

Aesthetica Preprint

Supplementa

# *Sull'Emozione*

a cura di Luigi Russo e Salvatore Tedesco



Centro Internazionale Studi di Estetica

Aesthetica Preprint<sup>®</sup>

## Supplementa

è la collana editoriale pubblicata dal *Centro Internazionale Studi di Estetica* a integrazione del periodico **Aesthetica Preprint<sup>®</sup>**. Viene inviata agli studiosi impegnati nelle problematiche estetiche, ai repertori bibliografici, alle maggiori biblioteche e istituzioni di cultura umanistica italiane e straniere.



## Il Centro Internazionale Studi di Estetica

è un Istituto di Alta Cultura costituito nel novembre del 1980 da un gruppo di studiosi di Estetica. Con D.P.R. del 7 gennaio 1990 è stato riconosciuto Ente Morale. Attivo nei campi della ricerca scientifica e della promozione culturale, organizza regolarmente Convegni, Seminari, Giornate di Studio, Incontri, Tavole rotonde, Conferenze; cura la collana editoriale **Aesthetica<sup>®</sup>** e pubblica il periodico **Aesthetica Preprint<sup>®</sup>** con i suoi **Supplementa**. Ha sede presso l'Università degli Studi di Palermo ed è presieduto fin dalla sua fondazione da Luigi Russo.

Aesthetica Preprint  
Supplementa

29  
Novembre 2013

Centro Internazionale Studi di Estetica

Il presente volume viene pubblicato col contributo del MIUR (PRIN 2009, responsabile scientifico prof. Luigi Russo) – Università degli Studi di Palermo, Dipartimento di Scienze Umanistiche.

# *Sull'Emozione*

a cura di Luigi Russo e Salvatore Tedesco

Il presente volume raccoglie le relazioni introduttive presentate nei due convegni *Organismo ed emozione – Body and Emotion* (27-28 settembre 2013) e *Neoestetica ed emozione. Archibald Alison e l'estetica contemporanea* (4-5 ottobre 2013) promossi in Palermo dal Centro Internazionale Studi di Estetica in collaborazione con il Dottorato di Ricerca in “Estetica e teoria delle arti” dell'Università degli Studi di Palermo e col patrocinio della Società Italiana d'Estetica,

# BODY AND EMOTION



PIRELLA GÖTTSCHE LOWE  
© PIRELLA GÖTTSCHE LOWE

PALERMO 27 E 28 SETTEMBRE 2013  
GRAND HOTEL & DES PALMES

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO I.P.R.H. 2009/10 IN LA BELLECIÒ  
DIPARTIMENTO DI SCIENZE UMANISTICHE  
DOTTORATO DI RICERCA IN ESTETICA E TEORIA DELLE ARTI  
CENTRO INTERNAZIONALE STUDI DI ESTETICA  
SOCIETÀ ITALIANA D'ESTETICA

# NEOESTETICA ED EMOZIONE

## ARCHIBALD ALISON E L'ESTETICA CONTEMPORANEA



PROGETTO GUSTO. INFO: GUSTO  
IN FRANCESCO TEBALDI (FRANCESCO.TEBALDI@GUSTO.COM)

**PALERMO 4-5 OTTOBRE 2013**  
**GRAND HOTEL & DES PALMES**

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO | PRIN 2009 | AL DI LÀ DELL'ARTE  
DIPARTIMENTO DI SCIENZE UMANISTICHE  
DOTTORATO DI RICERCA IN ESTETICA E TEORIA DELLE ARTI  
CENTRO INTERNAZIONALE STUDI DI ESTETICA  
SOCIETÀ ITALIANA D'ESTETICA



## Indice

<i>Organismo ed emozione – Body and Emotion</i>	9
Stimmungen. Im Anschluss an Otto Friedrich Bollnow <i>Das Wesen der Stimmungen</i> (1941) di Hans-Peter Krüger	11
Effetti di superficie La pelle come organo estetico-emotivo originario di Giovanni Matteucci	25
Affect, Thought, and Action From Pragmatism to Somaesthetics di Richard Shusterman	43
Haeckel Light: sulla filogenesi delle emozioni di Salvatore Tedesco	55
Nackte Haut, Imagination und Geheimnis: Menschliche Schönheit in evolutionärer Perspektive di Winfried Menninghaus	67
Sulla forma differenziale delle emozioni di Fabrizio Desideri	79
Piacere nudo e gusto vestito: cibo ed evoluzione di Nicola Perullo	91
La vita e la differenza Jacques Derrida tra biologia e decostruzione di Francesco Vitale	101
<i>Neoestetica ed emozione</i> <i>Archibald Alison e l'estetica contemporanea</i>	115
Alison e l'estetica delle emozioni tra Hume e Reid di Giuseppe Sertoli	117

Alison <i>versus</i> Kant di Roberto Diodato	135
Osservazioni sul profilo dell'emozione nel contemporaneo di Fulvio Carmagnola	153

## *Organismo ed emozione – Body and Emotion*

Il tema della corporeità gioca oggi un ruolo decisivo nei più differenti ambiti e tradizioni della riflessione filosofica ed estetica; alla molteplicità degli apporti disciplinari e delle tradizioni filosofiche corrisponde una molteplicità di declinazioni concettuali: dall'antropologia alla somaestetica, dalle scienze della mente alla riflessione dell'estetica filosofica, dal pensiero ecologico alle scienze della vita.

Il Convegno si è proposto di ripensare tali differenti articolazioni alla luce del nesso profondo con l'emozione e con l'espressività, quali dimensioni fondative del vivente nonché tematiche centrali della riflessione estetologica. I lavori si sono sviluppati secondo tre gradienti teorici: i nessi fra corpo ed espressività studiati alla luce dell'attuale intensiva riformulazione dei modelli antropologici della contemporaneità; la questione è stata quindi riconsiderata in senso evolucionista, assumendo la questione dell'organismo e della forma e interrogandosi sulla rilevanza dell'estetico-espressivo nella costruzione del mondo storico; infine ci si è rivolti alle implicazioni di questi snodi teorici per le prospettive attuali dell'estetica e per alcuni dei suoi principali assi tematici, riassumibili nelle relazioni fra stile, poetica, emozione.



*Stimmungen. Im Anschluss an Otto Friedrich Bollnow*  
Das Wesen der Stimmungen (1941) <sup>1</sup>

di Hans-Peter Krüger

Im Folgenden möchte ich der Frage nachgehen, wie man das Thema der Stimmungen philosophisch verstehen kann. Im ersten Teil meines Vortrages rekonstruiere ich die problemgeschichtliche Konstellation, in der das Thema der Stimmungen von den 1920er Jahren bis in die 1940er Jahre in Deutschland entdeckt wird. So lernen wir den Kontext kennen, in dem Bollnow sein Buch über das Wesen der Stimmungen geschrieben hat. Im zweiten Teil behandle ich die Frage, was im Kern mit Bollnow unter dem Thema der Stimmungen verstanden werden kann. Dies ist eine systematische Skizze, die auch in der heutigen Diskussion sinnvoll ist. Durch die biomedizinischen Lebenswissenschaften ist das weite Thema des Fühlens und der Gefühle, des Leibes und nicht nur des physischen Körpers zurückgekehrt. Bei allen lebenswissenschaftlichen Fragen nach physischen Korrelaten für dieses und jenes Gefühl bleibt es Aufgabe der Philosophie, das Thema im weiten Sinne aufzurollen, ohne es von vornherein auf eine bestimmte Reduktion zu einem bestimmten Zweck einzuschränken. Was aber kann man auf diesem weiten Felde unter Stimmungen verstehen?

1. *Zur problemgeschichtlichen Konstellation, in der das Thema der Stimmungen entdeckt wurde*

Das Thema ist durch Martin Heideggers „Sein und Zeit“ (1927) bekannt geworden. Das Dasein ist schon immer in der Welt, d. h. nicht getrennt von ihr. In der Stimmung kommt es zu einer gefühlten Einheit des Daseins mit der Welt. „Befindlichkeit“ ist der ontologische Titel für die „Stimmung, das Gestimmtsein“<sup>2</sup>. „*Die Stimmung hat je schon das In-der Welt-Sein als Ganzes erschlossen und macht ein Sichrichten auf ... allererst möglich.* Das Gestimmtsein bezieht sich nicht zunächst auf Seelisches, ist selbst kein Zustand drinnen, der dann auf rätselhafte Weise hinausgelangt und auf die Dinge und Personen abfährt. Darin zeigt sich der *zweite* Wesenscharakter der Befindlichkeit. Sie ist eine existenziale Grundart der *gleichursprünglichen Erschlossenheit von Welt*, Mitdasein und Existenz, weil diese selbst wesenhaft In-der Welt-Sein ist.“<sup>3</sup>Aber die normale Bewandnis des sich Sorgens im Umgang mit der Welt kann gestört sein, so in der Angst im Vorlaufen auf den eigenen Tod. Diese Angst wird gegenüber

einer konkreten Furcht unbestimmt abstrakt und reflexiv. Sie betrifft die ganze Lage des Daseins in seiner Endlichkeit. In dieser Stimmung der Verstimmung normaler Bewandnis wird das Dasein existenziell in die Fragen danach gestellt, worin es in seinem In-der-Welt-Sein nicht vertreten werden kann. Auf die Analytik des Daseins, die in der Verstimmung durch Angst durchbrochen wird, antwortet Heideggers Existenzialphilosophie mit den Ekstasen der Zeit. Die Erschließung von Entschlossenheit und Entschiedenheit übernimmt die Geworfenheit in die Unvertretbarkeit des Individuums, das sich von seinem Verfallensein ins anonyme soziale Man befreit.

Heidegger kommt auf dieses Thema der Stimmungen nach „Sein und Zeit“ (1927) nochmals ausführlich in seinen Vorlesungen vom Wintersemester 1929-30 „Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt – Endlichkeit – Einsamkeit“ zurück. Hier behandelt er erneut eine Verstimmung der alltäglichen Stimmungen, nämlich die tiefe Langlei- weile, die uns aus dem Beschäftigtsein in den Strukturen der Sorge herausführt in eine Exzentrizität, die Kunst und Philosophie ermöglicht. Interessanter Weise antwortet er in diesen Vorlesungen auf Max Schelers und Helmuth Plessners Begründungen der Philosophischen Anthropologie, indem er zwischen weltlosen Steinen, weltarmen Tieren und weltbildenden Menschen unterscheidet.<sup>4</sup> Herman Schmitz hat in seinem großen Buch „Husserl und Heidegger“ (1996) rekonstruiert, wie Heidegger hier von Plessner und Scheler den Gedanken der Exzentrizität übernimmt.<sup>5</sup> Nicht der zentrische Charakter in der Korrelation zwischen Physis und Psyche ermöglicht Welt. Die Zentrität der Korrelation ermöglicht nur *Umwelt*. Erst der *exzentrische* Abstand von diesem zentrischen Charakter ermöglicht *Welt statt Umwelt*. Heidegger ist dann aber – im Gegensatz zu Plessners exzentrischer Positionalität – davon überzeugt, dass diese nötige Exzentrizität nicht in der lebendigen Natur situiert werden kann. Sie könne auch nicht mehr, wie bei Scheler, in einer Metaphysik des höchsten Seingrundes verankert werden. Die individuell ermöglichende Exzentrizität bleibt Existenzialität, aber die kollektiv geschichtlich ermöglichende Exzentrizität erfolgt dann beim späten Heidegger durch eine Verselbständigung des Seins.<sup>6</sup>

Interessant ist nun ein Buch zum Thema des „Wesens der Stimmungen“, das Otto Friedrich Bollnow 1941, also zur Zeit des Nationalsozialismus, in Deutschland publizierte, während in demselben Jahre in der Schweiz der Emigrant Helmuth Plessner sein Buch „Lachen und Weinen. Eine Untersuchung über die Grenzen menschlichen Verhaltens“ erscheinen lässt. Liest man diese beiden Bücher parallel, so findet sich darin eine produktive Weiterentwicklung des Streites zwischen Heideggers Fundamentalontologie und der lebensphilosophischen Anthropologie. Es war zwischen Plessner, nach dem Erscheinen seiner „Stufen des Organischen und der Mensch. Einleitung in die philosophische Anthropologie“ (1928), und Georg Misch, dem Systeme-

matisierer der geschichtlichen Lebensphilosophie von Wilhelm Dilthey, zu einem Bündnis gegen Heidegger seit 1929 gekommen. Misch publizierte sein Buch „Lebensphilosophie und Phänomenologie. Eine Auseinandersetzung der Diltheyschen Richtung mit Heidegger und Husserl“ zunächst als eine Serie von Artikeln in Plessners Zeitschrift „Der philosophische Anzeiger“ 1929, bevor dieses Buch dann 1930 erschien. Plessner antwortete auf Mischs Buch in seiner Schrift „Macht und menschliche Natur. Ein Versuch zur Anthropologie der geschichtlichen Weltansicht“ (1931).<sup>7</sup> Bollnow setzte dieses Bündnis zwischen Diltheys geschichtlicher Lebensphilosophie, eben Misch, und der Philosophischen Anthropologie, eben Plessner, gegen Heidegger fort. Dies war 1941 in Deutschland mutig, denn Plessner musste seit 1934 in Groningen im Exil leben und Misch musste ebenfalls seit 1938 nach London emigrieren, beide wegen halbjudischer Abstammung und zu liberaler Ansichten. Es ist zwar wahr, dass Nikolai Hartmann während der Nazizeit weiterhin die Philosophische Anthropologie gegen die Fundamentalontologie Heideggers unterstützte, so auch Bollnow, aber im politischen Ernstfall hätte auch Hartmanns große philosophische Reputation gegen die Nazis nicht helfen können. Bollnow verweist schon 1941 auf Scheler, Misch und vor allem Plessner, aber erst bei der Neuausgabe 1956 stellt er sein Gesamtwerk in den Kontext der lebensphilosophischen Anthropologie.

Bollnow würdigte Heidegger für seine ausführliche Phänomenologie und Interpretation zweier ausgewählter Stimmungen, der Angst und der tiefen Langeweile. Aber Bollnow bestritt, dass dadurch das Thema der Stimmungen insgesamt richtig gestellt worden sei. Heidegger gehe es nicht um eine Phänomenologie der Stimmungen im Ganzen, sondern um eine einseitige Analyse der gebrochenen Stimmungen Angst und Langeweile für einen allein existenzial- und fundamentalphilosophischen Zweck. Weder werde der leibliche Charakter der Stimmungen ernst genommen, noch gehe es um freudige, glückliche, lebensbejahende Stimmungen, noch werde die Frage der Bewertung und Veränderung der Stimmungen durch eine Lebenshaltung der Verantwortlichkeit diskutiert. Es sind diese drei Defizite in Heideggers Analyse bestimmter Stimmungen, die Bollnow überwinden möchte. Das Thema der Stimmungen wird von der Geiselhaft in Heideggers Philosophie befreit, indem 1. der Leib als die Einheit von Mensch und Welt aus der Philosophischen Anthropologie ins Thema der Stimmungen eingeführt wird, 2. indem die anthropologischen Ermöglichungsstrukturen des menschlichen Lebens neutral gehalten werden, d. h. gegenüber Lebenskrisen des Verfalls und der Vereinsamung auch umgekehrt Stimmungen des Aufschwunges von Individuen im glücklichen Miteinandersein berücksichtigt werden, und 3. das Thema des Bruchs und der Veränderungen von Stimmungen an die Frage nach der Lebenshaltung im Ganzen geknüpft wird. Der zweite Punkt

setzt methodisch gesehen Schelers Verfahren der Neutralisierung gegen dualistische Entweder-Oder-Bewertungen fort. Der dritte Punkt betrifft in Schelers und Plessners Philosophischen Anthropologien die Frage nach der Personalität in der Lebensführung. Die Lebensführung geht nicht darin auf, dass man den leiblichen Stimmungen der Einheit mit der Welt immer nur einfach folgt, sondern sich dem Widerspruch zwischen verschiedenen Stimmungen und innerhalb einer Stimmung stellt. Um mit diesen Widersprüchen umgehen zu können, braucht man eine personale Lebenshaltung im Ganzen, die auf indirekte Weise mit den verschiedenen Stimmungen und ihren Proportionen verfährt, sie bewertet, sie fördert oder hemmt, Anlässe und Möglichkeiten für eine wertmäßige Veränderung der Stimmungen im Ganzen sucht.<sup>8</sup>

Diese dreifache Veränderung in der Thematisierung der Stimmungen soll das Thema vom einseitigen und vorwändigen Zugriff befreien. Stimmungen müssen uns nicht düster und isoliert machen, damit wir uns nur in der je eigenen Innenwelt retten können. Sie können auch in der Außenwelt und in der Mitwelt stattfinden, wenn man Plessners Unterscheidung zwischen Innen-, Außen- und Mitwelt berücksichtigt.<sup>9</sup> In der Außen- und Mitwelt entstehen andere Eigenräume und Eigenzeiten in einer Atmosphäre, die es so in der je eigenen Innenwelt nicht gibt, z. B. in der gemeinsamen Freude, im geteilten Glück, in der Liebe, in der Feier, im öffentlichen und gemeinsamen Fest in der lebendigen Natur und der schon mehr oder minder künstlich gestalteten Natur. Scheler hatte vor Heidegger mindestens vier Stufen der Mitgeföhle, sowohl der Mitfreude als auch des Mitleids, und der Liebe unterschieden.<sup>10</sup> Plessner hatte am Ende der „exzentrischen Positionalität“ in den „Stufen“ ausdrücklich das Thema der Stimmungen, des leiblichen Zumuteseins in der Welt, eingeföhrt, ohne es auszuführen. Darauf kam er in „Lachen und Weinen“ zurück, wo er die Grenzen der personalen Verhaltensbildung im ungespielte Lachen und Weinen markiert hat, während die normale Lebensbewandtnis *zwischen* gespieltem Lachen und Weinen stattfindet.<sup>11</sup> Für Bollnow ist – im Unterschied zu Plessner – keine Theorie des Spielens in und mit Personenrollen zentral.<sup>12</sup> Bollnow hat keine differenzierte Theorie der Formen von personaler Lebenshaltung, aber sein Verdienst besteht darin, selbständig das Thema der Stimmungen phänomenologisch freigesetzt zu haben. Sein Anschluss an die lebensphilosophische Anthropologie von Misch und Plessner ist ganz klar und eindeutig in der frei verbindlichen Übernahme des Prinzips von der Unergründlichkeit des Wesens des Menschen im Leben als Ganzen. Die Anthropologie wäre keine philosophische, wenn sie das Ende der Geschichte in der absoluten Fixierung des menschlichen Wesens verkünden würde. Umgekehrt: Das Wesen des Menschen besteht in einer funktional offenen Ermöglicungsstruktur, die nur geschichtlich immer erneut gelebt werden kann. Dies bedeutet auch für das Thema der Stimmungen, dass die Stimmungen den Men-

schen nicht endgültig und unbedingt, d. h. nicht absolut bestimmen können. Die Stimmungen bilden ein äußerst wichtiges Moment in der *conditio humana*, sie stellen aber nicht das endgültige Schicksal des Menschen dar. Auch sie bleiben in der geschichtlichen Veränderung, umso mehr, wenn wir ihre heutige Bedeutung, ihnen als eine Vielfalt von Phänomenen folgend, hinreichend komplex verstehen.

## 2. Zu Bollnows systematischer Konzeption der Stimmungen

Es gibt eine unglaubliche Vielfalt von Gefühlen und Weisen zu fühlen. Der Begriff der Stimmung bezieht sich nur auf bestimmte Phänomene aus dieser Vielfalt, um sie schrittweise thematisieren zu können. Dafür schlägt Bollnow vor allem die folgenden fünf Verstehenskriterien vor, die ich frei für die heutige Problemlage formuliere.

1. Bei einer Stimmung handelt es sich um ein Sinnphänomen, das den ganzen Menschen betrifft, also das Zusammenspiel zwischen physischen, psychischen und geistigen Dimensionen des Verhaltens. Damit scheidet Phänomene, die entweder nur physisch oder nur psychisch oder nur geistig und nichts anderes sind, aus dem Kreis der Kandidaten für eine Stimmung aus. Es kann einen rein physischen oder einen rein psychischen oder rein geistigen Schmerz geben, der als solcher nichts anderes ist, aber dann breitet er sich für den Betroffenen auch nicht in einer Stimmung aus. Es kann einen rein geistigen Schluss in der Formel von A und B auf C geben, der von keinerlei Gefühl begleitet wird, dann ist er für eine Stimmung irrelevant. Die Relevanz entsteht genau daraus, dass ein Sinn sinnlich gefühlt wird, wodurch er zu einem ganzheitlichen Phänomen des von ihm betroffenen Menschen wird. Eine Stimmung verschränkt physische, psychische und geistige Aspekte miteinander auf eine bestimmte Weise: Die Spezifik der Stimmungen bestehe zunächst darin, so Bollnow, „dass sie eine den ganzen Menschen von den niedersten bis zu den höchsten Bereichen gleichmäßig durchziehende Grundverfassung darstellen, die allen seinen Regungen eine bestimmte, eigentümliche Färbung verleiht.“<sup>13</sup>

2. Eine Stimmung ist auch noch in einem anderen Sinne ganzheitlich, nun aber auf das Verhältnis von Menschen zur Welt bezogen. Dieses Verhältnis selbst wird in einer Stimmung auf eine für die von ihr Betroffene ganzheitliche Weise gestaltet. Es lebt in der Stimmung auf oder ab. Eine Stimmung spielt Mensch und Welt aufeinander ein wie in einer Atmosphäre der Sinnesmodalitäten zueinander, z. B. erotisch oder in einem Symposium. Der Stimmung gemäß passen Mensch und Welt auf eine bestimmte Weise zueinander, was aber auch andere Weisen der Passung ausschließt, so wie Freude eben Trauer ausschließt oder Liebe Haß, Manie Depression ausschließt. Eine bestimmte Stimmung ist nicht das Vergegenwärtigen aller Möglichkeiten, sondern eine selektive Kombination von

Möglichkeiten. Ihr ganzheitlicher Charakter heißt nicht Allgegenwart von allem. Es geht bei der Stimmung aber auch nicht darum, eine bestimmte Korrelation zwischen einem Zustand der Betroffenen und einem Zustand in der Umwelt zu korrelieren, wie man dies in der Reflexion oder durch Andere in einem Versuchslabor leisten könnte. Dies wären Ausschnitte aus der von der Betroffenen als ganzheitlich erlebten Stimmung, die entweder an dem Erleben der Betroffenen nichts ändern würden oder eben die Stimmung auch für sie auflösen würden. Wenn man das Phänomen aber nicht verlieren möchte, also nicht einfach das Thema wechseln möchte, dann muss man auch diese ganzheitliche Erlebensweise in der Stimmung ernst nehmen. Phänomenologisch gesagt: Das Ganzheitliche an einer Stimmung ist ursprünglich, d. h. als Phänomen aus nichts anderem ableitbar und durch nichts anderes ersetzbar für die jeweils vom Phänomen Betroffene. Stimmungen „stellen die einfachste und ursprünglichste Form dar, in der das menschliche Leben seiner selbst – und zwar immer schon in einer bestimmt gefärbten Weise, mit einer bestimmt gearteten Wertung und Stellungnahme – inne wird.“<sup>14</sup> Man missverstehe aber diese zweite Spezifik von Stimmungen, wenn man das Innerwerden menschlichen Lebens nach dem Modell des Selbstbewusstseins denke und so verleitet sei, die Stimmung „auf die Rechnung der subjektiven Seite zu setzen“, als ob sie nur eine Projektion des Bewusstseinssubjektes in die Welt wäre. Es gehe ursprünglich tatsächlich um das Verhältnis des menschlichen Lebens zur Welt, was Bollnow an den Atmosphären von Landschaften, Räumen, Witterungen etc. verdeutlicht, in die menschliches Leben versetzt wird. „Man spricht damit nicht etwa der Landschaft eine Seele zu, sondern meint das gemeinsame, Mensch und Welt zusammen umgreifende Durchzogenensein von einem bestimmten Stimmungsgelhalt. Die Stimmung kommt also nicht einem isolierten ‚Innenleben‘ des Menschen zu, sondern der Mensch ist einbezogen in das Ganze der Landschaft, welches wiederum nichts losgelöst Bestehendes ist, sondern in eigentümlicher Weise auf den Menschen zurückbezogen ist.“<sup>15</sup>

3. Dem Verhältnis des Menschen zur Welt gemäß unterscheidet Bollnow grob zwischen einerseits fröhlichen oder gehobenen Stimmungen und andererseits traurigen oder gesenkten bzw. drückenden Stimmungen.<sup>16</sup> In der ersten Richtung hebt die Stimmung den Menschen in die Welt hinein, öffnet er sich für sie, bejaht er sein Verhältnis zur Welt, wie dies auch Plessner exemplarisch an der Sinnrichtung des Lachens vom Organismus durch den Leib in die Welt hinaus demonstriert hat. Bollnow spricht bei den hebenden Stimmungen von der „Getragenheit“: Die Betroffenen werden in ihrem Verhältnis zur Welt von solchen Stimmungen getragen. In der anderen Richtung senkt die Stimmung den Menschen in

seinem Verhältnis zur Welt herab, sie drückt ihn nieder und herunter, schließt ihn von der Welt ab, die dadurch zu einer Umwelt schrumpft, letztlich wie im Weinen in den Organismus hinein kollabieren kann. Bollnow folgt für die extremen Stimmungen der Angst und Verzweiflung Heidegger, wenn er sie als eine „Geworfenheit“ auslegt.<sup>17</sup> In der ersten Richtung wird die Welt für den Betroffenen heller, attraktiver, liebens- und lebenswerter, in der zweiten Richtung wird die Welt dunkler, düster, eingeschränkter auf eine bestimmte Umwelt, zu einer gefühlten Ablehnung, gar hassenswert oder schlicht gleichgültig und irrelevant. Es ist hier nicht möglich, all die von Bollnow kapitelweise behandelten Phänomene zu durchlaufen, ich kann sie nur nennen: Einerseits von dem Rausch und der Ekstase über verschiedene glückliche Stimmungen bis zu denen der Liebe und Bejahung der gemeinschaftlichen Welt, andererseits von der Vereinsamung im Schmerz und in der Angst über Verbitterung und Hass bis in die höchsten Formen der Verzweiflung, Apathie und Depression.

Wenn es aber im Spektrum der Stimmungen diese beiden Richtungen auf Extreme gibt, dann heißt dies auch, dass sich die Stimmungen an den Extremen auflösen. Es kommt dann zu keiner lebhaften *Einheit* mehr zwischen Mensch und Welt und unter den Verhaltensweisen von Menschen. Überschreitet man die Extreme dieses Spektrums, stellt sich überhaupt keine, nicht einmal eingeschränkte Passung mehr zwischen Mensch und Welt ein. Das Verhältnis hat dann keinen Ton mehr, keine Stimme mehr, keine Melodie mehr, kein Spiel mehr, durch das es zu einem Zusammenspiel der beiden Seiten kommen könnte, Mensch und Welt oder so auch zwischen dem sog. Niederen und sog. Höheren des Menschen. Diese Auflösung jedweden Verhaltens zur Welt und sich entspräche bei Plessner den Erfahrungen des Unmenschlichen, nachdem die Grenzen des ungespielten Lachens und Weinens längst überschritten worden sind. Das Unmenschliche hebt bei Plessner in der Vernichtung der Schwächen des Menschen an, damit nur seine vermeintlichen Stärken zurückbleiben, die *reine* Moral, das *reine* Kalkül, die *reine* Schönheit, die *reine* technische Perfektion und nichts anderes. Dadurch wird der ganzheitliche Charakter der Stimmung erstickt, ermordet, geblendet, zerstückelt.<sup>18</sup> Dies führt Bollnow nicht aus, aber er hebt hervor, dass das Spektrum der Stimmungen auch eine Mitte hat, in der es um Stimmungen eines Gleichgewichts zwischen Freude und Trauer, zwischen Helligkeit und Dunkelheit, zwischen Anhebung und Niederdrückung im Verhältnis zur Welt geht. „Endlich aber liegt ‚zwischen‘ den beiden Gruppen der gehobenen und gedrückten Stimmungen dann noch eine gewissermaßen ‚mittlere‘ Lage der Stimmungen, in der die Erregungen der einen wie der anderen Seite sich gelegt haben. In diese Gruppe, die selbst wieder

bald mehr der einen, bald mehr der anderen Seite zuneigen kann, gehören die Stimmungen der ausgeglichenen Ruhe, der Sicherheit in der gegenwärtigen Lebenslage oder der Gelassenheit, die die Dinge an sich herankommen lässt.<sup>49</sup> Die ersten beiden Stimmungsrichtungen führen also in ein Ungleichgewicht im Ganzen. Sie kommen häufiger in den jüngeren Lebensphasen vor. Nach diesen Erfahrungen des Ungleichgewichts in den Stimmungen kommt die Frage nach einer Lebenshaltung im Ganzen und damit der richtigen Proportion zwischen den Stimmungen in den älteren Lebensphasen auf.

4. Alles, was wir bisher als eine Stimmung angesprochen haben, ist aber nur der *Hintergrund* vom üblichen Vordergrund. Im *Vordergrund steht das Bewusstsein*, dem etwas bewusst werden kann bis hin zum Bewusstsein seiner selbst, oder dem etwas unbewusst bleibt oder zumindest hier und jetzt nicht bewusst wird. In diesem Vordergrund des Alltags und der Analyse liegt eine ganz andere Einteilung der Gefühle und des Fühlens nahe, eben nach Kriterien der Bewusstseinsfähigkeit oder der Unfähigkeit, das etwas und jemand uns bewusst wird. Wenn wir von den Kriterien der Fähigkeit oder Unfähigkeit des Bewusstseins im Vordergrund ausgehen, dann geht es immer um hier und jetzt und den Vergleich von diesem hier und jetzt zum nächsten *hic et nunc*. Es handelt sich um eine sehr kurzfristige Perspektive, entweder der ersten oder der dritten Person Singular. Diese Betrachtung steigt langsam auf von Zuständen, die man korrelieren kann zwischen Physis und Psyche zu dem Geist über dritte Personen, die unbeteiligt sind. Dies führt dann, falls überhaupt, nachträglich zu Fragen nach einem Ganzen, das man ursprünglich für die Beteiligten unterstellt hat, aber man hat dafür keine Kategorien.

Die andere Einteilung, die im Vordergrund des Bewusstseins steht, ist die zwischen gegenständlich bestimmten bzw. zumindest gegenständlich bestimmbareren Gefühlen und gegenständlich unbestimmten oder sogar gegenständlich unbestimmbareren Gefühlen. Ein bestimmtes Objekt löst ein bestimmtes Gefühl aus, so in der Wahrnehmung oder in der Vorstellung oder in der Imagination und Fiktion. In anderer Terminologie kann man von intentional gerichteten oder nicht intentional gerichteten oder sogar ungerichtet diffusen Gefühlen sprechen. Bollnow betont, dass all diese Unterscheidungen im normalen Leben und zur Unterstützung desselben sinnvoll sind, aber eben einen *ganzheitlichen Rahmen im Hintergrund voraussetzen*. Es gibt ständig Zustände von Gefühlen, intentionalen und nicht-intentionalen, im jeweiligen Hier und Jetzt, aber sie entstehen nie aus dem Nichts und sie münden nie ins Nichts. Sie gehen in eine ihnen gegenüber stabilere, nicht in Sekunden und Minuten, aber in Stunden, Tagen und Lebensphasen zu messenden Hintergrund der ganzen Lage ein. Ob bestimmte Wahrnehmungen, Vorstellun-

gen, Gefühle als Zustände etwas bedeuten, hängt davon ab, ob sie bestimmte Reizschwellen überschreiten. Sie können als normal genommen werden, weil sie zu der Stimmung passen. Diese Zustände lösen dann keine Aufregung, keine Verstimmung, keine besondere Aufmerksamkeit aus. Sie laufen halb bewusst, halb automatisch mit, weil sie in den Rhythmus der ganzheitlichen Stimmung einspielen. Sie gehören zu dieser Melodie, zu dieser Atmosphäre, sie stören sie nicht. Oder diese Zustände weichen davon ab, erfordern Aufmerksamkeit, Überprüfung, Erregung, Verstimmung, Umstellung des Betroffenen, ob sie durch kleine oder größere Korrekturen und Umwege eingeordnet werden können. Gemessen an den Bestimmungsmöglichkeiten des Vordergrundes für das Bewusstsein hier und jetzt sind die Stimmungen dagegen ein Rahmen im Hintergrund für die Relation der Unbestimmtheit im Ganzen.

Ein Stimmungsrahmen hat zwar eine Bestimmungsrichtung im Verhältnis des Menschen zur Welt im Ganzen, aber nur im Unterschied zu anderen Stimmungen mit anderen Proportionen in dem Zusammenspiel zwischen Mensch und Welt. Dies betraf das oben genannte Spektrum der Stimmungen untereinander. Die Frage nach der gegenständlichen Intention eines Bewusstseins hier und jetzt ist aber eine andere Frage als die nach dem Rahmen des ganzheitlichen Verhältnisses des Menschen zur Welt. Für das Bewusstsein im Vordergrund sind die Stimmungen eine Art und Weise, das Verhältnis des Menschen zur Welt in je nach Stimmung bestimmten Unbestimmtheit lebbar werden zu lassen. Es handelt sich in jeder Stimmung um verschiedene Weise, der Unbestimmtheit im Verhalten zur Welt als ganzer einen längerfristigen und stabileren Spielraum zu geben. In jeder Stimmung gibt es eine bestimmte Art und Weise, der Unbestimmtheit der Welt einen Spielraum und eine Spielzeit einzuräumen, die relativ stabil sind und wiederkehren können. In diesem Rahmen von Hintergrund erwartet man gefühlt die Möglichkeiten, sich von der Welt bestimmen zu lassen und sie bestimmen zu können im Vordergrund des Bewusstseins. Zusammenfassend schreibt Bollnow daher: „Jede Stimmung ist Übereinstimmung, und so handelt es sich auch bei der ‚Gemütsstimmung‘ um eine solche durchgehende Übereinstimmung des ganzen Menschen, der in seinen verschiedenen Seiten gleichmäßig auf einen bestimmten ‚Ton‘ gestimmt ist. Dabei lässt sich dann genauer eine dreifache Richtung unterscheiden: 1. die Übereinstimmung zwischen Innen- und Außenwelt, 2. die Übereinstimmung zwischen Leibes- und Seelenverfassung und endlich 3. die Übereinstimmung aller einzelnen Leistungen innerhalb der Seele, die alle auf einen einheitlichen Grundton abgestimmt sind. Dabei erweist sich gerade die Richtungslosigkeit, durch die sich der Stimmungsuntergrund von den (gerichteten) Gefühlen unterscheidet und in dem zunächst

die größere Schwierigkeit in der Erfassung dieses Untergrundes zu bestehen schien, als der Ausdruck der größeren Ursprünglichkeit und Einfachheit. Die Welt ist in der Stimmung noch nicht gegenständig geworden, wie nachher in den späteren Formen des Bewusstseins, vor allem im Erkennen, sondern die Stimmungen leben noch ganz in der ungeschiedenen Einheit von Selbst und Welt, beides in einer gemeinsamen Stimmungsfärbung durchwaltend.<sup>20</sup>

5. Aus dem bisher Gesagten folgt: Es gibt Widersprüche, zum einen zwischen dem Vorder- und Hintergrund, was zu einer Verstimmung der Stimmung führen kann, in der man sich gerade befindet. Es ist nun die Frage, ob man sich in seiner Stimmung stören lässt oder in den Übergang in eine andere Stimmung gerät. Damit entsteht zum anderen die Frage nach dem Verhältnis zwischen den Stimmungen. Ergänzen sie sich in der *conditio humana*? Behindern und blockieren sie einander? Verstärken und befördern sie einander? Bollnow geht diese Fragen durch, indem er sie alle bejaht, d. h. jeweils die Bedingungen angibt, unter denen sich die verschiedenen Stimmungen lebensgeschichtlich gesehen ergänzen, befördern und ausschließen können. Der schwierigste Fall in dem ganzen Spektrum der Stimmungen besteht dann, wenn die Betroffene überhaupt keinen Wechsel der Stimmungen mehr zustande zu bringen vermag. Der Betroffene wird dann in einer einzigen Stimmung gegen alle anderen Stimmungen fixiert, oder er gerät in überhaupt keine Stimmung mehr, was nicht minder gefährlich ist. Diese Fallgruppen führen in das Gebiet der Pathologien hinein, und Bollnow arbeitet hier vor allem mit Ludwig Binswanger die Formen der Zeitlichkeit für solche Fixierungen und Vergleichgültigungen gegen das Leben in der Welt aus. Bollnow stimmt Binswangers Heidegger-Kritik zu, indem er aus Binswanger zitiert: „Auch Binswanger kommt zu dem Ergebnis, dass die ‚Zeitlichkeit der Liebe‘ grundsätzlich nicht von der existentiellen Zeitlichkeit her verstanden werden könne und dass man darum gegenüber der Entschlossenheit des eigentlichen Augenblicks und der endlos weiterlaufenden Zeit der Uneigentlichkeit ein ‚drittes‘ und ‚aus keiner von beiden ableitbares Zeitverständnis‘ anerkennen müsse, nämlich das Zeitverständnis der Liebe. Er spricht davon, dass ‚das Dasein hier das Sein zum Ende ... überzeitigt ... in die Zeit der Ewigkeit.‘“<sup>21</sup> Da Heidegger kein Liebesverständnis habe, führe seine Analyse von Angst und Verzweiflung insgesamt für den Kreis der Stimmungen in die Irre. Diese extremen Phänomene der Auflösung einer ganzheitlich lebbareren Einheit von Mensch und Welt sind nicht exemplarisch für das Gesamtspektrum der Stimmungen.<sup>22</sup>

In den pathologischen Fällen fehlt auffällig eine mitweltlich ermöglichte Lebenshaltung gegenüber den einzelnen Stimmungen in ihrem gesamten Spektrum. Die ganze Lebenshaltung fällt mit

der Fixierung auf eine einzige Stimmung zusammen oder löst sich außerhalb des Lebens stehend ohne Rückweg zu ihm auf. Demgegenüber äußert sich für Bollnow die Lebenshaltung im Ganzen darin, dass der Wechsel der Stimmungen unter bestimmten Sinnbedingungen angestrebt wird. Es kommt zu einer Bewertung zwischen verschiedenen Stimmungen auf eine selbst gefühlte Weise, gleichsam eine Stimmung der Stimmungen angesichts von erfahrenen Gegen-Stimmungen und Stimmungsbrüchen. Es entsteht die Frage nach einer „Lebensgrundstimmung“, die Bollnow „Lebenshaltung“ nennt: „Es genügt nicht, zu sagen, die Stimmung liege auf der Seite des inneren Lebens der Seele, die Haltung auf der Seite des äußeren Ausdrucks. Damit ginge verloren, dass lange nicht jeder Ausdruck und jede Gebärde Haltung ist, sondern Haltung immer eine ganz bestimmte innere Formung voraussetzt, und dass auf der andern Seite Haltung Formung nicht nur der äußeren Gebärde, sondern auch des inneren Lebens selbst ist. Der Unterschied liegt vielmehr darin, dass die Stimmung auf die noch ungeteilte Einheit des Menschen mit der Welt zurückgeht und insofern eine Bestimmung des noch ungeteilten Lebens darstellt, die Haltung dagegen auf dem Verhältnis des Menschen zu sich selber und damit auf der Freiheit beruht, in der er sich selbst dem natürlichen Zustand gegenüberstellen kann.“<sup>23</sup>

Diese Frage nach der Personalität des Lebens, wie Plessner sagen würde, kann sich je nach Kultur, in der man lebt, zu der Frage nach der Beherrschung bestimmter Stimmungen oder aller Stimmungen steigern, im Namen des Guten, der Vernunft, eines höheren Werts, eines höheren Gotts, eines höheren Arguments. Für Bollnow ist klar, dass keine Lebenshaltung die Stimmungen vollständig ersetzen kann. Dies wäre keine Haltung mehr zum Leben, sondern die Tötung des Lebens, das ganzheitlichen Charakter besitzt. Die Lebenshaltung kann nichts von außerhalb des Lebens bewirken, außer, dieses zu beschädigen. Sie kann auch nicht direkt eine Stimmung ändern, sondern nur indirekt die Übergänge zwischen den Stimmungen fördern oder hemmen, indem sie die Bedingungen dieser Übergänge fördert oder hemmt. „alle Herrschaft über die Stimmung geschieht nicht als ein direktes Einwirken oder ein ausdrückliches Ausschalten, sondern immer nur auf dem indirekten Wege einer Regulierung, die zu den aufsteigenden Stimmungen ja oder nein sagt, die die Vorbereitungen für ein Aufkommen günstiger Stimmungen schafft und die Anlässe für ein Aufkommen ungünstiger Stimmungen auszuschalten weiß.“<sup>24</sup> Die personale Lebenshaltung, die mitweltliche Verantwortlichkeit übernimmt, entsteht indirekt und wirkt indirekt durch die Bedingungen des Überganges zwischen den Stimmungen, indem Stimmung gegen Gegenstimmung läuft. Die Gesellschaften und Kulturen sehen solche Bedingungen vor, aber man muss, wenn man Pluralität ernst nimmt, stets

erneut damit rechnen, dass dann der Konflikt zwischen den Kulturen und Gesellschaften darüber ausbricht. Hier ist die Anschlussstelle der Stimmungskonzeption an die Theorie der Gesellschaft und Kultur im Wandel der Geschichte. Sie wird von Bollnow nicht mehr ausgeführt, aber man könnte sie mit Plessners Theorie des Spielens *in* und des Schauspiels *mit* Personenrollen in Gemeinschaften und Gesellschaften ausarbeiten. Dafür ist die Verdoppelung jeder lebenden Person in ihr Privates und Öffentliches unverzichtbar, soll die Bewahrung ihrer Würde möglich bleiben. Solche Personenrollen stellen das Medium der Indirektheit und Vermitteltheit dar. Ohne sie trifft man Seele und Fleisch direkt und unmittelbar, was den Beteiligten die Bewahrung ihrer Würde verunmöglicht.

<sup>1</sup> O. F. Bollnow, *Das Wesen der Stimmungen*, in: Ders., *Schriften* Bd. 1 (Studienausgabe in 12 Bänden), hrsg. v. U. Boelhauve, G. Kühne-Bertram, H.-U. Lessing u. F. Rodi, Würzburg (Königshausen & Neumann) 2009.

<sup>2</sup> M. Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen 1993, S. 134.

<sup>3</sup> Ebenda S. 137.

<sup>4</sup> Siehe M. Heidegger, *Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt – Endlichkeit – Einsamkeit*, Frankfurt a. M. 1983, S. 263.

<sup>5</sup> Siehe H. Schmitz, *Husserl und Heidegger*, Bonn 1996, S. 385-389.

<sup>6</sup> Vgl. ausführlich H.-P. Krüger, *De-Zentrierungen und Ex-Zentrierungen. Die quasi-transzendentalen Unternehmungen von Heidegger und Plessner heute*, in: Thomas Ebke/Matthias Schloßberger (Hrsg.), *Internationales Jahrbuch für Philosophische Anthropologie. Band 3: Dezentrierungen. Zur Konfrontation von Philosophischer Anthropologie, Strukturalismus und Poststrukturalismus*, Berlin 2012, S. 17-48.

<sup>7</sup> Siehe zu dem Bündnis zwischen Georg Misch und Helmuth Plessner ausführlich H.-P. Krüger, *Zwischen Lachen und Weinen. Band II: Der dritte Weg der Philosophischen Anthropologie und die Geschlechterfrage*, Berlin 2001, S. 128-143.

<sup>8</sup> Siehe O. F. Bollnow, *Das Wesen der Stimmungen*, a. a. O., S. 8-18.

<sup>9</sup> Siehe H. Plessner, *Die Stufen des Organischen und der Mensch. Einleitung in die philosophische Anthropologie*, Berlin 1975, S. 293-308.

<sup>10</sup> Vgl. zu Schelers sinngemäßer Grammatik des personalen Gefühlslebens, die Heidegger inspiriert hat und für die Heidegger sein Kant-Buch Scheler gewidmet hat, H.-P. Krüger, *Philosophische Anthropologie als Lebenspolitik. Deutsch-jüdische und pragmatistische Moderne-Kritik*, Berlin 2009, 6. u. 7. Kap.

<sup>11</sup> Siehe H. Plessner, *Lachen und Weinen. Eine Untersuchung der Grenzen menschlichen Verhaltens*, in: Ders., *Gesammelte Schriften* VII, Frankfurt a. M. 1982, S. 225-253.

<sup>12</sup> Vgl. zu Plessners komplexer Rollentheorie zwischen der Individualisierung der Person und der Personalisierung des Individuums H.-P. Krüger, *Zwischen Lachen und Weinen. Band I: Das Spektrum menschlicher Phänomene*, Berlin 1999, 4.-6. Kap.

<sup>13</sup> O. F. Bollnow, *Das Wesen der Stimmungen*, a. a. O., S. 21.

<sup>14</sup> Ebenda.

<sup>15</sup> Ebenda S. 26.

<sup>16</sup> Siehe ebenda S. 29-32 u. Erster Teil.

<sup>17</sup> Vgl. zum Gegensatz zwischen Geworfenheit und Getragenheit ebenda S. 191f.

<sup>18</sup> Zu Plessners neuer Auffassung von Souveränität als der Bejahung der Schwächen und des Spielens von Menschen siehe H.-P. Krüger, *Zwischen Lachen und Weinen: Band I: Das Spektrum menschlicher Phänomene*, a. a. O., S. 162-170, 264 ff.

<sup>19</sup> O. F. Bollnow, *Das Wesen der Stimmungen*, a. a. O., S. 34.

<sup>20</sup> Ebenda S. 26.

<sup>21</sup> Ebenda S. 193.

<sup>22</sup> Ebenda S. 17.

<sup>23</sup> Ebenda S. 119.

<sup>24</sup> Ebenda S. 45.



*Effetti di superficie*  
*La pelle come organo estetico-emotivo originario*  
di Giovanni Matteucci

1. *La ricerca di un nuovo paradigma*

Come si legge nella presentazione <sup>1</sup>, argomento centrale dell'incontro che ha dato luogo a questo volume è la corporeità. Di essa si vorrebbe mettere a fuoco il «nesso profondo con l'emozione e con l'espressività, quali dimensioni fondative del vivente nonché tematiche centrali della riflessione estetologica». Nel momento in cui, però, si va a vedere come la modernità occidentale ha trattato l'emozione, si trova curiosamente che quest'ultima viene per lo più relegata in quel mondo interno nel corso della cui analisi la filosofia sembra quanto mai distratta quando occorre considerare aspetti connessi appunto alla corporeità. Anzi, se tendenzialmente c'è un grande assente nelle teorie del mondo interno che ci ha consegnato la modernità filosofica, questo è proprio il corpo. "Mondo interno", come anche "emotività" e "sentimento" sono concetti che appaiono agganciati ben maggiormente allo spirito, al mentale, che non al corporeo, al fisico, nella piena osservanza di una dicotomia netta, brutale, resa paradigmatica dalla tradizione cartesiana che ha segnato profondamente l'andamento del pensiero filosofico fino a oggi.

Alla luce di questa pur generica premessa, sembra quanto meno interessante verificare se nel Novecento – o più in generale nella contemporaneità filosofica – si possano individuare alcuni referenti in grado di aiutare a reimpostare il problema dell'emozione in modo da recuperarne l'intreccio con il tema della corporeità, a partire dalla definizione dello statuto di forme esperienziali mediante le quali descrivere in maniera proficua la vita emotiva.

Che d'altro canto, come si ipotizza sempre nella presentazione, sussista una stretta relazione tra emotivo ed estetico, è un altro elemento su cui bisogna riflettere. Per quanto venga dato solitamente per scontato, questo collegamento appare di per sé poco chiaro. Nessuno o quasi forse nega che ci sia un valore emotivo del segno estetico e della forma artistica. Invece, molto più di rado viene percorsa la strada opposta, reciproca e complementare, supponendo che l'emotivo possieda per sé una valenza estetica. In altri termini, il problema è comprendere se il nesso tra estetico ed emotivo è di natura unidirezionale – come si presume quando si risolve il problema limitandosi ad affermare che

certi segni stanno per esperienze interne già costituite e date quali emozioni –, o non sottenda piuttosto una funzione biunivoca. A tal proposito, bisognerebbe ad esempio chiedersi se è possibile muovere dall'emozione, o da un'emozione, per capire in che cosa consiste un'emergenza estetica. Oltre al valore emotivo dell'estetico, si tratterebbe cioè di riconoscere che il cosiddetto mondo interno, inestricabilmente intessuto di emotività, è anche intrinsecamente vocato a prendere corpo estetico, a manifestarsi in un *medium* estetico, per conseguire una propria realtà.

Il percorso che propongo di seguire per compiere queste prime verifiche – e dunque per cominciare a delineare un nuovo paradigma per la considerazione filosofica dell'emozione – partirà paradossalmente da un filosofo che è forse tra quelli maggiormente indiziati di introspezione, di cedimento alla retorica del mondo interno e di ricaduta nell'indebita sostanzializzazione di fattori come quelli dell'emotività: Wilhelm Dilthey. Vista la sua tematizzazione del vissuto, dell'*Erlebnis*, Dilthey viene di solito rubricato tra i filosofi che si sono smarriti nelle pieghe dello psicologismo, con una conseguente celebrazione dell'ineffabilità del mondo interiore che darebbe riscontro *ex negativo* all'impostazione cartesiana del pensiero moderno. In realtà in Dilthey le cose sono decisamente più complicate anche rispetto a pur raffinate analisi come quelle condotte da Otto Friedrich Bollnow <sup>2</sup>, che pure basterebbero a testimoniare quanto risultino innovative almeno alcune impostazioni della filosofia diltheyana una volta che si superino certe frettolose suggestioni interpretative.

## 2. Dilthey e la destrutturazione del mondo interno

Se si esaminano con la dovuta attenzione i testi della più tarda produzione diltheyana <sup>3</sup>, ovvero i testi che risalgono agli ultimi anni di vita del filosofo (all'incirca: dal 1905 al 1911), si nota che in essi viene progressivamente ripensata l'intera prospettiva relativa all'analisi del "mondo interno" partendo da un complesso nesso, che stringe tra loro vissuto, espressione e comprensione (termini che compongono la celebre triade *Erlebnis-Ausdruck-Verstehen*). Nel loro insieme, queste tre funzioni descrivono come si struttura complessivamente il mondo psichico ovvero il mondo dello spirito.

Secondo un'interpretazione corrente ma impropria, questa sarebbe la prova ultima del fatto che Dilthey partirebbe da una spiegazione di natura psicologica che assume il vissuto come un dato per poi celebrare ermeneuticamente, sulle fondamenta del mondo interno e della relativa esperienza in tal modo indagata, il regno dello spirito. A dire il vero, però, una circospetta analisi testuale del *corpus* degli ultimissimi anni della produzione di Dilthey fa emergere che proprio in questi scritti quasi d'incanto scompare una serie di locuzioni strategiche per una tale via di edificazione dello spirituale sulla psicologia del mondo

interno, e perciò solitamente ritenute caratteristiche e imprescindibili per il discorso diltheyano in quanto ripetutamente utilizzate nei lavori di anni precedenti. Dalla penna di Dilthey scompare completamente persino la locuzione “esperienza interna”, della quale molto semplicemente nei suoi ultimi scritti non si fa più parola. Ma, fatto ancor più interessante, scompare completamente anche la nozione di “percezione interna”. In termini più generali, a venir meno sono tutte quelle costruzioni concettuali che erano basate su un impianto di simmetria e di corrispondenza tra il cosiddetto mondo esterno, che si percepisce e a cui si accede attraverso la percezione, e il cosiddetto mondo interno. Secondo gli schemi della modernità cartesiana, se da una parte si percepisce esteriormente il mondo che sta fuori di noi, dall'altra si percepisce interiormente il mondo che sta dentro di noi. È questa corrispondenza la mossa di base e preliminare per relegare l'emozione, il sentimento, lo stato d'animo, in un ordine ontologico ineffabilmente interiore. Ora, il punto è che nell'ultimissimo Dilthey sembra dissolversi proprio questa impalcatura, questo asse di simmetria.

Fondamentale per questa dissoluzione è la tecnicizzazione di una nozione in precedenza presente solo operativamente all'interno degli scritti diltheyani: la nozione di vissuto. Il vissuto, nozione delicata e insieme complessa all'interno della filosofia di Dilthey, non corrisponde affatto a qualcosa come una datità. È appunto perché non è affatto il dato, o un dato, della vita interna psichica in qualche modo paragonabile alla datità percettiva esterna, ma semmai un darsi all'esperienza, un comparire (spesso per descriverne la dinamica viene usato il verbo *aufreten*, che indica anche l'apparire in scena), che Dilthey afferma con rigore che a contraddistinguere il vissuto è il suo contenere una piega strutturale espressiva. Entro questi termini il vissuto è di per sé espressione, fulcro energetico che promuove una serie espressiva – analogo solo per la sua connaturata serialità al percepito esterno, che in modi comunque assolutamente diversi è fuoco seriale di una serie di adombramenti percettivi che danno luogo a vere e proprie sintesi passive.

Benché possa sembrare innocente, questa attestazione è gravida di conseguenze capaci di rivoluzionare il quadro dell'analisi. Si potrebbe addirittura scorgere in essa la prefigurazione di posizioni assunte qualche decennio dopo – con ben altra consapevolezza critica – da Wittgenstein nelle sue riflessioni sulla filosofia della psicologia, laddove egualmente viene del tutto destituita l'idea di una sussistenza del mondo interno prestabilito e meramente etichettabile attraverso forme la cui funzione si risolverebbe in una deissi altamente problematica. Più propriamente, secondo la prospettiva che si sta esaminando si potrebbe rovesciare il discorso affermando che il vissuto in tanto esiste, ed è *quindi* indicabile, in quanto è espresso (“caratterizzato”, come forse preferirebbe Wittgenstein). L'espressione acquisisce così il ruolo

di principio istitutivo, costitutivo, di principio di realizzazione, del vissuto – non già di vettore per la mera designazione di quest'ultimo.

Ora, non è superfluo sottolineare che con l'analisi del vissuto Dilthey sta indagando proprio la tessitura emotiva dell'esperienza, quanto meno nella misura in cui l'*Erlebnis* per lui è sempre intreccio di fattori cognitivi, volitivi, sentimentali sul quale si innestano i vari contenuti esperienziali. Qualsiasi atto d'esperienza, anche quello della conoscenza più astratta, per Dilthey si iscrive in un contesto estremamente articolato e mosso che è quello del cosiddetto *Erleben*, del vivere. Ciò che dunque colpisce è che, nell'approdo estremo della propria analisi, Dilthey giunge a sostenere che tale tessitura di per sé, a prescindere dalla sua espressione, non esiste. Noi non possiamo indicare il vivere e il vissuto, o parlarne, come se fosse un dato immediato della coscienza, come direbbero altri filosofi coevi a Dilthey. Al contrario, l'unica maniera per cogliere il vissuto è di afferrarlo nella sua flagranza espressiva, per come viene espresso e, con ciò, al tempo stesso trasfigurato.

È per questo motivo che, secondo Dilthey, se si vuole parlare del vissuto, del "mondo interno", occorre dotarsi di quegli strumenti che si desumono dalla storia della cultura umana, dalle maniere in cui l'uomo ha usato le proprie forme espressive. Ed ecco perché per lui diventa centrale la nozione di uso, di *Gebrauch*, che in un luogo specifico dei suoi scritti finisce persino per assorbire quella di significato. Il significato di una parola, infatti, non risiede in un contenuto presente compiutamente nella mente di chi sta parlando, bensì nel *Wortgebrauch*, nell'uso che si fa della parola nel contesto in atto. Il significato è condiviso nell'uso espressivo che si fa della relazione tra soggetto e mondo.

Tale conclusione risulta qui forse ancora più interessante poiché viene conseguita da Dilthey a partire da considerazioni di tipo estetico. In tutta la parabola di evoluzione del pensiero diltheyano, l'estetica svolge costantemente il ruolo di laboratorio sperimentale. È nell'ambito delle riflessioni sulla poetica e sull'estetica che, ad esempio, viene sperimentata la nozione cruciale di «connessione acquisita della vita psichica» che dominerà le sue indagini di psicologia analitica e descrittiva a partire dagli anni Ottanta dell'800 e fino al termine della sua produzione. Quanto al problema in esame, la nozione di vissuto, di ascendenza goethiana, viene impiegata per la prima volta in maniera sistematica all'interno di un saggio del 1887 dedicato appunto all'immaginazione del poeta, la cosiddetta *Poetica*<sup>4</sup>, e conosce la propria pubblica e popolare consacrazione teoretica nel volume del 1906 intitolato *Das Erlebnis und die Dichtung*, con un'endiadi che congiunge due elementi non secondo un rapporto sintomatologico o anche semplicemente semiotico (come troppo spesso è stato rimproverato a Dilthey), ma già secondo il nesso strutturale ed espressivo di cui si sta qui parlando.

Nel presente contesto è di rilievo un ulteriore elemento che viene studiato da Dilthey in termini estetici prima che in termini schiettamente teoretici: la consistenza e la natura della *Stimmung*, della “tonalità affettiva”, emotiva, dello stato d’animo. La vita dinamica delle *Stimmungen* è già tema non secondario nella *Poetica* <sup>5</sup>. Ma davvero esemplare al riguardo è forse uno scritto risalente nuovamente al 1906-07, e rimasto a lungo inedito, in cui Dilthey si occupa di Mozart interpretandone sistematicamente e integralmente la produzione musicale nei termini delle strutture metamorfiche delle *Stimmungen*, per come queste ultime si esprimono al di là di ogni determinazione proposizionale, sulla base del seguente principio generale:

Egli coglieva in ogni *Erlebnis* il nucleo musicale. La musica era il linguaggio. Quando si esprimeva in parole era come un bambino. Nessun errore sarebbe più grande che giudicare l’intelligenza di questo spirito partendo dalle sue parole. Egli era sempre uno spettatore, un gaudente. Solo la musica per lui era seria. Così sorgeva quel sentimento di fondo della pienezza dell’esistenza da cui era costituito uno spirito drammatico siffatto. [...] Non era venuto per sistemare il mondo, ma solo per esprimere in musica l’esistente. Ed il livello di sviluppo della musica di quel tempo gli offrì i mezzi necessari per realizzare tutto ciò. Se la musica vocale era sempre condizionata da quella strumentale, il quartetto e la sinfonia possedevano i mezzi espressivi per certe *Stimmungen* di fondo dell’anima <sup>6</sup>.

Mozart si rivela genio della musica non perché usa, per così dire, le forme sonore per designare qualcosa che è già costituito come uno stato d’animo o un contenuto psichico o emotivo, ma perché riesce a tradurre in forma sonora le minute dinamiche metamorfiche proprie delle cosiddette *Stimmungen*, essendo queste ultime, come si direbbe in gergo musicale, una sorta di basso continuo, un palinsesto di fondo con cui e di cui si intona la linea melodica della vita desta, e che determina la differenza specifica, individuale dei singoli individui in circostanze precise.

### 3. *Il disposizionalismo di Ryle*

Una tale impostazione trova corrispondenza inattesa a latitudini molto distanti da questa tradizione tipicamente tedesca. A ben vedere, però, si tratta di una corrispondenza che ha una giustificazione per nulla trascurabile. Infatti, caposaldo che contrassegna la posizione di Dilthey è la critica programmatica dell’intellettualismo, in particolare quello di ascendenza cartesiana, come dimostra il tenore riscontrabile pressoché in ogni riga diltheyana. Tenendo nel dovuto conto tale aspetto, diventa forse un po’ meno sorprendente il fatto che un altro critico della tradizione intellettualista cartesiana abbia dato rilievo a elementi utili per svolgere un’indagine della vita emotiva per molti versi convergenti con quelli sottolineati da Dilthey. Il riferimento è a Gilbert Ryle e alla sua critica disposizionalista della tesi cartesiana dello

“spettro della macchina”. Nella parte di *The Concept of Mind*, il suo capolavoro del 1949, dedicata alle strutture della vita emotiva, vengono esaminate le dinamiche sottese a ciò che in inglese viene chiamato *mood* e che in buona parte coincide con ciò che in tedesco si definisce *Stimmung*, consistendo comunque nell’intonazione emotiva su cui si innestano i vari atti psichici.

Ora, anche secondo l’analisi condotta da Ryle, i *moods* (gli “umori”, come recita la traduzione italiana) sono compagini metamorfiche, come tali da cogliere esclusivamente nelle configurazioni a cui danno luogo: «gli umori, al pari di malattie e condizioni climatiche, sono condizioni relativamente a breve termine, ma non costituiscono avvenimenti determinati, sebbene sfocino in avvenimenti determinati»<sup>7</sup>, ovvero “precipitino” in peculiari gesti e comportamenti. Se ne trae una chiara conferma della natura eminentemente espressiva del nesso tra vissuto e forma. Dinamica della vita psichica, emotiva, e strutturazione formale sono da intendere anche qui come principi energetici piuttosto che come contenuti statici e specifici. Tali dinamiche connotano campi di interazione che si rivelano, si rendono manifesti, nei modi in cui accade di volta in volta di interagire al loro interno con un contenuto esperienziale – qualificazioni di campo analoghe a quella che emerge quando si adduce la ragione, non la causa, della fragilità per motivare il fatto che un bicchiere si è rotto quando una pietra l’ha colpito<sup>8</sup>. Si tratta, in altri termini, di livelli di energia che si rivelano nel contatto tra il soggetto e l’oggetto, tra il sé e il mondo, senza pre-esistere in alcun luogo e senza istituirsi se non in questa efficacia espressiva. Ed è appunto per la loro natura disposizionale che essi risultano metamorfici.

Il vantaggio di questa impostazione disposizionalista sta nel distinguere gli umori da veri e propri eventi quali sentimenti o sensazioni, nel concepire cioè l’emozione come un campo di forze in cui si verificano vari accadimenti tra i quali sentimenti e sensazioni – ma, oltre ad essi, anche pensieri, volizioni, fantasticherie (esercizi dell’immaginazione), stati corporei ecc.: «un’emozione non è qualcosa che si possa separare dal pensiero, dai sogni a occhi aperti, dal compimento volontario di azioni, dal fare smorfie o dal sentire fitte e pruriti. [...] Si tratta della complessione temporanea assunta da tutte queste azioni. Non è come un colpo di vento, un raggio di sole, un acquazzone o la temperatura [ossia: come un evento tra eventi]: è come il tempo che c’era stamattina»<sup>9</sup>.

Quando se ne parla, ci si riferisce all’emozione come quando ci si riferisce alle condizioni atmosferiche nel parlare, ad esempio, di una mattinata piovosa. In una mattinata piovosa non si verifica necessariamente l’evento della pioggia. In essa si esprime solo la condizione a che ci possa essere pioggia. Sussiste una sorta di configurazione espressiva della realtà che è di per sé piovosa e che non prescrive tuttavia

nessun evento determinato. Non contraddice una mattinata piovosa il fatto che il sole faccia capolino, e anzi il fatto di godere eventualmente del sole è potenzialmente connotato peculiare di un'esperienza specifica di una mattinata piovosa. Il *mood* è una struttura che si può anche definire colorazione dell'esperienza semplicemente perché «l'umore di una persona in un periodo dato colora tutte le sue azioni e reazioni, o la maggior parte di esse, in quel periodo»<sup>10</sup>.

Ciò acuisce la distinzione tra le intonazioni emotive e le semplici inclinazioni, che permangono al di là delle colorazioni temporanee che circondano ben perimetrati archi esperienziali. Tale distinzione tra umori e inclinazioni ha importanti corollari. Il primo è il differente, anzi: opposto, rapporto con l'intenzione: «un camminatore accanito [*keen*: incline a ciò] cammina perché vuole camminare, ma un uomo perplesso non aggrotta le sopracciglia perché vuole o intende aggrottarle, anche se l'attore, o la persona ipocrita, potrebbero comportarsi così perché vogliono o intendono apparire perplessi»<sup>11</sup>. Il rapporto con l'espressione è dunque di natura differente, e maggiormente cogente. L'espressione è pregnante rispetto alla colorazione emotiva in un modo che non si riscontra nel caso della semplice inclinazione. Ed è per questo, probabilmente, che Ryle sostiene che per l'apprendimento dei modi in cui esprimere gli umori è essenziale la fruizione dei prodotti artistici<sup>12</sup>, ribadendo il nesso privilegiato dell'emotivo con l'estetico a cui già Dilthey invitava a prestare attenzione.

A rendere significativo il paragone dell'emozione con la "colorazione" e il conseguente rilievo della sua connotazione eminentemente estetica, è il fatto che questi passaggi si ritrovano, e proprio in relazione ai concetti di *mood* e *Stimmung*, in autori che si rifanno a un padre comune, tanto che pare difficile ritenere questa coincidenza meramente casuale. Il riferimento al padre comune è più esattamente risalimento a un ben preciso luogo sorgivo: un passo della lettera di Schiller a Goethe del 18 marzo 1796<sup>13</sup>, in cui si sostiene che per scrivere una tragedia bisogna anzitutto afferrare la colorazione o intonazione emotiva – la *Stimmung*, appunto –, che è insieme connotato cromatico e base musicale, mentre solo di conseguenza si deciderà quale contenuto determinato debba entrarvi a far parte (in tale contesto, Schiller peraltro rivela la propria concezione dinamica dell'emotività, illustrando come tali tonalità interagiscano tra di loro sovrapponendosi o contrastandosi, integrandosi, promuovendosi o elidendosi a vicenda, a conferma della visione metamorfica della vita psichica che egli condivide con Goethe). Questa stessa pagina viene citata per esteso sia da Dilthey, nella sua *Poetica*<sup>14</sup>, sia da John Dewey quando, in *Arte come esperienza*, egli analizza il *mood* (con cui egli traduce puntualmente il termine tedesco *Stimmung*) come tessitura qualitativa di un arco esperienziale che si rende effettuale esprimendosi in una forma che assume perciò connotato estetico in quanto gioco armonico di differenze tonali interne a

un unico dispositivo emotivo: «la “tonalità [*mood*]” non solo viene per prima, ma persiste quale substrato dopo che sono emerse distinzioni; esse infatti emergono come *sue* distinzioni»<sup>15</sup>.

#### 4. *Emozione e nesso espressivo*

Sofferamoci ora sul rapporto di tipo espressivo – e non già sintomatico, designativo, referenziale – che informa la dinamica dell’emozione. Esso è tale da ridisegnare la relazione tra soggetto e oggetto, ricondotta solitamente a una visione dicotomica. In un felice rapporto espressivo svanisce la distanza che, altrimenti, è premessa indispensabile per la contrapposizione tra universo soggettivo e universo oggettivo. Non va dimenticato che la dicotomia tipicamente moderna nasce proprio per rispondere all’esigenza di tener radicalmente separate sfera del soggetto e sfera dell’oggetto, anche a costo di dar luogo a due ontologie tra loro diverse (e tuttavia al tempo stesso analoghe, poiché entrambe concepite sulla base di una nozione di percezione costruita sulle fondamenta di un rapporto semiotico che si estrinseca nella funzione assoluta da un segno che rinvia a un contenuto già costituito). Nel contesto della concezione espressiva di cui si è fin qui parlato è proprio questo elemento a saltare per aria. Il nesso espressivo rende contigui e adiacenti elementi che altrimenti si è soliti considerare irrimediabilmente separati. Elementi che possono quindi essere riconosciuti e fatti interagire nella – se non proprio in virtù della – loro diversità (nulla è identico tra emozione e relativa espressione: il loro nesso è strutturale), laddove invece lo iato ontologico è funzionale anche all’ipotesi di una violenta tendenza all’uniformità nelle dinamiche di base (secondo un isomorfismo di base che, ad esempio, faccia parlare sia per il mondo esterno sia per il mondo interno di contenuti “percepiti”...).

Per descrivere questo tipo di rapporto, che implica uno scarto rispetto alla dicotomia tra soggetto e oggetto a vantaggio dell’accettazione e del rispetto della loro differenza, può essere utile riprendere la descrizione del comportamento estetico offerta da un filosofo che ancora una volta appartiene apparentemente a costellazioni sideralmente lontane qual è Adorno. In particolare, rilevante ai presenti scopi è il luogo in cui Adorno sostiene che la peculiarità del comportamento estetico risiede nel consentire il superamento della contrapposizione gnoseologica tra soggetto e oggetto in virtù dell’assunzione di un atteggiamento che viene definito mimetico. La mimesi su cui è basato questo atteggiamento è esito di quella capacità di rendere presente un’alterità in sé con il proprio comportamento. Il paradigma della mimesi a cui fa riferimento Adorno ha come caso esemplare colui che, compiendo i gesti prescritti dal rito, incarna divinità o entità considerate sacre rendendole virtualmente presenti malgrado la loro effettuale assenza: tutto sta nella differenza di livello (modale) che sussiste tra

virtuale ed effettuale, che è uno scarto di potenziale espressivo piuttosto che la perimetrazione tra diverse regioni ontologiche. La danza dello sciamano non è un modo per rinviare, semioticamente, a una divinità o a un animale sacro, ma un modo per renderli presenti alla comunità nelle forme del possibile. Ciò costituisce una solida base antropologica per precisi e determinanti gesti di tipo artistico, tanto da potersi ritenere il nocciolo del comportamento estetico in generale, in cui evidentemente la distanza tra soggetto e oggetto si commuta in un rapporto di tipo espressivo che non è designativo e neppure denotativo. Il gesto mimetico è un far essere presente, dotato di un implicito tenore etico – oltre che estetico – dovuto al suo connaturato lasciare che qualcosa diventi possibilità anziché essere solo come piena realtà, tale da predisporre a definizioni e determinazioni categoriali.

È importante, però, la precisazione di Adorno secondo la quale il comportamento estetico non è «né immediatamente mimesi né la mimesi rimossa, ma il processo che essa sprigiona e in cui essa si conserva modificata». È così che esso può generalizzarsi, e aver «luogo sia nel rapporto del singolo con l'arte sia nel macrosociale storico; è nel movimento immanente di qualunque opera d'arte, nelle sue proprie tensioni e nella loro possibile composizione, che esso si coagula»<sup>16</sup>. Il comportamento estetico è, cioè, articolazione e sviluppo dell'esperienza mimetica. Non è di per sé mimesi, poiché non comporta la mera regressione a uno stato primitivo o tribale. È piuttosto lo sfruttamento di quella peculiare dinamica che si estrinseca a partire dall'atteggiamento mimetico come tale. È il permanere all'interno di una relazione espressiva tra un soggetto e un oggetto, tra effettuale e potenziale. Espressiva perché in ciò che il soggetto realizza si esprime un oggetto che perciò stesso non viene sottoposto o sottomesso alle categorie di identificazione con cui violentemente opera il soggetto gnoseologico. In altri termini, lì si esprime il contenuto anche oggettuale dell'esperienza nella sua originaria qualificazione emotiva.

Non meno interessante è poi il prosieguo della pagina di Adorno:

Alla fine il comportamento estetico andrebbe definito come la capacità di rabbrivire in qualche modo, come se la pelle d'oca fosse la prima immagine estetica. Ciò che più tardi si chiama soggettività, liberandosi dalla cieca paura del brivido, è al tempo stesso il vero e proprio dispiegarsi di quest'ultimo; nulla è vita nel soggetto tranne il fatto che esso rabbrivisce, reazione alla signoria totale che lo trascende. La coscienza senza brivido è quella reificata. Il brivido in cui la soggettività dà segno di sé senza già sussistere è, invece, l'esser toccato da un altro. A quel brivido il modo estetico di comportarsi si assimila, anziché assoggettarselo. Tale riferimento costitutivo del soggetto all'obiettività coniuga, nel modo estetico di comportarsi, eros e conoscenza<sup>17</sup>.

Per comprendere in che senso e per quale motivo Adorno parli qui di un rabbrivire, bisogna chiedersi: visto che non si sta più descrivendo una relazione, per così dire, frontale tra soggetto e oggetto, in

che modo all'interno di questo comportamento mimetico che incarna ed esprime l'oggetto chi compie quell'atto acquisisce contezza, per non dire consapevolezza, di quanto viene espresso? Ciò avviene per come qualcosa si manifesta sulla pelle di chi esperisce. È un brivido che coglie e afferra quando, nel proprio corpo, si tocca qualcosa d'altro, qualcosa di diverso da sé, che pure non è già di per sé istituito e dunque si annuncia come possibilità di un non-soggetto. È un affiorare, un esprimersi appunto, in cui va riconosciuta l'insorgenza della storia – che è dialettica – della soggettività medesima, la quale dunque si rivela di matrice estetica prima che gnoseologica. Il gesto espressivo-emotivo più radicale è quello che affiora sulla pelle proprio perché irriducibile a un puntamento semiotico:

Il momento dell'espressione nelle opere d'arte non è comunque la loro riduzione al loro materiale in quanto qualcosa di immediato, ma è oltremodo mediato. Le opere d'arte diventano manifestazioni in senso pregnante, manifestazioni di qualcosa d'altro, quando l'accento cade sull'irreale della loro propria realtà. Il carattere di atto ad esse immanente conferisce a loro qualcosa di momentaneo, di improvviso, siano o meno realizzate nei loro materiali come un che di duraturo. La sensazione di venir-sorpresi al cospetto di ogni opera significativa lo registra. Da esso tutte le opere d'arte traggono, identicamente al bello naturale, la propria somiglianza con la musica, di cui un tempo serbava ricordo il nome di musa. Quando le si contempla con pazienza, le opere d'arte si mettono in movimento. In tal senso sono davvero copie del brivido ancestrale nell'epoca dell'oggettualizzazione: la sua temibilità si ripete di fronte agli oggetti oggettualizzati <sup>18</sup>.

È qui riconoscibile la dinamica sottesa a quella *Stimmung* che si realizza come espressione di cui parla Dilthey. In termini più netti e forse più chiari, è questo il campo d'azione dell'emozione che si mostra, che si manifesta originariamente e pregnantemente attraverso un organo particolare del nostro corpo che è l'epidermide, la superficie del nostro organismo.

##### 5. *La pelle come organo emotivo*

Allora, se si va a caccia di strumenti per riconcepire l'emozione muovendo dalla destrutturazione del mondo interno, orientati all'idea di ripristinare il rapporto con la corporeità, si giunge a prestare attenzione a un organo intrinsecamente emotivo ma che, guarda caso, è quello probabilmente maggiormente trascurato dalla filosofia, ossia la pelle. Nella locandina di questo convegno <sup>19</sup>, per simboleggiare il rapporto tra corpo, organismo ed emozione, è stata raffigurata, prima ancora che una complessione corporea, una superficie epidermica di cui si coglie immediatamente la grana emotiva. Destruendo il mondo interno, si congiunge l'emozione al corpo proprio attraverso un tale organo peculiare che è insieme strumento di comunicazione e di sensibilità, al tempo stesso interno ed esterno (poiché nel sentire

mi sento nella mia pelle). Quell'organo che, come senso del tatto, nel *De rerum natura* (II, 434-441) Lucrezio diceva autorevolmente essere il vero senso del corpo intero – e non del corpo intero perché per suo tramite si senta l'interrezza della propria forma corporea, ma del corpo intero perché tanto esperienza del mondo esterno quanto esperienza del mondo interno. È sulla pelle che, accanto all'urto di quanto è fuori di noi, si avvertono i cosiddetti moti dell'animo.

Il rilievo emotivo della pelle, accresciuto anche alla sua peculiare intermedialità<sup>20</sup>, trova conferma in un altro elemento. Antropologicamente, la pelle è non soltanto organo estetico poiché percettivo, ma anche organo di realizzazione estetica dell'uomo. È supporto, foglio, lavagna su cui l'uomo incide i segni che produce. Sin dagli albori dei tempi le comunità umane conoscono tatuaggio e scarificazione, così come il bambino ancora infante segna la superficie epidermica del proprio corpo per dare traccia di sé. Modo di segnare la pelle è poi anche avvolgerla con l'abito, con un atto che non è soltanto di nascondimento o protezione ma è al tempo stesso di ostensione ed evidenziazione, gesto peculiare dell'unico animale a cui è toccato in sorte di vestirsi. La pelle umana viene, anzi, addirittura preparata e predisposta a questo scopo: oltre a essere, o forse più che essere l'unico animale nudo, l'uomo è l'unico animale che ricerca la propria nudità assoluta fino a depilarsi. La depilazione sembra allora svolgere una funzione di preparazione rispetto all'utilizzo della pelle come organo espressivo anche attraverso ornamento e abito<sup>21</sup>.

Con il vestito l'uomo preserva la propria pelle "naturale" interponendo tra sé e l'ambiente una nuova pelle che però soltanto puramente artificiale ancora non è. Essa resta ancora il segno – ovvero è la prima compiuta realizzazione – di una naturalità per essenza differita: il segno inciso sulla pelle aspira a esser visto nella sua naturalità, come caratterizzazione originaria dell'individuo che lo porta. È anzi attraverso questi segni di maturità che, nei riti di passaggio che prevedono l'incisione dell'epidermide, la persona diviene riconoscibile e individuabile agli occhi della comunità. La pelle viene segnata per esser resa opaca, non-trasparente, culturalizzata, portatrice di identità, e dunque per rimarcare il confine con l'esterno creando alla fin fine un'interiorità che altrimenti sarebbe evanescente. È su questa superficie che, ad esempio, con il rossore si manifesta la vergogna e la conseguente tendenza al nascondimento mediante la proliferazione di ulteriori segni, come ben rivela la narrazione della catastrofe dell'esperienza edenica.

Luogo di emersione del gioco dinamico tra le forze emotive, la pelle che si fa anserina o che arrossisce diventa infine quel punto di intersezione dell'artificio sul naturale che è la base dei più vari comportamenti estetici in seguito culturalmente sviluppati via via in abiti e con mezzi disparati. Naturale come l'emozione e artificio come espressione. Nella superficie la profondità.

*Appendice. Passaggi testuali diltheyani*

Come si è detto, il plesso *Erlebnis-Ausdruck-Verstehen* costituisce l'elemento innovativo più rilevante nella grammatica speculativa del tardo Dilthey, come documentano i testi che sono stati raccolti nel volume VII delle *Gesammelte Schriften*<sup>22</sup>: le tre *Studien* e i materiali dell'*Aufbau*, tutti scritti aventi per tema la fondazione delle scienze dello spirito attraverso la ripresa della psicologia descrittiva e analitica (anti-psicologista in quanto anti-esplicativista). In questo quadro, il fattore dell'espressione viene messo in primo piano andando decisamente al di là della concezione "semantica" mutuabile dalle *Ricerche logiche* di Husserl, che pure Dilthey tiene molto ben presente. Data la sua connotazione estensionale, la concezione husserliana è infatti fortemente condizionata dal modello percettivo, cosa che invece caratteristicamente non si riscontra – come si vedrà – in Dilthey.

In questi scritti Dilthey in effetti compie una citazione diretta delle *Ricerche logiche* di Husserl quanto al tema dell'espressione. Lo fa però solo nella seconda *Studie*, e in particolare dove viene esaminata la cosiddetta «apprensione oggettuale». Per la precisione, il carattere messo in rilievo da Dilthey è, qui, non la funzione semantica, ma l'«unità strutturale» dei «vissuti di significato», ossia l'«unità interna» di un vissuto contrassegnata da una particolare «modalità di relazione» che è appunto quella specifica del significare (p. 40). Viene così *presupposto* che in un vissuto sussista in generale, come sua piega interna, una modalità di relazione che si dispiega nella corrispettiva espressione. E *nel caso del significare* tale unità *strutturale* si dispiega semanticamente anziché in modi differenti.

Che l'unità in questione sia di *genere* strutturale, prima che di *specie* semantica, emerge in pagine precedenti. Si deve risalire dalla seconda alla prima *Studie*, dove peraltro il riferimento a Husserl è ancora del tutto generico. In particolare, bisogna riprendere le considerazioni relative all'impostazione stessa della psicologia strutturale, poiché è proprio nel paragrafo della prima *Studie* dedicato all'«apprensione della struttura psichica» che Dilthey illustra la propria posizione relativa all'intreccio tra vissuto ed espressione.

La rinuncia al modello della percezione è quasi sancita immediatamente da Dilthey, il quale osserva come sia «nel linguaggio, nel comprendere altre persone, nella letteratura, nelle espressioni [*Außerungen*] dei poeti o degli storici» che possiamo cogliere «in generale un sapere delle relazioni interne regolari [*der regelmäßigen inneren Beziehungen*]» (p. 18). Il passaggio serve a far cadere l'accento, più che sui contenuti individualmente vissuti, sui nessi ad essi sottesi, e dunque su relazioni intrinseche e non contingenti. Ma, per l'appunto, tali nessi risultano immanentemente espressivi: «mi preoccupo per qualcosa, provo piacere a fare qualcosa, desidero che un certo evento accada – questi e centinaia di simili modi di dire [*Wendungen der Sprache*] contengono

tali relazioni interne» (p. 18). L'espressività di queste locuzioni, significativamente tratte dall'*ordinary language*, è dovuta al fatto che con esse non si constata un accadimento interno. Esse, piuttosto, realizzano il vissuto: per quanto possano essere tacite, costituiscono il modo di esserci del vissuto in quanto tale, ed è in virtù di tale vincolo strutturale che rendono possibile un'apprensione della connessione psichica. Un forte motivo, questo, per rinunciare al modello percettivo nell'indagine sullo psichico.

Questo aspetto diventa particolarmente chiaro nel prosieguo del discorso di Dilthey: «io esprimo in queste parole uno stato interno senza riflettere su di esso [*ohne mich über ihn zu besinnen*]. È sempre la relazione interna che in ciò giunge all'espressione» (p. 18). Da un lato, l'ultimo rilievo si riferisce al fatto abbastanza banale ed evidente che le diverse locuzioni esprimono disparati atteggiamenti "intenzionali". Dall'altro lato, però, Dilthey con ciò sottolinea di fatto come sia nell'esprimersi senza rifletterci sopra che si schiuda un vero accesso a quel che la psicologia solitamente considera "mondo interno". Lo spazio dell'intenzionalità diventa così primariamente spazio dell'espressione; in esso ciò che è vissuto (*das Erlebte*) rivela la propria componente strutturale affiorando dunque propriamente come un vissuto (*Erlebnis*) che, peraltro, è originariamente un vivere-qualcosa anziché un percepire il proprio interno. Non a caso, nella pagina immediatamente precedente Dilthey afferma che «la connessione psichica viene in noi vissuta e in rapporto ad altri compresa» (p. 17), come ribadirà anche qualche anno dopo scrivendo: «noi non comprendiamo noi stessi» (p. 225).

Ecco perché risorsa irrinunciabile per la psicologia strutturale è il "sapere" che si è depositato nelle espressioni irriflessive dei poeti. Per giustificare un tale sapere basta allora mostrare come esso «in qualche modo sia basato nel vissuto che racchiude in sé un tale rapporto – una gioia per qualcosa, un esigere qualcosa. Il sapere c'è, è legato al vivere senza riflettere, e nemmeno è rintracciabile un'altra origine o ragione di esso se non appunto nel vivere». Spiega Dilthey: «più precisamente, si tratta a tal riguardo di risalire da espressioni al vissuto, non già di un'interpretazione proiettata verso l'interno [*nicht um ein Hineininterpretieren*]» (p. 18).

In tutto ciò, come non si tratta di una giustificazione semantica, così non si tratta nemmeno di una fondazione ermeneutica. Il fondamento non può che considerarsi strutturale, ed è l'ermeneutica a basarsi invece sulle «salde relazioni strutturali [...], che affiorano regolarmente in tutte le manifestazioni spirituali della vita» (p. 19). Nel singolo vissuto-espressione si rivela pertanto un apriori che, oltre a essere materiale, risulta storico, permettendo quella saldatura tra psicologia e antropologia che forse Dilthey non ha mai chiarito in maniera così precisa.

Questa è la ragione dell'impraticabilità di una "percezione interna" come modalità di apprensione della connessione psichica. La funzione

dell'espressione in essa è davvero decisiva. Tant'è che per cogliere il vissuto Dilthey fa qui riferimento, oltre che – come in ogni suo scritto precedente – al ricordo e alla comparazione, anche alla fantasia come sperimentazione quotidiana: «noi sperimentiamo nella fantasia facendo una sorta di esperimento psichico», e così mettiamo il vissuto in forme diverse e cangianti, e addirittura inedite, come accade sì – enfaticamente – nell'arte, ma in generale ovunque si possa «attingere all'intero contenuto [*ganze Inhaltlichkeit*] del vivere» (p. 19).

Il fatto che Dilthey si serva di un termine così astratto come “*Inhaltlichkeit*” (a lui caro sin dai primi tentativi di psicologia descrittiva) per indicare quel che viene a mostrarsi in un'espressione, deve far riflettere. Come vedremo, il termine designa la materialità dell'apriori implicato nel vissuto: qualcosa di più del mero *Inhalt*, o per lo meno di equivalente all'*Inhalt* solo includendo in esso le relazioni strutturali immanenti al vissuto (cfr. pp. 19-20). Ma perché l'*Inhaltlichkeit* condensi davvero in sé le dinamiche strutturali della connessione psichica, in seno ad essa dev'essere riscontrabile la dimensione dell'espressività. Per verificarlo, prenderemo in esame il caso all'apparenza più lontano dalle nostre considerazioni, ossia il caso della percezione esterna.

Nel momento in cui Dilthey vuole precisare che cosa significa “sapere”, e come si profili la divaricazione tra il sapere delle scienze dello spirito e il sapere delle scienze della natura che si radica nell'*Erleben*, egli propone un'originale articolazione dell'evidenza. Il sapere, egli afferma, si distingue da altri atteggiamenti “intenzionali” («*Vorstellen*, *Vermuten*, *Fragen* oder *Annehmen*») per la «necessità obiettiva» (p. 7) che è intrinseca, più che al mero *Inhalt* (“contenuto”), al relativo *Inhaltliches* (“elemento contenutistico”). Tale “necessità obiettiva” è l'esito del concorso di due fattori. Uno si potrebbe definire di natura logico-noetica, consistendo nell'«evidenza che inerisce ai processi di pensiero correttamente compiuti». L'altro ha invece una natura che verrebbe da chiamare “noematica”, poiché concerne la tipologia dell'*Inhaltliches* considerato. Esso consiste in ciò che viene dettato dalla cosa stessa, e si biforca secondo due direzioni: in riferimento all'oggetto della «percezione esterna» ha il carattere della «datità»; in rapporto, invece, al vissuto ha invece il «carattere dell'essere accorti [*Innesein*] della realtà [*Realität*]» (p. 8).

Ciò vuol dire che, nel caso della percezione esterna, si potrebbe forse anche operare con il concetto di intenzionalità, poiché qui l'oggettualità è “data” in senso estensionale. Tuttavia Dilthey non utilizza mai questo concetto, poiché la connotazione restrittivamente semantica (e cognitiva) che lo minaccia offusca un punto cruciale relativo all'altro versante da considerare. Infatti, nel caso del vissuto si ha una caratterizzazione interna sopravveniente nel vissuto medesimo, che non è neppure “*Selbstgegebenheit*” ma «certezza [*Gewißheit*]» (cfr. pp. 38, 42 ecc.), e rispetto al quale appare incongrua l'idea stessa dell'in-

tenzionalità. Nel vissuto l'*Inhaltlichkeit* è irriducibile a mero *Inhalt* intenzionato; è, invece, il *Gehalt* immanente del vissuto in quanto tale, come a dire: l'apriori materiale dell'esperienza in quanto tale.

Di conseguenza, quando analizza non la percezione esterna, ma il relativo vissuto (p. 36), Dilthey scrive che in esso è racchiusa una *Inhaltlichkeit* che, in quanto «costituisce la materia della direzione verso l'oggetto [*den Stoff der Richtung auf den Gegenstand*]», va distinta «non solo dal comportamento [*Verhalten*]», ma «anche dall'orientamento oggettuale [*gegenständliche Richtung*]» – e cioè va distinta non soltanto dalla componente noetica, ma più precisamente dall'*attività* sintetica della coscienza. In tal senso l'*Inhaltlichkeit* si configura come campo vettoriale di vere e proprie “sintesi passive”, delle quali alcuni testi di Dilthey forniscono accurate descrizioni fenomenologiche (pp. 33-35).

Se il riferimento propriamente percettivo all'oggettualità si risolvesse nel rapporto unidirezionale dall'atto al contenuto (ossia della «*gegenständliche Richtung*»), allora esso si potrebbe sussumere senza resti sotto un significare in senso semantico-estensionale e cognitivo. Il rilievo della materia di questa *Richtung* cambia invece decisamente il panorama. Persino nella percezione esterna, oltre a “significare” un oggetto, si “esprime” un *Sachverhalt*, ed è questo l'elemento strutturale che prende rilievo in quanto autentico reperto analitico e descrittivo dell'apprensione oggettuale.

Nell'apprensione che concerne il vissuto, in luogo della dinamica della sintesi passiva che ha come ideale di piena obiettività il coglimento totale dell'oggetto, vige la tensione verso la realizzazione di un'espressione “azzeccata” (*treffend*) del vissuto che dia conto quanto più possibile della sua ricchezza relazionale e strutturale, oltre che relativa all'*Erlebtes*, all'*Inhalt*. Qui si procede cioè su un piano esclusivamente espressivo, andando alla ricerca di una «*Deckung*» con il vissuto che non è una mediata congruenza, bensì un'adeguatezza strutturale e che è incrementale poiché istituisce qualcosa di nuovo. Essenziale «lato del processo, in cui viene colta una connessione psichica in quanto oggetto» è pertanto «la progressione verso apprensioni del vivere che portano a espressioni più adeguate, salde, basilari ciò che è in esso contenuto», ossia l'*Inhaltlichkeit* (p. 30). Anziché approssimarsi a un *plenum* percettivo, si deve sviscerare o attingere a fondo una profonda abissalità in forza di manifestazioni sempre più azzeccate e centrate, *treffender Äußerungen*. Si comprende così un po' meglio cosa Dilthey intenda quando scrive che l'*Erlebnisausdruck* «di una connessione psichica può contenere di più di quel che può fruttare qualsiasi introspezione» (p. 206), cioè contiene più di ogni accesso pseudo-percettivo. Di conseguenza, invece che di una sintesi passiva conforme al modello percettivo, si dovrà parlare di una risonanza – una sorta di attività passiva – rispetto alla sopravveniente configurazione dello stato (*Zuständigkeit*) esperito.

In questo modo viene scongiurato il rischio di ridurre l'espressione a sintomo e segno esteriore di un vissuto. L'espressione è determinazione e presentazione di un rapporto strutturale che, finché rimane solo un *Erlebtes*, è un momento di vita che viene attraversato ma non compreso, *neppure da parte di chi lo sta vivendo*. Ciò significa, peraltro, che di per sé l'espressione è l'ingresso in un mondo comune, cioè in un universo di significatività, come attesta la spinta alla narrazione (fino all'autobiografia) che si avverte nel momento in cui si vuole afferrare un senso del sé. È articolandosi strutturalmente nell'espressione che si esplica il significato immanente al vissuto. Ovvero, l'espressione è tutto ciò che si sa di un vissuto altrimenti inattuabile, non-percettibile. Dilthey, il filosofo del vissuto, conclude la propria riflessione con la destrutturazione più poderosa del mondo interno che si possa immaginare.

D'altro canto, il costrutto concettuale che campeggia al centro degli ultimi scritti diltheyiani è una triade, non una diade. Esso è completato dal *Verstehen*, dalla comprensione, che riguarda appunto la sfera di comunanza implicata nella relazione strutturale tra vissuto ed espressione. Per questo l'espressione, a differenza del segnale o del sintomo, in ogni comprensione è residuale rispetto allo spirituale che vi si incarna (p. 208). Ovvero, ancor più chiaramente: «ogni *singola manifestazione di vita rappresenta* [repräsentiert] nel regno di questo spirito obiettivo qualcosa *di comune*. Ogni parola, ogni proposizione, ogni gesto o formula di cortesia, ogni opera d'arte e ogni fatto storico è comprensibile solo perché qualcosa di comune collega chi vi si manifesta e chi comprende» (pp. 146-47).

Grazie allo stretto vincolo tra vissuto ed espressione, il mondo spirituale è dunque l'esplicitazione antropologica di un apriori storico-materiale piuttosto che un deposito spettrale di segnali. In esso dimora «quella sorta di forma di vita [*Lebensform*]» (p. 151) come contesto d'uso delle espressioni («Kreis des Wortgebrauchs»; p. 219) istituito e instaurato dalle espressioni medesime. Perciò Dilthey descrive l'apprendimento del linguaggio da parte di un bambino come addestramento a una pratica di orientamento all'interno di una realtà strutturata (cfr. pp. 209-10). Sarebbe infatti impossibile spiegarlo come frutto di una mera ostensione deittica reiterata, poiché i riferimenti costanti su cui si appoggia sono, oltre a quelli semantici del significare, anche quelli antropologico-strutturali dell'esprimere (pp. 208-209).

Sopra si è parlato di una «destrutturazione del mondo interno» che avverrebbe in Dilthey in virtù di un approfondimento del vissuto che si radicalizza con il congedo dal modello della percezione. Qui se ne può vedere un effetto di rilievo. L'afferenza alla sfera di comunanza, attraverso l'espressione, di ciascun vissuto si può anche intendere come suggello della tendenziale impossibilità di un «linguaggio privato», impossibilità dunque riconosciuta anche da Dilthey. «Der

Erlebende” semplicemente (tautologicamente) “erlebt”. Solo in quanto si esprime egli sa di sé, ed è allora che può comprendersi. In altri termini, l’espressione che sorge non è mai esclusivamente privata: essa coincide con il creare (*Schaffen*) qualcosa di comune, è “espressione creativa” (anche se non necessariamente originale). E ciò che si crea è tutt’altro che una nuova entità separata e arbitrariamente fluttuante come potrebbe diventare un segnale di cui si è perso il riferimento; è, piuttosto, di per sé l’articolazione di una regolarità implicita nel vissuto, il dispiegarsi della sua piega interna, ossia (più che un “cosa”) un “come”, l’indicazione di un uso: l’instaurazione di quel criterio che fatalmente manca dove ci si rinserra nel fluire ovvio del vivere, e che invece è indispensabile ogni volta che si vuol comprendere, anche comprendere se stessi. Come scrive lapidariamente Dilthey, «esperienza di noi stessi; ma noi non comprendiamo noi stessi. In rapporto a noi stessi tutto anzi ci è ovvio, e d’altro canto per noi non possediamo un criterio [*haben wir für uns keinen Maßstab*]» (p. 225).

Del resto c’è una domanda che sembra inesorabile: per quale motivo cercare di comprendere, chiarire a noi stessi quel che viviamo nella più totale ovvietà, se non quando attraverso l’espressione si insinua il dubbio del fraintendimento che schiude l’esigenza della comunicazione, e dunque l’esigenza di un criterio che sia almeno in linea di principio condivisibile? Nell’*Erleben* inespresso (ovvero: nel *Leben* intransitivo) non si pone il compito di comprendere, poiché tutto è ovvio in quanto tautologicamente vero (ma, proprio per questo, privo di un senso). Persino quando mentiamo: riconoscere con se stessi la falsità di una bugia equivale a dire a se stessi che si sta mentendo (magari con una smorfia del viso), ed è pertanto già più che vivere nella menzogna; è *esprimere* il mentire.

<sup>1</sup> Il testo riportato nel pieghevole recita: «Il tema della corporeità gioca oggi un ruolo decisivo nei più differenti ambiti e tradizioni della riflessione filosofica ed estetica; alla molteplicità degli apporti disciplinari e delle tradizioni filosofiche corrisponde una molteplicità di declinazioni concettuali: dall’antropologia alla somaestetica, dalle scienze della mente alla riflessione dell’estetica filosofica, dal pensiero ecologico alle scienze della vita. Il Convegno propone di ripensare tali differenti articolazioni alla luce del nesso profondo con l’emozione e con l’espressività, quali dimensioni fondative del vivente nonché tematiche centrali della riflessione estetica» (cfr.: [portale.unipa.it/dipartimenti/dipartimentoscienzeumanistiche/content/documenti/Programma-Russo.pdf](http://portale.unipa.it/dipartimenti/dipartimentoscienzeumanistiche/content/documenti/Programma-Russo.pdf)).

<sup>2</sup> Cfr. O. F. Bollnow, *Das Wesen der Stimmungen*, (1956), ed. it. a cura di D. Bruzzone: *Le tonalità emotive*, Vita & Pensiero, Milano 2009. Su questa analisi della vita emotiva compiuta da Bollnow sulla scia della tradizione diltheyana si rinvia senz’altro all’intervento di Hans-Peter Krüger in questo stesso volume.

<sup>3</sup> Per far risaltare con maggior nettezza le tesi qui sostenute, si rinvia all’appendice di questo stesso saggio per quel che riguarda alcune considerazioni analitiche che suffragano le ipotesi interpretative acquisite relativamente al pensiero diltheyano. Per un’esposizione ancora più ampia di questa analisi si rinvia comunque a G. Matteucci, *Das anthropologische Geflecht von Erlebnis-Ausdruck-Verstehen als Destrukturierung der “Innenwelt” bei Dilthey*

(*und Wittgenstein*), in G. D'Anna, H. Johach, E. S. Nelson (Hrsg.), *Anthropologie und Geschichte. Studien zu Wilhelm Dilthey aus Anlass seines 100. Todestages*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2013, pp. 257-73.

<sup>4</sup> Cfr. W. Dilthey, *L'immaginazione del poeta. Elementi per una poetica*, trad. it. in Id., *Estetica e poetica*, nuova ediz. ampliata, Franco Angeli, Milano 2005, p. 80 ss.

<sup>5</sup> Cfr. in particolare ivi, pp. 197-200, ove le categorie estetiche vengono complessivamente ricondotte, appunto, alle «tonalità [Stimmungen] poetiche».

<sup>6</sup> W. Dilthey, *La grande musica tedesca del XVIII secolo*, trad. it. di R. Diana, Flavio Pagano Editore, Napoli 1989, p. 90.

<sup>7</sup> Cfr. G. Ryle, *Il concetto di mente*, trad. it. di G. Pellegrino, Laterza, Roma-Bari 2007, p. 92. La trad. it. cit. è stata talvolta modificata.

<sup>8</sup> Cfr. ivi, p. 83.

<sup>9</sup> Ivi, p. 100.

<sup>10</sup> Ivi, p. 96.

<sup>11</sup> Ivi, p. 93.

<sup>12</sup> Cfr. ivi, pp. 98-89 e 103.

<sup>13</sup> Questo il passo: «all'inizio per me la percezione non ha un oggetto chiaro e definito. Questo prende forma più tardi. Prima viene una certa tonalità emotiva musicale [*musikalische Stimmung*]. Solo dopo viene l'idea poetica» (cfr. *Schillers Werke*, vol. 38, *Briefwechsel: Schillers Briefe*, dall'1/7/1795 al 31/10/1796, H. Bohlau Nachfolger, Weimar 1969).

<sup>14</sup> Cfr. W. Dilthey, *L'immaginazione del poeta*, ed. it. cit., pp. 163-64.

<sup>15</sup> Cfr. J. Dewey, *Arte come esperienza*, ed. it., Aesthetica, Palermo 2007, p. 195.

<sup>16</sup> Th. W. Adorno, *Teoria estetica*, ed. it. a cura di F. Desideri e G. Matteucci, Einaudi, Torino 2009, p. 449.

<sup>17</sup> Ivi, pp. 449-50.

<sup>18</sup> Ivi, p. 107.

<sup>19</sup> Cfr.: portale.unipa.it/dipartimenti/dipartimentoscienzeumanistiche/.content/immagini/Body-and-Emotion.jpg.

<sup>20</sup> In generale, sul significato antropologico della pelle si veda almeno O. König, *Pelle*, in Ch. Wulf (a cura di), *Cosmo, corpo, cultura. Enciclopedia antropologica*, ed. it. a cura di A. Borsari, Bruno Mondadori, Milano 2002, pp. 438-47.

<sup>21</sup> Suggestivo, a tal riguardo, il seguente spunto di Didier Anzieu, un autore da tenere presente nell'indagine sulla pelle come strumento emotivo-espressivo: «la pelle dell'essere umano presenta caratteristiche fisiche che variano con l'età, il sesso, l'etnia, la storia personale ecc., e che al pari degli abiti che la ricoprono, in qualche modo raddoppiandola, facilitano (o confondono) la sua identificazione» (D. Anzieu, *L'io-pelle*, ed. it., Borla, Roma 1985, p. 28).

<sup>22</sup> D'ora in poi si citerà da questo volume (ed. or. a cura di B. Groethuysen, Teubner, Leipzig 1927) indicando nel testo semplicemente il numero di pagina. Poco utili, per queste analisi, le traduzioni italiane tentate da Pietro Rossi. Ricordiamo comunque l'ultima versione: W. Dilthey, *Scritti filosofici (1905-1911)*, Utet, Torino 2004.

*Affect, Thought, and Action*  
*From Pragmatism to Somaesthetics*  
di Richard Shusterman

1. This paper argues that affect provides a way of resolving an apparent paradox in pragmatism's self-understanding as a philosophy essentially defined through the concept of action and related notions such as conduct, practice, and the practical. I should therefore begin with a brief reminder how action, practice, and conduct formed the defining essence of classical pragmatism. Claiming that its name's "history will show you... what pragmatism means, William James explains that "The term derives from the same Greek word *πράγμα* meaning action, from which our words practice and practical come," and he rightly credits C.S. Peirce as having first introduced it to philosophy by reasoning that since "our beliefs are really rules for action" then "to develop a thought's meaning, we need only determine what conduct it is fitted to produce: that conduct for us is its sole significance."<sup>1</sup> Peirce indeed first formulates his pragmatic principle in terms of practical import: "Consider what effects, that might conceivably have practical bearings, we conceive the object of our conception to have. Then, our conception of these effects is the whole of our conception of the object."<sup>2</sup> But he later expressed the principle in terms of conduct: "The entire intellectual purport of any symbol consists in the total of all general modes of rational conduct which, conditionally upon all the possible different circumstances and desires, would ensue upon the acceptance of the symbol" (CP 5.438).

Practical bearings for conduct are likewise central to an equally famous pragmatist maxim James authored: that we should countenance no theoretical difference that could not make a possible difference in practice. As he puts it in the Howison lecture in which he first introduced pragmatism, "There can be no difference which doesn't make a difference, no difference in abstract truth which does not express itself in a difference of concrete fact, and of conduct consequent upon the fact, imposed on somebody, somehow, somewhere, and sometime." In other words, "If there were any part of a thought that made no difference in the thought's practical consequences, then that part would be no proper element of the thought's significance. ... The ultimate test for us of what a truth means is indeed the conduct it dictates or inspires."<sup>3</sup> Pragmatism's view that action (rather than reason) is the

ultimate structuring ground for all thought and meaning can be traced to the Darwinian insight that humans are living organisms whose struggle to survive requires that action take priority over thought and that thought's essential role is to provide better action. Our human essence is more vitally active than rationally reflective.

But there is a problematic paradox for a philosophy that advocates the primacy of action over thought: namely, philosophy's image as an essentially contemplative activity whose reflective, deliberative stance requires a certain critical distance from action and indeed a certain inhibiting of it. Consider the pertinent remarks of Maurice Merleau-Ponty, who highlights this problem in explaining why "philosophy limps." "Since it is expression in act, it comes to itself only by ceasing to coincide with what is expressed, and by taking its distance in order to see its meaning... Hence it can be tragic, since it has its own contrary within itself. It is never a serious occupation... The philosopher of action is perhaps the farthest removed from action, for to speak of action with depth and rigor is to say that one does not desire to act."<sup>4</sup> The inhibiting opposition of thought to action is a familiar old topos whose most famous literary expression may be Hamlet's complaint (III.i) that "conscience does make cowards of us all and thus the native hue of resolution is sicklied o'er with the pale cast of thought," so that our "enterprises... lose the name of action." Moreover, even when it does not entirely repress action, thought's reflective deliberation tends to delay it, slow it down, or make it more hesitant. As the third of pragmatism's great patriarchs, John Dewey, remarked "all thinking exercises by its very nature an inhibitory effect. It delays the operation of desire, and tends to call up new considerations which alter the nature of the action to which one felt originally impelled."<sup>5</sup>

2. Where, then, do we get our psychic energy for action if thought is not its effective motor? Affect is the pragmatist answer I wish to suggest here: our passionate nature, our feelings, emotions, or mood provide the dynamic spur or trigger for action, including the action involved in cognition and inquiry. William James provides pragmatism's most vehement advocacy of affect's crucial role in action and thought. Indeed he often strikingly characterizes pragmatism in affective terms as a philosophy of "the strenuous mood," a mood whose defining affect is that of vigorous active energy toward robust effort or impassioned strength longing to break forth into action. Distinguishing this mood from the "easy" or "easy-going" mood, James explains how it pushes us toward decisive action; and he explains how its "emotional excitability is exceedingly important in the composition of the energetic character" because of "its peculiarly destructive power over inhibitions" that so often impede our action.<sup>6</sup> For James, moreover, affect was not just the motor for action but also a generator of belief and of value. We believe in something, he

argues in *The Principles of Psychology*, when “the belief chimes in with an emotional mood that currently dominates our consciousness” (PP 924). And in a much later essay he claims: “Our judgments concerning the worth of things, big or little, depend on the feelings the things arouse in us. ... If we were radically feelingless, and if ideas were the only things our mind could entertain, we should lose all our likes and dislikes at a stroke, and be unable to point to any one situation or experience in life more valuable or significant than any other.”<sup>7</sup>

Dewey follows James in recognizing that our mental life – including our beliefs, perceptions, values, and recollections are significantly shaped by our moods and feelings, “strained through the mesh of imagination so as to suit the demands of the emotions.” He therefore asserts that “Time and memory are true artists; they remold reality nearer to the heart’s desire.”<sup>8</sup> In contrast to “the traditional theory of a pure intellect,” Dewey insists our cognitive processes are shaped by our organic needs and feelings, intimately linked “with affectivities, with cravings and desires” that are “deep-seated in the organism.” In acknowledging thought’s inhibitory effect on action, Dewey likewise posits the affectivity of desire as action’s stimulus, since action’s goals are also “set by the needs of our affective nature.”<sup>9</sup>

Even C.S. Peirce, the most rationalist or logically oriented of the classical pragmatists, defended the cognitive and practical importance of sentiment. Not only affirming that inquiry, “which terminates in action, must begin in emotion,” Peirce also “put forward three sentiments, namely interest in an indefinite community, recognition of the possibility of this interest being made supreme, and the hope in the unlimited continuance of intellectual activity, as indispensable requirements of logic” (CP 2.655). Moreover, he boldly defended the core idea of sentimentalism, arguing (on evolutionary grounds) “that great respect should be paid to the natural judgments of the sensible heart” (CP 6.292).

For pragmatism, then, the heart was not a mere organ that pumped out blood or metaphorically pumped up feeling and triggered action, it denoted an affective dimension that was important and productive in shaping thought and action. This paper explores some crucial cognitive roles that affect plays in pragmatism’s three founding fathers and then argue how the project of somaesthetics deploys and develops this appreciation of affect in its meliorist aim of enhancing both action and thought.

3. The classical pragmatists use a variety of terms to denote affect: “emotion,” “mood,” “feeling,” “sentiment,” “passion,” “heart,” and others, including “affect” itself. They do so, moreover, without distinguishing clearly between these terms; and indeed the distinctions between these terms remain rather vague and contested today,

not only in everyday discourse but even among academic specialists.<sup>10</sup> Nonetheless, it seems useful to note the more common ways they are distinguished. “Affect” typically serves as a global term that subsumes the others, while contemporary distinctions between “emotion,” “feeling,” and “mood” (the affective terms most significantly deployed by classical pragmatism) are often drawn as follows: Moods are more pervasive, enduring, pervasive, and general than emotions or feelings.<sup>11</sup> Moreover, while emotions and feelings are typically regarded as intentional (in the sense of essentially being about something), moods “have no essential intentionality” in that they can exist without being about anything in particular but merely providing “the tone or color” for conscious states that do have an intentional object, such as an emotion of anger (or anxiety) at being slighted or a feeling of shame (or humor) at one’s gaffe.<sup>12</sup> Emotions are often thought to be clearer, more defined, and more intense than moods, but also more volatile in appearing and disappearing more suddenly. Finally, emotions and feelings are often regarded as more somatic or physiological in expression than moods, which by contrast are considered more cognitive and psychological, more a function of mind than body. This last distinction is certainly problematic for classical pragmatism, where moods (as affects) are significantly embodied; and the terms for mood in Romance languages (such as “humeur” or “humor”) clearly suggest embodiment because they derive from the ancient theory of the four bodily fluids (or humors) as determining our personality, outlook, and attitude.<sup>13</sup>

Rather than spending more time trying to distinguish, classify, and define the different forms of affect, it seems more useful in this paper to follow classical pragmatism’s focus on the diverse uses of affect in our cognitive experience. Consider the six following ways, which I distinguish for clarity of exposition but which clearly overlap.

3.1. Mood colors our sensibility giving experience its basic tonality. James notes how mood shapes our sensibility and alters our appreciation of what we perceive. We experience things differently “when we are in different organic moods. What was bright and exciting becomes weary, flat, and unprofitable” (PP 226). This function of tonal quality is so basic that Peirce uses the notion of mood to characterize the most fundamental principles of experience: his “trichotomy” of first, second, and third which he ingeniously and systematically applies to the manifold fields of inquiry that he studied. In explaining his extensive “use of threefold divisions, he claims that “the ideas of first, second, third ... [are] so broad that they may be looked upon rather as moods or tones of thought” (CP 1.355). Firstness is defined most basically as “presentness” in the most concrete sense of immediacy, of immediate “quality of feeling” without any conceptual or relational overlay (CP 1.304). To explain this notion, Peirce invokes the idea of “the poetic mood which approaches the state in which the present

appears as it is present” in itself, “regardless of the absent, regardless of past and future” (CP 5.44).

If firstness is described in terms of feeling, then secondness is characterized by “the element of Struggle,” the notion of resistance that reality poses to our immediate feelings including our desires (CP 5.45). To get a sense of this strenuous effort or struggle, Peirce says, “Imagine yourself making a strong muscular effort, say that of pressing with all your might against a half-open door.” This sense of “effort cannot exist without the experience of resistance,” an experience that will have the affective tonality of resistance and struggle, the affectivity one might say of a Jamesian strenuousness (CP 5.45; CP 8.330).

3.2. A second crucial way that mood functions in pragmatist theory is by structuring thought by felt affinity with the mood. This structuring involves not only the selection of elements for thinking but also their articulation, distinction, direction, sequencing, and unification in our experience. What guides the direction of our association of ideas in the stream of consciousness (a metaphor that James made famous by contrasting it to the more mechanical, discrete images of a train or chain of thought)? What keeps our thought going in the desired route and sustains our focus on the chosen topic and its purpose? For James it is a background felt quality, “a mood of interest” with “a felt fringe of relations,” and “however vague the mood, it will still act in the same way, throwing a mantle of felt affinity over such representations, entering the mind, as suit it, and tingeing with the feeling of tediousness or discord all those with which it has no concern” (PP 250). The mood welcomes ideas that harmonize with its tone and felt tendency, that give a “sense of furtherance” of its interest or concern, while it resists ideas that instead bring “discord” or “hindrance of the topic,” that are uncongenial to the mood’s “fringe of felt affinity.” The most influential aspect of these fringes in structuring thought is not cognitive but rather affective and aesthetic, “the mere feeling of harmony or discord, of a right or wrong direction” (PP 250-251).

John Dewey follows James closely on this point, making the immediate qualitative feeling of background mood not only the foundation of his aesthetics but of his entire theory of experience and coherent thought. For mood, Dewey argues, provides the felt quality that unifies the diversity of our sensory input into a coherent experiential whole by selecting what fits that mood, just as it provides the directional tendency, focus, and energy for thought’s progress toward its conclusion “Any predominant mood automatically excludes all that is uncongenial with it... It reaches out tentacles for that which is cognate, for things which feed it and carry it to completion. Only when emotion dies or is broken to dispersed fragments can materials to which it is alien enter consciousness.”<sup>14</sup>

Dewey sees mood as providing the structuring, implicit background

that contemporary philosophy of mind increasingly recognizes as necessary to our making sense of what is foregrounded as the content of our thought. Mood's pervasive enveloping quality gives a felt sense of what elements of our experience should be articulated or foregrounded as the focal objects of consciousness; for example, what words or images should be selected as appropriate in creating a poem or highlighted in our attention of reading it; what ideas in the work should be individuated and how they should be sequentially organized. "The undefined pervasive quality of an experience is that which binds together all the defined elements, the objects of which we are focally aware, making them whole" (AE198). Our evidence for this, Dewey argues, is our constant sense of things as belonging or not belonging to the work, of relevancy, a sense which is immediate" rather than a product of reflection, even though reflection may be used to formulate and judge the value of that thing perceived as pertinent or not. For such reflection itself needs to be guided, and what guides it must be the background mood-structured unifying quality of which we have an "immediate" sense (AE 198). Though its enriching, enlivening, unifying power is particularly evident in artworks and essentially defines aesthetic experience, Dewey sees mood's unifying background quality as necessary for all coherent thought and experience. This is why he distinctively elevates aesthetic experience as the key to understanding experience as a whole (AE 278).

3.3. By selecting ideas in terms of their harmony with its affect, mood shapes not only intellectual content but also determines more particular emotional reactions. This explains mood's power to endure. It selects ideas with emotional associations that suit and sustain it. "The same objects do not recall the same associates when we are cheerful as when we are melancholy," writes James. "Nothing, in fact, is more striking than our utter inability to keep up trains of joyous imagery when we are depressed in spirits. Storm, darkness, war, images of disease, poverty, and perishing afflict unremittingly the imaginations of melancholiacs. In contrast, "those of sanguine temperament, find that their thought "association [immediately] dances off to flowers and sunshine." Dewey follows James not only in noting how "mood automatically excludes all that is uncongenial with it," but also in recognizing the problem this poses for the will... Thus, in contrast to the classical view of will as using reason to overcome feeling and desire, the pragmatist view recognizes that will power involves generating enough feeling or desire to keep "the idea of the wise action to stay before the mind" when the prevailing mood is uncongenial to it and seeks to dismiss or smother it.

3.4. Affect, for pragmatism, shapes not only our ideas and emotions but also the beliefs that guide our action. This is because feeling, more than reason, makes us believe; our basic sense of reality,

James argues, is a more affective than reflective affair. In the ordinary sense “in which one thing is said to have more reality than another, and to be more believed, reality means simply relation to our emotional and active life” (PP 924). Generally we believe in something when “the belief chimes in with an emotional mood that currently dominates our consciousness,” and even unreasonable beliefs can be held tenaciously when their emotional appeal is very powerful. For most people, “To conceive with passion is eo ipso to believe,” and to resist this emotional pull by critically holding back assent “is the highest result of education” and self-discipline (PP 936-937). Here again Dewey echoes his mentor: “The standard used to measure the value of the suggestions that spring to mind is not congruity with fact but emotional congeniality.... Are they consonant with the prevailing mood?” James, however, remains the most radical pragmatist champion of affect’s power of conviction, even claiming (wrongly in my opinion) that “wherever there is a conflict of opinion and difference of vision, we are bound to believe that the truer side is the side that feels the more, and not the side that feels the less.”

3.5. Feeling, for James, not only trumps rationality in our habits of belief but it even underlies our very sense of the rational and our power to reason. As psychologist-cum-philosopher, James claims that a philosopher knows when he has found a reasonable idea or solution by a certain feeling James calls “the sentiment of rationality.” It involves “a strong feeling of ease, peace, rest,” deriving from achieving a desired simplification, order, unity, and clarity. “The transition from a state of puzzle and perplexity to rational comprehension is full of lively relief and pleasure,” and James identifies this pleasure with “the two great aesthetic needs of our logical nature, the need of unity and the need of clearness.”<sup>15</sup>

James further argues that feeling, as the engine of thought, provides the necessary energy and focus for rational reasoning. “If focalization of brain activity is the fundamental fact of reasonable thought, we see why intense interest or concentrated passion makes us think so much more truly and profoundly. ... When not ‘focalized,’ we are scatter-brained; but when thoroughly impassioned, we never wander from the point. None but congruous and relevant images arise” (PP 989-990). Contemporary neuroscience confirms this view. Since there is no “Cartesian theater” where all brain input meets together for simultaneous processing, human thinking works “by synchronizing sets of neural activity in separate brain regions” through “time binding” of images in different places “within approximately the same window of time.” But this requires “maintaining focused activity at different [brain] sites for as long as necessary for meaningful combinations to be made and for reasoning and decision making to take place.”<sup>16</sup> The affective energy of our emotions, feelings, and moods that involve an

essential bodily dimension not only serve “as a booster for continued working memory and attention” but also facilitate “deliberation by highlighting some options” while eliminating others in terms of their fit with our background mood and its sense of direction as expressed in vaguely felt bodily feelings or “somatic markers” (DE 174,198). As Antonio Damasio argues, pure rationalist cold-bloodedness, like the cold-bloodedness of his brain-damaged patients, would make the “mental landscape” of working memory not only “hopelessly flat” but also “too shifty and unsustained for the time required ... of the reasoning process,” so we would “lose track” of direction and fail to achieve an effective rational result (DE 51,172-173).

3.6. For classical pragmatist theory, feeling further functions as a dynamic force to stimulate action. This function, which I mentioned early in this paper, is especially produced by the strong, energetic affect James called “the strenuous mood.” The mere thought of an action is not enough to produce it. Reflection, deliberation, and reasoning indeed inhibit action, as Dewey already noted. [If James famously asserts that “consciousness is in its very nature impulsive” and thus naturally leads to action, then this is because he identifies consciousness with feeling rather than mere thought, and identifies feeling as the dynamic motor. Moreover, he adds the proviso that the feeling of consciousness “must be sufficiently intense ... to excite movement,” noting that the “intensity of some feelings is practically apt to be below the “discharging point for action” (PP 1134, 1142). Promoting strong enough feeling for a thought to generate action, the strenuous mood also enhances will power; for “true strength of will,” Dewey argues, works not by simply repressing desire with critical thought’s inhibitory effect. Rather it “brings thought and desire together” by attaching desire to a “better end which thought discloses,” thus guiding action with “thoughtful desire.” The feeling of desire “provides the drive” or motor, since “mere thinking would not lead to action; thinking must be taken up into vital impulse and desire in order to have body and weight in action” (E 190)].

But we should not introduce too sharp an opposition between thought and action; for one of the key insights of classical pragmatism is that genuine thinking also involves action, as does all perception, because cognitive life is fundamentally active. ... In fact, pragmatism’s defining account of inquiry, first formulated by Peirce, portrays inquiry in affective terms of a struggle to remove the troubling irritation of doubt, though not the Cartesian methodological doubt that abstractly questions everything we do not know with certainty. “There must be a real and living doubt,” Peirce insists, for us to engage in active inquiry (CP 5.376). This “real and living doubt” has a distinctive affective, sensory dimension that is rooted in our Darwinian somatic heritage, as is our need to resolve doubt with belief to guide our action. Because

we need to act in order to survive and we need beliefs to direct our action, we therefore cannot ultimately survive by remaining in a state of real doubt. Doubt is therefore experienced on a sensory, somatic level as a disturbing irritation that the organism must remove by reaching a belief which ends the irritating, paralyzing state of doubt and brings relief by removing an obstacle for action. As Peirce puts it, “Doubt is an uneasy and dissatisfied state from which we struggle to free ourselves and pass into the state of belief; while the latter is a calm and satisfactory state which we do not wish to avoid, or to change” because it brings a feeling of relief and thus affectively soothes us while providing guidance for action. Doubt “stimulates us to inquiry until it is destroyed...The irritation of doubt causes a struggle to attain a state of belief. I shall term this struggle Inquiry” (CP 5.373-4).

4. Somaesthetics is an interdisciplinary field. Briefly defined as the critical study and ameliorative cultivation of the experience and use of the body as a locus of sensory-aesthetic appreciation (aesthesia) and creative self-fashioning, somaesthetics thus embraces a wide variety of disciplines that structure somatic experience and can improve it. An important feature of somaesthetics is its integration of theory and practice. If analytic somaesthetics involves the descriptive inquiry into the functioning of bodily perceptions and somatic practices and their various cognitive, social, and cultural uses and values), the other two main branches of the field are distinctively oriented toward practice: pragmatic somaesthetics being a more normative inquiry into methods or disciplines of somatic improvement and their comparative critique (including a critique of the values embedded in those methods) and practical somaesthetics (the actual practice of these meliorative somatic disciplines). Along with these three interrelated branches, somaesthetics likewise involves three somewhat overlapping dimensions: experiential (focusing on inner somatic experience), representational (focused outer bodily form or appearance), and performative (focused on somatic performance).<sup>17</sup>

Recognizing the essentially embodied nature of affect, somaesthetics is very much concerned with exploring affect’s role in our somatic experience, presentation, and performance in order to use that enhanced knowledge for improving our mental life and our conduct. The somaesthetic argument is that if affect helps shape our actions, including those actions that serve the acquisition of knowledge, then an enhanced awareness of our affect can provide us better understanding of our actions and this, in turn, can be used to improve our conduct and our knowledge. Key elements of that argument are that affect is essentially embodied and therefore a heightened, cultivated body consciousness – one more clearly aware of our bodily feelings – can provide reliable evidence of affect that we might not otherwise notice

although we may be in the very grip of that affect. For example, we rarely notice our breathing, but its rhythm and depth provide rapid, reliable evidence of our emotional state. Consciousness of breathing can make us aware that we are angry or anxious when we might otherwise remain unaware of these feelings and thus vulnerable to their misdirection in hasty conclusions or misguided action. Similarly, if we have a cultivated sense of proprioception, we can recognize that our body posture and tonus express an attitude and subtle feeling of aggressive tenseness that we may not otherwise notice and that we wish to conceal from our interlocutors.

If improved somatic sensibility helpfully augments our emotional knowledge, then it can likewise improve the conduct that emotion shapes. The somaesthetically trained individual who recognizes her nervousness from her rapid, shallow respiration can help collect herself by altering her current breathing pattern to a calmer style that expresses and thus also induces tranquility. The result may be a steadier hand in action or a more judicious process of thinking or speaking. Similarly, somaesthetic mastery, by enabling an individual to relax an undesired postural tension, can also correct the undesirable affects it expresses and therefore avoid the undesirable conduct that such affect would tend to induce. As affect and action are so closely linked, we can also modify affect by altering our action, even if that altering action may itself require an affective impulse to trigger it – for instance, an impulse of desire to escape one’s current dominant affective mood by trying to sing a happy song. This reciprocal causal connection between affect and action need not signal a vicious circle, because our affective consciousness is not monolithic, and somaesthetic sensitivity can help us discern strands of feeling or elements of desire that lie outside our current affective focus or prevailing mood and that could alter that mood if we bring our attentive, active focus toward those currently more marginal aspects.

Beyond the basic idea that aesthetics derives from the notion of aesthesis or sensory perception, how does somaesthetics involve a distinctively aesthetic dimension in its quest for improved experience, cognition, and action? One notable way is by using our felt aesthetic sense of beauty, harmony, grace, and pleasure for assessing the quality of our movements, and thus the efficiency or efficacy of actions performed through those movements. Kinetically efficient movements feel good -- graceful, unified, easy, and harmonious rather than jerky, effortful, and discontinuous. We have a pleasurable aesthetic sense of ease and grace when our movements are very smooth, fluid, and agile; just as we feel a certain uneasy, awkward feeling when we’ve performed a movement very clumsily or ineptly. Part of pleasure in watching dance, figure skating, diving, and other athletic activities is that we empathetically experience (apparently through mirror-neuron networks) something like the

proprioceptive pleasure of performing these aesthetically demanding yet elegantly performed movements. People with enhanced somaesthetic awareness can be more penetrating and subtle in their perceptions of grace and awkwardness in movement. Even in a generally graceful arc of movement they can proprioceptively notice the particular points where its smooth fluidity is slightly flawed through some jerkiness, hesitation, trembling or forced effort (sometimes noticeable by its effect on our respiration, by a momentary holding of one's breath because of effort). Once we discern the points where a movement is awkwardly performed, we can more effectively work on smoothing those rough edges to render the movement both more aesthetically enjoyable and more kinetically efficient. Cultivated somaesthetic awareness, moreover, enables us to try out the feel of different ways of performing the same action (e.g., deploying slightly different postures or initiating the movement from different body parts, such as reaching for an object by first shifting the pelvis rather than first extending the arm) and then feeling which of these perhaps subtly different ways of performing the movement feels and works best.

<sup>1</sup> William James, *Pragmatism: A New Name for Some Old ways of Thinking in Pragmatism and Other Writings* (New York: Penguin, 2000), 25; hereafter P.

<sup>2</sup> See C. S. Peirce *Collective Papers of Charles Sanders Peirce*, 8 vols. (Cambridge: Harvard University Press, 1931-58). Quotations from this paragraph are from volume 5, paragraph 402 (5.402). Further citation references to Peirce will be to this edition, abbreviated CP, and appear parenthetically in the text.

<sup>3</sup> William James, "Philosophical Conceptions and Practical Results," *University Chronicle* (University of California), 1:4 (1898), 287-310; quotation p. 292. This sentence is repeated with minor variations in his *Pragmatism*, 27.

<sup>4</sup> Maurice Merleau-Ponty, "In Praise of Philosophy," in *In Praise of Philosophy and Other Essays*, trans. John Wild, James Edie, and John O'Neill (Evanston, IL: Northwestern University Press, 1970), 58-59.

<sup>5</sup> John Dewey *Ethics* (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1985), 189; hereafter E.

<sup>6</sup> William James, *The Principles of Psychology* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1983); hereafter PP, 1140 The Varieties of Religious Experience: A Study in Human Nature (New York: Penguin, 1985), 264; "The Moral Philosopher and the Moral Life," P 260-262.

<sup>7</sup> William James, "On a Certain Blindness in Human Beings," P 267.

<sup>8</sup> John Dewey, *Reconstruction in Philosophy*, 103-104.

<sup>9</sup> John Dewey, "Affective Thought," in *John Dewey: The Later Works*, vol. 2 (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1988), hereafter AT, 106.

<sup>10</sup> For a detailed discussion of this issue, see C.J. Beedie, P.C. Terry, and A.M. Lane, "Distinctions between emotion and mood." *Cognition and Emotion* 19:6 (2005), 847-878.

<sup>11</sup> On these points, see for example, Antonio Damásio, *The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness* (New York: Harcourt, 1999), 286, 341n-342n; Paul Ekman, "Moods, Emotions, and Traits," in Paul Ekman and R. J. Davidson (eds.), *The Nature of Emotion* (Oxford: Oxford University Press, 1994), 56-58; R.J. Davidson, "On Emotion, Mood, and Related Affective Constructs," in Ekman and Davidson, *The Nature of Emotion*, 51-55.

<sup>12</sup> John Searle, *The Rediscovery of the Mind* (Cambridge, Mass: MIT Press, 1992), 140

<sup>13</sup> The English word "mood" is ambiguous partly because it derives both from German-

ic emotional term “Mut” and from the Latin term “modus” that designates mode, method, or way. The notion of grammatical mood (imperative, indicative, interrogative, etc.) comes from this latter root and suggests a matter of style, manner, or genre of utterance rather than the idea of affect (though we might connect some grammatical moods with affect, e.g. the imperative mood with impatience). Similarly, the traditional classification of categorical syllogisms by mood that Peirce extensively uses has no essential connection with mood in the affective sense that is my concern here.

<sup>14</sup> John Dewey, *Art as Experience* (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1987), 73; hereafter AE.

<sup>15</sup> William James, “The Sentiment of Rationality,” in *Collected Essays and Reviews* (London: Longmans, 1920), 84, 99.

<sup>16</sup> Antonio Damásio, *Descartes’ Error: Emotion, Reason, and the Human Brain* (New York: Avon, 1995), hereafter DE, 94-96.

<sup>17</sup> For a comprehensive account of somaesthetics and its different branches and dimensions, see Richard Shusterman, *Body Consciousness: A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics* (Cambridge: Cambridge University Press, 2008) and *Thinking through the Body: Essays in Somaesthetics* (Cambridge: Cambridge University Press, 2012).

## *Haeckel Light: sulla filogenesi delle emozioni*

di Salvatore Tedesco

L'intero dibattito sulla genesi evolutiva delle emozioni sembra destinato a ritornare circostanziatamente a svilupparsi attorno a due questioni che, se per un verso sembrano capaci di metterne in discussione la stessa legittimità, dimostrano però, per l'altro verso, la rilevanza e direi la centralità dell'estetico per l'indagine evoluzionistica in quanto tale.

Mi riferisco in primo luogo alla distinzione, spesso trascurata, fra l'emozione e la sua forma espressiva, e in secondo luogo alla relazione esistente fra "tipi" differenti di emozioni, e in particolare appunto fra le emozioni estetiche e i loro "antesignani" evolutivi. Accenno qui appena al primo punto, su cui cercherò però di ritornare nelle conclusioni, per segnalare quanto facilmente la confusione fra i due piani possa portare a risultati non sostenibili sia sul piano teorico che su quello meramente storiografico. Si fraintenderebbe del tutto il significato del volume di Darwin sull'*Espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali*, per fare un esempio, se non si partisse dal considerare appunto che Darwin da un lato attribuisce un valore evolutivo al piano della configurazione espressiva, dall'altro non postula affatto la possibilità di una riconduzione ap problematica, di una pura e semplice coincidenza teoricamente neutra, dell'espressione all'emozione "soggiacente".

È un punto, questo, come è stato sottolineato fra gli altri da Paul E. Griffiths, che segnala per questo verso la distanza irriducibile fra l'assunto darwiniano e la sua apparente ripresa da parte della psicologia evoluzionistica (Tooby-Cosmides, Barkow, Buss), che intende senz'altro la mente umana come un aggregato di adattamenti cognitivi di tipo modulare. Tornerò ancora sulle implicazioni di questo modello, e sulla necessità del suo superamento; quel che in breve è evidente è che, a differenza di quanto avviene in Darwin, l'identificazione fra emozione e forma espressiva tacitamente presupposta dalle teorie adattazioniste presuppone altresì la possibilità di individuare di volta in volta in modo univoco la relazione fra un "problema ambientale" (che viene in tal modo supposto preesistente in quanto tale) e un determinato comportamento (ad esempio appunto una risposta emozionale, espressiva, al limite estetica), laddove l'esplicita disgiunzione fra i due livelli operata da Darwin parla di una plasticità non solo nella risposta dell'organi-

smo, ma anche del porsi stesso del problema. È evidente che solo una teorizzazione in grado di contemplare tale plasticità sarà in grado, per un verso, di elaborare un'adeguata descrizione del tipo di interazioni che si producono nella relazione ambientale di un organismo vivente, e per l'altro di riconoscere all'estetico (come kantianamente ha fatto Fabrizio Desideri nel suo libro del 2011) una capacità strutturante/anticipante nei confronti di tale relazione.

Dicendo ciò, tuttavia, rischio di essere andato troppo avanti, e per recuperare un po' del percorso necessario ad argomentare queste affermazioni torno indietro alla seconda "questione preliminare" prima accennata, relativa all'esistenza di tipi differenti di emozioni, e al porsi di una relazione problematica fra di essi. Questione che potrebbe essere posta in modo brutale chiedendosi se parlare di filogenesi delle emozioni significa senz'altro attribuire emozioni e piacere estetico all'animale (ammesso che tale generalizzazione abbia senso). Oppure sarebbe possibile porre la cosa in modo un po' più nuancé, interrogandosi sul tipo di relazione che esiste fra il piano descrittivo quantitativo e quello qualitativo.

Altrimenti detto: è certamente vero che l'elaborazione, per esempio da parte dell'antropologia filosofica tedesca del primo Novecento, sostanzialmente antidarwiniana o a-darwiniana, del concetto di un *Wesensunterschied*, di una differenza essenziale fra uomo e animale, è andata incontro tanto a una critica esterna, per esempio da parte del darwinismo anglosassone e in filosofia sino a Jean-Marie Schaeffer, quanto a una critica immanente da parte della biologia teoretica e in special modo di Weizsäcker, ma ciò non toglie l'utilità irrinunciabile, proprio sul piano della costruzione del sapere biologico, di un discorso che non perda di vista l'irriducibilità del qualitativo al quantitativo.

Proprio Viktor von Weizsäcker, d'altra parte, declinava la sua critica alla tesi dell'eccezione umana nei termini di una riforma del metodo del sapere che consentisse il superamento della "posizione particolare dell'uomo" in rapporto alla natura esterna, invitando dunque a un potenziamento dell'indagine naturale per il tramite del riconoscimento dell'essere implicato dell'uomo nella natura. A questa stessa esigenza il sapere biologico contemporaneo risponde superando l'immagine (tipica del neodarwinismo novecentesco) di un'interazione diretta e unidirezionale fra risorse ambientali e patrimonio genetico (immagine cui strettamente si connette in ambito comportamentale e psicologico la tradizionale distinzione fra innato e acquisito), e parlando piuttosto di un'interazione reciproca fra organismi indagati in tutta la loro complessità e ambienti a loro volta in coevoluzione con quegli organismi.

In che modo è possibile intendere dunque, dal punto di vista della costruzione di una scienza estetica evuzionistica, la genesi delle emozioni estetiche? Un piano di lavoro piuttosto raffinato su natura

e articolazione delle emozioni ci viene proposto dal già citato Paul Griffiths (1997, 2003, 2004, 2007), e insieme a lui da numerosi altri esponenti del pensiero evoluzionistico, da John Wenzel (1992) sino a Jason Clark (2010), tramite la distinzione fra “emozioni basiche” ed “emozioni complesse” o “emozioni cognitive complesse”, quadro che Griffiths (2003, 2004) ulteriormente complica designando come emozioni “machiavelliche” quelle in cui prevale una condizione che fa riferimento alla possibile rilevanza sociale e ambientale dell’investimento emozionale stesso.

Le emozioni di base, secondo alcuni addirittura enumerabili ed enunciabili in un succinto elenco, sarebbero fondate su un corredo, assai antico da un punto di vista evolutivo, di meccanismi stimolo/risposta, schemi stereotipi di risposta fisiologica e comportamentale, fondati in ben precisi “moduli mentali” relativamente indipendenti fra loro (ed ecco qui gli esiti della psicologia evoluzionistica d’impostazione sociobiologica). Le emozioni di base risulterebbero in certo modo omologhe – termine decisivo, su cui tornerò a lungo, ma da intendere qui semplicemente come “filogeneticamente apparentate” – quanto meno in alcune delle differenti forme di vita sino all’uomo moderno. Le emozioni cognitive complesse sarebbero invece in misura notevole affrancate da simili meccanismi fisiologico-comportamentali stabiliti, risulterebbero peculiari dell’essere umano e in tal senso “non-omologhe” né alle forme basiche delle emozioni, né comunque ad altre manifestazioni presenti in forme ancestrali.

Muovendo da simili basi descrittive si arriva facilmente e forse fatalmente ad argomentare in favore di forme differenti di relazione fra i due tipi di emozioni, ora sottolineandone le condizioni contestuali (ambientali-sociali) e interpersonali, come appunto avviene nella teorizzazione di una “condizione machiavellica” che potrebbe risultare eventualmente trasversale ai due tipi di emozioni (è quel che fa in alcuni suoi studi più recenti Paul Griffiths), ora argomentando per una sostanziale continuità evolutiva fra emozioni di base ed emozioni complesse, sia mettendo in rilievo il permanere nelle emozioni complesse di componenti fisiologiche e corporee strutturalmente decisive, sia ipotizzando un percorso in cui l’encefalizzazione che ha luogo nella linea evolutiva umana comporterebbe la progressiva migrazione verso regioni cerebrali “superiori” di funzioni prima svolte da strutture cerebrali (e moduli mentali) più primitive. Proporrei di utilizzare questa classificazione come una sorta di “grado zero”, da cui il discorso di una morfologia estetica evoluzionistica prenderà le distanze per poter configurare il proprio stesso spazio operativo.

Rispetto a questo modello di articolazione è in atto tuttavia un profondo ripensamento metodologico nella teoria dell’evoluzione, che conduce a superare il modello della “genetica della popolazione”, non accontentandosi cioè della progressiva e graduale accumulazione di

modifiche quantitative nella presenza di determinate varianti (alleliche); esiste piuttosto la possibilità di far valere il riferimento a elementi di differenziazione qualitativa, vale a dire il riferimento a vincoli formali, legati ad esempio ai processi di sviluppo dell'organismo e al loro modo di funzionare. In altri termini ciò che si aggiunge è il riferimento a una concezione qualitativamente connotata dello "spazio morfologico" delle forme viventi e delle loro interazioni, inclusi ovviamente i comportamenti espressivi.

È questa l'ipotesi di lavoro che con vari nomi e varie accezioni teoriche si va facendo strada nel discorso evolucionistico contemporaneo, e che io vorrei prendere in considerazione, in senso specifico, in quanto formulazione di una nuova "sintesi estesa" del pensiero evolucionistico (Pigliucci, Müller 2010), capace di divincolarsi dalle strettoie ormai sempre più evidenti di quella impostazione neodarwiniana che, frutto della peculiare matematizzazione della teoria dell'evoluzione che ha avuto luogo al principio del secolo scorso alla luce dello straordinario sviluppo della genetica, ha poi dominato gran parte del Novecento conducendo a una interpretazione gradualista dello svolgimento cronologico dei processi biologici, fondata sul primato del gene come unità teorica fondamentale (a scapito dell'organismo formato) e, correlato a tale primato, sull'assoluta centratura sulla relazione fra selezione e adattamento.

A fronte di tutto ciò sta il nuovo modello teorico elaborato in più momenti e articolazioni – in parte persino fra loro divergenti – da autori quali Gerd Müller con il suo gruppo di lavoro al Konrad Lorenz Institute, il genetista statunitense Stuart Newman, John Odling-Smee e la teoria della "costruzione della nicchia ecologica" (Odling-Smee, Laland, Feldman 2003) da lui elaborata, senza dimenticare Lynn Margulis (1995) e la sua ipotesi circa l'origine simbiotica della vita organica come noi la conosciamo, quella ipotesi che la spinge ad affermare che «il pensiero e il comportamento umani diventano assai meno misteriosi se ci rendiamo conto che la scelta e la sensibilità sono già squisitamente sviluppate nelle cellule microbiche che possiamo assumere come nostri antenati».

A fronte dunque del gradualismo di un'interpretazione dell'evoluzione centrata sul gene e sullo struggle for life della selezione naturale, dicevo, il nuovo modello teorico emergente valorizza piuttosto la centralità e peculiarità descrittiva dell'organismo vivente, la reciprocità delle interazioni che hanno luogo fra organismo e ambiente e all'interno dello stesso organismo, i vincoli morfologici e di sviluppo che ne guidano l'evoluzione possibile (*evolvability*) e appunto, per dirla in modo più generale, gli elementi d'innovazione qualitativa in ultima analisi irriducibili alla sola variazione quantitativa.

Se di fatto il pensiero biologico del Novecento si è concentrato in maniera prioritaria sul modo in cui la diversificazione e variazione

quantitativa si produce negli organismi viventi per effetto della pressione selettiva che si esercita sul cambiamento casuale che ha luogo nella frequenza di determinate varianti genetiche (e su quel che questo implica per la vicenda delle loro morfologie, interazioni e comportamenti), l'accento nelle ricerche contemporanee – in un modo che è possibile considerare del tutto fedele alle intenzioni dello stesso Darwin – si sposta piuttosto sull'origine delle forme viventi e sui fenomeni qualitativamente innovativi in cui esse sono coinvolte.

Un elemento metodologico che risulterà fondamentale per il seguito del nostro discorso risiede appunto nella constatazione che l'accento posto sulla variazione quantitativa non permette alla teoria evoluzionistica standard di concettualizzare adeguatamente i fenomeni qualitativamente nuovi (es. Müller, Newman 2003, p. 7). Né, per conseguenza, di porre in modo costruttivo la questione del rapporto fra elementi di continuità e discontinuità. Ma questo è giusto ciò che occorre nel nostro caso per intendere la natura di fenomeni quali le emozioni, e l'emergere dell'estetico!

«Laddove», proseguono Pigliucci e lo stesso Müller (2010, p. 13), «nella teoria classica i tratti usati per gli studi quantitativi erano assunti come dati», la nuova sintesi estesa potrà invece «indagare le condizioni della generazione, fissazione e variazione dei tratti». Tratti che, aggiungo io, si qualificheranno in senso eminente come morfologici. Intendo questo termine tuttavia nel suo senso più ricco da un punto di vista storico e teorico. Dunque non sono in questione meramente i tratti anatomo-morfologici. Essi piuttosto sono da concepire come articolazioni fenomeniche dell'unità profonda della forma vivente.

L'elemento qualitativo di cui diciamo si caratterizza in tal senso esplicitamente come estetico per il suo fungere da tramite nella forma vivente. In un suo recentissimo articolo lo storico della scienza Charles Wolfe (2013) ha parlato del concetto di organismo come di un “ontological go-between”. Ben lungi dall'essere un qualche vago fantasma poetico, questa condizione di tramite della novità morfologica qualitativa si dispiega così nella struttura della forma vivente come nel discorso disciplinare delle scienze del vivente, a condizione che esse non perdano di vista il loro duplice compito di «erfahren und fördern», esperire e promuovere la forma vivente, secondo l'espressione di Weizsäcker (1940, p. 253). Questo conduce, per una strada più breve di quel che possa sembrare, a sperimentare un differente percorso teorico verso la questione della filogenesi dell'emozione estetica.

Come abbiamo già rilevato, il riferimento a categorie che fanno capo alla questione dell'adattamento funzionale rischia di instaurare una sorta di corto circuito teorico particolarmente pericoloso nel campo psicologico e comportamentale che qui ci interessa. Il corto circuito consisterebbe nel fatto che, individuando determinate “funzioni”, si andrebbe alla ricerca di nessi fra “tratti” che verrebbero già interpre-

tati come specifici adattamenti, e problemi altrettanto presupposti, di cui quegli adattamenti sarebbero la risposta evolutiva.

A un simile rischio procedurale o vizio formale ci si sottrae, a ben vedere, solo lasciando totalmente non pregiudicata sia l'interazione funzionale, che il tratto morfologico sarà chiamato a svolgere nel dispiegarsi dell'atto biologico, sia la stessa determinazione formale di quel tratto, per mantenersi invece ben saldi alla sola individuazione di quel tratto considerato per il suo significato nel farsi della struttura della forma vivente. Ciò significa che questo tratto potrà essere considerato secondo tre aspetti, e appunto (1) nella sua caratterizzazione sistemica-strutturale, (2) nella sua natura qualitativa, (3) nella sua rilevanza evolutiva intesa in senso specifico nel rapportarsi di filogenesi e ontogenesi, storia della vita e vincoli dello sviluppo.

A queste coordinate teoriche corrisponde, nella storia del pensiero morfologico, il concetto di omologia, la cui centralità nell'attuale dibattito evoluzionistico continua ad alimentarsi delle sue iniziali determinazioni, ben ancorate nella lezione di Goethe e di Richard Owen.

Ricordo la definizione canonica di omologo, che la biologia contemporanea continua a trarre dal glossario posto in coda alle *Lectures* del 1843 di Richard Owen (1843, p. 379) – «The same organ in different animals under every variety of form and function». Tale definizione accenna in modo più succinto ciò che la poco posteriore lezione *On the Nature of Limbs* (1849, p. 2) dispiega nella ricchezza delle sue implicazioni filosofiche, allorché Owen, prendendo a prestito il termine tedesco, spiega che l'omologia è quella Bedeutung essenziale di una parte «which it retains under every modification of size and form, and for whatever office such modifications may adapt it». Adattamenti funzionali e vicenda delle forme appaiono cioè secondari rispetto al mantenimento di un'identità strutturale che permette comunque di indicare quel tratto come lo stesso tratto.

La natura sistemica del concetto di omologia permette anzitutto di operare nel modo più facile questa estensione dal primitivo campo "architettonico-anatomico" al più inclusivo riferimento a ogni genere di tratti (ivi compresi quelli psicologici e in specie le emozioni), ponendo come condizione per tale estensione appunto il riconoscimento stesso della natura sistemica del concetto. In altre parole, tratti omologhi a un certo livello descrittivo, poniamo quello genetico, possono dar luogo a tratti non-omologhi a un altro livello descrittivo, poniamo quello anatomico (come avviene nel caso dei geni omologhi Pax-6 e eyeless, che danno luogo agli occhi non-omologhi di vertebrati e insetti). Viceversa tratti non omologhi a un determinato livello possono dar luogo a tratti omologhi a un altro livello (ad esempio modelli e fattori di sviluppo totalmente irrelati possono condurre comunque alla formazione di tratti omologhi, come nel caso delle dita umane e di quelle del pollo). Si tratta dunque di una lettura non deterministica nella costruzione della

relazione fra i differenti livelli strutturali e gerarchici dell'organismo, che consente di intendere l'ordine delle strutture organiche come descrizione degli ordini del possibile. Dei vincoli (per così dire in negativo) e degli attrattori (in positivo) della trasformazione possibile.

In altre parole, come sottolinea Gerd Müller in uno studio dedicato all'omologia comportamentale (Müller 2001, p. 133), gli omologhi «in quanto unità strutturali del fenotipo, si autonomizzano dai loro fondamenti molecolari, genetici ed embriologici, diventando essi stessi fattori di organizzazione dell'evoluzione morfologica». Piuttosto che presentarsi come il “risultato” di determinati programmi genetici, gli omologhi in questa visione guidano e vincolano la strutturazione dell'organismo vivente, fungono da «attrattori nel disegno evuzionistico del fenotipo, stabilizzano determinate combinazioni di caratteri, spesso prodotte per via epigenetica» (Müller 2001, pp. 133-34). Ben lontani dunque da ogni forma di determinismo genetico, vincolo e autonomia gerarchica interagiscono nella relazione fra omologie strutturali a tutti i livelli, dal morfologico-architettonico al comportamentale-cognitivo. Omologie comportamentali/psicologiche non richiedono quindi omologie nelle strutture fisiologiche soggiacenti, né queste automaticamente necessitano e implicano quelle.

La prima evidente conseguenza di questo assetto teorico è che, a differenza di quanto a suo tempo teorizzato da etologi come Konrad Lorenz, e in modo differente dalla sociobiologia e dalla psicologia evuzionistica che ad essa fa riferimento, comportamenti e categorie psicologiche sono da descrivere come risultato di una interazione complessa fra fattori interni ed esterni: si passa, per così dire, da un “esternalismo genocentrico” (dai problemi ambientali ai corrispondenti adattamenti modulari geneticamente fissati) a un peculiare “internalismo” qual è quello proprio della teoria della coevoluzione e della costruzione della nicchia ecologica. Come ricorda Marc Ereshefsky (2009, p. 663), «lo sviluppo non è la singola operazione di geni che interagiscono con risorse ambientali [...] ma una sequenza di interazioni che costruiscono sui prodotti di precedenti interazioni».

Ovviamente non è mia intenzione scendere qui su un terreno empirico, che richiederebbe strumenti di analisi totalmente differenti e differenti competenze, ma piuttosto interrogarmi da un punto di vista metodologico sul modo di pensare la questione dell'omologia in relazione all'emozione estetica. Proprio per questo faccio brevemente ritorno ai tre criteri d'identificazione dell'omologia che pocanzi ho provato a enunciare, rifacendomi del resto a un'ampia tradizione che, mediando e riformulando la definizione di Owen, fa capo almeno agli studi di Adolf Remane della metà del Novecento (Remane 1952).

Se, infatti, definire due tratti, due caratteri, come somiglianti nel senso dell'analogia vuol dire rintracciare un principio funzionale che

accomuni “cose” in sé altrimenti differenti (le ali di un aereo sono analoghe a quelle di un uccello), l'omologia riconosce invece l'identità e non la mera somiglianza di quei caratteri, di quelle “cose”, sotto ogni varietà di forma e funzione, e ciò appunto a partire dalla caratterizzazione sistemica-strutturale dello stesso omologo, dalla sua natura qualitativa, ossia in senso specifico dal suo essere vincolo della forma e insieme attrattore dell'innovazione possibile, e dalla sua rilevanza evolutiva, ormai da pensare non meramente come “continuità filogenetica”, ma appunto in quanto il sistema delle omologie morfologiche è in grado di fungere da spazio organizzativo del divenire.

Quel che si è detto sul carattere non deterministico della relazione fra i vari ordini gerarchici dell'organismo, dal livello genetico sino a quello comportamentale/psicologico, e che del resto giusto nel dibattito evolucionistico su cognizione ed emozione gioca un ruolo significativo almeno a partire dalla contrapposizione fra l'innatismo di Lorenz e il modello sistemico di Lehrman (1953), diviene tanto più decisivo nel momento in cui si prendono in considerazione in termini di omologia sistemica le relazioni fra le categorie psicologiche, e ci si propone appunto di indagare se e quali di tali categorie, o ad esempio nello specifico di tali tipi di emozioni, stiano fra di loro nella storia della vita in relazioni di omologia, e in che modo ciò valga nella morfologia della nostra dotazione psicologica e relazione affettiva e conoscitiva al mondo.

Se, come dice Gerd Müller (2003, p. 65), gli elementi omologhi diventano gli “attrattori”, gli elementi di organizzazione dell'evoluzione possibile, se, in altre parole, gli omologhi già stabilizzati «fungono da punti di accrescimento per i nuovi elementi che diventano parte» delle strutture in evoluzione, allora omologhi e non-omologhi fanno sistema insieme, diventano gli elementi costruttivi di un'interconnessione gerarchica non predeterminata geneticamente, ma tale da stabilizzarsi e cioè determinarsi di volta in volta sia formalmente che funzionalmente. L'innovazione possibile (la “generazione” di non-omologhi) risulterà allora dinamicamente canalizzata e “messa in forma” dalla rete di omologie che tesse l'unità dell'organismo.

Se così stanno le cose, allora, risultano riduttivi entrambi i corni dell'apparente dilemma: l'emozione estetica non si quantifica come un grado differente in un continuum comportamentale ed emotivo, né però si pone come una peculiarità umana, in maniera che risulterebbe in ultima analisi teoricamente opaca: l'emozione estetica è piuttosto da vedere e da attendere come il novum qualitativo nel sistema delle omologie.

Se l'adattazionismo della psicologia evolucionistica di osservanza sociobiologica ci induce a parlare senz'altro di una eventuale “funzione estetica” delle emozioni, il pensiero morfologico ci guida piuttosto a interrogarci sulla forma dell'emozione estetica, ovvero sulla sua Bedeu-

tung sistemica, per un verso, e sulla peculiarità dell'espressione, per l'altro. La caratterizzazione qualitativa del principio dell'omologia apre insomma, per questo riguardo, a un discorso sullo stile dell'emozione estetica. Fatto ancora più rilevante, se il primo tipo di considerazione conduce senz'altro a far risalire il comportamento estetico e l'emozione estetica a una qualche linea di derivazione filogenetica, in ultima analisi funzionalisticamente fondata (che tipo di "problema ancestrale" "risolve" il comportamento estetico o l'emozione estetica?), il pensiero morfologico individua invece nel sistema delle omologie formali che ordinano le categorie dell'emozione gli attrattori che guidano il prodursi dell'innovazione qualitativa, e individua nell'emozione estetica la forma, lo stile espressivo di tale innovazione qualitativa, che ne precede e anticipa l'effettivo dispiegarsi funzionale.

#### *Referenze bibliografiche*

- Clark, J. A.,  
2010, *Relations of homology between higher cognitive emotions and basic emotions*, "Biology and Philosophy", 25: 75-94.
- Darwin, Ch.,  
2007, *L'origine delle specie. Selezione naturale e lotta per l'esistenza* (1859), ed. it. Bollati Boringhieri, Torino.
- Desideri, F.,  
2011, *La percezione riflessa. Estetica e filosofia della mente*, Raffaello Cortina Editore, Milano.
- Ereshefsky, M.,  
2007, *Psychological categories as homologies: lessons from ethology*, "Biology and Philosophy", 22: 659-74  
2009, *Homology: Integrating Phylogeny and Development*, "Biological Theory", 4 (3): 225-29.
- Goethe, J. W. von,  
2000, *Die Metamorphose der Pflanzen* (1790-1817), in Idem, *Werke*, Hamburger Ausgabe, Bd. 13, *Naturwissenschaftliche Schriften I*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München.
- Griffiths, P. E.,  
1997, *What emotions really are: the problem of psychological categories*, University of Chicago Press, Chicago.  
2003, "Basic emotions, complex emotions, machiavellian emotions", in A. Hatzimoysis (ed), *Philosophy and the emotions*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 39-67.  
2004, "Towards a machiavellian theory of emotional appraisal", in P. Cruse, D. Evans (eds), *Emotion, evolution and rationality*, Oxford University Press, Oxford, pp. 89-105.  
2006, *Function, Homology, and Character Individuation*, "Philosophy of Science", 73 (1): 1-25.  
2007, *Evo-Devo Meets the Mind: Towards a developmental evolutionary psy-*

- cbology, in R. Samson, R. N. Brandon, *Integrating Evolution and Development. From Theory to Practice*, The MIT Press, Cambridge, Mass. – London: 195-225.
- Haeckel, E.,  
 1866<sup>a</sup>, *Generelle Morphologie der Organismen*, vol. I, Georg Reimer, Berlin.  
 1866<sup>b</sup>, *Generelle Morphologie der Organismen*, vol. II, Georg Reimer, Berlin.
- Jablonka, E., Lamb, M. J.,  
 2005, *Evolution in Four Dimensions. Genetic, Epigenetic, Behavioral and Symbolic Variation in the History of Life*, The MIT Press, Cambridge, Mass. – London.
- Laland, K. N., Odling-Smee, J., Feldman, M. W.,  
 2001, *Cultural niche construction and human evolution*, “Journal of Evolutionary Biology”, 14: 22-33.
- Love, A. C.,  
 2003, *Evolutionary Morphology, Innovation, and the Synthesis of Evolutionary and Developmental Biology*, “Biology and Philosophy”, 18: 309-45.  
 2006, *Evolutionary morphology and Evo-devo: Hierarchy and novelty*, “Theory in Biosciences”, 124: 317-33.  
 2007, *Functional homology and homology of function: biological concepts and philosophical consequences*, “Biology and Philosophy”, 22: 691-708.
- Lorenz, K.,  
 1935, *Der Kumpan in der Umwelt des Vogels*, in Idem, *Über tierisches und menschliches Verhalten*, Bd. I, Deutsche Buch-Gemeinschaft, Berlin-Darmstadt-Wien 1967: 95-228.  
 1950, *Ganzheit und Teil in der tierischen und menschlichen Gemeinschaft*, in Idem, *Über tierisches und menschliches Verhalten*, Bd. II, Deutsche Buch-Gemeinschaft, Berlin-Darmstadt-Wien 1967: 422-91.  
 1954, *Psychologie und Stammesgeschichte*, in Idem, *Über tierisches und menschliches Verhalten*, Bd. II, Deutsche Buch-Gemeinschaft, Berlin-Darmstadt-Wien 1967: 492-534.  
 1961, *Phylogenetische Anpassung und adaptive Modifikation des Verhaltens*, in Idem, *Über tierisches und menschliches Verhalten*, Bd. II, Deutsche Buch-Gemeinschaft, Berlin-Darmstadt-Wien 1967: 571-616.  
 1974, *Analogy as a source of knowledge*, “Science”, 185: 229-34.
- Margulis, L.,  
 1995, *Gaia is a tough bitch*, in J. Brockman (ed.), *The Third Culture*, Simon & Schuster, New York.
- Müller, G. B.,  
 1990, *Developmental Mechanism at the Origin of Morphological Novelty: A Side-Effect Hypothesis*, in H. Nitecki (ed.), *Evolutionary Innovations*, University of Chicago Press, Chicago: 99-130.  
 2001, *Homologie und Analogie: Die vergleichende Grundlage von Morphologie und Ethologie*, in K. Kotrschal, G. B. Müller, H. Winckler (eds.), *Konrad Lorenz und seine verhaltensbiologischen Konzepte aus heutiger Sicht*, Filander Verlag, Fürth: 127-37.  
 2003, *Homology: The Evolution of Morphological Organization*, in G. B. Müller, S. A. Newman (eds.), *Origination of Organismal Form. Beyond the Gene in Developmental and Evolutionary Biology*, The MIT Press, Cambridge, Mass. – London: 51-69.

- 2010, *Epigenetic Innovation*, in M. Pigliucci, G. B. Müller (eds.), *Evolution. The Extended Synthesis*, The MIT Press, Cambridge, Mass. – London: 307-32.
- Müller, G. B., Newman, S. A. (eds.),  
 2003, *Origination of Organismal Form. Beyond the Gene in Developmental and Evolutionary Biology*, The MIT Press, Cambridge, Mass. – London.
- Müller, G. B., Wagner, G.,  
 1996, *Homology, Hox Genes, and Developmental Integration*, “American Zoologist”, 36: 4-13.
- Newman, S. A.,  
 2011, *The evolution of evolutionary mechanisms: a new perspective*, in G. Auletta, M. Leclerc, R. A. Martinez (eds.), *Biological evolution: facts and theories*, Gregorian & Biblical Press, Roma: 169-91.
- Odling-Smee, F. J., Laland, K. N., Feldman, M. W.,  
 2003, *Niche Construction. The neglected Process in Evolution*, Princeton U. P., Princeton – Oxford.
- Oyama, S., Griffiths, P. E., Gray, R. D. (eds.),  
 2001, *Cycles of Contingency. Developmental Systems and Evolution*, The MIT Press, Cambridge, Mass. – London.
- Owen, R.,  
 1843, *Lectures on the Comparative Anatomy and Physiology of the invertebrate Animals*, Longman, Brown, Green and Longmans, London.  
 1849, *On the Nature of Limbs*, John van Voorst, London.
- Pigliucci, M., Müller, G. B. (eds.),  
 2010, *Evolution. The Extended Synthesis*, The MIT Press, Cambridge, Mass. – London.
- Rasskin-Gutman, D.,  
 2005, *Modularity: Jumping Forms within Morphospace*, in W. Callebaut, D. Rasskin-Gutman (eds.), *Modularity. Understanding the Development and Evolution of Natural Complex Systems*, The MIT Press, Cambridge, Mass. – London: 207-19.
- Remane, A.,  
 1952, *Die Grundlagen des natürlichen Systems der vergleichenden Anatomie und der Phylogenetik*, Otto Koeltz, Königsstein.
- Riedl, R.,  
 1975, *Die Ordnung des Lebendigen. Systembedingungen der Evolution*, Paul Parey, Hamburg – Berlin.
- Samson, R., Brandon, R. N. (eds.),  
 2007, *Integrating Evolution and Development. From Theory to Practice*, The MIT Press, Cambridge, Mass. – London.
- Schaeffer, J.-M.,  
 2007, *La fin de l'exception humaine*, Gallimard, Paris.
- Schlosser, G., Wagner, G. P.,  
 2004, *Modularity in development and evolution*, The University of Chicago Press, Chicago.
- Sterelny, K.,  
 2001, *Niche Construction, Developmental Systems, and the Extended Replicator*, in S. Oyama, P. E. Griffiths, R. D. Gray (eds.), *Cycles of Contingency. Developmental Systems and Evolution*, The MIT Press, Cambridge, Mass. – London: 333-49.

- Tedesco, S.,  
 2010, *Morfologia estetica*, "Aesthetica Preprint", 90, Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo.
- Tooby, J., Cosmides, L.,  
 2001, *Does beauty build adapted minds? Toward an evolutionary theory of aesthetics, fiction and the arts*, "SubStance", 94/95, 30(1): 6-27.
- Wagner, G. P.,  
 1989, *The biological homology concept*, "Annual Review of Ecology and Systematics", 20: 51-69.
- Weizsäcker, V. von,  
 1940, *Der Gestaltkreis. Theorie der Einheit von Wahrnehmen und Bewegen*, in Idem, *Gesammelte Schriften*, vol. 4, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1997.
- Wenzel, J. W.,  
 1992, *Behavioral homology and philogeny*, "Annual Review of Ecological Systems", 23: 361-81.
- Wimsatt, W. C.,  
 2001, *Generative Entrenchment and the Developmental Systems Approach to Evolutionary Processes*, in S. Oyama, P. E. Griffiths, R. D. Gray, (eds.), *Cycles of Contingency. Developmental Systems and Evolution*, The MIT Press, Cambridge, Mass. – London: 219-37.  
 2007<sup>a</sup>, *Re-Engineering Philosophy for Limited Beings*, Harvard U. P., Cambridge, Mass. – London.  
 2007<sup>b</sup>, *Echoes of Haeckel? Reentrenching Development in Evolution*, in M. D. Laubichler, J. Maienschein (eds.), *From Embriology to Evo-Devo: a History of Developmental Evolution*, The MIT Press, Cambridge, Mass. – London: 309-55.
- Wolfe, Ch.,  
 2013, *The organism as ontological go-between: hybridity, boundaries and degrees of reality in its conceptual history*, in "Studies in Hist. and Phil. of Biol. & Biomed. Sci."
- Wouters, A.,  
 2003, *Four notions of biological function*, "Studies in History and Philosophy of Biological and Biomedical Sciences", 34: 633-68.  
 2005, *The Function Debate in Philosophy*, "Acta Biotheoretica", 53: 123-51.

*Nackte Haut, Imagination und Geheimnis:  
Menschliche Schönheit in evolutionärer Perspektive*  
di Winfried Menninghaus

Nach Platons berühmter Definition ist Schönheit das *ekphanéstaton*, dasjenige, was am meisten scheint und erscheint. Ein zweiter Superlativ ist direkt mit diesem Exzeß der Phänomenalität verbunden: das Schöne ist zugleich *erasmiótaton*, am meisten liebenswert und begehrt.<sup>1</sup> Im Kontext der Platonischen Ideenlehre hat diese den Eros anziehende Hyper-Phänomenalität einen sich selbst überschreitenden Charakter. Sie erlaubt auf der Spitze, im maximalen Scheinens des Erscheinens selbst eine erinnernde Schau der transphänomenalen Ideen. Insofern öffnet sich im *ekphanéstaton* zugleich ein Raum, der ansonsten keiner direkten Schau zugänglich und mithin latent ist. Diese transgressive Schwellenfunktion des maximal phänomenalen Schönen ändert aber nichts an seiner Patenz, seiner gesteigerten Sichtbarkeit. Gleichviel ob die Maximal-Phänomenalität des Schönen ‚nur‘ ein für sich stehendes Korrelat des körperlichen Eros oder ein Verweis auf uns ansonsten verborgene metaphysische Ideen für den geistigen Eros ist: Sie ist in keinem Falle an sich selbst von Latenz durchzogen. Im Gegenteil: Nichts ist nach Platons Einsicht weniger latent als das Schöne. Es ist vielmehr der (absolute) Superlativ des Scheinens und Erscheinens.

Charles Darwins Theorie der sexuellen Wahl bestätigt in ihren emblematischen Beispielen für körperliche „beauty“ – im visuellen Eklat des Federschmucks von Pfau, Argusfasan und Paradiesvogel – auf höchst prägnante Weise den Charakter des *ekphanéstaton*. Ganz in dieser Linie erkennt Darwins Theorie menschlicher Schönheit im Nacktwerden der Haut – in der evolutionären ‚Abwahl‘ der viel stärker von Haaren bedeckten Körperoberfläche der anderen Primaten – das zentrale „Ornament“ des Menschen (II 375-382).<sup>2</sup> Schon der Begriff für dieses Ornament („Nacktheit“ der Haut) korreliert mit der Vorstellung einer Null-Latenz.

Gerade an dieser Null-Latenz der nackten Haut wird mit Darwin – und vollends mit Freuds Darwin-Lektüre – zugleich eine Logik der Latenzerzeugung erkennbar, die menschliche Schönheit von den Beispielen aus dem Tierreich trennt. Damit ist die Hypothese der folgenden Ausführungen benannt: Menschliche Schönheit spaltet die Sichtbarkeit. Die nackte Haut führt – über die ihr wesentliche Bindung an Praktiken der Bekleidung – in die Wahrnehmung des er-

scheinenden Körpers ein konstitutives Moment der Unsichtbarkeit und ein korrelatives Imaginärwerdens des Körperbildes ein. Unser nackter Körper ist in einem besonderen, ja vermutlich singulären Sinn ein *ekphanéstaton* – eines nämlich, das seine eigene Unterbrechung einschließt. Freuds Theorie der an Schönheit orientierten „Sublimierung“ reflektiert eben dieses Erreichen eines *limen*, einer Schwelle, an der die flagrante Sichtbarkeit des Körperlich-Schönen von einer wesentlichen Latenz durchschossen wird. Diese partielle Verborgtheit des Körpers bindet seine Wahrnehmung an Praktiken der Imagination. Sie eröffnet das imaginäre Feld der Schönheit, das wesentlich ein kulturelles ist, ohne je aufzuhören ein sexuelles zu sein.

### 1. Darwins Theorie der Schönheits- gestützten „sexual choice“

Charles Darwin hat vor allem deshalb mehrere Jahrzehnte über „beauty“ nachgedacht, weil sie mit seiner Theorie der natürlichen Selektion schwer vereinbar schien. Schmückende Federn, Hörner und Geweihe sind bei etlichen Tierarten „carried to a wonderful extreme“: sie haben eine solche Größe bzw. eine solche Form angenommen, daß sie in den „general conditions of life“ eher hinderlich und als Waffen nur noch wenig tauglich sind (I 279). Die evolutionäre Selektion für schöne Ornamente folgt nach Darwins Einsicht einer fortgesetzten Selbstverstärkung, einem Differenzgewinn um des Differenzgewinns willen (II 351). Formulierungen wie „mere novelty, or change for the sake of change“ (II 230), „beauty for beauty’s sake“ oder „mere variety“ (II 230) betonen – ganz im Stile dessen, was gern die Autonomie-Ästhetik genannt wird – die Selbstgesetzlichkeit ästhetischer Präferenzen gegenüber pragmatischen Rücksichten. Darwin denkt Schönheit zuallererst als einen in die Augen springenden Eklat, als tendenziell selbstschädigende Verschwendung, fast könnte man mit Bataille sagen: als souveräne Verausgabung.

Wie allerdings selbst Kant und die idealistische Ästhetik die Begriffs- und Zwecklosigkeit des Schönen an eine Zweckmäßigkeit eigener Art knüpfte, so auch Darwin: Nach seiner ehemals provokanten, heute weithin geteilten Einsicht verschaffen dieselben Ornamente, die in den „general conditions of life“ (II 398) eher hinderlich sind, im hochspezifischen Kontext der sexuellen Werbung Vorteile. Die Unterscheidung natürlicher und sexueller Selektion erlaubt Darwin, die konfligierenden Merkmale ästhetischer Zwecklosigkeit und ästhetischer Zweckmäßigkeit durch Aufteilung auf zwei verschiedene Rücksichten zu entparadoxieren. Die nicht-adaptiven Effekte im Register der allgemeinen Lebensbedingungen begründen die ‚Autonomie‘ des Ornaments, der adaptive Bezug auf die Art-eigenen Geschlechtsrollen dagegen die Zweckmäßigkeit des ansonsten zwecklosen Ornaments.

Darwins berühmteste Beispiele für tierische Schönheit definieren diese als eine unübersehbare, ganz auf Patenz und Auffälligkeit ange-

legte Zutat zu einem ansonsten ungeschmückten Körper. Die konsistente Rede von „Ornamenten“, die „carried to a wonderful extreme“ sind, spielt auf die Debatte über maßlose, arabesk-groteske Ornamente an, von denen sich der Klassizismus im Namen des Maßes und auch einer ‚Natürlichkeit‘ des Geschmacks abzusetzen suchte. Die Rocaille-Ornamentik des späteren 18. Jahrhunderts umgab ihre Objekte mit überbordenden Verzierungen, die an Größe leicht den eigentlichen Objektkörper übertreffen und eine ebenso spielerisch-kapriziöse wie glanzvolle Pracht entfalten. Darwins Blick auf ähnliche Hypertrophismen am Körper von Pfau und Paradiesvogel beinhaltet eine implizite Stellungnahme zur ästhetischen Debatte um maßlose oder gemäßigte Ornamente: Auch die vom Klassizismus inkriminierten Ornamente sind alles andere als ‚unnatural‘; analoge Auswüchse und Digressionen des Körpers – eine Ästhetik der extravaganten, der wunderbaren Arabeske – sind vielmehr quer durch das Reich natürlicher Lebewesen anzutreffen.

## 2. Das Ornament der nackten Haut

Darwins Reflexionen über die ästhetische Evolution des menschlichen Körpers stehen weitgehend quer zu den Paradigmen der heutigen Attraktivitätsforschung. Mehr noch: sie werden in dieser Forschung gar nicht erwähnt, obwohl andererseits deren theoretische Grundannahmen weithin auf Darwins generellem Konzept der *sexual choice* beruhen. Darwin spricht nicht von *waist-to-hip-ratio*, von Kindchenschema oder *Body Mass-Index*. Ihn interessiert am menschlichen Körper nur ein Ornament, das er allerdings für zentral hält. Genau dieses Ornament wird meist gar nicht für ein solches gehalten, sondern eher als Nullstufe der Ornamentierung angesehen. Gemeint ist das Abwählen der haarigen Hautoberfläche unserer Vorfahren, also das sonderbare Phänomen der nackten Haut (II 375-382). Sie ist unbestreitbar der augenfälligste Unterschied in der Gesamterscheinung von Mensch und Affe.

Nacktheit der Haut meint für Darwin nicht die Abwesenheit von Bekleidung und damit etwa das Zeigen der Geschlechtsteile. Nein: Nacktheit der Haut ist positiv das erste Ornament des Menschen: „Man, especially woman, became divested of hair for ornamental purposes“ (II 149). Darwin behauptet nicht, dass die menschliche Haut – sei’s vor sei’s nach der Enthaarung – nicht auch andere biologische Funktionen wahrnimmt; seine Spekulation ist daher nicht prinzipiell unvereinbar mit den alternativen Erklärungsansätzen zur nackten Haut, von denen sich bis heute keiner definitiv durchgesetzt zu haben scheint.<sup>3</sup> Darwin versucht allein plausibel zu machen, dass „to a certain extent“ (II 376) – eine denkbar vorsichtige Formulierung – die extreme Mutation vom fast vollständig behaarten Affen zum fast vollständig ‚nackten‘ Menschen *auch* ein ästhetischer *runaway*-Prozeß ist,<sup>4</sup> der von sexuellen Aussehenspräferenzen angetrieben ist:

The absence of hair on the body is to a certain extent a secondary sexual character; for in all parts of the world women are less hairy than men. Therefore we may reasonably suspect that this is a character which has been gained through sexual selection. We know that the faces of several species of monkeys, and large surfaces at the posterior end of the body in other species, have been denuded of hair; and this we may safely attribute to sexual selection, for these surfaces are not only vividly coloured, but sometimes, as with the male mandrill and female rhesus, much more vividly in the one sex than in the other. [...] So again with many birds the head and neck have been divested of feathers through sexual selection, for the sake of exhibiting the brightly-coloured skin (II 376-378).

Anders als fast alle anderen von Darwin betrachteten Ornamente ist die nackte Haut des Menschen ein *Ganzkörper*-Ornament, kein *addendum* hier oder da. Während die spektakulären Ornamente von tierischem Fell und Gefieder – mit Quintilians Typologie rhetorischer Operationen zu reden – über *additio* funktioniert, hat sich die Selektion der menschlichen nackten Haut offenbar auf *detractio* verlegt. Ästhetikgeschichtlich gesehen, ist die nackte Haut ein Ornament, das mit der modernistischen Wendung *gegen* das Ornament, mit Strategien der Freilegung der ‚reinen‘ Form, Kontur, Farbe vereinbar ist.

Als den evolutionären Ansatzpunkt der Entwicklung zur nackten Haut identifiziert Darwin die als sexuelle Signale wirkenden haarfreien Partien um die (weibliche) Genitalregion vieler Affen und im Mandrill-Gesicht (II 291-293, 376-378).<sup>5</sup> Sexuelle Selektion, die über sehr lange Zeit der ästhetischen Präferenz für solche enthaarten Hautpartien gefolgt ist, konnte dann trotz unverkennbarer praktischer Nachteile – etwa bei kühlem oder gar kaltem Wetter – das affentypische Attraktivitätsmerkmal immer weiter verstärken und bis zur fast völligen Enthaarung insbesondere des weiblichen Körpers führen. Das Nacktwerden des Affen gehorcht insofern etwa der gleichen Inflation eines unterscheidenden Merkmals, nach der die Mode kurzer Röcke kraft ihrer eigenen Dynamik bald zur völligen Entblößung der Beine neigt. Im Resultat entstand so eine fast durchgängig sexualisierte Körperoberfläche, die ein Novum in der Naturgeschichte der Körper zu sein scheint.<sup>6</sup> Vor die Aufgabe gestellt, durch die Verstärkung einiger ursprünglich minimaler Abweichungen den Schimpansen-Look in eine neue Körpermode zu verwandeln, hätte ein Spitzen-Designer schwerlich ein so überzeugendes Resultat hervorbringen können wie der von Darwin beschriebene Prozeß sexueller Selektion mittels fortgesetzter ästhetischer Differenzgewinne, die sich allein auf eine multiple, einerseits kapriziöse und andererseits in sich konsistente Prozessierung der binären Unterscheidung *behaart vs. unbehaart* stützen.

Menschliche Schönheit definiert sich in mehr als einem Parameter (vgl. Lippen, weibliche Hüfte oder Brüste usw.) durch Verstärkung der Differenzen zum Affen. Rein Ornament-gestützte Differenzgewinne dieser Art sind gerade unter nahestehenden Verwandten vielfach be-

obachtet worden: „in many taxa of arthropods and vertebrates closely related species differ most in secondary sexual characters.”<sup>7</sup> Darwins Beobachtung: „to our taste, many monkeys are far from beautiful” (II 310) entspricht damit einer generellen Regel modischer Distanzierung unter eng verwandten Arten. Im evolutionären Maßstab begünstigt dieses Phänomen die Vermeidung hybrider Paarungen und damit die Artenisolation; aus sexueller Selektion hervorgegangene Aussehensunterschiede sind damit besonders relevant für die Ausdifferenzierung ehemals gleicher Lebewesen in unterschiedliche Spezies.<sup>8</sup> Viele Insektenarten sind überhaupt nur durch ihre sexuellen Ornamente (einschließlich skurriler Penismoden),<sup>9</sup> etliche Vogelarten nur durch die sexuell bevorzugte Farbgebung zu unterscheiden. Oder anders: modisch-ästhetische Unterscheidungen – gerade unter eng verwandten Wesen – machen viele Spezies erst buchstäblich zu dem, was sie sind.

Die Evolutionstheorie vermag daher zu erklären, warum etwa Burke feststellen konnte: „There are few animals which seem to have less beauty in the eyes of all mankind [than monkeys].” oder warum in Goethes *Wahlverwandtschaften* Affen die nur scheinbar paradoxe Bezeichnung als „menschenähnlich” und gleichzeitig ästhetisch „abscheulich” erfahren.<sup>10</sup> Es ist diese tief verankerte ästhetische Distanzierung vom Affen-look, die für das verbreitete Befremden gegenüber extrem behaarten Menschen verantwortlich ist. Die sogenannten „Wolfsmenschen”, für die Darwin sich sehr interessiert hat, sind eigentlich „Affen-Menschen”. Das Tabu, auf der Oberfläche unserer Haut so wie unsere Vorfahren auszusehen, scheint sich sogar noch auf das Tabu einer korrekten Bezeichnung zu erstrecken. Die Verneinung starker Behaarung reaktiviert den ästhetischen Distanzierungsmechanismus, dem wir evolutionär das Aussehen unserer Haut verdanken. Sie ist damit ein Musterbeispiel für die Verwerfung einer ehemaligen eigenen Körpermode, die nunmehr als absolut ‚uncool’ wahrgenommen wird – genau so wie Benjamin die Textilmode der eigenen Eltern als „das gründlichste Antiaphrodisiacum” der jeweiligen Nachfolgeneration bestimmt hat.<sup>11</sup>

Wie eifersüchtig wir unsere Hautmode als *unsere* betrachten und gegen Aneignung durch andere Spezies verteidigen, zeigt auch unsere Reaktion auf die wenigen anderen Tiere mit nackter Haut. Was wir an unserem Körper schätzen, verfällt dort scharfer ästhetischer Kritik: Lebewesen wie der Nacktmull oder Nackthunde werden für markant häßlich gehalten. Obwohl wir zweifellos zur Berührung und zum Streicheln nackter Haut disponiert sind, lösen solche Tiere eher das Gegenteil eines Berührungswunsches, ja Ekel aus.

Die nackte Haut ist mithin nicht allein eine Nullstufe an Ornamentierung, sondern selbst ein hochgradig unwahrscheinliches Ornament. Sie ist den elaboriertesten Ornamenten ebenbürtig, auch wenn sie ‚rhetorisch’ über *detractio* statt über *additio* funktioniert und des-

halb nicht die spezifisch arabeske (bis groteske) Struktur der Darwinischen *master examples* hat. Die klassische Ästhetik der Plastik war zu dem gleichen Resultat gelangt. Sie erklärte es für unverzichtbar, den menschlichen Körper unbekleidet wiederzugeben, und zwar weniger um der Präsentation der sexuellen Merkmale willen als weil Kurvatur und Oberflächeneigenschaften der Haut den Menschen auf markante Weise als Menschen bestimmen. Wir sind, mit Desmond Morris zu reden, *the naked ape*.<sup>12</sup> Darauf in der Kunst der Plastik zu verzichten, hieße deshalb nicht weniger als unser erstes Ornament zu verneinen. Der *unbehaarte* Mensch, den der klassische Diskurs der Plastik denkt, ist letztlich der *enthaarte* Mensch, den Darwins Ästhetik der menschlichen Erscheinung in vergleichender und evolutionärer Perspektive denkt.

### 3. Nackte Haut und die Teilung der Sichtbarkeit: Freuds Weiterdenken von Darwins Theorie

Von einem ungenannten „English philosopher“ zitiert Darwin zustimmend die Bemerkung: „clothes were first made for ornament and not for warmth“ (II 338). Heutige Autoren teilen diese Ansicht: „the original purpose of clothing was to call attention to the erotic zones of the body, not to hide them.“<sup>13</sup> Der ästhetische Witz der menschlichen Ornamentik besteht demnach in der Eröffnung einer völlig neuen Möglichkeit, das Spiel der Ornamente zu verdoppeln. Gerade weil die nackte Haut das einzige Ornament ist, das zuallererst durch Abwesenheiten definiert ist – durch das Fehlen von Federn, Haaren und Fell –, kann sie ihrerseits zum Schauplatz für supplementäre Ergänzungen und ornamentale Markierungen aller Art werden. Die nackte Haut ist insofern eine Meisterleistung der sexuellen Wahl: aus der polarisierenden Verstärkung ästhetischer Präferenzen hervorgegangen, bietet sie ihrerseits dem Spiel modischer „variety“ und „novelty“ eine unvergleichlich flexible und vielfältig bestimmbare Fläche. Niemand hat den menschlichen Körper so sehr als ein Organ der Mode gedacht wie Darwin.

Freud hat diese Diagnose bedeutend vertieft. Darwins Anstrengung zielte darauf, die Evolution der enthaarten menschlichen Haut aus sexuellen Attraktivitätspräferenzen zu erklären. Er stellte zwar fest, dass sich daraus zugleich die im gesamten Tierreich fehlende Notwendigkeit einer supplementären Kultur der Bekleidung ergab. Überspitzt kann dies auch so formuliert werden, dass die modische Emergenz der nackten Haut vielleicht sogar einer der Ursprünge der Kultur selbst ist – sofern nämlich diese ästhetische „Caprice“ (II 230, 339) im Interesse der Überlebensverträglichkeit einen künstlichen Ersatz der ‚abgewählten‘ Behaarung verlangt. Gleichwohl zog Darwin aus dem neuen Phänomen der Bekleidung keine weitergehenden Konsequenzen für sein Konzept der menschlichen Sexualmode. Eben dies tut Freud.

Die Entwicklung zur nackten Haut produziert auf dem Umweg über ihre Folge – die künstliche Substitution des schützenden Fells – eine weitere grundlegende Innovation im Gebiet der sexuellen Moden: Teile eines natürlichen Körpers unterliegen erstmals einer kulturellen Verhüllung, wenn auch zunächst vermutlich nur partiell und temporär. Selbst wenn das einzige Kleidungsstück ein Hüftgürtel ist: die nackte Haut des Menschen unterliegt wesentlich der Differenz von *sichtbar und unsichtbar*.

Der Begriff der nackten Haut selbst lebt von der binären Gegenüberstellung von nackt vs. bekleidet. Diese Differenz ist so sehr in unsere Wahrnehmung menschlicher Körper eingeschrieben, daß selbst vollständige Nacktheit nicht einfach als selbstgenügsames Naturphänomen wahrgenommen wird. Vielmehr wird im Wahrnehmungsschema menschlicher Nacktheit die Abwesenheit von Bekleidung immer noch bzw. immer schon mitgedacht. Umgekehrt haben wir Strategien entwickelt, verhüllte, unsichtbare Partien imaginär zu ergänzen. In beiden Fällen sehen bzw. imaginieren wir etwas, was wir strikt positiv gar nicht sehen. Das Feld der Wahrnehmung körperlicher Schönheit ist fortan von Unsichtbarkeiten, von Latenzen durchschossen, die wir imaginär in die Wahrnehmung integrieren. Freud hat diese Phänomene in seinen wiederholten Reflexionen über die menschliche „Entwicklung zur Schönheit“ erörtert.

In den *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* (1903) benutzt Freud ausdrücklich die damals übliche Übersetzung von Darwins Begriff der „sexual selection“ – das letztlich unangemessene und seit der Nazi-Rassepropaganda kaum noch benutzbare Wort „Zuchtwahl“: „Der optische Eindruck ist der Weg, auf dem die libidinöse Erregung am häufigsten geweckt wird und auf dessen Gangbarkeit [...] die Zuchtwahl rechnet, indem sie das Sexualobjekt sich zur Schönheit entwickeln lässt.“<sup>14</sup> Wie selbstverständlich übernimmt Freud hier gerade die besonders steile These Darwins: daß nämlich sexuelle „Wahl“ nicht nur *gegebene* Objekte nach ästhetischen Kriterien unterscheidet, sondern daß sie es auch ist, die im evolutionären Maßstab allererst ihre Objekte „sich zur Schönheit entwickeln läßt“. Dieser starke, performative Sinn von „taste for the beautiful“ (II 108) als des Generators der Objekte, die er bevorzugt, ist der genuine Clou von Darwins Theorie einer sexuellen Ästhetik der Evolution. Wo immer Freud von „Entwicklung zur Schönheit“ spricht, handelt es sich um einen präzisen Rückbezug auf Darwins Theorie, ja um eine Übersetzung des Begriffs „Evolution“. Gleich nach der Referenz auf Darwins Begriff der „sexual selection“ diskutiert Freud das evolutionäre Korrelat der nackten Haut, nämlich ihre partielle Bedeckung durch die Kultur der Bekleidung:

Die mit der Kultur fortschreitende Verhüllung des Körpers hält die sexuelle Neugierde wach, welche danach strebt, sich das Sexualobjekt durch Enthül-

lung der verborgenen Teile zu ergänzen, die aber ins Künstlerische abgelenkt („sublimiert“) werden kann, wenn man ihr Interesse von den Genitalien weg auf die Körperbildung im ganzen zu lenken vermag. Ein Verweilen bei diesem intermediären Sexualziel des sexuell betonten Schauens kommt in gewissem Grade den meisten Normalen zu, ja es gibt ihnen die Möglichkeit, einen gewissen Betrag ihrer Libido auf höhere künstlerische Ziele zu richten.“

Darwin und heutige Evolutionsbiologen kennen stets nur eine Wirkung schöner sexueller „Ornamente“: sie ziehen an, erhöhen Paarungschancen und begünstigen direkt die Einleitung des sexuellen Aktes. Für Freud ist dies nur die eine Hälfte einer förmlichen Antinomie der Schönheit. Einerseits sieht auch er in der optischen Lust den Vorboten und Wegbereiter weiterer Stufen der Lust: Das Auge werde „durch jene besonderen Qualitäten der Erregung, deren Anlaß wir am Sexualobjekt als Schönheit bezeichnen, gereizt [...] Mit dieser Reizung ist einerseits bereits Lust verbunden, andererseits ist eine Steigerung der sexuellen Erregtheit oder ein Hervorrufen derselben, wo sie noch fehlt, ihre Folge.“<sup>15</sup> Schön heißt demnach jene „Objektqualität“, die im Gesichtssinn das Begehren weckt und die – über die aktuell empfundene Schaulust hinaus – das Begehren zugleich auf die Bahn weiterer Stufen des lustvollen Umgangs mit dem Schönen schickt. So lautet Freuds Variante der Platonischen Konfiguration von *ekphanéstaton* und *erasmiótaton* im Begriff des Schönen. Andererseits soll es – wiederum wie bei Plato, aber anders als bei Freuds Hauptreferenz Darwin – eben die Objektqualität des Schönen sein, welche die Bahn des Begehrens von der sexuellen Erfüllung ‚ablenkt‘ und auf andere als sexuelle Ziele verschiebt. 1929 reformuliert Freud diesen antinomischen Schönheitseffekt in den Begriffen von „Regung“ und „Hemmung“:

Leider weiß auch die Psychoanalyse über die Schönheit am wenigsten zu sagen. Einzig die Ableitung aus dem Gebiet des Sexualempfindens scheint gesichert; es wäre ein vorbildliches Beispiel einer zielgehemmten Regung. Die „Schönheit“ und der „Reiz“ sind ursprünglich Eigenschaften des Sexualobjekts. Es ist bemerkenswert, dass die Genitalien selbst, deren Anblick immer erregend wirkt, doch fast nie als schön beurteilt werden, dagegen scheint der Charakter der Schönheit an gewissen sekundären Geschlechtsmerkmalen zu haften.<sup>16</sup>

Wie kann sich ein Reiz des Sexualobjekts geradezu strukturell und „vorbildlich“ in den Auslöser einer „zielgehemmten Regung“ verwandeln? In dieser Frage ist für Freud das Problem der spezifisch menschlichen Stellung zum Schönen gegeben. Die Erstreckung des Schönheitsprädikats am Körper des Menschen dient Freud als ein erster Hinweis der Sprache auf feinere semantische und psychologische Unterscheidungen. Tatsächlich wird ein Mensch „fast nie“ deshalb schön genannt, weil seine Genitalien ein bestimmtes Aussehen haben. Wären auch die menschlichen Genitalien selber schön, wären sexuelle und ästhetische Erregung koextensiv. Nur in dem Maß, in dem ästhetische

Attraktion und sexuelle Erregung nicht koextensiv sind, eröffnet sich die Möglichkeit einer doppelten – und in sich gespannten – Funktionalität des Ästhetischen für sexuelles Verhalten und für ‚sublime‘ Bereiche der Kultur.

Der zitierte Passus aus den *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* rechnet „die mit der Kultur fortschreitende Verhüllung des Körpers“ zu den elementaren Gegebenheiten jeder Reflexion auf sexuelle Attraktivität. Mit der Differenz von *sichtbar und unsichtbar* ergibt sich für die Ästhetik der Partnerwahl eine ganz neue Situation. Einer Logik des Imaginären – Einbildungskraft, Phantasie – fällt die Aufgabe zu, „sich das Sexualobjekt durch Enthüllung der verborgenen Teile zu ergänzen“. Diese imaginäre Ergänzung ist selbst ein wesentlicher Teil des erotischen Spiels zwischen den Geschlechtern geworden. Mehr noch: in der Mehrzahl der Fälle werden minimal bekleidete Körper für attraktiver als vollständig nackte Körper gehalten. Bei allen anderen Lebewesen sind sexuelle Attraktivitätsmerkmale stets offen sichtbar (und riechbar); beim Menschen dagegen interveniert – gerade aufgrund des Nacktwerdens der Haut – eine doppelte Unterbrechung planer Sichtbarkeit durch kulturelle Verhüllung einerseits, imaginäre Ergänzung des Verhüllten andererseits.

Für Freud ist dies ein ebenso wichtiges evolutionäres Datum wie die „denudation“ (II 378) der Haut. Denn die Konsequenz ist, daß das „Schöne“ und „Reizende“ eines sexuellen Körpers erstmals partiell ins Imaginäre verschoben wird. Dies begünstigt entschieden die Möglichkeit, daß die ästhetische Attraktion von der direkten Verfolgung sexueller Ziele abgelenkt wird. Wenn nämlich die Imagination schon bei der bloßen Betrachtung des „Sexualobjekts“ ergänzend tätig werden muß, dann braucht sie nicht erst von anderswo her zu intervenieren, um die sexuelle Erregung auf ‚höhere‘ imaginäre Ziele zu verschieben. Dann ist diese kulturstiftende Kraft par excellence beim Menschen erstmals und geradezu ursprünglich der Wirkung sexueller Attraktivitätsmechanismen eingeschrieben. Von allen tierischen Formen der Sexualitätssteuerung ist sexuelle Partnerwahl beim Menschen dann nicht nur graduell, sondern kategorial verschieden. Sie ist tendenziell von Beginn an – seit der unerhörten Evolution der nackten Haut – an ein mit der verhüllenden Kleidung koemergentes *Imaginär-Werden des Körperbildes* gebunden.

Nur in diesem Feld konnte sich die Assoziation von Schönheit und Geheimnis entwickeln; gleiches gilt für die ästhetischen Theorien von Schleier und Hülle als notwendigen Ingredienzien von Schönheit. Freud erschließt so zwanglos aus einem Weiterdenken von Darwins Theorie kardinale Desiderate der überlieferten philosophischen Ästhetik. Die Logik des Freudschen Arguments ist ebenso einfach wie konsequenzenreich: Die Entwicklung zur nackten Haut eröffnet die (kulturelle) Differenz von Nacktheit und Bekleidung. Die Differenz

von Nacktheit und Bekleidung teilt die Sichtbarkeit des schönen Körpers in einen sichtbaren und einen verhüllten Teil. Die der direkten Wahrnehmung unzugängliche Körperoberfläche, die Lücke der Latenz wird zum Einfallstor der Imagination. Diese reintegriert das Verborgene durch imaginäre Ergänzung. So entsteht ein Körperbild, an dem eine kulturschaffende Kraft *par excellence*, die Einbildungskraft, mitwirkt. Diese Mitwirkung verändert grundlegend die Natur körperlicher Schönheit. Deren enge und eindeutige Bindung an sexuelle Reproduktion wird zugleich beibehalten und konterkariert (Antinomie der Schönheit). Die Latenz-getriebene Intervention der Einbildungskraft in das bei Darwin noch Latenz-frei gedachte Feld der ästhetisch geleiteten sexuellen Wahl revolutioniert mithin die gesamte Korrelation von ästhetischer Evaluation und Sexualität. Sie verwandelt diese Korrelation, indem sie die ästhetisch angetriebene Handlungsmotivation genau so teilt wie die Sichtbarkeit: die Ausrichtung auf das sexuelle Ziel wird partiell „abgelenkt“ und in eine kulturelle Triebkraft verwandelt.

In einem Satz: Gerade als Entwicklung zur nackten Haut eröffnet die spezifisch „menschliche Entwicklung zur Schönheit“ eine Unsichtbarkeit, eine Latenz, deren imaginative Bearbeitung das Feld ästhetischer Wertschätzung zu einem gespannten Feld archaisch sexueller und Kultur-befördernder Mechanismen werden lässt.

<sup>1</sup> Plato, *Phaidros* 250d.

<sup>2</sup> Charles Darwin, *The descent of man, and selection in relation to sex*, Princeton University Press, Princeton 1981. (Zitate aus diesem Buch werden im laufenden Text nachgewiesen. „I“ bzw. „II“ steht dabei für die separat paginierten Teile des Buches, arabische Zahlen für die Seitenzahlen.)

<sup>3</sup> Einen Überblick über die Erklärungen der nackten Haut gibt Desmond Morris, *The naked ape*, Cape, London 1967, S. 42-48

<sup>4</sup> Vgl. Ronald A. Fisher, *The genetical theory of natural selection*, Oxford: Clarendon 1930.

<sup>5</sup> Zu den komplexen Beziehungen zwischen weiblichen und männlichen Sexualornamenten bei den Affen und zu ihren unterschiedlichen Funktionen vgl. Wolfgang Wickler, *Socio-sexual signals and their intra-specific imitation among primates* in: *Primate Ethology*, hg. von Desmond Morris, Weidenfels & Nicholson, London 1967, S. 69-147

<sup>6</sup> Ergänzend zur spektakulären Ausdehnung der *hot spots* des Affenkörpers unterliegt die Ästhetik des Menschenkörpers einer direkten Umkehrung der Merkmals *haarlos vs. behaart*: während bei vielen Affen gerade und nur die genital-erogenen Zonen enthaart sind, sind am menschlichen Körper ausgerechnet an diesen Stellen Haare ‚gewählt‘ worden. Des weiteren wird die relative Enthaarung des menschlichen Körpers kontrastiv durch eine besonders haar-reiche Kopfhaut verstärkt, die ein ganzes Spektrum einer neuen Haar-Ästhetik (Farbe, Glanz, Textur, Duft, Bewegung) an einem ansonsten weithin enthaarten Körper hervorgebracht hat (Vgl. Nancy Etcoff, *Survival of the prettiest*, Doubleday, New York 1999, S. 120-129). Beide Phänomene sind insbesondere als sekundäre weibliche Geschlechtsmerkmale bestens etabliert. Der Wechsel von den oft grellen Signalfarben an den enthaarten *hot spots* der Affen hin zu einem dezent abgetönten farblichen Kontinuum der menschlichen Haut kann gleichfalls als direktonaler evolutionärer Bruch mit der ‚Affenmode‘, als Abkehr von der bunten und höchst indezenten Kolorierung einiger unserer Vorfahren an ihren wenigen nackten Hautpartien verstanden werden.

<sup>7</sup> R. Lande, „Genetic correlations between the sexes in the evolution of sexual dimor-

phism and mating preferences”, in: J. W. Bradbury/ M. B. Andersson (Hg.), *Sexual selection: Testing the alternatives*, Wiley, Chichester 1987, S. 84

<sup>8</sup> Vgl. James L. Gould/ Carol G. Gould: *Sexual selection*, Scientific American Library, New York, 1989., S. 80-81.

<sup>9</sup> Vgl. William G. Eberhard, *Sexual selection and animal genitalia*. Cambridge: Harvard University Press, 1985.

<sup>10</sup> Johann Wolfgang von Goethe, *Wahlverwandschaften* in *Goethes Werke*, hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, Böhlau, Weimar 1892 (Nachdr. dtv, München 1987), Bd. 20, S. 236

<sup>11</sup> Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, in W. B., *Gesammelte Schriften*, Band V, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982, S. 113

<sup>12</sup> Cf. Morris, *The naked ape*.

<sup>13</sup> Etcoff, *Survival of the prettiest*, S. 209.

<sup>14</sup> Sigmund Freud, *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*. In: Freud, *Gesammelte Werke* (=GW), hg. von Anna Freud, 18 Bde., Frankfurt am Main: Fischer, 1966-1969, Bd. 5, S. 5.

<sup>15</sup> *Ibid.*, S. 111.

<sup>16</sup> Freud, *Das Unbehagen in der Kultur*, *GW* 14, S. 441-442.



## *Sulla forma differenziale delle emozioni*

di Fabrizio Desideri

### 1. *Quel che le emozioni non sono*

1.1. Dallo sfondo di una serie di negazioni (dove si dice cosa, certamente, un'emozione non è) potrà risaltare con maggiore perspicuità in cosa e di cosa le emozioni consistano.

1.2. Anzitutto, le emozioni non sono pensieri (non fanno parte della classe delle *cogitationes*, come si potrebbe pensare assumendo una prospettiva cartesiana). Accompagnano, favoriscono, impediscono, colorano i pensieri più diversi, ma non si lasciano ridurre a o identificare con essi. Considerando le emozioni, possiamo misurare la differenza tra la vita psichica in senso ampio e la vita della mente in senso stretto. Dal punto di vista emozionale, la vita psichica aderisce all'essere del corpo e ne dipende tanto sotto il profilo della genesi quanto da quello degli effetti dei fenomeni emotivi (nella loro insorgenza e nel loro durare). Con le emozioni si manifesta uno strato dello psichico antecedente all'autonomia cogitativa del mentale.

1.3. In secondo luogo, le emozioni non sono intenzioni. Sembra la distinzione più facile da capire e insieme è anche quella più difficile da tracciare. La distinzione qui è logica ancor prima che fenomenologica. Le emozioni non si lasciano ridurre o ricondurre alla sfera dell'intenzionalità (al suo campo concettuale) per la ragione che, con esse, non si configurano atteggiamenti e di conseguenza nemmeno atteggiamenti proposizionali (del genere, ad esempio, della credenza). Per di più lo stato di un'emozione è intrinsecamente eventuale, a differenza di quello di un'intenzione. Non ha la stabilità di uno stato o di una condizione, ma la contingenza dell'evento: l'emozione è qualcosa che ci accade.

1.4. In terzo luogo, le emozioni non sono o non rappresentano necessariamente delle cognizioni. Insistere sul valore intrinsecamente cognitivo delle emozioni significa ostinarsi a volerle ridurre ad altro, semplificandone l'originaria complessità, al limite tra senso e non senso, con la quale esse si presentano nella vita di un organismo intelligente e caratterizzato da una qualche forma di consapevolezza e coscienza, seppur non necessariamente di un'autocoscienza. Conoscere l'oggetto della propria paura fino a neutralizzarne consapevolmente il significato di una minaccia o di un pericolo talvolta non estingue

il ripresentarsi di un sussulto emotivo, caratterizzato da un provare paura per qualcosa.

1.5. In quarto luogo, le emozioni non possono nemmeno identificarsi con dei sentimenti. Anche se quest'ultimi, spesso, nascono da e, certamente, si nutrono di esperienze o fenomeni di tipo emozionale. Perché una serie di eventi emozionali analoghi per qualche aspetto possa stabilizzarsi in un sentimento è necessaria l'integrazione di essi con elementi e fattori sia di natura cognitiva o para-cognitiva sia di natura intenzionale o quasi-intenzionale.

Rispetto alla quasi intenzionalità dei sentimenti, al loro prefigurare e anticipare la direzionalità di atteggiamenti e azioni vere e proprie, le emozioni oppongono un carattere acefalo e tendenzialmente anarchico. I sentimenti si nutrono, si coltivano, si accrescono, si indirizzano e talvolta anche si governano. Le emozioni ci accadono, insorgendo per così dire prima di ogni intenzione e prima di ogni istanza di governo e di controllo da parte di funzioni superiori. Naturalmente, in virtù di queste istanze, le emozioni possono essere filtrate, selezionate, modulate, moderate e talvolta represses. Ma questo non fa che confermare la loro origine anarchica.

1.6. Nel passaggio-trasformazione delle emozioni in sentimenti si profila l'effettiva possibilità dell'estetico (vedi Desideri 2011, pp. 74-81). Nell'emergenza di un'attitudine estetica e nel suo ricorrente, conseguente e distribuito esercizio, l'emozione (l'impatto emozionale) gioca indubbiamente un ruolo decisivo e per così dire strutturale. Ciò che varia è, semmai, il suo peso e lo spettro della sua azione. Ad esempio, col passare da una maggiore ampiezza e pervasività iniziali, rispetto ad aspetti ed elementi di natura cognitiva e riflessiva (così accade nei primi mesi di vita del bambino), ad una sua 'intelligente' e progressiva decantazione. Nell'esperienza estetica, insomma, il tenore emozionale è filtrato e modulato. Esso costituisce soltanto un elemento o fattore di una sintesi densa, dove si compensano o contrastano fattori disposizionali e fattori per così dire ambientali (convenzioni ereditate, preferenze consolidate, schemi culturali). Senza però che il valore dell'iniziale insorgenza emozionale possa estinguersi.

## 2. *Prima approssimazione: i sistemi emozionali come sintesi espressive*

2.1. Prima ancora che si addensino e si stabilizzino in sentimenti e senza alcuna necessità che questo passaggio vi sia, le emozioni sono di per sé espressive. L'espressività (l'essere disposizionalmente correlate a manifestazioni sensibili e a segni di qualche tipo) riguarda l'aspetto primario delle emozioni: quel tratto di psichismo e di vita mentale elementare che noi umani condividiamo con molte altre specie animali. In base a questa intrinseca caratteristica le emozioni non possono essere ridotte o spiegate in termini di comportamenti o di puri e semplici meccanismi di adattamento comportamentale. Il carattere espressivo delle

emozioni implica, infatti, una qualche sfasatura e differenza, spesso misurabile in termini temporali, tra dei modi di comportamento, come reazione a sfide e sollecitazioni ambientali, le cognizioni presupposte da questi stessi modi e le percezioni che li attivano o li inibiscono. Da questa sfasatura o asintonia si origina una qualche forma di differenza tra interno ed esterno, tra la vita interna dell'organismo e quella esterna, senza di cui non si potrebbe parlare di espressività. L'aspetto espressivo dell'emozione appare connesso, così, con la dilatazione del tempo della risposta comportamentale e con le risonanze affettive che si riverberano da input di ordine sensoriale e percettivo.

Volendo rimanere nel paradigma delle emozioni come risposta, si potrebbe allora sostenere che il carattere disposizionalmente espressivo delle emozioni è correlato all'indeterminatezza ovvero alle ridondanze e quindi alle risonanze che caratterizzano le informazioni sensoriali e percettive. E questa correlazione sarebbe resa possibile proprio dalle asintonie o differenze di fase tra la coerenza sistemica di un organismo e le fluttuazioni e le frange ambientali in cui è immerso. Da questa differenza o difficoltà di sintonia si origina la stessa differenza tra interno ed esterno quanto alla vita di organismi caratterizzati da una certa complessità sistemica. Coerentemente con questa visione potremo assumere – in accordo con la magistrale sintesi teorica di Jaak Panksepp (cfr. in particolare Panksepp 1998 e Panksepp e Biven 2012) – che «sistemi emozionali di processi primari» caratterizzano in diversa misura e complessità la vita cerebrale dei mammiferi.

2.2. Accettare questa caratterizzazione genericamente animale dei dispositivi emozionali primari non implica di per sé accettare la tesi di una localizzazione cerebrale precisa di emozioni tipologicamente diverse (quali quelle relative alla paura o all'aggressività o all'attaccamento o alla sfera riproduttivo-sessuale). Come suggeriscono recenti analisi e meta-analisi di tipo neuro-scientifico (vedi Lindquist *et al.* 2012), questo passo non solo non è necessario, ma è divenuto anche controverso quanto alle sue evidenze sperimentali. A un approccio "locazionista" (secondo il quale, ad esempio, l'emozione della paura sarebbe localizzata nell'amigdala, il disgusto nell'insula, la collera nell'OFC ecc.) sarebbe così da preferire un approccio di tipo "costruzionista". Il carattere elementare e irriducibile delle emozioni basiche che condividiamo con tutti mammiferi sarebbe, pertanto, elementare e irriducibile solo in apparenza. Le emozioni devono essere pensate, piuttosto, come «costruzioni» ovvero come una sintesi che integra e amalgama informazioni sensoriali, tracce mnestiche, micro-comportamenti, routine gestuali, aspettative.

2.3. Potremmo ipotizzare, a questo proposito, che tra i caratteri dell'amalgama vi siano anche (se non principalmente) quelli del timbro, del tono e della coloritura capaci di unificare in un unico sistema emozionale contenuti percettivi, sensazioni corporee, operazioni psichi-

che e comportamenti solitamente distinti. Dall'alone d'indeterminatezza che connota l'unificazione in sistema dei vari dispositivi emozionali deriverebbe, così, il loro carattere tendenzialmente espressivo.

### 3. *Seconda approssimazione: espressivismo emozionale*

3.1. Il grado di tendenziale espressivismo della sfera primaria delle emozioni si manifesta anzitutto nel coinvolgimento corporeo. È come se l'attivazione delle diversi reti neurali che caratterizza l'insorgenza e la fenomenologia delle emozioni coinvolgesse, quasi nella forma di un selettivo riverbero, zone, posture e gesti del corpo. L'attività di rappresentazione esercitata nel sistema nervoso centrale in concomitanza e come risposta a determinati input sensoriali (a segnali che provengono dalla periferia del corpo o direttamente dall'esterno) si dimostra, pertanto, solo una componente della serie di operazioni che caratterizzano il fenomeno emozionale. C'è un coinvolgimento corporeo che parte dai muscoli facciali (dalla dilatazione o chiusura delle pupille al serrarsi o distendersi delle labbra) per giungere agli arti superiori e inferiori (il tremore delle mani o delle gambe) o per estendersi su tutta la superficie corporea (ad esempio nella forma del brivido) fino a coinvolgere movimenti somato-viscerali. Anche a questo riguardo le emozioni si presentano, dunque, come un amalgama (un impasto) tra dinamiche rappresentative (l'avvertire una minaccia nel percepire un sibilo caratteristico) e forme di micro-azione e micro-reazione che si traducono in gesti e movimenti corporei a carattere espressivo. Come se, nel tempo in cui perdura il processo emozionale, il corpo si trasformasse in una scena dove si disegnano una pluralità di micro-atteggiamenti mimetici che trovano la loro coerenza nell'unità differenziale di una specifica emozione. Secondo questo aspetto ogni sistema emozionale potrebbe così definirsi come un impulso mimetico bloccato in se stesso: una risposta mimetica a eventi percettivi reali o illusori che si esercita anzitutto nei confini del proprio corpo.

3.2. Coinvolto in una messa in scena mimetica che non ha bisogno di spettatore, il corpo dell'animale (naturalmente anche dell'animale che noi siamo) diviene espressivo. In quanto espressive, le emozioni non si configurano unicamente come una risposta. Possono anche esprimere e configurare una spasmodica anticipazione, una trepida attesa o il rilassato sollievo per un pericolo scampato. Nel presente delle emozioni, nel loro carattere intrinsecamente manifestativo, sono così implicati tutti i modi temporali. In virtù di questa plasticità temporale delle emozioni, nient'affatto riducibili in un rigido schema stimolo/risposta o nella forma più raffinata di un puro e semplice feedback, esse attestano un primo livello di soggettività del vivente. È quanto avviene, ad esempio, con l'emissione di suoni universalmente percepiti come emozionalmente espressivi: urla stridule, gemiti, mugolii di dolore o di piacere, ululati, la minacciosità del ringhiare o l'affettuosa modulazione della voce.

Già per il motivo che a questo proposito non vi sono differenze radicali e sostanziali tra i suoni emozionalmente espressivi prodotti dalla nostra specie e, ad esempio, quelli di altri primati o – più in generale (con le dovute differenze) – di altre specie animali, l'espressivismo delle emozioni nella sua primarietà e tipicità ha un carattere sub-simbolico, se il termine “simbolico” continuiamo a riferirlo alla nostra capacità di esprimerci e di comunicare socialmente mediante segni convenzionalmente codificati ovvero di segni significanti grazie al loro carattere astratto e arbitrario (nel senso di De Saussure) e ad una qualche struttura grammaticale che ne regola l'uso nei contesti più diversi. Se il carattere espressivo delle emozioni è sub-simbolico, e comunque al di qua di un'articolazione sintattico-semantiche, non per questo può dirsi, però, totalmente asemantico.

3.3. In quanto originariamente espressiva la dinamica delle emozioni influenza, modula e talvolta capovolge o interrompe con la forza di una cesura la trama linguistica dei significati. Com'è, ad esempio, attestato da proposizioni quali: “dall'emozione non riuscì a parlare”; “seppur visibilmente emozionato, riuscì comunque a tenere la sua conferenza”; “il tremore della voce esprimeva tutta la sua titubanza”; “un improvviso rossore rivelò il suo turbamento e conferì un diverso significato alle sue parole”; “la vista di quelle colline lo emozionò fino a farlo piangere”; “il tono gioioso della sua voce rendeva accettabili le verità più amare”. Questa serie di esempi, che potrebbe continuare *ad libitum*, conferma l'intreccio continuo tra l'espressività pre-simbolica dei sistemi emozionali primari e la mediazione simbolica del linguaggio verbale.

3.4. Considerare questo primo aspetto del rapporto tra emozione e linguaggio ci libera certamente dalla retorica dell'ineffabilità dei fatti emozionali e dei vissuti emotivi. Le emozioni sono certamente effabili. Non solo per il motivo che lambiscono, attraversano, permeano e intonano il discorso, ma e soprattutto in quanto di per sé espressive.

Sarebbe, però, un errore considerare il rapporto tra emozione e linguaggio come orientato in un'unica direzione, caratterizzandolo unicamente come un movimento *bottom up* ovvero dal carattere sub-simbolico delle emozioni primarie verso il livello superiore e più complesso dell'articolazione linguistica della vita psichica e mentale.

Come è stato sottolineato in studi recenti (vedi Jablonka, Ginsburg, Dor 2012), per capire la dinamica co-evolutiva del rapporto tra emozione e linguaggio, bisogna considerare anche la direzione *top down* che assume questo rapporto. Si tratta, in altri termini, di considerare l'effetto di controllo – sia nel senso dell'inibizione sia in quello della dilatazione e del potenziamento – che il linguaggio esercita sulla sfera emozionale. Da un lato, «certe precondizioni emozionali» devono sussistere perché il linguaggio possa evolvere socialmente con tutte le sue caratteristiche di astrazione, flessibilità e potenza comunicativa (il riferimento qui va a emozioni tipicamente socializzanti, come quelle

relative alla cura alloparentale della prole o quelle inerenti al piacere di escogitare nuovi strumenti). Dall'altro lato, il linguaggio – evolvendosi – espande il mondo (esterno e interno) degli individui e di conseguenza espande anche il loro mondo emozionale (*ivi*, p. 2152).

3.5. Attraverso il filtro inibente, discriminante, modulante e selettivo del linguaggio, come vettore potente di interattività sociale e di costruzione culturale, la sfera delle emozioni è delimitata ed espansa nel medesimo tempo. D'altra parte, però, è attraverso la comunicazione linguistica che la sfera emozionale si espande e si diversifica al suo interno. A questo livello, infatti, le emozioni agiscono con effetti simbolici tanto in un ambito genericamente socio-culturale quanto in un ambito politico e religioso. Esse, in altri termini, si fanno agenti di mediazione simbolica, veicolando, facilitando e rafforzando determinati comportamenti e inibendone altri. Nuovi tipi di emozioni (ad esempio quella per la bandiera della propria nazione o per i colori della propria squadra), a carattere per così dire secondario, sorgono attraverso il linguaggio, evolvendo in qualche modo con esso. Questo non toglie, però, l'origine pre-linguistica e sub-simbolica del dispositivo emozionale e della sua prima espressività. Come è testimoniato, del resto, dal persistente ricorso, nella pratica linguistica di ogni livello, al complesso di metafore che fanno riferimento alla scena corporea in cui si disegna, per così dire mimeticamente, il dispositivo emozionale (con espressioni come “mi si gelò il sangue nelle vene”, “avevo il cuore gonfio”, “mi batteva forte il cuore”, “mi si drizzarono i capelli”).

Il significato di questi usi metaforici non sta, però, unicamente nel «creare empatia e una comunità di sentimento tra gli individui» (cfr. *ibidem*) appellandosi a strati ancestrali della vita psichico-mentale: a esperienze emotive sensoriali provenienti «strettamente da profonde regioni subneocorticali del cervello» (Panksepp, Biven 2012, p. 91). Certamente nel corso dello sviluppo individuale queste prime sintesi affettivo-emozionali sono rielaborate e filtrate da istanze di livello superiore (neocorticali), ivi compresa la capacità di elaborare simbolicamente le informazioni mediante il linguaggio. Certi stimoli sensoriali e certi processi affettivi primari sarebbero pertanto trasformati in esperienze fenomeniche (ad esempio quelle legate al gusto) solo attraverso una elaborazione e reinterpretazione cognitiva di ordine superiore (vedi Edmund T. Rolls 2005 e 2011). Le emozioni primarie, in altri termini, si convertirebbero in «sentimenti emozionali», acquisendo il valore di «valutazioni non affettive», soltanto in quanto mediate dalla capacità di verbalizzare e di concettualizzare.

3.6. Consentendo con questa tesi, si tratta comunque di capire se, nel contesto umano, le emozioni caratterizzate da una sintesi di secondo livello, inclusiva di mediazioni cognitive e articolazioni linguistico-simboliche, sostituiscano la sintesi caratteristica dei sistemi emozionali primari o se, tutt'al più, la lascino persistere in forma residuale e

frammentaria. La mia tesi al riguardo è che anche i sistemi emozionali di secondo livello, che incorporano dispositivi simbolici e mediazioni linguistico-cognitive, sono sistemi altamente instabili e aperti, sia sul versante delle dinamiche di basso livello (grezze) sia su quello delle dinamiche di livello superiore (cognitivamente e simbolicamente orientate). Da un lato, inclinano per così dire verso la traduzione simbolica e l'assimilazione di input di carattere cognitivo ed etico; dall'altro, possono addensarsi in pulsioni ostili a qualsiasi istanza di governo. Anche per questo motivo le emozioni, nel doppio livello della sintesi che le definisce, non possono mai tradursi senza resti nell'orizzonte cognitivo. Ciò ha a che fare, naturalmente, con il tipo di espressività sub-intenzionale (al di qua di ogni esplicita o implicita intenzionalità) che le caratterizza.

#### 4. *Terza approssimazione: indicialità e proto-dialettica delle emozioni*

4.1. Ricorrendo alla distinzione di Peirce, l'espressività delle emozioni è quella dell'indice piuttosto che quella del simbolo. Quest'aspetto contribuisce in maniera decisiva a distinguerle logicamente dai sentimenti. Mentre la densità di quest'ultimi è simbolica e suscettibile di un'articolazione e di una gerarchizzazione nell'ambito del sentire affettivo, quella delle emozioni ha un carattere pre-simbolico e poco incline ad una regolazione. Con il loro modo di presentarsi spesso erraticamente inatteso o anche episodico e ricorrente, le emozioni possono contrastare il carattere colto ed educato dei sentimenti. Naturalmente possono anche coesistere con essi, rafforzarli o stabilizzarsi in attitudini sentimentali di vari tipo. Il passaggio dal livello di espressività anzitutto corporea e amodale delle emozioni (anche qualora il dispositivo emozionale si innervi in gesti e atteggiamenti tipici) a una stabilizzazione pur embrionale di complessi simbolicamente significativi è per lo più un passaggio di tipo estetico. Per "passaggio estetico" intendo, in senso quasi "tecnico" (cfr. Desideri 2011 e, in una prospettiva kantiana, 2003), un significativo accordo o un motivato contrasto tra elementi emotivo-affettivi e aspetti cognitivo-valutativi in occasione di un qualsiasi oggetto. Al confine di questo passaggio, prima di esso, le emozioni mantengono una peculiare densità espressiva e proto-semantiche che si differenzia e spesso sta in tensione tanto con la spontaneità espressivamente simbolica dei sentimenti quanto con l'articolazione grammaticale (con l'insieme di regole e reiterati usi) dei linguaggi simbolici convenzionali. La tensione differenziale non corre qui, unicamente, sul filo del rapporto tra il tenore espressivamente indicale delle emozioni e quello convenzionalmente simbolico del linguaggio o, in via complementare, su quello della sempre possibile divergenza tra la direzionalità del sentire e l'eccentricità o pluriversità emozionale. Questa tensione, questa differenza di fase nella trama della vita psichica, riguarda anche la primitiva dialettica tra esterno ed interno che nel dispositivo emozionale in ogni caso si esprime e, con essa, l'affiorare di un interno nelle

pieghe della corporeità che non necessariamente si accorda con quello dei sentimenti e delle intenzioni.

4.2. Alla dialettica protosemantica dell'intrinseca espressività delle emozioni fa dunque da pendant biopsichico quella tra turbolenza (rottura di equilibri psicofisiologici) e assestamento (autoregolazione) del sistema. Da questa duplice dialettica si alimenta in buona parte la dinamica stessa della vita psichica e mentale. Si tratta, infatti, di una dialettica corporeo-psichica che riguarda anche sfasature e disarmonie tra gli elementi marcatamente somatici e quelli puramente affettivi della dimensione emozionale. Una dialettica che, per usare i termini definiti nella «neuroscienza affettiva» di Jaak Panksepp, riguarda il complesso *BrainMind*, espressione di un punto di vista *bottom up* da integrare con quello *top down* del *MindBrain*, se si vuol cogliere le “causalità circolari” – nei termini di Kant: la dinamica di *Wechselwirkung* – che intercorrono tra gli «strati evolutivi del cervello» (Panksepp, Biven 2012, p. 7).

Appunto in questo quadro, nella cornice teorica quasi spinoziana di una concezione monistica ed evolutiva del rapporto tra mente e cervello, le emozioni, emergendo da reti neurali subcorticali e dunque dagli strati più antichi dello sviluppo cerebrale, testimoniano il carattere non lineare o finalistico di questo stesso sviluppo. Soprattutto nella loro forma primaria o basica, in quelle sintesi di primo livello che si annidano anche nelle forme emozionali più complesse e mediate, i dispositivi dell'emozione significano l'attualità dell'archeologico: la permanente possibilità che questi reperti di una vita ancestrale della nostra mente riaffiorino come tali, bucando per così dire la crosta delle mediazioni e delle convenzioni. Dal punto di vista della loro archeologica anarchia, anteriore non solo alla rappresentazione di un Sé ma anche al sentimento che tale rappresentazione può generare, i processi emozionali richiedono di essere moderati, educati e riflessivamente governati da altre istanze della vita psichica e mentale. Non soltanto le emozioni sono incapaci – da sé: con le proprie forze pre-simboliche – di dire o significare la verità, ma sono anche costitutivamente inadatte a quel governo di sé che Platone indica con il termine di *sophrosyne* (vedi Desideri 1998).

## 5. Quarta approssimazione: grana e forma delle emozioni

5.1. Il carattere eventuale di uno stato emotivo conosce l'intensità del grado. Perciò l'onda perturbativa è spesso scandita, nel suo decorso, da creste e da ventri di intensità emozionale. Insieme all'intrinseca instabilità dell'onda emotiva (aperta ad una regolarità di flusso o a variazioni repentine) il *quantum* del grado di intensità, da cui è generata e costituita, cattura e sintetizza frammenti e riflessi di realtà nella forma di risonanze, dissonanze e consonanze, solitamente con la valenza di risposte ad input di natura sensoriale (esterna ed interna). I *minima*

*realia* catturati e sintetizzati nel grado intensivo che distingue uno stato emozionale sono quindi trasformati nella grana di unità qualitative.

5.2. Le unità qualitative di cui si compone la grana delle emozioni permettono di articolarle in stati discreti, anziché in un *continuum* senza interne distinzioni. Seppur amodali, quanto al non riuscire da sé a configurare atteggiamenti, gli stati emozionali (anche in virtù dell'espressivismo multimodale che li caratterizza) non sono affatto senza qualità. Anzi, il *quantum* nel loro caso è, direttamente, sempre un *quale*. Proprio in virtù di un trapasso continuo, seppur segnato da maggiore o minore forza, tra il *quantum* e il *quale* della loro variabilità intensiva le emozioni, nella singolarità dell'esser provate da qualcuno (anche da un soggetto multiplo), sono contraddistinte da una grana.

5.3. Così come le infinite sfumature cromatiche senza unità di campo di riferimento, tanto percettivo quanto linguistico, non sarebbero nemmeno articolabili, lo stesso vale per la grana degli stati emozionali. La misura della loro percepibilità e della stessa differenziabilità nel provarle implica la possibilità di delimitarle e caratterizzarle secondo forme di riconoscimento. Da questa possibilità deriva anche quella della loro misurazione, S'innesci, qui, una dialettica ancor più sottile ed apparentemente evanescente tra la latenza espressiva della grana emozionale e la forma convenzionale della sua (ri-)conoscibilità. Si può anche parlare, a tale proposito, dell'instaurarsi di un doppio legame tra la grana dei *qualia* emozionali e la *Gestalt* che li accoglie e raccoglie in un unico stato qualitativo di turbamento emotivo: l'esser mosso e commosso del sistema nel senso della paura, del terrore, dell'ansietà, dello stupore, del piacere, della gioia.

5.4. Doppio legame, *double Bind* è anche quello che si palesa tra la forma dell'emozione e la sua funzione. Senza la prima, non c'è la seconda. L'indice di riconoscibilità di uno stato emozionale, il suo demarcarsi all'interno di un sistema emozionale, è condizione perché questo stato, nella sua specificità differenziale e nella gamma della sua fenomenologia, svolga una funzione all'interno di un sistema vivente. C'è però una sfasatura ovvero una non perfetta congruenza tra la forma (la *Gestalt* espressiva) e la funzionalità delle emozioni al ciclo di vita di un organismo (individuale e/o collettivo). Il lato espressivo della *Gestalt*, nella sua evenienza meta-funzionale, trascende sempre la determinatezza delle funzioni. Nell'originario e sintomatico espressivismo possiamo cogliere, allora, il grado di libertà interno ai sistemi emozionali: lo spazio del loro gioco. In questo gioco, dovuto alla non coincidenza tra *Gestalt* e funzione, sta la potenzialità di senso delle emozioni e la 'profondità' della loro 'corporea' dimensione (quella profondità della superficie o «grande ragione del corpo» perfettamente intuita da Nietzsche, ammirato per questo riguardo da Damasio e da Dennett). Anche per questo motivo, la forma o *Gestalt* espressiva, può essere detta il *primum* dell'emozione. A livelli differenti, differenziati e

differenziabili, l'emozione rappresenta ed esprime uno stato qualitativo del sistema. Rappresenta ed esprime: forma e informa.

5.5. Una citazione da Wittgenstein offre un punto d'appoggio significativo alla tesi della rilevanza della forma sia nell'intelligenza delle emozioni sia nella definizione di ciò che effettivamente sono:

L'esperienza (il concetto di esperienza) pare (a noi) delimitata da un'oscurità assoluta. Ma anche il nero è /sarebbe/ un colore; e se un colore è delimitato dal nero, è delimitato da un confine colorato come qualsiasi altro confine. [...] L'esperienza immediata (il dato di senso) o è un concetto di demarcazione banale, oppure è una forma (Wittgenstein 2002, p. 509).

Come, però, l'intelligenza delle emozioni sfugga ad una demarcazione puramente concettuale o meramente linguistica, lo attesta un'altra osservazione del Wittgenstein degli ultimi scritti sulla filosofia della psicologia: «Che cos'è la paura?. Che cosa significa «aver paura»? Se io dovessi definirla con *una sola* indicazione – io dovrei *recitare* la paura» (Wittgenstein 1998, p. 11).

La messa in scena della paura, come di ogni altra emozione, è un'esposizione (una rappresentazione) della sua natura primariamente mimetica. «Recitare la paura» significa, perciò, rappresentare la natura di mimesi inibita che caratterizza l'origine stessa dell'emozione come *Gestalt* affettivo-espressiva. La rappresentazione mimetica diretta al *core affect* dei sistemi emozionali non può che esporre sensibilmente la sfasatura e l'elementare dialettica tra interno ed esterno propria dei sistemi emozionali primari. Con questa dialettica è connessa la stessa difficoltà di definire la forma delle emozioni primarie con la loro dimensione pre-linguistica e pre-categoriale e soprattutto la difficoltà di definirne la natura specifica in un sistema coerente. Di questa difficoltà si può forse venire a capo mettendo a frutto la tensione tra la dimensione puramente differenziale dei differenti campi emozionali e la loro delimitazione linguistico-categoriale. In tal modo potremo finalmente considerare le emozioni nel loro carattere di forme differenziali: dispositivi o sistemi psico-corporei che integrano in una sintesi densa variabili di differente natura: informazioni sensoriali, micro-valutazioni, risonanze affettive, eccitazioni senso-motorie e fluttuazioni somatico-viscerali. La *Gestalt* espressiva di tali dispositivi e la curvatura di senso (il vettore) della stessa forma emotiva dipenderanno, dunque, dal peso specifico e dal livello d'interazione tra queste variabili. In conclusione, la forma dell'emozione non può essere disgiunta dal grado d'intensità (dalla grana) delle sue variabili. Sono infatti mutamenti infinitesimi nel *continuum* della vita sensorial-percettiva e psichica a caratterizzare la *Gestalt* espressiva di un'emozione e il suo valore di risposta. “Provare la paura” può significare irrigidirsi e rimanere bloccati o ricevere una spinta decisiva a fuggire.

5.6. In quanto differenziale, la forma dell'emozione acquista ri-

conoscibilità e specificità solo per via oppositiva ovvero in rapporto ad altre forme o *Gestalt* emozionali. L'aria di famiglia tra i dispositivi emozionali precede, però, la loro disposizione in un sistema coerente. Anche per questo motivo, la categorizzazione delle emozioni non può che situarsi al confine tra natura e convenzione.

### *Referenze bibliografiche*

- Desideri, F.,  
1998: *L'ascolto della coscienza. Una ricerca filosofica*, Feltrinelli, Milano.  
2003: *Il passaggio estetico. Saggi kantiani*, il Melangolo, Genova.  
2011: *La percezione riflessa. Estetica e filosofia della mente*, Raffaello Cortina, Milano.
- Jablonka, E., Ginsburg, S.,  
2012: *Scaffolding emotions and evolving language*, "Behavioural and Brain Sciences", 35, 3, pp. 154-55.
- Jablonka, E., Ginsburg, S., Dor, D.,  
2012: *The co-evolution of language and emotions*, "Philosophical Transactions of The Royal Society B", 367, pp. 2152-59.
- Lindquist, K. A., Wager, T. D., Kober, H., Bliss-Moreau, E., Barrett, L. F.,  
2012: *The brain basis of emotion: A meta-analytic review*, "Behavioral and Brain Sciences", 35, pp. 121-202.
- Panksepp, J.,  
1998: *Affective Neuroscience: The Foundations of Human and Animal Emotions*, Oxford University Press, New York.
- Panksepp, J., Biven, L.,  
2012: *The Archeology of Mind. Neuroevolutionary Origins of Humans Emotions*, W. W. Norton & Company, New York London.
- Rolls, E. T.,  
2005: *Emotion explained*, Oxford University Press, Oxford.  
2011: *The Origins of Aesthetics: A Neurobiological Basis for Affective Feelings and Aesthetics*, in Schellekens, E., Goldie, P., *The Aesthetic Mind. Philosophy & Psychology*, Oxford University Press, Oxford, pp. 116-65.
- Wittgenstein, L.,  
1998: *Ultimi scritti. La filosofia della psicologia*, Introduzione di A. G. Gargani, Laterza, Roma-Bari  
1999: *Ricerche filosofiche*, a cura di M. Trinchero, Einaudi, Torino.  
2002: *The Big Typescript*, a cura di A. De Palma, Einaudi, Torino.



## *Piacere nudo e gusto vestito: cibo ed evoluzione* \*

di Nicola Perullo

### *Premessa epicurea*

Vorrei situare questo testo sotto l'autorità del grande Epicuro. In particolare, sotto un'*ambiguità* che risale alla distorsione con cui le scuole filosofiche di orientamento platonico, fin dall'antichità, hanno trasmesso il suo pensiero, collocandolo nell'alveo di un edonismo sfermato e volgare. A tal fine è, bene rifarsi ad Ateneo di Naucrati, l'erudito vissuto verso la fine del II secolo d. C., autore del grande trattato *I deipnosofisti*. In un passo attribuito ad Epicuro si legge il seguente pensiero: «Principio e radice di ogni bene è il piacere del ventre; con questo ha rapporto tutto ciò che è ingegnoso e raffinato». E ancora, nello stesso luogo, Ateneo riporta un altro pensiero attribuito a un suo seguace, Metrodoro: «Del ventre, o fisiologo Timocrate, bisogna tenere conto, e che vi ponga un discorso ogni studio che vuole procedere secondo natura»<sup>1</sup>.

Passi come quelli citati possono essere oggetto di sdegno e di facili ironie, ma potrebbero anche essere letti sotto una luce nuova. Da qui, la mia richiesta di patrocinio a Epicuro, che si fonda essenzialmente su due motivi. Il primo è che egli è fautore di una concezione monistica in cui l'umano è assunto nella sua indissolubile unità psicofisica, e tale monismo è alla base di quanto proporrò in questo scritto. Il secondo, perché la *storia degli effetti* della dottrina epicurea si caratterizza per due interpretazioni diverse e talvolta alternative del *piacere*, tema della mia trattazione. Da una parte, quella popolare, più caricaturale e forzata rispetto alla lettera della dottrina epicurea, di un abbandono al piacere sensibile e sensuale; una prospettiva che però può essere parzialmente recuperata all'interno di un discorso più ampio. Dall'altra, quella, filologica, del governo e del controllo del piacere stesso. Ora, quando si parla di piacere sensibile e sensuale, gli ambiti di riferimento sono quasi sempre il cibo e il sesso, e non è un caso che nella tradizione occidentale questi due ambiti vengano richiamati insieme: nel *Fedro* (64d) Platone li associa quali piaceri del corpo dai quali il filosofo deve distogliere l'attenzione. Dato che questo testo si occuperà di piacere del cibo in un'ottica evoluzionistica – sia in senso ontogenetico che filogenetico – ecco il mio richiamo ad Epicuro che, nella lettura più grossolana, è andato caratterizzandosi nei secoli come il filosofo dei

gaudenti e, più precisamente, dei gastronomi, tanto da diventare, sotto forma aggettivale, l'eponimo di esperienze speciali sotto questo aspetto.

Cercherò di offrire spunti per un'interpretazione dell'origine del gusto sensibile come primaria attitudine estetica. Se il nesso tra corpo ed emozione, nel cibo, è facile da comprendere, la connessione tra piacere gustativo ed estetica è più discutibile e, come noto, spesso addirittura negata. In quel che segue, si proporrà la tesi che già nelle prime emozioni legate all'assimilazione gustativa da parte dell'infante sia invece possibile riscontrare un'emergenza estetica.

### *Il gusto dell'infanzia come prima attitudine estetica*

Fin dalla nascita, la nostra esistenza è costituita da relazioni ecologiche calate nell'esistenza sensibile<sup>2</sup>. Le immagini e i suoni, il contatto con altri corpi, i profumi e i sapori forniscono input emotivi e percettivi che iniziano a strutturare il vissuto estetico e cognitivo di ciascuno di noi. In questa matassa di relazioni, spicca per necessità e urgenza l'azione nutritiva. Attraverso il cibo – in particolare, attraverso la suzione del latte materno – il neonato inizia a esplorare e conoscere “la carne del mondo” con regolare intensità. Questo rapporto tra la formazione di un sé e la materia esterna da introiettare – il cibo è l'unica porzione di mondo esterno che facciamo entrare volontariamente dentro di noi con costante regolarità – è un plesso percettivo complesso in cui necessità, godimento, conoscenza e affettività sono mescolati. Sembra dunque che un'attenzione specifica al cibo in relazione ai problemi dell'esperienza e dell'evoluzione sia più che giustificata.

Più in generale, senza cibo non c'è vita e senza vita non c'è pensiero, né filosofia, né estetica. Questa è un'argomentazione semplice e banale ma inconfutabile. Eppure, nonostante i richiami di alcuni filosofi di tendenze anche tra loro molto diverse – per esempio Feuerbach, Nietzsche, Lévinas – una filosofia del cibo è ancora sentita per lo più come un'eccentricità o, nei casi migliori, una tematica marginale. Nei miei ultimi libri, ho provato a spiegare da un lato i motivi di questa denegazione e dall'altro le possibilità aperte, in particolare, per un'estetica del cibo e del gusto<sup>3</sup>. Questa nuova ricerca propone alcuni primi elementi per uno studio del rapporto tra cibo ed evoluzione, concentrandosi sull'esperienza del piacere gustativo come esperienza estetica. L'idea è che il piacere *infantile* per il cibo (con infantile intendendo in particolare la fase che va dalla nascita allo svezzamento) sia una percezione quasi istantanea che ha molto a che fare con un principio di percezione estetica. In altre parole, sostengo che la risposta nei termini di *buono* o *cattivo* rispetto alla materia introiettata rimandi a quel set di *abiti ereditari* teorizzati dall'evoluzionismo e recentemente approfonditi in chiave estetica da alcuni studiosi. In generale, dunque, muovendo dall'acquisizione pragmatista (penso in particolare ad *Arte come esperienza* di Dewey e ai lavori di Richard Shusterman a partire

da *Estetica pragmatista*) del superamento della contrapposizione kantiana tra “mero” godimento sensibile e apprezzamento estetico – e, parallelamente, del superamento della contrapposizione tra interesse e disinteresse – mostrerò come, oltre a un originario “sense of beauty”, vi siano anche buone ragioni filosofiche ed evidenze scientifiche per individuare un originario “sense of good” riferibile al gusto fisico del palato. Da questo senso del buono, poi, potrebbero discendere anche alcune conseguenze evolutive in chiave etica. Questa ricerca, che necessita di ulteriori approfondimenti, è nata riflettendo su alcuni spunti trovati nell’opera di Fabrizio Desideri *La percezione riflessa*<sup>4</sup> e che mi sembrano collimare con la direzione che qui propongo.

### *Il piacere nudo tra ontogenesi e filogenesi*

L’assunzione quotidiana di cibo è un’attività regolata dai meccanismi biologici del cervello; mangiare e bere sono azioni che attivano funzioni cerebrali connesse alle emozioni e al piacere<sup>5</sup>. Ma la relazione con il cibo richiede un’analisi ben più complessa di quanto offrono le spiegazioni biochimiche. Se guardiamo quanto avviene nella genesi dell’umano, occorre studiare con attenzione la suzione del latte materno (o la sua somministrazione per altre vie). Il latte materno è l’alimento più gradito dai lattanti perché contiene una superiore quantità di lattosio rispetto al latte vaccino e caprino; inoltre, il lattosio è anche utile per attivare il sistema oppioide. Il neonato che succhia questa materia vitale si trova in una relazione ecologica in cui cognizione e affezione si danno insieme. La preferenza per il dolce si accompagna al riconoscimento di certi odori corrispondenti – l’odore del latte e l’odore della madre – e ciò avviene nel contesto di una tonalità affettiva precisa e intensa. Il neonato attraverso il cibo “riconosce” la madre. Se già nel *Simposio* platonico eros e desiderio sono inestricabilmente uniti nella bellezza, allora possiamo affermare che anche nella relazione primaria con il cibo, eros e desiderio sono tutt’uno con la necessità energetica. Come avviene per la genesi del senso del bello secondo Darwin, anche per il senso del buono necessità e piacere si danno insieme. Naturalmente, non si tratta, in questa fase, di un piacere *accanto* alla necessità; si tratta piuttosto di un plesso inestricabile di necessità, piacere e affettività. In questo senso, possiamo parlare della nascita di un’attitudine estetica. Propongo di chiamare piacere *nudo* questo prima attitudine propria dell’infanzia.

La nudità del piacere si fenomenizza anzitutto nel volto e nello sguardo. Non è un caso che il filosofo del volto per eccellenza, Emanuel Lévinas, abbia osservato che vedere il volto dell’altro è essenzialmente vedere la sua *fame*, dichiarando anche che «Il gusto è il ‘modo’ in cui il soggetto sensibile si fa volume»<sup>6</sup>. Ora, Lévinas intende qui *fame* sia in senso metaforico che in senso letterale. Dunque il bambino ha fame di materia, di piacere, di mondo – in un plesso inestricabile<sup>7</sup>.

Circa trent'anni fa, uno studio intitolato *Il dolce e l'amaro*, lo psicologo sperimentale Matty Chiva presentò i risultati sulla percezione gustativa negli infanti e nei bambini grazie alle immagini fotografiche delle loro espressioni del volto. Chiva e la sua squadra di ricercatori mostrarono che essi rispondevano con estremo piacere al sapore dolce e zuccherino, con piacere più blando al salato, con disgusto e repulsione, in misura diversa, all'acido e all'amaro<sup>8</sup>. In effetti, studi recenti attestano che già dopo 45 minuti dalla nascita il neonato abbia una chiara preferenza per lo zucchero. Non paiono attestati casi di neonati, anche in altre culture, che amano l'amaro invece del dolce. In quelle indagini emerse poi un altro elemento che richiamò l'attenzione dei ricercatori: la relazione tra madre e figlio. Chiva e la sua équipe avevano infatti registrato (prima della scoperta dei neuroni-specchio!) che in presenza della madre il neonato tende a imitare le sue espressioni facciali, in particolare durante la somministrazione del cibo. Vi è una sorta di triangolazione percettiva: un faccia a faccia mediato dalla materia da assimilare, dove il sorriso funge da risposta mimetica, emotiva ed affettiva. Successivamente, a partire da circa un anno e mezzo di età, il bambino comunica *intenzionalmente* i suoi stati emotivi attraverso la mimica gustativa. Il piacere del cibo fenomenizzato nel volto è quindi una via fondamentale per l'espressione delle emozioni e per la loro comprensione, ma è anche una delle prime modalità di istituire relazioni ecologiche nel quadro evolutivo e adattivo del processo cognitivo umano. Come indicano questi esempi, tale piacere primigenio s'iscrive in una scena connotata fin dall'inizio affettivamente e socialmente. L'espressione del volto dell'infante comincia a *significare* qualcosa soprattutto attraverso il rapporto con la madre, ed è in tale situazione che avviene quella che Chiva definì la «metamorfosi» (non rigida ma fluida e differenziale, come dirò tra breve) dal biologico al culturale.

È evidente quanto tutto ciò sia interessante in un'ottica evolutivonistica (basta ricordare *L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali*, testo in cui, com'è noto, Darwin traccia varie analogie tra mimica facciale e animale). La preferenza per alimenti dolci e ricchi di zucchero ha una chiara origine adattiva. Da un lato, infatti, una delle basilari e primitive funzioni del sistema gusto-olfattivo è quella *nocicettiva*: esso è infatti il un guardiano dell'accesso di sostanze nocive e tossiche, tendenzialmente amare, dannose per l'organismo e quindi per la sopravvivenza. Sebbene fin da subito complicata da eccezioni e variabili (non tutti i cibi disgustosi o respingenti sono tossici – pensiamo a certi veleni insapori – né tutti i cibi gradevoli sono salubri) questa relazione consente al gusto una costante correlazione, in strutture di complessità crescente, con gli stati di benessere e di malessere psicofisico. A differenza di quello che generalmente si pensa, il piacere per il cibo è nelle sue fasi iniziali in stretto rapporto con la salute. L'infante

possiede la capacità di volere e *al tempo stesso* apprezzare i cibi di cui necessita in termini nutritivi, anche se con la crescita e l'ingresso nel mondo sociale il piacere si allontana definitivamente dalla sua matrice nocicettiva. Dall'altro, la comparsa della propensione agli alimenti dolci si deve al processo evolutivo che faceva riconoscere e desiderare cibi molto energetici – come frutta e latte - senza correre i rischi connessi alla caccia degli animali. Allo stesso modo si può comprendere la preferenza edonica immediata per i cibi grassi: studiosi di biochimica e fisiologia del gusto hanno mostrato la correlazione tra alcune sostanze (in particolare acidi grassi come l'acido alfa-linoleico e l'acido linoleico) e lo sviluppo del cervello umano nei bambini e, putativamente, negli ominidi (magari insieme ad altri fattori, quali il bipedismo, il linguaggio, la capacità di fabbricare utensili) <sup>9</sup>. Non è naturalmente questa la sede per entrare nel merito di problemi complessi, tuttora in discussione nella comunità scientifica. Il punto da sottolineare è che una solida evidenza fenomenologica ci mostra bene l'emergenza di attitudini estetiche collegate ai processi di riconoscimento e di preferenza del cibo nel corso dello sviluppo degli individui. Se a tutto ciò si obiettasse riproponendo la distinzione tra piacere come puro godimento sensoriale e piacere specificamente estetico, si potrebbe replicare mostrando un altro parallelo con la nascita del senso del bello: il rapporto che questa attitudine intrattiene con la promessa di una vita migliore, di una "fioritura umana" più ricca e appagante è analogo a quanto avviene anche – per citare Lévi-Strauss – con il buono *da mangiare*. L'attitudine estetica non è dunque disgiunta da una precognizione del benessere: la fioritura umana è qui un tutt'uno, e il piacere incarnato nel gusto sarebbe al contempo ciò che fa vivere e ciò che fa (vivere) bene.

### *Estetica ed etica del cibo*

Se all'origine il buono fa bene, il cattivo fa male? Alcuni ricercatori hanno pubblicato pochi anni fa uno studio che suggerisce l'origine del disgusto morale dal disgusto fisico. Basandosi ancora una volta su dati sperimentali ottenuti dall'osservazione analitica dell'attività dei muscoli facciali questi ricercatori hanno sostenuto che la cognizione morale del male si riallaccia a un sistema motivazionale filogenetico anteriore che si origina nel rifiuto del cibo pericoloso. Anche se sottoscrivere tesi causalistiche che propongono derivazioni è molto impegnativo – e comunque non è questo lo scopo il mio scopo – è sufficiente qui individuare quantomeno una coevoluzione dei due significati di negatività, gustativa e morale. In altri termini, basta accettare l'idea che il disgusto morale produca emozioni analoghe a quelle implicate dall'assunzione accidentale di cibi tossici per verificare l'importanza del cibo per la nascita del senso estetico. In una prospettiva evuzionistica – e a supporto della tesi di Darwin secondo cui la configurazione delle emozioni facciali si è evoluta a partire dalla funzione che regola

l'ingestione sensoriale – tra disgusto fisico e disgusto morale non vi sarebbero dunque discontinuità né fratture qualitative <sup>10</sup>.

La relazione tra buono da mangiare (sfera sensoriale) e buono da fare (sfera dell'agire) emerge anche da altri prospettive, implicitamente orientate da schemi normativi e per questo interessanti da mettere in luce e decostruire. Nel 1972, all'Università di Stanford un'équipe di ricercatori inaugurò quello che è considerato uno dei più longevi esperimenti di psicologia del comportamento: il cosiddetto “marshmallow test”, condotto su circa seicento bambini dell'età di quattro anni. I piccoli venivano accompagnati in una stanza dove ad attenderli trovavano una sedia, un tavolo e un piatto contenente il tipico dolcetto americano. I ricercatori allora li lasciavano soli, stimolandoli però a un atto di controllo tramite il meccanismo di resistenza/ricompensa. L'invito consisteva infatti nel respingere la tentazione di mangiare subito il marshmallow, per averne due al ritorno dei ricercatori nella stanza. Lo scopo del test era di verificare la correlazione tra questa eventuale capacità di resistenza dei bambini e il loro comportamento sociale negli anni successivi. Gli stessi soggetti furono dunque sottoposti a costanti verifiche e prove nel tempo. Il risultato emerso è che una maggiore capacità di resistenza al dolce si abbina a un maggior successo sociale: prima a scuola, poi nel lavoro e nelle relazioni <sup>11</sup>. L'esperimento si presta a diverse letture. Innanzitutto, emergono bene le implicazioni cognitive e affettive del cibo, che confermano quanto abbiamo detto sin qui. Sarebbe davvero strano che un piacere “solo” fisico, un godimento solo immediato, fosse tanto coinvolto nella crescita evolutiva; sembra dunque plausibile una sua implicazione non solo estetica, ma anche etica e morale. Infatti, il test ha anche un chiaro significato morale: lo scopo dei ricercatori era trovare una correlazione tra risposta edonica e comportamento sociale. Ma che cosa significa “avere successo” a scuola e nella vita? Quali sono i parametri di riferimento per la valutazione “positiva” di questo test? Anche se esulavano dagli scopi dell'esperimento, queste domande sono per noi molto importanti, perché consentono di comprendere il significato di una filosofia del cibo che aderisce a una concezione evolutiva della relazione estetica. E forse possono anche aprire orizzonti interessanti per un'educazione estetica specifica, in un campo così diffuso e necessariamente popolare come quello dell'alimentazione, che ne rivitalizzi efficacemente la funzione critica. Lo standard normativo dell'esperimento del marshmallow risiede nell'idea che il buon cittadino è chi sa tenere a freno i piaceri sensibili, ovvero la capacità di gestire gli impulsi edonici più immediati. In questo modello, non solo è possibile ma pare auspicabile subordinare – di fatto se non di diritto – l'estetico all'etico. Tuttavia, nulla è meno certo, sia in termini di diritto che di auspicabilità <sup>12</sup>. Se è vero che nel corso dell'esistenza individuale le norme sociali tendono a fagocitare lo strato del *piacere nudo* per costruire un *gusto vestito*, composto

di tutti quei fattori culturali, sociali e psicologici che allontanano il singolo da quelle preferenze immediate proprie dell'infanzia (si può tranquillamente arrivare ad amare i gusti acidi e amari, e a consumare sostanze tossiche: pensiamo a caffè, tabacco e vino, cibi "adulti" per eccellenza) tuttavia proprio con il cibo ci viene indicata una strada più consapevole della nostra complessa realtà di esseri insieme naturali e culturali. Una realtà nella quale è compresa l'eredità di milioni di anni di evoluzione, della quale dovremmo tenere conto e che di fatto, grazie al cibo, spesso recuperiamo.

Naturalmente vi sono tante ottime ragioni evolutive per questo passaggio dal piacere dell'infanzia a quelli dell'età adulta: l'educazione ci rende *adatti* a una vita sociale e "politica"; la cultura dovrebbe avere la funzione di sviluppare un pensiero critico verso ogni forma di accondiscendenza immediata. E spesso il piacere nudo diventa uno strumento di manipolazione per mantenere le persone in perenne "stato di minorità" e di dipendenza: la *junk food* rappresenta il caso emblematico della degenerazione della pulsione edonica vitale in manipolazione commerciale, per cui si vedono in giro adulti che mangiano in tutti i sensi come bambini senza più esserlo (sempre gli stessi cibi, attrazione per il dolce e il morbido sempre e a prescindere, rifiuto del sapore nuovo e impreveduto). Non si tratta di misconoscere questo fatto incontestabile, ma di evitare che l'evoluzione culturale e la canalizzazione delle pulsioni in tracciati più adeguati alla socializzazione divenga completa rimozione.

Tra un atteggiamento puramente regressivo, acritico e infantile e uno inquadrato dalle rigide norme della civiltà che nega valore al piacere nudo, un'altra strada è possibile. Una strada che, facendo attenzione al possibile riaffiorare di stadi anteriori e infantili in età adulta, ancora una volta ci rimanda alla questione della genesi di un'attitudine estetica. Facciamo attenzione a un ultimo fatto. La nutrizione, come è noto, comincia ancora prima della nascita. Autorevoli studi condotti da gruppi di ricerca composti da chimici del gusto, psicologi e pediatri hanno mostrato che la dieta della madre, trasmessa al feto tramite il liquido amniotico, condiziona le preferenze alimentari degli infanti tanto quanto poi sarà con il latte dopo la nascita<sup>13</sup>. Fin dall'inizio, dunque, la risposta edonica avviene nel contesto di una relazione, dove chi somministra il cibo ha un ruolo attivo fondamentale e discriminante. Non c'è un rigido determinismo genetico persino nella scelta degli alimenti da dare ai bambini, ma un gioco che prevede margini di libertà e dunque la formazione di un gusto che potrà diventare anche stile di vita<sup>14</sup>. Se la madre mangia con piacere verdure, se apprezza cibi realizzati con cura e attenzione e un'ampia varietà di alimenti, il bambino svilupperà più facilmente un gusto attento e aperto fin dalle primissime fasi dell'esistenza. Naturalmente, nell'acquisizione progressiva dei piaceri legati al cibo la libertà di distaccarsi dall'ambiente nel quale si è stati modellati crescerà esponenzialmente. E tuttavia, il gusto per il

cibo si sviluppa quasi da subito come educazione al piacere, secondo gradienti che rimandano alla questione evolutiva e alla complessa relazione tra natura e cultura: tra piacere nudo e gusto adulto non vi è un decorso irreversibile ma una continua interazione e reversibilità<sup>15</sup>.

Da un lato, dunque, se il piacere nudo – nella sua espressione più caratteristica, quella infantile – corrisponde a un tipo di esperienza percettiva peculiare, mossa da un godimento non governato da intenzioni coscienti, procedendo verso livelli cognitivi più complessi – quelli propri del mondo adulto – il piacere si “veste” divenendo “gusto” codificato, cultura in senso esplicito. Dall’altro lato, tuttavia, l’esigenza di piaceri nudi che si ripropone in età adulta esprime l’attaccamento per quel processo genetico a cui dobbiamo la nostra *attitudine estetica*. Reprimere questo desiderio sembra stolto: occorre piuttosto sviluppare una sensibilità estetica ampia per riconoscere queste emergenze, contestualizzarle e se si dà il caso accoglierle. A volte quest’attitudine che rimanda alle scaturigini della nostra vita è in conflitto con il gusto socialmente coltivato: non è raro che ci piacciono cibi che, per esempio per motivi etici o politici, non dovrebbero piacere; e ancora più di frequente, può succedere che non ci piaccia qualcosa che invece dovrebbe piacerci.

### *Referenze bibliografiche*

- Ateneo,  
2001, *I deipnosofisti (i dotti a banchetto)*, Salerno, Roma.
- Auvrey, C. – Spence, D.,  
2007, *The Multisensory Perception of Flavor*, “Consciousness and Cognition”,  
17: 1016-31
- Bartalesi, L.,  
2012, *Estetica evolucionistica. Darwin e l’origine del senso estetico*, Carocci,  
Roma
- Beauchamp, G. K., Bartoshuk, L. (edited by),  
1997, *Tasting and Smelling*, Academic Press, San Diego.
- Bencivenga, E.,  
2012, *Il piacere. Indagine filosofica*, Laterza, Roma -Bari
- Casey, B. J., Somerville, L. H., Gotlib, I. H., Ayduk, O., Franklin, N. T., Askren,  
M. Z., Jonides, J., Berman, M. G., Wilson, N. L., Teslovich, T., Glover, G.,  
Zayas, V., Mischel, W., Shoda, Y.,  
2011, *Behavioral and neural correlates of delay of gratification 40 years later*,  
“Psychological and Cognitive Sciences”, August 29
- Cavalieri, R.,  
2011, *Gusto. L’intelligenza del palato*, Laterza, RomaBari
- Chapman, H. A., Kin, D. A., Susskind, J. M., Anderson, A. K.,  
2009, *In Bad Taste: Evidence for the Oral Origins of Moral Disgust*, “Science”,  
27 February, vol. 323, pp. 1222-26

- Chiva, M.,  
1985, *Le doux et l'amer. Sensation gustative, émotion e communication chez le jeune enfant*, PUF, Paris
- Coccia, E.,  
2011, *La vita sensibile*, Il Mulino, Bologna
- Darwin, C.,  
2012, *L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali* (1872), Bollati Boringhieri, Torino
- Desideri, F.,  
2011, *La percezione riflessa. Estetica e filosofia della mente*, Raffaello Cortina, Milano
- Dewey, J.,  
2010, *Arte come esperienza* (1935), a cura di G. Matteucci, Aesthetica, Palermo
- Dissenayake, E.,  
2000, *Art and Intimacy. How the Arts began*, University of Washington Press, Seattle and London.
- Goldstein, D.,  
2010, *Lévinas and the Ontology of Eating*, "Gastronomica: The Journal of Food and Culture", vol. 10, n. 3, pp. 34-44
- Halpern, G. M.,  
2005, *The Case for Pleasure* (dattiloscritto donato dall'autore).
- Holley, A.,  
2011, *Il cervello goloso*, Bollati Boringhieri, Torino
- Lévinas, E. 1983  
*Altrimenti che essere o aldilà dell'essenza*, Jaca Book, Milano
- Linden, D. J.,  
2012, *La bussola del piacere*, Codice, Torino
- Mennella, J. A., Jagnow, C. P., Beauchamp, G. K.,  
2001, *Prenatal and Postnatal Flavor Learning by Human Infants*, "Pediatrics", June, n. 6, vol. 107.
- Perullo, N.,  
2006, *Per un'estetica del cibo*, Aesthetica Preprint, Palermo  
2008, *L'altro gusto. Saggi di estetica gastronomica*, Ets, Pisa  
2012, *Il gusto come esperienza*, Slow Food, Bra
- Shusterman, R.,  
2011, *Somatic style*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism" 69: 2, pp. 147-59
- Shusterman, R., Dreon, R., Goldoni, D.,  
2012, *Stili di vita. Qualche istruzione per l'uso*, Mimesis, Milano
- Wallenstein, G.,  
2011, *L'istinto del piacere. Perché non sappiamo resistere al cioccolato, all'avventura e ai feromoni*, Dedalo, Bari

\* Questo testo rielabora un articolo apparso sulla "Rivista di estetica", n. 54 (3/2013), pp. 229-37 con il titolo *Cibo, piacere, evoluzione*.

<sup>1</sup> Ateneo 2001, libro XII, volume III, p. 1368.

<sup>2</sup> Coccia 2012.

<sup>3</sup> Perullo 2006, 2008, 2012.

<sup>4</sup> F. Desideri 2011, in particolare pp. 109-19. Con riguardo all'opera di Darwin si veda

anche L. Bartalesi 2012

<sup>5</sup> Beauchamp 1997; Halpern 2005; Holley 2011.

<sup>6</sup> E. Lévinas 1983: 92. Vale la pena riportare il passo più estesamente: «La sensazione gustativa non è un sapere che accompagna il meccanismo fisico-chimico o biologico della consumazione, una coscienza del riempimento soggettivo di un vuoto [...]. Mordere il pane è la significazione stessa del *gustare*. Il gusto è il “modo” in cui il soggetto sensibile si fa volume [...]. L'appagamento si appaga d'appagamento. La vita gode della sua stessa vita». Per una riflessione sull'ontologia del cibo in Lévinas si veda D. Goldstein 2010.

<sup>7</sup> Per una prospettiva che conferma questa posizione si veda anche E. Dissenayake 2000, in particolare il cap. 1.

<sup>8</sup> Chiva 1985.

<sup>9</sup> Wallenstein 2011.

<sup>10</sup> Chapman 2009.

<sup>11</sup> Casey 2011.

<sup>12</sup> Una proposta recente per un'etica dei piaceri si veda E. Bencivenga 2012. Anche nel capitolo del mio *Il gusto come esperienza* intitolata *Saggezza del gusto. Gusto della saggezza* propongo una concezione dell'esperienza gustativa che rimanda anche al recupero del piacere nudo e primigenio.

<sup>13</sup> Mennella 2001. Questo studio riporta e analizza un test effettuato su tre gruppi di madri diversamente alimentate in gravidanza. I bambini delle madri che avevano assunto più succo di carote, tanto durante la gravidanza che durante l'allattamento, reagirono manifestando un piacere superiore per cereali al gusto di carota rispetto agli altri bambini.

<sup>14</sup> Per questa nozione, si veda R. Shusterman 2011 e Shusterman 2012.

<sup>15</sup> Sui temi dell'educazione del gusto si veda anche Cavalieri 2011. Sul gusto come sistema percettivo multisensoriale complesso, Auvrey - Spence 2007.

*La vita e la differenza*  
*Jacques Derrida tra biologia e decostruzione*  
di Francesco Vitale

La deconstruction est du côté du  
*oui*, de l'affirmation de la vie.  
J. Derrida, *Apprendre à vivre enfin*

*Apprendre à vivre enfin*<sup>1</sup>, l'ultima intervista di Jacques Derrida, la morte ormai imminente, ci invita a compiere un passo indietro, a ri-leggere l'opera di Derrida – dall'*Introduzione a L'origine della geometria di Husserl* fino alle sue ultimissime parole «preferite sempre la vita e affermate incessantemente la sopravvivenza» – seguendo le tracce della vita.

Lungo questo cammino a ritroso, incontreremo certamente l'anima e tutto il bestiario associato alla sovranità; la sopravvivenza e quindi la testimonianza, cioè Blanchot e la letteratura; l'auto-immunità e quindi la comunità, il politico... Ma per comprendere il senso di queste tracce apparentemente recenti è necessario risalire ancora più indietro, fino a rilevare nei primissimi passi mossi dalla decostruzione un confronto più o meno esplicito con le scienze della vita: la paleontologia, l'etnologia preistorica, l'etologia, e soprattutto la biologia e la teoria dell'evoluzione. Fino a riconoscere nell'interrogazione della «vita», non solo uno dei temi della decostruzione, ma la sua più profonda matrice, nella *différance* la condizione strutturale irriducibile della vita del vivente e nella *traccia* e nel *testo* le strutture della sua organizzazione stratificata: dalle forme di vita più elementari all'organizzazione del sistema psichico umano, fino alla formazione delle oggettività ideali che strutturano la vita e le istituzioni nel nostro habitat culturale.

È questa l'ipotesi che intendo verificare, alla luce della lettura rivelatrice del seminario inedito tenuto nel 1975 *La vita la morte*, in un lavoro attualmente in corso, il cui titolo provvisorio è *Biodecostruzione*<sup>2</sup>.

1. *Via rupta: verso la biodecostruzione*

Per cominciare bisogna fare qualche passo indietro: bisogna risalire alla genesi della nozione di «archi-scrittura» e quindi ritornare all'*Introduzione a L'origine della geometria di Husserl*<sup>3</sup>.

Com'è noto, Derrida ha introdotto tale nozione in *La voce e il fe-*

*nomeno*, lì dove si trattava di rendere conto degli effetti della decostruzione del «presente vivente» husserliano, e quindi di riformulare la dinamica della ritenzione (e quindi della costituzione della memoria), finalmente sciolta da quello che per Husserl era il «principio dei principi» della fenomenologia. Tuttavia, nell'*Introduzione*, Derrida aveva già posto le basi di tale lavoro di decostruzione, individuandone la soglia critica: la necessità incontrata da Husserl nella prospettiva genetica adottata nell'*Origine della geometria* di ricorrere alla scrittura per la costituzione delle oggettività ideali. Per Husserl, infatti, solo la possibilità della scrittura garantisce conservazione e trasmissione degli oggetti ideali, in quanto i segni di scrittura non hanno un rapporto immediato e diretto con il «presente vivente» al quale si riferiscono, non dipendono dal presente attuale della loro presunta produzione originaria. Per Derrida, la dinamica strutturale della scrittura non riguarda solo la conservazione e trasmissione degli oggetti ideali ma, ben più radicalmente, la possibilità del senso in generale per la coscienza in generale: già la ritenzione della traccia dell'esperienza nella coscienza è affetta da questa irriducibile separazione dal presente immediato e vivo della percezione, infatti solo questa separazione garantisce il riconoscimento della traccia, da parte della stessa coscienza, in una referenza a venire, assolutamente altra dal «presente vivente» della sua presunta produzione originaria<sup>4</sup>. Di fatto, nell'*Introduzione* Derrida aveva già scoperto e formalizzato la legge dell'iterabilità quale condizione irriducibile della traccia ritenzionale e quindi del senso in generale. Dunque, non c'è «presente vivente» per la coscienza che si costituisce attraverso questa scrittura *avant la lettre* che in seguito, proprio per questo, verrà chiamata *archi-scrittura*.

Tutto ciò è ben noto, o almeno dovrebbe esserlo, ma c'è un passaggio nell'*Introduzione*, meno noto ma essenziale in questa prospettiva. Si tratta di una nota. Derrida vi afferma che Husserl non avrebbe potuto compiere questo passo verso la ritenzione quale scrittura *avant la lettre*, perché avrebbe dovuto oltrepassare il limite stesso della fenomenologia che si attesta alla coscienza già costituita:

Questo passaggio dalla ritenzione passiva al ricordo o all'attività della rimmemorazione, passaggio che «produce» l'idealità e l'oggettività pura come tali e fa apparire altre origini assolute come tali, Husserl lo descrive sempre come una possibilità essenziale già data, come un potere strutturale la cui fonte non è problematizzata. Essa forse non è problematizzabile da una fenomenologia, poiché si confonde con la possibilità stessa della fenomenologia. Nella sua «fattualità» questo passaggio è anche quello delle forme inferiori della natura e della vita alla coscienza [*ce passage est aussi celui des formes inférieures de la nature et de la vie à la conscience*]. Può essere anche il luogo tematico di ciò che si chiama oggi un «superamento». Qui, la fenomenologia sarebbe «superata» in una filosofia interpretativa<sup>5</sup>.

Dunque, per concepire genesi e struttura della ritenzione quale

scrittura *avant la lettre*, è necessario risalire al di qua del limite della fenomenologia, al di qua della coscienza già costituita; bisogna cioè proseguire la ricerca fenomenologica verso la genesi della coscienza, fino a rilevare, attraverso l'*archi-scrittura*, le condizioni di emergenza naturali e quindi biologiche della coscienza stessa. Di fatto «questo passaggio è anche quello dalle forme inferiori della natura e della vita alla coscienza».

Come vedremo, è possibile reperire le tracce di questa ricerca della genesi biologica e naturale della coscienza in *Della grammatologia* e in *Freud e la scena della scrittura*.

## 2. La genesi biologica dell'*archi-scrittura*

In apertura di *Della grammatologia*, Derrida rileva una certa inflazione nell'uso, allora recente, del termine «scrittura» in tutti i campi del sapere, ma anche nei discorsi relativi alle arti, alla politica, alla strategia militare e allo sport:

«Tutto ciò per descrivere non soltanto il sistema di notazione che si applica secondariamente a queste attività, ma l'essenza e il contenuto di queste stesse attività»<sup>6</sup>.

In particolare, nota Derrida, il ricorso alla scrittura come modello esplicativo, sta producendo effetti molto significativi in due campi molto specifici. Tanto significativi da potervi riconoscere i segni della decostruzione a venire, o, piuttosto, già in corso, posto che Derrida ha sempre detto che la decostruzione non è un metodo ma ciò che accade:

«Proprio in questo senso oggi il biologo parla di scrittura e di *pro-gramma* a proposito dei più elementari processi di informazione nella cellula vivente. Ed infine, tutto il campo coperto dal *programma* cibernetico, che esso abbia o no dei limiti essenziali, sarà campo di scrittura. Pur supponendo che la teoria della cibernetica riesca a dislocare in essa tutti i concetti metafisici – fino a quelli di anima, di vita, di valore, di scelta, di memoria – che fino ad ora erano serviti ad opporre la macchina all'uomo, essa dovrà conservare, fintantoché non si denunci a sua volta la sua appartenenza storico-metafisica, la nozione di scrittura, di traccia, di gramma o di grafema. Ancor prima di essere determinato come umano (con tutti i caratteri distintivi che si sono sempre attribuiti all'uomo e tutto il sistema di significati che essi implicano) o come a-umano, il *gramma* – o il *grafema* – nominerebbe così l'elemento. Elemento senza semplicità. Che lo si intenda come l'ambiente [*le milieu*] o l'atomo irriducibile dell'*archi-sintesi* in generale, di ciò che ci si dovrebbe proibire di definire all'interno del sistema di opposizioni della metafisica, di ciò che conseguentemente non si dovrebbe neppure chiamare *l'esperienza* in generale, né l'*origine del senso* in generale»<sup>7</sup>.

La biologia e la cibernetica sono dunque le scienze in cui il ricorso alle nozioni di scrittura, di traccia e in particolare, di *gramma*, sta producendo in quegli anni le sollecitazioni più radicali del sistema

di opposizioni gerarchizzate che struttura il pensiero occidentale, la cosiddetta metafisica della presenza.

Derrida si riferisce a Norbert Wiener, uno dei padri fondatori della cibernetica, citato in nota; tuttavia, per Derrida, Wiener sembra restare comunque prigioniero della metafisica in virtù dell'uso ingenuo di certe nozioni importate proprio dal campo delle scienze della vita:

Si sa che Wiener, ad esempio, pur abbandonando alla «semantica», l'opposizione giudicata troppo grossolana e troppo generica, tra il vivente e il non-vivente, ecc., continua tuttavia a servirsi di espressioni come «organi di senso», «organi motori», ecc., per qualificare parti della macchina<sup>8</sup>.

Per cogliere più chiaramente la portata radicale del *gramma* bisogna piuttosto guardare a quel che sta accadendo nel campo della biologia, lì dove cioè le nozioni introdotte dalla cibernetica, intervengono nella comprensione e descrizione dei processi più elementari dell'organizzazione del vivente. In questa prospettiva, addirittura, si potrebbe arrivare a rilevare nella struttura di questa archi-sintesi – che Derrida chiamerà in seguito «différance» – la condizione strutturale dei processi più elementari della vita<sup>9</sup>. Vale a dire: l'origine del *sensu* in generale. Dunque, l'accostamento di biologia e cibernetica non è casuale. Evidentemente, Derrida è a conoscenza della rivoluzione che l'introduzione della cibernetica sta provocando in quegli anni nell'ambito della genetica e quindi nelle scienze della vita in generale. In particolare, sembra essere già a conoscenza del lavoro di Jacques Monod e François Jacob, insigniti, insieme ad André Lwoff, del Premio Nobel per la medicina proprio nel 1965. Sarebbe importante riuscire a documentare tale conoscenza perché la prima parte del seminario *La vie la mort* è essenzialmente dedicata alla lettura di *La logica del vivente* (1970) di François Jacob, con risultati, come vedremo, sorprendenti e dalla portata incalcolabile<sup>10</sup>.

In ogni caso, in *Della grammatologia*, Derrida non si limita ad una referenza generica all'articolazione tra cibernetica e scienze della vita, ne discute proprio a proposito della genesi del *gramma* e, più precisamente, a proposito della genesi dell'archi-scrittura. In questo caso, la fonte è esplicita, si tratta di André Leroi-Gourhan ed in particolare, del suo magnifico testo *Il gesto e la parola*, una delle “tre importanti pubblicazioni” che avevano costituito l'occasione per la pubblicazione di due articoli sulla rivista *Critique* (dicembre 1965, gennaio 1966), il cui sviluppo avrebbe portato alla stesura di *Della grammatologia*<sup>11</sup>.

Nei due volumi che compongono *Il gesto e la parola*, Leroi-Gourhan ricostruisce l'avventura umana in una prospettiva evolucionista, fondata sui risultati della paleontologia, partendo quindi dalla struttura zoologica, cioè anatomica e neuro-fisiologica dell'uomo e dei suoi più antichi antenati. In questa prospettiva, l'*homo-sapiens* sarebbe il risultato dell'evoluzione che ha portato i suoi antenati ad assumere la posizione eretta che avrebbe gradualmente liberato la volta cranica, a

sua volta causa del particolare sviluppo del cervello umano. La complessità del nostro cervello sarebbe infatti l'unico tratto specifico che ci distingue dagli altri animali superiori, essendo però una differenza di grado e non d'essenza.

In particolare, Leroi-Gourhan individua le prime testimonianze dell'emergenza dell'*homo sapiens* nelle prime tracce di grafia che risalgono a 30000 anni prima della nostra era e che «rappresentano l'intenzione di una ripetizione»<sup>12</sup>: si tratta di incisioni regolari prive di referente simbolico evidente, in cui è possibile riconoscere solo la struttura funzionale dell'iterabilità che caratterizza anche le forme di scrittura convenzionale che appariranno però solo 20000 anni più tardi. Dunque, la possibilità strutturale della scrittura in senso stretto era stata liberata già all'alba dell'*homo sapiens*. Tutto ciò, evidentemente, è molto importante per Derrida, e per diversi motivi che ho in parte trattato altrove<sup>13</sup>. Qui mi interessa sottolineare che è proprio questo il contesto in cui si iscrive il riferimento a Leroi-Gourhan in un passaggio molto importante di *Della grammatologia*:

A. Leroi-Gourhan non descrive più l'unità dell'uomo e dell'avventura umana attraverso la semplice possibilità della grafia in generale: ma piuttosto come una tappa od un'articolazione nella storia della vita – di ciò che qui chiamiamo la *différance* – come storia del gramma. Invece di ricorrere ai concetti che solitamente servono a distinguere l'uomo dagli altri viventi (istinto e intelligenza, assenza o presenza della parola, della società, dell'economia, ecc.), qui si fa appello alla nozione di *programma*. Certo, bisogna intenderla nel senso della cibernetica, ma questa non è essa stessa intelligibile se non a partire da una storia delle possibilità della traccia come unità di un doppio movimento di protensione e di ritenzione. Questo movimento va largamente al di là delle possibilità della «coscienza intenzionale». Questa è una emergenza che fa apparire il *gramma come tale* (cioè secondo una nuova struttura di non-presenza) e rende senz'altro possibile il sorgere dei sistemi di scrittura in senso stretto. Dall'«iscrizione genetica» e dalle «corte catene» programmatiche che regolano il comportamento dell'ameba o dell'anellide fino al passaggio al di là della scrittura fonetico-alfabetica agli ordini del logos e di un certo *homo sapiens*, la possibilità del gramma struttura il movimento della sua storia secondo livelli, tipi, ritmi rigorosamente originali. Ma non li si può pensare senza il concetto più generale di gramma<sup>14</sup>.

Bisognerebbe analizzare questo passo parola per parola. Sottolineo che Derrida non si limita a dire che, grazie a Leroi-Gourhan, è possibile inscrivere l'emergenza della scrittura in senso stretto in una storia molto più lunga e che si radicherebbe nell'emergenza stessa dell'*homo sapiens* nella preistoria. La nozione di *gramma* ci permette di inscrivere questa stessa storia in una storia molto più lunga, la storia della vita stessa, vale a dire, nell'evoluzione della vita in generale, regolata dalla legge di sopravvivenza. Il *gramma* dunque permetterebbe di comprendere la struttura più generale della vita e della sua evoluzione, della quale la grafia e la scrittura in senso stretto non sarebbero altro che delle tappe. Soprattutto, e questo è il punto che qui mi preme sottoli-

neare, il *gramma* permetterebbe di comprendere che la struttura della vita e della sua evoluzione è la *différance*.

In questa prospettiva, bisogna innanzitutto tenere presente il contesto più ampio di questo riferimento di Derrida a Leroi-Gourhan. In nota, Derrida si limita ad una serie di rinvii bibliografici a *Il gesto e la parola*, in particolare, alla Parte seconda, con la quale si apre il secondo volume: "Memoria e tecnica" <sup>15</sup>. Nel primo capitolo, "La liberazione della memoria", Leroi-Gourhan decostruisce l'opposizione filosofica tradizionale tra l'uomo e l'animale, destituendo di ogni fondamento l'opposizione tra istinto e intelligenza su cui questa si regge. Dal punto di vista delle strutture organiche e neuro-fisiologiche che presiedono al comportamento secondo le leggi dell'evoluzione, non vi è opposizione tra uomo e animale ma solo differenza di grado. Questa differenza corrisponde al differente grado di complessità del sistema nervoso e del cervello degli animali, compreso l'uomo.

È qui che interviene la cibernetica di Wiener: Leroi-Gourhan, infatti, utilizzando esplicitamente la nozione di *programma*, elaborata nell'ambito della cibernetica, paragona il funzionamento del sistema nervoso e del cervello degli animali al funzionamento delle macchine: «il sistema nervoso è uno strumento destinato non già a fabbricare istinto ma a rispondere alle sollecitazioni interne ed esterne costruendo programmi» <sup>16</sup>. Il *programma* in cibernetica è una sequenza ordinata di istruzioni inscritte in una macchina che, a partire da certe informazioni in entrata, permette alla macchina di rispondere con degli effetti in uscita. Per gli animali questo programma è l'insieme delle istruzioni genetiche ereditarie, inscritte nel sistema nervoso, che governano il loro comportamento nell'ambiente secondo le leggi evolutive della sopravvivenza, vale a dire, secondo la necessità di evitare i pericoli e di reperire fonti alimentari e partner riproduttivi. La differenza di grado consiste nella maggiore o minore flessibilità del programma, nella sua maggiore o minore apertura alle possibili variazioni nella risposta, vale a dire alla capacità di integrare le scelte possibili dettate dall'influenza dell'ambiente e del gruppo, sull'individuo. Ma si tratta di possibilità dovute sempre, in ultima istanza, alla struttura del programma. Nell'anellide e nell'ameba, ricordati anche da Derrida, il programma e la sua esecuzione sono molto stretti in ragione di un sistema nervoso estremamente semplice; nel caso dell'uomo, il programma è invece molto aperto, in ragione di un sistema nervoso molto complesso e di un cervello capace di un numero di connessioni di gran lunga superiore a quello del cervello di tutti gli altri animali (capacità che non ha nulla di eccezionale, dipendendo unicamente dalla liberazione della volta frontale del cranio, a sua volta dovuta all'assunzione della posizione eretta, a sua volta dovuta a certe condizioni dettate dalla legge evolutiva della sopravvivenza). Tra i due estremi, i differenti gradi dell'organizzazione del cervello degli animali superiori.

A questo punto, richiamando il passo di Derrida in cui abbiamo incontrato il riferimento a Leroi-Gourhan, è possibile affermare che, per Derrida, la descrizione della struttura evolutiva del comportamento del vivente animale, elaborata da Leroi-Gourhan attraverso il modello del programma cibernetico, implica necessariamente, quale sua irriducibile condizione, la struttura dell'archi-scrittura, permettendo così di riconoscerne la genesi a partire dal vivente animale e quindi ben al di qua della coscienza intenzionale costituita: se la vita del vivente animale dipende dall'interazione con l'ambiente nei termini descritti da Leroi-Gourhan, allora essa è regolata dalla possibilità di elaborare tracce iterabili: al di qua dell'opposizione tra l'uomo e gli altri animali, l'animale in generale deve essere dotato di una struttura di ritenzione e protensione e cioè deve essere capace di memoria. Seguendo Leroi-Gourhan, Derrida può dire che la coscienza intenzionale descritta dalla fenomenologia è soltanto un'emergenza particolare di questa struttura generale del vivente programmata per rispondere alla necessità della sopravvivenza. Dunque, l'archi-scrittura sarebbe già in gioco nella vita animale, nella necessità di riconoscere le fonti alimentari, i partner riproduttivi e i pericoli.

Di fatto, è lo stesso Leroi-Gourhan ad indurre queste conclusioni: in *Il gesto e la parola*, egli propone un'estensione della nozione di memoria che sembra anticipare, quasi alla lettera, la nozione di archi-scrittura:

La memoria, in quest'opera, è intesa in un senso molto largo. Non è una proprietà dell'intelligenza, ma il supporto [*support*], quale che sia, sul quale si inscrivono [*s'inscrivent*] le concatenazioni di atti. Possiamo a questo titolo parlare di una «memoria specifica» per definire la fissazione dei comportamenti delle specie animali, di una «memoria etnica», che assicura la riproduzione dei comportamenti nelle società umane, e, parimenti, di una memoria «artificiale», elettronica nella sua forma più recente, che procura, senza dover ricorrere all'istinto o alla riflessione, la riproduzione di atti meccanici concatenati <sup>17</sup>.

A quanto pare, la memoria quale supporto di iscrizione, allo stesso tempo causa ed effetto della traccia iterabile, non è un'invenzione di Derrida. In ogni caso, è possibile affermare che l'estensione della nozione di archi-scrittura, quale condizione di possibilità della memoria è riconducibile a quella introdotta da Leroi-Gourhan a proposito della memoria, tanto dal punto di vista della sua genesi animale, pre-culturale, tanto da quello della sua esteriorizzazione ed evoluzione tecnica, nei differenti dispositivi di scrittura.

Ed infatti in *Della grammatologia* Derrida scrive:

Se la traccia, archi-fenomeno della «memoria», che bisogna pensare prima dell'opposizione fra natura e cultura, animalità e umanità, ecc., appartiene al movimento stesso della significazione, questa è *a priori* scritta, che la si iscriva o meno, sotto una forma o sotto un'altra, in un elemento «sensibile» e «spaziale»,

che viene chiamato «esterno». Archi-scrittura, prima possibilità della parola, poi della «grafia» in senso stretto, luogo natale dell'«usurpazione» denunciata da Platone a Saussure, questa traccia è l'apertura della prima exteriorità in generale, l'enigmatico rapporto del vivente al suo altro e di un dentro ad un fuori: la spaziatura. Il fuori, exteriorità «spaziale» e «oggettiva» della quale crediamo di sapere che cos'è come la cosa più familiare del mondo, come la familiarità stessa, non apparirebbe senza il gramma, senza la *différance* come temporalizzazione, senza la non-presenza dell'altro inscritta nel senso del presente, senza il rapporto alla morte quale struttura concreta del presente vivente<sup>18</sup>.

A questo punto, bisogna riconoscere nell'archi-scrittura la condizione di possibilità strutturale della vita del vivente animale, la cui genesi risponde alle leggi dell'evoluzione, in ultima istanza, alla legge della sopravvivenza nell'ambiente.

In questa prospettiva, si comprende meglio, forse, questo passaggio piuttosto enigmatico di *Freud et la scène de l'écriture*, altro testo la cui stesura risale al 1966 ed in cui la posta in gioco è ancora la struttura della ritenzione quale condizione della costituzione della memoria e quindi della coscienza, inquadrata però nella prospettiva aperta da Freud che, da parte sua, non ha mai smesso di confrontarsi con le scienze della vita:

Tutte queste differenze nella produzione della traccia possono essere reinterpretate come momenti della *différance*. Secondo un motivo che non smetterà mai di governare il pensiero di Freud, questo movimento viene descritto quale sforzo della vita che protegge se stessa *differendo* l'investimento pericoloso, vale a dire, costituendo una riserva (*Vorrat*). Il dispendio o la presenza minacciosa sono differiti grazie alla facilitazione [*frayage*] e alla ripetizione. Non è già questa la deviazione (*Aufschub*) che instaura il rapporto del piacere alla realtà? Non è già la morte al principio di una vita che non può difendersi contro la morte se non attraverso la morte, la *différance*, la ripetizione, la riserva<sup>19</sup>?

Dunque, per Derrida la genesi della traccia e quindi dell'archi-scrittura è condizionata dalla legge della sopravvivenza. Tenuto conto del ruolo decisivo giocato da queste nozioni nell'opera di Derrida, si apre qui un percorso dalle conseguenze enormi. Ma non è mia intenzione soffermarmi su questo punto. Intendo piuttosto rilevare che in questi passaggi è possibile riconoscere già il programma di lettura che verrà sviluppato da Derrida in *Speculare su Freud* e cioè nel testo tratto dall'ultima parte del seminario del 1975 *La vie la mort*<sup>20</sup>. Questo programma appare posto ancora più chiaramente in un altro passaggio, ancora più enigmatico, di *Freud e la scena della scrittura*:

Indubbiamente la vita si protegge attraverso la ripetizione, la traccia, la *différance*. Ma bisogna stare attenti a questa formulazione: non c'è vita *innanzitutto* presente che verrebbe *in seguito* a proteggersi, aggiornarsi, riservarsi nella *différance*. Quest'ultima costituisce l'essenza della vita. O meglio: la *différance*, non essendo un'essenza, non essendo niente, *non è* la vita se l'essere è determinato come *ousia*, presenza, essenza/esistenza, sostanza o soggetto. Bisogna

pensare la vita come traccia prima di determinare l'essere come presenza. È la sola condizione per poter dire che la vita è la morte, che la ripetizione e l'al di là del principio di piacere sono originari e congeniti a ciò stesso che essi trasgrediscono <sup>21</sup>.

Dunque, la *différance*, quale condizione strutturale della produzione della traccia, non riguarda soltanto l'organizzazione e l'evoluzione di una particolare forma di vita, della quale governa la sopravvivenza nell'ambiente: l'organizzazione e l'evoluzione dell'animale e dell'uomo in quanto animale. La *différance* è la condizione di possibilità della vita stessa, ma per pensarla in questi termini bisogna risalire al di qua del sistema di opposizioni gerarchizzate, fondato sul valore di presenza al quale è subordinata anche la nostra concezione della vita. Certo, questa precauzione potrebbe sembrare insufficiente a difendere la tesi derridiana da una facile obiezione: la *différance*, intesa quale condizione di possibilità della vita in generale, sarebbe solo un nuovo principio metafisico in grado di rendere ragione di tutto restando in posizione di significato trascendentale, sarebbe solo un'astrazione speculativa. Bisogna cioè dimostrare la tenuta e la portata di questa tesi tanto ambiziosa quanto azzardata e per farlo è necessario cercarne riscontro nel confronto con le scienze della vita.

È quanto Derrida si propone di fare con il seminario dedicato a *La vie la mort*, il cui programma sembra dunque già annunciato in questi passi di *Freud e la scena della scrittura*, se non già in *Della grammatologia*.

### 3. La vita è il testo

Bisognerebbe seguirne tutto lo sviluppo, a cominciare dall'*ouverture* dedicata all'esposizione critica del sillogismo della vita nella *Scienza della logica* di Hegel, nel quale Derrida sembra individuare l'eredità inconsapevole o misconosciuta della biologia contemporanea che si vuole ormai emancipata da qualsiasi presupposto metafisico-filosofico, in particolare secondo *La logica del vivente* di François Jacob. È questo il testo al quale è dedicata la trattazione più ampia e approfondita ma anche quella più importante, per i risultati ai quali perviene e per le implicazioni decisive che ne conseguono relativamente all'interpretazione dell'opera di Derrida.

In vista di un'analisi necessariamente più dettagliata, qui mi limiterò ad una breve sintesi dei passaggi più significativi per Derrida: in *La logica del vivente*, Jacob ricostruisce la storia della biologia che ha portato alla comprensione dei meccanismi dell'eredità genetica, fino alla scoperta del ruolo essenziale che il DNA gioca nella produzione della cellula, l'unità elementare della vita del vivente, di qualsiasi vivente. Grazie a questa scoperta la biologia è riuscita a comprendere, nel quadro della teoria dell'evoluzione, la logica che regola la vita del

vivente: la riproduzione di sé. Questa logica permetterebbe di liberare il finalismo che caratterizza la struttura e l'organizzazione del vivente da qualsiasi connotazione metafisica, trattandosi di un finalismo cieco e auto-referenziale.

La teoria dei sistemi organizzati elaborata dalla cibernetica avrebbe offerto un contributo essenziale alla scoperta di questa logica. Anche Jacob cita Wiener e come Leroi-Gourhan, riprende il paragone tra macchine e forme viventi, ma va più lontano: è possibile applicare la cibernetica non solo al comportamento di animali già di per sé organizzati rispetto all'ambiente ma anche ai meccanismi dell'eredità genetica e quindi alle leggi più elementari che regolano la formazione della vita del vivente:

L'ereditarietà diventa, allora, il trasmissione di un messaggio che si ripete da una generazione all'altra. Nel nucleo dell'uovo è inscritto il programma delle strutture da costruire. [...]. Un piccolo numero di motivi è più che sufficiente, così come con l'alfabeto *Morse*, la combinazione di due soli simboli permette di cifrare qualsiasi testo. È grazie ad una combinatoria di simboli [*combinatoire de symboles*] chimici che il piano dell'organismo è tracciato [*tracé*]. L'ereditarietà funziona come la memoria di un calcolatore <sup>22</sup>.

I motivi o tratti discreti sono i quattro elementi che compongono la struttura molecolare del DNA:

La struttura molecolare dell'acido desossiribonucleico è quella di un lungo polimero, formato dalla sequenza di quattro unità che si ripetono milioni di volte, permutandosi lungo la catena, come le lettere alfabetiche lungo un testo. È l'ordine di queste quattro unità che dirige quello delle venti unità nelle proteine. Tutto porta a guardare la sequenza contenuta nel materiale genetico come una serie di istruzioni che specificano le architetture molecolari, dunque le proteine della cellula, a considerare il piano di un organismo come un messaggio trasmesso di generazione in generazione <sup>23</sup>.

Cominciamo a intravedere che cosa ha potuto suscitare l'interesse di Derrida: il DNA che regola la logica del vivente funziona come un testo elaborato all'ordine di un sistema di registrazione e trasmissione, ritenzione e protensione, vale a dire una specie di archi-scrittura originaria. Non si tratta di una semplice metafora: il senso del messaggio genetico non dipende da un suo presunto contenuto ma dall'ordine di combinazione degli elementi che produce una serie di interazioni nella cellula. Ogni elemento preso per sé non produce alcun effetto proprio come una lettera dell'alfabeto da sola non ha alcun significato. Derrida, per ovvie ragioni, insisterà molto sulla preminenza dell'ordine sintattico rispetto a quello semantico <sup>24</sup> nell'elaborazione del testo vivente, ma non per questo si allontana da Jacob o ne forza le argomentazioni; per Jacob infatti l'elaborazione del messaggio genetico corrisponde all'elaborazione di un testo e la sua trasmissione all'interpretazione di questo testo, o meglio alla sua traduzione in un altro testo:

L'immagine che meglio descrive le nostre conoscenze dell'ereditarietà è certo quella di un messaggio chimico. Un messaggio scritto non con degli ideogrammi di tipo cinese, ma con un alfabeto come quello *Morse*. Come una frase costituisce un segmento di testo, così un gene corrisponde ad un segmento di acido nucleico. In entrambi i casi, un simbolo isolato non rappresenta niente; solo la combinazione dei segni acquista un «senso». In entrambi i casi, una sequenza data, frase o gene, inizia e termina con degli speciali segnali di «interpunzione». La trasformazione della sequenza nucleica in sequenza proteica rassomiglia alla traduzione di un messaggio che arriva cifrato in *Morse* ma che non acquista un senso se non una volta tradotto, per esempio in francese. Essa si effettua grazie all'intermediazione di un «codice» che procura l'equivalenza dei segni tra i due alfabeti<sup>25</sup>.

Per Derrida il ricorso di Jacob al testo, quale modello per descrivere la logica del vivente, non è fortuito: il testo s'impone in ragione della natura stessa del vivente, della struttura del messaggio genetico, della sua registrazione e trasmissione che ne condiziona la riproduzione e dunque la vita. Non solo, per Derrida, la necessità di questa struttura testuale implica la possibilità di descrivere la logica del vivente in termini più rigorosi di quelli che la biologia ha importato dalla cibernetica, liberando così la biologia stessa da quel residuo metafisico che ancora resiste nell'uso ingenuo delle nozioni di messaggio e di comunicazione:

Quando l'evento primo, l'origine reale, ecc., è un testo, ha la struttura di un testo, questa avventura favolosa può sempre riprodursi. È quel che accade con il vivente se esso ha la struttura di un testo. Dico proprio un testo e non una parola, non un linguaggio verbale a-testuale. Va da sé che il testo genetico non è verbale, che esso è afono – non voglio insistere su questo. [...] Dico *testo*, in quanto non può essere tradotto se non dai prodotti della sua traduzione; in quanto la struttura, la sintassi, l'ordine vi precede e determina gli effetti di senso o di voler-dire; in quanto questa struttura sintattica, per definizione, non è mai dominata o determinata da nomi, vale a dire, da vocaboli referenziali, aventi una referenza fuori del testo [*hors texte*] o fuori dell'enunciato, ma da articolazioni sintattiche che vivono in ultima istanza degli elementi che fanno parte del testo, che rimarcano il testo. [...] Ed ecco perché la nozione di testo si impone alla scienza del vivente, non soltanto s'impone più che la nozione di linguaggio verbale – questo va da sé, poiché non c'è voce e non ci sono parole nei programmi genetici – ma – e questo è meno ovvio per dei biologi come Jacob e altri – s'impone anche più che le nozioni di messaggio, di informazione e di comunicazione, utilizzabili, ma a condizione che esse siano in ultima istanza testuali, vale a dire, a condizione che il messaggio, la comunicazione, l'informazione non trasmettano mai un contenuto che non sia esso stesso dell'ordine del messaggio, dell'informazione, della comunicazione, che non sia, dunque, esso stesso una traccia o un gramma. [...] Naturalmente questa auto-referenza testuale, questa chiusura su di sé de *testo* che non rinvia che a del *testo*, non ha niente di tautologico o di autistico. Al contrario. È perché l'alterità vi è irriducibile che non c'è che *testo* [*qu'il n'y a que du texte*], è perché nessun termine, nessun elemento non è sufficiente e non ha nemmeno effetto se non in quanto rinvia all'altro e mai a se stesso che c'è *testo* [*qu'il y a texte*]; ed è perché l'insieme *testo* non può chiudersi su se stesso che non c'è altro che *testo* [*qu'il n'y a que du texte*], e che il *testo* detto 'generale' (espressione evidentemente peri-

colosa e soltanto polemica) non è né un insieme né una totalità: esso non può comprendersi né essere compreso. Ma può scriversi, il che è tutt'altra cosa<sup>26</sup>.

Bisogna dunque riconoscere nell'iterazione differenziale di sé l'origine e il senso della vita del vivente e quindi nella possibilità della traccia iterabile la condizione irriducibile della vita del vivente, il che significa ammettere che il vivente si struttura come un o in quanto sistema di archi-scrittura: ritenzione, elaborazione e protensione di una trama, di un tessuto di tracce, vale a dire come o in quanto testo.

Allora, la logica del vivente è la logica del "testo generale" elaborata in *Della grammatologia* ed è solo in questa prospettiva che possiamo liberare la nozione di "testo generale" dagli equivoci che ha provocato a partire dalla famosa tesi "non c'è fuori-testo [*il n'y a pas d'hors-texte*]"<sup>27</sup>.

Non si tratta dunque di una tesi formulata a sostegno di una radicalizzazione ontologica dell'ermeneutica. Non dice affatto, sulla scia di Heidegger e Gadamer, che solo ciò che è scritto in un libro è l'essere che può venir compreso; soprattutto non dice che è possibile interpretare qualsiasi cosa come si interpreta un libro. Piuttosto dice che la traccia è la condizione di possibilità del vivente: in quanto condizione di possibilità, la traccia struttura la vita del vivente come testo, a partire dalla sua organizzazione biologica fino ai testi scritti dai viventi umani nel loro habitat culturale, ma passando – e questo passaggio, come abbiamo visto, è un passaggio evolutivo decisivo – per l'archi-scrittura animale che condiziona i rapporti del vivente nell'ambiente rispondendo alle leggi della sopravvivenza.

Dunque la condizione è sempre la stessa ma ad ogni tappa l'elaborazione del testo è differente, il programma e il codice di decifrazione si evolvono in termini di complessità e flessibilità, fino alla semi-libertà umana, per rispondere alle necessità della sopravvivenza che a loro volta cambiano molto dalla cellula alla vita sociale, alla sfera della conoscenza scientifica:

Quel che sarebbe potuto apparire, più o meno ingenuamente, la condizione limitata della filologia, della critica letteraria, della scienza dei documenti e degli archivi, ecc., e cioè di avere per referente ultimo qualcosa che veniva chiamato, che si credeva di conoscere sotto il nome di testo, questa condizione adesso è quella della genetica o della scienza del vivente in generale; e se la scienza del vivente non è una scienza tra le altre, ma anche la scienza implicata da tutte le scienze che determinano il loro oggetto in campi che implicano il vivente (la psicanalisi, la storia, la sociologia – tutte le scienze umane ma anche tutte le scienze in quanto implicano l'attività di un vivente – dunque tutte le scienze, tutti i discorsi e tutte le produzioni in generale), se dunque la scienza vivente non è una scienza tra le altre, la sua testualizzazione, la testualizzazione del suo oggetto e del suo soggetto non lascia niente fuori di sé. Evidentemente, non ne consegue, come si potrebbe pretendere con un'ingenuità più o meno interessata o più o meno interessante, che tutto finirà per trovarsi, per effetto di questa testualizzazione, ridotto al didentro di un libro, di un quaderno o di una

biblioteca più o meno specializzata, al contrario tutto ciò porta a reinterpretare molto violentemente il limite tra questo dentro e il suo fuori <sup>28</sup>.

Le conseguenze di queste argomentazioni, rispetto all'interpretazione dell'opera di Derrida e del senso stesso della decostruzione, ci sembrano incalcolabili o comunque richiedere un'attenzione e certamente un lavoro minuzioso e prudente del quale qui ho potuto solo indicare le coordinate più generali, cominciando a delineare qualche passaggio. Per concludere, provvisoriamente, ritengo però necessario richiamare un ultimo passo dal seminario in questione, nella speranza, probabilmente vana, di liberare una volta per tutte Derrida da ogni presunta, e sempre solo presunta, affiliazione al nichilismo; un passo nel quale è lo stesso Derrida a trarre dalle sue stesse argomentazioni una prima conseguenza di enorme portata: una volta riconosciuta la struttura testuale della vita del vivente è possibile se non necessario derivarne un principio epistemologico generale: se il vivente è un testo che produce testi per sopravvivere in rapporto al proprio ambiente allora è possibile legittimare la possibilità della conoscenza scientifica, della quale però è allora necessario pensare altrimenti condizioni e strutture:

Il testo scientifico è certamente nella situazione che descrive Jacob: esso è uno dei traduttori che stanno al messaggio genetico come il prodotto della sua traduzione. L'attività dello scienziato, la scienza, il testo della scienza genetica nel suo insieme si determinano come prodotti del loro oggetto, se volete, come prodotti della vita che studiano, dei prodotti testuali del testo che traducono o decifrano o del quale decifrano le procedure di decifrazione. E quel che appare un limite all'oggettività è anche, in virtù della legge strutturale secondo la quale un messaggio non può essere tradotto che dai prodotti stessi della propria traduzione, la condizione della scientificità, in questo ambito, dell'effettuazione della scienza e di tutte le scienze. È a questa condizione che la traduzione o la decifrazione (una decifrazione che non è né oggettiva, nel senso classico di questo termine, né soggettivo, e tantomeno una ermeneutica del senso o dello svelamento della verità), è a questa condizione che la decifrazione intra-testuale è possibile in questa scienza testuale senza referenza extra-testuale <sup>29</sup>.

<sup>1</sup> J. Derrida, *Apprendre à vivre enfin. Entretien avec Jean Birnbaum*, Galilée, Paris 2005.

<sup>2</sup> All'origine di questo lavoro la lettura del seminario inedito *La vie la mort* presso l'«Archive-Derrida» conservato presso l'IMEC di Caen in Francia, in vista di un seminario che ho poi tenuto presso la State University of New York at Buffalo, nel corso del ciclo *Just Theory* organizzato da Rodolphe Gasché. Titolo: *Via rupta: the Text and the Living*. Da questo seminario ho tratto un primo testo: F. Vitale, *Via rupta: vers la biodeconstruction*, in D. Cohen-Lévinas, G. Michaud (Eds.), *Appels de Jacques Derrida*, Hermann, Paris 2013 (in corso di pubblicazione). Il testo che presento qui ne costituisce un ulteriore sviluppo. Ringrazio Mme Marguerite Derrida per avermi concesso la possibilità di pubblicare e tradurre parti del seminario.

<sup>3</sup> *Introduction à L'origine de la géométrie de Husserl*, Puf, Paris 1962; trad. it. a cura di C. Di Martino, *Introduzione a L'origine della geometria di Husserl*, Jaca Book, Milano 1987. Per una trattazione del tema nell'opera di Derrida mi permetto di rinviare a F. Vitale, *Archiscrittura*, in S. Facioni, S. Regazzoni, F. Vitale, *Derridario. Dizionario della decostruzione*, Il nuovo Melangolo, Genova 2012, pp. 15-28.

<sup>4</sup> J. Derrida, *Introduzione a L'origine della geometria di Husserl*, cit., p. 139: «Prima di aver luogo fra più individui, il riconoscimento e la comunicazione del 'medesimo' hanno luogo all'interno della coscienza individuale: dopo l'evidenza viva e transitoria, dopo lo svanire di una ritenzione finita e passiva, il senso può essere ri-prodotto come il 'medesimo' nell'attività di una rimemorazione; esso non è tornato nel nulla. È in questo recupero di identità che si annuncia l'idealità come tale in generale, in un soggetto egologico. [...] Prima di essere l'idealità di un oggetto identico per altri soggetti, il senso è tale idealità per dei momenti altri del medesimo soggetto. L'intersoggettività è dunque anzitutto, in certo modo, il rapporto non empirico di me con me, del mio presente attuale con altri presenti come tali, cioè come altri e come presenti (come presenti passati), di un'origine assoluta con altre origini assolute, che sono sempre mie malgrado la loro alterità radicale». Per una trattazione più approfondita mi permetto di rinviare a F. Vitale, *Spettrografie. Jacques Derrida tra singolarità e scrittura*, Il nuovo Melangolo, Genova 2008, pp. 79-106.

<sup>5</sup> J. Derrida, *Introduzione a L'origine della geometria di Husserl*, cit., p. 139n.

<sup>6</sup> J. Derrida, *De la grammatologie*, Seuil, Paris 1967; trad. it. di R. Balzarotti e altri, *Della grammatologia*, Jaca Book, Milano 1969, p. 12.

<sup>7</sup> J. Derrida, *Della grammatologia*, cit., p. 12 [trad. it. mod.].

<sup>8</sup> Ivi, p. 13n.

<sup>9</sup> Per quanto riguarda la nozione di *Différance* quale "archi-sintesi" cfr. R. Gasché, *The Tain of the Mirror. Jacques Derrida and the Philosophy of Reflection*, Harvard University Press, Harvard 1986, pp. 177-251.

<sup>10</sup> Cfr. F. Jacob, *La logique du vivant. Une histoire de l'hérédité*, Gallimard, Paris, 1970; trad. it. di A. e S. Serafini, *La logica del vivente*, Einaudi, Torino 1971.

<sup>11</sup> È Derrida stesso a ricordarlo nella prima nota dell'avvertenza che precede il testo, cfr. J. Derrida, *Della grammatologia*, cit., "Avvertenza". Cfr. A. Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole. I. Technique et langage*, Albin Michel, Paris 1964 e Id., *Le geste et la parole. II. La mémoire et les rythmes*, Albin Michel, Paris 1965; trad. it. di F. Zannino, *Il gesto e la parola*, II voll., Einaudi, Torino 1977.

<sup>12</sup> A. Leroi-Gourhan, *Il gesto e la parola. II. La memoria e i ritmi*, cit., p. 429.

<sup>13</sup> Per quanto riguarda il riferimento di Derrida a Leroi-Gourhan a proposito della genesi preistorica della traccia iterabile e quindi dell'esperienza pre-culturale della spazio-temporalità mi permetto di rinviare a F. Vitale, *Via rupta: vers la biodeconstruction*, cit. Per quanto riguarda invece il ricorso di Derrida alla nozione di "mitografia", scrittura simbolica pluri-dimensionale, elaborata da Leroi-Gourhan per descrivere la tappa evolutiva che, dalle prime testimonianze di grafia avrebbe portato alla scrittura in senso stretto, mi permetto di rinviare a F. Vitale, *Mitografie. Jacques Derrida e la scrittura dello spazio*, Mimesis, Milano 2012.

<sup>14</sup> J. Derrida, *Della grammatologia*, cit., p. 97 [trad. it. mod.].

<sup>15</sup> A. Leroi-Gourhan, *Il gesto e la parola. II. La memoria e i ritmi*, cit., pp. 257-314.

<sup>16</sup> Ivi, p. 260.

<sup>17</sup> A. Leroi-Gourhan, *Il gesto e la parola. Vol. II, La memoria e i ritmi*, Einaudi, Torino 1977, p. 260 [trad. it. mod.].

<sup>18</sup> J. Derrida, *Della grammatologia*, cit., p. 79 [trad. it. mod.].

<sup>19</sup> J. Derrida, *Freud et la scène de l'écriture*, in Id., *L'écriture et la différence*, Seuil, Paris 1967; trad. it. di G. Pozzi, *Freud e la scena della scrittura*, in Id., *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino 1990, p. 261 [trad. it. mod.].

<sup>20</sup> J. Derrida, *Spéculer - sur Freud*, in Id., *La carte postale. De Socrate à Freud et au-delà*, Flammarion, Paris 1980; trad. it. di L. Gazziero, *Speculare - su Freud*, Cortina, Milano 2000.

<sup>21</sup> J. Derrida, *Freud e la scena della scrittura*, cit., p. 262 [trad. it. mod.].

<sup>22</sup> F. Jacob, *La logica del vivente*, cit., p. 298 [trad. it. mod.].

<sup>23</sup> Ivi, p. 310 [trad. it. mod.].

<sup>24</sup> Per quanto riguarda la preminenza della dimensione sintattica rispetto a quella semantica nell'elaborazione derridiana delle infrastrutture sintetiche, cfr. R. Gasché, *The Tain of the Mirror*, cit., pp. 239-51.

<sup>25</sup> F. Jacob, *La logica del vivente*, cit., p. 322. [trad. it. mod.].

<sup>26</sup> J. Derrida, Seminario Inedito, *La vie la mort*, "Archive-Derrida", IMEC, DRR 173, Sessione 6a.

<sup>27</sup> J. Derrida, *Della grammatologia*, cit., p. 182.

<sup>28</sup> J. Derrida, Seminario Inedito, *La vie la mort*, «Archive-Derrida», IMEC, DRR 173, Sessione 6a.

<sup>29</sup> Ivi.

*Neoestetica ed emozione*  
*Archibald Alison e l'estetica contemporanea*

Il Seminario, preso atto che un indice privilegiato dell'esperienza estetica contemporanea (tematizzata col nome di "Neoestetica") è la nozione di "emozione", si è proposto di approfondirla e problematizzarla mostrandone l'ascendente e le dinamiche gravitazionali.

Un'analisi attenta ritrova l'origine, e addirittura il modello stesso dell'esperienza estetica come emozione, nello studioso che conclude l'estetica inglese del Settecento: Archibald Alison. Alison, che pure incontrò favore in Inghilterra (e negli Stati Uniti fino al secondo Ottocento), non trovò circolazione nel resto d'Europa. La ragione principale verosimilmente sta nel fatto che i suoi *Essays* furono pubblicati nel 1790, ossia lo stesso anno della terza *Critica* kantiana, che impose un modello estetologico "potente", divenuto il modello di riferimento di tutto dibattito estetico successivo, modello alternativo a quello di Alison il quale ne venne eclissato.

E però, come sempre più si va costatando (e ha ben mostrato l'edizione italiana della capitale opera di Alison, pubblicata nel 2011 per la cura di Simona Chiodo da Aesthetica Edizioni col titolo *Natura e principi del Gusto*), la storia sembra abbia marciato all'insegna di Alison piuttosto che a quella di Kant. Il confronto fra Alison e Kant riveste dunque un'importanza cruciale per illuminare il ruolo dell'emozione nelle pratiche estetologiche odierne.



## *Alison e l'estetica delle emozioni tra Hume e Reid*

di Giuseppe Sertoli

1. Il tema di questo convegno sono le emozioni, e nell'estetica britannica del Settecento l'autore più significativo in proposito è senza dubbio Archibald Alison. Nella sua opera – quegli *Essays on the Nature and Principles of Taste* che egli pubblica a Edimburgo nel 1790, l'anno stesso in cui a Berlino vede la luce l'opera di un autore a lui completamente ignoto che giustamente questo convegno gli affianca – l'esperienza del Bello e del Sublime viene configurata e risolta in un processo emozionale, o meglio immaginativo-emozionale, che rappresenta il punto d'arrivo della riflessione estetica avviata ottant'anni prima dal suo quasi omonimo Addison. Nel minimo scarto che separa questi due nomi – la sostituzione del fonema *l* al fonema *d* – può vedersi compressa e simbolicamente riassunta l'intera storia dell'estetica britannica settecentesca. A leggerli con orecchio attento, gli *Essays* appaiono infatti una sorta di camera degli echi nella quale risuonano tutte le idee che in tema di Bello e Sublime si erano avvicendate in Gran Bretagna nel corso di un secolo: risuonano e vengono sintetizzate – questa almeno l'ambizione di Alison – in una teoria unificata sotto l'egida, appunto, del concetto di Emozione. Un concetto alla cui affermazione e diffusione nella cultura britannica dei decenni seguenti gli *Essays* contribuirono non poco.

In un importante libro uscito alcuni anni fa e intitolato *From Passions to Emotions* Thomas Dixon ha mostrato come fra ultimo Settecento e primo Ottocento la nascente psicologia abbandoni il vecchio concetto di *passione*, che aveva dominato l'intera tradizione filosofica e religiosa dall'antichità classica e cristiana in poi (trovando la sua definizione standard nelle opere di Sant'Agostino e San Tommaso), e gli sostituisca il nuovo concetto di *emozione*<sup>1</sup>. L'opera che segna la svolta sono – per lo meno nell'ambito anglofono a cui programmaticamente Dixon ha circoscritto la sua indagine – le *Lectures on the Philosophy of the Human Mind* di Thomas Brown, pubblicate postume, anch'esse a Edimburgo, nel 1820. Dopo di esse, la psicologia ottocentesca da Alexander Bain a William James parlerà sempre e solo di emozioni, non (più) di passioni. Con una formula che è quasi una *boutade*, Dixon ha definito le emozioni una «creazione scozzese»<sup>2</sup>, nel senso che furono i filosofi scozzesi della seconda metà del Settecento a sostituire progres-

sivamente il concetto di emozione a quello di passione. Di passioni, o più precisamente di passioni e affezioni, avevano parlato, utilizzando la vecchia terminologia, Cartesio e Hobbes, Dennis e Hutcheson, Butler e Smith, Hume e Hartley. D'altra parte, proprio Hume aveva differenziato, sia pure in maniera poco chiara, il concetto di emozione da quello di passione. Mentre all'inizio del secondo libro del *Treatise of Human Nature* (1739) egli aveva assimilato le emozioni alle passioni definendole entrambe «impressioni secondarie» e facendo delle prime una forma attenuata delle seconde (II.i.1), in una successiva sezione dello stesso libro (II.ii.8) aveva accennato al fatto che le emozioni sarebbero qualcosa di diverso dalle passioni, qualcosa che accompagna ogni sensazione immagine idea *nonché passione stessa*. Dicendo questo, Hume veniva a usare il termine “emozione” nel senso (letterale, etimologico) che gli aveva dato Cartesio nelle *Passions de l'âme* (1649), cioè nel senso di agitazione dell'anima (ovvero della mente) prodotta dal movimento degli «spiriti animali»<sup>3</sup>. Che cosa poi *esattamente* fosse – per Hume – questa agitazione, è punto controverso che non è qui il caso di discutere... Ai fini del mio discorso, due punti appaiono comunque rilevanti: da un lato l'avvio di una distinzione fra emozioni e passioni, dall'altro e soprattutto la declinazione del senso del bello in termini di *feelings*, cioè di sensazioni e (appunto) emozioni. E se è indubbiamente vero che entrambe queste premesse non trovano sviluppo nelle (poche) pagine che al problema dell'esperienza estetica Hume dedica nel *Treatise* e nella successiva *Enquiry concerning the Principles of Morals* (1751)<sup>4</sup>, altri autori le riprenderanno e svilupperanno dopo di lui. Alison in maniera più sistematica di chiunque altro. Così facendo, beninteso, egli si ricollega alla linea dell'estetica settecentesca che da Dennis a Burke passando per Du Bos aveva identificato l'esperienza estetica con un'esperienza patica, ma reimposta il discorso in chiave non più di passioni bensì di emozioni.

Trent'anni prima di Alison, chi aveva rimaneggiato l'intero discorso umano sulle passioni, operando una netta distinzione fra passioni ed emozioni, era stato un autore stranamente ignorato da Dixon nella sua ricostruzione storica: Lord Kames. Nel secondo capitolo dei suoi *Elements of Criticism* (1762), Kames aveva fatto dell'emozione il corredo di qualunque percezione esterna o interna, ovvero il sentimento (*feeling*) di piacere o dispiacere che accompagna la percezione delle “qualità” fisiche di un oggetto e delle “qualità” morali di una persona<sup>5</sup>. In quanto tale, l'emozione – che si attiva immediatamente «senza il minimo atto di riflessione o attenzione alle conseguenze»<sup>6</sup> – precede la passione e ne è anzi la causa: «passions are generated by means of prior emotions»<sup>7</sup>. Ciò che – secondo Kames – differenzia le passioni dalle emozioni è il *desiderio*, il quale non è una passione (come altri autori compreso Hume seguitavano a ripetere) bensì una volizione alla quale tiene dietro un'azione<sup>8</sup>. Riprendendo la distinzione umana fra

oggetto e causa di una passione (*Treatise*, II.i.2), Kames aveva distinto le emozioni dalle passioni in base al fatto che le prime hanno una causa ma non, come invece le seconde, *anche* un oggetto: un oggetto “intenzionato” dal desiderio e perseguito dalla volontà <sup>9</sup>. Così concepite, le emozioni diventano degli stati mentali non meno *passivi* delle percezioni di cui sono il corredo. Un secolo e mezzo prima Cartesio, ribaltando la tradizionale impostazione cristiana secondo cui *passiones* e *affectus* sono “moti” dell’anima (sensitiva ovvero intellettuale) che agisce sul corpo, aveva fatto delle *passions de l’âme* qualcosa che l’anima *subisce* per effetto dell’azione del corpo <sup>10</sup>, ed è questo modello ricettivo/percettivo – divenuto egemone nel Settecento – che Kames trasferisce dalle passioni alle emozioni e che Alison riprende tacitamente da lui.

Nelle quattrocento e rotte pagine degli *Essays* il termine “passione” compare raramente. Alison lo impiega soltanto nel capitolo in cui, discutendo della musica vocale, dice che essa esprime *passioni* umane. In ogni altro caso, il termine impiegato è sempre e solo “emozione”. Emozioni e non passioni sono quelle che si attivano davanti agli oggetti/scenari belli o sublimi che si offrono alla percezione, siano essi naturali o artistici. Emozioni nell’esatto senso in cui trent’anni prima le aveva definite Lord Kames: stati d’animo che la mente subisce e da cui è assente ogni desiderio o volizione così come, beninteso, ogni interesse. Se Addison aveva fatto dell’immaginazione la facoltà che presiede all’apprensione e al godimento di tutto ciò che è bello e grande (e nuovo), all’immaginazione Alison aggiunge l’emozione trasformando l’esperienza estetica in un «gioco della fantasia» (*play of fancy*) nel quale immagini ed emozioni si rincorrono e rilanciano a vicenda.

2. La dinamica di questo “gioco” è la parte più nota della teoria estetica alisoniana e mi è sufficiente qui riassumerla per sommi capi. Riprendendo il modello dell’associazione delle idee elaborato da Hume e sviluppato successivamente da altri autori, Alison configura l’esperienza estetica come un *train of imagery* <sup>11</sup> che si attiva nella mente dello spettatore a partire dall’emozione che accompagna l’idea (= immagine) di un oggetto o scenario percepito dai sensi. Questa prima emozione ne “attrae” per affinità una seconda, collegata a una diversa immagine depositata nella memoria, la quale a sua volta ne “attrae” una terza e così via di seguito. Si generano in tal modo delle vere e proprie catene di immagini-emozioni (*ideas of emotion*) connesse fra loro da quel principio della somiglianza (*resemblance*) che Hume aveva detto governare l’associazione delle impressioni (*Treatise*, II.i.4) <sup>12</sup>. Il punto essenziale, qui, è che tali catene sono *comandate dalle emozioni*, nel senso che sono esse a “chiamare”, succedendosi a cascata, la serie di immagini di cui sono il corredo <sup>13</sup>. (Il meccanismo non è diverso da quello della *madeleine* proustiana: come il gusto del biscotto inzip-

pato nel tè rievoca alla memoria di Marcel l'immagine di zia Léonie e della Combray di tanti anni prima, così l'emozione suscitata, che so, da un tramonto in montagna evoca un'emozione analoga connessa a un ricordo d'infanzia, la quale a sua volta evoca etc. etc.) A partire dalla prima emozione, che è un'emozione «semplice» (*simple emotion*) ovvero pre-estetica, si sviluppa, per aggregazione o meglio coalescenza di altre emozioni altrettanto semplici, quell'«emozione complessa» (*complex emotion*) – contrassegnata da una tonalità emotiva dominante, ovvero *unity of character*<sup>14</sup> – che è propriamente l'emozione estetica ovvero «del gusto» (*emotion of taste*) e a cui corrisponde un piacere altrettanto complesso designato da Alison col termine burkiano di *delight*<sup>15</sup> per distinguerlo dal semplice piacere (*pleasure*) che inerisce alle emozioni semplici.

Così configurata, l'esperienza estetica si presenta come un processo emotivo-immaginario che ha tutte le caratteristiche della *rêverie*. Alison descrive infatti la catena di immagini ed emozioni che attraversano la mente come una sorta di «ammaliante fantasticheria (*bewitching rêverie*)» di cui la mente quasi non si accorge e che non richiede, anzi esclude, l'intervento del «pensiero», cioè dell'attenzione e della ragione<sup>16</sup>. Sono passi come questo che mi indussero, anni fa, a definire l'estetica alisoniana un'*estetica della rêverie*<sup>17</sup>. Senza nemmeno bisogno di scomodare Bachelard, perché il termine "*rêverie*" ricorre più volte sotto la penna di Alison, mutuato ora dai versi dell'Abbé Delille, ora dalle pagine di Rousseau<sup>18</sup>, ma anche – aggiungerei – dagli *Elements of Criticism* di Kames, dove l'esperienza della lettura viene descritta come «una specie di fantasticheria (*rêverie*)» nella quale chi legge si dimentica di star leggendo e ha la sensazione di vivere in prima persona gli avvenimenti che gli scorrono davanti sulla pagina<sup>19</sup>. Così per Alison come per Kames, nello stato di *rêverie* la nostra mente è talmente assorbita dalle *ideas of emotion* che la attraversano e la agitano, che perdiamo la nozione del tempo, della realtà e di noi stessi («we lose ourselves amid the number of images that pass before our minds») <sup>20</sup> lasciandoci "trasportare" da qualcosa su cui né la nostra ragione né la nostra volontà hanno presa alcuna.

Proprio per queste sue caratteristiche, l'estetica di Alison è stata spesso vista come un anticipo del Romanticismo<sup>21</sup>. Ma se tale essa è, allora va subito aggiunto che ciò che le manca è l'asse portante del Romanticismo: l'istanza di un Io robustamente "egotistico". Non bastano infatti le emozioni a definire una *stance* romantica: ci vuole una Soggettività forte e potente, mentre *rêverie* è sinonimo di soggettività debole ed evanescente, di un io che è solo lo spazio mentale in cui si avvicendano le *ideas of emotion*. E qui è impossibile non citare Hume (*Treatise*, I.iv.6) e la sua definizione della mente come «una specie di teatro, dove le diverse percezioni fanno la loro apparizione, passano e ripassano, scivolano e si mescolano con un'infinita varietà

di atteggiamenti e di situazioni»<sup>22</sup>. Significativo in proposito mi pare il fatto che Alison parli assai più di immagini(-emozioni) che non di immaginazione, quasi a sottolineare che l'immaginazione stessa non è più che il luogo – il lago – in cui quelle molecole psichiche che sono le *ideas of emotion* affiorano e si combinano secondo leggi proprie su cui l'io nulla può. «[I]n questo *impotente* stato di fantasticheria (*rêverie*)», scrive infatti Alison, «non siamo noi a guidare le nostre concezioni bensì siamo trasportati da esse»<sup>23</sup>. Se l'apporto fondamentale di Kant al romanticismo europeo – e dunque anche a quello inglese di autori come Coleridge e Wordsworth – fu il rilancio di un'idea forte di Soggettività, l'estetica di Alison rappresenta piuttosto l'esito ultimo della concezione humiana della mente come “scena” teatrale e dell'io come finzione grammaticale che tiene insieme «un fascio o collezione di differenti percezioni che si susseguono con una inconcepibile rapidità, in un perpetuo flusso e movimento»<sup>24</sup>.

Questa conclusione non è in contrasto con la tesi del radicale soggettivismo della teoria estetica alisoniana – un soggettivismo che, per le ragioni appena dette, io definirei (adottando una formula spesso usata per Hume) *senza Soggetto*. Se infatti la percezione del Bello e del Sublime si riduce a un puro gioco di associazioni mentali, è chiaro che tale gioco varierà a seconda delle associazioni che di volta in volta si attivano, le quali dipendono dalle tracce mnestiche che l'esperienza ha depositato *in ogni singola mente*. Inevitabile l'esito relativistico di una simile concezione, giustamente ribadito da Simona Chiodo nella prefazione alla sua recente traduzione degli *Essays* di Alison e che io stesso avevo sottolineato (non per primo) una decina d'anni fa. Non ho cambiato idea in proposito, ma oggi credo che si debba dire qualcosa di più se si vuole mettere meglio a fuoco il discorso di Alison, che è più complesso di quanto finora sia apparso e merita di essere analizzato più a fondo<sup>25</sup>.

Se l'esito appena indicato è quello che s'impone alla lettura del *primo* dei due saggi che compongono gli *Essays*, è però un esito quasi sicuramente involontario<sup>26</sup>: un esito che Alison doveva intuire ma a cui resisteva e contro il quale predispose una difesa costituita dal *secondo* – e molto più lungo – saggio. I due saggi sono infatti notevolmente diversi, e non escludo – anche se si tratta di una congettura non comprovata da alcun documento o testimonianza – che siano stati scritti in tempi diversi. Non dimentichiamo, del resto, che gli *Essays* quali li leggiamo sono solo – per dichiarazione di Alison stesso<sup>27</sup> – la prima parte di un'opera che avrebbe dovuto comprenderne altre due che poi non furono scritte ma che, se fossero state scritte, avrebbero certamente modificato la nostra prospettiva dell'insieme<sup>28</sup>. Anche a prescindere da questo, tuttavia, ciò che balza subito agli occhi nel secondo saggio è che esso si rifà a un “modello” teorico radicalmente diverso da quello a cui si era rifatto il primo saggio. Apparentemente,

i due saggi si pongono in perfetta continuità secondo il modulo tipico dell'estetica britannica settecentesca: prima l'analisi degli *effetti* che la percezione del Bello e del Sublime produce sullo spettatore, poi la ricerca delle *cause* che a loro volta hanno prodotto quegli effetti. In altre parole, prima il versante soggettivo dell'esperienza estetica, poi quello oggettivo. Così dichiara di voler procedere anche Alison<sup>29</sup>. Ma nel momento in cui lo fa, cambia – senza dirlo – modello di riferimento complicando il suo discorso e rendendo molto più problematica la sua intera teoria.

3. L'indizio del cambiamento è costituito dalla sostituzione di due termini. Mentre nel primo saggio il termine su cui il discorso di Alison fa perno è quello di “associazione”, nel secondo saggio è quello di “espressione”. Che cosa ciò significhi è presto detto: significa la sostituzione di Reid a Hume come quadro di riferimento, cioè l'adozione, al posto del modello associazionistico derivato dall'autore del *Treatise of Human Nature*, del modello espressionistico derivato da colui che di Hume era stato il principale avversario<sup>30</sup>.

Nel secondo saggio, il nome di Thomas Reid ricorre due volte. Una prima volta quando, discutendo della regolarità/uniformità nella forma degli oggetti, Alison cita Reid a sostegno della tesi che tale qualità autorizza l'inferenza di un progetto (*design*) che ha presieduto alla costruzione di quegli oggetti. Una seconda volta quando, nelle ultimissime pagine, Alison si riconosce «in larga misura» erede della «dottrina» che dalla «Scuola platonica» (di Cambridge) passando attraverso Shaftesbury e Hutcheson è giunta fino a Reid<sup>31</sup>. Dottrina – dice Alison – che ha il suo caposaldo nella tesi che «la materia non è bella in sé, ma deriva la sua bellezza dall'espressione della MENTE»<sup>32</sup>. Tornerò subito su questa frase. Per ora voglio solo aggiungere che, alla luce di una simile dichiarazione, gli *Essays* devono vedersi come il tentativo di “far incontrare” Hume e Reid, cioè di formulare una teoria estetica che rappresenti la sintesi delle due anime della filosofia scozzese del Settecento: quella empiristica e quella “platonica”. Questo a me pare il senso storico dell'operazione compiuta da Alison. Un'operazione di cui si tratta ora di vedere, sia pur brevemente, le modalità e le conseguenze.

Com'è noto, il concetto di *espressione* svolge un ruolo centrale nell'estetica di Reid. Un'estetica “realistica” (= oggettivistica) che distingue nettamente la qualità di un oggetto dall'idea che di quella qualità si forma la mente. «Ascoltando un brano musicale che mi piace», scrive Reid nell'ottavo degli *Essays on the Intellectual Powers of Man* (1785), «dico che è bello, che è perfetto. Ora, tale perfezione non è in me: è nella musica. Ma il piacere che esso mi dà non è nella musica: è in me»<sup>33</sup>. La bellezza di un oggetto inerisce dunque all'oggetto stesso, *sta in* esso, non già nella mente di chi quell'oggetto percepisce – come dopo Locke avevano ripetuto quasi tutti, compreso

Hutcheson ma *non* Burke, fino a Hume e seguaci. Ciò detto, Reid – alle spalle del quale c’era tutta la tradizione teologica dell’*argument from design* – aveva però aggiunto che la bellezza (materiale) degli oggetti deriva dalla bellezza (intellettuale e morale) della mente del produttore di quegli oggetti: la prima è l’espressione ovvero il segno della seconda. «È nella perfezione morale e intellettuale della mente che la bellezza originariamente risiede, ed è da qui che, come da una sorgente, discende ogni bellezza che percepiamo nel mondo visibile»: bellezza che risplende come la luminosità dei pianeti riflette la luce del sole <sup>34</sup>. Affrontando il problema estetico dal versante della produzione anziché da quello della fruizione, Reid può tranquillamente dire che le qualità degli oggetti, siano essi artistici o naturali, incorporano ed esprimono le qualità della mente di colui che li ha prodotti <sup>35</sup>. «L’invisibile Creatore, Sorgente di ogni perfezione, ha impresso su tutte le sue opere le impronte della sua divina saggezza, della sua potenza e della sua benevolenza, e tali impronte sono visibili a ogni uomo. Le opere umane nei campi della scienza, delle arti del gusto e delle arti meccaniche recano le impronte delle qualità della mente impiegate nella loro produzione» <sup>36</sup>. La materia, insomma – ecco la frase di Alison che ho citata un momento fa e che deriva pari pari da Reid (il quale a sua volta la deriva da Shaftesbury <sup>37</sup>) –, la materia non è bella (o sublime) in sé ma *solo in quanto* esprime la bellezza (o sublimità) dello spirito (*mind*) che l’ha creata e che si è per così dire materializzato (oggettivato) in essa.

Ora, come si concilia una simile prospettiva con l’impostazione data da Alison al primo saggio, tutto centrato sul processo della fruizione anziché della produzione e che risolve l’esperienza estetica nella catena delle associazioni mentali che si attivano a partire dalla percezione di un oggetto? Detto altrimenti: come si può innestare Reid su Hume? Di cosa sono espressione le qualità materiali degli oggetti di cui solo ora Alison comincia a parlare? La risposta che egli dà è duplice e si articola sulla distinzione fra bellezza/sublimità *naturale* e bellezza *relativa* – distinzione che ricalca quella posta da Reid fra «bellezza originale» (inerente alla mente) e «bellezza derivata» (inerente ai prodotti della mente) <sup>38</sup>.

Sulla prima tornerò fra un momento. Per quanto riguarda la seconda, essa si riferisce al *design* e alla *fitness* esibiti dagli oggetti <sup>39</sup>, siano essi artistici o naturali, ed è fonte di un «sentimento» (*feeling*) di ammirazione e soddisfazione che ha tutte le caratteristiche dell’emozione, sia pure di un genere «inferiore» <sup>40</sup>. Ora, *design* implica due cose: (a) un progetto costruttivo, (b) la capacità di eseguirlo. Di conseguenza, la bellezza relativa di un oggetto artistico deriverà dalla – ovvero, come dice Alison, sarà «espressiva» della – sapienza (*wisdom*) e abilità (*skill*) di colui che prima lo ha progettato e poi lo ha eseguito, insomma dell’artista che ne è l’autore. Al quale rimanda la stessa *fitness* di

quell'oggetto – intesa come la sua funzionalità (o convenienza) allo scopo per il quale esso è stato progettato e costruito –, che presupponendo un *design* («wherever we discover fitness [...], we infer the existence of Design»<sup>41</sup>) non può non presupporre un *designer*. Benché Alison a volte sembri suggerire che tale «inferenza» mette capo a una semplice «credenza» (*belief*) nel *design* dell'oggetto<sup>42</sup>, in realtà tutti gli esempi che poi allinea, dall'architettura al giardinaggio, implicano l'intervento di un *designer* e dunque rientrano perfettamente nel modello “produttivistico” reidiano. Una difficoltà insorge però nel momento in cui Alison deve passare dagli oggetti *artistici* a quelli *naturali*. Reid non aveva incontrato una simile difficoltà, perché aveva concepito la natura come un'opera d'arte progettata ed eseguita da quel «supremo artista» che è Dio<sup>43</sup>. Omettendo invece ogni riferimento a Dio, imputando anzi (o così sembra da qualche passo) a «superstizioni popolari» la credenza che il *design* degli oggetti naturali sia riferibile a una «mente intelligente»<sup>44</sup>, Alison si trova a malpartito a giustificare la *fitness* e, quindi, il *design* che, pure, gli oggetti naturali palesemente manifestano. Dall'imbarazzo esce – nella seconda edizione – imboccando la strada più facile e prevedibile, cioè facendo propria la spiegazione di Reid: «Ovunque l'occhio umano contempi una scena naturale bella o sublime, la prima impressione sarà di considerarla progettata [*designed*] ed eseguita [*effect of workmanship*] dall'Autore della natura, e in quanto tale espressione [*significant*] della Sua potenza, della Sua saggezza e della Sua bontà». Segni della Provvidenza, le cose della natura sono il «linguaggio universale» che parlandoci di Dio «ci conduce al [suo] trono»<sup>45</sup>. *From delight to devotion*. Che è conclusione certamente congrua con l'identità ecclesiastica di Alison<sup>46</sup>, ma assai meno con l'impostazione che egli aveva dato al suo discorso nella prima edizione, dalla quale era assente ogni dimensione religiosa.

Non solo. È lecito chiedersi quanto le pagine sulla bellezza relativa, di chiara matrice reidiana nel ruolo attribuito al produttore, siano congruenti con la centralità attribuita al fruitore fin dalle prime sezioni degli *Essays* e ribadita in quelle dedicate alla bellezza/sublimità naturale degli oggetti.

Alla domanda in cosa consista la bellezza (o sublimità) *naturale* di un oggetto, Alison risponde che consiste nell'*esprimere (ovvero essere segno di) un'idea* in grado di suscitare un'emozione che inneschi il processo immaginativo-emotivo nel quale a sua volta consiste l'esperienza estetica. Così dicendo, Alison riprende il modello di Reid, ma – ecco – lo *trasferisce dal produttore al fruitore*. Con un gesto di cui credo a nessuno sfugga la portata (e di cui tutto si può dire meno che sia pre- o proto-romantico), Alison sgombra il campo da ogni figura o istanza autoriale per lasciarvi solo, in posizione centrale e dominante, quella dello “spettatore” addisoniano (e humiano!). Di conseguenza, la mente da cui la materia «deriva» la sua bellezza/sublimità (naturale) non è

più, come in Reid <sup>47</sup>, quella di chi l'ha creata ma, come in Hume, quella di chi la percepisce. Adottando una distinzione proposta una quarantina d'anni fa da Alan Tormey <sup>48</sup> e ripresa recentemente da Peter Kivy <sup>49</sup>, potremmo dire che le qualità materiali di un oggetto, anziché essere *espressione* delle qualità intellettuali e morali del suo produttore sono *espressive* delle idee che evocano nella mente del suo fruitore <sup>50</sup>. Sono queste idee a generare le emozioni semplici che danno avvio al processo immaginativo-emotivo che *conferisce* bellezza o sublimità agli oggetti. Se le qualità della materia – suoni, colori, linee, forme <sup>51</sup> – non possono dirsi belle o sublimi in sé, è perché «di per sé la materia non è adatta a produrre alcun genere di emozione» <sup>52</sup>. La materia produce solo sensazioni, che possono essere piacevoli o spiacevoli ma che non sono emozioni <sup>53</sup>. Per produrre emozioni, la materia deve ricorrere alla (diciamo così) mediazione di idee capaci, *esse*, di produrle e delle quali la materia non è più che il segno espressivo. Così ad esempio un suono forte (*loud*) è un segno che esprime – vale a dire genera nella mente del fruitore – l'idea di potenza (o altra idea consimile), mentre un suono debole (*low*) è un segno che esprime l'idea di delicatezza (o altra idea consimile): idee che a loro volta genereranno specifiche emozioni <sup>54</sup>. Analogamente, il colore nero esprime l'idea della morte e quindi attiverà l'emozione della malinconia, mentre il colore azzurro attiverà quella della gioia perché esprime l'idea della serenità. E ancora: la (forma della) quercia evoca l'idea della forza, a cui corrispondono le emozioni (Burke avrebbe detto: passioni) tradizionalmente ascritte alla categoria del Sublime, mentre la (forma della) violetta evoca l'idea della modestia, a cui corrispondono le emozioni tradizionalmente ascritte alla categoria del Bello <sup>55</sup>. E così via enumerando di qualità materiale in qualità materiale, tutte sempre e in ogni caso espressive di idee atte a generare quella prima emozione semplice che dà l'avvio alla cascata delle emozioni successive costituenti l'emozione complessa del gusto. In tal modo, nel momento stesso in cui riprende il modello espressionistico di Reid, Alison lo modifica per adattarlo a quello empirico-associacionistico di Hume: bellezza e sublimità la materia le “deve” non più alla mente del produttore ma a quella del fruitore, perché è in quest'ultima che si attiva il *train of images and emotions* che conferisce qualità estetica a un oggetto materiale <sup>56</sup>.

Al quadro testé delineato va però aggiunto un dettaglio affatto marginale o secondario. Collegando *direttamente* la percezione delle qualità degli oggetti alle passioni ad esse inerenti (l'oscurità genera terrore, la grandezza genera sgomento, la piccolezza genera amore, etc.), Burke aveva stabilito fra le une e le altre un rapporto *univoco*. Interponendo invece fra percezione ed emozione il *tertium* dell'idea (l'oscurità è terrificata perché evoca/esprime l'idea di pericolo), e facendo delle qualità materiali altrettanti segni di affezioni mentali, Alison sostituisce al rapporto univoco di Burke un rapporto *plurivoco*. Una

stessa qualità materiale può infatti “significare” idee diverse che suscitano differenti emozioni.. «[C]i sono pochi suoni decisamente più sublimi del rintocco di un orologio a mezzanotte. In altre situazioni, lo stesso suono è del tutto diverso in relazione a ciò che esprime. Al mattino è allegro, a mezzogiorno indifferente, o quanto meno non viene notato. Alla sera è malinconico, e solo di notte è sublime»<sup>57</sup>. Le qualità della materia sono dunque *segni polivalenti* che rimandano a (= esprimono) idee molteplici le quali innescano emozioni che *variano a seconda delle circostanze*. Circostanze tanto individuali, cioè relative alla condizione del soggetto percipiente, quanto storico-culturali, cioè relative a usi costumi e tradizioni collettive. Il rombo di un tuono, per esempio, evoca idee diverse, e quindi suscita differenti emozioni, nella mente di un contadino che aspetta con ansia la pioggia, in quella di un alpinista sorpreso in alta quota, e in quella di chi, affacciato alla finestra, si prepara a godersi lo spettacolo sublime di un temporale<sup>58</sup>. Parimenti, in Occidente il bianco è segno (dell’idea) di purezza, a cui corrisponde una determinata emozione, mentre in Cina è segno (dell’idea) di lutto, a cui corrisponde un’emozione completamente diversa<sup>59</sup>. Eccetera. Secondo Alison, è questa polivalenza dei segni materiali a spiegare la varietà dei gusti estetici. Se infatti le emozioni fossero prodotte direttamente dalle qualità materiali degli oggetti, esse sarebbero le stesse sempre e ovunque indipendentemente dalle circostanze e dunque tutti avrebbero lo stesso senso del Bello e del Sublime – come appunto aveva sostenuto Burke. Se invece le emozioni sono attivate da idee che dipendono dalle circostanze, allora si capisce perché le medesime qualità (materiali) possono generare risposte immaginative ed emotive diversissime le une dalle altre<sup>60</sup>.

Si capisce però anche come una simile conclusione metta a disagio Alison, in quanto evoca inevitabilmente lo spettro del relativismo. Ed ecco allora che egli corre ai ripari affermando – e ripetendolo più volte – che la relazione fra qualità materiali e affezioni mentali si fonda (e qui Alison riprende una tesi cara a Reid) sulla «costituzione della nostra natura» ed è governata da leggi che «regolano l’immaginazione umana»<sup>61</sup>. Che cosa tuttavia Alison intenda *precisamente* con queste parole non è affatto chiaro. Da alcuni esempi che egli fa nel corso dell’opera sembra che *certe* connessioni<sup>62</sup> fra qualità materiali e affezioni mentali (idee e conseguenti emozioni) siano naturali mentre *altre* sono accidentali. Parlando per esempio dei suoni, egli scrive: «in molti casi la connessione fra i suoni e le qualità che essi indicano è *costante e invariabile*. La connessione fra il rombo di un tuono, di un turbine, di un torrente, di un terremoto e le idee (*qualities*) di potenza, pericolo, orrore che essi significano, e che gli oggetti stessi *sempre* implicano, è stabilita *non dall’uomo, ma dalla natura*. È qualcosa che non dipende dalla volontà umana né può essere influenzata da alcuna disciplina dell’immaginazione»<sup>63</sup>. Impossibile non rilevare la

contraddizione fra un'affermazione del genere, che presenta il nesso fra qualità materiale (suono) e affezione mentale (idea e conseguente emozione) come qualcosa di «costante e invariabile» *perché* basato su «invariabili principi della nostra natura»<sup>64</sup>, e la tesi, reiterata più volte nel corso dell'opera e suffragata da una quantità di esempi, che quel nesso è invece incostante e variabile *perché* dipendente da usi costumi tradizioni abitudini etc. Proprio questa contraddizione, d'altro canto, è la spia del problema che Alison aveva di fronte e che tentava in qualche modo di risolvere. Se infatti *qualunque* connessione fra qualità materiali e affezioni mentali dipendesse dalle circostanze, allora non ci sarebbe modo di evitare la deriva relativistica. Se invece *alcune* connessioni si radicano nella «costituzione della nostra natura», allora diventa (forse) possibile costruire una teoria dell'esperienza estetica fondata su meccanismi psicologici<sup>65</sup> metaindividuali e metastorici che consentano il recupero di una nozione di Gusto *non* relativo e, con essa, l'idea di quello *standard of taste* che Alison si riprometteva di trattare nella terza parte, poi non scritta, della sua opera – e che non l'abbia scritta significherebbe pur qualcosa.

Fu probabilmente rendendosi conto di queste difficoltà che, nelle pagine finali della seconda edizione, Alison si sforzò di argomentare meglio la relazione fra *qualities of matter* e *qualities of mind* distinguendo fra espressività «diretta» ed espressività «indiretta» delle prime rispetto alle seconde<sup>66</sup>. Senza entrare ora nel merito della questione, una cosa risulta comunque evidente: la volontà di Alison di rafforzare il rapporto con Reid riconducendo *tutte* le qualità della materia a qualità della mente. Lo dimostra la formula conclusiva che egli pose al termine della sua opera e che muta notevolmente dalla prima alla seconda edizione. Nella prima, dopo aver citato la tesi di Reid che la materia deriva ogni sua bellezza dalla bellezza della mente, Alison ne prende le distanze ritenendola eccessivamente restrittiva e affermando invece (conviene citare il testo per esteso e alla lettera) «THAT THE BEAUTY AND SUBLIMITY OF THE QUALITIES OF MATTER, ARISE FROM THEIR BEING THE SIGNS OR EXPRESSIONS OF SUCH QUALITIES AS ARE FITTED BY THE CONSTITUTION OF OUR NATURE, TO PRODUCE EMOTION»<sup>67</sup>. Nella seconda edizione, la formula diventa: «THAT THE BEAUTY AND SUBLIMITY WHICH IS FELT IN THE VARIOUS APPEARANCES OF MATTER, ARE FINALLY TO BE ASCRIBED TO THEIR EXPRESSION OF MIND: OR TO THEIR BEING, EITHER DIRECTLY OR INDIRECTLY, THE SIGNS OF THOSE QUALITIES OF MIND WHICH ARE FITTED, BY THE CONSTITUTION OF OUR NATURE, TO AFFECT US WITH PLEASING OR INTERESTING EMOTION»<sup>68</sup>.

Ora, che questa seconda conclusione sia perfettamente reidiana non c'è il minimo dubbio. E tuttavia ci si può chiedere quanto essa sia coerente con l'insieme dell'argomentazione svolta nelle centinaia di pagine che la precedono. Pagine nelle quali il sintagma "*qualities of*

*mind*” viene usato in maniera equivoca generando incongruenze che Alison non sembra notare. Da un lato, infatti, esso viene inteso nel senso che gli aveva dato la tradizione da Shaftesbury a Reid, cioè di qualità intellettuali e (soprattutto) morali di cui le qualità della materia sono il segno ovvero l’espressione. È in questo senso che Alison lo impiega non solo quando, parlando della bellezza relativa di un oggetto, la riferisce al *design* che presiede alla sua costruzione, ma anche quando, parlando della bellezza/sublimità naturale di suoni colori forme etc., dice che essi esprimono idee (di forza, delicatezza, modestia, etc.) che rappresentano altrettante “qualità della mente”. Sulla base di questa accezione, nelle pagine conclusive della seconda edizione, Alison arriva a scrivere – quasi per testimoniare la propria “fedeltà” alla linea Shaftesbury-Reid – che la relazione fra *qualities of matter* e *qualities of mind* è stata predisposta nientemeno che dalla Provvidenza al fine di far sì «che le emozioni del gusto si fondino col sentimento morale», anzi siano «strumentali» (*instrumental, subservient*) ad esso, e che l’essere umano tragga piacere dalle «più nobili» manifestazioni dello spirito»<sup>69</sup>. D’altro canto però – come notò già James McCosh nel capitolo dedicato a Alison del suo volume sulla filosofia scozzese (1875)<sup>70</sup> –, non sempre *qualities of mind* ha questo significato: più spesso significa semplicemente idea-che-attiva-un’emozione. Quando per esempio Alison scrive che il colore nero esprime l’idea della morte o che un suono cupo esprime l’idea del terremoto, tali idee non possono certo dirsi “qualità della mente” nel senso che Shaftesbury e Reid avevano dato a queste parole! Sembra quindi evidente che la conclusione della seconda edizione, più che corrispondere alla sostanza dell’opera, esprima la volontà di Alison di riconoscersi – o forse meglio: farsi riconoscere – inserito in una precisa linea filosofica, quella che da Shaftesbury giunge a Reid, smarcandosi di conseguenza dalla più controversa linea humiana, scomoda e pericolosa per il suo scetticismo e (supposto) ateismo. Detto altrimenti: ciò a cui Alison mirava con le aggiunte alla seconda edizione degli *Essays* era accreditare un’interpretazione della sua teoria estetica che prevenisse, o meglio parasse, quella lettura humiana e *dunque scettica* che il primo dei due saggi sembrava autorizzare.

Sembrava autorizzare e *di fatto autorizzava*. Perché è innegabile che l’esito della teoria alisoniana rimane un esito scettico. Dalla prima all’ultima pagina degli *Essays* il dilemma nel quale Alison si dibatte è, in fondo, lo stesso nel quale si era dibattuto Hume quando, nel saggio sulla questione dello *standard of taste*, aveva evocato una (mitica) «struttura originaria della fabbrica interiore» come fondamento e garanzia di un Gusto dotato di valore universale, salvo poi ammettere (non senza reticenze) che quel fondamento era una chimera e che una eventuale norma del gusto poteva solo essere una convenzione imposta con un atto d’autorità<sup>71</sup>. Più o meno la stessa cosa accade a Alison. Da

un lato egli crede di poter sfuggire allo scetticismo humiano invocando – sulla scorta di Reid – principi e dispositivi inerenti alla costituzione della natura umana e al funzionamento della mente. Ma dall’altro lato, nel momento in cui fa dipendere la bellezza/sublimità di un oggetto da connessioni per lo più accidentali, anzi addirittura dalla «disposizione mentale» (*temper of mind* ovvero, più prosaicamente, *mood*) nel quale si trova il soggetto percipiente (un’idea può infatti non attivare alcuna emozione in chi è distratto o indifferente); nel momento in cui dice questo – e non lo dice una volta sola <sup>72</sup> –, Alison ammette che un oggetto può essere bello o sublime per qualcuno e *non* esserlo per qualcun altro, anzi può esserlo e non esserlo per la stessa persona in tempi situazioni e (appunto) *moods* diversi. Che è precisamente la conclusione che si era imposta alla fine del primo saggio e che si riafferma alla fine del secondo, rimanendo valida anche dopo e *malgrado* le modifiche apportate da Alison nell’edizione del 1811. Il che equivale a dire che se l’innesto di Reid su Hume aveva lo scopo di contrastare lo scetticismo di quest’ultimo, esso si è risolto in una partita vinta alla fine dall’autore del *Trattato sulla natura umana*.

<sup>1</sup> Th. Dixon, *From Passions to Emotions: The Creation of a Secular Psychological Category*, CUP, Cambridge 2003.

<sup>2</sup> Ivi, cap. 4.

<sup>3</sup> Cfr. D. Hume, *Opere filosofiche*, vol. I, *Trattato sulla natura umana*, a cura di E. Lecaldano, Laterza, Roma-Bari 1987, p. 391; Cartesio, *Le passioni dell’anima*, in *Opere*, a cura di E. Garin, Laterza, Roma-Bari 1967, vol. II, pp. 418-19 (artt. xxvii-xxix).

<sup>4</sup> Anche nel saggio “Of the Delicacy of Taste and Passion” (1741) Hume non va oltre l’enunciazione che le belle arti suscitano emozioni «dolci e tenere».

<sup>5</sup> La percezione ovvero il ricordo, nel qual caso l’emozione è una copia indebolita. Vd. Henry Home, Lord Kames, *Elements of Criticism*, Kinkaid & Bell, Edinburgh 1762 (rist. anast. Olms, Hildesheim 1970), vol. I, pp. 50-51.

<sup>6</sup> Ivi, p. 48.

<sup>7</sup> Ivi, pp. 46-47.

<sup>8</sup> «Un moto, ovvero agitazione della mente, quando passa senza suscitare desiderio, si chiama *emozione*; se invece suscita desiderio, allora si chiama *passione*», la quale è «l’impulso interiore che ci spinge a compiere un’azione» (ivi, pp. 54 e 55). Proprio perciò Kames distingue *desire* da *wish*, che è un desiderio che non attiva azioni.

<sup>9</sup> Ivi, pp. 56-57.

<sup>10</sup> Sul passaggio dal modello cristiano a quello cartesiano vd. Dixon, cit., pp. 76-79.

<sup>11</sup> Archibald Alison, *Essays on the Nature and Principles of Taste*, Bell and Bradfute, Edinburgh 1790 (rist. anast. Olms, Hildesheim 1968), p. 6. Trad. it. A. Alison, *Natura e principi del Gusto*, a cura di S. Chiodo, Aesthetica Edizioni, Palermo 2011, p. 41.

<sup>12</sup> La teoria di Alison fu criticata da Th. Brown nelle *Lectures on the Philosophy of the Human Mind*, William Tait, Edinburgh 1841<sup>13</sup>, pp. 370-71. Secondo Brown, per spiegare il sentimento del bello (*feeling of beauty*) non c’è alcun bisogno di ricorrere a *trains of thought* perché esso si produce istantaneamente come effetto del “precipitare” sulla percezione di un oggetto del ricordo di precedenti percezioni – dello stesso o di altri oggetti – accompagnate da «emozioni piacevoli». La stessa critica fu mossa a Alison da Francis Jeffrey nella recensione, peraltro favorevole, che dedicò alla seconda edizione degli *Essays*, pubblicandola prima sulle pagine della *Edinburgh Review* (maggio 1811) e poi ricomprendendola nella voce *Beauty* scritta per l’*Encyclopaedia Britannica* (1824). Cfr. F. Jeffrey, *Contributions to the Edinburgh Review*, 3 voll., Longman, Brown, Green, and Longmans, London 1846, vol. I, pp. 3-78, a pp. 25-27.

<sup>13</sup> Ivi, p. 11 = trad. it., p. 43.

<sup>14</sup> Ivi, pp. 54-55, 84 ss. = trad. it., pp. 63-64, 77 ss. La derivazione dalla musica del concetto di tonalità emotiva dominante è evidente nelle pagine che Alison dedica alla successione dei suoni in una composizione musicale (pp. 179-80 = p. 119).

<sup>15</sup> Ivi, pp. 120-21 = trad. it., p. 94.

<sup>16</sup> Ivi, p. 14 = trad. it. (modificata), p. 45.

<sup>17</sup> Rimando a quanto ho scritto nel saggio «Il gusto nell'Inghilterra del Settecento», in L. Russo (cur.), *Il Gusto. Storia di una idea estetica*, Aesthetica Edizioni, Palermo 2000, pp. 79-125, a pp. 102-104.

<sup>18</sup> Alison, pp. 4 (Delille) e 117-19 (Rousseau) = trad. it., pp. 40 e 93.

<sup>19</sup> Kames, cit., vol. I, p. 112.

<sup>20</sup> Alison, p. 3 = trad. it., p. 40. Cfr. Kames, cit., vol. I, pp. 210-11.

<sup>21</sup> Si vedano in particolare S. H. Monk, *The Sublime: A Study of Critical Theories in XVIII-Century England*, Michigan UP, Ann Arbor 1960<sup>2</sup>, pp. 148-55 (= trad. it. *Il Sublime*, Marietti, Genova 1991, pp. 182-91); M. Kallich, *The Association of Ideas and Critical Theory in Eighteenth-Century England*, Mouton, The Hague-Paris 1970, pp. 219-20, 253-54, 264-65; e, per un confronto con la poetica wordsworthiana, la dissertazione di dottorato di M. Kent Savage, *Archibald Alison and the Spiritual Aesthetics of William Wordsworth*, University of Florida, 1980. Kallich rileva però anche la componente neoclassica del gusto di Alison (p. 261 ss.), situando perciò la sua teoria estetica sulla soglia fra neoclassicismo e romanticismo. Va notato che in alcune pagine finali della seconda edizione degli *Essays* dedicate alla sublimità della natura la nota romantica risuona più forte e intensa; ma a quella data (1811) essa è ormai un'eco di Wordsworth. Cfr. A. Alison, *Essays on the Nature and Principles of Taste*, 2 voll., Constable and Co., Edinburgh 1825<sup>6</sup>, vol. II, pp. 437-38, 445-46. (Tutti i riferimenti al testo della seconda edizione saranno tratti da questa ristampa.) D'altra parte, in quelle stesse pagine l'elemento neoclassico si riafferma con forza nelle considerazioni sulla grazia (esplicitamente debitorici della *Theory of Moral Sentiments* di Smith) (p. 379 ss.) e nel giudizio sul teatro shakespeariano, che mettendo in scena passioni «estreme» è «incompatibile» col decoro e (appunto) la grazia del «superiore» teatro francese (p. 403). In direzione neoclassica va anche il recupero della tesi addizionale sul potere dell'immaginazione di trascendere le forme naturali, in quanto per Alison tale potere deve esercitarsi nella creazione del «bello ideale» (p. 434).

<sup>22</sup> Hume, *Trattato sulla natura umana*, cit., pp. 264-65.

<sup>23</sup> Alison, p. 42 = trad. it. (modificata), p. 58 (corsivo mio). Nell'introduzione alla seconda edizione degli *Essays* (vol. I, pp. xxiv-xxv) Alison sembra insistere di più sul ruolo attivo dell'immaginazione dicendo che è il suo «esercizio» a differenziare le emozioni complesse ovvero del gusto dalle emozioni semplici. Ritengo però che, così dicendo, Alison non faccia altro che esplicitare quanto era implicito – ma già sufficientemente chiaro – nella prima edizione, che prevedeva il necessario intervento dell'immaginazione nella catena delle emozioni costituenti l'esperienza estetica.

<sup>24</sup> Hume, cit., p. 264. E cfr. p. 271: l'identità «che noi ascriviamo alla mente umana è un'identità fittizia» prodotta da nient'altro che dalla passione dell'orgoglio (II.i.5).

<sup>25</sup> Non può non sorprendere, oltre alla scarsità di studi specifici sull'estetica alisoniana, il ruolo marginale per non dire irrilevante che ad essa assegnano – nel quadro dell'estetica britannica (anzi scozzese!) del Settecento – panorami recenti come quello di A. Broadie, "Art and aesthetic theory", in Id. (ed.), *The Cambridge Companion to the Scottish Enlightenment*, CUP, Cambridge 2033, pp. 280-97, e di R. A. Makkreel, "Aesthetics", in K. Haakonssen (ed.), *The Cambridge History of Eighteenth-Century Philosophy*, CUP, Cambridge 2006, pp. 516-56.

<sup>26</sup> È il parere ad esempio di D. Townsend, *Archibald Alison: Aesthetic Experience and Emotion*, "British Journal of Aesthetics", 28 (1988), pp. 132-44. Ha tentato di reagire all'interpretazione relativistica S. A. Jauss, *Associationism and Taste in Archibald Alison's Essays*, "Journal of Aesthetics and Art Criticism", 64 (2006), pp. 415-28, sostenendo che la teoria di Alison è compatibile con una difesa dell'oggettività estetica intesa come condivisione intersoggettiva (ovvero come l'universalità soggettiva di Kant); ma le sue conclusioni mi paiono più volenterose che convincenti.

<sup>27</sup> Alison, pp. xii-xiii = trad. it., pp. 37-38.

<sup>28</sup> Nella seconda edizione, pubblicata nel 1811, Alison, oltre a ritoccare l'introduzione, aggiunse un ultimo lunghissimo (130 pagine!) capitolo sulla bellezza del corpo umano ("Of Beauty of the Human Countenance and Form"), ma non quella seconda e terza parte che aveva promesso. Se ne scusò nella Premessa adducendo l'età avanzata e l'urgere di altri

«più seri» impegni: «Mi duole riflettere che così poco sia stato portato a termine, e ancor più che l'avanzare dell'età e il moltiplicarsi di più serie incombenze non mi consentano di ultimare il progetto che avevo originariamente concepito» (vol. I, pp. vii-viii). Malgrado le aggiunte, infatti, non pochi sono i temi – per esempio quelli del piacere inerente al terrifico, della differenza tra bello e sublime, dello *standard of taste* – a cui Alison accenna (pp. xxv-xxvii) ma che poi non tratta. E tuttavia, leggendo la nuova versione dell'Introduzione e soprattutto le impegnative pagine finali, si ha la sensazione che Alison ritenesse in qualche modo *conclusa*, anche se non *completata in ogni singola parte*, la sua opera. Conclusa perché le aggiunte inserite gli avevano consentito di fare ciò che, in una lettera del 29 luglio 1808, gli era stato suggerito da Francis Jeffrey: precisare meglio il nocciolo della sua teoria senza aspettare (improbabili) sviluppi futuri. (La lettera di Jeffrey – che in alcuni punti anticipa la recensione di tre anni dopo sulla *Edinburgh Review* – è riprodotta in W. Real, *Untersuchungen zu Archibald Alisons Theorie des Geschmacks*, Akademische Verlagsgesellschaft, Frankfurt am Main 1973, pp. 157-61.) Probabilmente fu questa la ragione per cui Alison non ripeté quanto aveva detto nell'Introduzione alla prima edizione, ossia che quella che presentava era *solo la prima parte* dell'opera. In ogni caso, la si intenda conclusa o meno, fu la seconda edizione ad assicurare agli *Essays* – in un mutato clima culturale – quel successo che era loro mancato quando erano usciti nel 1790 e ad essere riprodotta nelle numerose ristampe, tanto inglesi quanto americane, che si susseguirono nel corso dell'Ottocento.

<sup>29</sup> Alison, p. x = trad. it., p. 36.

<sup>30</sup> Il debito di Alison nei confronti di Reid è stato generalmente ignorato. D. Townsend, *Thomas Reid and the Theory of Taste*, "Journal of Aesthetics and Art Criticism", 61 (2003), pp. 341-51, definisce Alison «il più stretto alleato di Reid nell'assegnare un ruolo centrale alle qualità della mente» (p. 349), ma poi non sviluppa il confronto. Altrettanto dicasi per il libro di Real, cit., che rimane a tutt'oggi l'unica monografia esistente sull'estetica di Alison.

<sup>31</sup> Di quella dottrina, però, Alison non riprende (contrariamente a quanto ritiene Simona Chiodo, cit., p. 9) la teoria del senso interno, esplicitamente respinta in un passo dell'Introduzione aggiunto nella seconda edizione (vol. I, pp. xviii-xix). Sulla scarsa pertinenza dell'attributo "platonico" a un autore come Reid, cfr. i giusti rilievi di Real, cit., p. 80.

<sup>32</sup> Alison, p. 411 = trad. it., p. 226.

<sup>33</sup> Th. Reid, *Essays on the Intellectual Powers of Man*, in *The Works of Thomas Reid*, D. D., ed. Sir W. Hamilton, James Thin, Edinburgh 1895<sup>8</sup>, vol. I, p. 490. Si tratta dell'ottavo saggio degli *Essays*, "Of Taste", non tradotto nel volume delle opere di Reid curato da A. Santucci: *Ricerca sulla mente umana e altri scritti*, Utet, Torino 1975. Solo poche pagine del cap. I, "Of taste in general" compaiono, tradotte, in appendice a Russo (cur.), *Il Gusto*, cit., pp. 293-97; citaz. a p. 293.

<sup>34</sup> Reid, *Essays*, cit., pp. 503 e 498.

<sup>35</sup> Cfr. in proposito quanto scrive Andrea Gatti nell'"Introduzione" alla sua edizione di Th. Reid, *Lezioni sulle belle arti*, Clueb, Bologna 2008, pp. 19-20.

<sup>36</sup> Reid, *Essays*, cit., pp. 503.

<sup>37</sup> «[I]l bello, la proporzione, il decoro non sono mai nella materia, ma nell'arte e nel disegno; non sono mai nel corpo stesso ma nella forma e nella potenza formatrice. [...] Solo la mente dà forma. Tutto ciò che è privo di mente è orrido, e la materia priva di forma è la deformità stessa». Trad. it. di A. Taraborrelli in Lord Shaftesbury, *I Moralisti*, a cura di A. Gatti, Aesthetica Edizioni, Palermo 2003, p. 125. Su questo passo cfr. P. Guyer, *Values of Beauty*, CUP, Cambridge 2005, p. 11; Gatti, "Introduzione" a Reid, *Lezioni sulle belle arti*, cit., p. 20.

<sup>38</sup> Cfr. Reid, *Essays*, cit., p. 501 ss.

<sup>39</sup> Nonché alla loro *utility*. Ma su quest'ultima Alison non spende una parola limitandosi a rimandare a quanto ne aveva scritto Adam Smith nella *Theory of Moral Sentiments* (IV.1).

<sup>40</sup> Alison, p. 344 = trad. it., p. 195. Che la soddisfazione (*satisfaction*) prodotta dalla *fitness* possa essere equiparata a una qualche forma di emozione viene però negato da Alison in un passo della seconda edizione, dove scrive che la *fitness* «appaga l'intelletto (*understanding*) ma ha scarso effetto sull'immaginazione» (vol. II, p. 320). Dicendo questo, Alison sembra riconoscere qualcosa che gli era sfuggito nella prima edizione: ossia che la «scoperta» (pp. 299 e 301 = pp. 174 e 175) della *fitness* – e conseguentemente del *design* – di un oggetto implica un atto di «attenzione» che comporta l'intervento di quel «pensiero razionale» che in precedenza egli (a differenza di Reid) aveva escluso dall'esperienza estetica definendolo anzi «distruttivo» di essa (pp. 7-8 e 70 = pp. 42 e 71).

<sup>41</sup> Ivi, p. 301 = trad. it., p. 175.

<sup>42</sup> Ivi, p. 312 = trad. it., p. 180.

<sup>43</sup> Reid, *Essays*, cit., p. 503.

<sup>44</sup> Alison, pp. 302-03 = trad. it., p. 175.

<sup>45</sup> Vol. II, p. 442. Cfr. p. 418, dove Alison ricalca quasi alla lettera Reid scrivendo che «tutte le opere dell'arte e del disegno umani» sono «segni diretti» (*directly significant*) della «sapienza, invenzione e gusto» dell'artista così come le opere della Natura lo sono del «potere, saggezza e benevolenza» di quel «Divino Artista» che è Dio. Rientrano in questa prospettiva le pagine conclusive della seconda edizione dedicate alle «cause finali» della bellezza (vol. II, pp. 423-47): pagine nelle quali, riecheggiando quello che era diventato un luogo comune dopo Addison (terzo saggio dei *Pleasures of the Imagination: The Spectator*, n. 413, 1712 = J. Addison, *I piaceri dell'Immaginazione*, a cura di G. Sertoli, Aesthetica Edizioni, Palermo 2002, pp. 35-36), Alison riconduce la bellezza alla volontà del Creatore di «diffondere la felicità [...] fra gli esseri umani» (p. 425).

<sup>46</sup> Lo conferma (se ce ne fosse bisogno) il frequente ritorno del tema della natura come «espressione» della *workmanship* di Dio e degli attributi della Sua «Almighty Mind» nei Sermoni pubblicati da Alison nel 1814 (con aggiunte nelle edizioni successive). Cfr. A. Alison, *Sermons chiefly on Particular Occasions*, Constable and Co., Edinburgh 1820<sup>7</sup>, vol. I, pp. 162 e 192.

<sup>47</sup> Cfr. Reid, *Essays*, cit., p. 496: «La sublimità (*grandeur*) che noi ascriviamo a un'opera inerisce propriamente alla mente del suo autore». Lo stesso, ovviamente, vale per la bellezza.

<sup>48</sup> A. Tormey, *The Concept of Expression*, Princeton UP, Princeton 1971. Su cui cfr. J. Robinson, "The Emotions in Art", in P. Kivy (ed.), *The Blackwell Guide to Aesthetics*, Blackwell, Oxford 2001, pp. 174-92, a p. 179-80.

<sup>49</sup> P. Kivy, "Reid's Philosophy of Art", in T. Cuneo and R. van Woudenberg (eds), *The Cambridge Companion to Thomas Reid*, CUP, Cambridge 2004, pp. 267-88. Questo saggio corregge in alcuni punti il precedente articolo dello stesso autore, *Thomas Reid and the Expression Theory of Art*, "The Monist", 61 (1978), pp. 167-83, ma ne conferma le conclusioni: l'estetica di Reid è un'estetica dell'espressione. Sempre di Kivy si veda anche "The Logic of Taste: Reid and the Second Fifty Years", in S. F. Barker and Th. L. Beauchamp (eds), *Thomas Reid: Critical Interpretations*, Philosophical Monographs, Philadelphia 1971, pp. 113-25.

<sup>50</sup> Espressività ed espressione coincidono però nel caso delle manifestazioni corporee (colorito, atteggiamenti, gesti, etc.), perché qui le emozioni che esse attivano nello spettatore riproducono – tramite il meccanismo della simpatia – le passioni che hanno prodotto quelle stesse manifestazioni. Si vedano le pagine che a questo tema Alison dedica nella seconda edizione, vol. II, pp. 358 e 367-68.

<sup>51</sup> Alison passa in rassegna le qualità della materia seguendo esattamente l'ordine in cui le aveva trattate Reid. La stessa aggiunta del capitolo sulla bellezza del corpo umano, nella seconda edizione, appare chiaramente dettata dalla volontà di non lasciare scoperto un punto che Reid aveva toccato negli ultimi paragrafi del suo saggio.

<sup>52</sup> Alison, p. 126 = trad. it. (modificata), p. 95.

<sup>53</sup> Ivi, pp. 126-27 = trad. it., pp. 95-96.

<sup>54</sup> Alison non è però sempre coerente su questo punto. Quando parla della musica, ad esempio, sembra porre una relazione *diretta* – che esclude cioè l'intervento di idee – fra i suoni e le emozioni che essi attivano nell'ascoltatore. Cfr. Alison, p. 182 ss. = trad. it., pp. 120 s. Benché non la citi, Alison è qui palesemente in debito nei confronti dell'opera di Ch. Avison, *An Essay on Musical Expression*, Davis, London 1752, 1775<sup>3</sup>.

<sup>55</sup> Ivi, pp. 175-76 (suoni), 208-09 (colori), 130-31 (quercia/violetta) = trad. it., pp. 118, 133, 97.

<sup>56</sup> Che il concetto alisoniano di espressività apra a una *teoria del simbolo* come quella di cui si avvarranno i poeti ottocenteschi e – addirittura – novecenteschi (le qualità materiali come simboli di processi mentali), è la tesi sostenuta da E. Lee Tuveson, *The Imagination as a Means of Grace: Locke and the Aesthetics of Romanticism*, California UP, Berkeley 1960, p. 187 ss.

<sup>57</sup> Ivi, p. 149 = trad. it. (modificata), p. 105.

<sup>58</sup> Ivi, pp. 139-40 = trad. it., p. 101.

<sup>59</sup> Ivi, pp. 211-12 = trad. it., p. 134.

<sup>60</sup> Ivi, p. 252 = trad. it., p. 152.

<sup>61</sup> Cfr. le primissime pagine dell'Introduzione (pp. viii-ix. = trad. it., pp. 35-36) e quelle finali della seconda edizione (vol. II, p. 421).

<sup>62</sup> Per designare il rapporto fra una qualità materiale e l'idea di cui essa è segno ovvero espressione, Alison usa indifferentemente i termini "connessione" e "associazione". Questo però rischia di generare equivoci, perché il rapporto che *connette* una determinata qualità

materiale a una determinata idea è di tipo diverso da quello che a tale idea ne *associa* una seconda, una terza, una quarta etc. dando luogo al *train of imagery* dell'esperienza estetica. Distingue opportunamente i due tipi di rapporto G. Dickie, *The Century of Taste*, OUP, New York-Oxford 1996, p. 56, mentre li confonde P. Kivy, *The Seventh Sense*, Clarendon Press, Oxford 2003<sup>2</sup>, p. 200.

<sup>63</sup> Alison, p. 146 = trad. it. (modificata), p. 104 (corsivi miei).

<sup>64</sup> Ivi, p. 334 = trad. it., p. 191.

<sup>65</sup> Psicologici e non anche fisiologici perché, a differenza di quanto accade in Burke, l'integrazione di psicologia e fisiologia rimane estranea a Alison.

<sup>66</sup> Vol. II, pp. 419 ss.

<sup>67</sup> Alison, pp. 412-13 = trad. it., pp. 226-27.

<sup>68</sup> Vol. II, p. 423 (corsivo mio). Sulla differenza fra le due formulazioni vd. Dickie, cit., pp. 68-69. Più in generale sulla Conclusione della seconda edizione cfr. Real, cit., pp. 79-84.

<sup>69</sup> Ivi, p. 435. Monk, cit., p. 148 (= trad. it., 182), attribuisce ad Alison il merito di avere superato la «confusione» fra estetica ed etica che era stata propria di Shaftesbury e della sua «scuola», avviando in tal modo la moderna concezione dell'autonomia artistica. Ma se tanto è vero nella prima edizione degli *Essays*, non è più vero nella seconda (come testimonia il passo appena citato), nella quale Alison ripiega su una posizione – quella della sostanziale identità fra etica ed estetica – non solo più tradizionale ma più ideologicamente “sicura”.

<sup>70</sup> J. McCosh, *The Scottish Philosophy*, Macmillan & Co., London 1875 (rist. anast. AMS Press, New York 1980), pp. 314-15.

<sup>71</sup> Rimando anche per questo al mio saggio cit. *supra*, nota 17, pp. 111-13.

<sup>72</sup> Cfr. per es. pp. 5-6, 66, 79, etc. = trad. it., pp. 40-41, 69, 75, etc.



## *Alison versus Kant*

di Roberto Diodato

L'importanza del libro *Natura e principî del gusto* di Archibald Alison<sup>1</sup>, che la Collana del Centro Internazionale Studi di Estetica ci offre nella bella edizione curata da Simona Chiodo, è senz'altro notevole sia per l'interesse della sua specifica teoria "emozionalista", sia perché consente la ricostruzione di un momento chiave della storia dell'estetica, in cui giungono a maturazione, alla fine del Settecento, quelle istanze che hanno attraversato il sorgere stesso dell'estetica quale disciplina filosofica. Il libro di Alison viene dato alle stampe, com'è noto, in quel 1790 che vede la pubblicazione della terza critica kantiana, e viene quindi spontaneo accostare i due testi per annotare analogie eventuali e differenze evidenti, anche se non sono provate relazioni dirette tra i due autori, diversi per formazione, profondità speculativa, lessico.

Sotto un certo rispetto le due strategie di comprensione della natura, così delicata e sfuggente, del "gusto", quella in opera nella terza critica e quella apparecchiata da Alison, appaiono così distanti e articolate su nozioni divergenti di piacere disinteressato e di piacere-godimento (*pleasure-enjoy*) da giustificare un'opposizione radicale, tale da generare due paradigmi estetologici concorrenti, esprimibili in sintesi nella felice formula "*Alison versus Kant*". A questo proposito già Simona Chiodo, nella sua *Presentazione* all'opera di Alison ha richiamato con chiarezza l'essenziale: «l'accento sulla natura del gusto, già esplicita, porta a una considerazione quasi fatale, che ha a che fare con la distanza, qui notevolissima, tra i due trattati di estetica pubblicati nel 1790: il lavoro di Alison e, va da sé, il lavoro di Kant, che dà al gusto, se è autentico, una natura non emotiva»<sup>2</sup>. A sostegno della differenza Chiodo porta un passo notevole della terza critica: «L'emozione, una sensazione in cui ciò che è piacevole è prodotto solo per mezzo di un momentaneo impedimento e quindi di una successiva più forte effusione della forza vitale non appartiene affatto alla bellezza. [...] Così che un giudizio di gusto puro non ha né attrattiva né emozione, in una parola nessuna sensazione, in quanto materia del giudizio estetico, come suo principio di determinazione»<sup>3</sup>. Inoltre Simona Chiodo ricorda che «La distanza dall'estetica di Alison, e dall'associazionismo britannico in generale, è notevole anche a proposito dell'attività specifica dell'immaginazione»<sup>4</sup>, e cita al proposito un altro celebre passo

della terza critica: «Ora, se nel giudizio di gusto, l'immaginazione deve essere considerata nella sua libertà, in primo luogo essa viene assunta non come riproduttiva, come quando è sottoposta alle leggi dell'associazione, ma come produttiva e spontanea (in quanto autrice di forme arbitrarie di intuizioni possibili)»<sup>5</sup>. Dovremo certamente tornare sulle nozioni chiave appena segnalate, ma intanto l'opposizione Alison-Kant è delineata nei suoi termini essenziali. E in effetti, prova che l'argomento "Alison *versus* Kant" corrisponda a una lettura suggestiva, è che esso sia stato svolto con schematica precisione da un noto studioso di Kant, Paul Guyer. Nel saggio *The Ethical Value of the Aesthetic: Kant, Alison, Santayana*<sup>6</sup> Guyer presenta tre movimenti: esposizione dei punti chiave dell'estetica kantiana, soprattutto in riferimento ai valori etici, esposizione dell'estetica di Alison come rappresentante di un'opposta teoria emozionalista, esposizione della sintesi tra le posizioni di Kant e di Alison a suo avviso emblematicamente rappresentata dall'estetica di Santayana. Guyer assume che «Alison's model in thus something like this: we take pleasure in objects that have certain emotional associations for us, and even in features of the form of such objects that themselves have emotional associations for us»<sup>7</sup>. Ora l'accentuazione dell'impatto emozionale proprio dell'esperienza estetica, connesso allo sviluppo di una catena associative di immagini e quindi al piacere proprio dell'esperienza estetica, consente, sottolinea Guyer, lo sviluppo di una sorta di "carattere morale"<sup>8</sup>. L'approccio di Alison è quindi in contrasto con quello kantiano e indica una diversa considerazione della dinamica tra estetica e morale. Una terza possibilità che salvaguarda sia la pretesa di universalità del *giudizio* di gusto sia la portata emozionale dell'esperienza estetica, corrisponderebbe poi, a parere di Guyer, alla via ulteriormente percorsa da Santayana, che qui non interessa.

Potremmo allora riassumere il senso dell'opposizione Alison-Kant ripetendo quanto sembra essere il *proprium* della proposta di Alison: innanzitutto la via emozionale che culmina nell'identificazione di piacere e godimento, al punto di sfiorare la sinonimia: "*piacere o godimento*", a fronte dell'estetica kantiana, che afferma il *disinteresse* del giudizio di gusto, escludendo quindi il "godimento" o comunque la sensazione di piacere quale "determinazione" del giudizio di gusto; quindi l'esplicitazione che l'esperienza estetica quale esperienza di piacere-godimento è stato soggettivo, stato del soggetto che *sente*, e soprattutto è stato emotivo e non cognitivo, nemmeno cognitivo *sui generis* alla stregua di una forza riflettente di giudizio; infine, poiché non ogni stato emotivo, né ogni stato percettivo, è di per sé "estetico", la qualità estetica dell'emozione si precisa come "emozione del gusto", che per Alison è emozione intensificata dal lavoro dell'immaginazione, lavoro avviato da esemplari incontri col mondo, così che l'immaginazione compare quale la capacità del soggetto di produrre

“catene associative” *libere*, in occasione di *quella* particolare *aisthesis*. Ma già in questo semplice riassunto intravediamo aspetti interessanti dell’officina di Alison che dovremo tentare di chiarire allo scopo di comprendere eventuali analogie e differenze con la proposta kantiana: il ruolo dell’immaginazione, per esempio, col suo sostenere insieme l’esistenza di catene associative provocate da un peculiare incontro col mondo e una qualche libertà dell’immaginazione stessa; l’“emozione del gusto” che si precisa come emozione del corpo e della mente *insieme*, ed è messa in opera dall’immaginazione; e infine il piacere quale “piacere della mente” che spinge a considerare che i termini piacere (*pleasure*) e godimento (*enjoy*), abbiano un significato differente da quello che a prima vista noi oggi in genere gli attribuiamo. Si tratta di questioni preliminari a un eventuale confronto con Kant, che possono essere affrontate solo attraverso una lettura accurata della filosofia di Alison, la quale dovrebbe innanzitutto confrontarsi con le principali interpretazioni del suo pensiero, e soprattutto del suo specifico modello associazionista; si tratta di una questione al momento aperta, che ha prodotto letture concorrenti che coinvolgono direttamente la valutazione della ricerca alisoniana di un eventuale *Standard of Taste* <sup>9</sup>.

Poiché seguire questa via non mi è ora possibile, mi limito a una più azzardata operazione di collocazione storico-teoretica della proposta di Alison prendendo spunto dal VII capitolo della celebre *Filosofia dell’illuminismo* di Cassirer, intitolato *I problemi fondamentali dell’estetica*. Cassirer traccia una parabola del gusto storicamente e teoreticamente assai arbitraria e molto interessante: riassume il “problema del gusto” come una “svolta verso il soggettivismo” che vede fondamentali protagonisti Du Bos e Hume, nei quali si espongono e si intrecciano esibendo il loro potere le facoltà estetiche fondamentali del sentimento, del gusto e della fantasia. Così per Du Bos «Il gusto, nel suo vero significato, non lo si può imparare né far progredire mediante considerazioni soltanto teoriche: allo stesso modo che la percezione sensibile non è suscettibile né bisognosa di un siffatto ammaestramento. “I moti del cuore scaturiscono dal cuore stesso con un movimento che precede ogni riflessione... Il sentimento ci insegna a decidere prima che noi si pensi a iniziare un’indagine... Il merito supremo di un’opera di poesia o di un quadro sta nel piacerci...”» <sup>10</sup>, e così via. Su questa strada Hume compare come il rigorizzatore dell’istanza di liberazione del gusto dai processi logici, della conquista di un’immediatezza “sentimentale” del sentire estetico capace addirittura di confutare le esigenze della ragione. Hume non solo, scrive Cassirer, percorre la strada indicata da Du Bos “con rigore logico sino alla fine”, ma compie rispetto a Du Bos “un passo decisivo”: «Ora non è più il sentimento che debba giustificarsi davanti al tribunale della ragione, ma la ragione stessa è citata davanti al foro interiore del sentimento...» <sup>11</sup>. Potremmo a questo punto domandarci se l’opera di Alison porti a

compimento questo progetto, o almeno si ponga al culmine di questa linea Du Bos-Hume così esplicitamente antikantiana individuata da Cassirer. Ebbene, credo che la risposta debba essere negativa, poiché i riferimenti teorici di Alison appartengono a una concettualità affatto differente, una concettualità non solo ma soprattutto reidiana, del suo maestro Reid<sup>12</sup>, e come tale, almeno per certi decisivi aspetti, antihumana. A questo proposito è bene ricordare quanto scrive Elio Franzini, che inquadra a me sembra perfettamente l'opera di Alison nel suo contesto generale: «Il ritorno alle posizioni di Shaftesbury nella tarda critica del gusto in Inghilterra dimostra la presenza di una dialettica assai complessa tra i temi del gusto e dell'immaginazione nel quadro critico-conoscitivo delle facoltà dell'anima: il lavoro di Alison *Of the Sublimity and Beauty on the Material World*, pubblicato nel 1790, o altre opere eclettiche come *An Analytical Inquiry into the Principles of Taste* (1805) di Richard Payne Knight, creano una sorta di "scolastica" sul problema del gusto che influenzerà le prime tendenze della poesia romantica inglese. Pochi anni prima si ha tuttavia, sempre in un orizzonte di pensiero che si ricollega a Shaftesbury, l'ultimo grande lavoro settecentesco dedicato al problema del gusto, cioè l'ottavo capitolo del *Saggio sulle facoltà intellettuali dell'uomo*, pubblicato da Thomas Reid nel 1785, in cui si rivendica con forza il potere del senso comune nell'ambito del giudizio estetico; giudizio che vuole tuttavia richiamarsi anche a un senso "oggettivo" della bellezza, che non può dissolversi nella varietà di contingenti e immaginifiche scelte soggettive»<sup>13</sup>.

Ora è precisamente questo lo sfondo che permette la comprensione del testo di Alison, come del resto Alison stesso esplicitamente dichiara nella *Conclusione* del suo lavoro: Alison afferma infatti che bellezza e sublimità non vanno ascritte alle "qualità materiali", ma alle "qualità associate" e sostiene che «L'opinione che ho dichiarato ora coincide in gran misura con una dottrina che sembra aver contraddistinto molto presto la scuola platonica, che è stata mantenuta in questo paese da diversi eminenti autori, cioè da Lord Shaftesbury, da Hutcheson, da Akenside e da Spence, e che è stata recentemente sostenuta da Reid nel suo *Essays on the intellectual powers of man*, un'opera in cui, grazie a una riuscita applicazione dei veri principî dell'indagine filosofica alla teoria della mente umana ha contribuito più di qualsiasi suo predecessore a illustrare questa importante scienza. Mi riferisco alla dottrina secondo cui la materia non è bella in sé, ma deriva la sua bellezza dall'espressione della mente»<sup>14</sup>. Ora i nomi, cioè le opere<sup>15</sup>, che Alison ha voluto esplicitare indicano, prima ancora di una tradizione e al di là delle rispettive differenze, una sorta di respiro comune, una comunità di intenti che, a proposito di Hutcheson ma con il senso di indicare una prospettiva teorica generale, è stata perfettamente espressa da Ermanno Migliorini: «Le espressioni caratteristiche, che ritornano più di frequente nell'*Inquiry*, sono, oltre ovviamente a quell'uniformità nella

varietà che definisce la bellezza, quelle di regolarità, ordine, semplicità, struttura, progetto, insieme ordinato, sistema, scopo (*purpose*), fini (*ends*), cause finali, proporzione, armonia... insomma vi è riprodotto tutto il vocabolario dei metafisici e dei fisico-teologi anticartesiani»<sup>16</sup>. Si tratta di espressioni che indicano un progetto, non compiuto e forse nemmeno del tutto evidente nella prima edizione di *Natura e principî del Gusto*, che verrà articolato con chiarezza nella lunga conclusione della seconda edizione, dal significativo titolo *Of the Final Cause, of this Constitution, of our Nature*. Per ora interessa rilevare che Alison non si iscrive *tout court* in quella che lui stesso chiama “scuola platonica”; ritiene certo che la “materia” non sia “bella in sé”, che la sua bellezza sorga “dalle espressioni che una mente intelligente le connette, e vi percepisce”, ma non concede che la materia sia bella «solo in quanto esprime le qualità proprie della mente, e che tutta la bellezza del mondo materiale, così come quella del mondo intellettuale, va[da] trovata nella mente e nelle sue sole qualità»<sup>17</sup>. È questo, a me pare, un tratto distintivo e interessante, forse il tratto distintivo e quello teoreticamente più interessante della proposta di Alison, che qui coglie un punto delicato: «Il fatto che i soli soggetti della nostra conoscenza sono la materia e la mente non può essere negato. Ma da ciò non segue che tutte le qualità che conosciamo devono essere le qualità proprie del corpo o della mente. Ci sono diverse qualità che sorgono dalla relazione, cioè dalla relazione reciproca di differenti corpi o parti di corpi, dalla relazione del corpo con la mente e dalla relazione reciproca di differenti qualità della mente, che sono oggetti della nostra conoscenza, e spesso oggetti della nostra attenzione, tanto quanto una qualsiasi qualità propria del corpo o della mente»<sup>18</sup>. Alison sostiene quindi l’esistenza di qualità relazionali, qualità sui generis non materiali e non mentali, che sono tali da produrre un’emozione dalla quale possono generarsi associazioni di immagini le quali a loro volta circolarmente generano emozione: la relazione come tale appare produttiva e genetica, e le “qualità della materia” saranno considerabili belle o sublimi soltanto in quanto segni-di, espressioni-di qualità relazionali capaci di produrre “emozione del gusto”.

Alison è chiaro tra l’altro nello stabilire che tali emozioni sono essenzialmente distinte dalle “emozioni semplici del piacere” (le quali quindi anche per Alison non possono essere principî determinanti del gusto) e annuncia, al termine della *Conclusione* della prima edizione della sua opera, che “l’investigazione di questa distinzione”, che costituisce “la più importante difficoltà propria della scienza del gusto”, verrà affrontata nella “seconda parte” delle sue indagini, una seconda parte che non riuscirà a pubblicare, ma della quale numerosi cenni saranno dati nell’ampia *Conclusione* della seconda edizione di *Natura e principî del Gusto*. È proprio nella seconda edizione del 1811<sup>19</sup> infatti che Alison fa emergere in modo più esplicito la sua distanza da

Hume<sup>20</sup> e il suo debito con l'“invaluable”<sup>21</sup> *Essays on the intellectual powers of man* di Reid<sup>22</sup> (il quale aveva peraltro già apprezzato la prima edizione della *Natura e principî del Gusto*, riconoscendovi in opera i propri principî<sup>23</sup>).

Ora credo che l'influenza di Reid sia stata rilevante rispetto al concetto di immaginazione e al rapporto tra emozione e immaginazione, momenti chiave della costruzione della nozione di gusto propria di Alison. In Reid il concetto di immaginazione gioca infatti un ruolo chiave nella critica, comune alla scuola del *Common sense*, alla *Way of Ideas* prima lockiana e poi humeana<sup>24</sup>. Come è stato messo in luce dalla critica anche sulla base di testi ancora per lo più inediti<sup>25</sup>, Reid pone le basi della sua teoria dell'immaginazione nell'ispezione del senso muscolare-motorio e specificamente del senso dell'equilibrio inteso come schema motorio o coscienza corporea che funzione da interfaccia-origine dell'esperienza attiva dell'immaginare, la quale è a sua volta motore dell'esperienza cognitiva. Reid imposta la questione attraverso i concetti di *principio senziente* e di *uneasy sensation* presenti già nella *Inquiry into the Human Mind* del 1764, opera che Kant ha presumibilmente letto nella traduzione francese presente nella biblioteca di Hamann<sup>26</sup>. Sono nozioni correnti nel modello vitalista della Scuola medica di Edimburgo, in particolare in uso nelle opere di Robert Whytt<sup>27</sup> in funzione anti halleriana, e specificamente antidualista. Si tratta di mostrare l'interconnessione tra sistema motorio e sistema nervoso attraverso un principio di carattere protocognitivo, in grado di attivare criteri di selezione e adattività. Reid è interessato ad accertare e teoricamente ricostruire la continuità tra funzioni vitali e abilità in senso ampio cognitive, a verificare attività istintuali inconsce quali matrici di attività cognitive nel luogo di incontro di uno spaziotempo dalla natura duplice: un senso sia interno sia esterno in cui si compongono percezioni e propriocezioni, in cui sensazioni e stati qualitativi della coscienza si ordinano, intrecciano, organizzano. Questa sorta di schema è un modello dinamico che dà luogo ad azioni motorie e a segni naturali che «presiedono sia all'interazione (della mente) con gli oggetti sia all'interazione con i conspecifici (con le altre menti)»<sup>28</sup>. Svolgendo la tesi in un linguaggio a noi contemporaneo si tratta, potremmo dire, di una posizione antiproposizionalista, che subordina i processi linguistici al potere dell'immaginazione, potere che appartiene geneticamente a un punto di equilibrio dinamico tra corpo e mente, producendo una *motion sui generis* che si sviluppa in *e-motion*, e così stabilendo continuità tra emozione come percezione fisio-psichica e emozione come percezione di valori: sensazione della mente quale luogo di distinzione e relazione tra sensazione e senso, struttura complessa costituita da molteplici interconnessioni, e al tempo stesso programma per movimenti esplorativi a associazioni “interne”. È qui l'origine della critica all'idea di immaginazione lockiana e humeana, intesa erronea da Reid per il

fatto che, a suo avviso, si identifica solamente con l'immaginazione ri-produttiva, teoria della mente come contenitore di idee-immagini, mente ammobbiliata di idee-immagini che vengono associate in varie guise, composte, scomposte per via di contiguità, successione, somiglianza... Teoria per la quale, scrive Reid, «la mente, come uno specchio, riceve per mezzo dei sensi le immagini degli oggetti esterni, così da limitare la funzione dei sensi a questa introduzione»<sup>29</sup>. Nozione quindi ricettiva della mente: nonostante la deontologizzazione delle idee-immagini e il riconoscimento del loro statuto semiotico-intenzionale, manca nella *Way of Ideas* l'accentazione di quell'interazione genetica e costitutiva, transito continuo e circolare corpo-mente, tra componenti motorie qualitative e materiali, a partire dalla quale può svilupparsi una concezione produttiva dell'immaginazione. L'immaginazione si dà invece in Reid non come impressione illanguidita, bensì come un potere proteiforme che può avere molti nomi e molte sfumature, e può essere sommariamente intesa come funzione cognitiva della coscienza corporea, o sintesi di sensazione e percezione, unione di segno e cosa significata in una dimensione eminentemente operativa; si noti: immaginazione produttiva non è produzione di immagini mentali, immagini-segno statiche e distinte, bensì processo di attivazione della coscienza del corpo quale organizzazione in unità coerenti di esperienze cognitive, plasticità metamorfica sempre in via di ricostituzione e rivoluzione. In questa attività di organizzazione di schemi-interfacce corporeo-mentali l'immaginazione è anche, nei termini di Reid, giudizio naturale, cioè attività di posizione di relazioni tra operazioni conoscitive, elaborazione di proprietà cognitive nonché delle operazioni sociali della mente, prima tra le quali l'attività linguistica, nella prospettiva di una teoria non dualistica della coscienza. In sintesi, per Reid l'immaginazione «è una capacità di relazione che [...] garantisce la dipendenza della cognizione dalla coscienza corporea confermando soprattutto le modalità relazionali dell'esperienza cognitiva che sono la prova della compatibilità tra la mente e il mondo esterno, obiettivo verso cui, peraltro, muove la nozione di *Senso Comune*»<sup>30</sup>.

Si noti: non intendo discutere se la presa di distanza da Hume sia corretta dal punto di vista storico e teoretico, e non sto affermando che Reid abbia ragione nella sua critica alla *Ways of Ideas*, letta in modo forse troppo rigidamente imagista. Per articolare un discorso sensato al proposito bisognerebbe inoltre almeno interpretare il rapporto Locke-Hume riguardo alla nozione di immaginazione e alla relativa inscrivibilità del progetto humeano nella *Ways of Ideas*, nonché il rapporto Hutcheson-Hume per sottolineare le connessioni tra ricerca sulla "natura umana" e teoria del sentimento. A tal proposito si potrebbe notare con Elio Franzini che Hume «afferma che l'immaginazione può plasmare l'oggetto in infiniti modi e ciascuno di essi è una possibilità aperta, che avrebbe potuto essere diversa da quella che è. La natura

umana è qui, nella sua indefinita variabilità estetico-immaginativa, il riferimento dei percorsi dell'immaginazione»<sup>31</sup>; la questione insomma è complessa, ma si tratta qui solo di segnalare, per i nostri scopi, il fatto che Reid prende le distanze da Hume e che Alison recepisce la lezione del suo maestro. Ora Alison si serve della concezione reidiana dell'immaginazione quale essenziale movimento corporeo-mentale di per sé intrinsecamente emozionale che sviluppa relazioni capaci di produrre mozione interna-esterna intensa e sensata: quella che finalmente Alison chiama "emozione del gusto". Ora, scrive Alison «Se la mente si trova in uno stato tale da impedire questa libertà di immaginazione, l'emozione, sia che si riferisca alla sublimità sia che si riferisca alla bellezza, non viene provata»<sup>32</sup>; l'immaginazione diviene così espressività: con maggiore evidenza nella lunga *Conclusion* della seconda edizione della *Natura e principî del gusto*<sup>33</sup> emerge quale attività geniale: posizione libera di qualità non determinate dalla materia o dalla mente. Qualità specificamente relazionali come, scrive Alison, la novità, l'armonia, l'adattamento, l'utilità, promuovono emozioni intensificate dai processi di un'immaginazione capaci di incontrare e vivere l'orizzonte sensato del nostro rapporto col mondo, l'orientamento a un fine che il lavoro stesso dell'immaginazione contribuisce a costituire. Si tratta di un'esperienza sui generis in cui «la bellezza e la sublimità delle qualità della materia sorgono dal loro essere i segni o le espressioni di qualità tali da essere adatte, per via della costituzione della nostra natura, a produrre emozione»<sup>34</sup>. La "costituzione stessa della nostra natura": la forza dell'immaginazione, la potenza rielaborativa dell'esperienza sensibile e il suo rilancio nell'emozione *sui generis* del gusto, nello spazio produttivo-dinamico della mente, ci consente di non essere determinati alla ripetizione delle cose che sono, delle percezioni e dei concetti a queste connesse al modo di segni significativi. L'immaginazione, ovvero la nostra stessa stravagante "natura umana", consente di considerare qualità materiali come segni espressivi di alterità potenziali, di non chiudere l'accoppiamento tra significante e significato in modo determinato e univoco, bensì di aprire una fessura, di allentare il nesso, dinamizzarlo, e così far sorgere dall'esperienza sensibile, esperienza che è mozione e quindi già semplice emozione, versioni differenti, talvolta alternative di mondo, insomma quanto noi chiameremmo immaginario. Alison nota finemente come tale produzione dell'immaginario sia circolare: l'emozione del gusto è infatti, anche ed eminentemente, culturale: «la valle del Vaucluse è celebrata per la sua bellezza, ma quanta di questa è data dal suo essere stata la residenza del Petrarca!». O ancora: «la magnificenza delle stesse Alpi è accresciuta dal ricordo della marcia di Annibale che le ha attraversate»<sup>35</sup>. E stabilisce che «Ci sono molti altri casi, altrettanto simili, sufficienti a mostrare che qualsiasi cosa accresca questo esercizio od occupazione dell'immaginazione accresce anche l'emozione della bellezza o della sublimità»<sup>36</sup>. In tal modo l'aspetto

personale e quello collettivo entrano in circolo, e si produce una tendenziale intersoggettività dell'emozione del gusto: una comune natura, una comune o differente cultura, una comune struttura dell'esperienza, un differente passato emozionale...

Per quanto riguarda a questo punto il rapporto tra *Natura e principî del Gusto* e la terza critica mi limito a evidenziare quali siano a mio avviso luoghi teorici degni di possibile approfondimento. Si tratta soprattutto delle nozioni di immaginazione produttiva, del suo senso, della sua "libertà" e dei suoi vincoli; di senso comune estetico; di piacere "disinteressato" <sup>37</sup>. Poiché, come si diceva all'inizio, i lessici sono diversi, diverse le tradizioni e gli intenti, la via preliminare da percorrere per elaborare un confronto sarebbe necessariamente quella dell'indagine storica che prende avvio dalla domanda: quanto della filosofia del *Senso comune* è presente nel pensiero di Kant e segnatamente nella terza critica e quale funzione eventualmente svolge? Sappiamo che sui punti chiave per noi interessanti esistono varianti importanti all'interno dello stesso *Scottish Common Sense*, varianti che Kant potrebbe aver recepito e valutato <sup>38</sup> (si pensi solo alle differenze tra Reid e Stewart <sup>39</sup>, l'allievo di Reid e amico di Alison al quale *Natura e principî del Gusto* è dedicato). Sappiamo infine che sono possibili influenze indirette: un autore che ha recepito la filosofia di Reid, anche e proprio sulla nozione di immaginazione, è stato Tetens, il cui rapporto con Kant andrebbe valutato con attenzione <sup>40</sup>. Ma poiché non sono in grado di approfondire l'indagine oltre a quanto sia già stato per ora articolato dagli specialisti, mi limito per concludere a un paio di cenni superficiali.

Primo cenno: è a tutti noto che la nozione di *koinè aisthesis*, che i latini traducono con *sensus communis*, attraversa la storia della filosofia almeno da Platone e Aristotele a Wittgenstein, incontrando in Vico, Hume e Reid luoghi rilevanti di articolazione e approfondimento <sup>41</sup>, ma altrettanto noto è il valore straordinario che tale nozione, certo variata, interpretata e tradotta in "senso comune estetico" quale orizzonte trascendentale della comunicazione, ha nella terza critica, dove il senso comune diviene rilevante per giustificare la trascendentalità del gusto: «Infatti, nel paragrafo 21 della *Critica del Giudizio*, [Kant] sostiene che il senso comune non si fonda sull'esperienza, è un principî analogico a priori sentito "come se" fosse un dovere e, soprattutto, ha nel giudizio di gusto il suo esempio. Il gusto è la manifestazione giudicativa del senso comune: e lo è poiché *non è un giudizio contentutistico bensì formale*, poiché è una "norma indeterminata"» <sup>42</sup>. Il celebre § 40 della terza critica tratta, nel contesto della deduzione trascendentale del giudizio di gusto, "del gusto come di una specie di *sensus communis*", dopo che Kant aveva affrontato nel § 39 la questione "della comunicabilità di una sensazione". Accade talvolta, secondo Kant, una particolare esperienza interna alla comune esperienza del

mondo: la forza riflettente di giudizio, la nostra capacità di pensare il senso del particolare anche senza possedere l'universale che ci permette di determinarne il significato, si attua cogliendo in una certa rappresentazione sensibile un rapporto armonico tra immaginazione e intelletto, una sorta di accordo intonato, un'eufonia. Il *comune* è che in certe esperienze si faccia esperienza che il mondo ha senso, *si senta* (riflessività) *estheticamente* (per mezzo di un *sensus* sentimentale che non costituisce oggettività e non è determinabile concettualmente) la presenza del senso (un significato non determinabile: universalità senza concetto, finalità senza scopo...). Questa è per Kant l'esperienza estetica universalmente comunicabile del mondo, ne riflette l'intelligibilità e comporta una peculiare necessità. Da qui (§ 40) il gusto come *sensus communis aestheticus*, "l'idea di un senso che abbiamo in comune": senza condivisione universale dell'esperienza estetica non c'è comunicazione, e senza comunicazione non c'è conoscenza. Poiché c'è comunicazione c'è senso, ma il senso a sua volta è il significato del comune che viene sentito esteticamente e partecipato. Kant afferma insomma che la condivisione, la compartecipazione, il comune, una forma di *relazione* tra gli esseri umani e quindi con la natura e con quei nodi di intensificazione dell'esperienza che sono il risultato di alcune operazioni umane, sono la condizione di possibilità della comunicazione e, *dunque*, dell'esperienza conoscitiva in genere. Ora ben sappiamo che un'empirica del gusto può annullare qualsiasi "comune" empirico (cosa di cui sia Kant sia Alison sono ben consapevoli), ed è altrettanto ovvio che nemmeno nel Settecento esisteva l'uomo empirico universale, e l'a priori comunicativo evocato da Kant può essere discusso come tale, ma non si colloca sul piano dell'empirico bensì sul piano delle condizioni di possibilità dell'esperienza, con tutte le sue difficoltà. Innanzitutto quella di essere un *precedere* che *rende possibile*, ma non al modo del fondamento o di un significato, bensì quale funzione che sta *nell'esperienza* (e non in un luogo esterno da cui questa possa essere *vista*) legando, quasi fosse un nesso senza contenuto, un trait d'union formale ma essenziale, condizioni e condizionati sempre molteplici (molti sono i modi dell'esperienza), variabili, reciprocamente irriducibili. Così l'a priori assume il senso del luogo comune, della struttura stessa della relazione che rende possibile l'esperienza conoscitiva in genere: il luogo comune non si riempie di contenuti ma è generativo di esperienze che comunicano che l'esperienza come tale ha senso. Con ciò non intendo affatto proporre una vicinanza tra il senso comune estetico kantiano e il *Common Sense*, data anche la nota critica mossa da Kant nei *Prolegomeni* <sup>43</sup>, ma l'orizzonte kantiano, almeno nell'intenzione di fondo, e senza con ciò ovviamente accettare l'opinione di Dugald Stewart, l'allievo, forse il principale allievo, di Reid e amico di Alison al quale *Natura e principî del gusto* è dedicato, secondo cui Kant assumerebbe in pienamente i principi dei filosofi scozzesi <sup>44</sup>,

a me non pare *propriamente* antagonista del *Common Sense* (almeno per quanto il “comune” in Reid si fonda su un “consenso universale” non empiricamente dato), anche se non è certo possibile porre qui in discussione i differenti significati che l’espressione “senso comune” prende nelle opere di Reid e degli altri autori dello *Scottish Common Sense*. Comunque, in Kant come in Alison, il senso comune *estetico*, condizione comunicativa a priori e dunque possibilità dell’esperienza in genere (di sé come soggetti, degli altri come altri soggetti, della natura come mondo al quale partecipiamo), è connotabile da tonalità emotive che s’inscrivono nell’orbita del sentimento del piacere e di una gioia estetica, dell’immaginazione e dell’intelletto nel loro reciproco rapportarsi, per il coerire dei molti all’uno, per la perfezione, per la bellezza, complessivamente per l’armonia dell’essere, dato il principio di finalità in opera come forma generale di un “sentimento” tanto indeterminato e inoggettivo quanto essenziale per la stessa conoscenza in genere. E tutto sommato anche l’esperienza del sublime, come intesa da Kant, e il piacere “negativo” che la caratterizza, è soltanto l’altra faccia del piacere. Nel sublime l’immaginazione denuncia un proprio difetto, fallisce letteralmente la comprensione perché non può contenere l’eccedenza dell’infinito, non può dare forma alla deriva di quell’infinito di cui non può darsi esibizione adeguata, ma che è comunque idea della ragione. Anche nell’esperienza del sublime in gioco è sempre il piacere per un senso, in questo caso per un senso che il sensibile non può contenere, e di cui indica la trascendenza. È vero, l’esperienza del sublime attesta l’esistenza dell’irrapresentabile, di un *negativo della rappresentabilità* che non si lascia mostrare e tantomeno dimostrare, però tale irrapresentabile è razionale, e fa cenno a un’armonia che ha un fondamento morale di cui il sentimento di una “destinazione sovrasensibile” è testimonianza.

Anche per quanto concerne la questione dell’immaginazione si può tracciare qualche superficiale analogia tra la concezione reidiana e alisoniana e quella che compare nella terza critica, cioè in un’opera in cui la teoria dell’immaginazione è fulcro, motore, senso. Ora poiché la ricezione del pensiero di Reid da parte di Tetens risulta abbastanza accertata, si potrebbe ricordare al proposito quanto già scriveva alla fine degli anni trenta De Vleeschauer: «non c’è dubbio che Kant abbia tratto di qui [dai *Philosophische Versuche* di Tetens] il fattore dell’immaginazione che è diviso, in Tetens come in Kant, in una funzione riproduttiva e in una funzione produttiva»<sup>45</sup>; ma era del resto lo stesso De Vleeschauer a notare le notevoli differenze tra Kant e Tetens, tra cui fondamentale la natura specificamente psicologica dell’immaginazione quale “terza attività” rappresentativa, *Dichtungsvermögen* o “fantasia spontanea”, in Tetens, a fronte del carattere trascendentale dell’immaginazione produttiva in Kant, capacità di produrre a priori schemi di applicazione di concetti alle intuizioni. Il punto comun-

que che potrà essere considerato, a una più approfondita analisi, di contatto o eventualmente di discriminazione, ma che comunque mi pare interessante segnalare, riguarda la *libertà* dell'immaginazione, che in Alison, via Reid, è coerente con la novità della costituzione di qualità relazionali sui generis, non *esistenti* quali *proprietà* della materia o della mente, ma aventi come condizione di possibilità quel potere stesso della "natura umana" che nominiamo "immaginazione", e che nella terza critica è, in modo insieme problematico e magistrale, affermato. Molto è stato scritto sul tema dell'immaginazione produttiva nella terza critica, mi limito a osservare che per Kant il giudizio di gusto, definito come «facoltà di giudicare un oggetto in riferimento alla libera conformità (*freie Gesetzmäßigkeit*) a leggi dell'immaginazione»<sup>46</sup>, com'è noto «deve riposare su di una semplice sensazione del reciproco vivificarsi dell'immaginazione nella sua libertà e dell'intelletto con la sua conformità a leggi»<sup>47</sup>. Ora, poiché l'immaginazione si riferisce comunque alla materia della sensibilità, allora «che l'immaginazione sia libera (*frei*) eppure da sé conforme a leggi (*gesetzmäßig*), cioè che essa comporti un'autonomia, è una contraddizione»<sup>48</sup>, dunque l'autonomia spetta al giudizio di gusto nel suo complesso, e non all'immaginazione. Ciò non toglie che l'immaginazione di cui tratta la terza critica sia libera: non autonoma ma libera, in quanto la libertà è anche *altro* dall'indipendenza dagli stimoli sensibili che è propria dell'arbitrio e quindi è anche *oltre* l'autonomia della ragion pura pratica. E' infatti, nel suo statuto di idea pura trascendentale, facoltà di incominciare da sé, assolutamente, uno stato: spontaneità assoluta, certamente compatibile col riferimento al materiale della sensibilità nel suo stessa procedura di distanziamento da esso, e quindi da non intendersi come produzione *ex nihilo* ma piuttosto quale potere di anticipazione inventiva e proiettiva capace di far accadere in modo nuovo il materiale sensibile, e dunque lo fa esistere, non essendo l'esistenza una proprietà ma una modalità: è questa la forma della libertà che caratterizza l'immaginazione produttiva<sup>49</sup>, quella «facoltà di presentazione originaria dell'oggetto (*exhibitio originaria*), ed è precedente all'esperienza»<sup>50</sup> che si affermava nell'*Antropologia pragmatica*. Libero in questo senso è anche l'*accadere* dell'accordo, non costretto da cause esterne, tra immaginazione e intelletto nel giudizio di gusto: si tratta di una libera regolarità, una regolarità non vincolata da una legge, esteriore o interiore che sia, ma a un principio soggettivo di finalità di cui è segno il sentimento di piacere o dispiacere. Come sappiamo questa regolarità "senza la costrizione delle regole"<sup>51</sup> costituirà poi l'originalità del genio (cioè, letteralmente, del *gbenos*: dell'*origine*), per quanto esemplare e inimitabile, da un lato, e preservata dalla *Schwärmerei*, anticamera della follia, dall'altro.

Due ultimi cenni su questioni meritevoli di approfondimento: il complesso nesso piacere-interesse-disinteresse-emozione è certamente articolato in modo differente in Kant e in Alison. Mi limito però a

notare che per Alison l'emozione del gusto, nella sua *natura*, è distinta «da ogni altra emozione di piacere»<sup>52</sup>; che «C'è indubbiamente una differenza molto grande tra l'emozione del gusto e una qualsiasi emozione semplice»<sup>53</sup>; che la condizione di possibilità dell'emozione del gusto è la libertà<sup>54</sup> dell'immaginazione, per cui: «Le emozioni del gusto possono quindi essere considerate distinte dalle emozioni del piacere semplice per il fatto di essere dipendenti dall'esercizio della nostra immaginazione»<sup>55</sup>; che tale facoltà è potere della natura umana: «se l'Autore della nostra natura ci avesse negato questa facoltà di immaginazione, è chiaro che queste emozioni non sarebbero potute essere avvertite, e che tutte le nostre emozioni sarebbero state limitate a quelle del piacere semplice»<sup>56</sup>. Finalmente, al termine della sua analisi, Alison stabilisce che il termine appropriato per indicare l'emozione del gusto non è *pleasure*, né tantomeno *enjoy*, bensì *delight*: «La distinzione che così sembra esserci tra le emozioni del piacere semplice e quel piacere complesso che accompagna le emozioni del gusto sembra richiedere una distinzione simile nel linguaggio filosofico [...] e mi rendo conto che il termine diletto [*delight*] sia molto spesso usato per esprimere il particolare piacere che accompagna le emozioni del gusto, *in opposizione* al termine generale di piacere [*pleasure*], che è appropriato per l'emozione semplice»<sup>57</sup>. Si noti: tale scelta contraddice solo apparentemente l'incipit dell'*Introduzione* di *Natura e principî del Gusto*: «Il gusto è la facoltà della mente umana grazie alla quale percepiamo e godiamo [*enjoy*] di qualunque cosa sia bella o sublime nelle opere della natura e dell'arte»<sup>58</sup>, e non soltanto perché si tratta di un peculiare godimento non fisico bensì *della mente*, ma anche perché, a scanso di equivoci, Alison nella seconda edizione della sua opera, inserendo come spesso gli accade piccole ma incisive varianti, riscrive: «Taste is, *in general, considered as that Faculty of the Human Mind, by which we perceive and enjoy whatever is BEAUTIFUL or SUBLIME in the works of Nature or Art*»<sup>59</sup>, mostrando come la dichiarazione iniziale non faccia altro che riportare un'opinione comune, che la critica filosofica avrà il compito di analizzare. Per quanto concerne la terza critica, certo sappiamo che la questione del "disinteresse" è teoreticamente complicata dalla sospensione di esistenza che questa implica, e una sua analisi è quindi connessa con quella del senso della nozione di *esistenza* propria di Kant, ma restando più in superficie, e per quanto può importare il rapporto con la proposta di Alison, possiamo notare che se è vero, come tutti sappiamo, che il disinteresse del giudizio di gusto è alla base della sua pretesa di universalità, si deve con ciò intendere «Che il giudizio di gusto con cui qualcosa viene dichiarato bello non debba avere un interesse *come principîo di determinazione* [...]. Ma da ciò non segue che, essendo stato dato come un giudizio estetico puro, non possa esservi legato un interesse»<sup>60</sup>. Si tratta di un legame indiretto ma assai rilevante, un "piacere per l'esistenza dell'og-

getto” che può svolgersi sia come interesse empirico sia come interesse intellettuale. L’interesse empirico, in particolare, è connesso alla «so-cievolmente, come una proprietà che conviene al requisito dell’essere uomo»<sup>61</sup>, per cui: «Da solo, per sé, un uomo abbandonato in un’isola deserta non ornerebbe la sua capanna, né se stesso, non raccoglierebbe fiori, né ancor meno ne pianterebbe per adornarsene; ma solo in società gli viene in mente di essere non semplicemente un uomo, ma anche a suo modo un uomo raffinato...»<sup>62</sup>. Si potrebbe allora valutare la differenza, certamente profonda<sup>63</sup>, tra Alison e Kant forse più, per riprendere la felice sintesi di Luigi Russo<sup>64</sup>, nella forma di un *vel... vel* piuttosto che di un *aut... aut*, segno di quella complessità propria dell’estetica del Settecento, di quello «straordinario laboratorio di sperimentazioni»<sup>65</sup> dal quale possiamo, ancora e soprattutto oggi, trarre grande profitto.

<sup>1</sup> Palermo, Aesthetica Edizioni, 2011.

<sup>2</sup> *Natura e principi del Gusto*, cit., p. 21. Sul tema del gusto in Kant si veda ora la preziosa raccolta curata da Oscar Meo, tratta dalle lezioni di antropologia e di logica, dagli appunti (*Reflexionen*) stesi da Kant in occasione dei suoi corsi: I. Kant, *Riflessioni sul Gusto*, “Aesthetica Preprint”, 98, 2013.

<sup>3</sup> I. Kant, *Critica della facoltà di giudizio*, a cura di E. Garroni e H. Hohenegger, Torino, Einaudi, 1999, p. 61.

<sup>4</sup> *Natura e principi del gusto*, cit., p. 31.

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 76.

<sup>6</sup> In P. Guyer, *Values of Beauty: Historical Essays in Aesthetics*, Cambridge etc., Cambridge University Press, 2005, pp. 190-220. Guyer è tra l’altro il curatore del *Cambridge Companion to Kant’s Critique of Pure Reason* e del *Cambridge Companion to Kant and Modern Philosophy*; tra i suoi scritti interessante per noi il volume *Knowledge, Reason, and Taste. Kant’s Response to Hume*, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2008 (in particolare i capitoli 1 e 5).

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 211.

<sup>8</sup> Per Alison – scrive Guyer – «aesthetic experiences will always produce morally beneficial and never morally deleterious emotions». *Ivi*, p. 214.

<sup>9</sup> I punti di vista principali sono sinteticamente esemplificabili con l’opinione di quattro autori: per Dabney Townsend: «a worrisome problem for Alison is the variability to which taste is subject; one object of his essays is to stabilize taste» *Archibald Alison: Experience and Emotion*, “The British Journal of Aesthetics”, 28, 1988, p. 133 (per Townsend questo sarebbe l’obiettivo di Alison, mentre di fatto la sua teoria procederebbe verso una forma di *reluctant relativism*); ma per Martin Kallich, Alison «seems to differ somewhat from his predecessors who employ the consensus of the elect as the best standard on taste ... nonetheless, there are in Alison distinct echoes of an aristocratic, neoclassical past» (*The association of Ideas and Critical Theory in England: a History of Psychological Method in English Criticism*, The Hague, Mouton & Co., 1970, p. 259); e se per Jerome Stolniz la posizione di Alison sarebbe riassumibile nella formula *wholehearted relativism* (“*The Aesthetic Attitude*” in *The Rise of Modern Aesthetics*, “The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, 36, 1978, pp. 409-422), al contrario per Steven A. Jauss «Alison’s complete associationism is compatible with a wholehearted and clearheaded defense of the aspiration to objectivity in matters of aesthetic judgment» *Associationism and Taste Theory in Archibald Alison’s Essays*, “The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, 64, 2006, p. 416. Complessivamente la posizione di Jauss, che discute anche quelle precedenti la sua, è quella che trovo più persuasiva.

<sup>10</sup> E. Cassirer, *La filosofia dell’illuminismo*, trad. it. di E. Pocar, Firenze, La Nuova Italia, 1977, p. 416.

<sup>11</sup> Ivi, pp. 417-18.

<sup>12</sup> Alison segue le lezioni di Reid all'Università di Glasgow, cfr. Willi Real, *Untersuchungen zu Archibald Alison Theorie des Geschmacks*, Frankfurt am Mein, Akademische Verlagsgesellschaft, 1973, pp. 6-15.

<sup>13</sup> E. Franzini, *L'estetica del settecento*, Bologna, il Mulino, 2002, p. 116. *Of the Sublimity and Beauty on the Material World*, a cui Franzini si riferisce, è il secondo libro dell'opera *Natura e principi del gusto*. Per quanto concerne l'estetica di Reid si veda l'edizione dei testi curata da Peter Kivy: *Thomas Reid's Lectures on the Fine Arts*. Transcribed from the Original Manuscript, with an Introduction and Notes, The Hague, Martinus Nijhoff, 1973.

<sup>14</sup> *Natura e principi del gusto*, cit., p. 225-26.

<sup>15</sup> Si pensi anche soltanto a *The Moralists* di Shaftesbury; all'*Inquiry Concerning Beauty, Order, Harmony, Design* di Hutcheson; al poema di Akenside *The Pleasure of Imagination*; al *Polymetis* di Spence.

<sup>16</sup> Ermanno Migliorini, *Presentazione* a Francis Hutcheson, *L'origine della Bellezza*, a cura di E. Migliorini, tr. V. Bucelli, Palermo, Aesthetica Edizioni, 1988, p. 8.

<sup>17</sup> *Natura e principi del gusto*, cit., p. 226.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> Come riferisce Simona Chiodo: «L'edizione del 1790 del suo *Essays on the nature and principles of taste* ha circolato poco, anche se è stata apprezzata dagli intellettuali britannici suoi contemporanei. Viceversa, l'edizione del 1811 [Bell & Bradfute, Edinburgh, F. C. & J. Rivington, London], recensita da Francis Jeffrey nella *Edinburgh review*, ha avviato il successo del suo lavoro filosofico sia in area britannica sia in area americana», *Natura e principi del Gusto*, cit., p. 235. Per la recezione e l'influenza di Alison nell'Ottocento e nel primo Novecento cfr. Craig R. Cairns, *The Continuity of the Associationist Aesthetics: From Alison to T. S. Eliot (And Beyond)*, "The Dalhousie Review", 60, 1980, pp. 20-37. Sarebbe interessante approfondire ulteriormente la presenza di Alison in Darwin, che Mariagrazia Portera mi segnala rilevante.

<sup>20</sup> Ho sottomano la quarta edizione del 1815, che replica la seconda edizione, rivista e ampliata rispetto alla prima: *Essays on the Nature and Principles of Taste* by Archibald Alison, LL. B., Edinburgh: George Ramsay and Company..., 1815; in una parte dell'*Introduction* (pp. XVIII-XXII) non presente nella prima edizione, Alison distingue due "Classes of Hypotheses" in cui include *the various Theories of Philosophers* che hanno trattato la *Emotion of Taste*: «The first class is that which resolves the Emotion of Taste directly into an original Law of our Nature, which supposes a sense, or senses, by which the qualities of Beauty and Sublimity are perceived and felt, as their appropriate objects [...] The second Class of Hypotheses arise from the opposite View of the Subject...»; Hume è incluso in questa seconda classe: «Of this kind are the Hypotheses [...] of Mr Hume, who resolves them into our Sense of Utility» (p. XX). Alison intende prendere le distanze da entrambe le posizioni, per questo motivo: «It seemed to me that the *Simplicity of the Emotion of Taste*, was a Principle much too hastily adopted; and the consequences which followed from it (under both these Classes of Hypotheses), were very little reconcileable with the most common experience of Human Feeling», p. XXI (la sottolineatura è di Alison).

<sup>21</sup> «... but which has nowhere so firmly and so philosophically been maintained as by Dr Reid in his invaluable work *On the Intellectual Powers of Man*»; op. cit., pp. 416-17.

<sup>22</sup> *Essays on the Intellectual Powers of Man*, Edinburgh, John Bell, Parliament Square, and G. G. J. & J. Robinson, London, 1785 (ho sottomano la riproduzione dell'originale: Menston, The Scholar Press, s.d.). L'opera è dedicata a Dugald Stewart e a James Gregory.

<sup>23</sup> Si veda la lettera del 1790 con cui Reid giudica l'estetica di Alison compatibile con i propri principi, in *The Correspondence of Thomas Reid*, ed. by P. Wood, Edinburgh, University of Edinburgh Press, 2002, pp. 208-209.

<sup>24</sup> Sulla critica alla Way of Ideas cfr. il II capitolo: *Critique de la "théorie des idées" del libro di Evelyne Griffin-Collart, La philosophie écoissaise du sens commun. Thomas Reid et Dugald Stewart*, Bruxelles, Palais des Académies, 1980, pp. 40-65; si veda anche di Alexandre Broadie, *The Association of Ideas: Thomas Reid's Context*, "Reid Studies", 5, 2002, pp. 31-53. La critica di Reid alla Way of Ideas in specie lockeana, si accentua in *Essays on the Intellectual Power of Man*.

<sup>25</sup> Cfr. per esempio M. Maione, *Reid e l'immaginazione corporea. Per una definizione non dualistica della coscienza* (in Aa.Vv., *Imago in phantasia depicta. Studi sulla teoria dell'immaginazione*, Roma, Carocci, 1999, pp. 231-46), che si riferisce agli scritti di Reid: *Of Muscular Motion in the Human Body e Of the Involuntary Motions of Animals*.

<sup>26</sup> «Reid's *Inquiry* was available in Königsberg in French (in the library of Hamann)»: Manfred Kuehn, *Scottish Common Sense in Germany, 1768-1800. A Contribution to the History of Critical Philosophy*, McGill-Queen's University Press 1987, Bibliothèque nationale du Québec, Reprinted 2004, p. 169.

<sup>27</sup> Cfr. per esempio *Observations on the Sensibility and Irritability of the Parts of Men and other Animals Occasioned by the Celebrated M. De Haller's late Treatise on those Subjects*, in *The Works of Robert Whytt M. D.* published by his Son, Edinburgh, Becket and DeHondt, 1768, pp. 257-306.

<sup>28</sup> M. Maione, *Reid e l'immaginazione corporea*, cit., p. 235.

<sup>29</sup> *Ricerca sulla mente umana e altri scritti*, a cura di A. Santucci, Torino, Utet, 1975, p. 185. La citazione proviene da *An Inquiry into the Human Mind on the Principles of Common Sense*.

<sup>30</sup> M. Maione, *Reid e l'immaginazione corporea*, cit., p. 240.

<sup>31</sup> E. Franzini, *Filosofia dei sentimenti*, Milano, Bruno Mondadori, 1997, p. 170.

<sup>32</sup> *Natura e principi del Gusto*, cit., p. 40.

<sup>33</sup> Ed. 1815, cit., cfr. soprattutto pp. 430-39.

<sup>34</sup> *Natura e principi del gusto*, p. 226.

<sup>35</sup> Ivi, pp. 46-47.

<sup>36</sup> Ivi, p. 45.

<sup>37</sup> Evito invece di affrontare la questione, pure rilevante, del finalismo, o meglio del rapporto tra i due modelli di finalismo.

<sup>38</sup> Importante al proposito il capitolo IX "Reid, Oswald, and Beattie" and Kant, del volume di Manfred Kuehn, *Scottish Common Sense in Germany, 1768-1800*, cit., pp. 167-206.

<sup>39</sup> Per quanto qui interessa cfr. soprattutto il cap. IV *Théorie de la connaissance: mémoire, conception, universaux* di E. Griffin-Collart, *La philosophie écosaisse du sens commun*, cit., pp. 134-68.

<sup>40</sup> Cfr. Scott Stapleford, *Reid, Tetens, and Kant on the External World*, "Idealistic Studies" 37, 2, 2007, pp. 87-104. La cosiddetta *confutazione dell'idealismo*, rispetto al quale Reid ha forse potuto influenzare Kant, è un tema ovviamente capitale che qui non è possibile affrontare.

<sup>41</sup> Sul "senso comune" per quanto qui interessa cfr. E. Franzini, *Filosofia dei sentimenti*, cit., pp. 181-218.

<sup>42</sup> Ivi, p. 196.

<sup>43</sup> A parere di Manfred Kuehn: «The vehemence of the criticism alone suggests that he [Kant] viewed common sense as a powerful philosophical force that had to be reckoned with, if its own philosophy was to succeed in Germany» *Scottish Common Sense in Germany 1768-1800*, cit., p. 208.

<sup>44</sup> Cfr. T. T. Sestered, *The Probleme of Knowledge in Scottish Philosophy: Reid-Stewart-Hamilton-Ferrier*, Lund, Acta Universitaria Ludensis, 1935, p. 37 ss.; cfr. M. Kuehn, *Scottish Common Sense in Germany 1768-1800*, cit., p. 174: «Thus Dugald Stewart argued that everything in Kant's work can already be found in British thought, going so far as to suggest that Kant may even have plagiarized Reid, Oswald, and Beattie».

<sup>45</sup> *L'evoluzione del pensiero di Kant*, Laterza, Roma-Bari, 1976, pp. 91-92. Sull'argomento cfr. P. Rumore, *L'anima dell'uomo. Psicologia e teoria della conoscenza in Tetens*, in Aa. Vv., *La misura dell'uomo. Filosofia, teologia, scienza nel dibattito antropologico in Germania (1760-1915)*, Bologna, il Mulino, 2005, pp. 71-102.

<sup>46</sup> *Critica della facoltà di giudizio*, cit., Nota generale alla prima sezione dell'Analitica, p. 76.

<sup>47</sup> *Critica della facoltà di giudizio*, cit., § 35, pp. 123-24.

<sup>48</sup> Ivi, Nota generale alla prima sezione dell'Analitica, p. 76.

<sup>49</sup> Per un approfondimento di questa posizione cfr. A. H. Trebels, *Einbildungskraft und Spiel. Untersuchungen zur Kantischen Ästhetik*, Kantstudien Ergänzungshefte 93, Bonn, H. Bouvier und Co. Verlag, 1967.

<sup>50</sup> *Antropologia pragmatica*, trad. it. di G. Vidari riveduta da A. Guerra, Roma-Bari, Laterza, 1985, § 28, Dell'immaginazione, p. 52. Ovviamente nel senso peculiare a Kant del "precedere" l'esperienza consiste la profondità di una proposta teoretica che non può non essere differente da quella di Alison.

<sup>51</sup> Cfr. § 49.

<sup>52</sup> *Natura e principi del Gusto*, cit., p. 37.

<sup>53</sup> Ivi, p. 65.

<sup>54</sup> Cfr. *ivi*, p. 40.

<sup>55</sup> *Ivi*, p. 91.

<sup>56</sup> *Ibidem*.

<sup>57</sup> *Ivi*, p. 94; sottolineatura mia.

<sup>58</sup> *Ivi*, p. 35.

<sup>59</sup> P. XI; sottolineatura mia.

<sup>60</sup> *Critica della facoltà di giudizio*, § 41, p. 132; la sottolineatura è di Kant.

<sup>61</sup> *Ivi*, p. 133.

<sup>62</sup> *Ibidem*.

<sup>63</sup> L'impianto complessivo, cioè il senso stesso del rapporto tra soggetto e mondo, tra interno ed esterno, la questione dell'a priori, il differente significato del principio di finalità, e così via... Si tratta com'è ovvio di due differenti filosofie.

<sup>64</sup> Durante il seminario dedicato a *Neestetica ed emozione. Archibald Alison e l'estetica contemporanea* tenutosi a Palermo il 4 e 5 ottobre 2013.

<sup>65</sup> Così Luigi Russo in *Notte di luce. Il Settecento e la nascita dell'estetica*, in Aa. Vv., *Il secolo dei lumi e l'oscuro*, vol. 1, Mimesis, Milano p. 19.



*Osservazioni sul profilo dell'emozione nel contemporaneo*  
di Fulvio Carmagnola

Chi gode delle opere d'arte in modo fattualmente concreto è un filisteo. [...] Di fatto le opere d'arte vengono tanto meno godute quanto più uno ne capisce.

Theodor W. Adorno

L'emozione non dice "io" [...] si è fuori di sé. L'emozione non è dell'ordine dell'io ma dell'evento [...] non credo che questa conoscenza implichi la prima persona.

Gilles Deleuze

La parola *emozione* risuona con forza nella cultura contemporanea – nel linguaggio comune, nella letteratura e nell'arte, nei circuiti mediiali. La mia lettura iniziale dell'importante testo di Archibald Alison *Natura e principî del Gusto* (1790) sarà orientata da una domanda che è stata posta recentemente: è possibile di parlare di un'estetica che, oltre i canoni del Moderno, faccia perno sull'emozione, nell'ipotesi che «la passione, l'emozione, l'egoità, con una sola parola: *aisthesis*, il sentire» sia «il luogo dell'esperienza estetica, potremmo dire: il monogramma dell'esteticità» (Russo, 2010) che oggi ritorna in primo piano dopo l'Estetica come *cognitio sensitiva*, o come giudizio di gusto, o come filosofia dell'arte?

In questa lettura, anticipo, sono guidato da una convinzione: l'elaborazione della nozione di "natura umana" – e delle sue caratteristiche – è strettamente connessa con la nascita delle "scienze dell'Uomo" nel Moderno. Un essere – Foucault lo chiamava «allotropo empirico-trascedentale» – la cui natura è generata da un "sapere" in un momento specifico della storia. Ma non è questo il destino degli universali? Le parole che usiamo ora per indicare gli universali – le nostre categorie – sono anch'esse figlie del linguaggio, e il linguaggio ha una storia. Le parole possono essere le stesse, la situazione di enunciazione però può essere profondamente cambiata.

Si potrebbe affermare che la paradossale attualità del saggio di Alison stia nell'uso di una locuzione che è anche l'affermazione di un'e-

quazione o di una sinonimia: “*piacere o godimento*”. Come è noto, la linea egemone dell’Estetica filosofica del Moderno, quella kantiana, afferma all’opposto il disinteresse del giudizio di gusto, esclude quindi ogni godimento. Ma proprio oggi sembra di poter dire che l’equazione tra piacere e godimento si affermi prepotentemente. A quali condizioni?

*Alison*

Leggiamo prima di tutto alcune pagine iniziali di *Natura e principî del Gusto* (tr. it. p. 35 e *passim*), dove sono delineate con chiarezza le coordinate del suo discorso. Il filosofo scozzese sostiene che per poter disegnare un piano specificamente estetico occorre rintracciare un elemento specifico della sensibilità, dello stato del soggetto che percepisce. Si tratterà di uno stato emotivo (e non cognitivo) che si produce in una situazione della percezione.

Non ogni stato percettivo è estetico. La qualità specificamente estetica è definita come «emozione del gusto». L’emozione del gusto sembra poter essere possibile in presenza o in occasioni di incontro tra il soggetto («la mente umana») e eventi della natura e dell’arte (le *belle arti*). Queste, a loro volta, nel complesso sono esemplificate attraverso nomi propri (*exempla, para-deigmata* appunto): Lorrain (pittura), Haendel (musica), Milton (poesia).

Come definire questo stato? Quale differenza corre tra l’emozione e la semplice percezione? La risposta è: l’intensità. A sua volta però questa non riguarda l’oggetto – ciò che ci si pone di fronte – ma il soggetto, anzi una sua “facoltà”. L’intensità emotiva del gusto – ponendo la percezione al grado di base – è determinata dall’esercizio di una facoltà chiamata “immaginazione”. La percezione, per generare «emozione del gusto» deve essere «seguita» da «un’emozione di piacere differente da ogni altro piacere». E l’emozione è prodotta dall’esercizio dell’immaginazione.

Bisogna dunque definire l’immaginazione. Ecco: è la capacità del soggetto (la mente umana) di produrre «catene associative» libere, *in occasione dell’*aisthesis**.

Leggiamo la prima frase del trattato con una scansione:

il gusto è la *facoltà*  
della *mente umana*  
grazie alla quale *percepriamo e godiamo*  
delle cose *belle e sublimi*  
nelle opere della *natura e dell’arte* (p. 35).

Il modo per rintracciare *l’emozione di gusto*, per distinguerla, consiste nell’identificare all’opera, in occasione dell’*aisthesis*, il lavoro delle catene associative libere dell’immaginazione. C’è gusto solo se la percezione – l’incontro con una presenza esterna, diremmo – è seguita,

accompagnata, sorretta, intensificata fino a raggiungere uno specifico piacere: quello della produzione soggettiva di catene immaginative, *di legami singolari per ogni soggetto*.

“Percepiamo e godiamo”, dunque. Chi? *Noi*, noi tutti. Come è caratterizzato questo noi, o questa “mente umana”, parte essenziale della “natura umana”? Il suo stato per così dire primordiale è appunto la plasticità o passività dell’incontro – la percezione. Ma la dinamica si biforca: da un lato può produrre lo stato estetico, quello che propriamente ci interessa – lo stato di intensificazione emotiva che genera piacere – dall’altro lo stato non-estetico. Potremmo chiamarlo, forse, con un anacronismo, “cognizione”. Alison parla di “attenzione” e di capacità analitica. La mente, a partire dal suo stato percettivo, può lasciarsi trasportare dal dominio dell’immaginazione/associazione, o può cristallizzarsi, ossificarsi, irrigidirsi nello stato miope di un’analisi puramente intellettuale.

Anche se si afferma la dotazione non uniforme, nella mente umana, di questa facoltà – non tutti, per osservazione empirica, ne sono dotati allo stesso modo; inoltre i giovani lo sono più dei vecchi eccetera – il postulato soggiacente è comunque che la struttura e il funzionamento di questo “noi” sia, per così dire, una dotazione intrinseca, universale e immanente.

Secondo punto, che ne segue: il corredo delle facoltà, secondo una scansione duale, a coppie: passivo/attivo, percezione/immaginazione, o percezione/attenzione. Ne deriva, a sua volta, una sorta di stato duale dell’“emozione”: debole/forte. Propriamente solo a questa seconda pare poter essere associato lo stato estetico per eccellenza, definito dal “gusto”:

gusto: stato percettivo forte (intenso)  
attivo: accompagnato da esercizio di immaginazione  
capace di produrre godimento nel soggetto.

Dobbiamo tornare adesso sul carattere dell’“emozione” che appare, a prima vista, abbastanza indefinito. Allo scopo di definirlo ci tocca fare a quanto pare un’operazione in negativo, un’operazione di distinzione: lo si coglie bene se lo distinguiamo dal suo opposto o complementare nella coppia: la critica, l’arte della distinzione o dell’analisi. (es. p. 42). Ciò che l’emozione *non è* ci aiuta a definire meglio quest’ultima: si tratta di raggiungere uno stato privilegiato, di «allentare la severità dell’attenzione e abbandonarsi alle relazioni tra pensieri che si somigliano» (p. 44).

Lo stato primario del contatto – la percezione – può dunque intensificarsi (l’emozione del gusto) o esaurirsi a causa dell’intervento analitico. Se per la teoria critica contemporanea chi si consegna all’emozione “ne capisce poco” – e viceversa, come recita l’esergo ador-

niano – qui il punto di vista è contrario, la contrapposizione emozione *vs.* conoscenza risulta basilare.

Un insieme coerente di enunciati risponde a una precisa posizione storica di enunciazione: diciamo, “alle spalle della sacra Triade” – dove con Triade si intende quella fondativa dell’Estetica moderna nella scansione Baumgarten – Kant – Hegel. O forse non proprio alle spalle, ma di lato – data la corretta ricostruzione storica di Simona Chiodo (Alison, *Introduzione*) che mette in risalto i percorsi comuni, le appartenenze, che delineano il profilo di un’estetica empirista anglo-scozzese. L’“emozione-del-gusto”, caratteristica specifica del pensiero di Alison, comunque certo non rientra in alcuno dei tre nomi propri in questione.

Lo stato emotivo che fonda il gusto non è uno stato cognitivo, non è *cognitio sensitiva*, stadio primario e iniziale della successiva conoscenza concettuale. E d’altra parte questo “noi del sentire” resta indistinto, plastico, lontano dalle preoccupazioni fondative del modello kantiano: la sua presenza, insieme variabile e universale, è così scontata che non se ne pone alcuna *quæstio juris*. E infine, anche se sembra almeno a me che tenda implicitamente a privilegiare la sfera degli artefatti come occasione o causa efficiente dell’emozione di gusto, non c’è ancora alcuna filosofia dell’arte.

C’è un altro punto importante, in questo testo, che ci rimanda inaspettatamente al “noi” contemporaneo. Si tratta di un’acuta osservazione (pp. 46-47) poi ripetuta nelle pagine seguenti e accuratamente esemplificata con l’uso di testi poetici della più varia provenienza. Alison sta illustrando la capacità dell’immaginazione di compiere le “associazioni” che conferiscono piacere estetico. Queste risiedono nell’animo o nella mente del soggetto – ma d’altra parte non possono fare a meno di una sorta di innesco, e questo innesco, questo potere causativo, è dato da circostanze squisitamente culturali. Per esempio:

la valle del Vaucluse è celebrata per la sua bellezza, ma quanta di questa è data dal suo essere stata la residenza del Petrarca!?. O ancora: “la magnificenza delle stesse Alpi è accresciuta dal ricordo della marcia di Annibale che le ha attraversate (ivi).

Dunque diremmo: il carattere particolarmente intenso dell’esperienza emotiva, il suo essere “soggettivo”, è ambiguo. Il nostro sentire dipende dall’associazione, e questa dipende da una facoltà. Eppure, conta davvero “ciò che sta là fuori”, nel terreno della cultura e dell’educazione. L’intensità interiore e la precedenza di circostanze esterne compongono una specie di *loop*, si ammette implicitamente il carattere *culturale* dell’emozione stessa: se non conosco Petrarca, se non appartengo a quella schiera ristretta degli uomini colti, la qualità e l’intensità della mia emozione non saranno alte. Strano capovolgimento dunque: è vero che l’emozione di gusto è prodotta da “noi”, è opera

della mente, ma proprio questa estrema soggettivazione nei numerosi esempi che Alison porta non potrebbe innescarsi senza una precedenza “fuori di noi”.

Come chiamiamo questo *fuori*? La cultura o più precisamente, in questi casi, il linguaggio. Che cosa ci sta dicendo Alison, o come lo possiamo ritradurre nel nostro lessico? Che l’emozione, in fondo, è fatta di parole. Lo si può esporre anche in modo molto più brusco: il movimento emotivo del soggetto non è un originario, è piuttosto l’eco, *nel corpo*, del fatto che ci sia, là fuori, “un dire” (J. Lacan).

Ma perché “nel corpo”? In anni molto vicini a noi un pensatore di notevole levatura e attento studioso della *Critica del Giudizio* kantiana, Jean-Francois Lyotard, sostiene che ci sia uno stato emotivo estremo, estetico, in cui avviene una relazione intensa tra corpo e anima, in cui «il corpo affetta l’anima» (*Le sublime et l’avantgarde*, p. 110). L’estetico, afferma altrove Lyotard, nasce quando nell’anima si produce una “effrazione”, e questo stato, per eccellenza afferente al sentimento sublime, è quello di una sensazione che è provata dall’anima «in occasione di un evento sensibile» (*Anima minima*, tr. it. p. 122).

Ciò che Lyotard definisce “anima” non è però il soggetto cognitivo, ma un affetto/corpo. Così, «vera o falsa, l’*aisthesis* modifica immediatamente l’anima muovendo la sua disposizione (*bèxis*) verso il benessere o il malessere». L’anima è uno stato di dipendenza, quindi propriamente di affezione estetica, una soggettività “minima” che «non esiste se non in quanto è affetta», osserva il pensatore francese, in consonanza forse volontaria con una celebre frase aristotelica del *De Anima* («l’anima non pensa mai senza un’immagine»).

Cerco una definizione il più possibile neutrale e “scientifica” del termine “emozione”: si tratta di

esperienze soggettive d’intensità rilevante, accompagnate sempre da modificazioni fisiologiche e spesso da modificazioni comportamentali ed espressive dell’organismo (*Filosofia*, Aa. Vv., 2004, p. 302).

Mente/corpo, risuonano nell’esperienza emotiva. Esplorando i contorni della nozione, ritroviamo certo alcune delle coordinate presenti da tempo nel pensiero filosofico occidentale. Ne sottolineo, in particolare, due. In primo luogo quella che si potrebbe definire una “archeologia della soggettività” (Agamben). Secondo questa prima polarità, alla base dell’*aisthesis* che definisce il vivente (non ancora l’umano, non ancora il soggetto) sta una sorta di *allòiosis*, di *pàschein*. Una passività elementare di cui non c’è ancora sapere, uno stadio pre-soggettivo della soggettività. Questa accezione svela le radici stesse dell’estetico: è lo stato di base del ricevere, dell’incontro con un fuori, della passività, che «consiste nell’essere mossi e nel subire un’azione [...] una specie di alterazione» (Aristotele, *De anima*, 416 b, 32-35, tr. it. p. 143).

Troviamo una seconda polarità rilevante nella nozione di *punctum*, che Roland Barthes ha sistematizzato, e dove questa passività essenziale del sentire è rielaborata. Il *punctum*, come noto, è ciò che colpisce, nell'oggetto, nella situazione estetica, *al di fuori del controllo* del soggetto. Ciò che nell'oggetto "ci ri-guarda", come dettaglio, elemento non razionalizzabile: "qualcosa che *CI* punge", che pare presentare due aspetti, il primo che chiameremmo il "deittico puro" ("ecco") e il secondo che definiamo come un colpo. Un frammento particolarmente intenso di "esperienza" estetica, che innesca un contatto, quasi un bruciore, che riguarda il "ciascuno", non il "tutti".

Viene incontro, aggancia il nostro desiderio, è l'incontro con ciò che, in una persona, ma anche in una situazione, in un oggetto inanimato, in una circostanza, ci segnerà, ci resterà "impresso". Casuale, parziale, non progettato, ma anche assoluto (sciolto dal senso). Definiremmo allora l'emozione come l'esser-toccati da un *punctum* (Barthes, 1980; Lacan, *S XI*) o dall'incrocio con una *linea del fuori*, che individua uno stato di passività.

Però c'è "un dire" che affetta il corpo: un tratto culturale, una situazione emotiva che non cade nel vuoto. Quali sarebbero oggi le caratteristiche di questo dire – parola che usiamo in senso esteso: il dire ovvero la cultura?

### *Il profilo dell'emozione nel contemporaneo*

Come pensare la specifica forma di comportamento estetico caratterizzato da termini come "sentire" o "emozione" e simili, nella situazione attuale o nel contemporaneo? «La sfera estetica è forse quella che meglio riflette il mutamento generale del clima spirituale» (K. Mannheim, cit. in Moretti, 2005, p. 31). Di questa condizione o "clima spirituale" penso che occorra sottolineare un aspetto: questa è l'epoca caratterizzata come mai nessun'altra prima dalla *progettazione sistematica* del sentire. Il tempo in cui, del sentire, *si progettano* le forme e le occorrenze.

In un passo all'inizio di *Pattern Recognition*, un romanzo di William Gibson (2003, tr. it. pp. 18-19) è contenuto il nucleo ambiguo dell'attuale estetica dell'emozione:

Dorotea tira fuori dalla busta un cartoncino da disegno quadrato di venticinque centimetri circa. Tenendolo per gli angoli superiori, con la punta delle unghie perfettamente curate, lo mostra a Cayce. C'è sopra un disegno, una specie di scarabocchio nero fatto con un largo pennello giapponese. [...] (Cayce) capisce subito, grazie agli *oscuri metri di valutazione* del suo radar interiore, che quel logo non funziona. Anche se *non ha modo di capire* come fa a saperlo.

Che altro è questo oscuro metro di valutazione, se non un ritratto del gusto, «sapere che non sa di se stesso» (Agamben, 1979) nell'epoca della sua completa cristallizzazione in sistemi?

Essere contemporanei, implica, in filosofia e non solo, porsi la do-

manda su chi siamo noi, nell'oggi. Che cos'è il nostro noi, oggi e come è differente dall'ieri (Foucault, 1984). E come si definisce ciò che "ci affetta" ovvero l'accadere, questa "linea del fuori"? Ci si può chiedere se ci sia davvero un "fuori" o un referente al quale si possa trovare collegamento per scampare alla «canalizzazione delle sensibilità» (Montani, 2010). Da un altro punto di vista è possibile infatti definire il "contemporaneo": è quella fase storica nella quale del *fuori* non v'è che "il semiante".

Che l'interesse nei confronti di tematiche estetiche esorbiti largamente dal quadro della disciplina filosofica (e accademica) moderna che porta questo nome, mi pare evidente. Propongo una mappa molto approssimativa nella quale mi pare si possano vedere tre macro aggregazioni.

La prima, la più vicina ai contorni che conosciamo, la chiamerei "area della resistenza del Moderno". Qui possiamo vedere, credo, due declinazioni: la posizione che vede tuttora l'arte come apice dell'esperienza estetica, e la posizione più dura che vede nell'arte una forma di resistenza al potere. In ogni caso qui il nesso arte-estetica rimane fortissimo. E in quest'area che vive tuttora l'eredità della filosofia dell'arte post-kantiana, con i problematici tentativi di rispondere alla domanda su "che cosa è arte".

La seconda area, la chiamerei "bellezza e impresa". Qui l'identificazione di Estetica e Filosofia dell'arte si stempera. Quest'area aderisce acriticamente al tutto-insieme dell'estetico come sentire diffuso. Il suo motto potrebbe essere «la bellezza nell'orizzonte delle cose» (M. Vitta). Si tratta di quella che chiamerei una domesticazione del Postmoderno, in cui l'"estetizzazione del mondo della vita" diventa una strategia manageriale che neutralizza l'estetico sotto forma di *ingiunzione al piacere* o di "canalizzazione della sensibilità" (P. Montani).

La terza area la chiamerei con il nome di "estetica generale": qui il nesso tra estetica e conoscenza viene aggiornato con l'invasione del campo da parte di discipline come la neurologia, le scienze cognitive, le teorie dell'evoluzione e così via. È qui che si trova la variante *hardware* dell'esperienza estetica, ed è qui che più forte appare l'influenza della riduzione scientifica della componente "emozionale" del *Gefuehl*, per dirla nella terminologia kantiana.

Ci si può chiedere a questo punto se il termine "emozione" sia un buon analizzatore o un buon mezzo di contrasto per il presente – o se esso stesso non vada scavato, non sia insomma un *definiens* ma piuttosto un oggetto problematico. Altrettanto problematica mi pare la facile coppia cognitivo *vs.* emotivo, sia nella versione contrappositiva sia in quella associativa o sinergica ("la conoscenza è anche emozione" e simili canzoni da organetto).

A me pare che per rispondere si dovrebbe analizzare dove emerge, con quali connessioni o risonanze, oggi, la parola "emozione". In

quali circostanze appaia, a quali elementi di somiglianza la si possa avvicinare.

Si tratta allora forse di individuare o almeno segnalare emergenze che convergano verso una attuale tonalità dell'*estetico* (una condizione storica del presente) o di un "sentire" (il termine usato da Mario Perinola a suo tempo) sul quale mi pare appropriata la domanda: come e perché, "dopo l'Estetica" – la disciplina filosofica e accademica specificamente moderna che porta questo nome – si è riaperto un territorio che va apertamente oltre la filosofia dell'arte?

Vorrei nominare qui alcuni evidenti indizi che possono aiutare a tracciare la posizione dell'*estetico* o del "sentire emozionale" contemporaneo.

– L'emergenza di alcune discipline pilota che sottraggono all'Estetica filosofica moderna il suo primato, o meglio ne ampliano il campo. Nel loro complesso esse sembrano fare riferimento da un lato alla varietà che va sotto il nome complessivo di scienze cognitive, e dall'altro all'influenza del modello della filosofia della biologia post-darwiniana (Pievani, 2005). Esse, diremmo, naturalizzano l'emozione, tracciando i contorni di una sorta di *hardware* o di invariante che sostiene le nostre esperienze, a monte delle varianti culturali. Mi pare che la traccia semantica di questa influenza, il suo precipitato concettuale, stia oggi principalmente nella grande diffusione della nozione di empatia – non sconosciuta all'Estetica sotto il nome di *Einfuehlung*. Essa sta alla base anche di alcune attuali e influenti teorie sociologiche della comunicazione (per es., Manuel Castells, 2009).

– L'evidente complessiva rivalutazione del termine *bellezza*, anche in luoghi e circostanze apparentemente eterogenee: da un lato la riemersione del termine nella discussione accademica, dall'altro, e ben più corposamente, l'ampio uso "mercantile" della nozione di bellezza all'interno del complessivo modello del *management* post-industriale. Qui essa costituisce il polo complementare della nuova economia, sdoppiata in "economia delle conoscenze" e economia del plusvalore estetico: i due poli della "economia delle esperienze", dove essa ricopre appunto il ruolo di elemento plus-valorizzante ("il bello del capitalismo" si legge in articoli recenti: Corsera, "La Lettura", 2 giugno 2013). La bellezza, in sintesi, come sintomo dell'invasione manageriale e sede strategica del plusvalore "simbolico" all'altezza del "nuovo spirito del capitalismo".

– Il dibattito interdisciplinare sulla nozione di *comunità*, che coinvolge la filosofia politica, l'antropologia e la sociologia, fa emergere a sua volta i contorni di quella che Roberto Esposito ha definito come "comunità fusionale" (Esposito, 2006). Una delle nozioni centrali in questo dibattito è la nozione di *donò*, di matrice antro-

pologica, di cui vengono accentuati gli aspetti che fanno-comunità, fanno-legame, una ricerca di ritorno al dono-come-simbolo, di contro al modello del dono-come-merce. Ora, proprio in questa accezione del dono come veicolo e centro della comunità, emerge anche con forza una componente con un sovraccarico fortemente emozionale. Nello stesso tempo il dono diventa a mio parere il significante di un'etica e un attributo di interesse estetico (cfr. ad es. Godbout, 1992).

– In tutte queste circostanze la pervasiva tonalità emozionale sembra essere la *Stimmung* distintiva di una sorta di *soggettività* debole, caratterizzata dal pathos. Ma proprio questa tonalità sembra essere particolarmente presente in una corrente che si potrebbe chiamare neo-esistenziale dell'*arte* contemporanea. Corrente influente come è dimostrato da figure come quella dell'artista Tino Sehgal, premiato all'ultima attuale edizione della Biennale veneziana. Qui riemerge l'empatia come concetto guida. A proposito della sua opera, l'artista dichiara infatti che essa «cerca di andare oltre la filosofia della solitudine che ha caratterizzato il Novecento». Il cerchio si chiude proprio quando constatiamo che l'opera di Tino Sehgal è stata particolarmente apprezzata dall'Associazione di Neuroestetica...

L'arte diventa così, ancora una volta, il sintomo o la spia di una condizione e insieme di una deriva dei saperi, caratterizzata dal punto di vista estetico dall'incrocio tra esistenzialismo, teoria dell'empatia e accentuazione degli aspetti che le Avanguardie avevano emarginato nel loro percorso. Potremo aggiungere la recente insistenza sull'asse empatico delle correnti del romanzo contemporaneo (*auto-fiction*: Giglioli, 2011). Il tema dell'auto- (*fiction*, o biografia) mi pare importante, e vorrei citare un caso estremo, recente: la vedova dello scrittore americano morto suicida, David Foster Wallace, ha scritto un'autobiografia del lutto (*Bough down*) definita come «uno dei più commoventi, strani, originali e strazianti e meravigliosi documenti sulla dinamica del dolore».

Una forte risonanza tiene insieme questi aspetti del contemporaneo – la ricerca di una base fisiologica, neurale o evolutiva, per gli stati emotivi; la rivalutazione dell' "esperienza" a carattere emozionale nella fruizione del mondo delle merci, con la connessa rivalutazione imponente della "bellezza nell'orizzonte delle cose"; l'insistenza su forme di comunità fusionale, il carattere empatico, neo-esistenziale e auto-biografico delle figure del soggetto nell'arte e nella narrazione contemporanea.

Forse possiamo individuare in queste circostanze il profilo di una "neo-estetica" di cui il termine "emozione" potrebbe essere l'insegna.

### *Piacere, godimento*

Il bello, il sentire, l'emozione, non sono concetti invarianti di cui occorre delineare le scansioni storiche. Appropriata mi pare, anche in questo caso, la domanda genealogica che stava alla base delle ricerche di Michel Foucault. L'emozione, forse, *non è la stessa*, nel tempo della prima formazione di un'intersoggettività moderna – la *Oeffentlichkeit* habermasiana che costituisce la controparte del *Gemeinsinn* trascendentale – e al tempo di quello che definirei il crollo dell'efficienza simbolica e della stessa sfera pubblica che ne è la controparte sociale.

Occorrerebbe allora, forse, rifare per l'emozione la stessa domanda che a suo tempo Foucault poneva alla nozione di “sessualità” ne *L'uso dei piaceri: come e a partire da dove* la nozione di sessualità si sia potuta delineare sovrapponendosi alle precedenti fasi storiche: il piacere greco, il desiderio cristiano. Ricostruire un percorso storico, scrive altrove il pensatore francese, per «scongiurare la chimera dell'origine». Scavare alle spalle della continuità linguistica, nel nostro caso, per individuare ciò che “ci” distingue.

Come si configura la costellazione attuale dell'emozione? Come è fatta, oggi, la nostra *allōiosis*? Insomma, la domanda kantiana ripresa da Foucault è “chi siamo noi, oggi?”. Anche se lo scenario che ho rozzamente delineato sopra ci permette senz'altro di riconoscere nella situazione attuale una rinnovata estetica generale, che sollecita le risonanze con quella che Luigi Russo ha definito «il big bang dell'estetica moderna» prima della sua sistematizzazione.

Come accade oggi il passaggio a “dopo l'estetica” in nome dell'emozione? Quale è oggi la configurazione del sentire? Queste domande a mio avviso richiederebbero, come dire, uno spostamento dell'asse di attenzione, e alcune operazioni analitiche o “cliniche”: in primo luogo, un'operazione che non è nelle tradizioni concettuali della disciplina, ovvero un'analisi della struttura e del funzionamento delle agenzie sociali del sentire che prendono il posto di quell'agenzia centrale di gestione del simbolico chiamata a suo tempo “Arte” e che *maneggiano* il comportamento estetico/emotivo nella nuova configurazione di un *interesse* estetico. Un'operazione che sottrae il piano emozionale alla sua deriva strutturale invariante e che nello stesso tempo valica la contrapposizione di senso comune tra emozionale e concettuale.

Non possiamo capire l'emozione estetica oggi, credo, senza fare riferimento a coordinate extra-estetiche. Alle teorie sul “nuovo spirito del capitalismo” (Boltanski, Chiapello) aggiungerei un'osservazione. Credo che oggi nello scenario della globalizzazione ci siano tre grandi forme di economia o di produzione di plusvalore, coesistenti e non successive. *L'economia del sudore*, a bassa tecnologia e alta intensità di lavoro non qualificato, basata sulla produzione di *commodities*, corrispondente all'evoluzione della “fabbrica” moderna (Klein, 2000). *L'economia della conoscenza*, totem ideologico degli anni recenti, basata sulla valorizza-

zione economica del *General Intellect* e connessa alla produzione ad alta tecnologia e alla produzione dell'immateriale (Rullani, 2004). Infine, quella che si può definire una *economia del sentire* (nome in codice manageriale: *economia delle esperienze*). È qui che la produzione di plusvalore è strettamente legata alle cosiddette "esperienze emozionali" e alla sfera dell'immaginario. I processi di valorizzazione sono strettamente connessi alla produzione di un'emozione definibile come "godimento" e istanziata in grandi sistemi di produzione di artefatti ad alta componente "simbolica" (nome in codice manageriale: *Brand*). Sono queste circostanze del presente a definire oggi l'emozionalità in modo radicalmente differente dal passato.

Uso la parola "godimento" in una accezione psicoanalitica, che richiede una qualche spiegazione. Che cosa differenzia il "piacere" estetico, nelle sue forme conosciute, dal godimento, oggi? Come si è visto, per Alison "piacere" e "godimento" (del bello) sono la stessa cosa. Credo che sia necessario precisare: il piacere è connesso nello stesso tempo a un'idea di compiutezza e di limite. Il piacere è compatibile, nelle sue forme alte, con il *disinteresse*.

Torniamo alla lettura che Michel Foucault fa di Kant a proposito del saggio sull'Illuminismo del 1784 (Kant, tr. it. 1965, p. 141 ss.). Il soggetto dell'*Aufklärung*, da cui proveniamo, è definito da Foucault come quello che dà ragione di se stesso, che «formula da sé il proprio motto», dà a se stesso il nome, «in rapporto al suo presente e alle forme [...] nelle quali esso può riconoscere la propria situazione storica» (Foucault, 1984, tr. it. ).

Illuminismo, nel suo stato di nascita, è l'auto-definizione del soggetto. È anche però la condivisione di uno stato, il riconoscimento di un potere "simbolico" che è la controparte, nella filosofia moderna, della figura del soggetto critico. Critico è lo stato di un soggetto in grado da una parte di definirsi riflessivamente, e dall'altro di confidare in una "mediazione". Il suo potere critico è tale perché riconosciuto dalla presenza di un Altro di cui è parte. Il Simbolico è la condizione che sorregge insieme lo stato riflessivo del soggetto, la sua *krisis*, e l'appartenenza del soggetto a una sfera pubblica, il "noi", la versione moderna del *syn-*. Ciò che rende possibile la vita del soggetto è appunto questa "istanza terza" (Bonazzi, 2013).

Ora, quel che si può affermare e discutere è che il carattere attuale del "godimento" sia connesso proprio alla caduta di questa «efficienza simbolica» (l'espressione è di Slavoj Žižek). È la "crisi della *krisis*" si potrebbe dire (Bonazzi, *ivi*). Situazione nella quale gli enunciati del nostro lessico assumono una diversa posizione, un peso differente.

La domanda kantiana che Foucault ripeteva, la possiamo ripetere a nostra volta in questa forma: che cosa significa essere illuministi per noi, dare a noi stessi il nostro proprio nome, nell'epoca in cui della mediazione simbolica, della sfera pubblica, esiste solo la frantumazione

coperta da una sfera di “sembianti”? Non è il reale che è collassato, come affermava Baudrillard, è il Simbolico, cioè l’“apparenza essenziale”. Il Simbolico come sembiante ricade nell’Immaginario e vi trascina tutto il lessico dell’Estetica moderna: bellezza, piacere, emozione, desiderio...

Che cosa viene oggi, dopo “l’uso dei piaceri” e dopo “l’uomo-del-desiderio”? se *emozione* è il nome che ancora oggi possiamo dare allo stato estetico del soggetto, o a una figura specificamente estetica del *pàschein*, di quale emozione si tratta? Di quella benevola del gusto-piacere? Forse occorre strappare alle parole consuete altri strati di senso.

Quando si dice oggi “piacere o godimento” ripetendo Alison, occorrerebbe forse togliere a questa espressione il tono pacifico di un’identificazione, di una semplice sinonimia, e far risuonare piuttosto nell’“o” la disgiunzione. Il godimento implica nella sua sfera semantica almeno tre aspetti: in primo luogo, la connessione del piacere con una sorta di disagio o di “dolore” o di “infelicità” (Senaldi, 2003). Il godimento è connesso poi alla “ripetizione”, non trova *pèras* nella forma dell’oggetto o nella circostanza della fruizione. In terzo luogo, implica una sorta di *passione del contatto*, una forma di interesse fattuale che precipita nell’oggetto. Il godimento ha oggi il suo corrispondente oggettuale “parcellizzato” nella ricerca incessante di un’“emozione” legata alla forma e al contatto con l’oggetto: il *gadget* è in un certo senso l’emblema, il corrispondente di queste “fettine di *jouissance*” (Lacan).

L’emozione estetica oggi è, in larga parte, determinata attraverso un godimento diverso da quello teorizzato da Alison. Il passaggio dal “bello naturale” o dal “bello artistico” al *gadget* come figura esemplare dell’esperienza estetica definisce la controparte oggettuale dell’emozione nel contemporaneo. C’è godimento anche in estetica oggi, quando è venuta meno la chiusura, la limitazione, la compiutezza del piacere. Emozione come godimento si differenzia così dalla “emozione del gusto” per far risaltare una differente tonalità del patire o del “subire un’alterazione”. Anche oltre la semantica riconosciuta del termine (piacere accompagnato da dispiacere) che potrebbe far pensare ancora al sublime, possiamo riconoscere nel godimento contemporaneo gli aspetti di coazione, di ripetizione, di dis-accordo.

### *Conseguenze*

Provo a tracciare rozzamente una linea evolutiva per individuare le differenze, scandire le discontinuità. Quella che Foucault definiva l’età classica – il proto-moderno, diremmo – è caratterizzata dal dominio delle *poetiches*: un insieme conosciuto e condiviso di regole che prescrivono le pratiche del bello. Il gusto è a sua volta indirizzato da queste forme di produzione che hanno come referente concreto i circuiti di un pubblico aristocratico (Lyotard, “*Le sublime...*” cit. p. 108 e *passim*).

In questa situazione il Moderno apporta sconvolgimenti, disconti-

nuità: alle poetiche subentra l'Estetica, come al pubblico aristocratico subentra la formazione della *Oeffentlichkeit*. Il gusto non è più prescritto e regolato nei circuiti chiusi del produrre e del sentire, sfugge alle regole precedenti. Sia l'empirismo anglosassone che la terza *Critica* kantiana tengono conto di questo, in modi differenti. Lyotard vede nell'emergenza del sublime e nei due casi di Burke e dello stesso Kant una sorta di parallelismo, un segnale coincidente di questo cambiamento: il sublime è il segno per eccellenza dell'emergenza dell'indeterminato nella rappresentazione, un punto chiave della sensibilità estetica.

Il fatto fondamentale, comunque, è che il gusto esige una differente ricerca delle regole: non date in anticipo, esse devono tener conto della "libertà" dell'immaginazione, e del suo potere – una traccia comune a Kant e a pensatori come Alison. Nasce una differente "soggettività" estetica, sulla base della presupposizione della "natura umana" – si ricorderà che essa compare, sotto specie di "ragione umana", proprio nelle prime parole della prima *Critica* kantiana.

Saltiamo oltre il lungo sviluppo estetico del Moderno, ovvero l'evoluzione della rappresentazione estetica e l'emergenza della sua crisi, caratterizzata dalle Avanguardie. Come appare ora lo scenario del contemporaneo? Quale sarebbe la sua discontinuità? È in atto una nuova e diversa re-istituzionalizzazione del gusto o più radicalmente del sentire. Una coordinazione non progettata ma nondimeno coerente di sistemi che stabiliscono una nuova prescrittività. Non più le poetiche classiche ma le *maniere* contemporanee. Regole non scritte ma mostrate in una grammatica informale dell'emozione immaginaria: come sentire, che cosa desiderare. Fac-simili medialità attivi nell'arte, nello spettacolo, nella merce, nell'evento culturale. E dal lato del fare, lo *choc* dell'Avanguardia si trasforma nel piccolo brivido ricorrente, che possiamo ripetere, manierizzato. Ma Camilleri non è Gadda, così come Damien Hirst non è Duchamp. Come il gesto dell'Avanguardia diventa replicabile, così l'emozione estetica del fruitore si trasforma nell'agibilità dei piccoli brividi e l'eros diventa le cinquanta sfumature (di rosso, di grigio...). Ecco l'emozione come godimento di oggetto, una stessa offerta disponibile nei differenti ma omogenei territori del consumo culturale.

Si accetti la definizione dell'emozione come evento estetico elementare che accade a un soggetto definito in termini di *affettività*. Definiamo *l'estetico* (sostantivato) come questo stato del sentire occasionato da un là-fuori. La domanda è sulla qualità di questo là-fuori. C'è oggi ancora "evento", irruzione? O il carattere di questo là-fuori è piuttosto quello di "un dire", o di molteplici versioni del dire, potentemente plasmate dalla "cultura"?

Oggi l'evento (*Ereignis, tyche*) pare essere culturalizzato – dove per "cultura" intendiamo l'insieme dei modelli che plasmano e istituzionalizzano il sentire, ne fanno una "maniera". La cultura è l'insieme dei

dispositivi che integrano il sentire in sistemi. Maniera estetica, modi preordinati del “dire”. L’opposizione dell’emozione all’io (Deleuze) e della fruizione estetica al godimento “fattuale” (Adorno) stabiliva per il Moderno coordinate strette, difficili. Non a caso Lyotard parla di “ascesi”. Non facile però nella modernità sviluppata: richiederebbe di oltrepassare il terreno della maniera culturale o del sembiante.

Se l’emozione è uno stato del soggetto, l’*estetica dell’emozione* nella sua veste contemporanea sembra essere, nei suoi aspetti sistematici, più simile a un *dispositivo*: una forma di soggettivazione centrata sull’esistenza di un *ego* indebolito, che oscilla tra la gratificazione narcisistica (il *gadget*) e l’esposizione della propria figura dolente, e che trova nell’empatia un modello di intersoggettività esistenziale. L’emozione torna prepotentemente a dire “io” e il “bello” viene più che mai goduto “in modo fattualmente concreto”.

La culturalizzazione dell’estetico, dell’emozione, la sua progettabilità, la proliferazione delle “maniere”, sono evidenti. D’altra parte, l’empatia è diventata il modello di un incontro emozionale di un *ego* con “altri” *ego*, che si appoggia sui paradigmi delle scienze per ritrovare una rassicurazione, *dopo la fine del grande Altro* simbolico. L’Immaginario, si potrebbe dire, è il diventare-maniera del legame simbolico, che prende corpo «quando gli ideali vengono meno come oggetto di fede e modelli di legittimazione» (Lyotard, *Anima minima*, tr. it. p. 117). L’estetica, conclude Lyotard, si chiama allora «cultura» (ivi).

Si tratterebbe dunque di sottrarre la condizione primaria dell’*àisthesis* alla sua definizione universalizzante: non trovare nel presente la dimostrazione di una ricorrenza, ma vedere dietro la medesimezza della parola le differenze che definiscono la soggettività estetica attuale. Dubitare della nozione di “natura umana” come universale è a sua volta una circostanza storica. La storia come genealogia fa questo, credo: la genealogia dubita. Dubita della meta-storicità degli universali, a questo serviva la nozione (foucaultiana) di “trascendentale storico”.

Per questo occorrerebbe disaggregare l’apparenza di continuità e di costanza. Vedere come quell’“io” che sente sia altro rispetto al suo antenato moderno o antico, e come oggi, piuttosto, esso sia diventato la maschera di un “si sente”, non in quanto vivente né in quanto soggetto cognitivo e nemmeno in quanto esponente di una comunità elitaria del gusto. L’attributo appropriato per questa forma dell’io, credo, è “consumatore di emozioni”.

L’essenza del sentimento estetico e del gusto precipita oggi nel *gadget*. Il *gadget* e l’“evento culturale” sono le due polarità, micro e macro, di questa condizione. Esse reificano in oggetto il modello di un godimento “fattuale”, privilegiano insomma l’oggetto e delineano i tratti di una comunità del sentire o del gusto puramente immaginaria, ben diversa dalla sfera pubblica illuminista e dalla sua controparte estetica, la comunità degli esperti o degli uomini colti.

Si afferma così, nella corrente principale del “sentire” e attraverso la parola-grimaldello dell’“emozione estetica”, una sorta di valore di scambio immaginario, controparte della fine del “bello” come condensato estetico dell’efficacia simbolica che rappresentava nella sfera estetica il corrispondente della sfera pubblica. L’emozione diventa l’ideologia di una immaginaria comunità “piena”. Godimento dell’oggetto o dell’evento culturale, emozione empatica della partecipazione.

La definizione di un’estetica dell’emozione dunque non può essere riformulata tornando semplicemente alle spalle delle estetiche sistematiche del Moderno. Occorre tenere presente questa discontinuità che ci distingue, questa “piega” che si chiama mercato, *tèchne*, progettazione. L’industrializzazione dello *choc* dell’Avanguardia in “piccolo brivido”, in “pathos redditizio” (*rentable*; Lyotard, “*Le sublime...*”, cit. p. 117) rende impossibile recuperare l’estetico senza una critica dell’economia politica del sentire, e senza una critica genealogica delle sue categorie moderne.

Si tratterebbe allora di andare altrove? O di confinarci entro il circuito alto dell’opposizione al mercato? O di respingere l’emozione? Che essa sia fondo primario emergente “in occasione di”, o risultato di un abile montaggio, resta il fatto che noi, attraverso “il dire” e i suoi sistemi, *proviamo comunque* emozioni: ci commuoviamo nobilmente ascoltando le *suite* per violoncello di Bach, ma anche “stupidamente” per le canzonette che ci vengono apparecchiate dai media. Siamo commossi all’ascolto del *Requiem* di Mozart, ma magari anche alla vista televisiva dei funerali del Papa. E rabbriviamo allo stesso modo di fronte a Guernica, o guardando in TV le riprese dei cadaveri di Srebrenica?

Del resto, è pur necessario criticare la stessa Arte, come sistema di artefatti-evento, di carattere prevalentemente mediatico. Eppure, lo stesso sistema-arte è oggi diviso e frammentato e non può essere visto come un tutto omogeneo. La parte più influente e visibile è completamente assimilabile, nella sua struttura e nel suo funzionamento, agli altri grandi sistemi del sentire (il *fashion* e il *design*). Ma al di sotto della soglia di visibilità mediatica e dei dispositivi che producono le forme e le figure dell’arte – le grandi istituzioni museali, la sfera del *gatekeepers*, le agenzie di comunicazione, gli sponsor e così via (Groys, 2008) – ci sono attori, esempi, singolarità, linee di emergenza e di ricerca che si sottraggono anche all’equazione facile del sentire come “bellezza” ricercando quello che è stato definito come “il fuori-campo” (Montani): figure poco visibili della resistenza, attraverso il quasi-nulla o l’immagine-affezione, che tocca l’emozione, questa volta, non come amplificazione dell’ego ma come eccità impersonale (Birnbaum, 2005). Queste sono occasioni, per «suscitare eventi anche piccoli che sfuggono al controllo o fanno nascere nuovi spazio-tempo, anche se di superficie o volume ridotti» (Deleuze, *Pourparler*).

Pare dunque che ci sia un problema politico del sentire. Come far emergere la *tyche*, l'evento, la rottura, all'interno di questo territorio largamente compromesso. Come rintracciare l'evento estetico nelle condizioni della "completa peccaminosità" del capitalismo dell'emozione-come-business. Cercare l'evento dell'*àisthesis*, il tremore dell'anima, entro le pieghe stesse del godimento progettato: ecco l'etica impossibile dell'estetico.

### Referenze bibliografiche

- Adorno, T. W.,  
1970, tr. it. *Teoria estetica*, a cura di F. Desideri e G. Matteucci, Torino, Einaudi, 2009.
- Agamben, G.,  
1979, "Gusto", *Enciclopedia*, Torino, Einaudi, vol. 6, p. 1019 ss.  
2008, *Che cos'è il contemporaneo?*, Roma, Nottetempo.
- Alison, A.,  
1790, tr. it. *Natura e principî del Gusto*, a cura di S. Chiodo, Palermo, Aesthetica, 2011.
- Aristotele,  
—, tr. it. *L'anima*, a cura di G. Movia, Milano, Bompiani, 2001.
- Barthes, R.,  
1980, tr. it. *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 2003.
- Birnbaum, D.,  
2005, tr. it. *Cronologia. Tempo e identità nei film e nei video degli artisti contemporanei*, Milano, Postmedia, 2007.
- Boltanski, L.,  
2001, tr. it. *Una nuova componente dello spirito del capitalismo*, "Agalma", 3, 2002, p. 9 ss.
- Bonazzi, M.,  
2013, *Filosofia: psicoanalisi. Dire e mentire. La verità da Hegel a Lacan*, conferenza tenuta presso Officina 12, Milano, per la serie di incontri "Filosofia sui Navigli", 16 giugno 2013.
- Castells, M.,  
2009, tr. it. *Comunicazione e Potere*, Milano, Università Bocconi Editore.
- Codeluppi, V.,  
2001, *Il potere della marca. Disney, McDonald, Nike e le altre*, Torino, Bollati Boringhieri.
- D'Angelo, P.,  
2011, *Estetica*, Roma-Bari, Laterza.
- Deleuze, G.,  
1985, tr. it. *L'immagine-tempo. Cinema 2*, Milano, Ubulibri, 1989.  
1990, tr. it. *Pourparler*, Macerata, Quodlibet, 2000.
- Esposito, R.,  
2006, *Communitas. Origine e destino della comunità*, nuova edizione ampliata, Torino, Einaudi.
- Ferraresi, M.,  
2003, *La marca. Costruire un'identità, rafforzare un'immagine*, Roma, Carocci

- Ferraris, M.,  
1997, *Estetica razionale*, Milano, Raffaello Cortina.
- Ferraris, M., Kobau, P., a cura di,  
2001, *L'altra estetica*, Torino, Einaudi.
- Foucault, M.,  
1984, tr. it. *L'uso dei piaceri. Storia della sessualità 2*, Milano, Feltrinelli, 2002.  
1984, tr. it. "Il problema del presente. Una lezione su 'che cos'è l'Illuminismo' di Kant", in *Poteri e strategie. L'assoggettamento dei corpi e l'elemento sfuggente*, a cura di P. Dalla Vigna, Milano, Mimesis, 1994, p. 115 ss.
- Gibson, W.,  
2003, tr. it. *L'accademia dei sogni*, Milano, Mondadori, 2004.
- Giglioli, D.,  
2011, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet.
- Groys, B.,  
2008, tr. it. *Art Power*, Milano, Postmedia, 2012.
- Godbout, J. T.,  
1991, tr. it. *Lo spirito del dono. Con la collaborazione di Alain Caillé*, nuova edizione aumentata, Torino, Bollati Boringhieri, 2002.
- Kant, I.,  
1784, tr. it. "Risposta alla domanda: che cos'è l'illuminismo?", in *Scritti politici e di filosofia della storia e del diritto*, a cura di G. Solari, con un saggio di Christian Garve, Torino, UTET, 1965, p. 141 ss.
- Klein, N.,  
2000, tr. it. *No logo. Economia globale e nuova contestazione*, Milano, Baldini & Castoldi, 2001.
- Lacan, J.,  
1973, tr. it. *Il seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi, 1964*, testo stabilito da J.-A. Miller, nuova edizione italiana a cura di A. Di Ciaccia con uno scritto di J.-A. Miller, Torino, Einaudi, 2003.
- Liotard, J.-F.,  
1983, "Le sublime et l'avantgarde", in *L'inhumain. Causeries sur le temps*, Paris, Galilée, 1988, p. 101 ss.  
1995, *Anima minima. Sul bello e il sublime*, a cura di F. Sossi, Parma, Pratiche.
- Miller, J.-A.,  
2001, tr. it. "I sei paradigmi del godimento", in *I paradigmi del godimento*, a cura di A. Di Ciaccia, Roma, Astrolabio, p. 9 ss.
- Montani, P.,  
2010, *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Roma-Bari, Laterza.
- Moretti, F.,  
2005, *La letteratura vista da lontano. Con un saggio di Alberto Piazza*, Torino, Einaudi.
- Perniola, M.,  
2002, *Del sentire*, Torino, Einaudi.
- Pievani, T.,  
2005, *Introduzione alla filosofia della biologia*, Roma-Bari, Laterza.
- Ronchi, R.,  
2012, *Come fare. Per una resistenza filosofica*, Milano, Feltrinelli.
- Rullani, E.,  
2004, *Economia della conoscenza. Creatività e valore nel capitalismo delle reti*, Roma, Carocci.

- Russo, L.,  
2008, "Notte di luce. Il Settecento e la nascita dell'estetica", in Giordanetti, P., Gori, G., Mazzocut Mis, M., a cura di, *Il secolo dei Lumi e l'oscuro*, Milano, Mimesis, p. 257 ss.  
2010, *Neestetica: un archetipo disciplinare*, in "Rivista di estetica", 47 (2/2011), p. 197 ss.
- Senaldi, M.,  
2003, *Enjoy! Il godimento estetico*, Roma, Meltemi.
- Vitta, M.,  
2001, *Il progetto della bellezza. Il design fra arte e tecnica, 1951-2001*, Torino, Einaudi-
- Zizek, S.,  
2000, tr. it. *Il soggetto scabroso. Trattato di ontologia politica*, a cura di D. Cantone e L. Chiesa, Milano, Raffaello Cortina, 2003.

# Supplementa

- 1 *Breitinger e l'estetica dell'Illuminismo tedesco*, di S. Tedesco
- 2 *Il corpo dello stile: Storia dell'arte come storia dell'estetica a partire da Semper, Riegl, Wölfflin*, di A. Pinotti
- 3 *Georges Bataille e l'estetica del male*, di M. B. Ponti
- 4 *L'altro sapere: Bello, Arte, Immagine in Leon Battista Alberti*, di E. Di Stefano
- 5 *Tre saggi di estetica*, di E. Migliorini
- 6 *L'estetica di Baumgarten*, di S. Tedesco
- 7 *Le forme dell'apparire: Estetica, ermeneutica ed umanesimo nel pensiero di Ernesto Grassi*, di R. Messori
- 8 *Gian Vincenzo Gravina e l'estetica del delirio*, di R. Lo Bianco
- 9 *La nuova estetica italiana*, a cura di L. Russo
- 10 *Husserl e l'immagine*, di C. Cali
- 11 *Il Gusto nell'estetica del Settecento*, di G. Morpurgo-Tagliabue
- 12 *Arte e Idea: Francisco de Hollanda e l'estetica del Cinquecento*, di E. Di Stefano
- 13 *Poeta quasi creator: Estetica e poesia in Mathias Casimir Sarbiewski*, di A. Li Vigni
- 14 *Rudolf Arnheim: Arte e percezione visiva*, a cura di L. Pizzo Russo
- 15 *Jean-Bapiste Du Bos e l'estetica dello spettatore*, a cura di L. Russo
- 16 *Il metodo e la storia*, di S. Tedesco
- 17 *Implexe, fare, vedere: L'estetica nei Cahiers di Paul Valéry*, di E. Crescimanno
- 18 *Arte ed estetica in Nelson Goodman*, di L. Marchetti
- 19 *Attraverso l'immagine: In ricordo di Cesare Brandi*, a cura di L. Russo
- 20 *Prima dell'età dell'arte: Hans Belting e l'immagine medievale*, di L. Vargiu
- 21 *Esperienza estetica: A partire da John Dewey*, a cura di L. Russo
- 22 *La maledizione della parola*, di F. Mauthner
- 23 *Premio Nuova Estetica*, a cura di L. Russo
- 24 *Poesia vivente: Una lettura di Hölderlin*, di M. Portera
- 25 *Dopo l'Estetica*, a cura di L. Russo
- 26 *Premio Nuova Estetica*, a cura di L. Russo
- 27 *La regola del Capriccio: Alle origini di una idea estetica*, di F. P. Campione
- 28 *Premio Nuova Estetica*, a cura di L. Russo
- 29 *Sull'Emozione*, a cura di L. Russo e Salvatore Tedesco



Aesthetica Preprint<sup>®</sup>  
**Supplementa**

Collana editoriale del Centro Internazionale Studi di Estetica  
Direttore responsabile Luigi Russo

Comitato Scientifico: Leonardo Amoroso, Maria Andalaro, Hans-Dieter Bahr, Fernando Bollino, Francesco Casetti, Paolo D'Angelo, Fabrizio Desideri, Giuseppe Di Giacomo, Gillo Dorfles, Maurizio Ferraris, Elio Franzini, Enrico Fubini, Tonino Griffero, Stephen Halliwell, José Jiménez, Jerrold Levinson, Giovanni Lombardo, Winfried Menninghaus, Pietro Montani, Mario Perniola, Lucia Pizzo Russo, Giuseppe Pucci, Roberto Salizzoni, Baldine Saint Girons, Giuseppe Sertoli, Richard Shusterman, Victor Stoichita, Massimo Venturi Ferriolo, Claudio Vicentini

Comitato di Redazione: Francesco Paolo Campione, Elisabetta Di Stefano, Salvatore Tedesco

Segretario di Redazione Emanuele Crescimanno

Aesthetica Preprint si avvale della procedura di *peer review*

Presso l'Università degli Studi di Palermo  
Viale delle Scienze, Edificio 12, I-90128 Palermo  
Fono +39 91 23895417

E-Mail <estetica@unipa.it> – Web Address <<http://unipa.it/~estetica>>

Progetto Grafico di Ino Chisesi & Associati, Milano

Stampato in Palermo dalla Tipolitografia Luxograph s.r.l.

Registrato presso il Tribunale di Palermo il 27 gennaio 1984, n. 3

Iscritto al Registro degli Operatori di Comunicazione il 29 agosto 2001, n. 6868

Associato all'Unione Stampa Periodica Italiana

ISSN 0393-8522

## *On Emotion*

The present volume, edited by Luigi Russo and Salvatore Tedesco, is the outcome of two conferences about emotion that took place in Palermo in 2013. The conferences were sponsored by the Centro Internazionale Studi di Estetica, in collaboration with the Doctoral Program in Aesthetics and Art Theory and with the Società Italiana di Estetica, under the auspices of the National Research project "Beyond Art" (Prin 2009).

The notion of emotion is central to the expression of sensibility in our time. Ours is an age of strong emotions, but also an age of pathologies of emotion, an age characterized by the difficulty of establishing an orderly relationship with the world of our emotions. On the one hand, emotion is rooted in our corporality; on the other, it finds expression in the strong theoretical tension between emotion and corporality as two central referents and indices in contemporary debates. The contemporary aesthetic experience, that the scholarly community is now starting to thematize under the name of "Neoaesthetics," addresses the complexity of such theoretical issues, first of all through a profound rethinking of its own constitutive principles and its modern destiny. In relation to this process of rethinking, the figure of Archibald Alison, the scholar who closes the history of eighteenth-century aesthetics, becomes paradigmatic of the formation of a theoretic model long neglected in aesthetic modernity and long marginalized by the dominant discourse in philosophic aesthetics, a model that, nevertheless, is extraordinarily powerful in describing the emotional conditions of our aesthetic experience.

In the present volume, Giuseppe Sertoli, Roberto Diodato, and Fulvio Carmagnola examine Alison's approach, the reasons for its (missing) presence in the theoretic landscape of modernity, and its impact on contemporary debates; the essays by Hans-Peter Krüger, Giovanni Matteucci, and Richard Shusterman focus on the anthropological models of modernity and on the role that lived corporality plays in these models; while the essays by Winfried Menninghaus, Salvatore Tedesco, Fabrizio Desideri, Nicola Perullo, and Francesco Vitale discuss the intersections between the evolutionary perspective and the reconfiguration of contemporary aesthetics.