: la gestualità mimetica. Bisognava tradurre il fare mitico degli eroi tradizionali in una azione che ne mostrasse la struttura, le ragioni e, insieme, la genesi e la vita. Il ruolo pivotale in questa opera di traduzione lo assunse il πρόσωπον.

3.2 Come ricordavamo in apertura, la parola 'πρόσωπον' ha un largo spettro semantico. In un'accezione teatrale i πρόσωπα sono quelli che enunciano in scena il contenuto mitico, personaggi in maschera, persone. Ora, qual è il legame tra la nozione di maschera teatrale e quella di personaggio, e poi di persona umana? Ioannes Zizioulas sostiene che la risposta si trovi proprio nella evoluzione del termine πρόσωπον, da una accezione meramente anatomica (τὸ πρὸς τοῖς ὤψι μέρος, "la parte vicino agli occhi") al suo uso come sinonimo di προσωπεῖον, termine tecnico per indicare la maschera tragica, fino al significato di "persona umana". Come e perché – egli si chiede – il significato anatomico ha potuto essere identificato con quello teatrale? Egli vede la risposta legata al fatto che, nel pensiero greco, dominato dall'idea di una armonia cosmica, era difficile conciliare l'idea dell'uomo – il mortale, lo θνητός, il βροτός, l'individuo *impermanente* per definizione – con l'idea cara ai filosofi di οὐσία, di una sostanza che *permane* e che dà vita al κόσμος, che richiama il senso di unità e armonia trasmesso dal mondo. Un mondo che a Platone appariva creazione di un dio e che per gli Stoici era informato dal λόγος. In questo universo di ordine e bellezza quale mai poteva essere il posto dell'essere umano? Zizioulas ritiene che a questa domanda abbia risposto la tragedia greca:

The place of man in this unified world of harmony and reason is the theme of ancient Greek tragedy. And it is precisely here that (by coincidence?) the term "person" (πρόσωπον) appears in ancient Greek

usage [...] The theater, and tragedy in particular, is the setting in which the conflicts between human freedom and the rational necessity of a unified and harmonious world, as they were understood by the ancient Greeks, are worked out in dramatic form. It is precisely in the theater that man strives to become a “person”, to rise up against this harmonious unity which oppresses him as rational and moral necessity. It is there that he fights with the gods and with his fate; it is there that he sins and transgresses; but it is there too that he constantly learns—according to the stereotyped principle of ancient tragedy—that he can neither escape fate ultimately, nor continue to show *hybris* to the gods without punishment, nor sin without suffering the consequences.¹⁶

3.3 La tragedia greca, così come racconta Aristotele nella sua *Poetica*, dialogava con il μῦθος, e tuttavia in questi dialoghi il mito non poteva apparire così come era stato affidato alla tradizione orale dell’epica dei Greci, cioè come canto o racconto degli aedi, dei rapsodi. Se nella cultura orale arcaica esso aveva assolto il ruolo di una enciclopedia tribale, bisognava ora adeguarlo alle nuove aspettative create dallo sviluppo di una civiltà teatrale – che era la continuazione dell’ἔπος – giusta l’intuizione di Gennaro D’Ippolito – ma che aveva cominciato a parlare una lingua diversamente articolata. La διήγησις, il racconto monologico dell’aedo, doveva diventare μῦμησις dialogica, il racconto di uno solo farsi imitazione dell’agire comunicativo di molti. Gli enunciati del μῦθος andavano tradotti in enunciati δρᾶμα.

3.3.1 Se crediamo ad Aristotele, il dramma attico vuole rappresentare un’azione: la tragedia è mimesi di un’azione. Qui nasce il problema: che cos’è un’azione? Si potrebbe rispondere: “azione è qualcosa che uno fa”. Lasciando da parte gli aspetti propriamente logici (la questione dell’intenzionalità, per esempio), il campo rimane ancora confuso. Anche il comportamento, per esempio, è “qualcosa che uno fa”, ma non è azione, non è *agency*. Alcune insidie nascono dunque dal contenuto del verbo ‘fare’, ma altre sono dovute al soggetto di questo fare: qualcuno. Si osservi l’immagine seguente, proveniente da una tomba egizia. In essa viene rappresentata la raccolta del papiro. La quale è un’azione costituita da molte ‘azioni’. In semiotica si direbbe che raccogliere il papiro è un Programma Narrativo principale, mentre le varie fasi qui sotto riprodotte (legare i fusti, metterli in spalla, sollevarli, portarli sulle spalle, etc.) sono Programmi d’Uso; ma adesso questo non importa.

¹⁶ John D. Zizioulas 1985, pp. 31-32.



Figura 3 – la raccolta del papiro (tomba egizia, Meir)

3.3.2 La domanda è: cosa viene rappresentato nella la *strip*? Una possibile risposta è: (1) “qui c’è qualcuno, *un non meglio identificato* raccoglitore, che si carica sulle spalle un peso, che poi lo solleva da terra, che lo porta, etc.” E tuttavia, si potrebbe anche rispondere che (2) la striscia “rappresenta una scena in cui *più raccoglitori* di papiro svolgono insieme il programma principale, ciascuno compiendo un solo programma d’uso”. E ancora, si può rispondere che (3) questa scena “racconta (alla maniera di Italo Calvino) la giornata tipo di *un determinato* raccoglitore di papiro”. Infine, per spirito analitico, si potrebbe pensare che la *strip* non racconti, né esemplifichi uno o più raccoglitori, ma sia semplicemente una illustrazione didascalica che (4) “*raffigura meramente l’azione* del raccogliere il papiro”. Contenuto che, per essere rappresentato, richiede che si raffiguri, *oltre e insieme* al gesto, anche il supporto corporeo: secondo quest’ultima interpretazione, il corpo umano che fatalmente viene disegnato accanto ad un cesto che raccoglie papiri altro non è che *il soggetto grammaticale necessario a mostrare l’azione* della raccolta di papiri.

4. Segmentare, rappresentare, analizzare un’azione

4.1.1 In definitiva, rappresentare un’azione umana comporta che non si possa non rappresentare anche l’agente. Sempre, quando vediamo un’azione, vediamo un agente coinvolto in essa, ma non sempre siamo consapevoli di avere a che fare con due distinte forme sintattiche. Di fatto, l’azione è fenomenicamente un processo unitario, non importa quanti siano i partecipanti. Riconoscere in essa un *nucleo* (= il fare) e dei *partecipanti* (= gli attanti), comporta una certa capacità analitica. Il disegno egizio non è ambiguo per il comune osservatore; lo diventa, quando si tenta di scindere la parte nucleare dalla parte attanziale. Di fatto, potremmo dire, nella percezione di un’azione questa scissione è introdotta dalle categorie dell’analisi. In questo senso, leggere un’azione non è molto diverso dal leggere il flusso verbale del linguaggio. In entrambi i casi si tratta segmentare un testo (auditivo-articolatorio, nel primo caso, visivo-motorio nel secondo), in un certo numero di sintagmi.

4.1.2 Nella percezione del suono di una lingua siamo aiutati dal fatto di disporre di un certo numero di segni che associamo ai suoni linguistici: gli alfabeti; nel caso della percezione di una sequenza gestuale, la possibilità di segmentare il flusso dipende dal riconoscimento di certe sequenze della gesticolazione umana come parti di un insieme di operazioni codificate entro una certa cultura e riconosciute come sintagmi o enunciati parziali (tagliare il fusto del papiro, legare più fusti con una fune, etc.). Il riconoscimento è globale: è il programma narrativo che viene individuato come tale in modo unitario. Solo con l'applicazione di una grammatica – che funzioni come i sistemi di scrittura nel caso delle lingue – si avrà il riconoscimento delle categorie: persone agenti, azioni, elementi circostanziali come strumenti.

4.1.3 Anche nella rappresentazione (pittorica, fotografica, filmica) di un'azione permane un ampio ventaglio di possibilità di lettura, dal momento che – come direbbe Nelson Goodman – i linguaggi pittorici sono *densi*, cioè non dotati di una morfologia finitamente articolata; e questo si aggiunge alla difficoltà rilevata da Greimas a proposito dei piani dell'enunciato e dell'enunciazione. Non abbiamo un alfabeto che ci insegni come trascrivere un flusso gestuale in un "testo scritto" – benché molti studiosi abbiano prodotto repertori e inventari di gesti e di trascrizioni. Sicché, "vedere" nella raccolta di papiro come cose distinte un 'processo-verbo' e un 'oggetto-nome (o pronome)' non è un fatto intuitivo. Nella rappresentazione teatrale – e in particolare nel linguaggio del dramma attico – le cose cambiano, perché, mediante il πρόσωπον, il soggetto grammaticale necessario a mostrare l'azione può essere discriminato dal contenuto dell'azione: l'attore non è il personaggio del mito. L'azione viene mostrata in una forma sintattica che separa le parti: il fare – che costituisce il nucleo, il processo-verbo dell'agire tragico – è distinto dal soggetto di questo fare – *l'oggetto-nome essendo divenuto un πρόσωπον, cioè un corpo-pronome che realizza in modo "vicario" le azioni del mito.*

4.2 La genialità del teatro greco è consistita nel suo stesso progetto di analizzare l'unità del gesto (locutorio e motorio) nelle sue componenti teoriche: il nucleo mitico e le trasformazioni apportate dall'azione scenica del πρόσωπον. La prima può esistere sotto forma di diegesi mitica, come racconto o descrizione. Ma questo non si può dire della seconda: il πρόσωπον è uno spazio inesistente, un *placeholder* collocato per conferire identità spazio-temporale all'azione di volta in volta tradotta dal racconto in comunicazione gestuale. Il πρόσωπον è un dispositivo notazionale, non un oggetto del mondo: esso, per così dire, impresta la propria corporeità all'eroe mitico, facendosi suo pronome-corpo, sua estensione vicariante. In questo modo, l'agente – che è sempre invisibile nel contesto dell'azione che compie – diveniva visibile come categoria del discorso drammatico: era la persona che, *en-déça* della maschera, scom-

poneva l'unità gestica in due elementi astratti: il predicato gestico/praxico e la persona agente. Proprio perché dotato di maschera, il πρόσωπον funziona come pronome: è lo «spazio bianco» di una x variabile libera e, contemporaneamente, dotato di una effigie, è anche il valore nominale che satura questo spazio. Questa duplicità ne farà un potente meccanismo espressivo.

5. Dal nome al predicato

5.1 Il teatro greco è μίμησις πράξεως, ma deve mettere in scena dei πρόσωπα. Si rilegga l'inizio dell'*Edipo re*, quando il sovrano, uscendo dalla reggia e rivolgendosi ai supplici, dice (vv. 7-8): αὐτὸς ὧδ' ἐλήλυθα, ὁ πᾶσι κλεινὸς Οἰδίπους καλούμενος, "Eccomi, sono venuto e sono proprio io, quello che tutti conoscono e che è chiamato Edipo". In verità, la tragedia dimostrerà che nessun altro personaggio conosce Edipo, perché nessuno sa quello che lui ha fatto nel mito. La tragedia mette però in scena anche il fatto che Edipo stesso, per tutta la tragedia, non sa chi è Edipo. Nel dramma di Sofocle, in sostanza, personaggio mitico e corpo pronominale condividono il nome, il πρόσωπον, più certe descrizioni definite: "Il solutore degli enigmi della Sfinge", "Il re di Tebe" "Il marito di Giocasta", etc. E tuttavia, essi non sono mutuamente sovrapponibili in ogni punto del dramma. Quando, ad esempio, Edipo dice: «Cercate l'assassino di Laio», lo spettatore ateniese interpreta la descrizione "l'assassino di Laio" come riferita all'"Edipo" del mito, ma non al πρόσωπον Edipo che è sulla scena. Benché l'Edipo-mitico e l'Edipo-scenico siano lo stesso πρόσωπον (anaforico l'uno, deittico l'altro), assistiamo nel dramma ad una sospensione della cosiddetta sostitutività dell'identità. Il dramma sofocleo mette in scena proprio questo "stato di eccezione" tra il regime anaforico del μῦθος e il regime deittico del δρᾶμα.

5.2.1 Vi è dunque, uno scarto tra la forma del mito e la sintassi del dramma, una relazione non irenica: il mito non confluisce supinamente nel dramma, ma può attivare dei campi deittici indipendenti dal racconto tradizionale, svincolando i suoi πρόσωπα da alcune delle descrizioni anaforiche che li individuavano negli enunciati-μῦθος. Il δρᾶμα adotta così una sintassi polemica, che mette il senso del μῦθος in condizione di significare altro. Il punto di massima tensione tra i due linguaggi viene a trovarsi nel πρόσωπον, che è insieme estensione del nome, corpo del pronome e spazio logico dell'enunciato. Nel linguaggio dei racconti epici molto di questo apparato indessicale rimane nascosto o è sottoposto alla semantica del nome e alla fissità degli epiteti formulari. Il nome proprio costituisce, però, la vera segnatura del mondo mitologico. Lotman e Uspenskij (1975, pp. 102; 106) hanno descritto in un saggio importante i suoi caratteri:

Nel mondo mitologico (...) ha luogo un tipo di semiosi del tutto particolare, che può essere ricondotto, in generale, al processo di *nominatio*: il segno della coscienza mitologica si identifica col nome proprio (...). / 106 Si può dire che, *dal punto di vista del suo valore, il nome proprio si riduce, nella sua massima astrazione, al mito*. Proprio nella sfera dei nomi propri si verifica la identificazione della parola col denotato, fenomeno questo che è peculiare delle rappresentazioni mitologiche e che si esprime non solo attraverso ogni genere di tabù, ma anche col cambiamento rituale dei nomi propri. (Corsivo degli autori)

5.2.2 L'azione raccontata dal mito si presenta come una condizione del nome proprio e non è, pertanto, una vera e propria azione. Ciò significa che la forma di una azione del mito *non è predicato ma attributo* del soggetto. Nell'*Odissea*, ad esempio, Odisseo vince la gara di tiro con l'arco. E però, lo spettatore del mito sapeva che avrebbe vinto: lì non c'è nessuna gara, ma c'è semplicemente l'individuazione di Odisseo mediante l'estrinsecazione dei suoi γυνώρισματᾶ: per l'ascoltatore dell'età arcaica, non si trattava di una scena di competizione, ma di una scena di ἀναγνώρισις. E l'arco stesso *non era un oggetto* con il quale Odisseo compiva un'azione, ma *un attributo di Odisseo*, una prerogativa appartenente allo spazio personale di Odisseo.¹⁷ Se le cose stanno così, se il mito non ha spazio che per il nome, allora ciò vuol dire che *il contenuto di una azione mitica è sempre un attributo, una qualità che non può essere dissociata dal soggetto, dall'eroe, perché essa serve precisamente alla sua individuazione*. Qualcosa di simile aveva scritto Umberto Eco (1964, pp. 229-229) nel suo saggio su *Il mito di Superman*, dove così egli definiva la "fissità" dell'eroe tipico della mitologia classica:

L'immagine religiosa tradizionale era quella di un personaggio, di origine divina o umana, che nell'immagine *rimaneva fissato nelle sue caratteristiche*

¹⁷ La visione del mondo del greco arcaico non era certamente quella che poi sarà cristallizzata nella *Metafisica* di Aristotele. I confini tra gli *oggetti-nome* e i *processi-verbo* erano cangianti e bisognerebbe ricordarsene ogni volta che "proiettiamo" retrospettivamente le nostre categorie per spiegare l'Antichità più remota. Noi dipendiamo concettualmente da Aristotele: e se il filosofo ci apre alla comprensione ingenua del mondo che stava prima e di cui il mito e la poesia arcaica sono testimonianza. Bene ha scritto il grande ellenista Bruno Lavagnini, rimemorando che (cito a memoria) i frammenti dei poeti lirici e melici sono doppiamente frammenti: una volta, in relazione al testo, che è andato perduto; e una seconda volta, rispetto alla civiltà di cui sono espressione e che non conosciamo che per lacerti, per *disiecta membra*. Il rapporto tra Odisseo e il suo arco configura una relazione diversa da quella che un moderno soggetto intrattiene con la propria autovettura o con il proprio smartphone. Penserei piuttosto alla relazione che si dà fra due alleli, una ἀλληλουχία. Per trovare qualcosa di simile a questa nostra idea dobbiamo guardare alle ricerche di un etnologo come Maurice Leenhardt (1940-, pp. 5-36) sulla persona melanesiana.

eterne e nella sua vicenda irreversibile. Non era escluso che dietro al personaggio esistesse, oltre che un insieme di caratteristiche, una storia: ma *la storia si era già definita* secondo uno sviluppo determinato e veniva a costituire la fisionomia del personaggio *in modo definitivo*. In altri termini, una statua greca poteva rappresentare Ercole o una delle fatiche di Ercole; in entrambi i casi, nel secondo più che nel primo, Ercole veniva visto come qualcuno che aveva avuto una storia e questa storia caratterizzava la sua fisionomia divina. Comunque, *la storia era già avvenuta e non poteva più essere negata*. Ercole si era concretato in uno sviluppo temporale di eventi, ma questo sviluppo si era concluso e l'immagine simboleggiava, col personaggio, la storia del suo sviluppo, ne era la registrazione definitiva e il giudizio. (corsivo mio).

5.3.1 Talché, il teatro che voglia mettere in scena il mito deve trasformare il Fare mitico. Sulla scena, l'Eroe può "farla franca", ma non può sottrarsi del tutto all'azione mitica, perché questa è per lui fondativa dell'identità. Il poeta tragico non canta, non recita versi esametri, ma istruisce il Coro e insegna a "smembrare" il discorso fra le tante bocche degli attori e dei coreuti. Questa polifonia è un'azione, un δράν, e non un mero attributo dell'Eroe mitico. Il racconto varia ora su πρόσωπα, i quali rendono possibile la produzione indessicale dell'azione umana. Per la prima volta, un racconto può essere letto come manifestazione di una libertà che il mondo mitico non conosceva. Osserva in proposito Ioannes Zizioulas: «As a result of this mask man—the actor, but properly also the spectator—has acquired a certain taste of freedom (...) But as a result of the mask he has become a person, albeit for a brief period, and has learned what it is to exist as a free, unique and unrepeatable entity».¹⁸

5.3.2 La maschera ha dunque una relazione profonda con la persona e *questa relazione è il contenuto della tragedia*. Si tratta pertanto di spiegare con quali dispositivi logici questa relazione sia stata presa in carico dal complesso apparato di comunicazione teatrale della cultura ateniese dell'età classica. Qui trova spazio la nostra ipotesi sulla funzione logica del teatro e del πρόσωπον. Come abbiamo ricordato in precedenza, il πρόσωπον doveva consentire che il fare *attributivo* dell'Eroe venisse messo in sottofondo, facendo invece risaltare il fare *predicativo* dell'enunciato e della enunciazione scenica. Il dramma, così strutturato, diventava azione e, in una, notazione dell'azione. Importa rilevare ancora che la scena diventa una traduzione del mito e una notazione logica del racconto, ora suddiviso nelle categorie dell'attore – soggetto della enunciazione drammatica – e del personaggio – soggetto dell'enunciato mitico. Indossando il πρόσωπον, l'attore non è più ὁμοούσιον,

¹⁸ I. Zizioulas, pp. 32-33.

«della stessa sostanza» del personaggio, bensì ὁμοπρόσωπον («della stessa persona»)¹⁹ di questo, avendo cancellato sé stesso come *costante individuale* per consentire che il πρόσωπον assuma il ruolo di termine singolare in un enunciato gestuale drammatico. La gestualità patemica legata all'attore diviene ora parte di una gestualità drammatica, cioè di un fatto.

5.5 Tale statuto *logico* del πρόσωπον (come espressione che segnala lo «spazio bianco» di una x variabile libera e, contemporaneamente, indica il valore che satura questo spazio) mostra quanto complesso fosse il ruolo ontologico e semantico assunto dalla persona tragica. Se il contenuto del fare è divenuto contenuto di una comunicazione gestuale, lo si deve al fatto che la scena teatrale è divenuta forma proporzionale all'interno della quale una parte gioca il ruolo del *predicato*, con una o più variabili libere, mentre un'altra parte (il πρόσωπον) gioca il ruolo di *variabile e di nome*.²⁰ Proprio per questo motivo si è sostenuto che la tragedia greca costituisce un sistema notazionale capace di rappresentare il passaggio da una gestualità soggettivante e attributiva (legata all'essere di una certa sostanza o οὐσία) ad una gestualità comunicativa dotata di un contenuto proposizionale. Il fulcro è il πρόσωπον, dispositivo che rende l'attore un termine singolare, rimuovendone la naturale espressività del viso. Svestito temporaneamente dal suo *io*, l'attore, divenuto «im-passibile» conta come una variabile, una x , vestita bensì da nome proprio, ma che nel contesto dell'azione drammatica non è più soltanto nome proprio, ma campo deittico che si apre alla libertà

¹⁹ I due termini greci vennero effettivamente impiegati nel dibattito trinitario per chiarire in che modo il Figlio fosse legato, da una parte al Padre e dall'altra parte agli uomini, e in che cosa differisse dal primo e dagli altri. Πρόσωπον e οὐσία sono le due categorie ontologiche e semantiche centrali della teologia e della filosofia del linguaggio nei Padri della Chiesa greca; esse corrispondono alle due parti di un enunciato semplice: il termine singolare è il nome o la descrizione definita che rimanda al πρόσωπον, mentre predicato è un termine generale espressione di concetti, p. es. οὐσία o φύσις. La differenziazione semantica tra termini generali e singolari (assoluti e relativi) è un principio cardine della filosofia del linguaggio di Gregorio e dipende direttamente da quel che, con Frege, prenderemo a chiamare «il principio contestuale», che recita: «Solo nel contesto di un enunciato un termine ha significato». Per una comparazione tra il principio di Frege e le formulazioni affini di esso che possiamo ritrovare in Gregorio di Nissa, rimando a La Matina 2011, pp. 315-335.

²⁰ Cioè, in senso logico, il ruolo di un termine singolare. Una definizione efficace può essere questa: «un'espressione è un termine singolare se può essere impiegata per designare un oggetto reidentificabile, per il quale, cioè, disponiamo di criteri di identità e riconoscimento» (Picardi 1992, p. 114). Oggetto è, in senso logico, tutto quello che possiamo designare mediante un termine singolare. I principali termini singolari sono i nomi propri come 'Edipo' o 'Giocasta' e le descrizioni definite come 'l'assassino di Laio' o 'il marito di Giocasta'.

dell'azione. Se fosse *solo* nome proprio, infatti, il suo fare verrebbe letto come un attributo già sempre iscritto nel DNA del personaggio come sua natura, φύσις.²¹

6. Considerazioni sulla forma logica dell'azione

6.1.1 Chiariamo brevemente la nostra ipotesi, facendo uso di alcuni termini della filosofia del linguaggio. Nella logica predicativa del primo ordine – quella cui qui si fa riferimento – si fa uso di una notazione standard. Un enunciato semplice come «Edipo parla» verrebbe schematizzato come

[1] : «F (a)»

dove *a* è il nome 'Edipo' e la lettera predicativa 'F' il verbo 'parla'. Se ora togliamo il nome, cioè *a*, apparirà il predicato

[1 bis] : «F (x)»

dove il segno '(x)' segnala che il predicato è un elemento insaturo (*un-gesättigt* in Frege), cioè bisognoso di un nome per formare un enunciato che possa essere o vero o falso. Applicando queste poche nozioni al linguaggio del dramma attico, si dirà che un ENUNCIATO-δρᾶμα è costituito sempre da un predicato gestuale (il δρᾶν di un πρόσωπον che agisce), che traduce un ENUNCIATO-μῦθος. Se avessimo una notazione logica per questo, potremmo analizzare l'azione scenica, per esempio, traducendo un qualsiasi ENUNCIATO-δρᾶμα in una formula che ne mostri la struttura costitutiva a mezzo di una notazione come la seguente:

[2] : «δρᾶν_{δρᾶμα} (ξ)»

Questa rappresenterebbe pertanto la *forma logica del predicato di azione*. Ciò che in questo articolo chiamiamo πρόσωπον è, da una parte (a) un corpo/espressione analogo alla 'a' dell'enunciato mitico [1] e, dall'altra parte, (b) uno spazio vuoto, che simbolizza il fatto che il predicato è insaturo.²²

²¹ Usando un linguaggio da logici, potremmo dire che la cui parte insatura del predicato di azione è proprio il πρόσωπον, espressione insieme di una *costante individuale* e di uno *spazio che si è aperto nel predicato mitico*. Spieghiamo meglio questa terminologia.

²² Precisazione doverosa per un logico: adoperiamo la lettera greca minuscola 'ξ' nel senso chiarito da Michael Dummett, *i.e.* per notare un segmento temporale nella stadiazione dell'enunciato.

6.1.2 Ora, la tragedia mette in scena un mito per imitazione, e l'imitazione di una azione si compie se c'è qualcuno che agisce. Aristotele dice chiaramente che la tragedia è imitazione di una azione (ἐστὶν οὖν τραγῳδία μίμησις πράξεως), che a compiere l'imitazione sono degli agenti (πράττοντες ποιοῦνται τὴν μίμησιν) e che la condizione perché si dia l'imitazione di un'azione è che vi siano delle entità che agiscono, degli "attanti" (ἐπεὶ δὲ πράξεώς ἐστι μίμησις, πράττεται δὲ ὑπὸ τινῶν πραττόντων). Perché allora diciamo 'insaturo' il predicato gestuale, dato che il personaggio agente è necessariamente sempre compreso nella rappresentazione mimetica dell'azione in una con il suo fare? Va detto che un Enunciato-δράμα è insaturo in una maniera diversa dall'enunciato di una lingua verbale, anche mitica. Una prima ragione è che esistono anche nel linguaggio teatrale delle strutture di inferenza e che un linguaggio con uso di segni variabili permette di formalizzarle con esattezza: per esempio, il riconoscimento. Aristotele include tra le forme del riconoscimento anche l'agnizione ἐκ συλλογισμοῦ (come nelle *Coefore*) e anche il riconoscimento ἐκ παραλογισμοῦ, ossia l'agnizione costruita su inferenze fallaci dello spettatore (come è il caso nella tragedia *Ulisse falso messaggero*, di cui però non sappiamo nulla). Il secondo motivo è quello più importante: permettere di caratterizzare – come più volte si dirà – il fare dell'attore come un fare predicativo e non attributivo. Se non fossimo in grado di discriminare il predicato [2] «δρᾶν_{δράμα} (ξ)» dal suo attante 'a', non ci troveremmo più in presenza di un enunciato con un agente, ma avremmo un enunciato che declina il in forma attributiva una gestualità che inerisce un soggetto, che si presenta cioè come una qualità o un attributo della stessa natura del soggetto. Avremmo, in sostanza, un attante *patiens* e non un attante *agens*. Quel che invece fa della gestualità teatrale la esemplificazione di un fare autentico, di un agire, è la possibilità che esso fare sia scindibile dal soggetto.

6.2.1 Occorre, in termini semplici, che il fare non sia esistenzialmente inerente a chi fa. Ora, il teatro greco ottiene questo *depsichizzando* – a mezzo del πρόσωπον – la figura dell'agente: in questo modo, ciò che viene fatto non è "della stessa sostanza di chi fa". Ma c'è di più: come vedremo nell'episodio delle *Baccanti* (vv. 1175-1280), Agave entrerà in scena recando nelle sue mani qualcosa che ella crede sia la testa mozzata di un leoncello, prima di scoprire che si tratta della testa mozzata del figlio Penteo. Un solo dispositivo scenico, il πρόσωπον – supporta ben quattro differenti descrizioni: per lo spettatore che guarda esso è (1) *la testa umana di Penteo* ed è (senza contraddizione) (2) *la testa animale raccolta da Agave*, senza cessare di essere (3) *il dispositivo teatrale* che è davanti allo spettatore e (4) *l'elemento della sintassi teatrale* che l'analisi che stiamo compiendo permette di discriminare come parte dell'ENUNCIATO-δράμα. Il massimo risultato con il minimo sforzo. Un solo πρόσωπον, da una parte, e ben

quattro possibili termini singolari dall'altra. Chiaro che, dunque, questo πρόσωπον funzioni, per un verso, come nome proprio o descrizione definita (= costante individuale): è la 'a' dell'Enunciato mitico

[1] : «F_{μῦθος} (a)».

Ma è altrettanto chiaro che esso funziona come uno spazio vuoto che può essere riempito da descrizioni differenti (testa di Penteo e/o testa di leoncino, e/o dispositivo e/o sintagma): è lo 'ξ' della formula

[2] : «δρᾶν_{δράμα} (ξ)».

Occorre notare che *nel linguaggio mitico una formula come la [2] non può darsi*: perché in esso l'azione è indissociabile dall'Eroe. È il teatro attico che, mediante lo *splitting* operato dal πρόσωπον (insieme maschera e personaggio, variabile e nome proprio), rende visibile il posto vuoto nel predicato e, insieme, la sua saturazione a mezzo del nome proprio o di un altro termine singolare.

6.2.2 È a partire da questo spazio logico – dal *blank* di un predicato di azione – che il soggetto Eroe imparerà a discutere la propria condizione, mostrando di prendere le distanze da sé e dalla propria storia, dal proprio nome e perfino dallo spazio nel quale è stato collocato dal racconto mitico. Uno degli effetti logici della azione teatrale greca è quindi quello di consentire che il soggetto dell'Enunciato-δράμα venga separato nella *sostanza*, cioè nella φύσις, dal soggetto della *enunciazione* (= *l'attore come individuo* psichico). Il fare del πρόσωπον non ha a questo punto, nessuna consustanzialità con il soggetto di questo agire. La sintassi scenica del dramma attico può essere ora considerata come costituita da enunciati di *fare*-μῦθος che possono essere finalmente analizzati in: una parte predicativa (= il δρᾶν) e una espressione (categorialmente differente dalla prima) singolare (= il πρόσωπον). Ma c'è anche un'altra conseguenza che si prospetta: proprio perché non sono più fusionalmente legati alla sostanza del loro essere (si ricordi quel che osservava Greimas), i due soggetti – dell'enunciato e dell'enunciazione – possono sincretizzarsi come *personae*.

7. Il "new riddle" delle Baccanti

7.1 Le *Baccanti* di Euripide ci offrono un esempio di questa ambivalenza del πρόσωπον e della ambiguità cui può dar luogo, nelle mani di un autore esperto, la natura oscura e inquietante dell'*Umwelt* teatrale e dei πρόσωπα che essa ospita. Nel dramma euripideo ci sono infatti dei passi nei quali il

tragediografo sembra svelare il suo intento «metateatrale» proprio giocando con lo statuto del πρόσωπον. Euripide porta il teatro a guardare sé stesso come rituale di confusione delle identità ma anche come disvelamento di una inabitazione divina. Dioniso stesso è rappresentato sia travestito da Straniero sia come inabitante del πρόσωπον sia come πρόσωπον culturale: egli differenzia sé stesso come dio-πρόσωπον, ma, al tempo stesso, rappresenta la manifestazione del dio al di là del πρόσωπον; infine rappresenta il dio come πρόσωπον. Françoise Frontisi-Ducroux (1991) ha messo in luce gli aspetti culturali che si connettono alla raffigurazione di Dioniso come *dieu-masque* più che come *masque de dieu*. Con riferimento alla tragedia di Euripide essa osserva che vi è un enigma, peraltro rilevato da altri studiosi, intorno alla natura del πρόσωπον come oggetto teatrale. È corretto dire che il dio Dioniso sia protagonista del dramma ove appare come πρόσωπον, avendo preso le sembianze di uno di suoi iniziati, lo straniero appunto. Tuttavia, continua la studiosa :

On peut dis lors se demander si le masque du Dieu, qui se cache sous des traits humains, est un masque «masquant», contrairement aux autres masques tragiques qui, eux, désignent clairement le personnage et aident à l'identifier, comme le fait le visage pour un être de chair. (...) La face que montre aux spectateurs le Dionysos des *Bacchantes* est-elle donc une fausse-face?» (1991, p. 226).

7.1.1 Dioniso può assumere le sembianze che preferisce: può dunque avere un volto? Egli sembra mostrare un volto che coincide con la maschera del πρόσωπον del dio: è dunque «le visage de celui dont la face est un masque?» (*ibid.*). Nella pagina dell'antropologa compaiono, come si vede, ben tre termini, che hanno un corrispettivo nelle parole italiane 'volto', 'faccia' e 'πρόσωπον'. Ma in greco ognuno può essere il significato-traducete del termine 'πρόσωπον'. Ne è chiaro esempio la scena delle *Baccanti* dove Agave si riprende dalla condizione allucinata della trance (spec. vv. 1175-1280). Ella ha stretta in mano la testa di un leoncello; scoprirà troppo tardi che si tratta della testa del figlio Penteo, che essa stessa ha raccolto dopo che le menadi lo avevano scoperto e ucciso. Agave “vede” un leoncello laddove lo spettatore “sa” che quella testa è umana. Ma, di fatto, essa non regge in mano che la πρόσωπον vuota di un attore: il suo πρόσωπον. Questa testa viene designata nel testo come κάρα e poi anche come πρόσωπον. Commenta Frontisi-Ducroux:

Le choix de ce terme [scil. πρόσωπον] vise certes à conduire Agavé à reconnaître une face humaine pour identifier les traits. Mais il est là totalement ambivalent et le mot qu'Agavé doit comprendre comme « visage » signifie aussi « masque » pour les spectateurs qui voient au même instant l'accessoire scénique porté jusque-là par l'acteur incarnant Pentée » (1991, p. 229).

7.1.2 Qual è lo statuto logico della maschera qui? Essa, in realtà, non maschera alcunché. Anzi, «il révèle que dès que s'est tue la voix qui l'animait si tôt éteintes le paroles que le poète mettait dans sa bouche, le personnage n'est plus qu'un masque creux, qu'une pure apparence (p. 129). Il πρόσωπον è insieme *variabile d'argomento* (= una x , o, meglio, uno 'ξ' in senso logico) che può prendere valori e così saturare il predicato di fare (gestuale e/o verbale), e *variabile di enunciazione* (= una variabile diadica, che provvisoriamente possiamo notare con « $\xi \wedge \xi$ », il cui valore è *schetico* ed è pari a quel che trascriverebbe la relazione «io \wedge tu» in una notazione logica sensibile al contesto).

✂ – *Ma la sua multiforme identità non crea problemi allo spettatore, che può identificare tutte queste cose senza dover complicare la sua ontologia. Se, come s'è detto prima, Agave vede una testa di leone in ciò che è (e sarà, ed è stata) una testa umana, non è necessario creare mondi possibili che spieghino tutto ciò come un fatto modale relativo alle credenze di un personaggio. Questo unico πρόσωπον (che è testa, personaggio, maschera e leoncello e altro ancora) è appunto l'espedito notazionale che sottrae l'identità psichica all'attore fino al punto da poter essere esibito senza alcun supporto, come pura variabile scenica. Il πρόσωπον che Agave porta con sé è la testa di Penteo; ed è la testa di leoncino, ed è entrambe le cose, può essere entrambe le cose senza essere tre cose in tre mondi possibili. Lo può perché il πρόσωπον è ciò che si rivela alla vista perché impone allo sguardo un faccia-a-faccia. La sua identificazione è possibile come contrapposizione alla οὐσία, anzitutto dell'attore, poi dello spettatore e infine della natura umana rispetto alla quale esso è «cieco». Forse è tipico del πρόσωπον il fatto di poter assumere più identità senza perdere la propria funzione individuante ma senza assumerla mai del tutto. Nell'Umwelt scenico il πρόσωπον non è natura, non è φύσις e non è οὐσία, ma uno shifter che ci immette in una dimensione predicativa assente nell'universo mitologico.*

7.2 Il “nuovo enigma” delle *Baccanti* esala dai fori vuoti del πρόσωπον di Penteo: è il πρόσωπον non più abitato dall'attore, ma pur sempre πρόσωπον. È infatti contrassegno di Penteo – anzi è Penteo, dunque è persona – ma è del pari spazio vuoto che descrizioni differenti possono saturare. Non è privo di significato che proprio un dramma “ek-statico” come *Le Baccanti* ci offra un esempio dell'ambivalenza del πρόσωπον: il mito dovendosi tradurre in dramma, il processo necessita di qualcosa che renda possibile separare l'attore dai suoi contenuti psichici. Senza la maschera, tutto quello che l'attore fa in scena è qualcosa che lo spettatore attribuirebbe all'attore, e non al personaggio. È la maschera che introduce la distanza fra la soggettività dell'attore, che viene negata, e la soggettività del personaggio.

8. Dal teatro greco antico alla persona: il contributo del Cristianesimo

8.1 Il teatro ci fa conoscere la possibilità di un modo di esistenza (una ipostasi), che resta vivente anche se viene separato dalla sostanza dell'individuo (la sua οὐσία). Nasce la dimensione personale come prodotto del teatro greco, nasce la possibilità che nell'unico πρόσωπον, si manifesti la 'persona' tragica come atto di disaffiliazione dalla sua stessa condizione mitica e, perfino, dalla sua stessa natura sostanziale (la οὐσία). Questa dimensione *ek-statica* e *relazionale* è quella propria dello spazio di Dioniso, il quale non è il dio che ha una maschera (come tutti gli altri dèi), ma qualcuno che può assumere le sembianze che preferisce: qualcuno che sembra mostrare una *faccia* che coincide con la *maschera* di un *volto*, per usare la bella espressione di Françoise Frontisi-Ducroux. Dunque, Dioniso è il volto di colui la cui faccia è una maschera. Questo *overlapping* avrà conseguenze fondamentali nell'ontologia soprattutto quando il Cristianesimo dovrà occuparsi della nozione di πρόσωπα in relazione alla Trinità. Secondo i Padri la nozione di persona è essenziale per non cadere nel triteismo: non si può dire che le tre persone della Santissima Trinità sono tre individui, altrimenti sarebbero tre ὑποκείμενοι separati, tre dèi. I Padri Cappadoci, fini teologi greci che teorizzarono queste cose nel IV secolo – cioè tra il concilio di Nicea e il concilio di Costantinopoli – dovettero risolvere il problema che si condensa nella domanda che Ablabio rivolgeva a Gregorio di Nissa: "Perché diciamo che il Padre e il Figlio e lo Spirito Santo sono un unico Dio, e non tre dèi, mentre quando parliamo di Pietro, Paolo e Giovanni diciamo che sono tre uomini?"²³

8.2.1 L'argomentazione fin qui svolta ci permette di collegare la risposta dei Cappadoci alla logica dell'azione drammatica. Importa notare che solo attraverso la speculazione grammaticale e logica resa possibile dal teatro greco si poté rappresentare qualcosa come la pluralità della persona. Il πρόσωπον non solo collega lo spazio mitico allo spazio drammatico, ma ne dà anche una spiegazione in termini *praxici*, in termini di azione. Quando i Padri greci parleranno dell'Incarrazione del Figlio, spiegheranno l'enunciato incipitario dell'evangelo

²³ Questo il contenuto dello scritto di Gregorio di Nissa intitolato appunto *Ad Ablabium, quod non sint tres dii* (*Gregorii Nysseni Opera* III/1, pp. 37-57). Per l'esegesi di questo testo cruciale per la teologia e per una archeologia della nozione di persona/πρόσωπον è fondamentale la monografia di Giulio Maspero, *La Trinità e l'uomo, l'Ad Ablabium di Gregorio di Nissa*, Città Nuova, Roma 2004. Tocca rilevare che di questo dibattito trinitario, dei suoi temi e dei suoi autori quasi nulla viene ordinariamente ripreso nelle tante «teorie della persona» che fioriscono ai nostri tempi. Anche in campo semiotico è accaduto che un importante libro sulla struttura della persona abbia liquidato la questione con pochissime righe in una nota a piè di pagina.

di Giovanni, ὁ λόγος σὰρξ ἐγένετο, come un diventare carne che non aggiunge né toglie proprietà al λόγος, ma che lo colloca in uno spazio logico, a partire dal quale quello stesso λόγος che era in principio può essere ora toccato, guardato, assunto come corpo vivente che si dà nel movimento, nel gesto, nell'agire drammatico, che è sempre linguistico e semiotico.²⁴

8.2.2 È da qui che nasce come conseguenza lo sdoganamento delle Icone – avvenuto a seguito di un altro concilio niceno, quello del 787 – che libera l'Occidente dall'iconoclastia.²⁵ Noi possiamo rappresentare le fattezze del Dio nell'icona e l'icona funziona; ce lo dice tutta la tradizione mistica e patristica dei secoli successivi. Negli scritti teorici sulle icone – da Gregorio di Nissa a Massimo il Confessore, da Dionigi l'Areopagita a Teodoro lo Studita – incontriamo spesso il termine πρόσωπον. Si tratta, nello specifico, di una relazione tra l'ὁμοίωμα (somiglianza), chiamato εἰκών (icona, immagine), e un πρωτότυπος (prototipo). Nel mondo bizantino, la percezione umana dell'icona è molto più vicina alla sfera della persona, con la quale spesso coincide. Teodoro Studita dice che “le icone sono talvolta indicate come ‘icona di tale o tal altro’ e talvolta come se fossero la persona stessa, cioè l'archetipo”.²⁶ L'icona bizantina non è pensata né come un oggetto estetico né come un oggetto materiale, ma piuttosto come ὁμοίωσις (somiglianza), presenza dell'assente. L'Icona è πρόσωπον nel suo *non* essere la natura o la sostanza di Dio. Dunque, si può tributare verso questo πρόσωπον un atto di προσκύνησις, ma non uno di adorazione (che è riservata alla maestà di Dio nella sua οὐσία).

²⁴ Questo trascorrere dal λόγος che era ἐν ἀρχῇ al λόγος che diviene σὰρξ è significativo negli scritti del Nuovo Testamento. Si rilegga in questa ottica l'*incipit* della prima epistola di Giovanni, dove emerge che l'incarnazione non ha modificato la natura del Verbo, ma ne ha reso accessibile – agli occhi e perfino al tatto – la carne, ossia il πρόσωπον umano-divino: «Ὁ ἦν ἀπ' ἀρχῆς, ὁ ἀκηκόαμεν, ὁ ἐώρακάμεν τοῖς ὀφθαλμοῖς ἡμῶν, ὁ ἔθεασάμεθα καὶ αἱ χεῖρες ἡμῶν ἐψηλάφησαν, [...] (3) ὁ ἐώρακάμεν καὶ ἀκηκόαμεν ἀπαγγέλλομεν καὶ ὑμῖν, ἵνα καὶ ὑμεῖς κοινωνίαν ἔχητε μεθ' ἡμῶν» (1Gv, 1, 1.3). Con questo non si vuol dire che il Figlio ha una data di nascita, ma che la sua persona eterna è resa visibile *quā* persona in un punto della storia umana. In merito allo statuto metafisico del logos giovanneo e sul legame che esso intrattiene con la filosofia antica – penso a Platone e soprattutto Plotino – si veda il bel libro di Michel Fattal 2016. Menzionando l'*incipit* di 1Gv 1-3, l'autore sottolinea il carattere performativo della Parola di Vita che si manifesta e si rivela nell'Incarnazione del Logos; pp. 127-128.

²⁵ Sul dibattito non solo teologico attorno alle icone si veda il prezioso volume a cura di Luigi Russo 2024.

²⁶ Cfr. Theod. Stud. Ep. 301, a 442. Particolarmente significative è anche l'Ep. 57, 17-18; 20-21, dove si può leggere: «Πᾶσα τοίνυν τεχνητὴ εἰκὼν ὁμοίωσις ἐστὶν οὐ ἂν ἡ εἰκὼν καὶ ἐν αὐτῇ τὸν χαρακτῆρα τοῦ ἀρχετύπου μιμητικῶς δείκνυσι ... παρὰ τὸ τῆς οὐσίας διάφορον». Un corrispondente filosofico contemporaneo di questa idea si trova in Nelson Goodman 1976.

9. Conclusioni

9.1 Al termine di questa veloce incursione nella cultura greca classica e tardoantica, come riassumere quel che il teatro greco ha fatto al mito? Esso ha preso il contenuto del mito e lo ha tradotto, ma nel tradurlo ha dovuto potenziare i sistemi di espressione gestuale e le convenzioni che regolavano l'enunciazione scenica. Ha quindi lavorato sia sulla forma dell'enunciato, sia sulla forma dell'enunciazione, facendo in modo che i due piani del linguaggio fossero posti in dialogo attraverso le strutture narrative dell'eroe/ πρόσωπον mitico. La conseguenza è che, mettere in scena il racconto significa affidare al πρόσωπον il compito di *liberare dallo psichismo colui che agisce*, rendendo così possibile che il contenuto dell'azione venga differenziato dall'espressione di colui che ne è, di volta in volta, l'agente. In questo modo, il teatro ha ricavato uno spazio, che ha permesso allo spettatore ateniese empatizzare con l'agente, di incunearsi tra μῦθος e δράμα, tra l'immutabilità della tradizione e la messa in discussione dei racconti traditi. Prometeo, per esempio, incatenato alla rupe della Scizia per volere di Zeus, è proprio il personaggio che il mito conosce; ma è anche il πρόσωπον che questo nuovo linguaggio del teatro può rappresentare come l'unico personaggio libero fra tanti, sicuramente l'unico che può permettersi di mandare al diavolo Zeus.

9.2 Il personaggio mitico parla in teatro attraverso la bocca del πρόσωπον: ma questo πρόσωπον non è natura o sostanza; non è nemmeno una mera *persona tragica* che *cerebrum non habet*, come appariva alla volpe nella favola di Fedro citata all'inizio. E tuttavia, è *a partire da quella mancanza di uno psichismo, che la maschera si apre alla persona: anzi, la rende accessibile*. Essa ottiene questo effetto, che è inizialmente drammatico, ma che diventerà, grazie al Cristianesimo, anche ontologico. È il πρόσωπον che consente all'eroe tragico di "farla franca" rispetto al mito che lo condanna e consente all'essere umano di diventare persona in un senso moderno. Le parole che Eschilo pone in bocca a Prometeo non sono una replica di ciò che Prometeo ha sempre detto o è sempre stato. Sono la manifestazione di una nuova libertà che dai fori di quel πρόσωπον comincia ad emergere e che segnerà per sempre il cammino dell'Occidente.

Riferimenti bibliografici

Agamben Giorgio,
2023 *La voce umana*, Quodlibet, Macerata 2023.

Barthes Roland,
1963 *Sur Racine*, Seuil, Paris 1963; ora in Id. *Saggi critici*, Einaudi, Torino 1966, pp. 141-248.
1966 *Critique et vérité*, Seuil, Paris 1966 trad it *Critica e verità*, Einaudi, Torino 1969.

Benveniste Emile,

1966 *Problèmes de linguistique générale II*, Gallimard, Paris 1974, pp. 67-68 e p. 83; e *Problèmes de linguistique générale I*, Gallimard, Paris 1966.

Davidson Donald

2003 *Essays on Actions and Events*, Oxford-New York, Oxford University Press.

De Marinis Marco,

1982 *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Bompiani, Milano.

D'Ippolito Gennaro,

1981 *Per una semiologia del dramma attico*, in AA.VV., *Studi Salernitani in memoria di Raffaele Cantarella*, a cura di Italo Gallo, Laveglia, Salerno 1981, pp. 243-270.

1981 a *Semiologia e antichistica*, in AA.VV., *Per una storia della semiotica: teoria e metodi, Atti dell'VIII Convegno Internazionale dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici*, Quaderni del Circolo Semiologico Siciliano, 15-16(1981), pp. 225-235.

Eco Umberto,

1964 *Il mito di Superman*, in Id. *Apocalittici e integrati. Comunicazione di massa e teorie della comunicazione di massa*, Bompiani, Milano 1964.

1978 *Possible worlds and Texts Pragmatics: "Un drame bien parisien"*, in VS. *Quaderni di studi semiotici*, 19/20, pp. 5-72,

1979 *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano.

Fattal Michel,

2016 *Du Logos de Plotin au Logos de saint Jean. Vers la solution d'un problème métaphysique?* Cerf, Paris.

Felici Chiara,

2011 *Preparare un'entrata. Studio di una convenzione del teatro plautino*, in *Dionysus ex machina II* (2011), pp. 166-188.

Frege Gottlob,

1891 "Funktion und Begriff", *Vortrag, gehalten in der Sitzung vom 9. Januar 1891 der Jenaischen Gesellschaft für Medizin und Naturwissenschaft*, Hermann Pohle, Jena 1891.

Frontisi-Ducroux Françoise

1987 *Prosopon. Valeurs grecques du masque et du visage*, thèse de doctorat, EHESS, Paris 1987.

1991 *Le dieu-masque. Une figure du Dionysos d'Athènes*, Paris-Rome, La Découverte-EFR, 1991,

1995 *Du masque au visage. Aspects de l'identité en Grèce ancienne*, Paris, Flammarion, 1995 (nouvelle édition revue et corrigée : Champs Arts, Paris 2012).

Goodman Nelson

1976 *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Bobbs-Merrill, Indianapolis.

Greimas Algirdas J.,

1970 *Conditions d'une sémiotique du monde naturel*, in *Du sens*, 10, juin 1968 (ora in *Du sens*, Seuil, Paris 1970).

Greimas Algirdas J. et Joseph Courtés,

1986 *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, la casa Usher, Firenze 1986, pp. 123-125

Havelock Eric A.,

1986 *The Muse Learns to Write: Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*, Yale Univ. Press, New Haven 1986; trad. it, *La Musa impara a scrivere. Riflessioni sull'oralità e l'alfabetismo dall'antichità al giorno d'oggi*, Laterza, Bari 1987.

Hübner Reinhard M.

1972 *Gregor von Nyssa als Verfasser der sog. Ep. 38 des Basiliius. Zum unterschiedlichen Verständnis der οὐσία bei den kappadozischen Brüdern*, in: *Epektasis: Mélanges patristiques offerts au Cardinal Jean Daniélou*, ed. par Jacques Fontaine et Charles Kannengiesser Beauchesne, Paris 1972, pp. 463-490.

Kerényi Károly,

1949 *Uomo e maschera*, in *Dioniso*, XII, 1 (1949), pp. 17-32; ora in *Nuove Effemeridi, rassegna trimestrale di cultura* (= *Numero monografico "Il teatro antico"* a cura di Marcello La Matina e Antonio La Spina), VII, n. 26 (1994/II), pp. 33-42

La Matina Marcello,

1999 *Notizie dalla crisi. Verso una filologia della pensosità*, in Giusto Picone (ed), *L'Antichità dopo la Modernità*, Palumbo, Palermo 1999, pp. 151-172.

2000 *Media and Languages. From Nelson Goodman's Philosophy of Language to a Scheme for a Semiotic Philological Theory of Communication* in Sam Inkinen (ed), *Mediapolis*; De Gruyter, Berlin – New York, pp. 80-113.

2007 *Esemplificazione, Riferimento e Verità. Il contributo di Nelson Goodman ad una filosofia dei linguaggi* in Elio Franzini e Marcello La Matina (eds), *Nelson Goodman, la filosofia e i linguaggi*; 8, Quodlibet, Macerata.

2007a *Analytic philosophy of language and revelation of person. Some remarks on Gregory of Nyssa*. in *Studia Patristica. Vol. XLI – Papers Presented to the 15th Oxford Patristic Conference 2007*; XLI; LEUVEN, Peeters; pp. 77-83

2010 *Philosophy of Language in The Brill Dictionary of Gregory of Nyssa*; 99; LEIDEN-BOSTON, Brill; pp. 604-611

2011 *God is not the Name of God. Some Remarks on Language and Philosophy in Gregory's Opera Dogmatica Minora in Gregory of Nyssa: The Minor Treatises on Trinitarian Theology and Apollinarism*; Supplements to Vigiliae Christianae; LEIDEN-BOSTON, Brill; pp. 315-335

- 2014 *Oneness of Mankind and the Plural of Man in Gregory of Nyssa's Against Eunomium Book III. Some Problems of Philosophy of Language in Gregory of Nyssa's Contra Eunomium III*, in Volker H. Drecoll, Margitta Berghaus (eds), *Gregory of Nyssa: The minor treatises on Trinitarian theology and Apollinarianism. Proceedings of the 12th International Colloquium on Gregory of Nyssa Contra Eunomium III, (14-17 September 2010)*, Faculty of Theology, K.U. Leuven (Belgium); Brill, Leiden 2014, pp. 552-578.
- 2023 *Enunciazione Persona Omonimia. Per un umanismo inesemplare* in Marcello La Matina e Andrea Ponso (eds), *Lo specchio untore. Riflessi di umanisti possibili*; Macerata, Edizioni Università di Macerata; pp. 49-80
- 2023 a *Tradurre la voce. L'umanismo come dispositivo enunciazionale*, in Maria Amalia Barchiesi, Marcello La Matina, Antonella Nardi (eds), *Arti in traduzione. Semiotica Linguistica Antropologia*; 37; Milano, Mimesis; pp. 267-286.
- Leenhardt Maurice,
1940 *La personne mélanésienne*, in *Annuaire de l'École pratique des Hautes Études, section des sciences religieuses*, Paris 1940-1941/1941-1942, p. 5-36.
- Lotman Jurij M. e Uspenskij Boris,
1975 *Mito – Nome – Cultura*, in *Semiotica e cultura*, a cura di Donatella Ferrari-Bravo, Ricciardi, Milano-Napoli, pp. 99-171.
- Maspero Giulio,
2004 *La Trinità e l'uomo, l'Ad Ablabium di Gregorio di Nissa*, Città Nuova, Roma 2004.
- Monaco Giusto,
1967 *I testi teatrali antichi come copioni*, in *Dioniso* XLVI 147-51.
1986 *Dai tragici greci a Pirandello. Appunti sulle didascalie teatrali*, in *Dioniso* LVI 111-29.
- Picard Raymond,
1965 *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*, Pauvert, Paris 1965.
- Picardi Eva
1992 *Linguaggio e analisi filosofica*, Patron, Bologna.
- Quine Willard Van Orman,
1951 *Ontology and Ideology*, in *Philosophical Studies*, 2, pp. 11-15.
- Russo Luigi,
2024 *Vedere l'invisibile. Nicea e lo statuto dell'Immagine, con saggi di Luigi Gerbino, Mario Re, Crispino Valenziano*, collana "Aesthetica", Mimesis, Milano. (ed. orig. Palermo 1997).
- Searle John R.,
1978 *Statuto logico della finzione narrativa*, in *VS. Quaderni di studi semiotici*, 19/20, pp. 149-162

Serpieri Alessandro,

1978 *Ipotesi teorica di segmentazione del testo teatrale*, in Alfonso Canziani, Paola Gullì-Pugliatti *et alii*, *Come comunica il teatro. Dal testo alla scena*, Il formichiere, Milano 1978.

Taplin Oliver,

1977 *The stagecraft of Aeschylus. The dramatic use of exits and entrances in Greek tragedy*, Oxford Univ. Press, Oxford 1977.

Tesnière Lucien,

1959 *Éléments de syntaxe structurale*, Klincksieck, Paris.

Vernant, Jean-Pierre,

1985 *Le Dionysos masque des Bacchantes d'Euripide*, in *L'homme*, 85, tome 25, No. 83, pp. 31-58.

Volli Ugo,

1978 *Mondi possibili, logica, semiotica*, in *VS. Quaderni di studi semiotici*, 19/20, pp. 123-148.

von Wright, Georg H.

1955 *Ludwig Wittgenstein, a Biographical Sketch*, in *The Philosophical Review*, 64, pp. 527-545.

Wittgenstein Ludwig,

2009 *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*; trad. it. a cura di Amedeo G. Conte, Einaudi (ed orig 1922).

1978 *Über Gewißheit*, trad. it. *Della certezza*, Einaudi, Torino 1978. (ed. orig. 1969).

2009b *Note dettate a G.E. Moore in Norvegia*, Aprile 1914; ora in Wittgenstein 2009.

Zizioulas John D.,

1985 *Being as Communion. Studies in Personhood and the Church*, Darton, Longman & Todd, London 1985.

Zumthor Paul,

1983 *Presenza della voce*, il Mulino, Bologna 1983, p. 241.

1987 *La lettre et la voix. De la « littérature » médiévale*, Seuil (= col. Poétique), Paris 1987.

Il teatro greco e le basi logiche della persona

Scopo dell'articolo è avanzare una ipotesi sul ruolo che il teatro greco può aver giocato nel porre le basi, non solo concettuali ed espressive, ma – anzitutto e perlopiù – logiche della nozione di persona. Il dramma attico, fiorito nell'antichità classica, assunse il compito di tradurre in un linguaggio adatto alla rappresentazione il contenuto dei tradizionali miti. Tale compito non poteva essere assolto che adeguando le risorse espressive del linguaggio disponibile: la gestualità mimetica. Bisognava tradurre il fare mitico degli eroi tradizionali in una azione che ne mostrasse la struttura, le ragioni e, insieme, la genesi e la vita. Il ruolo pivotale in questa opera di traduzione lo assunse il πρόσωπον. Ora, questo termine, che ebbe lunga e varia fortuna, nell'età classica indicava sia la maschera sia la persona del verbo; soprattutto, indicava le persone dell'enunciazione. In virtù di questa ποικιλία semantica, il πρόσωπον teatrale poté operare la catalisi necessaria a una analisi del contenuto delle storie tradizionali e alla trasformazione del FARE diegetico-mitico (che è sempre attributivo, perché legato al nome proprio dell'Eroe) in un FARE mimetico-drammatico (per principio capace di stimolare una sintassi "polemica"). Da qui, dal teatro e dalla sua attività "debraiante", attraverso il contributo della speculazione filosofica e teologica dei Padri greci, inizia il cammino che porterà alla moderna nozione di 'persona'.

Parole chiave: πρόσωπον, persona, enunciazione, teatro, maschera, semiotica, filosofia del linguaggio

Greek theatre and the logical foundations of the person

In this article, I would like to formulate a theory of the πρόσωπον by investigating the role Greek drama may have played in laying the foundations, not only conceptual and expressive, but above all logical, of the notion of the person. The Attic drama, flourished in classical Antiquity, took on the task of translating the content of traditional myths into a language suitable for representation. This task could only be accomplished by adapting the expressive resources of the available language: mimetic gestures. It was necessary to translate the mythical Doing of traditional heroes into an action that would show its structure, reasons and, at the same time, its genesis and life. The central role in this work was assumed by the πρόσωπον. The term, which had a long and varied fortune, indicated both the mask and the person of a myth, and those of the verb, but above all it indicated the persons involved in the enunciation. By virtue of

this semantic polysemy, the πρόσωπον was able to operate the catalysis necessary for a content analysis of traditional tales and for the transformation of the diegetic-mythic Doing (which is always attributive, because it is linked to the Hero's proper name) into a mimetic-dramatic Doing (on principle capable of stimulating a 'polemical' syntax). It is from the theatre and its 'camouflage' – and especially through the contribution of the philosophical and theological speculation of the Greek Fathers – that the path starts leading to the modern notion of person.

KEYWORDS: πρόσωπον, person, enonciation, theatre, mask, semiotics, philosophy of language.

*Alessio Martino**

Multistability as virtuality.

Technology as a layer of the flesh

1 – Introduction

The study of technology and its developments emerges today, in an era shaped by the digital revolution, as an unavoidable subject—fundamental for understanding the transformations of the present and, consequently, for envisioning the trajectories of the future. However, technology is not a novelty in human history. We can assert that human history has always been marked by the discovery and the development of new artifacts, for instance, considering the central role we attribute to the invention of writing. This theme becomes even more critical when, with increasing lucidity over the last century, technology has become a pervasive element in human existence within modernity, something the World Wars have highlighted with tragic clarity. With this awareness, technology has become a subject of philosophical reflection in the last century.

Within the most original currents of thought regarding this subject, postphenomenology stands out. Founded by Don Ihde in the North American context, it is part of the so-called empirical turn in the philosophy of technology (Achterhuis 2001) and combines elements from both classical phenomenology and American pragmatism. The relationship between the human and technology is the primary focus of postphenomenological analyses, which are conducted with a method aimed at studying the context of action in which this relationship is actualized. This sets postphenomenology in explicit and conscious critique of other reflections on technology, which are considered too abstract and general, thereby losing the fundamental uniqueness of the human-instrument rela-

¹ University of Trieste/Udine

tionship. In contrast to deterministic and essentialistic analyses, postphenomenology proposes the relationship among the human, technology and the world as original, considering none of these elements autonomous or preceding the relationship itself (Verbeek 2005). For this reason, postphenomenology advocates for a relational ontology (Ihde 2009) rather than a substantialistic one. According to Ihde and his followers, technology does not possess an essential identity, rather, it is an active mediator between the human and the world, receiving and transforming their intentionalities (Ihde 1990; Verbeek 2005; Verbeek, Rosenberger 2015). The consequences of this interaction are not determinable *a priori* but are shaped unpredictably on the contextual factors, including cultural and social elements.

Thus, postphenomenology emphasizes the need to rethink the modalities with which we relate to instruments, recognizing that their influence is as unpredictable as it is fundamental in shaping our experience. The central concept of multistability expresses the non-linearity of the relationships established between the human and the technological object. This work focuses on multistability and questions whether a method based solely on the analysis of the context is either sufficient or not to account for it.

The second paragraph introduces this concept, retracing its genesis and meaning within Ihde's philosophy. We also examine the formulation offered by Rosenberger, developed to coherently root multistability in a context-oriented philosophy. Meanwhile, the third paragraph focuses on the presentation of the ontology Merleau-Ponty, a contemporary French phenomenologist well known to postphenomenology (Ihde 1990; 2009; 2012), has developed in his later philosophy. It is believed that addressing this author is necessary in order to attempt to provide an answer to the questions that remain open regarding the concept of multistability. Although this work proposes a more phenomenological than pragmatic solution, it is believed that it remains coherent with the relational and anti-essentialist approach of postphenomenology, finding in the ontology of the flesh not a foundation in the classical sense, but rather a background of possibilities.

2 – Multistability and postphenomenology

Postphenomenology is a hybrid philosophy (Ihde 2009, p. 23), developed by Don Ihde in its first formulation and then further improved by his students. Its attention is devoted to the relationship between the human, technology and the world, adopting a phenomenological method with the implementation of the American pragmatist perspective (Ihde

2009, p. 19; 2012, p. 128). This double source of inspiration is clear in one main concept for this current of thought, that is multistability. Ihde defines it during his studies of experimental phenomenology, conducted following the method of eidetic variation. This one, developed by Husserl, consists of a mental modification of the characteristics of an object so to find in it, by varying, what, if modified, would change the object itself as such (Husserl 1973, pp. 340-348). But, if Husserl, at the end of the process, finds essences, Ihde, instead, arrives to discover multistability (Ihde 2012, p. xiv). The objects, on the basis of the context of use or of the user, do not express an essence, but a plurality of senses. With the concept of multistability Ihde moves an anti-essentialistic critique, in which the echo of pragmatism can be heard, to the analysis of classical phenomenology and, especially, to the way in which it has thought the theme of technology. Indeed, an instrument needs to be understood from a plurality of points of view, varying on the basis of the contexts (Rosenberger, Verbeek 2015, p. 28). Speaking, as Heidegger (1977, pp. 3,4) does, of an essence of technology only serves to conceal the multiplicity of configurations that the instrument could assume and the different effects that the human-technology relationship can assume. Breaking away from the concept of essence is necessary to better account for the concrete possibilities opened by technology, not merely viewed as abstraction and alienation (Verbeek 2005).

The concept of multistability defines both perception and material objects (Ihde 1990, p. 144). Ihde (2012) arrives at this through his studies on perception, conducted using the phenomenological method, which breaks down and problematizes the common and naïve vision of the world. Indeed, perception does not consist of the passive reception of external stimuli, thereby determining knowledge as the mere correspondence between internal images and external objects. Through the practice of *epoché*, which is the suspension of judgment, the phenomenologist brackets the thesis regarding the world that is not immediately given with experience, setting aside theoretical pre-judgments that hinder its adequate comprehension (Husserl 2014, pp. 52-56). The practice of *epoché* changes the gaze and teaches to look at the world anew. Experience is now conceived as a phenomenon, that is an intentional relationship between the subject and the object, noesis and noema in phenomenological terms.

Whereas, however, Husserl researches the structure of the phenomenon with eidetic variation, Ihde instead, after breaking away the sedimented vision with *epoché*, makes multistability the very condition of the phenomenon and his proper object of study: the possible polymorphisms are the condition of the thing itself as noema (Ihde 1990, p. 75). To study perception, Ihde uses images which isolate some

of its characteristics, as for example the Necker's cube. Starting from the initial bistability of the figure, the philosopher's analysis highlights that further stabilities, that is perceptual configurations, are possible. Indeed, the figure shows yet two cubes perceived from two different perspectives, but also an insect in a hexagon and a gem cut in a particular way, viewed both concave and convex (Ihde 1990, 2012). The active research of the subject reveals multiple possibilities of the perceived object. In this sense Ihde talks about multistability, specifying that the configurations are not infinite but determined in the limits of the structure of the object itself (Ihde 2012, pp. 83-85).

So, multistability derives from the polymorphism of perception and Ihde uses this concept to reveal the intrinsic ambiguity of the object, not defined by an essence but characterized by a multiplicity of configurations. Ihde then extends this concept from the perceptual sphere to the practical one, that is, to the material objects that come into relation in the subject's experience. Indeed, the bidimensional figures analysed abstractly exhibit a property of all the empirical objects. An eloquent study is conducted by Ihde (2009; 2012; Rosenberger, Verbeek 2015, p. 30) about the bow, an instrument that had almost universal diffusion in the human societies. Ihde identifies different typologies of bow, as the English, the Mongol and the Chinese ones, showing as to different practices of use and different cultural contexts correspond different stabilities, even not limited to the hunt or the war (Ihde 2012, p. 182). So, there is not an essence of the bow, but a multiplicity of its stabilities, limited by the object itself as it is: with a bow, for example, it is not possible for a doctor to monitor a patient's heartbeat. Moreover, this analysis highlights as, for every types of bow, it is required to the user a specific technique and posture, paying attention to a certain agency of the instrument. Indeed, the archer is in a certain sense shaped by the bow itself: in the relationship human-technology-world the instrument determines some consequences and requires some uses, it has an activity that interacts with the human intentionality (Verbeek 2005).

So, according to Ihde (1990, p. 159) the objects in general and the technological ones in particular are not characterized by an essence or a destiny, but they increase diversity, that is the continuous opening of possibilities even in the cultural field. Multistability is for Ihde the central concept that allows to postphenomenology an anti-essentialist study of the relationship between humans and technology, always referring to a particular context. However, Ihde's approach only allows a negative use, understanding this term according to the definition offered by Rosenberger (2017), of the concept of multistability. This use involves employing the concept of multistability only in an oppositional sense, particularly in contrast to a strong theoretical position that advocates for an essence of

technology, such as in Heideggerian analysis, which Ihde cites and critiques several times. Rather, as seen, Ihde reiterates the multistability and intrinsic ambiguity of the object, captured in its practical context of use. However, in doing so, the postphenomenological analysis opens itself to a series of criticisms regarding its positive interpretation of this concept and of technology. Indeed, if technology does not have an essence but it is multistable, how is it possible to assert such a property as a property of technology? This opens the risk of a contradiction (Ivi.).

To solve this *impasse* Rosenberger (2014; 2017; 2023) proposes a more coherent reformulation of the postphenomenological method, so to allow an adequate description of the relationship human-technology-world. In Rosenberger's approach the eidetic variation and the discovery of multistability are not to be intended as the end point of the analysis, rather its beginning. Indeed, next to a negative use of this concept, only used in a critical way, it is necessary to develop a positive one, aimed at identifying the various possible configurations of a tool in a given context in order to compare them with one another. Rosenberger calls this method "variational cross-examination" and it consists, firstly, of practicing the *epoché* on the usual perception of the object in question. In this way, the postphenomenologist can actively bracket its usual configuration of meaning, its dominant sense, so as to bring to light other possibilities not perceived by a naive gaze. Rosenberger's significant studies are conducted on urban architecture designed to deter homeless people, such as public benches with dividing bars between seats. For an ordinary citizen, these fulfil their function, allowing him to sit and relax in a park or wait for the bus without impediments. However, normal benches, due to their structure, could be used by a homeless person as a place for sleep during the day, as well as a place for gathering and forming a group. The addition of dividing bars is specifically intended to discourage such private and social use. So, after having bracketed the dominant stability of the bench it is possible to bring out other virtual ones, such as in the case of the anti-homeless people architecture but also the place in which a cyclist can lock his bicycle and the support for the runner for his stretching routine before or after the training. The cross-examination analysis allows to compare the dominant stabilities with the others discovered, thus highlighting a usually unseen meaning. In this way, postphenomenology, according to Rosenberger, can also pay attention to the political and social aspects of the relationship with technology. So, the positive study of multistability is not conducted *a priori* around an abstract concept of technology, but it starts from a context, only from which the comparison between stabilities is possible.

With this expansion and elucidation of the postphenomenological method, Rosenberger aims to answer to the problem before mentioned,

that is, if postphenomenology does not fall into contradiction, given its anti-essentialist approach, by using the concept of multistability as a property of technology. The philosopher names this theoretical difficulty the grounding problem (Rosenberger 2017), which highlights the epistemological limits of multistability. Rosenberger's answer, as seen, is that multistability is not a property of technology, as it might seem in some Ihde's formulations, but it is instead radically bound to the reference context. Indeed, the postphenomenological method requires starting from the study of a context in which the human-technology relationship is performed in order to practice *epoché* and to evaluate and compare the possible stabilities of the instrument beyond the dominant one. Multistability is understandable only as the multistability of that instrument in that specific context. Despite Rosenberger's intention, some limits remain in this concept. Our hypothesis is that these are to be ascribed to the anti-essentialist perspective taken by postphenomenology. Indeed, two problems remain outstanding despite the reformulation of multistability provided.

First, if there is no understanding of technology that precedes the study of specific contexts, then it is impossible to offer any definition that is not *a posteriori* abstraction concerning individual tools or an appeal to common sense. However, this extreme fragmentation would not allow for the identification of a more general category that defines what is and is not technology. On the one hand, this would not allow for the comparison of very different instruments, such as bows with industrial machines or information technologies. On the other hand, it would not allow for general statements about technology, which would render meaningless the postphenomenological assertion that technology is a mediation between human intentionality and the world (Ritter 2021). Secondly, conceiving multistability only in relation to the context does not reply to why objects are multistable, that is why multiple stabilities are possible (de Boer 2023). There still persists a non-justified invariance of the concept.

The attention devoted by postphenomenology to the study of technology is crucial for a philosophy that wants to live up to its time, especially in our present catheterized by the digital revolution. The concept of multistability is an important guide for doing so, understanding the instrument not with the logic of the substance or essence but, by observing it from multiple points of view, with the logic of possibility. The critical points noticed are not relative to the concept in itself, but to the context-oriented approach that postphenomenology derives from the American pragmatism. What postphenomenologists consider an achievement renders the analysis inadequate. Instead, we argue that addressing the doubts raised is more effectively achieved by remaining within a phenomenological perspective rather than adopting a pragma-

tist one. We do not want to negate or abandon the postphenomenological results, rather to discover for them a more adequate basis. Indeed, it remains central to think of technology not as a destiny that unfolds, but as a continuous opening of possibilities and meanings. The aim is to keep the theoretical intuition of multistability while providing it a different foundation. For this reason, we analyse in the next paragraph the philosophy of Merleau-Ponty, a classical phenomenologist known to postphenomenology (Ihde, 1990), that especially discussed his analysis regarding the incorporation of instrument of *Phenomenology of perception*. In particular, we refer to the ontology developed by Merleau-Ponty in his later reflection, aiming to show how the concept of “flesh” can ontologically found that of multistability.

3 – The ontology of the flesh and the dehiscence of meaning

Merleau-Ponty represents one of the most important pages of the contemporary French philosophical thought. His philosophy develops from two central theoretical references: Husserlian phenomenology and Gestalt psychology. Merleau-Ponty engages in a lifelong dialogue with both, embracing the styles and challenges of the two traditions. The dialogue with Husserl emerges from the engagement with his works, especially the unpublished ones. From these works, Merleau-Ponty draws the necessity of describing experience without theoretical biases, which serves as the foundation for all knowledge. Merleau-Ponty identifies both the limitations in his master's thought, such as the persistence of a privilege accorded to consciousness, as well as new possibilities, namely the implicits not seen by Husserl himself and which, in the later part of Merleau-Pontian thinking, the philosopher seeks to articulate in a radical way. Then, Merleau-Ponty philosophically reflects on Gestalt psychology and its experimental results, interested in the theoretical implications of the developed concepts, such as those of figure and ground, which he also explores in his ontological reflections. Since from the engagement with the psychology of Gestalt the Merleau-Ponty's typical philosophical approach takes shape: not an opposition to the scientific results, but rather a problematization of them so to grasp their philosophical meaning. In this way, Merleau-Ponty's phenomenology remains in dialogue with the sciences, not accepting them uncritically but reflecting with and through them (Taddio 2024).

The structure of behavior is his first work, but it is *Phenomenology of perception* that consecrates him in the French cultural panorama, addressing the relationship between the subject, understood in its corporeality, and the world within the perceptual field. Perception is understood not

as an act but as a relational dimension between a subject and the world. The former opens to a genesis of meaning through his actions, whereas the latter has its own logic embraced by the subject (Merleau-Ponty 2012, p. 341). According to Merleau-Ponty, the embodied subject is like the heart within an organism (Ivi., p. 209). This metaphor highlights the central role of subjective activity, rooted in a world that precedes and enables it. Since its beginning, Merleau-Ponty's philosophy aims to overcome the modern dichotomy between subject and object by phenomenologically exploring the concept of perception, thus going beyond the Husserlian analysis. This scope is not entirely achieved in these first works. Indeed, Merleau-Ponty himself describes as unsolvable the problems of *Phenomenology of perception* due to its assumptions, namely the maintaining of a consensualistic residue that presupposes the distinction between the perceptual and material plane, that is the tacit cogito and the explicit one of reflection (Merleau-Ponty 1968, p. 200). So, since the first works Merleau-Ponty's problems are oriented towards an ontological direction. However, due to the inadequate premises of these works they cannot be solved. For this reason, a reformulation of his thoughts is considered necessary by Merleau-Ponty himself, moving toward an ontological radicalization of his philosophy. The years in which Merleau-Ponty sat at the chair of Collège de France, from the 1952 until his death in the 1961, coincide with an auto-critical period for the philosopher. The concepts of expression, institution and Nature are addressed in his courses and represent the starting point toward a phenomenological ontology that does not reject the previous results but rather deepens their implicit meanings (Barbaras 2000; 2004; Vallier 2005; Vanzago 2012; 2017). The concept of flesh becomes pivotal in the later Merleau-Ponty's reflection, discussed in the last course held during the academic year 1960-61, in the *Eye and Mind* and in *The Visible and the Invisible*, last and unfinished Merleau-Ponty's work due to his unexpected death.

The flesh, Merleau-Ponty (1968, p. 147) affirms, is a new concept, that no other philosophies have ever explicated before. It represents the keystone of his new ontological project. Indeed, the flesh is not a substance, it cannot be traced back neither to the idealistic consciousness nor to the 'thing' of materialism. Merleau-Ponty's aim is to definitively move beyond every dualistic perspective, which is rooted in an underlying substantialist metaphysical vision that he identifies as implicit in the scientific outlook of his time. To address this issue, the flesh is described as an element, term derived from the pre-Socratic tradition that denotes a general principle with the inherent potential for activity (Ivi., p. 139). The flesh does not represent a hyperbolic expansion of the reflections made about the proper body to the Being in general, rather the radical explication of the relational dimension that *Phenomenology of perception*

wanted to focus on. If in that work the subjective pole remains the source of the activity of perceptual relationship with the world (Barbaras 2021), the concept of flesh questions and overcomes this implicit premise. The Being that *The Visible and the Invisible* seeks to thematize, aware of the hyper-dialectic impossibility of fully capture it through the concept (Merleau-Ponty 1968, p. 94), is raw, a state characterized by a relationality that challenges the classical understanding of identity as the pure self-coincidence. Indeed, this conception of identity is based on the substantialist ontology that Merleau-Ponty's aim is to overcome.

The flesh names the awareness of the de-singularization for the re-discovery of relationality that bounds together the self to the alterity (Vanzago 2017, p. 33): the chiasm expresses precisely the unity in the difference (Toadvine 2009, p. 112). Perception is the modality through which we experience primarily this relationship. The examples made by Merleau-Ponty concern the sphere of touch and sight. Concerning the former, as in *Phenomenology of perception* too, the reference is to the experience of the two hands touching each other, while addressing the latter, among the other essays, Merleau-Ponty dedicates *Eye and Mind*, an essay in which art is presented as a second level reflection about the sight and its ontological implications. The touching hand, just like the seer, actively turns towards the world, grasping its own object, touched and seen, in its state of passivity. Yet, the touched and the seen possess their own activity, which surprises the toucher and the seer, reversing their roles and rendering the once-active passive. Thus, the touched hand becomes toucher in turn, and the seen seer as well. What emerges from this analysis is that activity and passivity are not properties of a being that can be univocally defined as subject or object. The self and the alterity, the seer and the seen, are parts of the same structure which is vision: they recognize themselves as polarities of a more fundamental relationship. The truth is not in the poles themselves, but in their co-implication, in how they mutually refer to each other to structure themselves as a self.

Perception offers a key to understand the logic of the flesh. According to Merleau-Ponty (1968, p. 249), the own body represents an eminent example, the mesurant through which understand the flesh of the world too. For Barbaras (2021), here is evident that Merleau-Ponty is not able to overcome the consensualistic residue he found in *Phenomenology of perception*. According to Barbaras, the Merleau-Pontian philosophy ultimately remains bound to perception, so to the human point of view, not providing adequate parameters for the study of otherness. Starting from perception, that is, from the proper body, does not guarantee a more general perspective to understand what the flesh of the world is, thus failing the project of finding in the flesh the principle for understanding the Being. However, Merleau-Ponty himself highlights this possibility, reiterating in this regard

that while the flesh of the body represents an eminent example, it does not explain the flesh of the world, by which it is motivated (Merleau-Ponty 1968, p. 250). The flesh of the body allows to understand the perception's ontological structure, which is common to the one of the world, of which it remains an expression in continuity. In support of this position, solely evoked in *The Visible and the Invisible* due to its incompleteness, there are the courses held on Nature. Here, the philosopher examines through the recent results from biology and ethology the animal behaviour, adopting the third person point of view. The cases of mimicry and the sexual displays demonstrate its expressive and symbolic character, that is, its reference to something else (Merleau-Ponty 2003, pp. 187-190). Both these cases involve, in understanding the behaviour of a living being, the sight of the other: they refer to the co-implication as ontological structure, as perceptual experience also shows. Thus, the singularities are, for Merleau-Ponty, "differential existences"² (De Fazio 2020, p. 75), part of a totality that requires and implicates the alterity. Because we are embodied and part of the raw Being, we have a perspective from which to understand, though not completely exhaust, the other layers. These, or the Nature, are not alien but represent the network of living beings not instituted by the thought, rather its soil (Merleau-Ponty 2003, p. 4). In this sense, the flesh of the body is motivated by the flesh of the world and still represents a point of view from which to see it.

So, the truth of the flesh is its relationship, called chiasm by Merleau-Ponty, indicating with this concept the relationship and reversibility of the polarities. The chiasm cannot be the foundation of the raw Being, otherwise it would assert itself as a new positivity, falling again in the thought of substance. The flesh is the background to a figure. The chiasm provides the condition of possibility for polarities, but at the same time, it only exists insofar as it is enacted. Beyond the polarities, it does not exist as an in-itself. In this sense, the chiasm itself is in a chiasmatic relationship with the poles (Vanzago 2017, p. 50). Thus, Merleau-Ponty's ontology does not have the problem of the origin, it is a philosophy without foundation. Raw Being is an internally troubled relational structure, that does not achieve an ultimate synthesis. Indeed, the reversibility of the chiasm is always repeatedly activated by a "spread" (*écart*)³ that permeates the flesh, leading the Being to do not coincide with itself, thus not determining a new positivity. Given the spread, visibility and invisibility are in a relation of continuous overturing, thus determining a processual-ity inherent to Being. However, the spread is not a deficiency of the flesh,

² My translation for the Italian expression "esistenze differenziali"

³ I use the English translation of the French term "*écart*" offered by Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, 1968, p. 148

rather, it is the motor that enables the opening of a new meaning within the Being (Merleau-Ponty 1968, p. 148; Toadvine 2009, p. 114, 127; Morris 2010), its immanent dehiscence (Merleau-Ponty 1968, p. 265).

Raw Being is not closed but is characterized by the continuous opening of new possibilities of meaning. This is not linked solely to human activity, but it characterizes reality itself, as shown by biological studies explored in the Nature courses. Indeed, life, rather than being a series of attempts driven by the principle of economy, presents itself as a “prodigious flourishing of forms” and as a “power to invent the visible” (Merleau-Ponty 2003, pp. 186, 190). Thus, the flesh is “pregnancy of possibles” (Merleau-Ponty 1968, p. 250), to be understood in a double sense. The first sense refers to the meaning that Gestalt psychology gives to the term “pregnancy”. It is the principle that describes the ordering of perception through certain characteristics to obtain a good form. In this vein, the world of perception, as already clear in *Phenomenology of perception*, has an inner logic and it does not represent, regarding to the flesh, an error or an illusion. The world of perception fulfils the relational system of the raw Being. The second sense of “pregnancy” concerns the semantic order of generation. Thus intended, the flesh is the potential for the establishment of new actualities, that is, the spontaneous opening of new configurations of meaning.

The pregnancy of the flesh is, following the definition offered by Levy (1998), its virtuality (Colombo, Ferro 2023; Ferro 2021; 2022; 2023; 2024). Virtuality is not opposed to the real, but to the actual instead. In this way it names the opening of new configurations of meaning immanent to Being. The flesh, crossed by the spread, is dehiscence: the visible structured by the invisible, seen not as a hole but as a void, opens to further virtuality that may or may not find their actualization. The negative that characterized the flesh is what allows its processual multiplicity of configuration, without so embalming it in a substantialist synthesis.

Therefore, raw Being is presented as a primordial “there is” (*il y a*), an ontological existence that precedes essence (De Fazio 2020, pp. 78,79). It is dehiscence, an opening of meaning fulfilled in the relational process. The perceived is part of the same flesh and has the possibility to be structured by the invisible, an immanent configuration of sense. This also applies to technology, perceived as non-human, a theme whose centrality is recognized by Merleau-Ponty (2003, p. 228; 2022, pp. 11,12), although he does not address it extensively in his reflection. The task of the next concluding paragraph is to show how the reflections conducted here on the ontology of the flesh can benefit postphenomenological analyses around the concept of multistability, rooting it not in the fragmented analysis of the context but rather on the terrain of Merleau-Ponty’s ontology, contrary to the forms of classical essentialism criticized by postphenomenology itself.

4 – Conclusion

In the first paragraph the postphenomenological concept of multistability was introduced. This concept indicates the possibility of an instrument to assume different configurations for different users or cultural contexts after that a dominant sense, that is the usual one, has been bracketed. The study shows, according to postphenomenology, that multistability is an inner property of the objects, as seen in its Ihde's first description in the perceptual field. Furthermore, multistability represents a perspective from which criticize the essentialist interpretation of technology, showing instead its multiple roles played in a practical context. In order to make the concept more coherent with Ihde's initial formulation and the postphenomenological analysis of multistability, seen not only critical but also positive, Rosenberger offers a reformulation of the concept, strictly bounding it with its contextual meaning. As noticed before, this reformulation still leaves some questions unanswered. To provide an answer, it is believed that relying on the context only is not enough, as this approach fragments the analysis without offering a transversal vision of the concept beyond the individual practical situations. A more effective strategy is, instead, to base postphenomenological analyses on the late Merleau-Ponty's ontology. In this way, the postphenomenological method, in this sense more aligned with phenomenology than with pragmatism, would be situated within a broader and more coherent theoretical framework, while still ensuring an applied analysis of the examined contexts without distortion. Indeed, Merleau-Ponty's ontology, like postphenomenology, rejects and criticizes classical ontologies of substance and foundation. The ontology of the flesh is a thought of the unfounded, "the so-called *Grund* is *Abgrund*" (Merleau-Ponty 1968, p. 250), without, however, descending into relativism.

The ontology of the flesh is not concerned with rediscovering the authentic, understood as the true origin, as neither aims to reach the ultimate end. It is not, in fact, a finalistic teleology. Both the perspectives are errors generated from wrong substantialist premises, which Merleau-Ponty radically challenges (*Ivi.*, p. 265). The focus of this ontology is on the dehiscence of meaning (*Ibid.*), its immanent emergence from the inner processuality, that is the continuous and relational configuration of the Being that, because of the spread, does not find a conclusion, remaining open instead. Thus, asserting that technology is flesh does not mean to find an atemporal essence similar to the one criticized by postphenomenology. Instead, it involves recognizing it as the background that provides the conditions of possibility for the concept of multistability. The multiplicity of the possible meanings and points of view on the instrument is rooted in the virtuality of the flesh, that is its dehiscence, thus avoiding the limits given by the fragmentation of the contexts or, conversely, by the foundation on an essence.

References

- Achterhuis, H. (Ed.)
 1997 *Van stoommachine tot cyborg: denken over techniek in de nieuwe wereld*, Amsterdam, Ambo; eng. trans. *American philosophy of technology: The empirical turn*, Indiana University Press, Bloomington, 2001;
- Bannon, B.E.
 2011 *Flesh and Nature: understanding Merleau-Ponty's relational ontology*, in *Research in Phenomenology*, 41(3), Brill Publishers, Leiden, pp. 327-357;
- Barbaras, R.
 2000 *Merleau-Ponty et la nature*, in *Chiasmi International. Dalla Natura all'ontologia*, 2, Mimesis Edizioni, Milano, pp. 47-62;
 2001 *De l'être du phénomène. Sur l'ontologie de Merleau Ponty*, Jérôme Millon, Grenoble; eng. trans. by T. Toadvine and L. Lawlor, *The being of the phenomenon. Merleau-Ponty's ontology*, Indiana University Press, Bloomington, 2004;
 2008 *Introduction à une phénoménologie de la vie*, Vrin, Paris; eng. trans. L. Lawlor, *Introduction to a phenomenology of life*, Indiana University Press, Bloomington, 2021;
- Carbone, M.
 2002 *Flesh: towards the history of a misunderstanding*, in *Chiasmi international. Figure e sfondi della carne*, 4, Mimesis International, Milano, pp. 49-64;
 2004 *The thinking of the sensible: Merleau-Ponty's a-philosophy*, Northwestern University Press, Evanston;
- Colombo, A., Ferro, F.
 2023 *Virtuality and immanence in Deleuze and Merleau-Ponty*, in *Aisthesis*, 16(1), pp. 7-16;
- De Boer, B.
 2023 *Explaining multistability: postphenomenology and affordances of technology*, in *AI&Society*, 38, pp. 2267-2277;
- De Fazio, G.
 2020 *Come due specchi prospicienti. Un'ipotesi monadologica nell'ultimo Merleau-Ponty*, in *Chiasmi international. Specchi e altre tecnologie*, 22, Mimesis International, Milano, pp. 69-85;
- Ferro, F.
 2021 *Merleau-Ponty and the Digital Era: Flesh, Hybridization and Posthuman*, in *Scenari*, 15, Mimesis Edizioni, Milano-Udine, pp. 189-204;
 2022 *Fenomenologia della carne e tecnologia digitale*, in *La Filosofia Futura*, 18, Mimesis Edizioni, Milano-Udine, pp. 49-64;
 2023 *Beyond the Digital: The Virtuality of the Flesh in Merleau-Ponty's The Visible and the Invisible*, in *Scenari*, 19, Mimesis Edizioni, Milano-Udine, pp. 88-101;

2024 *Fenomenologia del digitale. Corpi e dimensioni al tempo dell'intelligenza artificiale*, Mimesis, Milano-Udine;

Heidegger, M.

1954 *Die Frage nach der Technik; Wissenschaft und Besinnung*, in M. Heidegger: *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen, Verlag, Günther Neske; eng. trans. W. Lovitt, *The Question Concerning Technology, and other essays*, Garland Publishing, Inc., New York & London 1977;

Husserl, E.

1913 *Ideen zu einer Reinen Phänomenologie und Phänomenologischen Philosophie. Erstes Buch: Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie*, Niemeyer, Tübingen; eng. tran. D.O. Dahlstrom, *Ideas for a Pure Phenomenology and Phenomenological Philosophy. First Book: General Introduction for a Pure Phenomenology*, Hackett Publishing, Inc., Indianapolis/Cambridge 2014;

1948 *Erfahrung und Urteil: Untersuchungen zur Genealogie der Logik*, Claassen & Goverts, Hamburg; eng. trans. J.S. Churchill, K. Ameriks, *Experience and Judgment. Investigations in a Genealogy of Logic*, Routledge and Kegan Paul, London 1973;

Ihde, D.

1990 *Technology and the Lifeworld: From Garden to Earth*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis;

2002 *Bodies in Technology*, University of Minnesota Press, Minneapolis;

2009 *Postphenomenology and Technoscience. The peking university lectures*, State University of New York Press, Albany;

2012 *Experimental Phenomenology. Multistabilities, second edition*, State University of New York Press, Albany;

Lèvy, P.

1995 *Qu'est-ce que le virtuel?*, Editions La Découverte, Paris; eng. trans. R. Bononno, *Becoming virtual: Reality in the Digital age*, Plenum Trade, New York, 1998;

Merleau-Ponty, M.

1942 *La Structure du Comportement*, Presses Universitaires de France, Paris; eng. trans. A.L. Fisher, *The structure of behavior*, Duquesne University Press, Pittsburgh, 1983;

1945 *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris; eng. trans. D.A. Landes, *Phenomenology of perception*, Routledge, London, 2012;

1964 *L'oeil et l'esprit*, Gallimard, Paris; eng. trans. C. Dalley, *Eye and Mind*, in *The primacy of perception*, J. Wild (Ed.), Northwestern University Press, Evanston, 1964, pp. 159-190;

1964 *Le visible et l'invisible, suivis de notes de travail*, C. Lefort (Ed.), Gallimard, Paris; eng. trans. A. Lingis, *The Visible and the Invisible*, Northwestern University Press, Evanston, 1968;

1995 *La Nature: Notes, course du Collège de France*, Gallimard, Paris; eng.

- trans. R. Vallier, *Nature. Course Notes from the Collège de France*, Northwestern University Press, Evanston, 2003;
- 1996 *Notes de Cours: 1959-1961*, Gallimard, Paris; eng. trans. K. Whitmoyer, *The possibility of philosophy. Course Notes from Collège de France, 1959-1961*, S. Ménasé (Ed.), Northwestern University Press, Evanston, 2022;
- Morris, D.
 2010 *The Enigma of Reversibility and the Genesis of Sense in Merleau-Ponty*, in *Continental Philosophy Review*, 43, pp. 141-165;
- Ritter, M.
 2021 *Philosophical Potencies of Postphenomenology*, in *Philosophy and Technology*, 34, pp. 1501-1516;
- Rosenberger, R.
 2014 *Multistability and the Agency of Mundane Artifacts: from Speed Bumps to Subway Benches*, in *Human Studies*, 37, pp. 369-392;
 2017 *Notes on a Nonfoundational Phenomenology of Technology*, in *Found Sci*, 22, p. 471-494;
 2023 *On variational cross-examination: a method for postphenomenological multistability*, in *AI&Society*, 38, pp. 2229-2242;
- Rosenberger, R., Verbeek, P.P.
 2015 *A Field Guide to Postphenomenology*, in *Postphenomenological Investigations: Essays on Human–Technology Relations*, Lexington Books, London, pp. 9-41;
- Taddio, L.
 2024 *Maurice Merleau-Ponty*, Feltrinelli, Milano;
- Toadvine, T.
 2009 *Merleau-Ponty's philosophy of Nature*, Northwestern University Press, Evanston;
- Vallier, R.
 2005 *Institution: the significance of Merleau-Ponty's 1954 course at the Collège de France*, in *Chiasmi international. Figure e sfondi della carne*, 7, Mimesis International, Milano, pp. 281-303;
- Vanzago, L.
 2012 *Merleau-Ponty*, Carocci, Roma;
 2017 *The voice of no one. Merleau-Ponty on Nature and Time*, Mimesis International, Milano;
- Verbeek, P.P.
 2005 *What Things Do – Philosophical Reflections on Technology, Agency, and Design*, Pennsylvania State University Press, University Park.

Multistabilità come virtualità. La tecnologia come strato della carne

Il concetto di multistabilità rappresenta uno dei punti teorici più importanti nella postfenomenologia, attraverso il quale è possibile intendere la tecnologia come né neutrale né orientata in modo deterministico. Uno strumento, essendo multistabile, si apre a una molteplicità imprevedibile di configurazioni, senza essere caratterizzato da un'essenza metafisica. Questo contributo prende in considerazione alcuni aspetti critici della multistabilità, sostenendo che essa non può trovare un fondamento adeguato all'interno di una filosofia incentrata esclusivamente sull'analisi del contesto. Per offrire un'alternativa a questa *impasse*, si approfondisce l'ontologia della carne sviluppata da Merleau-Ponty, fornendo un'interpretazione che ne evidenzia la virtualità, intendendo la carne come deiscenza del significato. Attraverso il pensiero di Merleau-Ponty, l'obiettivo è delineare un quadro concettuale più ampio su cui radicare il concetto di multistabilità, senza rinchiuderlo in un fondamento sostanzialistico nel senso classico.

Parole chiave: multistabilità, virtualità, tecnologia, carne, postfenomenologia, Merleau-Ponty

Multistability as virtuality. Technology as a layer of the flesh:

The concept of multistability represents one of the most important theoretical points in postphenomenology, through which technology can be understood as neither neutral nor deterministically oriented. An instrument, being multistable, opens to an unpredictable multiplicity of configurations, without being characterized by a metaphysical essence. This essay considers some critical aspects of multistability, arguing that it cannot find an adequate foundation within a philosophy solely oriented towards context. To offer an alternative to this *impasse*, the ontology of the flesh, developed by Merleau-Ponty, is considered, providing an interpretation that highlights its virtuality, meaning the flesh as dehiscence of meaning. Through Merleau-Ponty's thought, the aim is to find a broader conceptual framework on which to root the concept of multistability, without enclosing it in a substantial foundation in the classical sense.

Keywords: multistability, virtuality, technology, flesh, postphenomenology, Merleau-Ponty

Matteo Cherubini

La ricerca dell'unità: idealismo ed estetica nel giovane Dewey

Introduzione

Com'è ormai noto, grazie ad una serie di studi sul tema (tra cui è necessario citare Alexander 1987, Dreon 2020, Good 2006, Good & Shook 2010), all'interno del pensiero di J. Dewey è riscontrabile un'influenza di matrice idealista, trascendentalista e, soprattutto, hegeliana. Tale influenza, che si definisce convenzionalmente "deposito hegeliano permanente" (*permanent Hegelian deposit*) secondo un suggerimento dello stesso Dewey (Dewey 1934, 154; cfr. Good 2006, Dreon 2020), è individuabile all'interno dell'intera produzione deweyana – in misura maggiore nei primi lavori, e in misura sempre minore nei testi della maturità. Si può quindi affermare che l'influenza hegeliana su Dewey sia "una particolare fonte d'ispirazione, entro lo spettro di fonti che nutrono la sentita preoccupazione di Dewey per il ruolo e le funzioni delle pratiche artistiche entro la vita umana" (Dreon 2020, 165)¹. Il dibattito sul tema verte intorno a due problemi fondamentali: se esista un *deposit*, e quanto esso sia effettivamente influente nelle teorie deweyane – in particolare, per il *focus* di quest'articolo, per quanto concerne l'estetica giovanile di Dewey.

Questo articolo si pone dunque l'obiettivo di esaminare un punto fondamentale: se è vero che Dewey era a conoscenza della filosofia di Hegel, in che modo riuscì a entrarci in contatto? E in che modo essa influenzò la filosofia del giovane Dewey?

¹ Qui, come in tutto il contributo, i testi sono tradotti dall'autore.

Gli anni di formazione di Dewey: trascendentalismo, hegelismo, pragmatismo.

In primo luogo, per rispondere alle due domande sollevate nella precedente sezione, è dunque necessario esaminare le influenze a cui Dewey fu esposto nel corso della propria formazione. Per poter ben esporre tutto ciò è necessario ripercorrerne le “tappe”, seguendone gli spostamenti tra i due luoghi più significativi: Burlington e Baltimora.

Burlington

Il primo “luogo” da “visitare” è sicuramente l’Università del Vermont, frequentata da Dewey tra il 1875 e il 1879. Tale università, all’epoca di Dewey, era caratterizzata dalla presenza di una scuola di pensiero che si può indicare come “trascendentalismo di Burlington”. Il nucleo teorico di questa peculiare forma di trascendentalismo era costituito dalla riflessione sui temi sviluppati dai romantici europei – con autori di riferimento come Coleridge, Schelling e Kant (Good 2006, 16-17). Allo stesso tempo, la scuola di Burlington andava discostandosi dalla nascente attenzione verso l’hegelismo, che già veniva a sua volta citato nell’*Enciclopedia Americana* del 1835 (Lieber 1835, 218-219; cfr. Watson 1980, 221). La scuola di Burlington proseguì la propria opera per tutto il secolo, in particolare grazie all’apporto dei suoi esponenti principali, J. Torrey e H. Torrey; è all’attività del primo di questi, J. Torrey, che si può far risalire il primo vero e proprio corso di estetica tenuto in un’università americana (Good 2006, 19) – le cui lezioni confluiranno in un volume postumo, *Una teoria delle arti belle* (Torrey 1874). Proprio questo testo mostra bene le caratteristiche proprie della corrente di Burlington. Infatti, vi si trovano numerosi riferimenti ad autori post-kantiani: in particolare, Torrey richiama più volte Schiller, Goethe e soprattutto Schelling, che lo stesso Torrey definisce “indubbiamente l’autore verso cui siamo più debitori rispetto a qualunque altro nei tempi moderni per qualcosa come un’ipotesi razionale che copra l’intero terreno del soggetto che ci si presenta” (Torrey 1874, 275; cfr. Good 2006, 19). L’impianto stesso delle lezioni (e quindi per traslato dell’opera) mostra gli evidenti collegamenti con le teorie estetiche del Settecento europeo; la semplice lettura dell’indice dell’opera di Torrey (Torrey 1874, vii-xii) rende del resto di per sé evidenti le influenze teoriche che vi fanno da sfondo. Infatti, le teorie discusse da Torrey durante le proprie lezioni sono il bello (cap. II), il gusto e la sua regola (III-IV), l’immaginazione come facoltà libera (V), il sublime (IX), il sistema delle arti (X). Se ne può trarre la conclusione per cui l’opera di Torrey vuol essere un profondo compendio sistematico in

lingua inglese delle teorie estetiche tedesche delle correnti post-kantiane, tenendo come proprio riferimento principale la *Critica della capacità di giudizio*. Per avere un esempio di tale intento, è interessante esaminare i capitoli VII (“Relazione di arte e natura”) e VIII (“Idealità dell’arte”), in cui si può trovare una formulazione chiara del rapporto tra natura (intesa come mondo fenomenico) e arte. In particolare, del capitolo VII è interessante l’esposizione del concetto per cui l’arte è tale se eccede la natura: l’arte, non limitandosi alla mera imitazione della natura, richiede un’impronta che ponga l’opera d’arte dentro e fuori la natura stessa (Torrey 1874, 109-110). L’opera d’arte deve quindi essere prodotta in modo da essere eccentrica rispetto alle leggi meccaniche della natura (Torrey 1874, 115), cosa che può essere ottenuta solo dal Genio, inteso come forza produttiva:

Questo potere produttivo, che non dipende da istruzioni esterne, eccetto che come spinta ad un auto-sviluppo [*self-development*] e messa in guardia rispetto a false direzioni, è ciò che intendiamo con il termine di *genio* (Torrey 1874, 117).

Evidentemente, Torrey recupera questa descrizione dall’opera di Kant (Kant 1790, 306-333), aggiungendovi però il riferimento ad un processo di “*self-development*” che esce dal tracciato kantiano. Il riferimento all’“auto-sviluppo”, ad una perfettibilità estetica come forza interna al soggetto, ovviamente richiama le influenze romantiche (cfr. Behler 1988): l’idea per cui si possa andare incontro ad una *Perfektibilität* in senso processuale è probabilmente ereditata dalle letture schellinghiane, ma è al contempo la massima acquisizione del pensiero estetico di Torrey – nonché una prima possibile forma di *deposito idealista* nel pensiero deweyano. Un’ulteriore testimonianza dello sviluppo in senso processuale del kantismo torreyano è riscontrabile nel capitolo successivo; Torrey, infatti, elabora nel capitolo VIII una teoria dell’idea dal carattere vagamente hegeliano:

Quel potere vitale interno che è l’idea, la *forma formante*, nell’anima dell’artista, esiste prima come *sentimento* della verità di una cosa, che spontaneamente cerca di capire se stessa esprimendosi, e allo stesso tempo trova se stessa guidata da un infallibile istinto all’espressione appropriata (Torrey 1874, 126).

Da questo passo si nota come l’elaborazione torreyana del kantismo giunge a compimento nella forma di una teoria dell’Idea come forza tesa tra il *dare forma* e il *richiedere forma*, con un richiamo alla formulazione kantiana di idea regolativa declinata in senso estetico (Kant 1790, 139): l’artista coglie nel proprio animo il sentimento dell’esistenza vera della cosa – esistenza che però in sé è la potenza interna alla cosa stessa come

forma formante – e nel coglierla essa gli si presenta contemporaneamente come tesa nel tentativo di autocomprensione e allo stesso tempo guidata all'espressione adeguata da una forza di autorealizzazione che essa trova in sé come "istinto infallibile".

Dewey stesso ebbe modo di usare il testo di J. Torrey nei corsi di *Philosophy of mind* tenuti da H. Torrey tra il 1878 e il 1879 (McCaul 1952, 442). È interessante rilevare come il corso sulla "filosofia della mente", per come concepito da H. Torrey, andava a ricoprire diverse discipline nell'arco dell'anno accademico, come ricorda Feuer:

[I mesi] da settembre a novembre erano riservati alle lezioni sulla psicologia, dicembre a quelle sulla logica, gennaio e febbraio alla metafisica, marzo e aprile alla filosofia morale, maggio alle verità della religione e giugno all'arte (Feuer 1958, 39).

L'influenza di H. Torrey su Dewey si dispiegò quindi su un ampio spettro di discipline, che vanno dalla filosofia dell'arte alla psicologia e alla metafisica². Nella fattispecie dell'influenza estetica, che è più interessante ai fini del discorso presente, è fin da subito importante notare, come evidenziato anche da Feuer (Feuer 1958, 44), che l'opera didattica di H. Torrey trovava come sua caratteristica fondamentale un'evoluzione, seppur timida, del trascendentalismo verso una filosofia che trovava come suo termine cardine il concetto di sviluppo. Concetto, questo, la cui concettualizzazione rimaneva ancora legata alla tradizione idealista tedesca, specie di matrice schellinghiana (Feuer 1958, 43-44). Come Dewey ricorda in un suo scritto autobiografico relativamente tardo, il proprio debito verso H. Torrey era duplice:

Verso di lui [Torrey, N.d.T.] ho un duplice debito: quello di avermi definitivamente spinto verso lo studio della filosofia come obiettivo della mia vita, e il generoso dono del suo tempo durante un anno dedicato alla lettura dei classici della storia della filosofia sotto la sua direzione e all'apprendimento del tedesco filosofico, in privato.

A questo, però, Dewey aggiunge un grande limite di H. Torrey, ovvero, l'adesione alla tradizione religiosa puritana:

Egli era, tuttavia, timido per costituzione, e non lasciava mai del tutto libera la sua mente. Ricordo che, in una conversazione che ebbi con lui alcuni anni dopo la laurea, mi disse: "Senza dubbio il panteismo è intellettualmente

² È interessante notare come si potrebbe ipotizzare che sia stato proprio l'impianto teorico dei corsi di H. Torrey a suggerire a Dewey la stretta relazione, se non pure la continuità, tra le discipline filosofiche.

la forma di metafisica più soddisfacente, ma va contro la fede religiosa". Immagino che quell'appunto fosse testimone di un conflitto interiore che impediva la sua naturale dote dal giungere al pieno sviluppo (Dewey 1930, 149).

Comunque, è evidente come la formazione trascendentalista di Dewey portò come risultato un impulso allo studio dell'organicità dei fenomeni entro la cornice di una filosofia dello sviluppo³. Come ricorda Good,

A Burlington Dewey assorbì una fascinazione per il pensiero tedesco e l'estetica, una teoria evolutiva [*developmental*] dell'arte e della bellezza, una critica serrata dell'individualismo di Locke, una profonda ammirazione per la natura, e l'insistenza sulla dimensione pratica della filosofia (Good 2006, 91).

Che, al contempo, però, Dewey iniziasse a divergere dalla scuola dei Torrey si rende evidente grazie alla ricostruzione delle letture effettuate dal giovane Dewey nella biblioteca di Burlington⁴: nell'elenco dei tomi presi in prestito, infatti, figurano due letture che Torrey difficilmente avrebbe approvato, ossia il *Journal of Speculative Philosophy* (il maggior organo di diffusione della filosofia hegeliana statunitense, su cui torneremo in seguito) e le opere di H. Spencer. Tralasciando, per questioni di brevità, l'apporto di Spencer alla divaricazione tra Dewey e il trascendentalismo, è interessante soffermarsi sulle considerazioni relative al movimento hegeliano da parte di H. Torrey. Come scrive Feuer,

[Torrey] disapprovava l'approccio scelto da "quegli scrittori molto bravi che a volte sono descritti come neohegeliani", tra cui il suo ex allievo Dewey era già annoverato. "Ricordo", disse il suo amico Griffin, "che più di una volta egli mi evidenziò, nettamente, come essi "non rendessero giustizia alla volontà". Egli riconosceva la validità dell'idea di un'evoluzione organica nei termini del pensiero... Ma la necessità del pensiero, per lui [Torrey, N.d.T.], era tanto inconsistente rispetto a una genuina auto-determinazione quanto la necessità della causazione fisica".

Torrey, però, come notò lo stesso Griffin, non era riuscito a riconoscere le similarità tra il proprio pensiero e quello del movimento neohegeliano:

Egli non vedeva che, in entrambi i casi, rimaneva spazio per la scelta responsabile di un essere libero, o per la sovranità morale di Dio. E dunque egli si tenne lontano da questa affascinante e brillante speculazione, con cui aveva in comune gli obiettivi e diverse posizioni (Feuer 1958, 46).

³ In questo aiutato da un corso di Fisiologia che Dewey seguì a Burlington, durante il quale scoprì l'opera di Huxley: cfr. (Dewey 1930, 147-148).

⁴ Ricostruite in (Feuer 1958b).

La rottura definitiva con il trascendentalismo e con Torrey avvenne relativamente tardi, nel 1890, quando Dewey tenne un'orazione di matrice profondamente hegeliana presso la stessa università del Vermont, sancendo così anche teoricamente la rottura definitiva con Torrey (Feuer 1958, 52-53) – il quale comunque, fino alla fine dei suoi giorni, mantenne il volume della *Psicologia* di Dewey come materiale didattico per i corsi di Psicologia (Feuer 1958, 45-46).

Intermezzo: St. Louis

Nel frattempo, dopo la laurea ottenuta nel 1879, e dopo tre semestri di insegnamento, Dewey si riaffacciò al mondo della discussione accademica nel 1881, con l'invio di un saggio a W. T. Harris. Harris, all'epoca, era l'esponente più rappresentativo della corrente idealista più importante nello scenario statunitense: il gruppo degli hegeliani di St. Louis. Il circolo di St. Louis è emblematico per quanto riguarda le trasformazioni subite dalla filosofia americana nel corso del secolo: fu infatti sempre un circolo di privati lettori che raccoglieva intellettuali di ambiente culturale comune ma di differenti provenienze, sia di formazione che di professione. L'attività del circolo di St. Louis si può far convenzionalmente decorrere a partire dal gennaio 1866, quando fu ufficialmente fondata la *St. Louis Philosophical Society*. L'apporto della *Society* nella discussione filosofica statunitense è evidente nella misura in cui solo con essa, e con il suo organismo ufficiale, il *Journal of Speculative Philosophy*, finalmente nasceva un ambiente filosofico americano in senso proprio, distinto nettamente dall'attività dei seminari e dalle discussioni teologiche⁵. Un secondo grande merito della *Society* fu quello di favorire la diffusione delle teorie hegeliane tramite un'intensa attività di divulgazione e di traduzione dei testi hegeliani (Good 2006, 29; cfr. Deledalle 1954, 15). In linea di massima, si può affermare senza troppi problemi che l'attività del circolo di St. Louis segna un punto di svolta nell'hegelismo americano, non tanto per il suo carattere puramente speculativo, quanto piuttosto per l'intenzione di uniformare la discussione sui temi hegeliani entro l'intero panorama statunitense del secolo.

L'interesse per Hegel mutò con l'attività dei vari componenti del circolo in modo notevole rispetto al tono delle riflessioni della prima metà del secolo. Se infatti – come si è visto nel caso della scuola di

⁵ Con questo movimento il circolo di St. Louis compì anche un passo oltre il Trascendentalismo "classico" del circolo di Boston e di quello "particolare" di Burlington, che invece rimasero per molti aspetti legati alle attività dei seminari e, in generale, ai circoli unitariani – tanto che Ladd e Philips evidenziano come il trascendentalismo fosse "tanto religione quanto filosofia" (Ladd & Philips 2006, 30). Su questo, cfr. (Watson 1980, 223).

Burlington – si possono riscontrare richiami impliciti all'opera hegeliana nel primo trascendentalismo, con le attività del circolo di St. Louis Hegel divenne l'autore di riferimento, tanto da portare ad una serie di rielaborazioni personali della filosofia hegeliana da parte di vari esponenti del movimento (come Harris, Snider e in particolare Brokmeyer). Ciò fu causato anche dai due grandi fenomeni che avevano investito la società americana a cavallo del XIX secolo: (I) la diffusione delle teorie evoluzioniste e (II) la guerra di secessione. Se l'evento (I) assume significati più profondi in relazione alla nascita del pragmatismo come costola evoluzionista della riflessione trascendentalista-romantica americana in senso ampio, fu la guerra di secessione (II) a comportare un'inversione di tendenza fondamentale nelle interpretazioni di Hegel da parte dei membri della *Society*. Come ricorda Good:

Durante e in seguito alla guerra di secessione, gli hegeliani di St. Louis si appropriarono del pensiero di Hegel per dare un senso alla propria esperienza e per sviluppare una filosofia che potesse temperare l'“individualismo adamantino” del periodo prebellico e promuovere riforme sociali graduali (Good 2006, 30).

L'hegelismo di Harris, Snider e Brokmeyer fu dunque caratterizzato dall'impulso alla partecipazione pubblica, finanche alla partecipazione diretta alla politica; e in questo senso si può leggere l'impegno alla costruzione della comunità hegeliana nordamericana come il tentativo di costruire allo stesso tempo uno spirito comune americano. L'impegno nella costruzione di tale unità culturale sotto il segno hegeliano spiega anche l'interesse per due specifiche branche del pensiero hegeliano, ossia la logica (tradotta a più riprese da Brokmeyer) e la filosofia della storia (oggetto di ripetuti studi da parte di Harris), nonché l'attenzione al progetto pedagogico hegeliano e post-hegeliano. Infatti, si può leggere l'azione dei membri della *Society* come l'intento di costruire una propeudeutica comune all'intera società americana basata sul pensiero di Hegel. Intento, questo, pienamente riuscito, se, come afferma (Dunken 1973), è riscontrabile un vero e proprio sostrato hegeliano nell'istruzione statunitense. Tale sostrato, del resto, è da ricondurre alla diffusione che ebbero le teorie del circolo di St. Louis, in particolare grazie alla creazione di occasioni di confronto con i maggiori esponenti delle accademie americane tramite apposite *summer school* (Good 2006, 66; Gura 2007, 299).

Il saggio inviato da Dewey, concernente una critica al materialismo, fu apprezzato da Harris; in seguito, lo stesso Dewey si offrì di tradurre per il *Journal of Speculative Philosophy* l'*Enciclopedia* hegeliana nell'edizione

di Kirchner. Ciò ci informa di tre fatti di fondamentale importanza: (I) la lettura diretta da parte di Dewey dell'opera hegeliana nel periodo che va tra la frequentazione di Burlington e l'ingresso alla Johns Hopkins University di Baltimora; (II) i legami profondi che Dewey intrattene col circolo di St. Louis (riconfermati esplicitamente in Dewey 1930, 150); (III) l'interesse specifico per l'*Enciclopedia* – il che ci riconferma la familiarità deweyana con le teorie estetiche hegeliane, che proprio nell'*Enciclopedia* trovano la propria formulazione sistematica, all'altezza del 1883.

Se accettiamo quindi questi tre fatti, diviene chiaro come si possa affermare che Dewey, ancor prima di accedere alla Johns Hopkins, conoscesse relativamente bene il dibattito sui testi di Hegel. È dunque adesso necessario aprire un *focus* sull'evoluzione, negli anni tra il 1850 e il 1887, del versante estetico di tale dibattito.

La prima testimonianza in lingua inglese di una citazione relativa alle lezioni hegeliane di estetica è del 1842, anno di una prima, breve recensione da parte di G. Lewes (Lewes 1842), che si limita a presentare il volume dell'*Estetica* appena pubblicato in Germania da H. Hotho (Hegel 1955). Per trovare un ulteriore riferimento all'estetica hegeliana è però necessario giungere alla serie di traduzioni dal francese del 1867-1869 da parte di J. Martling⁶ che, sulla base di una serie di brevi compendi sull'estetica hegeliana composti da C. Bernard (Bernard 1852), offrì ai lettori del *Journal of Speculative Philosophy* una panoramica complessiva dell'estetica hegeliana. L'opera di Martling, basata sull'opera critico-saggistica di Bernard, intendeva esporre il carattere generale dell'estetica hegeliana a partire da un commento esteso all'opera di Hotho, seguendo la ripartizione triadica delle *Lezioni* adottata da Hegel fin dal 1823 (e da Bernard nella propria traduzione). In Bernard l'esposizione dell'estetica di Hegel cerca quindi di essere il più aderente possibile al testo originario – almeno per quanto riguarda la composizione strutturale dell'opera. In ogni caso, il tentativo di Martling deve essere preso con le dovute cautele, in quanto opera non originale ma semplice traduzione. L'opera di Martling è tuttavia, pur con tutti i limiti che si sono indicati, di fondamentale importanza per il dibattito sul *deposito estetico hegeliano*: essa figura infatti nelle pagine del *Journal* che Dewey ebbe modo di leggere nei propri anni di Burlington (Feuer 1958b, 416). Pertanto, è altamente probabile che già in questo periodo Dewey fosse almeno a conoscenza dell'esistenza e dei temi dell'estetica hegeliana: è dunque possibile ipotizzare tale data (1876) come *terminus post quem* per l'inizio di un *permanent Hegelian deposit* nella riflessione estetica deweyana.

⁶ L'opera di traduzione da parte di Martling è composta da otto articoli su otto differenti numeri del *Journal of Speculative Philosophy*: tre del 1867, uno del 1868 e quattro del 1869 (Martling 1867-69). A questi si aggiunge un articolo di commento al lavoro di Bernard (Martling 1868b).

Baltimora

La vera e propria “adesione” di Dewey all'hegelismo avvenne, però, solo dopo l'ingresso alla Johns Hopkins University nel 1882, su raccomandazione di Torrey e Buckham e su spinta di Harris. La scelta della Hopkins fu motivata dall'intenzione di accedere all'istituzione completamente nuova del dottorato in filosofia – che ancora non era ottenibile in alcun modo negli Stati Uniti. Alla Hopkins Dewey frequentò le classi di vari esponenti delle maggiori correnti filosofiche americane dell'epoca; di particolare interesse sono le frequentazioni del triennio 1882-1884 con Hall, Peirce e Morris.

Nelle lezioni tenute da Hall Dewey studiò la psicologia dell'epoca. L'interesse di Dewey per la psicologia risaliva già alle lezioni di Torrey a Burlington, ma ora, grazie all'adozione da parte di Hall delle opere di Wundt, si riconfigurò in senso scientifico, andando così a riunirsi con l'interesse per la fisiologia già manifestato da Dewey durante gli anni in Vermont. Che la psicologia fosse il maggior interesse di Dewey all'epoca è evidente anche dalla padronanza delle teorie psicologiche dell'epoca esposta in alcuni dei primi saggi accademici composti da Dewey durante gli anni alla Hopkins, nonché la pubblicazione nel 1887 della *Psicologia*. Per i corsi tenuti da Peirce, invece, Dewey non manifestò particolare entusiasmo – il che evidenzia chiaramente come l'avvicinamento al pragmatismo avvenne alcuni anni più tardi. In particolare, lo stesso Dewey, in una lettera a Torrey, scrisse:

Non seguirò il corso di logica. [...] Il corso è molto matematico, e per logica il sig. Peirce intende solo l'esposizione dei metodi delle scienze fisiche, messe per quanto possibile in forma matematica. È un corso più scientifico che filosofico. Di fatti, penso che il sig. Peirce non ritenga che vi sia una qualche filosofia al di fuori della generalizzazione della scienza fisica (Dykhuizen 1961, 106).

Al contrario, l'insegnante che – al pari di Torrey – lasciò il segno più profondo su Dewey fu Morris (Deledalle 1954, 15). È infatti possibile affermare, come fa Good (Good 2006, 104), che l'hegelismo di Dewey fu sostanzialmente l'accettazione organica e totale dell'hegelismo di Morris – sebbene si possano già notare alcune discrepanze tra pensiero deweyano ed hegelismo, su cui torneremo in seguito.

L'adesione di Dewey all'idealismo, comunque, era stata facilitata dalla ricerca che Dewey andava compiendo fin dagli anni di Burlington sulla possibilità di evitare i dualismi che l'intuizionismo e il trascendentalismo finivano per porre inevitabilmente tra mente e corpo, e tra uomo e uomo. Come lo stesso Dewey afferma:

Vi erano, comunque, anche ragioni “soggettive” per il fascino che il pensiero di Hegel esercitava su di me: esso sopprimeva alla ricerca di unità che era indubbiamente un intenso desiderio emotivo, ed era una fame che solo un oggetto di disputa intellettualizzato [*intellectualized subject-matter*] poteva soddisfare. [...] La sintesi hegeliana di soggetto e oggetto, materia e spirito, divino e umano non era, però, una mera formula intellettuale: essa operava un immenso rilascio, una liberazione. Il trattamento della cultura umana, delle istituzioni e delle arti, da parte di Hegel implicava la dissoluzione stessa di muri divisorii rigidi e resistenti; e ciò esercitava su di me una speciale attrazione (Dewey 1930, 153).

Dykhuizen, più apertamente, espone cosa attraesse il giovane Dewey nella proposta neohegeliana di Morris:

Il neohegelismo, per come concepito da Morris, sembrava andare incontro alle necessità di Dewey. La concezione neohegeliana della realtà come un'unità organica, le cui parti erano correlate come quelle di un organismo, rimuovevano le barriere che l'intuizionismo aveva eretto tra le cose; e la visione neohegeliana della realtà come un'unica vita o mente organica che si differenziava in innumerevoli esistenze o menti finite, che attraverso di esse realizzava la propria esistenza più alta ricuciva lo spazio tra finito e infinito, tra divino e umano (Dykhuizen 1961, 109).

L'hegelismo a cui Dewey aveva aderito, comunque, non era l'hegelismo dei primi discepoli di Hegel; come ricorda lo stesso Dewey (Dewey 1930, 152), l'hegelismo di Morris – per via delle influenze di Trendelenburg, con cui Morris aveva studiato (Good 2006, 63) – aveva mutuato una rivalutazione del comparto “scientifico” di Hegel, preferendolo agli scritti logici o metafisici. L'hegelismo di Morris – e, per traslato, di Dewey – è ben riassunto da Dewey stesso: “Una metafisica logica ed idealista con un'epistemologia realista” (*Ibidem*). L'idealismo hegeliano di Dewey, dunque, non si trasformò mai in una scienza dello spirito; piuttosto, si configurò come la ricerca di un orizzonte organico unico entro cui dispiegare i fenomeni reali e naturali. L'intento finale era quello di annullare i dualismi, tentando una ricomprensione generale degli opposti entro unità logiche non matematiche, ma vitali. L'influenza di Morris, da questo punto di vista, corroborò robustamente il sostrato trascendentalista dovuto alle lezioni di Torrey: Dewey trovò nella dialettica hegeliana, intesa come sistema unificante degli opposti, la soluzione alla propria ricerca di un paradigma in cui lo sviluppo fosse la forza motrice di un processo organico. Inoltre, è da ascrivere alla frequentazione di Morris un'ulteriore conoscenza da parte di Dewey dell'estetica hegeliana, tramite l'opera di Kedney. Infatti, Kedney pubblicò una nuova edizione (Kedney 1885) del volume di Hotho in una collana il cui direttore era proprio G. S. Morris.

L'opera di Kedney fu concepita all'interno delle iniziative editoriali che coinvolgevano il già citato circolo di St. Louis e l'istituzione di Baltimora di cui Morris era parte; lo stesso sforzo di Kedney potrebbe essere da imputare all'interesse di diffondere ulteriormente l'estetica hegeliana presso soggetti che erano a conoscenza della pubblicazione e dell'importanza dell'*Estetica* di Hotho. Il risultato del lavoro di Kedney è una presentazione organica dell'estetica hegeliana nei modi e nei termini tipici del circolo di St. Louis: il testo si presenta come un'esposizione complessiva ed organica delle teorie estetiche hegeliane in forma compendiale, e non come una traduzione, ma come un lungo commento all'estetica di Hegel (Kedney 1885, VI; cfr. Dreon 2020, 152). Il punto di riferimento è, in tal senso, proprio il lavoro compiuto sia da Hotho che da Bernard e, ovviamente, da Martling. L'opera di Kedney, quindi, è interessante poiché aiuta a comprendere lo stato dell'arte degli studi sull'estetica hegeliana al 1885; inoltre, è noto l'apprezzamento del testo di Kedney da parte di Dewey, che lo suggerì come testo di supporto per alcune lezioni su Hegel tenute nel 1897 presso una summer school organizzata da un altro membro del circolo di St. Louis, Davidson:

Innanzi tutto, Dewey menziona la traduzione integrale dell'*Introduzione* all'*Estetica* di Hegel di Bernard Bosanquet, inclusa nella storica edizione delle lezioni di estetica di Hotho. Inoltre, Dewey raccomanda il libro di John Steinfort Kedney, *L'estetica di Hegel. Un'esposizione critica*, così come *La filosofia dell'arte: la seconda parte dell'estetica di Hegel* di V.M.M. Bryant (Dreon 2020, 152).

Un'estetica idealista (?)

Per quanto si è detto finora, le tesi sull'esperienza sensibile di Hegel erano sicuramente note a Dewey, in quanto quest'ultimo fu istruito e formato in un ambiente che conosceva, più o meno direttamente, le teorie hegeliane. Teorie hegeliane che erano argomento di dibattito culturale nelle accademie americane da circa cinquanta anni, e che ancora erano dibattute per tutto il periodo in cui Dewey si formò. Dewey stesso partecipò a questo dibattito come neohegeliano, conoscendo bene le teorie hegeliane sull'esperienza sensibile. Il recupero delle teorie hegeliane da parte di Dewey, su influenza di Torrey e Morris, si configurò come la ricerca di un'unità nella differenza; unità organica, però, e non statica. Ciò è evidente fin dalle prime produzioni deweyane, che infatti presentano un impianto teorico (e spesso anche un linguaggio) chiaramente ispirato all'idealismo, come testimoniano due distinti testi: *Kant e il metodo filosofico* e la *Psicologia*.

Il primo testo, *Kant e il metodo filosofico*, fu redatto da Dewey come relazione per un corso di Morris del 1884. Nel saggio, pubblicato successivamente sul *Journal of Speculative Philosophy*, Dewey analizza la differenza metodologica tra Kant e Hegel; fin dall'apertura del testo si coglie la profonda natura hegeliana del pensiero del Dewey del 1884:

Dal suo lato soggettivo, per quanto riguarda gli individui, la filosofia viene in essere quando gli uomini si confrontano con i problemi e le contraddizioni che il senso comune e le scienze specifiche non sono in grado di sciogliere o risolvere (Dewey 1969, 34).

Il testo si svolge seguendo una linea argomentativa ben riassunta da Dykhuizen:

Dewey ritiene che Kant avesse seguito inizialmente la via corretta per un metodo filosofico valido riconoscendo che la ragione avesse facoltà sia sintetiche che analitiche, e che queste ultime rendessero possibile la costruzione di un mondo intellegibile. Ma un errore iniziale tradisce Kant, e gli impedisce di giungere al vero metodo filosofico. Così come i razionalisti e gli empiristi che critica, Kant esegue una separazione “meccanica” tra soggetto e oggetto. Egli postula, da un lato, una ragione sintetica, e, dall'altro, una cosa-in-sé che giace oltre [i limiti] della ragione. [...] La filosofia di Kant, dunque, scade nel soggettivismo, nel fenomenismo, nell'agnosticismo e non riesce a fornire un metodo valido. La dottrina kantiana, però, contiene un germe del metodo valido. “Lungo tutte le sue Critiche”, scrive Dewey, “rimane tra le righe la nozione di una comprensione intuitiva, che è il criterio ultimo di verità ... che è, come si evince, il criterio valido [...] Ad Hegel rimaneva di compiere ciò [riconoscere quel criterio come valido, N.d.T.] e giungere al metodo della filosofia completo [*sic*]”. E questo metodo, per citare Dewey, è “un'esposizione dei concetti o categorie della ragione che costituiscono l'esperienza, interna ed esterna, soggettiva e oggettiva, e un'esposizione di esse come sistema, come un'unità organica in cui ognuna di esse ha il suo proprio posto” (Dykhuizen 1961, 111).

Il saggio di Dewey, dunque, richiama direttamente l'esposizione della filosofia kantiana compiuta da Hegel stesso in due luoghi precisi, vale a dire *Fede e sapere* (Hegel 1802, 137-164) e le *Lezioni sulla storia della filosofia* (Hegel 1806, 520-526). Con questo, non si può dimostrare che (al 1884) Dewey potesse aver letto i due testi hegeliani appena citati; tuttavia, è sufficiente per poter affermare che la lettura deweyana del portato della filosofia kantiana dimostra senza dubbi come Dewey, all'epoca, concepisse le proprie forme di elaborazione filosofica in termini hegeliani (anche per la ancora forte influenza di Morris). Allo stesso tempo, però, il testo mostra come già all'epoca inizino a prendere spazio i temi che poi caratterizzeranno la rifles-

sione estetica del Dewey maturo, ossia l'esperienza, il rapporto topologico tra esterno ed interno, e il carattere di continuità sistematica tra le varie forme dell'esperienza. Interessante a questo proposito è la chiusa del testo; infatti, nel penultimo capoverso, Dewey sostiene direttamente che:

L'idea è la categoria completa, ed ha come suo significato o contenuto la ragione resa esplicita o manifesta: ossia, che ha tutte le forme e gli stadi della ragione impiegate nel suo ottenimento. [...] E un sistema di tal genere è allo stesso tempo metodo e criterio: metodo, poiché esso non solo ci mostra la via per il raggiungimento della verità, ma la verità stessa in costruzione; criterio, perché esso *ci dà la forma dell'esperienza a cui ogni fatto di essa deve conformarsi come membro organico*" (Dewey 1969, 46; corsivi del traduttore).

Il giovane Dewey, dunque, al 1884 era ancora un hegeliano; si dovrà attendere un quindicennio per il distacco definitivo di Dewey dall'hegelismo di Morris (Dewey 1930, 154). Contestualmente, Dewey iniziò a sviluppare una propria teoria estetica, esposta nelle pagine della *Psicologia* (Dewey 1887). Tale estetica è imperniata sul ruolo dell'immaginazione intesa come "quell'operazione dell'intelletto che incorpora un'idea in una forma o immagine particolare" (Dewey 1887, 168), alla base del cosiddetto "sentimento estetico" (*aesthetic feeling*):

I sentimenti estetici sono tali da *accompagnare l'apprensione del valore ideale dell'esperienza*. Essi sono presupposti nelle emozioni intellettuali, che sono i sentimenti del significato dell'esperienza, o della relazione tra gli oggetti; poiché il significato, o la relazione, come abbiamo visto nello studio della conoscenza, sono precisamente fattori ideali (Dewey 1877, 267).

Questa considerazione è da connettersi entro il più ampio programma della *Psicologia*:

Iniziando quindi con la conoscenza, dovremo definire la sensazione come il suo materiale grezzo, considerando il processo dell'appercezione, che elabora quel materiale nei successivi stadi di percezione, memoria, immaginazione, pensiero, e intuizione, riconoscendo infine che l'atto intellettuale concreto è sempre di natura intuitiva (Dewey 1887, 26).

L'immaginazione è dunque interpretata come una delle "cosiddette facoltà del conoscere" (*so-called faculties of knowledge*) (Dewey 1887, 138), assieme a memoria, pensiero ed intuizione, ed è posta come facoltà di passaggio tra memoria e pensiero.

Come fa notare Alexander (Alexander 1987, 30-33), nel primo Dewey la definizione stessa di immaginazione è inserita in un paradigma psicolo-

gico di stampo trascendentalista e idealista, basato sulla considerazione per cui, nelle parole di Dewey stesso, “le relazioni sono precisamente ideali” (Dewey 1969, 185), laddove per *relazioni* si devono intendere le relazioni di significato, che debbono dunque essere interpretate alla luce delle connessioni tra esperienza e spirito. Perché ciò sia possibile, si rende necessario un atto di idealizzazione che accompagni ed elevi la mera percezione:

Questo processo è chiamato in senso proprio di *idealizzazione*, perché esso va oltre la presente esistenza sensibile, che è realmente presente, e dona al dato presente un significato connettendolo a sé, e dunque portandolo nel suo significare, che, come mera esistenza, il dato non ha [...] questo elemento deve essere fornito dal sé o dalla mente, che quindi è ideale (Dewey 1887, 122).

Entro questo paradigma, il ruolo dell’immaginazione, come evidenzia Alexander, è centrale, poiché tramite essa l’esperienza “diviene conscia delle sue capacità di idealizzazione e della libertà della mente stessa” (Alexander 1987, 32). L’immaginazione, nel primo sistema deweyano, è infatti immersa nella sensazione e nella memoria, in quanto, nella sua attività “idealizzante”, supplisce ai “vuoti” della percezione: “La mente idealizza – ossia, riempie con le sue stesse immagini la sensazione presente, vacua e caotica” (Dewey 1887, 169). Così, l’immaginazione può compiere i suoi due processi specifici: la dissociazione e l’attenzione. La prima ha un ruolo sostanzialmente analitico: “[essa] disimpegna l’immagine [dall’aspetto sensibile, N.d.T.] e la prepara per la libera ricombinazione” (*Ibidem*). L’attenzione, invece, ha un ruolo produttivo: “L’attenzione trasforma [le immagini] in prodotti nuovi e mai esperiti” (*Ibidem*). L’immaginazione può quindi produrre elementi nuovi nella sua forma più alta, l’immaginazione creativa:

La forma più alta di immaginazione, comunque, è precisamente un organo di *penetrazione nel significato nascosto delle cose* – significato, [questo], non visibile nella percezione o nella memoria, né ottenibile riflessivamente con i processi del pensiero. [...] Nella sua forma più alta, l’immaginazione [...] è virtualmente creativa (Dewey 1887, 171).

Nell’immaginazione creativa, l’esistenza della cosa è subordinata al significato: l’immaginazione è quindi un’attività “universalizzante” (Dewey 1887, 172), che opera sull’interconnessione tra particolare e universale:

L’immaginazione si occupa dell’universale nelle sue manifestazioni particolari, o con il particolare come incorporante un qualche significato ideale, un qualche elemento universale. Essa scinde questo elemento ideale dalla sua concrezione nella sfera del fatto particolare attuale, e lo pone come elemento indipendente davanti alla mente (Dewey 1887, 175).

Tramite l'immaginazione, quindi, si eleva anche la percezione, che diventa simbolica (Dewey 1887, 171): tramite l'immaginazione l'esperienza acquisisce uno status spirituale. Come nota anche Alexander (Alexander 1987, 35), si può dunque affermare che già nella *Psicologia* Dewey esponga un germe di teoria estetica, che presenta caratteristiche di continuità con l'estetica della maturità deweyana, soprattutto per quanto concerne lo stretto legame tra psicologico/antropologico ed estetico⁷. Alexander ravvede, infatti, come il carattere olistico assegnato all'immaginazione nell'opera del 1887 anticipi i caratteri assegnati all'esperienza estetica di *Arte come Esperienza*:

Solo l'immaginazione creativa ottiene una sintesi completa tra significato ideale e immagine sensibile; questo processo, inoltre, è descritto come “percezione diretta del significato”. [...] Questo anticipa, ovviamente, l'affermazione di Dewey in *Arte come Esperienza* per cui l'esperienza estetica è essenzialmente una coscienza apprezzativa di “significati immediati” (*Ibidem*).

Conclusioni

Per giungere alle conclusioni di questo contributo, è utile riassumere quanto esposto in precedenza. Come si è visto, sussistono sufficienti ragioni a supporto dell'esistenza di un *permanent Hegelian deposit* nella filosofia di Dewey. Infatti, come si è cercato di mostrare, Dewey – nel corso della propria formazione – fu ampiamente esposto alle teorie trascendentaliste (presso l'Università del Vermont a Burlington) ed hegeliane (tramite i contatti con il circolo di St. Louis e la frequentazione della Johns Hopkins di Baltimora). Lo stesso Dewey partecipò al dibattito trascendentalista, come dimostrato dalla corrispondenza e dalla frequentazione personale con autori come H. Torrey, Harris e Morris – che, in modalità differenti, contribuirono alla formazione delle prime elaborazioni filosofiche di Dewey. Infine, fin dal 1887 Dewey aveva già tratteggiato una serie di istanze estetico-psicologiche che, se pure ancora ascrivibili ad un pensiero di matrice idealista, presentavano già alcuni temi riscontrabili nelle opere della maturità.

Si pone quindi la possibilità di effettuare una valutazione complessiva sull'importanza del *deposit*, associando dati storico-biografici e questioni teoriche. Sulla base delle evidenze sopra riportate, infatti, è possibile ricostruire i rapporti tra “luoghi” e teorie deweyane, andando a rilevare come le distinte esperienze di vita di Dewey si siano riflesse in differenti

⁷ Per un'esposizione del rapporto tra psicologia ed estetica in altre fasi del pensiero deweyano, si vedano (Iannilli 2020) e (Schusterman 2010).

elaborazioni teoriche. Per quanto riguarda la componente teorica, invece, si visto come sia possibile ricostruire l'*intensità* del deposito hegeliano nei vari lavori deweyani, a partire dal presupposto dell'esistenza di una prima estetica che presenta un'intensità "forte" dell'influenza idealista. Nel complesso, si apre la possibilità di interpretare e valutare i mutamenti apportati da Dewey alla propria estetica come modifiche dovute alle interazioni e alle sollecitazioni (ambientali e teoretiche) ricevute dai vari ambienti che Dewey stesso ebbe modo di frequentare.

In altri termini, diviene possibile leggere in parallelo vita e teoremi, esplicitando il carattere personale delle scelte teoriche effettuate da Dewey – come, del resto, egli stesso indica:

Mi sono discostato dall'hegelismo nel corso dei quindici anni successivi; il termine "discostare" esprime il carattere lento e, per un lungo lasso di tempo, impercettibile di quel movimento. Comunque, non penserei mai di ignorare, né tantomeno di negare, ciò a cui un astuto critico allude come una nuova scoperta – che la conoscenza di Hegel abbia lasciato un deposito permanente nel mio pensiero (Dewey 1930, 154).

Bibliografia

- Alexander, T. M. (1987). *John Dewey's Theory of Art, Experience and Nature. The Horizon of Feeling*, State University of New York Press, Albany.
- Behler, E. (1988). *Unendliche Perfektibilität: Europäische Romantik und Französische Revolution*, Schöningh, Paderborn.
- Bérnard, C. (1852). *Hegel. Philosophie de l'Art*, Ladrangue et Joubert, Paris.
- Cherlin, P. B. (2023). *John Dewey's Metaphysical Theory*, Palgrave Macmillan, Cham.
- Deledalle, G. (1954). *Histoire de la Philosophie Américaine. De la Guerre de Sécession à la Seconde Guerre Mondiale*, Presses Universitaires de France, Paris.
- Dewey, J. (1877). *Psicologia*, in Dewey, J. (1967). *The Early Works of John Dewey: 1882-1898. Volume 2: 1887; Psicologia*, Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville.
- Dewey, J. (1925), *Experience and Nature*, in *John Dewey: the Later works, 1925-1953. Volume I: 1925*, J. A. Boydston (ed.), Southern Illinois Press, Carbondale; trad. it. Dewey, J. (1990), *Esperienza e natura*, P. Bairati (cur.), Mursia, Milano.

- Dewey, J. (1930). *From Absolutism to Experimentalism*, in Dewey, J. (1984). *The Later Works: 1925-1953. Volume 5: 1929-1930; Essays, e Sources of a Science of Education, Individualism, Old and New, and Construction and Criticism*, ed. by J. A. Boydston, Southern Illinois University Press, Carbondale.
- Dewey, J. (1934), *Art as Experience*, in Dewey, J. (1989[1987]), *The Later Works, 1929-1953. Volume 10: 1934*, J. A. Boydston (ed.), vol. a cura di H. F. Simon, Southern Illinois University Press, Carbondale; trad. it. Dewey, J. (2020), *Arte come esperienza*, G. Matteucci (cur.), Aesthetica, Sesto San Giovanni (MI).
- Dewey, J. (1969). *The Early Works: 1882-1898. Volume 1: 1882-1888; Early Essays and Leibniz's New Essays Concerning the Human Understanding*, ed. by J. A. Boydston, Carbondale, Southern Illinois University Press.
- Dreon, R. (2020). *Dewey after the End of Art. Evaluating the "Hegelian Permanent Deposit" in Dewey's Aesthetics*, «Contemporary Pragmatism», 17 (2020), pp. 146-169.
- Dunken, H. B. (1973). *W. T. Harris and Hegelianism in American Education*, «The School Review», Vol. 81, No. 2, The Future of Nonpublic Schools (Feb. 1973), pp. 233-246.
- Dykhuizen, G. (1961). *John Dewey at Johns Hopkins (1882-1884)*, «Journal of the History of Ideas», Jan. - Mar. 1961, Vol. 22, No. 1 (Jan. - Mar. 1961), pp. 103-116.
- Feuer, L. S. (1958). *H. A. P. Torrey and John Dewey: Teacher and Pupil*, «American quarterly», Spring, 1958, Vol. 10, No. 1 (Spring, 1958), pp. 34-54.
- Feuer (1958b): Feuer, L. S. (1958). *John Dewey's Reading at College*, «Journal of the History of Ideas», Vol. 19, No. 3 (Jun. 1958), pp. 415-421.
- Good, J. A. (2006). *A Search for Unity in Diversity. The "Permanent Hegelian Deposit" in the Philosophy of John Dewey*, UMI, Houston (Texas).
- Good, J. A., Shook, J. R. (2010). *John Dewey's Philosophy of Spirit, with the 1897 lecture in Hegel*, Fordham University Press, New York.
- Gura, P. H. (2007). *American Transcendentalism. A History*, Hill and Wang, New York.
- Hegel, G. W. F. (1802). *Glauben und Wissen, oder die Reflexionsphilosophie der Subjektivität in der Vollständigkeit ihrer Formen, als Kantische, Jacobische und Fichtesche Philosophie*, in «Kritisches Journal der Philosophie», Zweiten Bandes erstes Stück, Tübingen, pp. 3-188; trad. It. Hegel, G. W. F. (2014), *Fede e sapere o filosofia della soggettività nell'integralità delle sue forme come filosofia*

di Kant, di Jacobi e di Fichte, in G. W. F. Hegel (2014[1990]), *Primi scritti critici*, R. Bodei (cur.), Mursia, Milano, pp. 121-261.

Hegel, G. W. F. (1955). *Ästhetik*, hrsg. von F. Bassenge, Berlin; trad.it. Hegel, G. W. F. (1972). *Estetica*, trad. it. di N. Merker e N. Vaccaro, Einaudi, Torino.

Hegel, G. W. F. (1986). *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie. Teil 4: Philosophie des Mittelalters und der neueren Zeit*, hrsg. von Pierre Garniron und Walter Jaeschke, Meiner, Hamburg; trad. it. Hegel, G. W. F. (2009), *Lezioni sulla storia della filosofia*, R. Bordoli (cur.), Laterza, Roma.

Kant, I. (1790). *Kritik der Urteilkraft*, Lagarde und Friederich, Berlin; trad. It. Kant, I. (2004), *Critica del Giudizio*, trad. it. M. Marassi, Bompiani, Milano.

Kedney, J. S. (1885). *Hegel's Aesthetics. A Critical Exposition*, S. C. Griggs and Company, Chicago.

Ladd, A., Philips, J. (2006), *Romanticism and Transcendentalism (1800-1860)*, Facts on File, New York.

Lewes, G. H. (1842). *Hegel's Vorlesungen über die Ästhetik*. Herausgegeben von Dr. H. G. Hotho. 3 Bände (*Hegel's Lectures on Aesthetics. Edited by Dr. Hotho. 3 vols. Berlin 1835*), «The British and Foreign Journal», no. XXV, pp. 1-48.

Lieber, F. (1835). *Encyclopaedia Americana: A Popular Dictionary of Arts, Sciences, Literature, History, Politics and Biography*, Vol. VI, Carey, Lea and Blanchard, Philadelphia.

Martling (1867-1869): Bérnard, C., Martling, J. A. (1867-1869). *Analysis of Hegel's Aesthetics*, «Journal of Speculative Philosophy», voll. 1-3.

Martling, J. A. (1868). *Bérnard's Essay on Hegel's Aesthetics*, «Journal of Speculative Philosophy», vol. 2, n. 1, pp. 39-46.

McCaul, J. (1962). *Dewey in College, 1875-79*, «The School Review», Vol. 70, No. 4 (Winter, 1962), pp. 437-456.

Torrey, H. A. P. (1874). *A Theory of Fine Arts*, Scribner, Armstrong and Company, New York.

Watson, D (1980). *The Neo-Hegelian Tradition in America*, «Journal of American Studies», vol. 14, n. 2, pp. 219-234.

La ricerca dell'unità: idealismo ed estetica nel giovane Dewey

L'obiettivo del presente articolo è ricostruire i legami che Dewey intrattenne negli anni della propria formazione (1859-1887) con le correnti statunitensi di indirizzo romantico ed hegeliano del suo tempo. Per questo, dopo una breve introduzione sul tema del problema interpretativo del *deposito hegeliano permanente* nella filosofia deweyana, l'articolo si concentra, sulle differenti fasi dell'educazione deweyana, seguendo gli spostamenti di Dewey tra le due università che questi ebbe modo di frequentare (l'università del Vermont e la Johns Hopkins University di Baltimora) e gli incontri che effettuò con i maggiori esponenti dell'idealismo e del romanticismo americano (J. Torrey, Harris, Morris). La seconda parte dell'articolo è dedicata invece al tentativo di individuare temi estetici in due lavori giovanili di Dewey – *Kant e il metodo filosofico* (1884) e la *Psicologia* (1887). L'intento finale è quello di mostrare come un approccio ibrido all'opera giovanile di Dewey (sia storico-biografico che teorico), ispirato alla teoria del deposito hegeliano permanente, possa aprire nuove possibilità di interpretazione dell'estetica di Dewey.

Parole chiave: Dewey, trascendentalismo, estetica pragmatista, filosofia americana, hegelismo americano

The search for unity: idealism and aesthetics in the young Dewey

The purpose of this article is to provide a comprehensive reconstruction of the intellectual and philosophical influences that shaped Dewey's formative years (1859-1887), particularly with regard to the American romantic and Hegelian currents of his era. To this end, following a concise introduction outlining the interpretative challenge of the enduring Hegelian influence in Dewey's philosophy, the article will proceed to examine the various stages of Dewey's education, tracing his philosophical and personal movements between the two universities he attended (the University of Vermont and the Johns Hopkins University in Baltimore) and the encounters he had with prominent American idealists and romantics (J. Torrey, Harris, Morris). The subsequent section of the article is dedicated to an enquiry into the identification of aesthetic themes in two seminal works by Dewey: *Kant and the Philosophical Method* (1884) and *Psychology* (1887). The ultimate objective is to demonstrate how a hybrid approach to Dewey's early work (combining historical-biographical and theoretical elements), inspired by the theory of the permanent Hegelian deposit, can generate novel possibilities for interpreting Dewey's aesthetics.

Keywords: Dewey, Transcendentalism, Pragmatist Aesthetics, American philosophy, American Hegelianism

Jacopo Rossi Angelini

“Das natürliche Phänomen” and its fourth co-ordinate. The kinship between the phenomenological doctrines of Goethe and Florensky

„Wer weiß etwas von Elektrizität“, sagte ein heiterer Naturforscher, „als wenn er im Finstern eine Katze streichelt oder Blitz und Donner neben ihm niederleuchten und raseln? Wie viel und wie wenig weiß er alsdann davon?“

Goethe, *Erkenntnis und Wissenschaft*, N. 670¹

Despite the little scientific interest aroused by Goethe’s writings concerning nature, the notions and perspectives presupposed by them contributed to forming Florensky’s *Weltanschauung* – as attested by Florensky self². Starting from the closeness of views manifested by Goethe and Florensky, this paper will focus particularly on the relationship between Goethe’s definition (i.e. identification) of “natural phenomenon” and Florensky’s definition of phenomenon as such. This topic is legitimate insofar as Goethean enquiry concerning nature directly assumes phenomena (*Phänomene*, which Goethe indeed also calls “facts”, *Fakta*³) as the

¹ J.W. Goethe, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, edited by E. Trunz, Wegner, Hamburg, 1948-1969, hereinafter referred to as HA, vol. XII, p. 459.

² Goethe’s approach to nature (as well as his closeness to Florensky’s thought) is indeed directly thematised in many works of Florensky. Here are some of those passages, alongside the very well-known statement: “Я весь в Гете-Фарадеевском мироощущении и миропонимании”; Cf. e.g. P.A. Florensky, *Sochineniya v chetyrekh tomakh*, Mysl, Moskva, 1998, hereinafter referred to as SVCT, vol. I, p. 453. See also Ib., vol. I, p. 299, as well as Ib., vol. III (1), p. 40-45; and Ib., vol. III (1), p. 137-139. Cf. all of that, finally, with the sentence in Ib., vol. I, p. 44: “Гете обладал этою способностью видеть тип наблюдаемого, в исключительной степени; у Гете надо учиться познанию природы”.

³ HA, vol. XIII, p. 23. Cf this passage from *Erfahrung und Wissenschaft* with works like *Der Versuch als Vermittler von Objekt und Subjekt*, but also with *Zur Morphologie* (particularly Ib., Vol XIII, p. 120-127), *Zur Farbenlehre* (particularly Ib., vol XIII, p. 314-329) as well

reference point for knowledge of natural things; nevertheless, it is not obvious what notion of appearance the phenomenon presupposes – since Goethe does not directly thematise any phenomenology *stricto sensu* –, as well as what forms and *delimitations* are proper to it.

Indeed, the difficulty of identifying an *entire* “natural phenomenon” is evident, since it is inevitably changing and unstable: time and the surrounding environment inexorably modify the structure of every natural entity that appears on earth (*Erscheinungen*). As such, the process of the metamorphosis of the leaf – contemplated in the time of its formation and in harmonising with different environmental conditions – constitutes the most famous scientific subject of Goethe’s research in the botanical field. His zoological studies, as well as the geological ones, deal likewise with a dynamic object: the body of different animals develops in size precisely through the various parts of which it actually consists; and these, in turn, develop differently depending on a variety of circumstances and within different timeframes. So where is the entire natural *appearance* as such to be found⁴? How is it possible to bring all differences back to a full unity? What is being formed and transformed⁵?

In consonance with a long tradition, the here intended question concentrates on evidencing the quality of permanence in what participates of changing (*Werden*, i.e. “becoming”). In other words, it regards the qualities shared by the observed phenomena beyond any difference. Nevertheless, this question cannot be solved through a *subtraction* of the individual characteristics of the contemplated object, nor through a fictional inductive method. Far from seeking a permanent model completely detached from the sensory datum, Goethe indeed eschews in every way preconceived theory and generalisation: his research revolves properly around the phenomena, which directly represent “*die Lehre*”⁶. In this

as the other writings on nature dedicated to the Goethean “methodological assumptions”. In general, I refer here mostly to the reading proposed by Siebeck and Haynacher, authors which Florensky himself quotes in *Stolp i utveridenie istiny* in relation to the theme of life in Goethe’s work. Cf. M. Heynacher, *Goethes Philosophie aus seinen Werken*. Verlag von Felix Meiner, Leipzig, 1922, with H. Siebeck, *Goethe als Denker*, Fr. Frommans Verlag, Stuttgart, 1922. For the rest I follow the “idealistic” reading that Beierwaltes admits in W. Beierwaltes, *Platonismus und Idealismus*, Klostermann, Frankfurt am Main, 1972.

⁴ The question at issue here can be explained from the perspective of *Urphänomen*: where can one find that “phenomenon” which explains all other phenomena and which remains, despite this, a *phenomenon*? Heisenberg captures this issue very well by comparing it with the modern notion of D.N.A. Cf. W. Heisenberg, *Das Naturbild Goethes und die technisch-naturwissenschaftliche Welt*, Physikalische Blätter, 24, 193 (VI), 1968, pp. 245-247.

⁵ Cf. M. Donà (edited by), *Urpflanze. La pianta originaria*, Albo versorio Edizioni, Milano, 2014, p. 47.

⁶ HA, XII p. 432, (N. 488): „Das Höchste wäre: zu begreifen, daß alles Faktische 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.“.

sense the abovementioned question should be posed to the particular datum itself⁷, or, better, to the momentary experience, seeking thus its wholeness. Which is to say, the question focuses on what is perceived here and now, attempting to unveil its permanent meaning.

Sobald wir einen Gegenstand in Beziehung auf sich selbst und in Verhältnis mit anderen betrachten, und denselben nicht unmittelbar entweder begreifen oder verabscheuen: so werden wir mit einer ruhigen Aufmerksamkeit uns bald von ihm, seinen Teilen, seinen Verhältnissen einen ziemlich deutlichen Begriff machen können.⁸

As can be seen from this short passage from *Der Versuch als Vermittler von Object und Subject*, the observed phenomenon is necessarily the starting point of Goethean research insofar as it represents the direct experience of the object. What is more, the phenomenon here refers just to the object (*Gegenstand*) – and *therefore* to what this object interacts with – but not to the singularity of the observer. And yet the experience of an object “in front” of the subject, i.e. *this* contemplative relationship, remains. The experience, in this sense, can embrace its own object if the “objectivity” of *this* phenomenon is based precisely *on the reference* to the object itself⁹: by abandoning the measure (*Maßstab*) provided by the conditions under which a singular observation takes place, Goethe indeed does not polarise the epistemological relationship by starting from the subjective point of view¹⁰. Rather, the singular experiment (*Versuch*),

⁷ In *Ib.*, vol. XII, p. 662 (Anmerkungen on Goethe's *Schriften zur Literatur*), H. J. Schrimpf writes: “He [Goethe] always starts from the attentive observation of individual phenomena, from the particular, often inconspicuous”.

⁸ *Ib.*, vol. XIII, p. 11. “As soon as we observe an object in reference to itself and in relation to others, and do not immediately either covet or abhor it, then, with calm attention, we shall soon be able to form a fairly clear notion of it, its parts, and its relations”.

⁹ At the very beginning of the *Versuch* (*Ib.*, vol. XIII, p.10) the following statement appears: “Sobald der Mensch die Gegenstände um sich her gewahrt wird, betrachtet er sie in Bezug auf sich selbst [...]. Ein weit schwereres Tagewerk übernehmen diejenigen, die durch den Trieb nach Kenntnis angefeuert die Gegenstände der Natur an sich selbst und in ihren Verhältnissen untereinander zu beobachten streben, [denn] von einer Seite verlieren sie den Maßstab der ihnen zu Hülfe kam, wenn sie als Menschen die Dinge in Bezug auf *sich* betrachteten”.

¹⁰ In this sense, it's unequivocal that Goethe refers here to the Kantian system, in which the opposite assumption clearly appears (B 164: “denn Gesetze existieren eben so wenig in den Erscheinungen, sondern nur relativ auf das Subjekt, dem die Erscheinungen inhärieren“). The relationship with Kant, of the utmost importance for Florensky, becomes here evidently important also for Goethe, who often uses its lexicon. As Steiner has indeed already noticed, a sort of “inversion” of the Kantian perspective can be said to exist in the case of Goethe, who wrote to Schulz in 1831 (J.W. Goethe, *Briefe in 4 Bänden*, Hamburg, Wegner, 1962, vol. IV, p.450): “Ich danke der kritischen und idealistischen Philosophie, daß sie mich auf mich selbst aufmerksam gemacht hat, [...]; sie kommt aber nie zum Objekt”.

which never takes place on the basis of conditions assigned by the observer (*Hypothese*), can represent the *medium* (*Vermittler*) of an “objective” relationship, as soon as *this relationship* is taken as the starting point. In this way Goethe can thematise the evident clash¹¹ between experience and theory: on the one hand, in fact, the observed phenomenon cannot but be the objective focus and only subject of the research; on the other, however, this same phenomenon cannot be properly understood without synthetic and necessary relations¹² – i.e. something *beyond* its singular appearance. Precisely in this sense, the Goethean research cannot fail to resonate with the logico-ontological question formulated by Florensky: *how* does the datum really manifest itself *hic et nunc*?

Что действительно? Что познаваемо? Что ценно? Данный ли, здесь и теперь переживаемый, момент, или нечто, хотя и соотносящееся с ним, но вечное и вселенское? — На чем строится жизнь? На что опирается познание? Чем руководиться в своей деятельности? — Метафизическим ли «Carpe diem — лови момент», или иным, высшим, бытием? Воистину есть одно ли только долнее, или и горнее, более сего долнего действительно?¹³

Indeed, Florensky’s question is clearly posed with regard to the appearance of the individual phenomenon, i.e. precisely what shows itself here and now. The series of questions posed by Florensky aims in this way at the search for the meaning of the single and manifesting event, detecting its contradictory nature in the face of a theoretical rule: if one is in fact only aware of “stimuli” that are always different from each other, what *real* unity can follow? As in Goethe’s work, here again the problematisation arises from the fragility of the actual experience, asking whether it is possible for something *else* to *exist*¹⁴ that is nonetheless not an alternative – what would *destroy* experience as such – but “*related* to it”. The-

¹¹ Ib., vol. XII, p. 433: Theory and Experience “stehen gegeneinander in beständigem Konflikt. Alle Vereinigung in der Reflexion ist eine Täuschung“.

¹² Ib., vol. XII, p.443: “Die Theorie an und für sich ist nichts nütze, als insofern sie uns an den Zusammenhang der Erscheinungen glauben macht“.

¹³ SVCT, vol. III (2). p. 73: “What is real? What is knowable? What is worth? Is it the present moment, here and now experienced, or something that is eternal and universal, though related to it? What is the foundation of life? What is the foundation of cognition? What is to guide one’s activity? Is it the metaphysical “Carpe diem – catch the moment”, or some other, higher, being? Is there really the lower world alone, or is there also the higher world, which is more real than the lower one?”.

¹⁴ In reference to Goethe, the connection between *episteme* and ontology (emphasised several times by Florensky) is clear right from the assumption of the phenomenon as the primary object of Goethe’s natural study. This reference was highlighted in a phenomenological perspective by Iris Hennigfeld, on the track opened up by Beierwaltes’ studies. Cf. I. Hennigfeld, *Goethe’s phenomenological way of thinking and the Urphänomen*, Goethe Yearbook, 22 (I), 2015, pp. 143-167.

se questions, which open Florensky's discussion on Platonic universals, must be in fact considered according to Florensky's renowned realism¹⁵: universals are not to be conceived as *conceptus*, *nomina* or *sermones*¹⁶, but rather as a real relation in things (*in rebus*)¹⁷ and, moreover, as a cause preceding the things themselves (*ante res*)¹⁸. This suggests that properly the empirical relation is considered as the first reference of Florensky's research; namely, in Goethe's words, "the object in reference to itself".

As can be seen, both problematisations, although apparently set out from different points of view, are in fact similar and start from the "here and now experienced fact", thematising its *empirical* possibility of being in relation to something necessarily different from itself. As Goethe in fact directly assumes that a certain synthesis is already contained in the phenomenon (as will be shown better in the next pages), so the more problematic approach adopted by Florensky seems precisely to admit the possibility of that same synthesis *in rebus*. Indeed, just as for Florensky it is not possible to obtain any knowledge from the isolated sensation only¹⁹, for Goethe it is equally necessary to maintain a cautious approach to the essence of any singular thing. With the words of the German author, it must therefore be emphasised that we *undertake in vain* any attempt „das Wesen eines Dinges auszudrücken. Wirkungen werden wir gewahr, und eine vollständige Geschichte dieser Wirkungen umfaßte wohl allenfalls das Wesen jenes Dinges“²⁰. This passage clarifies that the same thing perceived here and now cannot be revealed in terms of its essence except, precisely, *as an effect*²¹; at the same time, however, this passage admits evidently the possibility of a *whole* "history of effects". Here, the contradiction revealed by Florensky's problematisation appears clearly: on the one hand, one finds the effect as one of the multiple "stimuli" of which man can become aware, and, on the other, a different "thing" which somehow presupposes that effect. In this way, the difference between the "essence" of a singular thing (as something *posited*) and the "history of effects" itself is shown to be similar to the abovementioned fracture between theory and experience: through perception (*Wahrnehmung*) one does not be-

¹⁵ Ib. III (2), p. 80.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Ib., vol. III (2), p. 74.

²⁰ HA, vol. XIII, p. 315: "to express the essence of a thing. We become aware of effects, and a whole history of these effects would encompass at best the essence of that thing".

²¹ Indeed, the translation "effects" (as *opposed* to "stimuli" or "perceptions") emphasises the activity (*Wirken*, i.e. "*tätig sein*") of the phenomenon within the horizon of Goethean realism (opposed to this would be the *passivity* of perception, which refers instead to the subject).

come aware of a *defined* history of effects pertaining to a given object, but rather of a *complete* history of these effects not yet schematised: indeed, if this “history” is ultimately considered to refer only to the relationship established between object and subject – and *therefore* by reference to the object of *this* perception – it will not be permissible to make a singular observer or extraneous schemes the subject of the object’s “historicity”²².

The problematisation proposed by Goethe shows in this sense that there must be something *historical* in the phenomenon itself in order for this same phenomenon, conceived precisely as currently manifesting, to reveal its very essence. According to Goethe, it would in fact hardly be admissible to express the essence even of this same single effect, if not, again, as a “history” of its own perceivable references. In this way the “historical” synthesis of the phenomenon can become for Goethe properly the condition (*Bedingung*)²³ both of experience and existence of the appearance²⁴. The multiplicity of effects in time and perspective cannot thus be understood as an instant marked by the time of a “single” perception but, rather, should be conceived as the *cobesion* of these same contradictory aspects in the perception. Starting from this or that effect would in fact mean hypothetically *determining*²⁵ a “subjective” fracture in the face of the objectivity of the phenomenon.

Es ist [...] ein großer Unterschied, ob man, wie Theoretisten tun, einer Hypothese zulieb ganze Zahlen in die Brüche schlägt, oder ob man einen empirischen Bruch der Idee des reinen Phänomens aufopfert.

Denn da der Beobachter nie das reine Phänomen mit Augen sieht, sondern vieles von seiner Geistesstimmung, von der Stimmung des Organs im Augenblick, von Licht, Luft, Witterung, Körpern, Behandlung und tausend andern Umständen abhängt; so ist ein Meer auszutrinken, wenn man sich an

²² Using the demonstrative pronoun “*diese*” in relation to the term “*Geschichte*” (etymological relative of *schicken* and *Schicksal*), Goethe in fact emphasises again that the *historicity* of effects is only relative to the (natural) appearance of “these” effects.

²³ *Ib.*, vol. XIII, p.25: “hier wird nicht nach Ursachen gefragt, sondern nach Bedingungen, unter welchen die Phänomene erscheinen”.

²⁴ As Heisenberg noticed, this link is granted to the extent that Goethe actually seeks the “*Grundstruktur*” of phenomena through the senses, so that he can intuit (*Anschauen*) the original phenomenon as its “structure”. Cf. W. Heisenberg, *Das Naturbild Goethes und die technisch-naturwissenschaftliche Welt*, *Physikalische Blätter*, 24, 193 (VI), 1968, p. 242. I think one can find the same reading of Goethe in P. Hadot, *Le voile d'Isis*, Éditions Gallimard, Paris, 2004. The link between creation and manifestation in Goethe is in this sense excellently thematised by Beierwaltes in W. Beierwaltes, *Platonismus und Idealismus*, Klostermann, Frankfurt am Main, 1972, pp. 93-100.

²⁵ HA, vol. XII, p.441: “Es gibt Hypothesen, wo Verstand und Einbildungskraft sich an die Stelle der Idee setzen.”.

Individualität des Phänomens halten und diese beobachten, messen, wägen und beschreiben will.²⁶

In this excerpt, it is made quite clear that those contradictions which arise in experience can in fact only apparently be resolved through a theoretical, i.e. hypothetical, *a priori* assumption. The empirical contradiction of the observed phenomenon can, on the other hand, be kept *active* in relation to the unfolding of the pure (*rein*)²⁷ phenomenon²⁸: only in this way momentary perception could grasp in fact a "purely" synthetic trait of that object which, in a certain respect, represents something permanent but in movement²⁹. In this sense, momentary experience cannot therefore coincide with the punctually empty *impression* of a single effect³⁰, since the position of this same "stimulus" would be contrary to the synthetic condition (*Bedingung*) under which only the object, according to Goethe, can be given. The very instant of perception tends, rather, towards a *genetic* co-presence of the effects, overcoming the instantaneousness of the claimed individuality of the phenomenon. By preserving the very contradiction of experience, Goethe thus finds in the moment (*Augenblick*) the possibility of the synthesis of the phenomenon³¹. This

²⁶ Ib., vol. XIII, p. 24. "There is [...] a considerable difference between *making whole figures into fractions for the sake of a hypothesis, as theorists do, or sacrificing an empirical fraction to the idea of a pure phenomenon*. For since the observer never sees the pure phenomenon with his eyes, but much depends on his mental attitude, on the disposition of the organ at the moment, on light, air, weather, bodies, treatment and a thousand other circumstances; *so there is an ocean to be drunk if one wishes to hold to the individuality of the phenomenon and observe, measure, weigh and describe it.*"

²⁷ Here one can observe only *en passant* that the same Kantian adjective acquires a similar meaning from the point of view of the necessary synthesis of things but, at the same time, a completely different meaning with regard to the origin and arising of the synthesis itself.

²⁸ Ib., vol. XII, p. 367: „Das unmittelbare Gewährwerden der Urphänomene versetzt uns in eine Art von Angst: wir fühlen unsere Unzulänglichkeit; nur durch das ewige Spiel der Empirie belebt, erfreuen sie uns.“ This concept of "immediate relation" to the *Urphänomen* is directly taken up by F. Moiso in order to understand Goethe's empiricism. Cf. therefore F. Moiso, *Goethe tra arte e scienza*, CUEM, Milano, 2012, p. 97-99.

²⁹ In fact, the notion of history presupposes both a) *radical change* and b) *the identity of what changes*: a biography that reports differences on the basis of a time extraneous to the evolution of the biographical object (e.g. the "linear time") is thus opposed here to the time of the *biology*, if this is conceived as a stable *logos* that changes in its *permanence*.

³⁰ This very effect would not at all envisage its possible synthesis as given here and now, but rather its *absoluteness* as given here and now. I return to this point later in the text, particularly in relation to Florensky's reflections.

³¹ Cf. HA, vol. XII, p. 367: „Grundeigenschaft der lebendigen Einheit: sich zu trennen, sich zu vereinen, sich ins Allgemeine zu ergehen, im Besonderen zu verharren, sich zu verwandeln, sich zu spezifizieren und, wie das Lebendige unter tausend Bedingungen sich dartun mag, hervortreten und zu verschwinden, zu solidifizieren und zu schmelzen, zu erstarren und zu fließen, sich auszudehnen und sich zusammenzuziehen. Weil nun alle diese Wirkungen im gleichen Zeitmoment zugleich vorgehen, so kann alles und jedes zu gleicher Zeit eintreten.“

Goethean “ungeheuer Augenblick” in fact opens up the instantaneous and *discontinuous*³² convergence of present and past³³, thereby becoming a stable cipher³⁴ of the contradiction active in Goethe’s phenomenological experience. Precisely from this notion of the moment, which is crucial for understanding the phenomenological perspective of time as an “element”³⁵, arises indeed the possibility of a synthesis *overflowing* with effects, of something that goes beyond the tight mesh of assumptions offered by the approach proper to modern science³⁶.

For all that, it will not be difficult to see that Florensky takes up, precisely from these notions, the Goethean intuition of an “originally differentiating phenomenon”³⁷, according to which the interconnection of effects is, in a certain way, present in the indeterminate set of those same effects. In his strong polemic against the Kantian system³⁸, Florensky in fact notices on several occasions that the *isolation* of the datum cannot but be seen as a radical “falsification” of reality. For him it is in fact clear that the attempt to express the essence of a single “effect” falls prey unavoidably to the error of its “hypostatisation”: in the flowing of time and the changing of perspective, the same thing would have to be arrested and properly “broken”. Such a “fictional” determination, which Florensky clearly perceives in any *position* of a single “fact of experience”, cannot

³² The word “discontinuous” is meant to indicate that these effects remain in their contradiction without a link that flattens them on the basis of something other than themselves.

³³ P. Hadot, *N’oublie pas de vivre. Goethe et la tradition des exercices spirituels*, Albin Michel, Paris, 2008, p. 63. Cf. this with the famous stanza of the poem *Vermächtnis* in HA, vol I, pp. 369-370, where Goethe, after exhorting trust in the senses („Den Sinnen hast du dann zu trauen, / Kein Falsches lassen sie dich schauen“), writes: „Genieße mäßig Füll’ und Segen, / Vernunft sei überall zugegen, / Wo Leben sich des Lebens freut. / Dann ist Vergangenheit beständig, / Das Künftige voraus lebendig, / Der Augenblick ist Ewigkeit“.

³⁴ P. Eichhorn proposes in his work *Idee und Erfahrung im Spätwerk Goethes* (Freiburg, K. Albert, 1971) the proximity between the notion of symbol, fundamental in this sense for both Goethe and Florensky, and that of moment (*Augenblick*).

³⁵ *Ib.*, vol. XII, p. 377.

³⁶ *Ib.*, vol. XII, p. 458: „Um sich aus der grenzenlosen Vielfachheit, Zerstückelung und Verwicklung der modernen Naturlehre wieder ins Einfache zu retten, muß man sich immer die Frage vorlegen: Wie würde sich Plato gegen die Natur, wie sie uns jetzt in ihrer größeren Mannigfaltigkeit, bei aller gründlichen Einheit, erscheinen mag, benommen haben?“.

³⁷ Cf. M. Donà (edited by), *Urpflanze. La pianta originaria*, Albo versorio Edizioni, Milano, 2014, p. 55.

³⁸ The “ambiguity” of the relationship between Florensky and Kant has been highlighted by various commentators, here it is however relevant to note that the notion of Kantian antinomy, central to Florensky’s thought (cf. F. Haney, *Pavel Florenskij und Kant. Eine wichtige Seite der russischen Kant-Rezeption*, Kant Studien, 92 (I), 2001), is interpreted by Goethe as inspiring precisely from the “revision” of that discussed in the *Kritik der Urteilskraft*. Cf. E. Förster, *Goethe als Philosoph*, Die Drei. Zeitschrift für Anthroposophie in Wissenschaft, Kunst, und sozialem Leben, 6 (I), 2008.

but rest on the “*pathos*” that animates the “terministic”³⁹ research: that research, that is, which aims to *assign* perspective to things starting precisely from the individual observer who experiences them. In this sense, the *superimposition* of an artificial integrity on the infinite particularities of the world extraordinarily resembles the superimposition of theory and experience discussed by Goethe.

Those “fractures of experience”, from which the doubt regarding the “meaninglessness” of the singular phenomenon was born, are not indeed to be overcome through the false “solidity” of a hypothetical empty instant: for such a concept of instant to be formed, it is necessary for both authors to leave experience itself, imposing on it an order that would flatten the very divergences formed by the object. The instant itself, if conceived in this sense as a punctual immediacy, would only be “только фикция (атом, монада и т. п.), только гипостазированное отвлечение от момента и точки, в себе — не сущих”⁴⁰. Indeed, as Florensky has observed⁴¹, this approach is based on the law of immediate identity $A = A$. But this “empty” identity, which forgets both what it defines and its global context, can only be based, according to Florensky’s “realist” paradigm, *on the opposition to another A* (namely a B). For otherwise there would be neither B, nor C, nor anything else *spontaneously* connected by anything. Following Florensky, one can for all that see that properly in the maintenance of contradiction ($A = B$) as integrity in motion, the reality of things can be contemplated as “objective”. And yet this very synthesis as a *condition* of analysis does not fall prey to a *regressus in indefinitum* if, by not standing in the “individuality of the phenomenon”, it is already understood as *mysterious wholeness*⁴², i.e. as that history of effects which, with Goethe’s words, embraces the essence of the thing. In this sense it is particularly relevant that Florensky proposes in *Stolp i utverdenie istiny* the intuition-discourse (интуиция-дискурсия)⁴³ as a dialogic figure of truth:

³⁹ SVCT, vol. III (2). p. 80.

⁴⁰ P. A. Florensky, *Stolp i utverzdenie Istiny*, Akademičeskij Proekt, Moskva, 2017, p.35. Cf. P. A. Florensky, *The pillar and the ground of Truth*, Princeton University Press, 1997, p. 24 “Only a fiction (an atom, a monad, etc.), only a hypostatised abstraction of a moment and a point, which, in themselves, do not exist.”

⁴¹ P. A. Florensky, *Stolp i utverzdenie Istiny*, Akademičeskij Proekt, Moskva, 2017, p. 32.

⁴² This topic cannot be dealt with here; however, it should be noticed that the very condition of the phenomenon in Goethe – as well as in the case of Florensky’s idea – are never properly *deduced* precisely because they are “hidden” (but “evident” in their inexhaustibility). Even the presentation of the four-dimensionality proposed by Florensky in *Smysl idealizma* starts from the depth (as a hidden being) of ideas. Cf. SVCT, vol. III (2), chpt. XI (particularly on pp. 103-105). A fundamental role in this respect, for both authors, is the “double status”, so to speak, of perception: observation in fact has to do with the sensible but, at the same time, is already somehow directed by (or towards) the intelligible.

⁴³ P.A. Florensky, *Stolp i utverzdenie Istiny. Opyt pravoslavnoj teodicej v dvenadcati pis'mach*, Akademičeskij Proekt, Moskva, 2017. p. 48.

what is therefore neither a “tyrannic” analysis nor a “frenzied” synthesis of things, but rather the harmonious convergence of the two processes.

Although this attitude could be perhaps found quite clearly in Goethe’s work, it must be seen here how Goethe himself stands properly in front of the analysis of the datum, in order to understand whether Florensky’s aversion to the isolated moment is *in its very premises* traceable in Goethe and how the co-presence of synthesis and analysis would be defined in a similar horizon.

Indeed, in Goethe’s work not only one can clearly see “daß jede Analyse eine Synthese voraussetzt”⁴⁴, but also one realises that, properly by *forgetting the contradictory harmony*⁴⁵ of synthesis and analysis, analysis could be prioritised as a particular method.

According to Goethe, analysis should be conceived in fact as a methodology of investigation that must aim to unveil something that is already (naturally) synthetic. However, the analytical method only works on the basis of an object that is analytically contemplable, i.e. a synthesis of *given parts*. In this sense, although analysis can unveil the “vorübereilte[...] Synthese, d.h. [...] Hypothese”, this same procedure can give also rise to a “falsche Synthese”, when the *objectivity* of the phenomenon is abandoned through this method and the necessity of the *determination* of the object is therefore left to analysis alone. The aim of Goethe’s work *Analyse and Synthese* is indeed not to banish analysis; rather, it will be a matter of reducing its *demands* or, in Florensky’s words, freeing the search for truth from its “tyranny”. In a similar way to Florensky, Goethe expresses in fact perplexity about the enthusiasm for the “new” analytical method, on which “das neue Jahrhundert [...] bloß verlegt”⁴⁶: the *immediate* recourse to this procedure by investigating nature not only runs evidently the risk of superficially⁴⁷ breaking down the phenomenon. Rather, this exact⁴⁸ approach seems to *preclude* access⁴⁹ to the “objective” experience itself. In fact, a purely analytical perspective would establish the boundaries of any appearance (*Erscheinung*) from a single aspect of it, by *putting together* the object itself:

⁴⁴ HA, vol. XIII, p.51.

⁴⁵ Ibid.: “nur beide zusammen, wie Aus- und Einatmen, machen das Leben der Wissenschaft“. Cf. also Ib., vol. XIII, pp. 26-27.

⁴⁶ Ib., vol. XIII, p. 317.

⁴⁷ Cf. Goethe’s reflections conceiving analysis with the XIX distich (*Analytiker*) from *die Xenien* in Ib., vol. I, p. 210: “Ist denn die Wahrheit ein Zwiebel, von dem man die Häute nur abschält? / Was ihr hinein nicht gelegt, zieht ihr nimmer heraus.“.

⁴⁸ Referring to the interpretations proposed by Cassirer and Spengler, M. Donà speaks of exactitude in Goethe as the “arch-enemy of truth”. Cf. M. Donà, *Una sola visione. La filosofia di Johann Wolfgang Goethe*, Bompiani, Milano, 2022, pp. 24.

⁴⁹ Goethe aims clearly „den Geist in seinen alten Rechten, sich unmittelbar gegen die Natur zu stellen, wieder einzusetzen“. Cf. HA, vol. XIII., pp. 24-25.

Ein Sandhaufen läßt sich nicht analysieren; bestünd' er aber aus verschiedenen Teilen, man setze Sand und Gold, so ist das Waschen eine Analyse, wo das Leichte weggeschwemmt und das Schwere zurückgehalten wird. So beruht die neuere Chemie hauptsächlich darauf, das zu trennen, was die Natur vereinigt hatte; wir heben die Synthese der Natur auf, um sie in getrennten Elementen kennenzulernen.

Was ist eine höhere Synthese als ein lebendiges Wesen; und was haben wir uns mit Anatomie, Physiologie und Psychologie zu quälen, als um uns von dem Komplex nur einigermaßen einen Begriff zu machen, welcher sich immerfort herstellt, wir mögen ihn noch so viele Teile zerfleischt haben.⁵⁰

As a priority part of contemplation itself, analysis could become therefore a *coercively* separative procedure insofar as its object cannot but be an aggregation of parts already *assumed*, the sum of which becomes *the only* synthesis that could remain. In this way, this procedure can only fall into the void of "the ever lesser", producing concepts that disintegrate themselves *in indefinitum*. In analogy to Florensky's reflections, *separated* concepts here can only contradict and destroy themselves: their position – as well as their own *truthfulness* – in fact becomes entirely arbitrary to the moment of the observation, i.e. to the observer, as did (even before) the very conditions under which the object was observed.

And indeed, the isolated fact, which is only identical to itself, not only sacrifices the possibility of genuine openness to the phenomenon in its *appropriated* complexity. It also becomes a victim of individual arbitrariness and thus risks being manipulated, since it must in fact be *postulated*. In this sense, a purely analytical method – which can find just in the hypothesis a restraint on *regressus in indefinitum* – could only operate in a certain *emptiness of experience*, running in fact "eine große Gefahr, in welche der Analytiker gerät [...], deshalb die: wenn er seine Methode da anwendet, wo keine Synthese zugrunde liegt"⁵¹. The emptiness, from which these "facts" of experience emerge, becomes thus clear when viewed in the light of the method *that establishes their possibility of existence*: just as their differentiation occurs only according to the assumed

⁵⁰ Ib., vol. XIII, pp. 51-52: "A heap of sand cannot be analysed; *but if it were composed of different parts*, suppose sand and gold, washing is an analysis in which the light is washed away and the heavy retained. Modern chemistry is thus mainly based on separating what nature has combined; *we abolish the synthesis of nature in order to learn about it in separate elements*. What is a higher synthesis than a living being; *and what have we to trouble ourselves with anatomy, physiology, and psychology, other than to form some idea of the complex, which is continually being produced, no matter how many parts we may have dismembered?*"

⁵¹ Ib., vol. XIII, p.52: "a great danger in which the "Analytiker" finds himself is when he applies his method where there is no underlying synthesis".

stability of a single observation, their “grouping” cannot but be “nur eine Aggregation [...], ein Nebeneinander, ein Miteinander”⁵².

Wir haben oben gesehen, daß diejenigen am ersten dem Irrtume unterworfen waren, welche ein isoliertes Faktum mit ihrer Denk- und Urteilkraft unmittelbar zu verbinden suchten. Dagegen werden wir finden, daß diejenigen am meisten geleistet haben, welche nicht ablassen alle Seiten und Modifikationen einer einzigen Erfahrung, eines einzigen Versuches nach aller Möglichkeit durchzuforschen und durchzuarbeiten.⁵³

The same problem is made even clearer in the controversy over the corpuscular nature of light with Newton – to whom Goethe refers precisely in *Analyse und Synthese*: Newton in fact commits „den Fehler, ein einziges und noch dazu verkünsteltes Phänomen zum Grunde zu legen, auf dasselbe eine Hypothese zu bauen, und aus dieser die mannigfaltigsten grenzenlosesten Erscheinungen erklären zu wollen”⁵⁴. In fact, Newton “belongs”, as Goethe writes, to that “class” of people who “genial, produktiv und gewaltsam [...] eine Welt aus sich selbst hervor[bringt], ohne viel zu fragen, ob sie mit der wirklichen übereinkommen werde”⁵⁵.

What Florensky would later affirm with regard to *terminismus* seems thus to be closely related to the same tendency that Goethe here perceives in Newton. The same *pathos* of those who attempt to investigate nature in Newton’s manner is in fact marked for Goethe by the artificiality and isolation of the phenomenon, *hypostatized* from its claimed singularity⁵⁶. The attitude to reality of this “Klasse” of scientists, just as in the case of the *terminismus* in Florensky, contains indeed within itself

⁵² Ib., vol. XIII, p. 52: “only an aggregation [...], a juxtaposition, a coexistence”.

⁵³ Ib., vol. XIII, p. 17: “We have seen above that those were first subject to error *who sought to connect an isolated fact directly with their reasoning and judgement*. On the other hand, we shall find that those have suffered most who do not desist from *investigating and working through all the sides and modifications of a single experience, of a single experiment, in every possible way*”. I quote here the formulation proposed by Goethe in *Der Versuch*, the same conclusion is however present in *Analyse und Synthese* on p. 50 of the same volume.

⁵⁴ Ib., vol. XIII, p. 50: “the mistake of taking a single and, what is more, *artificial* phenomenon as a basis, *building* a hypothesis on it, and wanting to explain the most diverse and boundless phenomena from it”.

⁵⁵ Ib., vol. XIV, p. 143: “ingeniously, productively and *violently* [...] brings forth a world out of themselves, without asking whether it will coincide with the real one”.

⁵⁶ This very “singularity” arises therefore precisely from distrust of a truly cohesive phenomenon as synthetic and thus, above all, from *distrust of the senses* (that are properly “nature”). According to Goethe this consideration is applicable with regard to the paradigm adopted by much of modern science. In this sense cf. e.g. H Böhme, *Lebendige Natur – Wissenschaftskritik, Naturforschung und allegorische Hermetik bei Goethe*, Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, vol. 60, 1986, p. 255.

the arbitrariness of this procedure: *it is the method itself that serves the hypothetical construction of the edifice of science, not the phenomenon as such*. In this way, not only analysis is placed in relation to the *pathos* that animates its claimed authority, but rather the analysis shows itself in the emptiness of its *self-referentiality*.

Through the substitution of the natural appearance (*Erscheinung*) for the artificial schematization of the subject, the proximity between Florensky's thought to Goethe's can therefore converge, as Florensky himself notices⁵⁷, on the idea of the vitality of the phenomenon that nature *reveals*. According to Goethe, the language of nature speaks indeed *through* the phenomena⁵⁸, its "signs" are namely to be found in them as a living whole of circumstances and effects, i.e. in *the links* that naturally connect this "givenness" with the whole. Properly in this sense the observer can gain "direct access" to the thing contemplating "all the sides and modifications of a single experience": this co-presence of "*Seiten und Modifikationen*" allows thus the "objective" manifestation of the phenomenon – conceived here as the natural and synthetic link between the whole and the parts.

Just as the Goethean "complex" phenomenon, the phenomenon in Florensky can only demand *four-dimensionality* insofar as its *appearance* is already the synthesis of what occurs at different moments and is therefore perceived from different visual angles⁵⁹. Without recourse to anything extraneous to the experience – nor, thus, by taking as a temporal starting point any singular visual angles (i.e. a time *unrelated* to the phenomenon) – the four-dimensionality of reality is directly thematised by Florensky from the inexhaustible vital-manifestative activity that connects each part "into a living whole"⁶⁰. Indeed, the synthesis detected in the four-dimensional contemplation represents a cohesion *in rebus* of the multiplicity itself, conceived as unity *in* unfolding: this very "unfolding"

⁵⁷ Cf. SVCT, vol. III (2), p.91: "Идеализм есть «да» жизни, ибо жизнь-то и есть непрерывное осуществление *εν και πολλά*. И если спрашивать себя, из чего могло образоваться учение об идеях, то едва ли можно найти что-нибудь более пригодное сюда, нежели живое существо. Живое существо—это наиболее наглядное проявление идеи. Однако, не всякое восприятие «животного», разумея это слово как церковно-славянское животное, как греческое ζῷον, или как латинское animal, а только то, которым воспринимается жизнь его, есть восприятие синтетическое, выводящее за пределы «здесь» и «теперь»."

⁵⁸ HA, vol. XIII, p. 315: „es [ist] nur die Natur, die spricht, ihr Dasein, ihre Kraft, ihr Leben und ihre Verhältnisse offenbart, so daß ein Blinder, dem das unendlich Sichtbare versagt ist, im Hörbarer ein unendlich Lebendiges fassen kann“.

⁵⁹ SVCT, vol. III (2), p. 98.

⁶⁰ If the *idea* expresses itself *in rebus*, it will give itself as a link between things that manifest *themselves relatively*, i.e. synthetically. For the reference to the life of the universal *in rebus*, I keep in mind here especially chpt. III, VI, VII, VIII, IX, XI, XIII, XIV of *Smysl idealizma* as well as letters II, III, X, XI of *Stolp i utverzdenie Istiny* (according to the order proposed by the Russian publisher).

of the phenomenon cannot but take place in fact in *its temporality*, i.e. in a “time” that is not reducible to the instantaneousness of a single observer’s perception. To give the reader an idea of that, Florensky poses the question whether the very synthesis that constitutes the unitary phenomenon of a cube cannot develop, *on the same plane of experience*, as the instantaneous succession of a *total multiplicity of its own perceptions*:

Положим, мы видим некоторый куб, последовательно обходя его со всех шести его сторон или, наоборот, последовательно поворачивая его всеми шестью сторонами. Нельзя ли, спрашивается, превратить этот ряд последовательных впечатлений от куба, полученных под разными углами зрения, в одно целостное восприятие, т. е. иметь одно синтетическое восприятие куба со всех сторон его? Или, если пойти далее, нельзя ли получить синтетическое восприятие куба, как одного целого, зараз, совне и изнутри?⁶¹

Precisely the ability to *depersonalise*⁶² the vision of the thing, that is, to embrace the plurality *from every visual angle*, constitutes the possibility of a newly synthetic perception: a perception, that is, that grasps the *syntheticity* (Синтетичность) of the world. In this sense the phenomenon can be contemplated in the contradiction to which time gives rise as its “fourth co-ordinate”⁶³, looking therefore at the very instant in which it manifests itself as properly “*ungeheuer*”⁶⁴.

Just as perspective becomes in this way only one possible form of contemplation (i.e. “the three-dimensional contemplation”⁶⁵), the phenomenon can be understood in its wholeness, according to Florensky, by maintaining *its* real unfolding as the fourth coordinate of its own manifestation. And if, therefore, the very phenomenological *development* of

⁶¹ Ibid.: “Suppose we see a cube by successively looking at it from all six sides or, on the contrary, by successively turning it on all six sides. Is it not possible, it is asked, to turn this series of successive impressions of the cube, received from different angles of vision, into a single holistic perception, i.e. to have *one synthetic perception of the cube from all its sides*? Or, to go further, is it not possible to have a synthetic perception of the cube as a whole, from inside and outside at once?”.

⁶² Ib., vol. III (2), p. 99.

⁶³ The idea of a spatiality that is altered by the temporal co-ordinate (as its contradictory depth) is at the heart of much of Florensky’s mathematical-physical works and is therefore not restricted to his perspective-phenomenological philosophy alone. Among all, one should note the proximity of these concepts to what Florensky discussed in *Mnimosti v geometrii*.

⁶⁴ Thus, taking up the image mentioned above in footnote 29th, only in this way can biography and biology coincide, i.e. *from the time of the phenomenon* and not from the time of perception. It is quite significant that Jablonsky, in interpreting Goethe’s “scientific works”, directly mentions that same Platonic notion of time as the “image of eternity” that recurs explicitly in Florensky’s numerous writings. Cf. W. Jablonsky, *Goethe e le scienze naturali*, Laterza, Roma-Bari, 1938, chpt. I-II.

⁶⁵ SVCT, vol. III (2), p. 99.

things can lead to a fourth co-ordinate, this same connection must refer to what allows the vital appearance of things as *already* synthetic. Only in this way it is in fact possible, in Florensky as in Goethe, to perceive the idea of the thing⁶⁶, its *pure* aspect (*Urphänomen*), which coincides, indeed, with its *Grundstruktur*. What in fact acts *in rebus* represents in this way both the condition of existence of the phenomenon and that of its direct experience⁶⁷. The phenomenon therefore can open up to the eyes of the observer as a manifestative-vital activity that goes beyond the punctuality of a given perspective, in the real *expression* of something that "speaks" through it, i.e. that refers to something other than what the phenomenon taken *per se* alone would be:

Понять явление, как целое, можно, не выделив из него один момент и на таком сосредоточив все внимание, а охватывая купно все стадии развития. [...]. Мы говорим, что личность, единая и себе тождественная, познается в своей биографии; но что иное может значить это само-противоречивое утверждение, как не признание неисчерпаемости личности никаким частным моментом в бытии, т. е., другими словами, сверх эмпирической природою ее. Каждый момент биографии данной личности есть срез ее реальности пространством эмпирии, т. е. реальность низшего порядка. Самая же личность, в ее целостности, конкретно не созерцается, но отвлеченно мыслится, как искомый синтез всех моментов своей биографии.⁶⁸

This position could be called perhaps Goethean, even before being Florenskyan. In fact, the phenomenon itself, contemplated by Goethe as a coherent but *open* whole, cannot but be seen as the natural formation (*Bildung*)⁶⁹ of its appearance (*Erscheinung*) through "direct" perceptions

⁶⁶ Heisenberg reports precisely in this context that Schiller recognises the entirely Platonic-ideal nature of Goethe's *Urphänomen*, i.e. its proximity to the Platonic idea. Cf. W. Heisenberg, *Das Naturbild Goethes und die technisch-naturwissenschaftliche Welt*, *Physikalische Blätter*, 24, 193 (VI), 1968, p. 244; Cf. that with the definition of "idea" provided by Goethe in HA, vol. XII, p. 366: „Was man Idee nennt: das, was immer zur Erscheinung kommt und daher als Gesetz aller Erscheinungen uns entgegentritt.“

⁶⁷ In this sense, the reference to the Kantian perspective is very clear, although this approach must be understood starting from the realism of both authors.

⁶⁸ SVCT, vol. III (2), p. 110: "It is possible to understand a phenomenon as a whole not by isolating one moment out of it and focusing all attention on it, but *by encompassing all stages of its development*. [...]. We say that the personality, unified and identical to itself, is knowable in its biography; but what else can this self-contradictory statement mean but *the recognition of the inexhaustibility of the personality by any particular moment in existence*, i.e., in other words, beyond its empirical nature. Each moment of the biography of a given personality is a section of its reality by the space of empiricism, i.e. the reality of the lowest order. The personality itself, in its wholeness, is not observed in detail, but is *reflected abstractly as the synthesis of all the moments of its biography*".

⁶⁹ Cf. Goethe's scheme in HA, vol. XIII, p. 34.

(*Wahrnehmungen*). Just as the analytical position rests, for both Goethe and Florensky, on an assumption preceding experience – thus leading to the “death” of the phenomenon itself –, Goethe’s “morphological” thinking and Florensky’s “four-dimensional” thinking move *from experience itself*⁷⁰ and *its fractures* in time and space, detecting its *active life*. In the experiment, understood as an “encounter”, the possibility of an identity of the various “effects” that follow one another opens indeed up in the variety itself. Goethe and Florensky discover in this way an *identity* that must be sought in *its* very occurrence, in its succession and in its own differentiation (*Vermannigfaltigung*)⁷¹ as *simultaneousness*⁷².

It will therefore come as no surprise that the analogy proposed by Florensky’s above-mentioned passage – between contemplation of the phenomenon and contemplation of the personality – is used precisely in this sense also by Goethe: carrying on the reflections presented by the passage from *Zur Farbenlehre* quoted at the beginning of this paper, Goethe indeed compares the mysterious “history of effects” to the whole set of a man’s actions, *which only in their unity* give a clear *image* of the character. For Goethe, indeed, the difficulty of expressing the essence of any given thing resembles the impossibility faced by those who “vergebens bemühen [...], den Charakter eines Menschen zu schildern; man stelle dagegen seine Handlungen, seine Taten zusammen, und ein Bild des Charakters wird uns entgegentreten”⁷³. The “pure” phenomenon can be in this way *present* in its effects and, at the same time, irreducibly something different, insofar as any one action performed by a man differs from the “character” that is their *cause-condition* (something *ante res*). In this sense, following Florensky’s reflections in Chapter VI of *Smysl idealizma*, it is not difficult to find further evidence of the relationship between the four-dimensional phenomenon and Goethe’s pure (*rein*) phenomenon: just as the stars of Posad and Moscow⁷⁴ are the same although contemplated in different times and spaces, so the series of different effects, to which the “*ursprüngliche*” synthesis of the *Urphänomen* gives rise, are from the point of view of any observer in full identity. In the same way, two diffe-

⁷⁰ SVCT, vol. III (2), p. 506: “Природа едина и метафизически и эмпирически. (Доказывается) что она в основе едина и на опыте оказывается такового, Гёте.”

⁷¹ HA, vol. XIII, p. 17-18: “Da alles in Natur, besonders aber die gemeinern Kräfte und Elemente in einer ewigen Wirkung und Gegenwirkung sind, so kann man von einem jeden Phänomene sagen, daß es mit unzähligen andern in Verbindung stehe, wie wir von einem freischwebenden leuchtenden Punkte sagen, daß er seine Strahlen auf allen Seiten aussendet. [...] Die Vermannigfaltigung eines jeden einzelnen Versuches ist also die eigentliche Pflicht eines Naturforschers“.

⁷² SVCT, vol. III (1), p. 137.

⁷³ HA, vol. XIII, pp. 315.

⁷⁴ SVCT, vol. III (2), pp. 86-87.

rent horses⁷⁵ are *contained* (содержится) in each other, just as Goethe's *Urpflanze* properly "contains"⁷⁶ all the plants that appear in the world as infinite manifestations of the same *idea*⁷⁷. And again, for there to be this theoretical "relationship", there is no need to reduce all horses or plants to a hypothetical single unity "behind" themselves. In fact, it is precisely their logical product that "gives form to a new essence"⁷⁸, without this being based in any way on their apparent *similarity*.

Although Florensky's mathematical approach may be said to be completely unfamiliar to Goethe, the German author uses the same image of complexity to indicate this *reciprocal correspondence* of the variety in the single phenomenon:

Was ist das Allgemeine?
Der einzelne Fall.
Was ist das Besondere?
Millionen Fälle.⁷⁹

In this regard, it is very meaningful that Florensky declares the consonance of his philosophical perspective with Goethe's precisely by quoting the passage just provided⁸⁰: the attempt Florensky makes in that part of *Mysl y yazyk* is in fact to show that, firstly, not the single datum (distorted by modern science)⁸¹, but rather *the event here and now experienced* contains symbolically the absolute. And, furthermore, that this same universal cannot but be *expressed* in the innumerable simultaneous succession⁸² of its own manifestations, in a reciprocal correspondence of what lives and forms itself.

As can be seen, the *symbolically* tension between "particular" and "ge-

⁷⁵ Ib., vol. III (2), p. 86.

⁷⁶ In *Zur Morphologie* Goethe speaks indeed of an "ursprüngliche Identität aller Pflanzenteile". Cf this passage in HA, vol. XIII, p. 164 with the introduction to the same work *Der Inhalt bevorwortet* on pp. 59-63.

⁷⁷ Ib., vol. XIII, p. 63.

⁷⁸ SVCT, vol. III (2), p. 86.

⁷⁹ HA, vol. XII, p. 433. "What is the universal? / The individual case. / What is the particular? / Millions of cases". In this respect cf. also Ib., vol. XII, p. 366: "Urphänomene: ideal, real, symbolisch, identisch. / Empirie: unbegrenzte Vermehrung derselben, Hoffnung der Hülfe daher, Verzweiflung an Vollständigkeit. / Urphänomen: ideal als das letzte Erkennbare, real als erkannt, symbolisch, weil es alle Fälle begreift, identisch mit allen Fällen." Florensky also quoted this passage in SVCT, vol. III (1), p. 525.

⁸⁰ SVCT, vol. III (1), p.137. S. Tagliagambe admits clearly in *Simbolo e Confine. Goethe e la cultura russa* that "the feature of Goethe's general conception that attracted Florensky and had a decisive influence on his formation and the development of his thought is the specific relationship he theorised between the "particular" and the "general". Cf. G. Giorello, A. Grieco, *Goethe scienziato*, Einaudi, Torino, 1998, p. 107.

⁸¹ SVCT, vol. III (1), p. 136.

⁸² Ib., vol. III (1), p.137.

neral”, between “experience” and “idea”, is thus contradictorily present in the notion of experience of both these authors. This view culminates indeed for both Goethe and Florensky in the concept of phenomenon as what *objectively* expresses – albeit in full discontinuity – the tension of the “living universal” in the face of what can be *subjectively* discerned in experience. As attested by both authors, it is precisely the notion of the symbol that can thus become the prism through which the phenomenological doctrines of Goethe and Florensky aim to observe the world: the possibility of science emerges indeed only through the symbol, conceived as something universal but, at the same time, particular.

If no mistake has been made, then perhaps it may be repeated for Florensky, with Goethe’s words, that it is properly this view of the symbolic in the world which “verwandelt die Erscheinung in Idee, die Idee in ein Bild, und so, daß die Idee im Bild immer unendlich wirksam und unerreichbar bleibt und, selbst in allen Sprachen ausgesprochen, doch unaussprechlich bliebe”⁸³.

References

- Beierwaltes, W., *Platonismus und Idealismus*, Klostermann, Frankfurt am Main, 1972.
- Böhme, H., *Lebendige Natur – Wissenschaftskritik, Naturforschung und allegorische Hermetik bei Goethe*, Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 60 (I), 1986.
- Donà, M. (edited by), *Urpflanze. La pianta originaria*, Albo versorio Edizioni, Milano, 2014.
- Donà, M., *Una sola visione. La filosofia di Johann Wolfgang Goethe*, Bompiani, Milano, 2022.
- Eichhorn, P., *Idee und Erfahrung im Spätwerk Goethes*, K. Albert, Freiburg, 1971.
- Foltz, B., *The Noetics of Nature: Environmental Philosophy and the Holy Beauty of the Visible*, Fordham University Press, New York, 2013.
- Förster, E., *Goethe als Philosoph*, Die Drei. Zeitschrift für Anthroposophie in Wissenschaft, Kunst, und sozialem Leben, 6 (I), 2008.

⁸³ HA, vol. XII, p. 470 (N. 749): “transforms the appearance into an idea, the idea into an image, and in such a way that the idea in the image remains always infinitely effective and impenetrable and, even spoken in all languages, would still remain inexpressible”.

Giorello G., Grieco A., (edited by), *Goethe scienziato*, Einaudi, Torino, 1998.

Haney, F., *Pavel Florenskij und Kant. Eine wichtige Seite der russischen Kant-Rezeption*, Kant Studien, 92 (I), 2001.

Hadot, P., *N'oublie pas de vivre. Goethe et la tradition des exercices spirituels*, Albin Michel, Paris, 2008.

Hadot, P., *Le voile d'Isis*, Éditions Gallimard, Paris, 2004.

Heynacher, M., *Goethes Philosophie aus seinen Werken*. Verlag von Felix Meiner, Leipzig, 1922

Heisenberg, W., *Das Naturbild Goethes und die technisch-naturwissenschaftliche Welt*, Physikalische Blätter, 24, 193 (VI), 1968.

Hennigfeld, I., *Goethe's phenomenological way of thinking and the Urphänomen*, Goethe Yearbook, 22 (I), 2015.

Jablonsky W., *Goethe e le scienze naturali*, Laterza, Roma-Bari, 1938.

Moiso, F., *Goethe tra arte e scienza*, CUEM, Milano, 2012.

Rosati, F.M., *Florenskij e la scienza futura*, Critical Hermeneutics, 7 (II), 2023.

Siebeck, H., *Goethe als Denker*, Fr. Frommans Verlag, Stuttgart, 1922.

Steiner, R., *Grundlinien einer Erkenntnistheorie der Goetheschen Weltanschauung*, Rudolf Steiner Verlag, Dornach, 1988.

“Das natürliche Phänomen” and its fourth co-ordinate

L'obiettivo di questo scritto è quello di definire, sulla base dei numerosi riferimenti a Goethe presenti nell'opera di Florenskij, la somiglianza tra alcuni presupposti fenomenologici della loro ricerca filosofica, dimostrandone la relazione strutturale. Questo testo si basa quindi sull'avversione teorica di Florenskij per l'istante chiuso (момент) e sull'avversione di Goethe per il puro dato di fatto (das Faktum): la comune diffidenza verso la vuota puntualità di questo dato fornisce un collegamento tra il *modus investigandi* dei due autori e, di conseguenza, tra la definizione dell'oggetto a cui è orientata la loro ricerca. Diventa così possibile mostrare che proprio l'aspetto vitale del fenomeno, che lo pone in incessante connessione con ciò che è altro da sé, è la chiave adottata da entrambi gli Autori per mostrare come il fenomeno percepito sia in realtà concepito come una manifestazione necessariamente aperta e vivente all'interno della stessa ricerca che cerca di indagarne il senso.

Parole chiave: Goethe, Florensky, fenomeno, esperienza, idealismo.

“Das natürliche Phänomen” and its fourth co-ordinate

The aim of this paper is to define, on the basis of the numerous references to Goethe in Florensky's work, the similarity between some phenomenological assumptions of their philosophical research, demonstrating the structural relationship between them. This text is therefore based on Florensky's theoretical aversion to the closed instant (момент) and Goethe's aversion to the pure factual datum (das Faktum): the common distrust towards the empty punctuality of this datum provides a connection between the *modus investigandi* of the two authors and, consequently, between the definition of the object to which their research is oriented. It thus becomes possible to show that precisely the vital aspect of the phenomenon, which places it in incessant connection with what is other than itself, is the key adopted by both Authors to show how the perceived phenomenon is in fact conceived as a necessarily open and living manifestation within the same research that seeks to investigate its meaning.

Keywords: Goethe, Florensky, Phenomenon, Experience, Idealism.

Federica Porcheddu

La costruzione del visibile: sperimentazioni luminose tra arte e scienza

Dissolvenze e costruzioni: Man Ray, Moholy-Nagy e la costruzione del visibile

Nel Novecento la fotografia assume un ruolo decisamente dirompente, segnando una cesura netta con il passato. L'immagine, emancipata dalla funzione di semplice documento, si propone come arte autonoma e incide concretamente sulle dinamiche economiche, sociali e culturali. All'interno di un contesto animato da un nuovo spirito etico-culturale, emergono modelli che non rimangono speculazioni astratte, ma si manifestano come esperienze tangibili per il soggetto. L'atto di "scrivere con la luce" colloca così la pratica fotografica nel dominio dei segni: ogni scatto si converte in linguaggio, emblema, veicolo di messaggi. In quanto tale, la fotografia incorpora le proprietà tradizionalmente attribuite ai sistemi linguistici e rivela, in modo ora esaltante ora perturbante, la capacità di rafforzare oppure deformare il nostro sguardo sul reale, fino ai livelli percettivi più elementari.

Fin dai suoi esordi la fotografia ha costruito un proprio universo simbolico parallelo: pur nutrendosi dell'esperienza quotidiana, la supera e codifica codici espressivi inediti, veicolando suggestioni capaci di rimodellare la nostra stessa concezione del visibile. Proprio come l'apprendimento del linguaggio richiede un percorso graduale per padroneggiare parole e significati, l'esperienza visiva esige tempo e pratica per affinare la lettura delle forme e delle profondità. Tradurre lo sguardo in linguaggio non è dunque solo un'istanza pratica, ma un gesto filosofico che mette in luce la complessa trama di relazioni tra percezione, conoscenza e realtà. Le sperimentazioni d'avanguardia del Bauhaus, con il contributo pionieristico di Man Ray e László Moholy-Nagy, segnano un punto di svolta: la fotografia si emancipa dalla mera documentazione, divenendo campo di libero confronto e innovazione formale.

Benjamin colse fin da subito come questa trasformazione avrebbe segnato una cesura netta: la riproduzione tecnica sottraeva all'opera d'arte

“tradizionale” la sua aura, il suo imprescindibile *hic et nunc*¹. Fu nella Germania, sconfitta e umiliata dopo la Prima Guerra Mondiale, che esplose un’intensa stagione di fermento artistico. Se le nazioni vincitrici avevano rafforzato la propria identità aggrappandosi alle glorie passate e riconoscendo nella tradizione un pilastro immutabile di autorità e prestigio, la Germania ridotta in macerie, tanto materiali quanto morali, trovò nella crisi l’occasione per ripensare radicalmente la propria immagine culturale. Van Deren Coke, in *Avanguardia fotografica in Germania 1919-1939*, ritrae con straordinaria nitidezza quell’atmosfera e il contesto di quegli anni. In tale prospettiva, la tecnologia, un tempo strumento di distruzione bellica, diventa il fulcro su cui edificare una rinnovata identità collettiva.

Questa stagione si configura come un’occasione concreta di rinnovamento sociale, estetico e culturale, in cui si esplorano liberamente nuove forme, modelli e approcci, traducendosi in fotografia in una vera e propria “nuova visione” o modernismo. In questo quadro la luce assume un ruolo cruciale: non più mera condizione di visibilità, ma forza modellante e veicolo di significato. Due protagonisti dominano questo ambito sperimentale: Man Ray, inizialmente legato al Dadaismo di New York e in seguito al Surrealismo parigino, e László Moholy-Nagy, figura chiave del Bauhaus tedesco. Per entrambi la luce non è un semplice mezzo per illuminare, bensì l’elemento fondamentale che consente di definire inquadrature, contorni e dissolvenze aprendo uno spazio che va oltre la riproduzione fedele della realtà.

Pur provenendo da percorsi e contesti diversi, entrambi condividono l’idea che la luce non sia semplicemente uno strumento per registrare ciò che esiste, ma la vera sostanza da cui nasce l’immagine. Man Ray, figura di spicco nel circolo dada-surrealista, approfondisce il fotogramma, metodo che trasforma oggetti di uso quotidiano in impronte eteree, sospese in un campo visivo dove i contorni si dissolvono e la nozione di realtà si fa instabile. Nei suoi ricordi descrive come, “rimuovendo l’obiettivo, si stabilisca un collegamento diretto tra il soggetto e la superficie sensibile, permettendo alla luce di agire contemporaneamente da segno e da velo”², svelando l’invisibile e spingendo lo sguardo oltre i confini dell’esperienza ordinaria.

L’idea si realizza compiutamente nella serie di rayographs intitolata *Electricité*³: un incarico a cui Man Ray dà nuova vita, trasformando la

¹ Cfr. W. Benjamin, *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica* edizione integrale comprensiva delle cinque stesure, (a cura di) F. Desideri, e M. Montanelli, Donzelli Roma 2012.

² Cfr. M. Ray, *Self Portrait*, Little Brown and Co. Boston 1963, p. 56 [T.d.A.].

³ Cfr. M. Ray, *Electricité*, Compagnie Parisienne de Distribution d’Électricité, Paris, 1931 <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/631055>

commissione in un'occasione per evocare poeticamente l'energia elettrica attraverso sperimentazioni luminose. Lampadine, fili e spirali diventano elementi sospesi in un vuoto metafisico, dove i contorni dei congegni elettrici si dissolvono in suggestioni oniriche, come se la corrente tracciasse non solo i filamenti, ma anche gli spazi vuoti lasciati sulla pellicola. In tal modo lo sguardo si sposta dalla funzione pratica di questi oggetti alla traccia luminosa che essi lasciano – all'impronta che, attraversata da un fascio di luce calibrato, resta impressa sulla carta fotografica. Così la fotografia smette di essere un mero riflesso del mondo visibile e si apre come un varco verso l'invisibile celato dietro l'apparenza quotidiana.

In continuità con le sperimentazioni di Man Ray, Moholy-Nagy – docente al Bauhaus tra il 1923 e il 1928 – elabora il concetto di una vera e propria “dipingere con la luce”: la fotografia, secondo lui, non deve limitarsi a un meccanico rispecchiamento della realtà, ma può divenire strumento di invenzione integrale. Questa visione prende forma nel celebre Light-Space Modulator, frutto di quasi un decennio di progettazione meticolosa. Tuttavia, quando nel 1930 attivò per la prima volta il dispositivo, si trovò colto da stupore: benché avesse pianificato ogni dettaglio, rimase come un “apprendista stregone”⁴ di fronte all'imprevisto dialogo tra luce e ombra, che produsse effetti visivi molto più complessi delle semplici trasparenze da lui inizialmente immaginate. Il meccanismo – progettato per orchestrare senza interruzione il fluire delle luci e il mutare delle ombre – combina superfici riflettenti, piastre forate ed elementi motorizzati in rotazione, generando una serie di riflessi che riconfigurano radicalmente lo spazio visivo circostante.

Lo spazio assume la funzione di superficie pittorica, mentre la luce agisce come unico strumento creativo, dando vita a un evento cinetico nel quale le figure emergono e si dissolvono, invitando lo spettatore a un'osservazione attiva e in movimento. Eppure, “nonostante l'enorme impegno dedicato all'opera, solo pochi riuscirono a cogliere la bellezza, la sofisticazione tecnica e il potenziale innovativo”⁵.

Con il Light-Space Modulator, Moholy-Nagy sottrae i componenti meccanici alla loro mera utilità funzionale, trasformandoli in danzatori di luce: un'esibizione il cui valore si estende dall'esperienza estetica a quella pedagogica. L'artista concepisce infatti il dispositivo anche come strumento di insegnamento, capace di dimostrare come una precisa architettura luminosa possa mettere in luce le strutture nascoste dello spazio e rimodellare la nostra percezione visiva.

⁴ Cfr. L. Moholy-Nagy, D. M. Hoffman, *The New Vision: Fundamentals of Bauhaus Design, Painting, Sculpture, and Architecture with abstract of an Artist*, Dover Publications New York 2005 p. 512 [T.d.A.].

⁵ Ivi, p. 517 [T.d.A.].

L'inclinazione pedagogica emerge implicitamente in numerosi passaggi dei suoi scritti, in cui sottolinea il ruolo "esplorativo" della fotografia: non mero registro, ma strumento per analizzare i meccanismi che plasmano il visibile. I fotogrammi bidimensionali di Man Ray e le installazioni cinetiche di Moholy-Nagy testimoniano un medesimo principio: la luce non si limita a ritrarre l'oggetto, bensì lo trasforma, stimolando nello spettatore un coinvolgimento visivo che supera il riconoscimento del già noto. Quando il fascio luminoso incide sulla carta fotosensibile o si riflette su specchi e piani metallici, esso agisce come agente creativo, rimodulando i confini di ciò che consideriamo "realtà".

Pur muovendo da orizzonti diversi, entrambi rifiutano la nozione di fotografia come mera riproduzione oggettiva della realtà. Moholy-Nagy utilizza l'espressione "costruzione con la luce" per sottolineare il ruolo attivo della luce quale forza creatrice, in grado di modellare le forme anziché limitarsi a fissarle. Man Ray traduce questa idea in chiave onirica e surrealista, mentre Moholy-Nagy la iscrive in un quadro teorico costruttivista e metodico: entrambi evidenziano come il raggio luminoso possa costituire il materiale primordiale di un linguaggio estetico. Ne consegue un'inversione del rapporto tra immagine e mondo: non è più la macchina fotografica a replicare il visibile, bensì la realtà stessa a essere reinventata attraverso stratificazioni di trasparenze, ombre e riflessioni, spingendo a rivedere le coordinate della percezione. Con il cinismo tipico delle avanguardie, Man Ray sostiene infine che il contatto diretto tra fascio luminoso e supporto fotosensibile apra uno squarcio su un ordine alternativo, un regno di impronte e sagome fugaci in cui l'immagine non rispecchia più il mondo, ma indica un varco verso un altrove.

In *Electricité* questa visione assume un carattere quasi giocoso: sebbene la serie fosse concepita per scopi promozionali, le sue inquadrature alludono chiaramente a un immaginario surreale, e i profili degli apparecchi elettrici suggeriscono soluzioni formali che travalicano la loro mera funzione pratica. Allo stesso modo, nel *Light-Space Modulator* l'apparecchio non si limita a un compito strumentale, bensì si trasforma in un vero e proprio palcoscenico su cui la luce esercita la propria apacità di generare configurazioni sempre mutevoli.

Il punto di divergenza tra i due artisti riguarda il modo in cui rendono presente l'assenza dell'oggetto: Man Ray induce lo spettatore a riflettere su ciò che persiste quando un soggetto si riduce a un'ombra sulla carta fotosensibile, mentre Moholy-Nagy mette in risalto la dinamicità di luci e ombre che scorrono sulle pareti, come flussi impalpabili e inafferrabili.

Nonostante le differenze di metodo, emerge un parallelismo evidente: la luce subentra al rassicurante sostrato materiale dell'oggetto, rivelando un piano della realtà ricco di nuove profondità, poiché travalica il semplice "copiare" per inoltrarsi in un ambito di forze invisibili. Questo

ambito, che i surrealisti definivano “inconscio delle cose”, prende forma nei fotogrammi di Man Ray come invito a sondare ciò che si cela oltre la superficie quotidiana, mentre negli esperimenti di Moholy-Nagy si trasforma in un’immersione totale che coinvolge spazio e tempo.

Di fronte a tali opere, lo spettatore non è più chiamato a identificare un oggetto familiare, ma a intraprendere una lettura che si estende alla percezione tattile e alla dimensione temporale, poiché la luce non impone un solo significato, ma apre molteplici prospettive interpretative. Nella serie *Electricité*, il contorno di un semplice cavo elettrico si trasfigura in una spirale carica di rimandi simbolici; nel *Light-Space Modulator*, invece, la rotazione di un disco metallico genera un fascio che si dilata e si contrae, trascinando l’occhio dello spettatore in una coreografia visiva dal potere quasi ipnotico.

Man Ray interpreta la luce con la libertà di un poeta che plasma i versi, mentre Moholy-Nagy la inserisce in un quadro sistematico e rigoroso. Entrambi attribuiscono alla radiazione luminosa la capacità di originare strutture fluide e di far emergere la duttilità del reale. Proprio in questo risiede il valore filosofico delle loro sperimentazioni: la luce smette di essere semplice presupposto della visione per trasformarsi in materia prima, un elemento con cui stabilire un contatto diretto e quasi tattile. Nell’incontro tra soggetto e emulsione fotografica, o tra proiezione luminosa e superficie murale, si crea una zona liminale in cui ciò che appare e ciò che si nasconde si fondono, dando vita a rappresentazioni prima inimmaginabili. Non si tratta più di registrare passivamente il mondo, ma di assistere a un gesto di nascita visiva: l’energia luminosa compie simultaneamente un atto di costruzione e di dissoluzione, liberando la fotografia dal vincolo della mera imitazione.

Nel lavoro dei due artisti, la luce si emancipa così dalla condizione di semplice fenomeno naturale, assumendo il ruolo di forza creatrice capace di conferire nuove fisionomie a ciò che investe. Le opere di entrambi sollecitano una fruizione attiva: lo spettatore è invitato a spostarsi, a vagliare le tensioni tra chiaroscuro e riverberi, costruendo un’esperienza collettiva in cui spariscono i confini tra chi produce l’immagine e chi la osserva. Sul piano della storiografia, queste sperimentazioni hanno aperto la strada a molteplici sviluppi: dal riconoscimento del fotogramma come pratica autonoma di esplorazione visiva, alle installazioni immersive tipiche del virtuale, fino alle odierne elaborazioni sintetiche realizzate tramite algoritmi di intelligenza artificiale.

Il carattere rivoluzionario di questi studi trascende tanto la moda quanto la carica di rottura delle avanguardie, poiché incide sul modo stesso in cui ci relazioniamo al visibile. Non è più l’occhio a detenere il monopolio della visione: la luce, dosata con rigore tecnico e slancio immaginativo, dà forma a scenari finora inesplorati. Ogni atto di osservazione diventa così

un'occasione per rielaborare l'apparenza, sollecitando l'osservatore a riconoscere la luce come forza attiva, capace di delineare nuove strutture estetiche e concettuali.

Si tratta di un retaggio di vasta portata e lunga durata, che continua a nutrire coloro che mirano a oltrepassare l'evidente e il già noto – per parafrasare Hegel – e inaugura una riflessione in cui l'esperienza visiva si traduce in un perpetuo esercizio di scoperta e configurazione del possibile. Questo sguardo attento rende gli oggetti accessibili in modo radicalmente diverso rispetto al nostro consueto modo di rapportarci con essi.

Arte e scienza

Dopo la Seconda guerra mondiale, numerosi intellettuali e artisti furono costretti a trasferirsi negli Stati Uniti. Tra questi si distingue György Kepes, brillante discepolo e stretto collaboratore di Moholy-Nagy, che nel 1937 aveva fondato a Chicago il New Bauhaus Institute of Design per diffondere gli ideali progressisti dell'avanguardia europea legata alla filosofia Bauhaus. Kepes vi giunse poco dopo e, affiancando alle sue riflessioni le teorie gestaltiche di Rudolf Arnheim, elaborò un proprio modello dell'immagine fotografica, inserendolo nel contesto della ricerca scientifica. Come artista e teorico, continuò a esercitare la cattedra di *Teoria della luce e del colore* e pubblicò due testi fondamentali. Il primo, *Language of Vision* (1944), raccoglie i risultati delle sue indagini in un quadro teorico saldamente ancorato ai principi della psicologia della Gestalt, perno storico della scuola Bauhaus. “Qui Kepes esaminava i processi dell'arte rifacendosi a maestri come Malevič, El Lissitzky e Picasso, per mostrare come l'atto del comporre definisca, plasmi lo spazio. Approfondiva inoltre questioni quali magnetismo, calligrafia, dinamiche del movimento, fisiologia e fenomeni naturali, evidenziando l'intreccio fra forze fisiche e sfera interiore”⁶.

Il secondo, uscito nel 1956 con il titolo *The New Landscape in Art and Science*, vide la luce grazie al confronto continuo con Moholy-Nagy, a sua volta stimolato da una mostra tenutasi pochi anni prima. In questo testo, Kepes affiancò indagine scientifica e sperimentazione artistica, ricorrendo a ingrandimenti estremi per realizzare una “radiografia” del mondo naturale e mettere in evidenza strutture complesse abitualmente sfuggenti allo sguardo comune. *Queste riflessioni si innestarono sul dialogo con l'opera di Arnheim, Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye* (1954). Nel volume, la ricerca di Kepes si concretizzò in un vero e

⁶ Cfr. A. Marotta, *Juan Navarro Baldeweg. Intersezioni e confluenze*. LetteraVentidue Siracusa 2024 p. 33 sgg.

proprio intervento sulla materia, reso possibile dalle nuove tecnologie: le radiografie – già esplorate con maestria da Moholy-Nagy – rivelarono le intricate venature del legno, riprodotte a più livelli di ingrandimento per far emergere configurazioni interne meritevoli di un esame sistematico.

Già sin dalle pagine iniziali di *The New Landscape in Art and Science* (1956) si percepisce l'urgenza e il valore paradigmatico del contributo di Kepes, concepito quasi come un manifesto per un rinnovato linguaggio visivo. L'autore presenta il volume come un insieme di immagini e riflessioni pensate per affinare la nostra capacità di "vedere" in maniera consapevole, oltrepassando la tradizionale separazione cartesiana tra soggetto e oggetto. Per Kepes, la visione non è un mero riflesso biologico, bensì un processo attivo di organizzazione percettiva e cognitiva. Egli mostra come il metodo scientifico, avvalendosi di strumenti e prospettive inedite, apra nuovi fronti di indagine visiva, mentre l'arte elabora simboli capaci di tradurre questi dati in comprensione profonda. L'estensione della conoscenza a dimensioni spaziali e temporali un tempo impensabili ha generato un senso di smarrimento che, per "domesticare" la complessità del nuovo paesaggio, richiede di riscoprire i meccanismi base della percezione integrandoli con le scoperte della scienza moderna. In questa visione, la percezione visiva diviene il cardine su cui si fonda la nostra concezione della realtà.

L'essere umano ha da sempre impiegato le rappresentazioni visive per avvicinare ciò che gli risultava ignoto e renderlo familiare. Oggi, confrontati con virus, particelle subatomiche e fenomeni celesti, ci troviamo nella necessità di elaborare nuovi repertori simbolici. "Il mondo naturale continua a costituire il terreno condiviso da cui tutti partiamo, grazie al fatto che lo percepiamo attraverso i nostri sensi"⁷ sottolinea l'urgenza di un connubio tra percezione sensoriale e intelletto.

Ripercorrendo lo sviluppo storico del legame tra arte e scienza, l'autore richiama il Rinascimento, epoca in cui maestri come Leonardo e Dürer innestavano rigore analitico e sensibilità estetica. In seguito, con Galileo, si accentuò il dualismo occidentale, con una netta prevalenza delle qualità misurabili a scapito di quelle percettive.

Kepes sottolinea che, nonostante le differenze di metodo, arte e scienza perseguono entrambe lo stesso obiettivo: ordinare e dare senso all'esperienza umana. L'ampliamento delle nostre capacità percettive si deve a strumenti come il microscopio elettronico, la fotografia ad alta velocità e le riprese in *time-lapse*. I principi gestaltici di prossimità e similarità ci aiutano a strutturare fenomeni altrimenti invisibili, consentendoci di riconoscere schemi significativi anziché esserne sopraffatti. Le sequen-

⁷ Cfr. G. Kepes, *The new landscape in art and science*, Paul Teobald and Co., Chicago 1956 p. 21.

ze dedicate alla crescita delle piante, alle trasformazioni animali e alle composizioni astratte mostrano come la forma non si fissi mai in uno stato definitivo: un semplice spostamento dell'angolo visivo può ribaltare completamente il senso di un'immagine.

L'esortazione di Kepes: "È necessario rinnovare il nostro modo di guardare al mondo [...], servendoci di immagini, emblemi e simboli che ci consentano di fare nostro questo nuovo orizzonte"⁸ invita a considerare il cambiamento non come semplice mutazione, ma come motore creativo: l'arte si configura allora come un vero e proprio laboratorio in cui la realtà si rigenera, dando vita a inedite possibilità espressive e simboliche. Integrando questi materiali, gli artisti creano rappresentazioni capaci di tradurre l'invisibile in un'esperienza condivisa. La morfologia, intesa come analisi delle forme organiche e delle loro espressioni artistiche, funge da ponte tra l'indagine scientifica e l'invenzione estetica. Riferendosi alle teorie di D'Arcy Thompson, Kepes sottolinea l'analogia tra i processi di sviluppo biologico e le strutture compositive: spirali logaritmiche, reticoli e simmetrie si ripetono infatti a diverse scale formali.

"La struttura può essere compresa razionalmente e, al contempo, percepita nella sua essenza, in un'esperienza che racchiude elementi sia della ricerca scientifica sia della creazione artistica"⁹.

Analogamente a quanto avviene nel campo della scienza, anche l'arte ricerca principi formali capaci di armonizzare la molteplicità del reale, traducendo la varietà dei fenomeni in modelli percepibili. Le discipline attuali, dalla fisica quantistica alle teorie dei campi fino alla biologia molecolare, ci presentano un universo di connessioni dinamiche piuttosto che di entità immutabili. Mediante l'osservazione di schemi ricorrenti come simmetrie, ritmi e configurazioni geometriche, il linguaggio artistico mette in luce le strutture nascoste alla base di tali relazioni. Fotografie e rappresentazioni grafiche, infine, illustrano correnti fluide, modelli di crescita e trame cristalline, dimostrando che dietro l'apparente disordine persiste un ordine fondato sulle interazioni.

Alla base del progresso tecnologico vi è un continuo perfezionamento anche della nostra capacità di individuare connessioni in natura, poiché "ambiti apparentemente separati possono essere unificati da strutture comuni. Più estese sono le aree che mettiamo sulla stessa scala e con lo stesso significato, maggiore sarà la nostra attenzione alle loro interrelazioni"¹⁰

Kepes approfondisce il tema della coesistenza tra continuità e discontinuità nel mondo fisico, dalle oscillazioni alle particelle fino ai salti quantistici, mettendo in luce il modo in cui l'arte integra ritmi e scale variegate

⁸ Ivi, p. 226

⁹ Ivi, p. 280.

¹⁰ Ivi, p. 159.

per dare forma a un'unità armonica, riaffermando l'importanza di fondere piani differenti in un unico progetto. Questo intreccio di scienza e creatività conduce a una prospettiva olistica, in grado di ordinare la frammentazione tipica dell'epoca contemporanea. Inoltre, l'alternarsi di ritmi visivi e sonori sostiene la mente nell'organizzazione di campi percettivi articolati. "Porzioni di realtà che sembrano distinte si collegano tra loro grazie a formule condivise [...] e in questo modo ci concentriamo soprattutto sui collegamenti che le uniscono"¹¹.

L'impegno di Kepes si focalizza sulla trasformazione dei dati scientifici in immagini, concepite come punto d'incontro tra rigore razionale e sensibilità percettiva. La forza del suo lavoro non sta solo nelle elaborazioni teoriche, ma soprattutto nel vasto insieme di illustrazioni, fotografie e diagrammi: applicando una chiave di lettura gestaltica, essi evidenziano come l'intelletto umano tenda a individuare strutture armoniche anche in sistemi apparentemente disordinati (particelle subatomiche, segni matematici). Non si tratta unicamente di un esercizio estetico, bensì di un metodo per ordinare il reale e "domesticare l'invisibile" attraverso simboli e metafore condivise.

La attualità di Kepes è legata anche al suo apporto nel definire il concetto di "coscienza collettiva".

Nel suo scritto del 1956, Kepes sottolinea come la scienza metta a disposizione strumenti di straordinaria potenza che, privi di un'adeguata formazione visiva e artistica nelle società che li utilizzano, finiscono per essere orfani di una prospettiva etico-estetica. Il risultato è la realizzazione di infrastrutture, città e paesaggi industriali concepiti esclusivamente secondo criteri di efficienza e profitto, senza tener conto delle ripercussioni sulla percezione umana e sulla qualità della vita. Per superare questa frammentazione, egli propone un'alleanza tra discipline diverse: richiama l'esempio di Gropius e Neutra in architettura, l'impulso delle ricerche morfogenetiche in biologia, le indagini sulle particelle cosmiche in fisica e le riflessioni semantiche di S. I. Hayakawa.

L'integrazione di più ambiti disciplinari, sostenuto da Kepes, diventa così un esemplare approccio per le sfide contemporanee: nessuna singola area di studio è in grado di cogliere appieno la complessità dell'Intelligenza Artificiale, delle reti globali o delle ricadute socioculturali delle innovazioni tecnologiche. Non a caso Kepes sosteneva proprio la necessità di una "visione integrata", fondata sul confronto tra competenze diverse. La sua intuizione più geniale – l'urgenza di "rimodellare la percezione" per orientarsi in nuove dimensioni, scale e forme – si dimostra straordinariamente attuale alla luce delle immagini generate dall'IA.

11 Ivi, p. 358.

Il “nuovo paesaggio digitale” si articola, analogamente a quanto osservato da Kepes, in una serie di strati reali (algoritmi, reti neurali, matrici di pesi) che restano fuori dalla portata dei nostri sensi. Eppure, sono proprio questi livelli a definire la forma e il contenuto delle immagini che fruiamo e il modo in cui le utilizziamo.

Conclusione

Il percorso sperimentale tracciato da Man Ray, Moholy-Nagy e György Kepes assume oggi un rilievo cruciale non soltanto come pietra miliare della storia della luce in fotografia e arte cinetica, ma anche come paradigma metodologico per decifrare l’“invisibile” del paesaggio digitale contemporaneo. Ciascuno dei protagonisti ci ha insegnato a considerare la luce e i suoi dispositivi non come meri mezzi di registrazione ma come agenti attivi capaci di forgiare forme, simboli e architetture percettive. Man Ray, rimuovendo l’obiettivo e imprimendo direttamente il fascio luminoso sulla superficie fotosensibile, ha mostrato come la traccia luminosa riveli un ordine latente, un inconscio delle cose che si apre al di là della mera somiglianza con il reale, invitandoci oggi a riflettere sulle tracce digitali che attraversano reti e algoritmi. Moholy-Nagy, con il suo *Light-Space Modulator* e la nozione di “costruzione con la luce”, ha dimostrato che superfici riflettenti e piastre traforate possono agire come strumenti di generazione continua di variazioni visive e cinetiche. In questo spazio dinamico, l’imprevisto dialogo tra ombra e riflesso introduce nuovi campi di indagine e invita a un coinvolgimento fisico e cognitivo dello spettatore, analogamente a quanto accade oggi, quando il nostro sguardo si sposta tra dashboard, interfacce immersive e flussi in tempo reale. Kepes, unendo psicologia della Gestalt, rigore scientifico e sensibilità estetica, ha concepito un modello di “visione integrata” che valorizza tanto l’analisi microscopica e radiografica quanto la creatività simbolica. Ha quindi evidenziato come il campo percettivo si estenda dagli strumenti d’indagine più rigorosi fino al gesto creativo, suggerendo che l’apprendimento visivo sia un processo senza soluzione di continuità, oggi indispensabile per penetrare le stratificazioni computazionali e le architetture delle reti neurali che plasmano immagini e significati. Queste riflessioni, se applicate al “nuovo paesaggio digitale”, ci spingono a superare la fruizione passiva dei contenuti generati dall’intelligenza artificiale e a esercitare uno sguardo critico e creativo, in grado di individuare e rimettere in questione le strutture sottostanti, di progettare contesti etico-estetici nelle interfacce e nelle infrastrutture digitali e di sostenere una responsabilità collettiva nella configurazione del visibile. Così la costruzione del visibile non è più solo atto tecnico

o estetico ma diventa pratica condivisa di invenzione e rigenerazione simbolica, dove ogni segnale, dal fascio luminoso sulla pellicola al bit in calcolo, è occasione per riconsiderare la relazione tra percezione, conoscenza e realtà, fondendo arte e scienza in un laboratorio permanente in cui la luce, naturale o elettronica, rimane materia prima di un'esplorazione che, come ai tempi del *Bauhaus*, continua a spingerci oltre l'evidenza apparente verso nuove profondità di senso e possibilità di configurazione del possibile.

La costruzione del visibile: sperimentazioni luminose

Il presente articolo esamina la svolta operata dalla fotografia sperimentale del Novecento attraverso le ricerche di Man Ray (fotogrammi e serie *Electricité*) e László Moholy-Nagy (*Light-Space Modulator*), in cui la luce è concepita come principio attivo nella formazione delle immagini. Si approfondisce poi il pensiero di György Kepes al New Bauhaus Institute di Chicago, dove nei volumi *Language of Vision* (1944) e *The New Landscape in Art and Science* (1956) combina psicologia della Gestalt, metodi scientifici e creatività, proponendo la luce come principio generatore di forme e significati. Analizzando fotogrammi, installazioni cinetiche e macroradiografie, l'articolo dimostra come la luce modelli percezione e simboli, suggerendo un metodo multidisciplinare per orientarsi nell'“invisibile” algoritmico del paesaggio digitale contemporaneo.

Parole chiave: avanguardie, fotografia, luce, arte, scienza

The construction of the visible: light experiments

This paper explores the turning point made by twentieth-century experimental photography through the research of Man Ray (*Electricité* photograms and series) and László Moholy-Nagy (*Light-Space Modulator*), in which light is conceived as an active principle in image formation. He then delves deeper into the thought of György Kepes at the New Bauhaus Institute in Chicago, where in the volumes *Language of Vision* (1944) and *The New Landscape in Art and Science* (1956) he combines Gestalt psychology, scientific methods and creativity, proposing light as a generating principle of form and meaning. Analyzing photograms, kinetic installations, and macroradiographs, the article demonstrates how light shapes perception and symbols, proposing a multidisciplinary method for navigating the algorithmic “invisible” of the contemporary digital landscape.

Keywords: avant-garde, photography, light, art, science

Biografie autori

Pietro Bertino è dottorando presso l'Università di Scienze Gastronomiche di Pollenzo, dove svolge una ricerca incentrata sulla qualità alimentare da una prospettiva pragmatista. Ha conseguito la laurea in Scienze Filosofiche presso l'Università di Bologna, con una tesi dedicata all'estetica di William James. Accanto alla sua attività accademica è assaggiatore certificato di vino e di olio.

Andrea Bocchetti collabora con la cattedra di Storia della filosofia moderna dell'Università degli studi di Napoli Federico II. Ha insegnato all'Institut catholique de Paris e alla Sorbonne Université. Ha pubblicato una monografia su Descartes e Nietzsche (*Per una storia dell'io. Descartes, Nietzsche, un nesso impensabile*), una raccolta di studi su Vico e il pensiero francese (*Il maestro e il pandemonio*), nonché vari articoli riguardanti l'ermeneutica e l'esegesi del pensiero moderno.

Dario Bonifacio (Napoli, 1975), è docente e coordinatore del dipartimento di lettere al Liceo "Comenio" di Napoli. È autore di saggi, antologie e racconti che esplorano le relazioni tra diversi ambiti artistici ed espressivi, tra i quali *Kerouac sulle note di San Francisco*, *L'Universo della scrittura*, *Connessioni*, *Libera*, *Il circuito del destino*. Nel 2022 pubblica *La Disneyficazione, dimensioni e registri di un linguaggio universale*. Attualmente, le sue ricerche si concentrano sul fenomeno globale della disneyfication, sul suo impatto sulle realtà urbanistiche e paesaggistiche locali, sulle dimensioni dell'istruzione, della fruizione e della divulgazione culturale, del linguaggio comune e dei linguaggi dell'informazione e della comunicazione politica.

Paolo Bosca è dottorando presso l'Università di Scienze Gastronomiche di Pollenzo e l'Università di Torino. Lavora sul rapporto tra gastronomia e geografia critica, partendo dall'estetica per sviluppare un approccio interdisciplinare che integra ricerca teorica e fieldworks. Ha pubblicato articoli accademici e non su riviste italiane e straniere tra cui "Vesper" e

“Il Tascabile”, ha svolto incarichi di didattica presso le università IUAV e Ca' Foscari di Venezia, ha partecipato e organizzato conferenze e workshops a Pollenzo (UNISG), New York (CUNY), TAM Museum (Matera), Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea (Torino).

Matteo Cherubini è dottorando presso le Università di Pisa e Firenze, con un progetto di ricerca inerente la relazione tra l'estetica di Dewey e la tradizione filosofica americana. Tra i suoi interessi figurano anche la filosofia classica tedesca (Kant, Schelling, Novalis ed Hegel), la storia dell'estetica e l'estetica pragmatista. Ha conseguito la laurea in Filosofia e Forme del sapere presso l'Università di Pisa con una tesi dedicata a Hegel e Dewey.

Imma De Pascale (15/01/92), ha conseguito il Dottorato di Ricerca in Scienze Filosofiche presso l'Università degli Studi di Napoli Federico II con una tesi sulla filosofia estetico-politica di J. Rancière. Successivamente, dal lavoro di ricerca è nata la prima monografia edita da Guida Editori nel 2023, *Prendere parole, farne parola. Rancière e la rivoluzione estetico-letteraria*. È stata Assegnista di Ricerca presso l'Università di Trento ed è attualmente Assegnista di Ricerca presso l'Università di Napoli Federico II. Le ricerche vertono sui temi dell'estetica sociale con particolare attenzione alle espressioni artistico-letterarie del realismo francese e alle sue implicazioni politiche e culturali.

Leonardo V. Distaso è professore ordinario di Estetica all'Università di Napoli Federico II, dopo aver insegnato all'Università “La Sapienza” di Roma e alla UCI Irvine in California. Membro del Direttivo della Società Italiana di Estetica, del Centro Interuniversitario di Estetica Contemporanea e dell'Associazione Italiana Walter Benjamin; è coordinatore del Comitato redazionale della rivista “Aesthetica Pre-Print”. Dirige una collana per l'Editore Guida dal titolo “Estetica e società”. Le sue ricerche più recenti si sono rivolte ai rapporti tra estetica e teoria critica, marxismo e letteratura, filosofia della musica. Fra le sue pubblicazioni: *Marcuse, Adorno. Percorsi tra estetica e politica* (Carocci, 2022) *Il veleno del commediante. Arte, utopia e antisemitismo in Richard Wagner* (con R. Taradel; ombre corte, 2017); *Estetica e differenza in Wittgenstein* (Mimesis, 2014); *Musica per l'abisso* (con R. Taradel; Mimesis, 2014); *Da Dioniso al Sinai. Saggi di filosofia della musica* (Albo Versorio, 2011); *The Paradox of Existence* (Kluwer, 2004); *Lo sguardo dell'essere* (Carocci, 2002). Ha curato la riedizione di testi di Hanslick, Wagner, Marcuse, Masini.

Marcello La Matina, ellenista e semiologo, è professore di Semiotica e Filosofia del linguaggio all'Università di Macerata. Ha pubblicato, tra

l'altro, *Il testo antico* (L'Epos, 1994), *Il problema del significante* (Carocci, 2001), *Texts, pictures and Scores* (Lang, 2001), *Cronosensibilità* (Carocci, 2004), *Note sul suono* (LeOssa, 2013), *L'accadere del suono* (Mimesis, 2017), *Archäologie des Signifikanten* (Königshausen und Neumann, 2020), *Lo specchio untore* (eum, 2023).

Alessio Martino è dottorando in filosofia presso le Università di Trieste e Udine. Sua area di ricerca è la filosofia della tecnologia, affrontata a partire dal pensiero di Merleau-Ponty e dalla postfenomenologia, interessandosi ai temi del rapporto tra uomo, tecnologia e natura e della trasformazione digitale. Formatosi all'Università degli Studi di Pavia, dove ha approfondito il movimento fenomenologico, ha poi conseguito un master di primo livello in Filosofia del Digitale e dell'Intelligenza Artificiale presso l'Università di Udine.

Federica Porcheddu è dottoressa di ricerca in filosofia con la tesi *A partire da Levinas: ripensare il terzo, per un'etica della reciprocità* e attualmente dottoranda presso il Dipartimento di Architettura, Urbanistica e Design dell'Università degli Studi di Sassari, dove indaga il rapporto tra nuove tecnologie e valorizzazione del patrimonio storico-artistico. Post-Doctoral Research Fellow presso il Center for Advanced Studies South East Europe dell'Università di Rijeka nel 2020, membro del Laboratorio LEAP e del gruppo di ricerca Arte e Riconoscimento dell'Università di Perugia, nonché parte della redazione della rivista Metaxy Journal.

Jacopo Rossi Angelini è dottorando in filosofia presso l'Universität Bamberg, dove ha conseguito il doppio diploma di Laurea magistrale (Università degli Studi di Trieste) con una tesi dal titolo *Природа und Idee: Ein "platonischer" Naturbegriff im Lichte der philosophischen Verwandtschaft zwischen Florensky, Goethe und Plotin*. I suoi interessi di ricerca spaziano dal campo dell'estetica contemporanea a quello della storia della filosofia, concertandosi particolarmente attorno al pensiero di Goethe, all'estetica dell'idealismo tedesco ed al simbolismo russo.

Domenico Spinosa è professore associato di Estetica all'Università dell'Aquila. I suoi principali interessi di ricerca riguardano il dibattito tra estetica e scienze naturali nella cultura tedesca e italiana tra Otto e Novecento. Tra le sue pubblicazioni ricordiamo: *Verso un'estetica del cinema. Filosofia, psicologia e teoria del cinema in Hugo Münsterberg* (Roma, 2009), *Hugo Münsterberg, Film. Uno studio psicologico e altri scritti* (Roma, 2010) e *E. du Bois-Reymond, Estetica e fotografia. Scienze della natura e arti figurative* (Brescia, 2015). È inoltre autore di saggi su di Walter Benjamin, Luis Buñuel, Ernst Cassirer, Nuri Bilge Ceylan,

Hermann Cohen, Jonas Cohn, Rainer Werner Fassbinder, Werner Herzog, Joris Ivens, Karl Jaspers, Siegfried Kracauer, Djibril Diop Mambéty, Hugo Münsterberg, Jean-Luc Nancy, Susan Sontag, Jakob von Uexküll.

Roberto Terrosi è un filosofo e accademico italiano, nato nel 1965 a Narni, Terni. Ha studiato storia dell'arte e antropologia all'Università di Roma La Sapienza e ha completato la sua laurea in Filosofia e il dottorato in Filosofia presso l'Università di Roma Tor Vergata.

Finito di stampare giugno 2025
da Digital Team – Fano (PU)