



FILOSOFIA, ARTE, RICONOSCIMENTO

Rivista annuale
Numero Speciale

2024/1

Metaxy Journal. Filosofia, arte, riconoscimento

**Direttore / Editor-in-Chief
Massimiliano Marianelli**

**Editore / Publisher
Edizioni Città Nuova
Via Pieve Torina 55 – 00156 Roma
www.edizionicittanuova.it**

ISSN 2975-0679

**Open Access, annual peer-reviewed scholarly journal
<https://www.metaxyjournal.com/>
Aprile 2025**



«*Metaxy*: filosofia, arte e riconoscimento» è una rivista scientifica internazionale, edita online da Città Nuova e affiliata al centro studi International Human-being Research Center (IHRC).

La rivista ha periodicità annuale e pubblica articoli con il modello editoriale gold open access, selezionati con una double-blind peer review, inoltre, potrà pubblicare numeri speciali o quaderni su temi di ricerca specifici.

«*Metaxy*» pubblica contributi di ricerca filosofica, che indagano l'arte quale spazio privilegiato del dialogo tra i saperi in ogni epoca: orizzonte ermeneutico di una ontologia delle relazioni, attento al riconoscimento dell'umano.

«*Metaxy*» rispetta l'indipendenza della ricerca scientifica e delle scelte adottate dai comitati editoriali, a tal fine, in ogni fase del processo di pubblicazione adotta le linee guida del Committee on Publication Ethics.

Comitato Direttivo /Main Editorial Board

Massimiliano Marianelli (Direttore), Filipe Campello, Giuseppe d'Anna, Gianluca Garelli, Marco Martino (Segretario), Chiara Pesaresi

Comitato Editoriale / Editorial Board

Alvaro Abellán (UFV, Madrid); Luca Alici (Unipg, Perugia); Cecilia Avenatti de Palumbo (UCA, Buenos Aires); Nadia Barrella (UniCampania); Filipe Campello (UFPE, Recife); Alessandro Clemenzia (Ftic, Firenze); Giuseppe D'Anna (Unicatt, Milano); Emilio Delgado Martos (UFV, Madrid); Reynner Franco (USAL, Salamanca); Gianluca Garelli (Unifi, Firenze), Javier Roberto González (UCA, Buenos Aires); Guillermo Gómez-Ferrer Lozano (UCV, Valencia); Domingo Hernández (USAL, Salamanca); Aude Jeannerod (UCLy, Lyon); Fabio Marcelli (Unipg, Perugia); Giancarlo Marchetti (Unipg, Perugia); Catalina Martin Lloris (UCV, Valencia); Marco Martino (IUS Sophia, segretario); Serena Meattini (Unipg, Perugia); Giovanni Morrone (UniCampania); Marco Moschini (Unipg, Perugia); Chiara Pesaresi (UCLy, Lyon); Elena Rapetti (Unicatt, Milano); Riccardo Rezzesi (UCLy, Lyon); Orsola Rignani (Unipr, Parma); Elisa Rubino (Unisalento); Laura Sanò (Unipd, Padova); Ludovico Solima (UniCampania); Domenico Spinosa (UnivAq, L'Aquila); Matias Sur (Duke University, Durham), Paolo Valore (UniMi, Milano); Dominique Vinay (UCLy, Lyon); Christine Zyka (Newman Institute for Catholic Studies, Uppsala); Silvia Pierosara (Unimc).

Redazione / Editorial Staff

Giulia Brunetti, Andrés Calderón Ramos, Ivana Brigida D'Avanzo, Marco Martino, Serena Meattini (Coordinatore), Lorenza Bottacin Cantoni, Jacopo Cecon, Federica Porcheddu, Benedetta Sonaglia, Mary Elisabeth Trini, Rossella Saccoia, Giulia Tosti, Francesca Gambini, Letizia Masia.

SOMMARIO / SUMMARY

SAGGI / ARTICLES

ABITARE NELL'ORIZZONTE DELL'ENTRE. TRA ARTE E RICONOSCIMENTO

- 11 N. Barrella, *Spaesamento e orientamento. Il museo della città come spazio di riconoscimento*
- 27 M. Bosone, *Conoscere, riconoscersi e valorizzare: relazioni circolari tra arte, cultura, persone e luoghi*
- 53 C. Díaz de Lope-Díaz Molins, E. Delgado Martos, L. Llamas Díaz, *El reconocimiento de la imago mundi a través de la ciudad*
- 75 D. Monaco, *Abitare i nuovi mondi. L'esistenza dei luoghi nel mondo virtuale*
- 103 C. Avenatti de Palumbo, *Ribât-es-Salâm. Drammatica dell'ospitalità nell'opera teatrale Pierre e Mohamed di Adrien Candiard*

ARTE-PIÙ-CHE UMANA

- 131 O. Rignani, *Essere artisticamente umani più che umani. Brainstorming*
- 145 R. Messori, *Il paesaggio alla prova della sfida ambientale. Per un approccio estetico*
- 163 M. Macelloni, *La disabilità dell'esistenza*
- 179 S. Massimo, *Danza come incontro. Tra paticità, risonanza atmosferica e transpassibilità*

- 197 B. Sonaglia, *Vul-nerabilità nell'opera d'arte come spazio comune. Una riflessione attraverso la filosofia di Michel Serres e l'Arte di Raija Jokinen*
- 209 R. Marchesini, *Lo specchio teriomorfo: vedersi nell'alterità animale*
- 227 S. Strati, *Il mimetismo secondo Caillois. Primi appunti per un'indagine*

VIDA (Y) ESTÉTICA

- 241 C. Sabido, *"Poner ante la vista": Sensibilidad y acción humana en Aristóteles*
- 275 R. A. Chávez Báez, *Geo-estética y vida: Reflexiones sobre habitar la arquitectura urbana en el Antropoceno*
- 293 V. Pérez Gómez, *La experiencia estética de la vida fáctica*
- 317 F. Platas López, *Aísthêsis es vida: Una aproximación estética prosaica a la escatología ante las primeras amenazas de prevalencia de la Ciudad de México*
- 343 Á. Xolocotzi, *Estética de la vida cotidiana. La prudencia como movimiento hacia la vida bella*

L'EFFIMERO NELLARTE

- 369 D. Vinay, *Passages. Propos d'ouverture de la Journée d'Étude sur "l'Éphémère dans l'art" (Université Catholique de Lyon, 5 mai 2023)*
- 379 O. Rignani, *La danza effimero con Michel Serres: chrono/choro/somatofania*

NOTE E RECENSIONI / BOOK REVIEWS

- 393 L. Giulivi, *Paesaggio urbano e passages. Estetica della metropoli ottocentesca nel Passagenwerk di Walter Benjamin*
- 399 B. Sonaglia, *Arte-più-che-umana. Genesi, inclinazioni, traversate*

- 405 G. Zaccaro, *La santità ospitale dei luoghi. Note a "Segni dei luoghi. Vivere lo spazio, abitare il senso" di Emanuele Borsotti*

SAGGI / ARTICLES

ABITARE NELL'ORIZZONTE DELL'ENTRE. TRA
ARTE E RICONOSCIMENTO

Spaesamento e orientamento. Il museo della città come spazio di riconoscimento.

*Nadia Barrella**

Abstract: Il saggio esplora il ruolo svolto da una particolare tipologia museale (quella che definiamo “museo civico”) nel fornire strumenti per orientarsi nella complessità della città, spesso frammentata e disorientante nel contesto postmoderno. Attraverso riferimenti a Calvino e Foucault, si analizza il museo della città come eterotopia, luogo di riflessione identitaria e memoria collettiva. Pone l’accento soprattutto sull’evoluzione di questo istituto in Italia, e muovendo dalla sua funzione storica di luogo conservazione guarda alla sua possibile riformulazione come spazio di partecipazione e coesione sociale.

Keywords: Museo; Storia della città; Eterotopia; Identità urbana; Partecipazione.

* nadia.barrella@unicampania.it

Abstract: This essay examines the role of civic museums in helping people navigate the complexity of modern cities, which are often fragmented and disorienting in a postmodern context. Drawing on the ideas of Calvino and Foucault, it explores the city museum as a heterotopia—a space for identity reflection and collective memory. The focus is particularly on how this institution has evolved in Italy. While historically serving as a place of preservation, the civic museum is now being reconsidered as a space for engagement, participation, and social cohesion.

Keywords: Museum; History of the city; Heterotopia; Urban identity; Participation.

Il presente contributo al tema dell'abitare è una breve riflessione, sollecitata da un nuovo orizzonte¹, intorno ad uno dei più diffusi strumenti di racconto, lettura e interpretazione della città: il museo civico. Si riassumeranno, molto rapidamente, la storia e le funzioni di questa particolare tipologia museale per valutare se essa possa ancora servire a "rimemorare i luoghi del vivere sociale" aiutando l'individuo a riorientarsi in un sistema complesso, quale è appunto la città, che oggi, anche a causa di quel processo di frammentazione degli spazi legato al postmoderno (genericamente definito *stretching*), è spesso luogo di disorientamento e di incertezza.

Due passaggi de *Le Città invisibili* di Calvino² forniscono lo spunto a questa relazione. Il primo riguarda Tamara. È la città dei segni, delle cose che significano altre cose, quella che «decide tutto quello che devi pensare» ma che «come veramente sia [...] sotto questo fitto involucri di segni, cosa contenga o nasconda» chi la visita ne esce «senza averlo saputo». Il secondo suggerimento viene invece dalla città chiamata Zora. «Inutilmente – si legge – mi sono messo in viaggio per visitare la città: obbligata a restare immobile e uguale a sé stessa per essere meglio ricordata, Zora languì, si disfece e scomparve. La Terra l'ha dimenticata»³.

Le due citazioni sintetizzano, con notevole immediatezza, la difficoltà di comprendere la complessità urbana e le problematiche connesse al suo continuo e inevitabile trasformarsi. Le città che non si trasformano, del resto, proprio come Zora, languiscono, si disfanno. Forme specifiche di organizzazione sociale sul territorio, le città reali sono invece molto simili a Tamara: insiemi di simboli, materiali e immateriali – sedimentati dal loro passato, modificati e trasformati dalle esigenze del futuro – che,

1 È per me doveroso ringraziare Massimiliano Marianelli e Luca Alici per avermi inviata a riflettere, da museologa, sull'*Abitare nell'orizzonte dell'entre*, consentendomi di riprendere antichi percorsi di ricerca allargando il mio sguardo sul valore del rapporto tra città e museo. Ho lasciato al testo la sinteticità e l'immediatezza della relazione letta nella giornata seminariale organizzata a Perugia non avendo avuto modo, entro i tempi previsti per la pubblicazione del testo, di approfondire i numerosi spunti di ricerca che l'incontro mi aveva suggerito.

2 I. Calvino, *Le città invisibili*, Einaudi, Torino 1972.

3 I. Calvino, *Le città invisibili*, cit., pp. 6-7.

inevitabilmente, si collegano al presente della vita sociale, all'esperienza quotidiana dei loro abitanti ai loro bisogni ed alle necessità di soddisfarli.

In passato, quando si pensava di essere in grado di fornire una rappresentazione oggettiva del reale e che la città fosse la 'manifestazione visibile dell'organizzazione sociale e della razionalità moderna', un «ambiente artificiale atto a rispondere ad ogni tipo di bisogno e di esigenza umana»⁴, un utile strumento di descrizione finalizzato all'orientamento urbano era stato proprio il museo, denominato "della città" e spesso ad essa intitolato. Una tipologia museale pensata per individuare, creare o rafforzare valori simbolici e luoghi di radicamento della città; conservarli in toto o in parte; esporli e comunicarli. Un museo, quasi sempre di risulta, che andava ad occupare, grazie alle cose esposte e alla loro successione, un ruolo fondamentale per l'individuazione di quel repertorio di segni urbani che entravano in profondità nei processi utili a definire l'identità dei soggetti, individuali e collettivi. Questo repertorio e il suo ordine complessivo presupponevano un pubblico tipizzato, pienamente cosciente di sé e della propria razionalità. Non a caso la tipologia espositiva di cui parliamo, pur avendo presupposti tardo settecenteschi, si perfeziona e si diffonde all'epoca dalle grandi trasformazioni urbanistiche della città industriale ottocentesca quando, proprio a seguito degli sventramenti legati ai più imponenti cambiamenti dello spazio urbano, (si pensi soprattutto alla Parigi di Napoleone III ed al sistema dei Boulevards) si avvia la creazione di raccolte che conservano ed espongono un patrimonio strappato via dalla propria "casa"⁵.

Il museo civico [...] quasi immediatamente, si mostra in grado di accogliere i diversi livelli storici di documentazione della città e del suo territorio, quasi spontaneamente emersi con l'avvio dei primi piani regolatori e dei conseguenti sventramenti ed abbattimenti urbanistici. Portali, lesene, capitelli, finestre; ma ancora lapidi, epigrafi, frammenti di antico arredo urbano, materiali ceramici o lapidei prendono ad abitare

4 A. Mele, *Sociologia delle città*, Carocci, Roma 2017, p. 173.

5 Le pagine più interessanti su questa tipologia espositiva continuano ad essere quelle di Andrea Emiliani. Si rimanda soprattutto a A. Emiliani, *Il museo alla sua terza età. Dal territorio al museo*, Nuova Alfa editoriale, Bologna 1985, e al suo saggio *Il museo, laboratorio della storia*, in A. Emiliani (a cura di), *Musei*, TCI, Milano 1980, pp.19-45..

questa sede offerta al patrimonio senza più casa. In questo senso, la forma che il museo civico assume è spesso l'immagine della buona e della cattiva coscienza urbanistica e culturale della città e del suo crescente suburbio. [...] l'immagine della città, a forma urbana stessa prendono ad abitare in tal modo le sale dei musei, sforzandone talora e spesso l'antico, perdurante significato storico e qualitativo⁶.

I musei della città, a cavallo tra XIX e XX secolo, vengono utilizzati per raccontare la storia locale; renderla riconoscibile attraverso i resti di antichi edifici o in reperti di varia natura; descrivere l'evoluzione della *forma urbis*. Esito di una concezione unidirezionale della storia, la massa organizzata dei reperti del passato si propone, molto spesso, anche come elemento di giustificazione e di adattamento ai nuovi itinerari della storia urbana e ai bisogni della sua classe dirigente. I musei della città sono la risposta alle urgenze di un soggetto forte e tendenzialmente 'unitario': la nuova borghesia e l'aristocrazia che si sta borghesizzando. Attraverso questi spazi – spesso formati anche grazie a donazioni private – la nuova classe dominante legittima il suo potere e il suo legame con la città, la vecchia conserva la memoria dell'antica egemonia sui luoghi. Nei paesi che, come l'Italia postunitaria, sono privi di norme di tutela, questi spazi di accumulo di ricordi diventano, inoltre, l'unica strada possibile per una reale salvaguardia delle cose e dei significati ad essi connessi. Nella giovane nazione faticosamente realizzata, essi contribuiscono a «fare gli italiani» evidenziando la specificità delle singole comunità che la compongono e a collegarsi, recuperandone tecniche e materiali, al mondo del lavoro, all'economia e all'industria locale, ponendosi anche come potenziale motore di un piano di rivitalizzazione e sviluppo cittadino. Il museo civico assume, citando ancora Emiliani,

la veste di collettore di esperienze connesse al mondo del lavoro, dalla lavorazione dei metalli a quella del legno, dall'artigianato dei tessuti a quello delle ceramiche o a quello della carta [...] si accumulano le testimonianze fattuali stesse del mondo politico che ha condotto la borghesia italiana alla realizzazione dell'unità nazionale. Tutto questo

6 A. Emiliani, *Il museo, laboratorio della storia*, cit., pp. 39-40..

viene eseguito [...] in parallelo con il fiorire delle grandi esposizioni di arti, di commercio e di industria: vere e proprie dichiarazioni di intenzione organizzate dalla volontà di avvalorare lo sforzo industriale e commerciale italiano⁷.

Merita di essere ricordato a tal riguardo, ma è solo uno dei tantissimi esempi che potrebbero esser fatti, un museo napoletano simbolicamente donato alla città⁸ da Gaetano Filangieri jr. unico nipote maschio del filosofo de *La Scienza della Legislazione*⁹. Il museo viene aperto al pubblico nel 1888 e le sue straordinarie collezioni (dipinti, maioliche, armi, stoffe, pastori, vetri, sculture e libri) servono a dar forma ad un progetto espositivo che mira a conservare la memoria (individuale, familiare e collettiva), a formare i cittadini, a fornire modelli di arte e industria agli "artisti-operai" e a ribadire il ruolo fondamentale delle relazioni tra istituzioni locali, per creare, in altre parole, quella che oggi potremmo chiamare «economia di comunità»¹⁰. Non senza una buona dose di utopia e sorretto da quella cultura positivista che induceva a credere nelle potenzialità della scienza, Filangieri sperava, attraverso il museo e il sistema culturale da lui messo in pratica¹¹, di contribuire

7 A. Emiliani, *Il museo, laboratorio della storia*, cit., p. 39.

8 Il museo viene istituito come Ente morale autonomo finanziato e diretto dal suo fondatore. Di estremo interesse la sua intitolazione: l'aggettivo 'civico' anticipa il nome e il cognome del suo fondatore segnalando, di fatto, il fine ultimo della sua impresa: Museo Civico Gaetano Filangieri. Su Gaetano Filangieri Principe di Satriano (Napoli 1824-1892) rimando a N. Barrella, *Il Museo Filangieri*, Guida Editori, Napoli 1988 e Ead., *La forma delle idee*, Luciano Editore, Napoli 2010.

9 G. Filangieri, *La scienza della Legislazione*, Prima edizione milanese, Milano, 1786. Per l'edizione critica dei sette volumi dell'opera si veda V. Ferrone (a cura di), *La scienza della Legislazione*, Venezia, Centro Studi sull'Illuminismo europeo G. Stiffoni, Mariano del Friuli, Edizioni della laguna, Venezia 2003-2004. Sul rapporto tra il pensiero del nonno filosofo e il nipote collezionista cf. N. Barrella, *Il museo "in soccorso de' governi". I Filangieri e il valore educativo dell'arte*, in G. Giannini et alii., *Segni. Studi in ricordo di Riccardo De Biase*, Roma, Tab edizioni, pp. 431-448.

10 Riprendo l'espressione usata da M. Marianelli, *Umanesimo dell'entre ed economia civile: una prospettiva per ridefinire lo spazio della convivenza*, in U. Conti, M. Marianelli, S. Meattini, P. Polinori, *Etica per l'impresa. Risorse per la rinascita economica*, Carocci editore, Roma 2021, pp. 15-40.

11 La fondazione del museo segue una linea ideale che, nel 1878, aveva portato Gaetano Filangieri jr. ad essere promotore e presidente del Museo Artistico Industriale Scuole officine di Napoli e ad entrare, come socio e ricercatore, nella Società Napoletana di Storia patria. Su

alla crescita culturale della popolazione, di realizzare nuove e innovative sinergie territoriali e di perseguire, in tal modo, quel «diritto alla felicità» teorizzato dal nonno come esito di un «buon governo», quanto meno locale, in grado di assicurare ad ogni cittadino la sua quota di benessere.

Strumenti di educazione della popolazione (o meglio, di una parte di essa), spazi di trasmissione di tradizioni e di valori identitari, i musei civici ottocenteschi conservano ma, in qualche modo, ibernano il passato urbano. Tutelano ma, molto spesso, per seppellire ciò che si ritiene d'intralcio per il futuro, valorizzano ma, sostanzialmente, sono un espediente per favorire una specifica classificazione di siti. Attraverso gli oggetti conservati e mostrati, questi istituti supportano – oltre che una gerarchia sociale – una specifica gerarchia di valori urbani che sancisce i luoghi principali della città, quelli da “vedere” perché ricchi di storia, monumentali o belli, contribuendo – come nelle guide turistiche coeve – ad un'immagine di una città assunta come statica e immutabile, quasi acquisita per sempre. Come se la città e chi la vive non fosse in perenne trasformazione.

Forse anche per questo motivo il cosiddetto secolo breve vedrà queste istituzioni progressivamente indebolirsi. Non corrispondono più a ciò che accade fuori, non contribuiscono a comprendere le trasformazioni dello spazio sociale dell'abitare, non aiutano ad orientarsi. Per diversi decenni, l'attenzione su queste tipologie museali scompare, molte di esse chiudono o si aggregano (disperdendo le relazioni iniziali tra gli oggetti) ad altre istituzioni museali tendenti allo specialismo. L'attenzione riprende, comprensibilmente, con il boom economico, con la smisurata crescita delle città e la conseguente aggressione urbanistica. La riflessione s'incontra progressivamente con la ricerca della sociologia urbana, con la consapevolezza che la città non può certo ridursi ad un insieme di segni monumentali, alla storia dell'evoluzione della *forma urbis* attraverso dipinti, frammenti architettonici e mappe ma deve, necessariamente, raccontarsi come sistema sociale globale, realtà poliedrica e ricca di sfaccettature. Le spinte alla trasformazione sono tantissime e molteplici le sfide da affrontare. Il postmoderno lavora sulle

differenze, occorre dunque correggere il tiro. E sono tantissime le città che ci riprovano, con risposte che vanno dal totale ripensamento degli antichi musei civici agli *Urban center*. Nell'impossibilità di un elenco, si indicano quelle che, per chi scrive, restano le più interessanti: in Europa Londra e Barcellona, in Italia Brescia e Torino¹². Metodi diversi di racconto della città, tutti però sostenuti dalla fiducia nel potere della cultura e mirati a strategie di sviluppo locale in grado di rafforzare creatività, senso di appartenenza e impegno civico. Sono musei avviati o aperti tra la fine degli anni 70 e gli anni 90 dello scorso secolo e sono, ancora oggi, in costante trasformazione come il sistema che cercano di raccontare. Luoghi di esposizione di idee più che di esplicazione di certezze, in linea con il tema stesso – quello della città – che oggi lascia aperti grandi interrogativi. Il primo finisce per coinvolgere l'esistenza stessa di questi musei. I confini sempre più sfumati tra città e non città e l'incremento del gigantismo delle metropoli – fenomeno globale, anche se poco italiano – hanno portato a chiedersi, innanzitutto, se abbia ancora senso porre l'accento sulla singola città come entità significativa per una qualsiasi analisi sociale e, di conseguenza, se abbia ancora senso investire sui luoghi del suo raccontarsi, comunicarsi e orientarsi. Il dubbio è nato soprattutto dal confronto tra le istituzioni museali del vecchio continente e la spinta giunta dai paesi extraeuropei dove il museo non è stato più pensato come istituzione, ma come luogo in cui si dà voce ad un processo di cambiamento che fa interagire nel tempo le persone e il patrimonio culturale, in grado di consentire la piena partecipazione, anche attraverso la rete e non solo in loco, ad ogni aspetto della vita

12 Nello specifico il Museum of London, il MUHBA - Museu d'Historia de La Ciudad di Barcellona, Il Museo di Santa Giulia della Fondazione Brescia Musei e Museotorino, museo diffuso e virtuale della Città di Torino. Davvero difficile segnalare la ricchissima bibliografia esistente su queste istituzioni che, almeno per chi scrive, hanno profondamente modificato l'idea stessa di museo della città. Si rimanda, come testo di sintesi sul problema e per le ottime schede riassuntive dei diversi modelli espositivi, a D. Calabi, P. Marini, C.M. Travaglini (a cura di), *I Musei della città*, Croma, Roma 2008 e, per i dettagli sulla storia e sulle attività, ai siti web delle singole istituzioni. Attento all'evoluzione internazionale di questa tipologia museale, è stato anche il lavoro del Dipartimento di Design del Politecnico di Milano, *MeLa. European Museums in an age of migrations* (https://dipartimentodesign.polimi.it/research_projects/83). Si segnala, tra i diversi quaderni pubblicati dal gruppo di ricerca, C. Whitehead, R.Mason, E. Eckersley, K.Lloyd (a cura di), *"Placing" Europe in the museum. People (s), place, identities*, MelaBooks, Milano 2013.

sociale, struttura che favorisce la moltiplicazione delle letture e dei punti di vista e includendo tutti coloro che precedentemente erano stati esclusi dalla rappresentazione e dalla fruizione. Un museo inteso come ulteriore motore di cambiamento globale, in cui l'oggetto (inteso come cosa da conservare e mostrare) sta cedendo sempre più il posto alle idee¹³ e il target non sembra più essere una comunità che abita un determinato territorio ma l'intera umanità, indipendentemente dallo spazio in cui vive. Il Museo Canadese¹⁴ dei diritti umani, solo per fare un esempio tra i tantissimi possibili, spiega, con straordinaria chiarezza, la propria missione: «siamo incentrati – si legge sul sito – sull'idea che il rispetto e la comprensione dei diritti umani possano servire da forza positiva per cambiare il mondo»¹⁵.

Chi scrive, pur prendendo atto di questo dibattito ed essendo pienamente consapevole del venir meno di quelle "linee di confine" cui tanti fanno riferimento, continua a pensare che abbia ancora senso lavorare sul tema museo e città. Lo *stretching* cui si faceva inizialmente riferimento, la frammentazione degli spazi urbani, l'iperspecializzazione degli stessi che hanno come conseguenza la perdita degli antichi punti di riferimento spaziali e contribuiscono all'incertezza dominante nel soggetto metropolitano possono rendere assolutamente necessario il ruolo del museo cittadino e la funzione essenziale che esso svolge nell'allontanare l'individuo dal rischio, piuttosto diffuso, di un'eccessiva concentrazione sul solo presente.

«Viviamo nell'epoca del simultaneo», scriveva Michel Foucault, «nell'epoca della giustapposizione, nell'epoca del vicino e del lontano, del fianco a fianco, del disperso. Viviamo in un momento in cui il mondo si sperimenta più che come un grande percorso che si sviluppa nel tempo, come un reticolo che incrocia dei punti e che intreccia la sua matassa». Il reticolo può interessare gli «spazi dell'interno» umano e lo spazio del di fuori «nel quale si svolge concretamente l'erosione della nostra vita». Per lo spazio «del di fuori» Foucault distingue tra luoghi

13 L. Binni, G.Pinna, *Museo. Storia di una macchina culturale dal Cinquecento ad oggi*, Garzanti, Milano 1989.

14 È il Canadian Museum for Human Rights [http:// www.humanrights.ca](http://www.humanrights.ca).

15 <https://humanrights.ca/about/mandate>.

reali ed eterotopie. Il museo è una di queste, un luogo

assolutamente altro da tutti i luoghi che li riflettono e di cui parlano [...] uno specchio in cui mi vedo là dove non sono, in uno spazio irrealmente che si apre virtualmente dietro la superficie, io sono là, là dove non sono, una specie d'ombra che mi rimanda la mia stessa visibilità, che mi permette di guardarmi laddove sono assente: utopia dello specchio. Ma si tratta anche di un'eterotopia, nella misura in cui lo specchio esiste realmente, e dove sviluppa, nel luogo che occupo, una sorta di effetto di ritorno: è a partire dallo specchio che mi scopro assente nel posto in cui sono perché è là che mi vedo. A partire da questo sguardo che in qualche modo si posa su di me, dal fondo di questo spazio virtuale che si trova dall'altra parte del vetro, io ritorno verso di me e ricomincio a portare il mio sguardo verso di me, a ricostituirmi là dove sono: lo specchio funziona in questo senso come un'eterotopia poiché rende questo posto che occupo, nel momento in cui mi guardo nel vetro, che è a sua volta assolutamente reale, connesso con tutto lo spazio che l'attorna ed è al contempo assolutamente irrealmente perché è obbligato, per essere percepito, a passare attraverso quel punto virtuale che si trova là in fondo¹⁶.

È di estremo interesse il ruolo dell'eterotopia come strumento di ricomposizione dell'individuo, di aiuto a riportare lo sguardo su di sé ma anche – Foucault lo dirà più avanti e proprio in relazione al museo – a creare, per gli uomini, una «sorta di rottura assoluta con il loro tempo tradizionale», uno spazio che abolisce il tempo «ma dopotutto è il tempo che si ritrova, è tutta la storia dell'umanità che risale alla propria sorgente come ad una specie di sapere immediato». Le eterotopie sviluppano inoltre, con lo spazio restante, una specifica funzione:

esse hanno il compito di creare uno spazio illusorio che indica come ancor più illusorio ogni spazio reale: tutti quei luoghi all'interno dei quali la vita umana è relegata [...] O, invece creano un altro spazio, uno spazio reale, così perfetto, così meticoloso, così ben arredato al punto da far apparire il nostro come disordinato, maldisposto e caotico. Si

16 M. Foucault, *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, a cura di S. Vaccaro, Mimesis, Milano 2011, p. 24.

tratterebbe di un'eterotopia non d'illusione ma di compensazione¹⁷.

È particolarmente affascinante questa possibilità di lettura del museo e della sua funzione, soprattutto se lo si ricollega all'eterotopia per eccellenza che è, per Foucault, la nave, il «più grande serbatoio di immaginazione. [...] Nelle civiltà senza navi, i sogni si inaridiscono, lo spionaggio sostituisce l'avventura e la polizia i corsari»¹⁸. Il Museo della città, eterotopia/specchio che consente un effetto di ritorno, di ricostruzione dell'individuo che si vi riflette, può essere «serbatoio di immaginazione», di progettazione di futuro, d'interesse per la memoria che il contemporaneo tende a distruggere¹⁹, per la conservazione di quel patrimonio simbolico che segna comunque la fondamentale continuità tra la storia personale e quella collettiva.

Mantenendo il loro ruolo di salvaguardia e valorizzazione del patrimonio, i musei della città potrebbero riuscire a porsi tra gli agenti del cambiamento sociale ed economico, generando conoscenza sulla società e per la società, favorendo il loro essere luogo di interazione e di dialogo sociale oltre che fonte di creatività e di innovazione per l'economia locale. A Kyoto, quando si era discussa la nuova definizione di museo²⁰ (bocciata poi per quella approvata a Praga nel 2022²¹), si era

17 Ivi, p. 31.

18 Ivi, p. 32

19 Si vedano, a riguardo, le riflessioni di Paul Connerton (P. Connerton, *Come la modernità dimentica*, Einaudi, Torino 2010) in particolare quelle legate alle topografie dell'oblio (pp. 116 e ss.).

20 «I musei sono spazi democratizzati, inclusivi e polifonici per il dialogo critico sui passati e sui futuri. Riconoscendo e affrontando i conflitti e le sfide del presente, conservano reperti ed esemplari in custodia per la società, salvaguardano diversi ricordi per le generazioni future e garantiscono pari diritti e pari accesso al patrimonio per tutte le persone. I musei non hanno scopo di lucro. Sono partecipativi e trasparenti e lavorano in collaborazione attiva con e per le diverse comunità per raccogliere, conservare, ricercare, interpretare, esporre e migliorare la comprensione del mondo, puntando a contribuire alla dignità umana e alla giustizia sociale, all'uguaglianza globale e al benessere planetario» (Definizione ICOM – Kyoto 2017).

21 «Il museo è un'istituzione permanente senza scopo di lucro e al servizio della società, che compie ricerche, colleziona, conserva, interpreta ed espone il patrimonio culturale, materiale e immateriale. Aperti al pubblico, accessibili e inclusivi, i musei promuovono la diversità e la sostenibilità. Operano e comunicano in modo etico e professionale e con la partecipazione delle comunità, offrendo esperienze diversificate per l'educazione, il piacere, la riflessione e la condivisione di conoscenze» (Definizione ICOM – Praga 2022. Per entrambe le definizioni cf.

detto che i musei – spazi democratizzati, inclusivi e polifonici – devono riconoscere e affrontare i conflitti e le sfide del presente e lavorare in collaborazione attiva con e per le diverse comunità per raccogliere, conservare, ricercare, interpretare, esporre e migliorare la comprensione del mondo, puntando a contribuire alla dignità umana e alla giustizia sociale, all’uguaglianza globale e al benessere planetario. Partire dalla città, immaginarla come spazio di relazioni e interazioni (economiche, politica, sede di un continuo confronto tra culture e sottoculture e persino nella sua dimensione ecologica) non solo non esclude tutto questo ma, per chi scrive, lo facilita.

Anni fa, Massimo Montella si chiese se «la nostra tradizione culturale umanistica sia insuperabilmente inconciliabile con il tempo presente, con il sistema ideologico attualmente prevalente o se possa entrare in sintonia con esso, se può essere funzionale a questa società»²² e alle sue nuove sfide. I cambiamenti che stavano portando alla destrutturazione di un sistema (quello occidentale) e i nuovi modelli di sviluppo del XXI secolo chiedevano con forza un nuovo modo di pensare la cultura e nuove politiche culturali. Montella riteneva che la *Convenzione di Faro*, firmata sin dal 2005, suggerisse agli addetti ai lavori scenari assolutamente nuovi. Nella Convenzione di Faro – è opportuno ricordarlo –, particolare attenzione si dà all’azione dell’uomo che si organizza e s’insedia in modi diversi e in rapporto alla propria cultura, prende coscienza di un ambiente e lo trasforma in territorio. L’eredità culturale di cui si parla nella Convenzione supera il concetto limitato di bene e «comprende tutti gli aspetti dell’ambiente che sono il risultato dell’interazione nel corso del tempo fra le popolazioni e i luoghi».

Una visione di ambiente relazionale che unisce molteplici punti di vista (ecologico, economico, urbanistico) e, quel che più ci interessa, rafforza il carattere relazionale del patrimonio stesso il cui valore viene reso socialmente produttivo per l’arricchimento dei processi di sviluppo economico, politico, sociale e culturale e di pianificazione dell’uso del territorio; la promozione di un approccio integrato alle politiche che

<https://www.icom-italia.org/definizione-di-museo/>).

22 M. Montella, *La Convenzione di Faro e la tradizione culturale italiana*, in «Il capitale culturale», Supplementi 05 (2016), p. 15.

riguardano la diversità culturale, biologica, geologica e paesaggistica al fine di ottenere un equilibrio fra questi elementi; il rafforzamento della coesione sociale e la qualità nelle modificazioni contemporanee dell'ambiente senza mettere in pericolo i suoi valori culturali. L'approccio relazionale di Faro implica strumenti di gestione partecipativi, un quadro condiviso di *governance* delle politiche culturali affermando un principio di 'democrazia culturale' che si concentra sui soggetti che determinano il significato e il valore degli elementi patrimoniali con i quali si identificano, la storia della comunità, ciò che essi producono in termini di opere o tradizione ed il paesaggio circostante.

I musei, in quest'ottica, possono giocare un ruolo fondamentale. Soprattutto quelli di cui abbiamo finora parlato, quelli che, sin dalla loro nascita, hanno cercato di accumulare e sedimentare «il sentire locale, documento in sé dell'elaborazione del concetto d'identità e delle sue trasformazioni, dei criteri e dei modi di trasmissione e d'interpretazione delle testimonianze»²³. Servizi fondamentali per la comunità, i nostri musei possono aiutarci a superare visioni di frazionamento disciplinare per costruire «dimensioni integrate di conoscenza e di consapevolezza, che sono il presupposto dell'attivazione sociale, di una forma di cittadinanza attiva attorno e dentro l'eredità culturale»²⁴: contribuire a far ri-conoscere la responsabilità individuale e collettiva nei confronti del patrimonio culturale, «restituire anche senso ai luoghi, contribuire a ricostruire codici di orientamento nello spazio urbano [...] per ricreare luoghi di senso» per lo sviluppo umano e la qualità della vita.

Chi scrive condivide soprattutto l'idea ch'essi siano strumenti di cittadinanza in opposizione al «crescente spaesamento rispetto alle città che abitiamo» e alla fatica di riconoscersi nei luoghi e nelle abitudini che hanno prodotto la nostra cultura. Dallo spaesamento, è stato giustamente scritto, deriva «l'opacità dello spazio di vita che si trasforma in indifferenza per lo spazio, con le molte conseguenze che essa induce in termini di identità e comportamenti, individuali e collettivi». Ricostruire i codici di orientamento nello spazio urbano e restituire senso ai luoghi contribuendo alla costruzione di un senso civico critico e aperto, fondato

23 Cf. A. Emiliani, *Il museo, laboratorio della storia*, cit., pp. 19-45.

24 M. Montella, *La Convenzione di Faro*, cit., p. 25.

sull'appartenenza a un luogo come spazio entro cui si iscrive una comunità. Lo spazio – è stato scritto – torna ad essere dominabile se si riesce a conoscere e dunque a capire il presente in relazione al passato, immaginandone, senza rimpianti, il cambiamento²⁵.

25 Si riprende, in queste conclusioni, quanto scritto da Daniele Jalla per il progetto MuseoTorino (cf. <https://www.museotorino.it> e in D. Jalla, *Il museo della città. I modelli del passato, le esigenze del presente*, in E. Gennaro (a cura di), *Il museo, la città e gli uomini. La ricerca antropologica al servizio dell'educazione museale*, Provincia di Ravenna, Ravenna 2009, pp. 11-16.

Conoscere, riconoscerci e valorizzare: Relazioni circolari tra arte, cultura, persone e luoghi

*Martina Bosone**

Abstract: Nell'attuale panorama globale, il mondo affronta sfide che minacciano l'integrità del patrimonio culturale e della società e che richiedono una risposta collettiva e una visione condivisa del futuro. L'UNESCO ha introdotto un approccio sistemico alla lettura dei contesti insediativi come "patrimonio vivente", aprendo la strada alla definizione e alla sperimentazione di nuovi modelli di gestione collaborativa. In questo contesto, il modello di economia circolare è strettamente interconnesso al recupero del patrimonio culturale come bene comune, per la sua capacità rigenerativa delle relazioni tra comunità, cultura e luoghi. Il contributo analizza alcuni casi studio in cui il progetto di recupero è stato interpretato come strumento operativo dell'approccio UNESCO, determinando *crossover* creativi a livello culturale, sociale, ambientale ed economico. In questi casi l'arte è stata il *driver* per il recupero della memoria e dell'identità collettiva e per l'attuazione di modelli di *governance* circolare.

* martina.bosone@unina.it

Keywords: Historic Urban Landscape; sviluppo umano sostenibile; *governance* circolare; beni comuni; recupero.

Abstract: Today, the world faces challenges that threaten the integrity of cultural heritage and society and require a collective response and a shared vision of the future. UNESCO has introduced a systemic approach to interpreting settlement contexts as 'living heritage', paving the way for the definition and experimentation of new collaborative management models. In this context, the circular economy model is closely interconnected to the recovery of cultural heritage as a common good, due to its regenerative capacity of relations between communities, culture and places. The contribution analyses some case studies in which the recovery project has been interpreted as an operational tool of the UNESCO approach, leading to creative crossovers at the cultural, social, environmental and economic levels. In these cases, art has been the driver for the recovery of memory and collective identity and for the implementation of circular governance models.

Keywords: Historic Urban Landscape; sustainable human development; circular governance; commons; recovery.

1. Introduzione

Nell'attuale panorama globale, il mondo si trova ad affrontare una serie di sfide senza precedenti che minacciano il tessuto stesso della nostra società e dell'ambiente in cui viviamo. Le grandi pressioni, derivanti da fenomeni come il cambiamento climatico, la perdita di biodiversità, le diseguaglianze socioeconomiche, la crisi economica e la cultura dello "scarto", costituiscono un intricato intreccio di problematiche interconnesse che richiedono una risposta immediata e globale.

In questo contesto, emergono anche questioni legate alla trasformazione dei contesti urbani. L'urbanizzazione crescente e i flussi migratori pongono nuove sfide in termini di gestione delle risorse, accessibilità ai servizi e coesione sociale, mentre lo spopolamento delle aree interne rappresenta una minaccia per la vitalità e la diversità delle comunità rurali e per l'equilibrio territoriale.

Allo stesso tempo, si profila la necessità di ripensare il futuro del nostro patrimonio, sia naturale che culturale, individuando strategie e azioni capaci di preservarne e rigenerarne i valori tangibili e intangibili che lo caratterizzano.

Affrontare tutto ciò richiede un impegno collettivo e una visione condivisa del futuro.

Le Raccomandazioni Unesco sul Paesaggio Storico Urbano (UNESCO, 2011) introducono un nuovo approccio sistemico al patrimonio culturale. Per rendere operativo questo approccio, in cui sono cruciali l'interazione con i valori sociali, culturali ed economici e il coinvolgimento responsabile delle comunità locali, sono necessari nuovi strumenti, capaci di superare le criticità dei processi bottom-up e top-down. Molte comunità appaiono rafforzate dall'azione sullo spazio fisico, che, riconosciuto come patrimonio culturale, agisce da collante sociale.

Questo è evidente soprattutto nel caso dei beni comuni, ovvero beni materiali e immateriali, riconosciuti di appartenenza collettiva per il valore identitario ad essi attribuito dalle comunità, sottratti alla logica dell'uso esclusivo e caratterizzati da una gestione condivisa e partecipata. La gestione collaborativa dei beni comuni promuove l'innovazione sociale e culturale all'interno delle comunità urbane. Le pratiche di rigenerazione

che si basano sui principi dei beni comuni spesso favoriscono la creazione di spazi inclusivi, la promozione dell'arte e della cultura locale, nonché lo scambio di conoscenze e competenze tra i membri della comunità. Proprio in questi contesti l'arte è stata interpretata oltre la sua funzione di mero abbellimento estetico, assumendo il ruolo di strumento per coinvolgere attivamente la comunità nelle pratiche di rigenerazione urbana, per sensibilizzare le persone su questioni legate alla rigenerazione urbana (come la riqualificazione di spazi abbandonati, la salvaguardia del patrimonio culturale e ambientale, e l'inclusione sociale per promuovere e valorizzare l'identità culturale di una comunità, rafforzando il senso di appartenenza e costruendo una narrativa condivisa e, infine, per catalizzare l'innovazione, stimolare la creatività e contribuire alla vitalità economica di un'area.

Attraverso lo studio della letteratura scientifica sul ruolo del patrimonio culturale e paesaggistico come risorsa strategica per uno sviluppo umano sostenibile (§2) e un focus sull'adozione del modello di economia circolare nei processi di rigenerazione urbana basati su nuovi modelli di gestione cooperativa (§3), il presente contributo analizza alcuni casi studio (§4) in cui il progetto di recupero è stato interpretato come strumento ibrido per rendere operativo l'approccio HUL ed è stato concepito come un progetto culturale condiviso tra diversi attori locali al fine di produrre *crossover* creativi a livello culturale, sociale, ambientale ed economico. Nei casi analizzati l'arte ha rivestito un ruolo importante come elemento chiave per il recupero della memoria e dell'identità collettiva e per l'attuazione di modelli di *governance* circolare. Rispetto a questo contesto, sono state elaborate alcune considerazioni e sono state individuate prospettive di ricerca future (§5).

2. Patrimonio vivente e identità culturale: relazioni circolari tra cultura, persone e luoghi

Le Raccomandazioni dell'UNESCO sul Paesaggio Storico Urbano¹

1 UNESCO, "Recommendation on Historic Urban Landscape" (Paris, France: United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization, 2011), <http://whc.unesco.org/document/172639>.

riconoscono il ruolo fondamentale del patrimonio culturale e del paesaggio per lo sviluppo locale sostenibile e introducono l'approccio dell'*Historic Urban Landscape* (HUL) – ovvero del “Paesaggio Storico Urbano” – secondo cui il paesaggio può essere considerato come un patrimonio “vivente”² che comprende sia il territorio fisico (patrimonio tangibile) sia la percezione, i valori e le norme (patrimonio culturale intangibile) delle comunità locali insediate.

L'Unione Europea ha sottolineato che il patrimonio culturale e paesaggistico è una risorsa strategica per lo sviluppo sostenibile, riconosciuta come risorsa economica fondamentale nella competizione globale³.

Il patrimonio culturale e la sua protezione sono al centro dell'interesse della comunità internazionale fin dalle prime forme di Cooperazione multilaterale. La Convenzione universale dei diritti dell'uomo, già nel 1948, prevedeva tra i diritti del singolo quello di «prendere parte liberamente alla vita culturale della comunità e a godere delle arti»⁴, identificando la partecipazione degli individui quale caratteristica intrinseca e parte necessaria per la determinazione dell'identità culturale di una comunità.

Negli ultimi anni si è affermata l'idea che ogni individuo trovi il pieno completamento del suo diritto di fruire del patrimonio culturale anche attraverso il suo coinvolgimento nelle attività, di gestione e conservazione dell'eredità culturale.

In questa prospettiva si inserisce la convenzione quadro del Consiglio d'Europa sul Valore dell'Eredità Culturale per la Società⁵ (cosiddetta Convenzione di Faro del 27 ottobre 2005) firmata dall'Italia il 27 febbraio 2013 e ratificata nel 2020.

2 I. Poullos, *Discussing Strategy in Heritage Conservation: Living Heritage Approach as an Example of Strategic Innovation*, in «Journal of Cultural Heritage Management and Sustainable Development» 4, 1 (2014), pp. 16–34, <https://doi.org/10.1108/JCHMSD-10-2012-0048>.

3 European Commission, *Getting Cultural Heritage to Work for Europe Report of the Horizon 2020 Expert Group on Cultural Heritage*, Brussels, 2015; United Nations, “New Urban Agenda,” *United Nations Conference on Housing and Sustainable Urban Development (Habitat III)*, United Nations, 2017.

4 United Nations, “The Universal Declaration of Human Rights,” Pub. L. No. General Assembly resolution 217 A, 1, (1948), art. 27.

5 Council of Europe, “Framework Convention on the Value of Cultural Heritage for Society,” *Council of Europe Treaty Series* (Faro, 2005), https://doi.org/10.1007/978-3-030-30018-0_1051.

La Convenzione di Faro sposta l'attenzione dal patrimonio culturale in sé considerato, alle persone, al loro rapporto con l'ambiente circostante e alla loro partecipazione attiva al processo di riconoscimento dei valori culturali, ponendo il patrimonio come risorsa al centro di una visione di sviluppo sostenibile e di promozione della diversità culturale per la costruzione di una società pacifica e democratica⁶.

Essa si concentra sulla dimensione identitaria della comunità, che si costituisce nel momento in cui, interagendo col patrimonio, ne riconosce il suo "valore sociale complesso"⁷. «A collegare costitutivamente comunità e territorio è la natura del bene comune che incarnano: la natura relazionale, olistica dell'essere in comune che si esprime tanto nel paesaggio, quanto nella comunità che se ne fa responsabile e interprete e se ne trova formata»⁸. La relazione che lega realmente una comunità a un luogo va aldilà dell'appartenere fisicamente ad un luogo "dato" ma ingloba una dimensione attiva nel costruire un senso di appartenenza attraverso una scelta consapevole, che riconosce in un determinato paesaggio l'espressione visibile dei valori identitari collettivi. «L'"appartenenza" di cui si parla implica [...] la reciproca interazione e non un rapporto di potere di una parte (l'uomo) su di un'altra (l'ambiente)»⁹.

La partecipazione attiva della comunità riguarda dunque il processo di riconoscimento della comunità in una dimensione valoriale condivisa e non è ancora calata in una dimensione operativa. «Il concetto di *heritage community* è considerato come autodefinito: valutando e desiderando trasmettere determinati aspetti del patrimonio culturale, in interazione con altri, un individuo diventa parte di una comunità»¹⁰.

La conoscenza e l'uso del patrimonio costituiscono una parte del

6 C. Carosino, *Il Valore Del Patrimonio Culturale Fra Italia e Europa. La Convenzione Quadro Del Consiglio d'Europa Sul Valore Del Patrimonio Culturale per La Società*, Aedon, no. 1 (2013): 1.

7 L.F. Girard, *Risorse Architettoniche e Culturali: Valutazioni e Strategie Di Conservazione*, Franco Angeli, Milano 1987.

8 L. Bonesio, *Paesaggio, Identità e Comunità Tra Locale e Globale*, Diabasis, Reggio Emilia 2009.

9 P. Maddalena, *Il Territorio Bene Comune Degli Italiani Proprietà Collettiva, Proprietà Privata e Interesse Pubblico*, Donzelli Editore, Roma 2014.

10 Council of Europe, 2005, cit., art. 2.

diritto dei cittadini di partecipare alla vita culturale¹¹ e contribuiscono a un processo identitario, che è fondamentale per lo sviluppo umano ed è una risorsa per il raggiungimento della diversità culturale e la promozione del dialogo interculturale. Questo processo di identificazione tra comunità e luogo in cui essa vive contribuisce alla creazione della cosiddetta *heritage community* che, così come identificata dalla Convenzione, è «l'insieme delle persone che attribuisce valori ed aspetti specifici al patrimonio culturale, e che desidera, nel quadro di un'azione pubblica, sostenerli e trasmetterli alle generazioni future»¹². In questo modo si evidenzia il valore sociale del patrimonio culturale, che diventa l'elemento che caratterizza e tiene insieme una comunità.

La Convenzione sottolinea l'importanza di considerare il patrimonio culturale come responsabilità individuale e collettiva, condivisa dalle pubbliche autorità a tutti i livelli, ma anche dalle imprese, dalla società civile e dai cittadini. In altre parole, la stessa comunità può definire e qualificare cosa sia il patrimonio e organizzare la sua gestione come risorsa comune. In questo senso, il Consiglio d'Europa attraverso la Convenzione Faro segna un punto di svolta nella gestione dell'immensa eredità culturale di cui disponiamo: ratifica la volontà degli Stati di voler sostenere e promuovere politiche di *governance* integrata per l'amministrazione e la conservazione del patrimonio culturale.

La conservazione di questo patrimonio non è fine a se stessa ma ha l'obiettivo di promuovere il benessere degli individui e della società nel suo complesso continuando a esplorare tutte le dimensioni del nostro vivere: il tempo, lo spazio così come il ruolo attivo e il significato del nostro ambiente circostante¹³. Inoltre, uno degli obiettivi della Convenzione è anche quello di «utilizzare pienamente il potenziale dell'eredità culturale come fattore dello sviluppo economico sostenibile» degli Stati, i quali si impegnano ad «accrescere la consapevolezza del potenziale economico dell'eredità culturale e utilizzarlo».

Il patrimonio culturale è portatore di valori che appartengono a tutti

11 United Nations, 1948, cit.

12 Council of Europe, 2005, cit., art. 2.

13 Council of Europe, *Intercultural City: Governance and Policies for Diverse Communities*, Éditions du Conseil de l'Europe, Strasbourg Cedex, France 2016, www.edoc.coe.int.

i membri della comunità, e in questo senso è un bene comune¹⁴. Esso riconosce il ruolo di tutti gli attori pubblici e privati ed i diritti dei gruppi di cittadini interessati (la “comunità di patrimonio” secondo la Convenzione di Faro) per partecipare attivamente nella difesa, gestione e sviluppo del patrimonio comune.

Un avanzamento rispetto alla partecipazione delle comunità nella gestione del patrimonio culturale come bene comune è rappresentato dalla Dichiarazione di Nuova Delhi¹⁵, in cui l'ICOMOS identifica patrimonio e democrazia come elementi fondamentali di un approccio per uno sviluppo sostenibile basato sulle persone. Nella Dichiarazione si sottolinea che il patrimonio è un diritto fondamentale e responsabilità di tutti e che esso è il punto di partenza per un futuro equo che assicuri e celebri la diversità, la partecipazione sociale, l'uguaglianza e la giustizia per tutte le culture. Come la Convenzione Faro, anche questa Dichiarazione sottolinea l'importanza del concetto di responsabilità individuale e collettiva, attribuendo soprattutto agli organi amministrativi a tutti i livelli la responsabilità di una normativa per la tutela del patrimonio che rispetti le connessioni tra comunità e luoghi, le continuità funzionali e che includa obiettivi di conservazione nelle iniziative di sviluppo. A differenza della Convenzione Faro, la Dichiarazione di Nuova Delhi cala la dimensione partecipativa in quella progettuale e operativa, promuovendo processi comunitari inclusivi e democratici «di tutti, da tutti, per tutti» per la gestione del patrimonio. Il coinvolgimento delle comunità è reso possibile dallo sviluppo di principi etici ed educativi per il patrimonio dal momento che «l'accesso intellettuale e fisico alle risorse culturali educa le persone alla sua tutela»¹⁶.

Infine la Dichiarazione individua nella continuità del “patrimonio vivente”¹⁷ una condizione per lo sviluppo sostenibile: «c'è una stretta relazione tra natura, cultura e persone. I luoghi e i paesaggi culturali,

14 European Commission, *Towards an Integrated Approach to Cultural Heritage for Europe*, Bruxelles 2014.

15 ICOMOS, *Delhi Declaration on Heritage and Democracy*, 19th General Assembly of the International ICOMOS, 2017.

16 ICOMOS, cit., art. 2.

17 Poullos, op. cit.

insieme alle comunità, ai sistemi di tradizioni e di credenze, costituiscono il patrimonio vivente e l'identità culturale»¹⁸. Dunque l'obiettivo centrale non solo è dimostrare il valore del patrimonio per una società e in che misura esso migliori la qualità e le condizioni di vita, ma soprattutto comprendere in che modo le comunità possono svolgere un ruolo attivo nella protezione e promozione del loro patrimonio culturale. Questo obiettivo è parte di una visione ancora più ampia per promuovere una cultura democratica basata sulle tradizioni, sulle competenze e sui talenti delle comunità. Essa è un modo per rispettare la diversità culturale che caratterizza le comunità contemporanee, rispettando il diritto di ciascun essere umano in qualità di individuo, cittadino e membro di una comunità. Il patrimonio diventa dunque una dimensione che ingloba e che permette il confronto tra queste molteplici identità, favorendo la mediazione tra differenti punti di vista in vista di un interesse comune.

La Convenzione dell'UNESCO per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale¹⁹ riconosce il patrimonio culturale immateriale come «le pratiche, le rappresentazioni, le espressioni, le conoscenze, le abilità, nonché gli strumenti, gli oggetti, i manufatti e gli spazi culturali ad essi associati - che le comunità, i gruppi e, in alcuni casi, gli individui riconoscono come parte del loro patrimonio culturale»²⁰. La Convenzione dell'UNESCO sottolinea l'interdipendenza tra il patrimonio culturale immateriale e il patrimonio culturale e naturale tangibile e riconosce il ruolo del patrimonio culturale immateriale come fonte di diversità culturale e motore dello sviluppo sostenibile. Poiché il paesaggio può essere considerato un "patrimonio vivente", espressione delle relazioni di reciproca influenza tra le persone e i luoghi in cui esse vivono²¹, sono necessarie politiche specifiche per la sua identificazione, protezione e valorizzazione. I valori coinvolti in questo processo non riguardano solo

18 ICOMOS, cit., art. 4.

19 UNESCO, "Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage / UNESCO." (2003), https://doi.org/10.29171/azu_acku_pamphlet_ds353_c698_2003.

20 UNESCO, cit., art. 2.

21 L. Fusco Girard, F. Nocca, *La Rigenerazione del 'Sistema Matera' nella prospettiva dell'economia circolare*, in L. Fusco Girard, C. Trillo, M. Bosone (a cura di), *Matera, città del sistema ecologico uomo/società/natura. Il ruolo della cultura per la rigenerazione del sistema urbano/territoriale*, Giannini Editore, Naples, 2019, pp. 69-100.

l'immaterialità del bene da preservare, in termini di valore culturale, storico, simbolico, ma anche e soprattutto la sua materialità.

Secondo questa prospettiva, la dimensione fisica è connessa a quella sociale, poiché nella dimensione fisica dei luoghi le comunità sviluppano la loro dimensione conviviale e rivivono la coesione e i valori condivisi. A loro volta, i valori materiali e costruttivi, insieme a quelli fisici ed estetici, sono riconosciuti dalle comunità come elementi simbolici.

Pertanto, i valori materiali e immateriali vanno di pari passo e la necessità di preservarli riguarda entrambi.

L'ambiente costruito – più in generale, lo spazio pubblico – e la comunità possono essere riconosciuti come due sistemi che interagiscono nel paesaggio: così come la comunità si relaziona con il costruito attraversando la sua cultura sedimentata cambiando la sua struttura interna, allo stesso modo l'ambiente costruito contribuisce a dare forma alla comunità come organizzazione sociale²².

In questa prospettiva, il rapporto tra rigenerazione urbana e qualità della vita nella città assume un significato specificamente legato all'ordine sociale, poiché la rigenerazione fisica degli spazi urbani presenta una nuova sfida: ricomporre le qualità umane, sociali e fisiche della città come "bene comune" in una realtà abitabile, collettiva, inclusiva, aperta, comunicativa e accessibile²³.

3. Verso nuovi modelli di *governance* circolare: economia circolare e qualità urbana

Oggi le persone sono fortemente distaccate dalla comunità e dal luogo in cui vivono: sono proiettate interamente verso un'autonomia e un isolamento inospitale, dimenticando ogni rapporto con gli altri e considerando solo le relazioni funzionali al perseguimento dei propri

22 Cf. A. Onesti, *Built Environment, Creativity, Social Art. The Recovery of Public Space as Engine of Human Development*, in «REGION» 4, 3 (2017), pp. 87-118, <https://doi.org/10.18335/region.v4i3.161>.

23 Cf. Papa Francesco, *Lettera Enciclica Laudato Si Del Santo Padre Francesco Sulla Cura Della Casa Comune*, Libreria Editrice Vaticana, Roma 2015, http://www.vatican.va/content/francesco/it/encyclicals/documents/papa-francesco_20150524_enciclica-laudato-si.html.

obiettivi, alimentando la cosiddetta “cultura dello scarto”²⁴.

Affrontare la cultura dello scarto richiede un cambiamento radicale nei modelli di consumo e produzione, promuovendo pratiche più sostenibili e consapevoli, ma soprattutto promuovendo la cultura della responsabilità ispirata ai principi dell’ecologia integrale²⁵.

L’idea della società come sistema di bisogni da soddisfare produce risultati distruttivi quando viene accordata a una prospettiva individualistica, che ha come unico obiettivo la massimizzazione del profitto. Il paradigma di una “nuova economia”, caratterizzato da una base sia umanistica che ecologica, viene proposto come reazione alla serie di crisi ambientali, economiche e sociali degli ultimi decenni²⁶.

In questa prospettiva, la Commissione Europea ha indicato il modello di Economia Circolare, come nuovo paradigma capace di imitare i processi circolari della natura – attraverso il recupero, il riuso, la riqualificazione, il riciclo, la rigenerazione delle risorse – adottando una prospettiva di medio-lungo termine.

Il modello di economia circolare è strettamente interdipendente con la rigenerazione del paesaggio, che rigenera il valore attraverso azioni di manutenzione, recupero, riuso, restauro del paesaggio e contribuisce alla qualità del paesaggio potenziando la densità di relazioni, simbiosi e sinergie che moltiplicano il flusso di benefici in un *loop* virtuoso.

L’integrazione di competenze, conoscenze, bisogni, valori, visioni dei diversi attori coinvolti porta impatti economici, sociali e ambientali, che a loro volta sono in grado di circolarizzare le relazioni tra uomo, comunità e luogo, promuovendo la condivisione di scelte di permanenza e cambiamento²⁷ e attivando un’economia circolare²⁸.

24 Cf. Papa Francesco, op. cit..

25 Cf. Papa Francesco, op. cit., cap. IV.

26 UNFCCC, “Adoption of the Paris Agreement,” *Conference of the Parties on Its Twenty-First Session*, 2015; United Nations, “United Nations Transforming Our World: The 2030 Agenda for Sustainable Development. A/RES/70/1,” *United Nations*, 2015.

27 M.R. Pinto, S. Viola, P.F. Biancamano, *Sharing Knowledge to Promote Active Protection. Case Study: Sassano, Cilento National Park*, in «BDC - Bollettino Del Centro Calza Bini» 13, 1 (2013), pp. 145–56.

28 L. Fusco Girard, *The Evolutionary Circular and Human Centered City: Towards an Ecological and Humanistic ‘Re-Generation’ of the Current City Governance*, in «Human Systems

Il progetto di recupero è un processo interdisciplinare di informazione/decisione²⁹ che è in grado di riattivare questo processo circolare in quanto stimola la creatività e rafforza i legami tra persone e luoghi³⁰.

In questo contesto, il recupero dello spazio pubblico emerge come fondamento per l'introduzione di nuovi approcci collaborativi nella gestione del patrimonio culturale, rappresentando una "terza via" che supera le tensioni tra interessi pubblici e privati. Questo è particolarmente evidente nel caso dei beni comuni, sia materiali che immateriali, considerati patrimonio collettivo per il loro valore identitario riconosciuto dalle comunità. Essi sfuggono alla logica dell'uso esclusivo, caratterizzandosi per una gestione partecipativa e condivisa. La gestione collaborativa dei beni comuni favorisce l'innovazione sociale e culturale all'interno delle comunità urbane.

Le strategie di rigenerazione basate sui principi dei beni comuni spesso favoriscono la creazione di spazi inclusivi, la promozione dell'arte e della cultura locale, nonché lo scambio di conoscenze e competenze tra i membri della comunità.

In questi contesti, l'arte assume un ruolo che va al di là della sua funzione estetica, diventando uno strumento per coinvolgere attivamente la comunità nella rigenerazione urbana, sensibilizzare sulle questioni legate alla riqualificazione degli spazi abbandonati, alla salvaguardia del patrimonio culturale e ambientale, nonché all'inclusione sociale. Essa contribuisce a promuovere e valorizzare l'identità culturale della comunità, rafforzando il senso di appartenenza e costruendo una narrazione condivisa, e infine, a catalizzare l'innovazione, stimolare la creatività e favorire la vitalità economica dell'area.

Poiché tali pratiche stimolano il senso di solidarietà, incoraggiano la cittadinanza attiva, responsabile e solidale nella gestione partecipata dei beni comuni, alimentando nella comunità un senso di appartenenza al luogo, una nuova coscienza, una sorta di senso di responsabilità verso i beni comuni urbani³¹.

Management» 40, no. 7 (2021).

29 G. Ciribini, *Tecnologia e Progetto*, Ed. Celid, Torino 1984.

30 A. Onesti, op. cit.

31 U. Mattei, E. Reviglio, S. Rodotà, *I Beni Pubblici. Dal Governo Democratico Dell'economia*

Al di là del forte radicamento nei luoghi/territori/città, in queste diverse proposte l'elemento comune è il riconoscimento della persona umana (della sua dignità, dei suoi diritti a partire dalla salute/comodità) come fine e non come mezzo: l'importanza attribuita ai valori intrinseci e non solo a quelli strumentali, il rilievo assegnato alle relazioni che creano complementarità/sinergie/simbiosi e quindi nuove catene di creazione di valore.

Queste esperienze hanno un'espressione comune come reazione alla crisi dei modelli culturali più che economici³², in quanto esprimono la necessità di colmare il vuoto culturale che ha progressivamente allontanato le persone dai luoghi in cui vivono. La riappropriazione fisica di un luogo, attraverso azioni di cura basate sulla collaborazione e sulla condivisione, ha un valore sociale in quanto mira a ricostruire il senso di identità e di appartenenza di una comunità, ricreando la definizione di comunità (patrimonio)³³.

La partecipazione al processo di recupero implica un processo critico di conoscenza e consapevolezza, che porta alla costruzione e alla condivisione di valori e obiettivi di interesse generale. In questo processo cresce il capitale sociale, poiché il riconoscimento di interessi comuni aiuta a superare i particolarismi e a consolidare i legami sociali in senso orizzontale (tra attori dello stesso "tipo") e verticale (tra attori che tradizionalmente hanno ruoli diversi), aumentando la coesione sociale³⁴. Ciò significa sia aumentare le relazioni sociali, che sono il cuore del capitale umano, sia alimentare la fiducia nel futuro e nelle istituzioni.

La forma di *governance* diventa dunque un elemento rilevante per determinare, attraverso una scelta collettiva, l'uso di una risorsa come bene comune, utilizzandolo cioè in modo condiviso e con accesso aperto. In questo senso il ruolo della pubblica amministrazione si amplia, abilitando e favorendo le iniziative e la collaborazione tra i privati e gli

Alla Riforma Del Codice Civile, Scienze e Lettere editore commerciale, Roma 2010; E. Ostrom, *Governing the Commons: The Evolution of Institutions for Collective*, Cambridge University Press, Cambridge 1990.

32 Z. Baumann, C. Bordoni, *Stato Di Crisi*, Einaudi, Torino, 2015.

33 Council of Europe, 2005, cit.

34 Council of Europe, 2016, cit.

operatori sociali, in particolare quelli cooperativi. Il carattere emergente delle pratiche legate al concetto di beni comuni apre una nuova strada alle politiche territoriali e sociali: mettere in rete soggetti pubblici, attori privati e cittadini può innescare micro-interventi che³⁵ hanno la potenzialità di rigenerare il territorio, investendo non solo la sfera fisica ma anche quella sociale, rinnovando il senso di identità e di appartenenza, la coesione e la capacità organizzativa di una determinata comunità.

Le recenti esperienze di cittadinanza attiva e il tentativo di confronto e coordinamento portato avanti da amministratori, attori economici, sociali, culturali e cittadini, rigenerando il capitale sociale delle comunità coinvolte, hanno determinato anche un incremento delle azioni di cura dell'ambiente costruito, incidendo, di fatto, sul miglioramento dei livelli di qualità 'integrata' dei sistemi urbani (livello ecologico, sociale ed economico). Per rendere operativo l'approccio UNESCO del Paesaggio Storico Urbano, in cui sono cruciali l'interazione con i valori sociali, culturali ed economici e il coinvolgimento responsabile delle comunità locali, sono necessari nuovi strumenti, capaci di superare le criticità dei processi bottom-up e top-down.

Poiché custodisce il patrimonio immateriale di conoscenze e capacità di adattamento, il recupero dello spazio pubblico diventa uno strumento prezioso per costruire la capacità di gestire il cambiamento del paesaggio e dei contesti urbani.

La *governance* è estremamente deleteria per il bene comune quando è regolata esclusivamente da una logica capitalistica, in quanto avvantaggia solo gli affari individuali contingenti: è insostenibile, perché degrada l'ambiente e indebolisce la coesione sociale. Le dinamiche sociali ed economiche si riflettono nel paesaggio e a loro volta alimentano circolarmente il degrado dello stesso, che può essere riconosciuto come il loro principale indicatore complesso³⁶.

35 G. Castaldo, M. Bosone, C. Agosti, *New Approaches for the Management of Common Goods in Urban Environments*, in M.T. Lucarelli et al. (a cura di), *Designing Resilience*, Maggioli Editore, Milano 2019, pp. 300-308.

36 L. Fusco Girard, F. De Rosa, F. Nocca, *Verso Il Piano Strategico Di Una Città Storica: Viterbo*, in «BDC. Bollettino Del Centro Calza Bini» 14, no. 1 (2014), pp. 11-38, <https://doi.org/https://doi.org/10.6092/2284-4732/2663>; M.R. Pinto, S. Viola, *Identità Sedimentate e Nuova Prosperità per Il Paesaggio Urbano Produttivo*, in «BDC-Bollettino Del Centro Calza Bini» 15,

Appare dunque evidente che la stretta interrelazione tra patrimonio culturale, paesaggio e persone comporta delle relazioni di reciprocità tra questi tre sistemi: le trasformazioni che avvengono nel paesaggio possono produrre/riprodurre valori socio-culturali ma possono anche avere esiti positivi che contribuiscono alla frammentazione del paesaggio e, quindi, della società.

Un paesaggio “malato”, con valori estetici scadenti, è espressione e contribuisce a sua volta a diminuire la qualità della vita delle persone che vi abitano. È poco attraente e in genere produce disordine, degenerazione, dis-integrazione.

Un paesaggio di alta qualità aumenta la produttività economica e l’attrattività, in quanto promuove relazioni e scambi, può produrre (a determinate condizioni) nuova occupazione, stimolando la localizzazione di attività creative, di ICT, e aumentando l’inclusione e la coesione sociale³⁷.

A sua volta, dipende dalla densità di simbiosi e sinergie che moltiplicano il flusso di benefici in un circuito virtuoso. La sfida oggi è l’“umanizzazione” delle nostre città/società ed è strettamente legata alla bellezza del nostro paesaggio³⁸.

4. Il progetto di recupero come strumento ibrido per rendere operativo l’approccio HUL: casi studio

Per comprendere gli effetti incrociati delle azioni sul patrimonio culturale, è interessante capire come il capitale culturale modifichi il comportamento di individui e gruppi. Nel campo dell’arte, Alan Brown³⁹ ha cercato di illustrare un’“architettura del valore” per comprendere i benefici delle esperienze artistiche, da quelli individuali a quelli

no. 1 (2015), pp. 71-91.

37 CHCfE Consortium, *Cultural Heritage Counts for Europe*, Krakow 2015.

38 L. Fusco Girard, *The City and the Territory System: Towards The ‘New Humanism’ Paradigm*, in «Agriculture and Agricultural Science Procedia», 8 (2016), pp. 542-51, <https://doi.org/10.1016/j.aaspro.2016.02.070>.

39 A.S. Brown, *An Architecture of Value. Grantmakers*, «Arts Reader» 17, 1 (2006), pp. 18-25.

interpersonali, a quelli comunitari e a quelli straordinari, da quelli in tempo reale a quelli circostanti fino ai benefici cumulativi.

Il recupero dello spazio pubblico, quindi, contribuisce a creare un *milieu* creativo⁴⁰, in quanto ne migliora i tre fattori fondamentali: l'intenso scambio di informazioni tra le persone, l'accumulo di conoscenze, competenze e *know how* in attività specifiche e la capacità creativa degli individui e delle organizzazioni di utilizzare le due capacità e risorse di cui sopra. Il *milieu* creativo produce a sua volta un'atmosfera conviviale⁴¹ e sicura, in grado di produrre e diffondere progetti indipendentemente dalla loro portata, sia culturale che sociale, ambientale ed economica⁴².

La costruzione del *milieu* creativo è un prerequisito per uno sviluppo economico calibrato sulla scala umana, attento alle questioni distributive e armonioso con la natura. Allo stesso tempo, il recupero dello spazio pubblico persegue il diritto comunitario alla bellezza, come «nuovo diritto comunitario che darà alle persone più poteri e incentivi per modellare, valorizzare e creare luoghi belli»⁴³.

Il progetto di recupero è quindi un progetto culturale che può produrre crossover creativi⁴⁴, interpretati come prevedibili impatti sociali e culturali del progetto.

Nel nuovo regime della cultura 3.0⁴⁵, gli individui non sono semplicemente esposti a esperienze culturali, ma sono coinvolti nella

40 W. Santagata et al., *Cultural Commons and Cultural Communities*, in «Proceedings Del Convegno "Sustaining Commons: Sustaining Our Future, the Thirteenth Biennial Conference of the International Association for the Study of the Commons"», 2011, pp. 10–14; G. Törnqvist, *Creativity and the Renewal of Regional Life*, in «Creativity and Context: A Seminar Report» 50 (1983), pp. 91–112.

41 J. Linnerooth-Bayer, A. Amendola, *Global Change, Natural Disasters and Loss-Sharing: Issues of Efficiency and Equity*, in «The Geneva Papers on Risk and Insurance - Issues and Practice» 25, no. 2 (2000), pp. 203–19, <https://doi.org/10.1111/1468-0440.00060>.

42 X. Greffe, *Culture and Local Development*, OECD, Paris 2005.

43 A. Harvey, C. Julian, *A Community Right to Beauty: Giving Communities the Power to Shape, Enhance and Create Beautiful Places, Developments and Spaces*, www.respublica.org.uk.

44 E. Sacco, P.L. Sciacchitano, *Incroci Creativi: Due Conferenze Sulla Cultura Nel Semestre Di Presidenza Lettone Dell'unione Europea*, www.ilgiornaledellefondazioni.com.

45 P.L. Sacco, *Culture 3.0: A New Perspective for the EU 2014-2020 Structural Funds Programming*, <http://www.interarts.net/descargas/interarts2577.pdf>.

produzione di contenuti. Espandendo la loro capacità di espressione, sfidano se stessi, rinegoziano le proprie aspettative e credenze, rimodellano la propria identità sociale. Introducendo la cultura nei processi produttivi, il recupero attiva un processo di *cross-fertilization*, migliora la capacità produttiva locale e contribuisce a ricollocare la forza lavoro disoccupata⁴⁶.

La globalizzazione, la digitalizzazione e la progressiva diffusione delle nuove tecnologie stanno cambiando il modo in cui il patrimonio culturale viene prodotto, presentato, reso accessibile e utilizzato, dischiudendo nuove opportunità e nuove sfide per la condivisione delle risorse. Questi cambiamenti stanno conducendo a un'evoluzione del suo valore di "bene comune" in termini economici, culturali e sociali. Tale cambiamento richiede l'adozione di un approccio interdisciplinare per identificare e attuare politiche e soluzioni di *governance* più innovative capaci di connettere e ricomporre in una sola strategia di sviluppo tutte le espressioni culturali delle comunità.

La metodologia propone di analizzare casi studio in cui il progetto di recupero è stato concepito come un progetto culturale al fine di produrre *crossover* creativi a livello culturale, sociale, ambientale ed economico. Esse implementano il progetto di recupero come strumento ibrido per rendere operativo l'approccio HUL, in grado di superare la frammentazione delle iniziative spontanee e, allo stesso modo, una concezione del recupero come mero abbellimento fisico.

Tali pratiche superano il concetto dell'auto-recupero o di altre iniziative spontanee simili, perché includono attivamente ogni attore nel processo partecipativo, sottolineando le responsabilità e gli impegni di ciascuno, ma soprattutto evidenziando l'efficacia di un approccio interdisciplinare in cui il sapere esperto e il sapere comune si integrano.

Questa idea di recupero comprende il riconoscimento del patrimonio come bene comune, sia come prerequisito per la sua cura e conservazione, sia come mezzo per migliorare la creatività collettiva delle comunità locali.

Questo approccio deve essere adattato passo dopo passo al contesto

46 Sacco, P.L. Sciacchitano, *Incroci Creativi: Due Conferenze Sulla Cultura Nel Semestre Di Presidenza Lettone Dell'unione Europea*.

specifico, attraverso un processo sperimentale “in vivo”. Ciò rende il luogo di attuazione un “laboratorio vivente” che, da luogo di scambio e interazione tra conoscenze e competenze locali, diventa il luogo di ricreazione della comunità e, quindi, di rigenerazione del patrimonio⁴⁷.

Sulla base di quanto detto, il presente contributo propone una metodologia per la selezione di buone pratiche, fondata sulle seguenti linee guida⁴⁸:

- incorporare la comunità locale nel processo di recupero anche attraverso il riconoscimento degli innovatori locali, capaci di guidare altre persone;

- condividere la conoscenza tra i diversi attori del processo, anche attraverso strumenti sperimentali e digitali, accessibili a tutti;

- riconoscere la cultura locale e il patrimonio immateriale come primo passo e promuovere la sua rigenerazione attraverso il contributo creativo dell’arte e del patrimonio culturale;

- negli interventi fisici sul costruito, costruendo soluzioni architettoniche di alta qualità, integrando opere d’arte e nel riuso privilegiando attività culturali e creative;

- connettere persone e attività, promuovendo sinergie produttive e processi circolari in ogni settore, seguendo le strategie dell’economia circolare;

- mettere in relazione il luogo di intervento con il suo ambiente esterno, promuovendo la diversità e lo scambio culturale come fonte di ricchezza e innovazione;

- integrare il progetto di recupero in un mosaico di azioni fisiche e iniziative immateriali volte a promuovere localmente uno sviluppo sostenibile;

- restituire al progetto di recupero un significato che va oltre l’azione fisica che, attraverso l’interazione tra comunità e luogo, può agire come fonte di innovazione e cambiamento socio-culturale;

- attraverso il progetto di recupero seguendo l’obiettivo principale di

47 A. Onesti, op. cit.

48 A. Onesti, M. Bosone, *From Tangible to Intangible: Hybrid Tools for Operationalizing Historic Urban Landscape*, «BDC - Bollettino Del Centro Calza Bini» 17, no. 2 (2017): 239-56.

rendere il luogo un ambiente creativo, capace di migliorare la coesione sociale e di stimolare la creatività delle comunità locali.

La ricerca analizza quattro diverse pratiche in cui sono state attuate alcune delle suddette linee guida. In tutti i casi l'azione iniziale è un'azione di recupero che determina un impatto nella dimensione fisica. L'obiettivo di questa analisi è dimostrare che, agendo sulla dimensione fisica secondo criteri di recupero e riutilizzo, è possibile produrre impatti sui sistemi sociali, culturali ed economici. Nel documento ogni caso studio è stato analizzato valutando gli effetti positivi prodotti dalle strategie e dalle azioni di recupero nelle dimensioni fisica, sociale, culturale ed economica, anche se ogni caso presenta effetti più rilevanti in una dimensione rispetto alle altre.

I casi studio sono stati scelti tra i progetti attivati in Campania come esempi esplicativi delle tendenze maggiormente rilevate nei processi di rigenerazione urbana e di recupero del patrimonio culturale a partire da pratiche artistiche⁴⁹:

- recupero della cultura materiale sedimentata e recupero di antichi magisteri e attivazione di dinamiche di cooperazione all'interno della comunità (progetto Muri d'Autore e Praiano NaturArte a Salerno),
- promozione dell'innovazione tecnologica e contaminazione creativa tra le filiere produttive (ReMade in Rione Sanità, Napoli)
- condivisione di finalità civiche e solidaristiche, di utilità sociale, di denuncia sociale e politica anche mediante forme di azione tutela volontaria dei sistemi insediativi (Beni comuni di Napoli). Di seguito sono presentate le schede di analisi relative ai casi studio.

⁴⁹ M. Bosone, *Recupero e Gestione Dei Beni Comuni: Processi Di Riuso Dei Sistemi Insediativi*, University of Naples Federico II, 2019, <http://www.fedoa.unina.it/12692/>.

Muri d'Autore	
Luogo	Salerno
Anno	2016
Progettista	Fondazione Culturale Alfonso Gatto
Attori	Fondazione Culturale Alfonso Gatto, Comune di Salerno, Artkademi per Fondazione Culturale Alfonso Gatto, Associazioni locali, residenti del quartiere Fornelle, artisti, scuole
Obiettivo	L'obiettivo del progetto è stato quello di creare un "museo" permanente a cielo aperto per restituire vitalità agli spazi cittadini e alla comunità locale, attraverso il valore sociale della poesia
Strategie e azioni	Il connubio tra poesia e street art è diventato elemento fondante per il recupero dello spazio pubblico del Rione Fornelle, nel centro storico della città. Il carattere sperimentale del progetto risiede nell'innovativo e più concreto rapporto tra la poesia, la città e i poeti, nella revisione e arricchimento del concetto di monumentalità e di decoro urbano per gli edifici pubblici e privati. Gli interventi sono concepiti per la loro rilevanza non solo formale, ma anche concettuale, al fine di aumentare la consapevolezza della propria città da parte dei salernitani. Artisti e poeti si sono alternati per circa due anni nel trasformare i muri in grandi lavagne su cui scrivere versi di Alfonso Gatto, poeta e intellettuale locale, integrandoli con i principali riferimenti culturali del territorio campano. Il progetto ha previsto il coinvolgimento degli abitanti del quartiere e della scuola media locale, la cui biblioteca è stata invasa da poesie e dipinti
Impatti fisici	Cura e recupero dello spazio pubblico Spazio pubblico accessibile alla comunità Attivazione di pratiche artistiche anche in altre parti della città
Impatti sociali	Rigenerazione e rafforzamento del senso di identità locale Sinergia tra le realtà attive sul territorio Partnership con le istituzioni e le altre associazioni Partecipazione sociale, civica e politica Inclusione sociale e cooperazione Aumento delle condizioni di benessere sociale Miglioramento delle relazioni all'interno della comunità locale e tra la comunità locale e le istituzioni <i>Empowerment</i> della comunità locale attraverso la partecipazione attiva nel progetto, sia nella fase di attuazione che in quella di promozione e divulgazione
Impatti culturali	Aumento della consapevolezza e della conoscenza del patrimonio culturale locale da parte dei residenti e dei visitatori Scambio culturale tra artisti e comunità ospitante Coinvolgimento delle istituzioni educative nei processi di produzione e divulgazione di contenuti culturali Aumento dell'attrattività per artisti di fama internazionale (come Jorit) che hanno voluto contribuire al progetto con le loro opere disseminate anche in altre parti della città
Impatti economici	Aumento dell'attrattività turistica del luogo: aumento dei visitatori e dei turisti. Incremento del valore immobiliare degli edifici nella zona riqualificata Stimolo allo sviluppo di attività di prossimità
Fonti:	https://www.comune.salerno.it

Praiano NaturArte	
Luogo	Praiano (Salerno)
Anno	2016
Progettista	Associazione “Agenda Praiano” (composta da cittadini e residenti praianesi)
Attori	Associazione “Agenda Praiano”, Comune di Praiano, Assessorato ai Beni Culturali della Regione Campania
Obiettivo	Trasformare Praiano in un museo territoriale d’arte diffusa a cielo aperto, attraverso la partecipazione attivo dei cittadini alla vita pubblica e sociale del paese, per contribuire alla realizzazione di una strategia di sviluppo turistico artistico eco-sostenibile
Strategie e azioni	Il progetto è fondato sulla valorizzazione della ceramica, elemento distintivo della tradizione locale. Installazioni in ceramica realizzate dai migliori artisti della Costiera Amalfitana sono state posizionate lungo i principali percorsi pedonali, dando vita a otto itinerari che, mescolando arte, natura, tradizione e innovazione, esaltano il paesaggio antropizzato di Praiano e dialoga con l’ambiente e la sua comunità attraverso la ripresa di storie e racconti che oggi sopravvivono grazie alla tradizione orale
Impatti fisici	Cura e recupero dello spazio pubblico Spazio pubblico accessibile alla comunità
Impatti sociali	Rigenerazione e rafforzamento del senso di identità locale Sinergia tra le realtà attive sul territorio Partnership con le istituzioni e le altre associazioni Attivismo civico Inclusione sociale e cooperazione Aumento delle condizioni di benessere sociale Miglioramento delle relazioni all’interno della comunità locale e tra la comunità locale e le istituzioni <i>Empowerment</i> delle comunità locali attraverso la partecipazione attiva nel progetto, sia nella fase di attuazione che in quella di promozione e divulgazione
Impatti culturali	Aumento della consapevolezza e della conoscenza del patrimonio culturale locale da parte dei residenti e dei visitatori Recupero della cultura materiale locale legata alla produzione della ceramica. Scambio culturale tra artisti e comunità ospitante Risonanza del progetto a livello nazionale ed internazionale
Impatti economici	Aumento dell’attrattività turistica del luogo: aumento dei visitatori e dei turisti Attivazione di partenariati per co-finanziamento locale da investire in progetti di sviluppo Attivazione di micro-imprenditorialità locale
Fonti	https://www.praiano.org

ReMade in Rione Sanità	
Luogo	Napoli
Anno	2021
Progettista	Re-Made Community Lab
Attori	L'APS si è costituita grazie all'avvio del progetto "Community Lab in Sanità" presentato al programma iQ – I Quartieri dell'Innovazione dell'Assessorato alle Politiche Giovanili e al Lavoro del Comune di Napoli – Azione 3.3.1 del PON Metro Napoli "Spazi di Innovazione Sociale", progetti NA3.3.1a "Spazi di Innovazione Sociale – Percorsi di accompagnamento al lavoro" e NA3.3.1b "Spazi di Innovazione Sociale – Percorsi di inclusione attiva" – cofinanziato dall'Unione Europea, Fondo Sociale Europeo, nell'ambito del Programma Operativo Città Metropolitane 2014 – 2020
Obiettivo	Creare un sistema di riciclo dei rifiuti di plastica e i metalli a Km 0 disponibile per tutti i cittadini di Napoli, concentrando in una sola unità organizzativa le fasi di raccolta, riciclo e produzione. Il progetto mira al più ampio obiettivo di sensibilizzare sempre di più le persone ad avere cura dei propri scarti e di stimolare la riflessione delle istituzioni sull'intero sistema di gestione dei rifiuti.
Strategie e azioni	Il riciclo dei rifiuti di plastica e metalli è basato su un trattamento a basso impatto e di fabbricazione digitale per la micro-produzione di filamenti necessari alla creazione di oggetti d'arte con la stampante 3D. Il progetto si occupa anche del riciclo dei rifiuti elettronici reinserendoli in un processo produttivo, attraverso la microfusione a cera persa, un'antica tecnica orafa della tradizione partenopea.
Impatti fisici	Riduzione dei rifiuti Riduzione dell'impatto ambientale dovuto alla gestione dei rifiuti urbani
Impatti sociali	Sensibilizzazione della comunità sul tema della sostenibilità attraverso il coinvolgimento diretto di abitanti e commercianti nella raccolta dei rifiuti Sinergia con altre realtà per finalità solidaristiche (ad esempio, la collaborazione con Isinnova e con l'ospedale di Chiari per convertire le maschere da snorkeling in caschi CPAP per le terapie sub-intensive, dedicate ai pazienti affetti da COVID-19) Partnership con le istituzioni e le altre associazioni Inclusione sociale e cooperazione Nuove opportunità di lavoro e di reinserimento sociale
Impatti culturali	Recupero del know-how legato all'artigianato locale Trasmissione di competenze nel campo del digital manufacturing Attivazione di workshop e percorsi di formazione alle imprese artigianali presenti nel Rione Sanità Reinterpretazione innovativa di elementi dell'identità culturale locale (ad es. I vasi riprendono le forme delle cave di tufo delle Catacombe di San Gennaro, una delle principali attrazioni che negli ultimi anni sta rianimando il rione Sanità)
Impatti economici	Produzione di merchandising eco-sostenibile per i flussi turistici, strumenti per le esigenze delle committenze più disparate, e prodotti a supporto dell'artigianato locale (prototipi di bottoni per le sarte, spille in plastica riciclata per i guantai, e vasi per i fiori) Supporto all'economia locale Facilitare lo sviluppo di nuove forme di imprenditorialità nell'ambito della green e circular economy
Fonti	https://fondazioneangennaro.org/progetti/remadeinsanita/

Beni comuni di Napoli	
Luogo	Napoli
Anno	2014
Progettista	Comunità di attivisti dei beni comuni
Attori	Assessorato al diritto alla città, alle politiche urbane, al paesaggio e ai beni comuni del Comune di Napoli, gruppi e/o comitati di cittadini (Comunità dei beni comuni “ex Asilo Filangieri”, “Villa Medusa”, “Giardino Liberato”, “ex Lido Pola”, “ex OPG”, “Scugnizzo Liberato”, “Santa Fede Liberata”).
Obiettivo	Garantire la fruizione collettiva dei beni comuni e la loro preservazione a vantaggio delle generazioni future, attraverso un governo pubblico che ne consenta un utilizzo equo e solidale.
Strategie e azioni	Alcuni spazi delle strutture riconosciute come beni comuni sono destinati alla produzione artistica che dunque rappresenta contemporaneamente la modalità operativa e la cifra stilistica dell’intervento di recupero, lo strumento di coinvolgimento della comunità di attivisti e anche il modo con cui la stessa comunità di attivisti può entrare in relazione con l’esterno. Laboratori di ceramica, vetro, pittura, teatri, sale cinematografiche e molte altre funzioni legate alla produzione artistica si aprono alla intera comunità locale per animare questi luoghi con i valori della condivisione, della solidarietà e dell’uguaglianza. In alcuni beni comuni l’arte viene utilizzata come strumento di rivendicazione rispetto a temi di carattere ambientale (come, ad esempio, nel caso di Lido Pola, la richiesta di risanare l’area degli ex impianti industriali di Bagnoli, il ripristino della balneabilità del mare, la destinazione d’uso pubblico del litorale) e sociale (adottare approcci e strumenti di coinvolgimento degli abitanti nei processi di riqualificazione urbana del territorio).
Impatti fisici	Riuso di spazi in stato di abbandono Cura e recupero dello spazio pubblico Spazio pubblico accessibile alla comunità I “luoghi socio-spaziali liminali” si trasformano in “luoghi di azione, comunicazione, bellezza” (Waclawek, 2011, pp. 112-115).
Impatti sociali	Attività di volontariato e co-working. Partecipazione sociale, civica e politica Rigenerazione e rafforzamento del senso di identità locale Sinergia tra le realtà attive sul territorio Partnership con le istituzioni e le altre associazioni Attivismo civico Inclusione sociale e cooperazione <i>Empowerment</i> della comunità locale attraverso la partecipazione attiva nel progetto, sia nella fase di decision-making che in quella di implementazione, promozione e divulgazione delle attività svolte Nuove opportunità di lavoro e di reinserimento sociale
Impatti culturali	Accesso alla cultura e all’arte garantito alle fasce più deboli (economicamente svantaggiate ed extracomunitari) Scambio interculturale Recupero del know-how legato all’artigianato locale
Impatti economici	Auto-sostenibilità economica basata sul ricavato della vendita dei prodotti artistici e conseguente possibilità di reinvestirlo in interventi di recupero e manutenzione degli spazi
Fonti	https://www.comune.napoli.it

Discussioni e Conclusioni

L'analisi dei casi studio dimostra la tesi proposta secondo cui il progetto di recupero dello spazio pubblico, basato sulla cultura e sull'arte e condiviso con la comunità locale, contribuisce ad instaurare un ambiente creativo – che determina effetti positivi non solo sulla dimensione fisica ma anche su quella culturale, sociale ed economica – e a reinserire nel “ciclo della vita” urbana parti abbandonate e improduttive del contesto urbano. In questo senso, la rigenerazione delle relazioni tra persone, comunità e paesaggio è concepita come un prerequisito dello sviluppo sostenibile fondato su un equilibrio sociale.

Andando oltre il loro potenziale esse sono state interpretate come vere e proprie azioni generative (di esternalità positive) e rigenerative (di dinamiche interne ai territori e alle comunità che le hanno attivate), rendendosi così veicolo di messaggi legati a finalità civiche, educative e di *empowerment* sociale.

In questi casi l'azione di recupero ha una doppia valenza in quanto agisce sia sulla dimensione tangibile, attraverso la rigenerazione dello spazio fisico, sia su quella intangibile, attraverso il recupero della memoria storica e, in alcuni casi, del sistema di conoscenze legato ai processi di produzione artistica locale.

Attraverso la comprensione dei fattori innovativi che emergono e danno forma a queste pratiche, la sfida è quella di rafforzare il processo *bottom-up* e renderlo duraturo, orientando la costruzione di un ambiente creativo e rigenerativo, con l'obiettivo di implementare un nuovo sviluppo.

Nelle esperienze analizzate il recupero e il riuso dello spazio pubblico sono utilizzati come strumento ibrido che integra l'approccio *bottom-up* basato sulla comunità con l'approccio *top-down* istituzionale ed è in grado di attivare realmente nuovi processi di sviluppo con l'*empowerment* delle comunità locali¹.

1 A. Onesi, op. cit.

Le pratiche analizzate dimostrano che l'arte può svolgere un ruolo importante nel rendere operativo l'approccio HUL attraverso progetti di recupero del patrimonio culturale come bene comune. Essa infatti può essere interpretata come uno dei quattro strumenti identificati all'art.24 delle Raccomandazioni dell'UNESCO sul Paesaggio Urbano Storico²: è innanzitutto uno strumento di impegno civico (prima categoria) se è interpretata come opportunità di coinvolgimento delle comunità locali nell'intero processo di recupero, dalla conoscenza fino alla definizione degli strumenti di pianificazione (seconda categoria). Allo stesso tempo, la partecipazione, la consultazione e il dialogo tra le parti interessate e coinvolte nel processo di recupero, si pongono come un'opportunità per sperimentare sistemi normativi (terza categoria), e strumenti finanziari innovativi (quarta categoria), fondati sui principi di corresponsabilità e sussidiarietà³.

Future prospettive di ricerca saranno finalizzate ad identificare strumenti di monitoraggio e valutazione dei progetti di recupero fondati su pratiche artistiche al fine di misurarne gli impatti a livello multidimensionale e l'efficacia in una prospettiva di medio-lungo termine.

2 UNESCO, 2011, art. 24.

3 A. Onesti, M. Bosone, op.cit.; S. Zamagni, *Dell'origine e Del Fondamento Del Principio Di Sussidiarietà Circolare*, «Aiccon» 23 (2022), <https://www.aiccon.it/wp-content/uploads/2022/03/SHORT-PAPER-23.pdf>.

El reconocimiento de la *imago mundi* a través de la ciudad

Carola Díaz de Lope-Díaz Molins,
Emilio Delgado Martos, Laura Llamas
Díaz*

Resumen: Las personas que viven en un mismo espacio temporal y en el mismo lugar tienen una misma idea de mundo. Esta *imago mundi* deja huella en la configuración de la ciudad. El hombre religioso concibe el espacio como no homogéneo, con escisiones, donde lo sagrado se manifiesta y funda el mundo. En torno a esta hierofanía la ciudad crece protegida por una muralla que separa el espacio sagrado del profano. En la ciudad antigua y medieval este centro genera el tejido urbano y la muralla lo contiene. Con el desarrollo urbano, los avances científicos y tecnológicos y la llegada de la Revolución Industrial la ciudad crece sin límites. El derrumbe de las murallas, que permite el crecimiento de la urbe, significa progreso y libertad, pero rompe también la separación establecida entre lo sagrado y lo profano. El hombre no religioso que vive en la ciudad contemporánea ya no siente el mundo sagrado, lo que se manifiesta también en la morfología de la ciudad.

Palabras clave: Ciudad, sagrado, profano, *imago mundi*, mundo.

* c.diazdelopediaz@ufv.es; e.delgado.prof@ufv.es; l.llamas@ufv.es.

Abstract: People living in the same place and in the same space of time have the same idea of the world. This *imago mundi* leaves its mark on the configuration of the city. The religious man conceives space as non-homogeneous, with divisions, where the sacred manifests itself and founds the world. The city grows around this hierophany, protected by a wall that separates the sacred from the profane. In the ancient and medieval city this centre generates the urban fabric and the wall contains it. With urban development, scientific and technological advances and the arrival of the Industrial Revolution, the city grew without limits. The demolition of the walls, which allowed the city to grow, signified progress and freedom, but it also broke down the established separation between the sacred and the profane. The non-religious man living in the contemporary city no longer feels the sacred world, which is also manifested in the morphology of the city.

Keywords: City, sacred, profane, *imago mundi*, world.

1. Introducción

El origen de la ciudad es oscuro y confuso. Para rastrearlo no parece conveniente limitarse a la realización de excavaciones que desentierren sus restos físicos. Si bien estas investigaciones son necesarias, no son suficientes. Según la definición que hace Aristóteles de la ciudad, ésta debe tener siempre referencia directa a los ciudadanos¹. Para comprender la ciudad debemos comprender a sus ciudadanos. De igual modo sucede con el análisis de la ciudad actual. El estudio de la geometría, cotas, edificios, calles y direcciones nos ofrecen algunas respuestas sobre la estructura física de la ciudad, pero habla poco de sus habitantes, de lo que sienten o creen, de sus anhelos, deseos y necesidades.

El hombre que habita la ciudad contemporánea no es el mismo que vivía en la ciudad antigua. A lo largo de los siglos, los habitantes de las ciudades han modificado la relación con su entorno y su forma de comprender el mundo. Esta comprensión del mundo se manifiesta, de alguna manera, en la estructura de la ciudad y en el modo en la que el hombre se relaciona con ella.

La ciudad es, en palabras de Higinio Marín, «la realización práctica y efectiva del mundo según unidad y simultaneidad»². El mundo comparece en la ciudad y su análisis permite reconocer la *imago mundi* de los hombres que la habitan. Establecemos un camino de doble dirección: mirando la ciudad podemos comprender al hombre y su cultura, y analizando ambas, la ciudad se hace más inteligible. Para que este ejercicio de reconocimiento de la *imago mundi* a través de la ciudad resulte fructífero debemos ampliar la mirada más allá de los restos físicos y estudiar las creencias de los pueblos que fundaron, conquistaron y vivieron en la ella³.

Como explica José Gaos en *Historia de nuestra idea de mundo*, las personas de un mismo momento temporal y un mismo lugar espacial

1 Cf. F. Chueca Goitia, *Breve historia del urbanismo*, Alianza Editorial, Madrid 2007, p. 8.

2 H. Marín, *Mundus. Una arqueología filosófica de la existencia*, Nuevo Inicio, Granada 2019, p. 29.

3 Cf. F. De Coulanges, *La ciudad antigua*, trad. D. Moreno, Porrúa, México 2003, pp. 3-6.

tienen una idea de mundo. La *imago mundi* permite entender un determinado modo de estar en el mundo y de relacionarse con él. «El mundo es siempre sólo una versión de sí mismo, es decir, una entre las posibles síntesis de totalidad de la existencia, según una forma particular o singular. [...] Para estar en el mundo hace falta una cierta idea de mundo»⁴. Para poder comprender el mundo el hombre necesita tener una comprensión histórica, «indagatoria de un principio —un *arjé*— que es también histórico». Esta comprensión se hace accesible, sencilla y más amplia mediante los mitos o la religión⁵. Las creencias de los hombres que habitan la ciudad en una determinada época definen su modo de estar en el mundo⁶.

Analizaremos la ciudad a lo largo de la historia desde una perspectiva hermenéutica que nos permita observar la relación entre la ciudad, el ciudadano y su *imago mundi*. Utilizaremos la contraposición que establece Mircea Eliade entre dos modos de estar en el mundo: lo sagrado y lo profano. Eliade utiliza la oposición de estos términos para subrayar «el empobrecimiento que ha traído consigo la secularización de un comportamiento religioso»⁷, por lo que, dicha contraposición nos permite incidir en el análisis de la secularización que se produce en el hombre y se manifiesta en la ciudad con la llegada de la modernidad. Eliade hace referencia al hombre arcaico, de las sociedades antiguas como *homo religiosus*, frente al hombre moderno de las sociedades contemporáneas. Esta dialéctica pone de manifiesto dos maneras de relacionarse con el mundo y comprender el espacio. Para el hombre que tiene una experiencia religiosa, «la naturaleza en su totalidad puede convertirse en una hierofanía»⁸. Sin embargo, la situación existencial asumida por el hombre secular es muy diferente. Esta diferencia en la concepción del mundo, en el modo de estar en él, se manifiesta en la

4 H. Marín, *Mundus. Una arqueología filosófica de la existencia*, cit., p. 28.

5 Cf. *Ivi*, pp. 31-32.

6 Según José Ortega y Gasset, la vida humana se constituye sobre creencias básicas. «Vivir es habérselas con algo-con el mundo y consigo mismo». Las creencias «no son ideas que tenemos, sino ideas que somos».

7 M. Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, trad. L. Gil y R. A. Díez, Austral, Barcelona 1998, p. 11.

8 *Ivi*, p. 15.

ciudad y en los elementos físicos que la componen. «Hasta la Revolución Industrial lo sagrado ha sido el factor predominante en la morfología de la ciudad occidental y su huella sigue siendo la más relevante en los cascos históricos de la misma»⁹.

El hombre religioso entiende el espacio como no homogéneo, presentando roturas y escisiones. Hay porciones del espacio cualitativamente diferentes de otras. El espacio resulta no homogéneo cuando «constituye una experiencia primordial, equiparable a la fundación del mundo»¹⁰. De este modo, queda transfigurado y revela un punto fijo que se establece como el centro del mundo.

La irrupción de lo sagrado no se limita a proyectar un punto fijo en medio de la fluidez amorfa del espacio profano, un «centro» en el «caos», sino que establece una ruptura de nivel, abre una comunicación entre los niveles cósmicos (la tierra y el cielo) y hace posible el tránsito, de orden ontológico, de un modo de ser a otro¹¹.

Ese centro en el caos desvelado por la hierofanía es, para el hombre religioso, el centro del mundo que orienta su asentamiento en un lugar. El espacio sagrado queda diferenciado del espacio profano. Esta separación se manifiesta en el límite establecido entre uno y otro.

Estas dos situaciones existenciales asumidas por el hombre a lo largo de la historia se relacionan con dos maneras radicalmente diferentes de advertir el espacio. Para este estudio, circunscribiremos estas dos percepciones del espacio en torno a los conceptos de centro y de límite. Ambos se ponen de manifiesto en la estructura física de la ciudad. Realizaremos un recorrido por la historia de la ciudad, comenzando por la ciudad antigua, la ciudad medieval, la ciudad moderna y la ciudad contemporánea. Indagaremos sobre los dos modos de estar en el mundo y cómo estos se relacionan con la morfología de la ciudad.

2. La ciudad antigua

9 V. Bielza de Ory, *Lo urbano y lo sagrado. Morfología de la ciudad occidental*, EUNSA, Pamplona 2022, p. 23.

10 M. Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, cit., p. 21.

11 *Ivi*, p. 51.

Los estudios realizados en el siglo XIX por Foustel de Coulanges y los hallazgos arqueológicos descubiertos en el siglo XX confirman que «el primer elemento en todas las cunas urbanas es el altar, lo sagrado»¹². Los mitos fundacionales de las primeras ciudades responden bastante bien, según Bielza de Ory, a los inicios físicos de las mismas. Los primeros asentamientos conocidos en occidente son agrupaciones de familias que se reúnen en torno al culto de un antepasado difunto sobre cuya tumba se mantiene el hogar. Es ese el lugar, convertido en altar, donde la familia ofrece los sacrificios y las ofrendas.

Cada familia tenía su dios y el culto a los antepasados agrupó a la familia alrededor del altar; a medida que las familias sintieron que tenían divinidades comunes con otras formaron *phratrias*, y estas se agruparon en tribus hasta que la confederación de estas últimas generó la ciudad en torno a un culto común¹³.

El altar dota al espacio de significado y lo sacraliza. Mediante un acto religioso, la *fundatio*, la ciudad adquiere su forma definitiva en torno al altar. Este punto, considerado por el hombre antiguo como centro del mundo, se convierte en el centro generador de la ciudad.

Vemos ejemplos en la mayoría de las ciudades griegas. La urbe se configura en torno a un altar donde se realizan sacrificios a los dioses protectores. Este punto, situado en un espacio al aire libre y elevado, queda designado en numerosas ocasiones, por una hierofanía. En el caso de Delfos, el manantial que brota de la montaña es percibido como la manifestación de la divinidad. Es en ese punto donde la pitonisa se comunica con los dioses y santifica el espacio, designando el lugar donde se construye el templo y en torno al que se situará la acrópolis. La ciudad crece alrededor del «ombligo del mundo».

La fundación de la ciudad de Roma se sitúa alrededor del punto en torno al cual Rómulo traza un surco ritual. Este acontecimiento delimita el espacio sagrado y lo separa del que no lo es. La ciudad queda

12 V. Bielza de Ory, *Lo urbano y lo sagrado. Morfología de la ciudad occidental*, cit., p. 34.

13 *Ibí*, p. 68.

configurada dentro del límite marcado.

Rómulo, según la leyenda, tras consultar los auspicios, trazó alrededor de la amesetada colina el surco ritual, delimitador del espacio sagrado de la Roma cuadrada; con el tiempo se federarían con las tribus que ocupaban las seis colinas próximas, centrando su unión en la llanura común, desecada, donde se instala el foro [...] que incorpora también el templo de la religión oficial¹⁴.

La ciudad antigua queda, de este modo, configurada mediante el centro que dota al espacio de un carácter sagrado, y el límite, que separa el espacio sagrado del espacio profano. La configuración del mundo para el hombre de la ciudad antigua recrea la obra de los dioses de manera cosmogónica. La ciudad es, para el hombre antiguo, el recinto sagrado que se extiende en torno a un altar y configura «el domicilio religioso que recibía a los dioses y a los hombres»¹⁵. Dioses y hombres habitan la ciudad antigua.

3. La ciudad medieval

La fisionomía de la ciudad medieval desvela su fundamentación geométrica, según Lavedan, en dos ideas directrices: envolvimiento y atracción.

Envolvimiento por una serie de casas de un edificio particularmente precioso, bien sea por su valor moral, sea por su solidez material en vista de la defensa: en general la iglesia. Atracción de la circulación por este edificio y nacimiento de una serie de vías dirigidas a él. Se tiende así a un tipo de plano que los urbanistas llaman radiocéntrico, es decir, hecho de radios y círculos como la tela de araña¹⁶.

Este paradigma en torno al límite y al centro se manifiesta físicamente

14 Ivi, p. 74.

15 F. De Coulanges, *La ciudad antigua*, cit., p. 133.

16 P. Lavedan, *L'Architecture Française*, Larousse, Paris 1944, p. 202. Citado en F. Chueca Goitia, *Breve historia del urbanismo*, cit.

en la ciudad y en la *imago mundi* del hombre medieval, como demuestran las representaciones de la época. Los mapas medievales destacan los edificios significativos representados de manera simbólica y sin apenas atender al resto de edificaciones ni calles. Estos símbolos quedan siempre envueltos por una muralla protectora que marca el límite de la ciudad. Las imágenes no representan fielmente la realidad geométrica de la urbe, sino la *imago mundi* del hombre que las habita.

«A lo largo de la Edad Media, en las cartas geográficas, Jerusalén es un centro perfecto, ombligo del mundo, y fuera de la muralla impera el caos. [...] Dentro de las murallas está la salvación eterna, bajo su cobijo se encuentra una defensa más mundana»¹⁷.

Las murallas definen la ciudad y la catedral marca el centro. La ciudad crece de manera orgánica, alrededor de un punto y acomodándose al terreno donde se asienta. El centro lo ocupa la iglesia o la catedral, por lo que la ciudad adquiere, en palabras de Chueca Goitia, «una prestancia espiritual de primer orden». La vida de la ciudad se organiza alrededor de lo divino. «Estos núcleos, presididos por la catedral, que era algo así como la plasmación de los anhelos espirituales de toda la ciudad, constituían el verdadero centro cívico de la organización urbana»¹⁸.

Para el hombre medieval el punto fijo, el centro, le permite orientarse en la homogeneidad caótica del espacio y vivir realmente. La catedral se convierte en el foco de atracción de la ciudad, todo el mundo quiere situarse lo más cerca posible de la edificación sagrada. «A imagen del universo que se desarrolla a partir de un centro y se extiende hacia los cuatro puntos cardinales, la ciudad se constituye a partir de una encrucijada»¹⁹.

El *homo religiosus* se sitúa en el mundo, en el cosmos, frente al caos de lo amorfo y desconocido. Su experiencia es que el mundo es un cosmos perfecto, sea cual sea su extensión. «Un país entero (por ejemplo, Palestina), una ciudad (Jerusalén) un santuario (el templo de Jerusalén) representan indiferentemente una *imago mundi*.»²⁰

17 C. De Seta - J. Le Goff, *La ciudad y las murallas*, Cátedra, Madrid 1991, p. 22.

18 F. Chueca Goitia, *Breve historia del urbanismo*, cit., p. 97.

19 M. Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, cit., p. 38.

20 *Ibí*, p. 36.

La ciudad se hace inteligible por su separación con lo agreste. La muralla delimita lo que es ciudad, orden, cosmos, de lo que no lo es. El espacio ordenado queda confinado dentro de los límites de la ciudad mientras que fuera de él se sitúa lo desconocido, lo peligroso, el caos.

Lo que caracteriza a las sociedades tradicionales es la oposición que tácitamente establecen entre su territorio habitado y el espacio desconocido e indeterminado que los circunda: el primero es el «mundo», el cosmos; y el resto ya no es un cosmos, sino una especie de «otro mundo», un espacio extraño, caótico, poblado de larvas, de demonios, de «extranjeros»²¹.

Las murallas definen un espacio interior y las puertas son el lugar de encuentro entre el adentro y el afuera. «Lugar de encuentro entre dos mundos, el urbano y el rural, el conocido y el extraño»²². Son los puntos donde se produce el intercambio, el mestizaje y, por ello, son relevantes. Se señalan con torres, convirtiéndose en monumentos o símbolos de la ciudad. La ciudad arquetípica para el hombre medieval es la Jerusalén celeste descrita por el apóstol San Juan en el Apocalipsis, donde se destacan sus puertas y murallas. «Tenía una muralla grande y alta con doce puertas [...] Las doce puertas son doce perlas, cada una de las puertas hecha de una sola perla».

El cosmos se presenta bajo una figura de orden, donde cada cosa tiene su sitio²³. Bajo la *imago mundi* medieval cristiana subyace una idea de orden, la *civitas Dei*, en la que cada persona y cada cosa tiene su sitio natural. «El orden es la distribución de los seres iguales y diversos, asignándoles a cada uno su lugar»²⁴. Esta idea de *ordo* es una nueva manera de entender lo real que recorre todo el pensamiento del Obispo de Hipona y sirve de fundamento metafísico porque «el orden atraviesa

21 *Ivi*, p. 27.

22 L. Mumford, *La ciudad en la historia*, trad. E. Luis Revol, Pepitas de calabaza, 2012, p. 512.

23 Cf. L. Villoro, *El pensamiento moderno. Filosofía del Renacimiento.*, Fondo de Cultura Económica, México 2013, p. 16.

24 San Agustín, *La Ciudad de Dios*, trad. S. Santamarta y M. Fuentes, S. Antuñano (ed.), Tecnos, Madrid 2018, XIX, 13.1.

la realidad entera: por eso es igualmente clave de intelección de lo real, pues lo real es ontológicamente ordenado»²⁵. Así las murallas, la catedral, el mercado, el ayuntamiento y cualquier otro edificio público ocupan su lugar. Y junto a ellos, también tienen su lugar y se agrupan los diferentes gremios, formados por familias e individuos con oficios comunes. El orden social, al igual que el orden formal de la ciudad medieval cristiana tiende hacia esta lógica, en la que cada persona y cada edificio tiene su sitio. En este nuevo orden, tras la Resurrección de Cristo, el templo y el mundo ya no se oponen, como lo sagrado y lo profano, sino que se diferencian sin antagonismo. Ambos se configuran como lugar de la presencia de Dios²⁶. Este orden se manifiesta físicamente en la imagen de la ciudad facilitando su legibilidad. «No hay nada en la ciudad que disuene ni rompa su sutil tejido; y, sin embargo, ninguna calle se confunde con otra, ninguna plaza o plazuela deja de tener su propia identidad, ningún edificio deja de hablar su propio lenguaje»²⁷.

4. La ciudad moderna

La mayoría de las ciudades europeas modernas se desarrollan a partir de ciudades medievales que han ido creciendo. Junto a catedrales e iglesias, los edificios civiles, como palacios o grandes viviendas, toman relevancia al comienzo de la modernidad.

La morfología urbana fue modernizada en la medida de lo posible, porque la seguridad y la belleza del palacio del príncipe eran un reflejo de la de él mismo, pero también porque la relación del príncipe con el pueblo podía manifestarse a través de las intervenciones a nivel urbano²⁸.

La ciudad dialoga con el palacio como también lo hace con el ayuntamiento, el comercio y con la iglesia. Como si de cirujanos se

25 S. Antuñano, *Estudio preliminar*, en *La Ciudad de Dios*, cit., p. 68.

26 Cf. H. Marín, *Mundus. Una arqueología filosófica de la existencia*, cit., pp. 183-185.

27 F. Chueca Goitia, *Breve historia del urbanismo*, cit., p. 103.

28 S. Kostof, *Historia de la Arquitectura*, vol. 2, trad. M. Dolores Jiménez-Blanco, Alianza Editorial, Madrid 2005, p. 727.

tratasen, los arquitectos renacentistas comienzan a abrir el tejido medieval con grandes calles, plazas rectangulares y geométricas para dar cabida a las nuevas edificaciones. Las plazas, fachadas, puertas, fuentes y monumentos adquieren un valor simbólico dentro del espacio de la ciudad, rompiendo la homogeneidad del mismo y significándolo. «La morada del rey debe estar en el centro de la ciudad, debe ser de fácil acceso, rica en ornamentación, debe destacar más por su belleza que por su aspecto imponente»²⁹, indica Alberti en su manual sobre arquitectura.

Esta nueva escenografía urbana tiene como *imago urbis*, en los siglos XV y XVI, la Roma papal, cuya geometría está «basada en el radiocentrismo de las curvilíneas plazas monumentales y grandes cúpulas basilicales»³⁰. Estas nuevas plazas, que culminan las perspectivas propuestas, son colonizadas por obeliscos que, a modo de *axis mundi*, establecen una conexión con la trascendencia. A ellas se abren las fachadas de iglesias o basílicas que rompen la homogeneidad del espacio de la ciudad.

Sin embargo, las ciudades europeas evolucionarán de manera diferente según su relación con lo sagrado. Por un lado, aquellas que mantienen la hegemonía católica desarrollan nuevos focos religiosos en torno a edificaciones eclesiásticas, colegios fundados por órdenes religiosas, monasterios y conventos. Por otro, las ciudades donde triunfa la reforma protestante se desacralizan a mayor velocidad debido a la adquisición de numerosos bienes de la iglesia por parte de los príncipes protestantes. Los templos se despojan de imágenes, tanto en su interior como en el exterior e incluso cambian a un uso profano, con influencia de lo mercantil, como la catedral de San Pablo de Londres, cuya nave fue ocupada por un tiempo por los agentes de cambio. «La religión cedía ante el comercio, la fe ante el crédito»³¹, dice Mumford. Este cambio progresivo del sentido religioso provoca, bajo la teocracia calvinista, la sacralización del mercado. Con el tiempo, los templos dedicados al culto divino y los espacios mercantiles acabarán disputándose el centro

29 L. B. Alberti, *De Re Aedificatoria*, trad. J. Fresnillo, Akal, Madrid 2007, p. 201.

30 V. Bielza de Ory, *Lo urbano y lo sagrado. Morfología de la ciudad occidental*, cit., p. 307.

31 L. Mumford, *La ciudad en la historia*, cit., p. 530.

urbano y compartiendo estilos arquitectónicos³².

El racionalismo de Descartes, Spinoza o Leibniz, el triunfo de la cosmología de Newton y de Copérnico y la importancia del método empírico van, poco a poco, desterrando los valores medievales y la *imago mundi* cristiana. La ciudad deja de entenderse como lo separado de lo agreste, del caos, y busca su propia expansión superando los límites. La defensa de la ciudad no depende ya de la altura de la muralla, sino del número de soldados cuyo salario puede permitirse el príncipe o gobernante y las armas disponibles. El palacio desbanca la posición de la catedral. El arte sale de las iglesias y se traslada a las galerías y a los museos y la música suena ahora también en las salas de conciertos. El lugar de encuentro pasa de los claustros de los monasterios a los salones de los clubes de caballeros y la reunión de la comunidad se localiza en el edificio de la bolsa³³.

Entre los siglos XV y XVIII se configuró en Europa un nuevo complejo de rasgos culturales. En consecuencia, tanto la forma como el contenido de la vida urbana quedaron radicalmente alterados. El nuevo modelo de existencia surgió de una nueva economía, la del capitalismo mercantilista; [...] y de una nueva forma ideológica, que procedía de la física mecanicista³⁴.

La Revolución Industrial supone definitivamente un abandono del medio rural y una concentración de la población en las zonas urbanas. Las ciudades crecen a un ritmo vertiginoso, del mismo modo que lo hace la despersionización. El progreso científico parece no tener límite y en él se vuelcan muchas de las esperanzas del hombre. Las murallas de la ciudad se quedan pequeñas y se hace necesario su derribo, ya que su interior no puede albergar la demanda de mano de obra necesaria para la producción en las nuevas fábricas, que ocupan ahora lugares predominantes en la morfología de la ciudad. Chueca Goitia afirma que «las factorías fueron las dueñas y señoras del suelo urbano

32 Cf. V. Bielza de Ory, *Lo urbano y lo sagrado. Morfología de la ciudad occidental*, cit., p. 308.

33 Cf. L. Mumford, *La ciudad en la historia*, cit., pp. 620-622.

34 *Ivi*, p. 579.

y suburbano»³⁵.

Los postulados utilitaristas de Jeremy Bentham, Stuart Mill y Adam Smith constituyen la base ideológica del nuevo desarrollo industrial y capitalista³⁶, y son los que ordenan la ciudad moderna. El desarrollo de este crecimiento se produce, fundamentalmente, mediante el auge de los denominados barrios obreros. Barrios enteros abarrotados de viviendas de ínfima calidad, con hileras de edificaciones iguales y con unas deficientes condiciones de habitabilidad.

Grupos de especuladores [...] se encargan de construir filas de casas de un solo piso, a medida que las van necesitando, con el único propósito de obtener la máxima ganancia: con tal de que permanecieran en pie (aunque solo fuera temporalmente) y que las personas sin otro recurso no tuvieran más remedio que ocuparlas, a nadie le importaba lo más mínimo que ofrecieran seguridad e higiene, que tuvieran luz y aire, o que estuvieran abominablemente sobrepobladas³⁷.

Frente a este crecimiento, el arquitecto debe dar respuesta a las necesidades impuestas en este entorno. Así, dice Le Corbusier: «la Arquitectura se ocupa de la casa ordinaria y corriente, para hombres normales y corrientes. Deja de lado los palacios. He aquí un signo de los tiempos»³⁸. La *imago mundi* del hombre moderno ha cambiado. La desacralización hace que la ciudad crezca bajo otro fundamento. La sucesión de viviendas impersonales genera una comprensión homogénea del espacio. En la ciudad moderna «toda orientación verdadera desaparece, pues el “punto fijo” no goza ya de un estatuto ontológico único: aparece y desaparece según las necesidades cotidianas»³⁹.

La mejora en el transporte y la aparición del ferrocarril cambian el

35 F. Chueca Goitia, *Breve historia del urbanismo*, cit., p. 170.

36 Cf. *Ivi*, p. 165.

37 L. Benevolo, *Historia de la Arquitectura Moderna*, trad. M. Galfetti y J. Diaz de Atauri, Gustavo Gili, Barcelona 1975, 2ª Edición, p. 73.

38 Le Corbusier, *Hacia una arquitectura*, trad. J. Martínez Alinari, Apóstrofe, Barcelona 1998, p. XV.

39 M. Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, cit., p. 23.

concepto de la distancia al centro. El hombre no necesita vivir cerca del lugar de trabajo, sino que la distancia comienza a medirse en función del método de transporte que se pueda utilizar. «La altura y extensión de nuestras ciudades dependió de la capacidad de controlar y poder conjugar en proporciones desconocidas el tiempo y el espacio»⁴⁰. La ciudad es percibida por el hombre moderno, al igual que el conocimiento, sin límites.

La ciudad industrial se seculariza. El centro urbano deja de ser la ante-catedral o la plaza mayor, sustituidos ahora por el centro mercantil y financiero; los límites urbanos, una vez derribada la muralla con sus puertas, pierden el sentido defensivo y sacral, existente desde la antigüedad, para dejar crecer el espacio periurbano o suburbano⁴¹.

5. La ciudad contemporánea

Los límites de la ciudad contemporánea superan las huellas físicas marcadas por la extensión de viviendas construidas hasta mediados del siglo XX. Las nuevas líneas de comunicación, los avances en los medios del transporte, las mejoras técnicas y tecnológicas han desplazado el *axis mundi* de lo espacial a lo temporal. La distancia entre dos puntos depende ahora del tiempo que se tarda en llegar de uno a otro.

Ahora ya no son sólo ni principalmente los caminos sino los medios de comunicación y las redes internáuticas las que sincronizan el mundo en una simultaneidad según la velocidad del acontecimiento. Ya no es sólo ni principalmente el viajar sino el participar del acontecimiento lo que nos pone en el mundo. [...] Así pues, el desplazamiento desde lo espacial a lo temporal implica también la oscilación del mundo como habitación al mundo como proceso, y del hombre como habitante a transeúnte⁴².

El concepto de límite se ve como una atadura para el hombre

40 H. Marín, *Mundus. Una arqueología filosófica de la existencia*, cit., p. 221.

41 V. Bielza de Ory, *Lo urbano y lo sagrado. Morfología de la ciudad occidental*, cit., p. 333.

42 H. Marín, *Mundus. Una arqueología filosófica de la existencia*, cit., p. 204.

contemporáneo. Los avances científicos y tecnológicos parecen no tener límite al igual que el crecimiento de la ciudad. Se han derrumbado o superado las antiguas murallas y la ciudad crece sin fin. Esta pérdida de límite dificulta la identidad de la ciudad. La globalización hace que la homogeneidad del espacio se extienda fuera de los límites de la misma. El mundo entero es homogéneo para el hombre contemporáneo. La ciudad es ahora una aldea global.

En la ciudad ya no resulta relevante la ubicación respecto al centro, ya que éste no es ontológicamente relevante. No hay un único centro, sino que surgen múltiples centros en torno a diversas actividades. Las viviendas se agrupan en zonas residenciales, con el requisito de tener una buena red de transporte para acceder a los lugares de trabajo. La pandemia de la Covid-19 y el aumento exponencial del teletrabajo han demostrado que incluso estas redes de transporte ya no son tan necesarias. Ni siquiera es necesario vivir en la ciudad siempre que exista una buena red de comunicación digital. Ya no existe un centro del mundo, como ocurría en la ciudad antigua o medieval, sino que la ciudad está sembrada de nuevos centros.

Ya no hay un «mundo», sino tan sólo fragmentos de un universo roto, la masa amorfa de una infinidad de «lugares» más o menos neutros en los que se mueve el hombre bajo el imperio de las obligaciones de toda existencia integrada en una sociedad industrial⁴³.

Esos lugares «más o menos neutros» a los que se refiere Eliade constituyen para el hombre no religioso sus lugares únicos. Ya no hay un lugar significativo sino múltiples lugares.

Si nos remitimos a la experiencia del hombre contemporáneo, determinados lugares como la casa de los abuelos, la calle del primer amor, un paisaje concreto con un amigo, un restaurante visitado durante un viaje turístico, configuran sus lugares santos y diferencian la homogeneidad del espacio. Estos lugares únicos están únicamente relacionados con cada uno de los ciudadanos. Son lugares personales, que no mantienen una relación con nada externo y más grande que él

43 M. Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, cit., p. 23.

y no trascienden de su realidad. No son lugares especiales o santos para todos los habitantes de la ciudad, como ocurría con los templos antiguos o las catedrales medievales, sino que la urbe se encuentra repleta de santuarios personales que únicamente son significativos para uno mismo.

La ciudad se organiza bajo los dictados de la funcionalidad, la economía y el negocio. Las grandes avenidas facilitan el tráfico y los planes urbanísticos racionalizan el espacio, dividiendo la ciudad en diversos usos: residencial, educativo, económico-industrial, de servicios, de equipamientos, de transportes e infraestructuras, etc. Los centros de las ciudades son monopolizados por altísimos rascacielos que congregan empresas y centros de negocios.

«El rascacielos responde a la aspiración del ser humano de elevarse al cielo: las pirámides, los zigurats, las catedrales [...] materializaron desde la prehistoria el afán de acercarse a la divinidad. Pero ahora es para dominar a otros hombres desde el poder económico⁴⁴.»

Los barrios residenciales se sitúan en torno al culto a otra nueva divinidad para el hombre contemporáneo: el ocio. Grandes espacios comerciales plagados de restaurantes, salas de juego, cines, gimnasios, estadios de fútbol y lugares de entretenimiento se convierten en el centro de referencia del barrio.

Conclusiones

La *imago mundi* del hombre se reconoce a través de las huellas de la ciudad en la que vive. El *homo religiosus* necesita vivir en una ciudad con límite y con un centro que llene de sentido su vida. «Al espíritu medieval le daba sosiego un universo de definiciones cortantes, murallas sólidas y vistas limitadas; hasta el cielo y el infierno tenían sus límites circulares»⁴⁵. Con la muralla cuando se cerraban las puertas, «la ciudad quedaba herméticamente separada del mundo exterior. Este encierro contribuía a crear una sensación de unidad, así como de seguridad»⁴⁶.

44 V. Bielza de Ory, *Lo urbano y lo sagrado. Morfología de la ciudad occidental*, cit., p. 351.

45 L. Mumford, *La ciudad en la historia*, cit., p. 510.

46 *Ivi*, p. 511.

El hombre moderno no religioso, por el contrario, busca su determinación en la ausencia de límites. Éstos son vistos como una privación de libertad. La ciudad contemporánea ha perdido la referencia del centro generador y crece sin límites. Esa ausencia de límites es interpretada como un aumento de libertades y de posibilidades, pero hace desaparecer la diferenciación entre el espacio sagrado y el espacio profano.

El grito de ¡abajo las murallas! que se escucha en el siglo XIX en las ciudades industriales, como Barcelona, significa progreso y libertad, pero también implica la desaparición del límite entre lo sagrado y lo profano que representaban la muralla y sus puertas desde tiempos romanos⁴⁷.

Para el hombre de la ciudad contemporánea el *axis mundi* ha perdido su sentido espacial y se ha desplazado hacia un eje temporal. El hombre moderno no necesita pertenecer a un lugar, consagrarlo y hacerlo suyo limitándolo, sino que va sembrando el mundo de lugares únicos y personales, con duración temporal limitada y que tienen únicamente significado para él.

La experiencia fundadora del mundo en torno a un centro es reconocible, física y ontológicamente, en las ciudades antiguas y medievales, cuyos habitantes asumen una situación existencial siempre relacionada con lo sagrado. Este lugar donde lo sagrado se manifiesta se constituye como el “centro del mundo” y tiene un valor existencial para el hombre religioso. La estructura de la ciudad antigua y la ciudad medieval revelan un espacio sagrado generado en torno a un punto central donde se manifiesta la hierofanía. Este espacio queda separado del resto mediante un surco o una muralla, es decir, mediante un límite. La morfología de la ciudad antigua y medieval permite reconocer en su morfología este determinado modo de estar en el mundo, de comprenderlo y de relacionarse con él.

En la ciudad contemporánea, el hombre no religioso concibe el espacio homogéneo, sin escisiones y ha perdido las referencias existenciales.

47 V. Bielza de Ory, *Lo urbano y lo sagrado. Morfología de la ciudad occidental*, cit., p. 340.

Lo rural se mezcla con lo urbano, y el espacio de la ciudad se extiende en torno a las grandes vías de comunicación. «Para el hombre profano, el espacio es homogéneo y neutro: ninguna ruptura diferencia cualitativamente las diversas partes de su masa»⁴⁸. La representación de las ciudades contemporáneas refleja esta característica. Los planos están repletos de números, datos, cotas, escalas, rectas y curvas de nivel que indican distancias, posiciones, jerarquías de las calles, direcciones de circulación que permiten al hombre contemporáneo orientarse en la ciudad. Esta orientación es únicamente física, no dada por la propia estructura del espacio, como ocurre en la ciudad antigua o en la medieval.

Observamos en la ciudad contemporánea la aparición de nuevos centros. El centro de la ciudad no se sitúa, como en la ciudad antigua o en la medieval en torno al lugar de culto a la divinidad, sino que surgen numerosos centros que generan diverso tejido urbano a su alrededor. Estos nuevos centros son, en la ciudad contemporánea, ocupados por grandes edificios donde se localizan los centros comerciales y de ocio. Alrededor de éstos se agrupan zonas residenciales. También surgen los centros de negocios, donde los rascacielos albergan multitud de oficinas y lugares de trabajo o los nuevos centros culturales, donde en torno a algunos museos y edificios significativos, e incluso los centros originales de las ciudades se genera un circuito turístico rodeado de hoteles, hostales y viviendas vacacionales.

Sin embargo, como afirma Eliade, el hombre arreligioso en estado puro es un fenómeno raro. Subyace en él una religiosidad estructural que hace que se comporte de manera religiosa sin saberlo, asumiendo una nueva situación existencial. «Se reconoce como único sujeto y agente de la historia, y rechaza toda llamada a la trascendencia»⁴⁹. El hombre no religioso se hace a sí mismo, del mismo modo que es él el que genera una multitud de nuevos lugares únicos en la ciudad. «El hombre moderno que se siente y pretende ser arreligioso dispone aún de toda una mitología camuflada y de numerosos ritualismos degradados»⁵⁰

48 M. Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, cit., p. 22.

49 Cf. *Ivi*, p. 148.

50 *Ivi*, p. 149.

que configuran la ciudad contemporánea.

Bibliografía

- Alberti, L. B., *De Re Aedificatoria*, trad. J. Fresnillo, Akal, Madrid 2007;
- Antuñano, S., *Estudio preliminar*, en *La Ciudad de Dios*, Tecnos, Madrid 2018;
- Benevolo, L., *Historia de la Arquitectura Moderna*, trad. M. Galfetti y J. Díaz de Atauri, Gustavo Gili, Barcelona 1975, 2ª Edición;
- Bielza de Ory, V., *Lo urbano y lo sagrado. Morfología de la ciudad occidental*, EUNSA, Pamplona 2022;
- Chueca Goitia, F., *Breve historia del urbanismo*, Alianza Editorial, Madrid 2007;
- De Coulanges, F., *La ciudad antigua*, trad. D. Moreno, Porrúa, México 2003;
- De Seta, C. – Le Goff, J., *La ciudad y las murallas*, Cátedra, Madrid 1991;
- Eliade, M., *Lo sagrado y lo profano*, trad. L. Gil y R. A. Díez, Austral, Barcelona 1998;
- Kostof, S., *Historia de la Arquitectura*, vol. 2, trad. M. Dolores Jiménez-Blanco, Alianza Editorial, Madrid 2005;
- Lavedan, P., *L'Architecture Française*, Larousse, Paris 1944;
- Le Corbusier, *Hacia una arquitectura*, trad. J. Martínez Alinari, Apóstrofe, Barcelona 1998;
- Marín, H., *Mundus. Una arqueología filosófica de la existencia*, Nuevo Inicio, Granada 2019;
- Mumford, L., *La ciudad en la historia*, trad. E. Luis Revol, Pepitas de calabaza, 2012;
- San Agustín, *La Ciudad de Dios*, trad. S. Santamarta y M. Fuentes, S. Antuñano (ed.), Tecnos, Madrid 2018;
- Villoro, L., *El pensamiento moderno. Filosofía del Renacimiento*, Fondo de Cultura Económica, México 2013.

Abitare i nuovi mondi. L'esistenza dei luoghi nel mondo virtuale

*Daniele Monaco**

Abstract: L'esistenza dell'essere umano sulla terra è sempre localizzata, ossia in relazione con il luogo. Il luogo viene qui interpretato attraverso la categoria del *genius loci* ad opera di Norberg-Schulz. Enucleando le caratteristiche del *genius loci* descritte si ripercorre anche la teoresi heideggeriana sull'abitare da cui egli muove i passi, con particolare attenzione alla facoltà umana di radunare attorno al luogo i significati del mondo di appartenenza. Tesi di questo scritto è non solo provare che la relazione con il *genius loci* è abitativa, ma anche che tale relazione pertiene ad aspetti del reale che esulano la semplice realtà fisica, come i mondi virtuali e i mondi videoludici in particolare. Applicando la chiave ermeneutica del *genius loci* al mondo virtuale si cerca pertanto di comprenderlo fenomenologicamente in relazione ai modi d'esistere umani cercando di riconoscere in esso la relazione con i luoghi.

Keywords: abitare; genius loci; mondi virtuali; mondi videoludici; abitare nel virtuale.

* daniele.monaco@dottorandi.unipg.it

Abstract: All humans exist within a localized context - that is to say, every aspect of human existence occurs in relation to the place. In this article, I propose to interpret the conceptualisation of the place through the lens of Norberg-Schulz's *genius loci*, by comparing *genius loci*'s characteristics to Heidegger's theory of dwelling, observing in particular the human ability to attribute meanings to the place they inhabit. The aim of this paper is not only to demonstrate that the relationship with *genius loci* is dwelling-oriented, but also that such relationship pertains to aspects of reality that go beyond mere materiality, such as virtual worlds and particularly video game worlds. I suggest here that applying the conceptualisation of the *genius loci* to the virtual world allows for its phenomenological understanding with reference to the human modalities of existence and their relationship with the places they inhabit.

Keywords: dwelling; genius loci; virtual worlds; game worlds; virtual dwelling.

“L’abitare è il modo in cui i mortali sono sulla terra”¹

1. L’abitare e i luoghi

Che cosa si intende con il concetto di luogo, e, ancor più, quando si dice che i luoghi abbiano un *genius loci*? Dare una risposta a queste domande non è semplice dato che, per i contemporanei filosofi dell’abitare, tanto il concetto di luogo quanto quello di *genius loci* sono problematici². Pertanto, tali risposte richiedono una rapida disamina del contesto circa lo statuto del luogo, nella proficua attenzione dedicata alla questione almeno a partire dallo *spatial turn*³.

La complessità di cogliere lo statuto del luogo ha condotto, in contemporanea, al tentativo tanto di superarne la definizione quanto di ricostruirla. In tal modo, da un lato si sostiene come la nozione di luogo vada abbandonata o quantomeno decostruita⁴, oppure accantonata per preferirle quella di “vicinato”⁵. D’altro canto, si tenta anche di ri-costruire, piuttosto che decostruire, tale nozione. Ad esempio, Augustine Berque utilizza sia la nozione di *milieu*⁶, per parlare di un luogo in relazione, ma anche quella di *chora*⁷, ossia di un luogo che deve essere distinto dal *topos*, mero punto geografico, e che viene inteso come ciò «che partecipa a ciò in cui si trova; è un luogo dinamico, a partire dal quale accade

1 M. Heidegger, *Costruire, abitare, pensare*, in Id., *Saggi e discorsi*, tr. it. di G. Vattimo, Mursia, Milano 2014, p. 98.

2 Cf. in merito C. Danani, *Abitanti di passaggio: riflessioni filosofiche sull’abitare umano*, Percorsi di etica 12, Aracne, Roma 2013, p. 85.

3 Cf. in merito J. Guldi, «What is the Spatial Turn? Spatial Humanities», consultato 30 gennaio 2024, <https://spatial.scholarslab.org/spatial-turn/>; M. Maggioli, *Dentro lo Spatial Turn: luogo e località, spazio e territorio*, in «Semestrale di studi e ricerche di geografia» N. 2 (2015), pp. 51-66.

4 Cf. in merito B. Palumbo, *L’UNESCO e il campanile: antropologia, politica e beni culturali in Sicilia orientale*, Meltemi, Roma 2006.

5 Cf. in merito A. Appadurai, *Modernità in polvere: dimensioni culturali della globalizzazione*, tr. it. di P. Vereni, Cortina, Milano 2012.

6 A. Berque, *Ecumene: introduzione allo studio degli ambienti umani*, a c. di M. Maggioli, tr. it. di S. Gamba e C. Arbore, Mimesi, Milano 2019.

7 O “Khora”. Cf. in merito J. Derrida, *Chōra*, a c. di G. Dalmaso, Jaca Book, Milano 2019.

qualcosa di differente»⁸. Questo tentativo di riformulare la nozione di luogo in chiave relazionale non è un *unicum* in ambito francofono. Ancora Pierre Bourdieu, la cui influenza sul terreno antropologico è difficile sopravvalutare, invoca la nozione di “campo” con cui indica all’incirca il “luogo” in cui il reale si svolge⁹, raccogliendone in tal modo non solo gli aspetti materiali od oggettivi, ma anche quelli sociali o soggettivi: la geografia, la materialità e le risorse fisiche della localizzazione quindi, ma anche l’organizzazione sociale ed economica e i rapporti di potere fra i singoli. Vale la pena qui notare l’intento, da parte di Bourdieu, di cogliere la realtà attraverso quella che possiamo definire una “complicità ontologica” per sostenere che l’intero «reale è relazionale»¹⁰. Questa modalità di intendere il luogo culmina nell’assunzione che «nel suo senso più pieno, lo “spazio” è quella struttura complessa eppure unitaria che racchiude spazio e tempo, soggettivo e oggettivo; empiricamente, lo spazio appare in quei tanti luoghi diversi, spesso nomati, nei quali si trovano persone e cose, e all’interno e tra i quali si muovono»¹¹.

L’intento di riabilitare in chiave relazionale lo statuto del luogo investe anche il concetto di *genius loci*. Nel lavoro di Carla Danani sul luogo, ad esempio, se si accostano la nozione di *genius loci* e del già citato *milieu*, si nota una evidente familiarità: se il primo è «la coevoluzione dell’elemento naturale con quello antropico»¹², il secondo costituisce «l’identità di un luogo come dinamica, sempre in costruzione e risignificata e, tuttavia, articolata su caratteristiche e specificità che si danno alla saggezza sensibile»¹³. Pertanto, si può dire che queste definizioni convergono su almeno due punti, fondamentali per il presente lavoro, che riassumono

8 A. Berque, *Ecumene*, cit., p. 65.

9 Cf. in merito P. Bourdieu, *Sistema, Habitus, Campo; Sociologia generale*, a c. di C. Pizzo, *Sociologia generale* vol. 2 Mimesis 2021.

10 P. Bourdieu, *Ragioni pratiche*, tr. it. di R. Ferrara, Il Mulino, Bologna 2009, p. 15.

11 J. Malpas, *Place and Experience: A Philosophical Topography*, Cambridge University Press, Cambridge 1999, p. 219. Dove non diversamente indicato le traduzioni sono opera dello scrivente. Lo spazio qui deve essere inteso in modo distinto rispetto la diade “spazio-tempo” poiché si riferisce piuttosto alla localizzazione umana.

12 C. Danani, *Abitanti di passaggio*, cit., p. 85.

13 C. Danani, *Identità di luogo?*, in Ead., *I luoghi e gli altri. La cura dell’abitare*, Aracne, Roma 2016, p. 79.

appropriatamente le attuali declinazioni circa il concetto di luogo:

- il luogo è il frutto di una relazione co-costitutiva fra l'elemento soggettivo, culturale, psicologico, esistenziale ed umano, e l'elemento oggettivo, materiale e geografico;
- il luogo è ciò che avviluppa e in-forma la – e a sua volta viene in-formato dalla – comunità, financo il singolo che lo “abita”.

Occorre concentrarsi brevemente, prima di offrire la specifica definizione di *genius loci* adoperata nella mia ricerca, su questa “relazionalità” dei due aspetti, al fine di enucleare al meglio la specifica accezione di luogo adombrata da Norberg-Schulz. Non è possibile comprendere appieno tale nozione, infatti, se prima non si evidenzia l'ontologia soggiacente la sua teoresi, che si pone in continuità sul sentiero aperto da Heidegger.

2. L'ontologia dei luoghi

Fra gli sforzi da Heidegger dedicati a comprendere in che modo esista l'essere umano, una parte non trascurabile è dedicata proprio al modo in cui si esiste *nello* spazio, ossia al modo in cui il *Da* del *Da-sein* esiste sulla terra. Similmente a quanto fatto dagli autori menzionati precedentemente, egli intende proporre una via di accesso al luogo relazionale. Infatti, Heidegger, più che un'ontologia gerarchica di contrapposizione fra soggetto e luogo, in cui il secondo deriva dal primo, intende proporre un'ontologia di relazione, di “amicizia”¹⁴ con le cose e – ci avverte – lo spazio «non è né un oggetto esterno né una esperienza interiore. Non ci sono gli uomini e inoltre *spazio*»¹⁵.

Se lo spazio non è né un oggetto (*gegenstand*) fra gli altri né un fenomeno coscienziale esso deve ben derivare da altro, ossia dal modo in cui l'essere umano esiste; essendo «l'abitare [...] il modo in

14 C. Norberg-Schulz, *Genius loci: paesaggio ambiente architettura*, tr. it. di A.M. Norberg-Schulz, 11. ed, Documenti di architettura, Electa, Milano 1979, p. 168. Egli usa questa bella espressione per definire il rapporto con le cose derivante dall'ontologia heideggeriana.

15 M. Heidegger, *Costruire, abitare, pensare*, cit., p. 104.

cui i mortali sono sulla terra»¹⁶. Da tale modo di esistere egli fa derivare la costituzione dei luoghi, ponendo quindi l'essere umano e i luoghi in strettissima relazione ontologica. Per giungere a tale conclusione, mosso dalla premessa che la verità sull'esistere non sia una conoscenza ragionata, bensì un "accoglimento" dell'essenza della cosa, si pone in ascolto dell'appello fondamentale insito nel linguaggio. Pertanto, egli muove dall'analisi delle parole alto-tedesche. In primo luogo, la parola *buan*, il cui significato è costruire o anche coltivare ma che, nel suo significato originario, significa anche rimanere e, con la comune radice con il verbo essere *sein* (che alla prima persona si coniuga *ich bin*, da qui l'assonanza con *buan*), anche "esser presso". Da questi assunti Heidegger consegue un'ulteriore sfumatura dell'abitare che deriva dalla comunanza semantica fra il gotico *wunian* e la parola *Freie*, la quale significa avere la pace e, quindi, anche essere preservato, curato¹⁷.

Il tentativo, estremamente potente, è di trovare nello scrigno del linguaggio le modalità essenziali, originarie in senso stretto, dell'esistenza umana. Da questa breve analisi Heidegger trae che l'abitare umano è per essenza sia un costruire che un coltivare ma, soprattutto, un aver cura del luogo. Questo aver cura non deve essere confuso con una sorta di prodromo della contemporanea coscienza ecologica, benché non manchi in Heidegger la consapevolezza dello sfruttamento incosciente della terra da parte dell'essere umano. Piuttosto, coerentemente al suo impianto teorico, aver cura del luogo significa portare alla verità il luogo, portarlo alla luce attraverso la delimitazione e il raccoglimento. Il luogo, propriamente detto, dunque, sarà solo quella "cosa" capace di radunare i significati. Da ciò discende che l'abitare si declina come costruzione delle cose, da non intendersi come semplice edificazione ma come il venire all'essenza del luogo. La costruzione del luogo inizia dal suo limite, in cui appare la sua essenza. In tal modo, un ponte, ad esempio, è un luogo (*Ort*) in quanto fa spazio (*Raum*), ed è solo in questo spazio "sgomberato" che è possibile raccogliere lo spazio inteso come estensione o rapporto fra un punto e l'altro (*Stellen*): l'essere umano è sempre presso la cosa (o luogo) *ontologicamente* e non in senso spaziale geometrico. L'esser

16 *Ivi*, p. 98.

17 *Ivi*, p. 99.

luogo, o cosa, del ponte è dunque tale in funzione del fatto che apre un diverso tipo di spazio (*raum*) dalla mera estensione fisica per accogliere il paesaggio e le rive in quanto tali:

Il ponte raduna l'Essere in una certa "ubicazione" che possiamo chiamare un "luogo". Questo "luogo" tuttavia non esisteva come entità prima del ponte (benché esistessero molti "siti" lungo la riva, dove esso avrebbe potuto sorgere), bensì entra in vista con e come il ponte¹⁸.

Da questo punto, Heidegger conclude che «gli spazi che ogni giorno percorriamo sono disposti e aperti da luoghi»¹⁹ in quanto, per essenza, l'essere umano è presso le cose e abbraccia lo spazio. Parlare dell'essere umano è già infatti parlare del luogo «dal momento che *Dasein* è giustamente inteso come già inclusivo del mondo» per cui «si può capire [*one can see*] come Heidegger possa commentare, nel suo successivo scritto, che "*Dasein* nomina ciò che deve prima essere sperimentato, e poi correttamente pensato, come Luogo" [*Ort*]]»²⁰. I luoghi divengono quindi i punti tra i quali possiamo individuare ciò che definiamo spazio ed è la capacità umana di abitare e portare alla luce i "luoghi" che dispiega lo spazio come ciò che si trova fra di essi. Tale concezione della cosa, inoltre, accantona definitivamente l'ontologia cartesiana dell'ente materiale visto come corpo con estensione dotato di qualità primarie e secondarie²¹ per sostituirvi invece un approccio in cui il costruire la cosa è un'operazione ontologica che partecipa dell'essenza della cosa stessa.

Per quanto apparentemente controintuitivo, dunque, non avrebbe senso chiedersi se l'essenza della cosa giace nella sua estensione e

18 W.J. Richardson, *Heidegger-through phenomenology to thought*, 3. ed, Phaenomenologica 13, Nijhoff, The Hague 1974, p. 585. Tradotto da Norberg-Schulz in C. Norberg-Schulz, *Genius loci*, cit., p. 18. Norberg-Schulz compie un enorme lavoro di interpretazione di alcuni degli autori che usa, in particolare di Heidegger.

19 M. Heidegger, *Costruire, abitare, pensare*, cit., p. 104.

20 J. Malpas, *Place and Experience*, cit., p. 33. Malpas traduce la citazione interna da M. Heidegger, «Einleitung Zu: "Was ist Metaphysik"», in *Wegmarken*, Gesamtausgabe 9, Klostermann, Frankfurt am Main 1976, p. 373.

21 Cf. in merito R. Descartes, *I principii della filosofia*, Libritalia, Milano 1997; G. Galilei, *Il sagggiatore*, Terza edizione, Feltrinelli, Milano 2015.

nelle sue proprietà fisiche più di quanto non lo abbia chiedersi se giaccia invece nell'utilizzo che se ne fa. Piuttosto, dovremmo dire che l'essenza della cosa giace nel suo riunire il mondo cui appartiene. Come il ponte raduna le rive e il paesaggio in quanto tale, così, l'esser brocca di una brocca, argomenta Heidegger, giace nel raccogliere e riunire l'offerta del liquido che vi si mette dentro, il quale disseta i mortali e ri-chiama la purezza della sorgente o il lavoro in connubio con la terra che reca il vino²². Vale la pena notare questo passaggio fondamentale in quanto tale retta ermeneutica sarà applicata anche nell'indagine sull'essenza del luogo. Questo specifico approccio alla localizzazione strappa l'ente nel mondo a una concezione eminentemente materialistica ed è ciò che muove Norberg-Schulz nel suo cercare un'ontologia relazionale con il luogo, proponendo una definizione di *genius loci* estremamente originale.

3. Il *genius loci* di Norberg-Schulz

Christian Norberg-Schulz (1926 Oslo – 2000 Oslo)²³ è stato un architetto che, pur avendo costruito assai poco, ha avuto un'influenza enorme in architettura, inaugurando quella che potrebbe definirsi un'architettura fenomenologica, e invocando, allo stesso tempo, l'avvento di una fenomenologia dell'architettura. Interprete poco noto della filosofia heideggeriana, egli la utilizza in connubio con il concetto di *genius loci*, mutuandolo dalla romanità, di cui era conoscitore anche per studi sul campo condotti in Italia. Impossibile qui ripercorrere la lunga storia del concetto di *genius loci* o della complessa teoria di Norberg-Schulz; la presente riflessione si condensa quindi intorno ad alcuni elementi ritenuti fondanti. In primo luogo, con *genius loci* si deve intendere un insieme di caratteristiche che si possono suddividere in: localizzazioni, designate dai sostantivi con cui si nominano i luoghi; spazializzazioni, specificate dalle preposizioni e il carattere dei luoghi stessi, descritto

22 M. Heidegger, *La cosa*, in Id., *Saggi e discorsi*, cit., p. 114.

23 La figura di Norberg-Schulz sembra in generale essere poco nota al campo filosofico, fatte salve sporadiche citazioni. Si ritiene importante invece, nel presente lavoro, rimarcare la centralità e il lavoro di interpretazione della filosofia heideggeriana.

dagli aggettivi²⁴. Tutto questo è il *genius loci* di un posto ed è interessante qui notare che, probabilmente sulla scorta del percorso heideggeriano, Norberg-Schulz sembra voler rintracciare quantomeno una correlazione fra ontologia del luogo e linguaggio. Ed è di ontologia del luogo che, a mio avviso, occorre parlare poiché il *genius loci* denota «che una cosa “esiste” o che essa “vuole esistere”»²⁵. Si può quindi sostenere come egli tenti di instaurare una relazione con il luogo che possiamo definire a pieno titolo come ontologica per diverse ragioni.

In primo luogo, Norberg-Schulz traccia una connessione fra la “cosità” dell’ente artificiale, mutuata da Heidegger, e l’apparire del luogo a seguito del costruire umano, approfondendo quanto descritto del raccoglimento operato dal ponte rispetto il paesaggio. Pertanto, se l’essere umano può costruire la casa in quanto per essenza abita fra cielo e terra, come ci insegna Heidegger, per Norberg-Schulz questa relazione si sviluppa sino a divenire l’assunzione che la casa, con le sue soglie, raccoglie il mondo esterno non dissimilmente da come fa la cosa rispetto al mondo che gli appartiene, instaurando un parallelismo con la “Quadratura” (*Das Geviert*)²⁶ di Heidegger. Le categorie di cielo e terra troveranno quindi riscontro in quelle di “soffitto” e “pavimento”. È l’apparire della casa in quanto luogo che raccoglie il mondo ponendo in una relazione esterno e interno, che prima del suo apparire non sussisteva. Il raccoglimento dei significati deve essere qui inteso come quel richiamo alla totalità del mondo cui l’ente luogo appartiene e che viene radunato, reso plasticamente e significato attraverso la costruzione di tale ente. Non solo la casa con le sue soglie raccoglie i significati e diviene luogo, apparendo come luogo in quanto la sua soglia distingue e instaura una relazione fra interno ed esterno, ma anche ogni luogo inteso in senso progressivamente più ampio è figlio di questa costruzione ontologica che investe quindi la casa, il vicinato, la città. Oltre le categorie di “cielo” e “terra”, riferite alla casa, Norberg-Schulz instaura un parallelismo completo con la “Quadratura” composta da terra, cielo, mortali e divini (qui egli preferisce usare la

24 C. Norberg-Schulz, *Genius loci*, cit., pp. 15–17.

25 Ivi, p. 18. Nel testo Norberg-Schulz afferma di usare le parole di Louis Khan senza citare una fonte scritta, da qui il virgolettato interno.

26 Cf. in merito M. Heidegger, *Costruire, abitare, pensare*, cit., pp. 99ss.

parola “spirito”) ed enuclea le quattro categorie, corrispondenti, di cosa, ordine, carattere e luce²⁷ che riguardano non più la casa ma ogni luogo. Nella semantica di Norberg-Schulz ciò vorrà dire che l'essere umano è cosa fra le cose con cui intrattiene rapporti, segue l'*ordine* cosmico delle stelle e del sole, trova corrispondenze fra i suoi stati psichici e il *carattere* delle cose e vive influenzato dalla *luce* del clima in cui si trova²⁸. Il *genius loci* è costituito, raccoglie e significa questi quattro aspetti.

Ma la connessione aperta da Norberg-Schulz fra l'apparire della cosa e l'apparire del luogo, di fatto già precorsa da Heidegger stesso, si intensifica ulteriormente sino a fondare sull'ontologia heideggeriana quell'influenza del luogo sull'identità umana cui gli autori citati precedentemente sono pure pervenuti. Il luogo e la cosa, si è detto, ricavano la loro essenza dal raccoglimento dei significati del mondo cui appartengono e sono in un tale rapporto che «le cose non solo “appartengono” al luogo, ma sono il luogo»²⁹. L'essenza del luogo o le sue condizioni di relazione con l'umano non giacciono quindi né nel suo utilizzo né nelle sue proprietà fisiche. Ciò è vero al punto che, se per Heidegger «siamo, nel senso più letterale della parola, i *Be-Dingten*, coloro che hanno-cose, e sono perciò condizionati (*bedingt*)»³⁰, l'architetto norvegese ne ricava che, essendo i luoghi cose, siamo condizionati dai luoghi in almeno due modalità.

La prima è definita *orientamento* ed è la capacità umana di acquisire una conoscenza locale del luogo, con la sua spazialità geometrica, le sue caratteristiche nonché usi e costumi. Da questa conoscenza, definita dai contemporanei “mente locale”³¹, l'essere umano ricava le coordinate per lo spostamento. Allo stesso tempo, dalla significanza delle cose concrete di cui il luogo è anche composto, esso ottiene la seconda modalità costituita dalla possibilità di *identificarsi*, ossia di ricavare un

27 C. Norberg-Schulz, *Genius loci*, cit., p. 170.

28 *Ivi*, p. 168.

29 C. Norberg-Schulz, *Genius loci*, cit., p. 176. Virgolettati e corsivo sono dell'autore che traduce da M. Heidegger, *Die Kunst und der Raum*, p. 11. Non viene specificata l'edizione, ma è possibile trovare il passo in M. Heidegger, *L'arte e lo spazio: testo originale a fronte*, tr. it. di C. Angelino, Il melangolo, Genova 1995, p. 29

30 M. Heidegger, *La cosa*, cit., p. 121.

31 Cf. in merito F. La Cecla, *Mente locale*, Nuova ed. ampliata e aggiornata, Elèuthera, Milano 2021.

senso di appartenenza³².

Ciò vale a dire che, i due aspetti enucleati come fondamentali della concezione del luogo, il luogo come “luogo” relazionale e come co-condizionante l’essere umano, sono operativi anche nella teoresi di Norberg-Schulz che pure parte dalla capacità del costruire dell’essere umano quale enfattizzazione della capacità “ontologica” di abitare. Della triade dell’ontologia dell’abitare argomentata da Heidegger – abitare come costruire, coltivare e aver cura del luogo – il costruire occupa la maggior parte degli sforzi di ricezione di Norberg-Schulz, mentre il coltivare resta, forse volontariamente, sullo sfondo. È, invece, molto attento a recepire quella che è, a mio parere, la declinazione eminente dell’abitare: l’aver cura del luogo. Se Heidegger colloca l’aver cura nel suo complesso impalco teorico e la declina quindi come un sostanziale accogliere e far venire alla luce l’essenza del luogo, anche qui l’architetto di Oslo va ben oltre, pur se non in direzione contraria, allo scritto heideggeriano e lo fa decidendo di mantenere intatta una sfumatura del *genius loci* dell’antica cultura romana. Nella lunga evoluzione del concetto di *genius loci*, che non abbiamo percorso qui, l’estrema vitalità del concetto in epoca romana è testimoniata dalla celebre affermazione “Non esiste luogo senza il suo *genio*”³³. Era infatti convinzione comune che non solo ogni luogo, ma financo ogni entità quale una casa, una legione o persona (qui in chiara derivazione dal *daimon* greco) avessero il proprio *genius loci*. Entità dallo statuto estremamente ambiguo, decisamente sovra umano ma non esattamente divino, la sua presenza era sentita in special modo in tutti quei luoghi naturali che Norberg-Schulz definisce come particolarmente significativi: rupi, fonti, radure etc. e che ancora oggi sono i luoghi che vengono associati al *genius loci*³⁴. In un mondo abitato da una ricca metafisica immanente come quello romano, il *genius loci* era quindi un’entità con cui fare i conti, di cui chiedere il favore o implorare la benevolenza, da cui emerge come il *genius loci* sia «quell’“opposto” con cui l’uomo deve scendere a patti per

32 C. Norberg-Schulz, *Genius loci*, cit., p. 22.

33 Servio Mario Onorato (IV sec. d.C.) nei Commenti all’Eneide di Virgilio.

34 Cf. in merito F. Bevilacqua, *Genius loci: il dio dei luoghi perduti*, Rubbettino, Catanzaro 2010.

acquisire la possibilità di abitare»³⁵. Non è complesso stabilire qui una relazione fra l'aver cura come declinazione fondamentale dell'abitare e "lo scendere a patti" con il luogo evocato da Norberg-Schulz: nella sua a volte tremenda capacità di influenzare il luogo l'essere umano deve aver cura del *genius loci* come alterità con cui entrare in relazione, dialogo e ascolto per preservarne l'esistenza nel tempo. Si tratta di un passaggio fondamentale e meno noto del *genius loci*, ma la *stabilitas loci*, la permanenza dell'identità del luogo nel tempo, viene intesa come «condizione necessaria alla vita umana»³⁶. Lungi dal voler cristallizzare una situazione storica e contingente egli invoca la capacità ontologica umana di far venire alla luce il luogo sperando che essa possa «concretizzarne l'essenza in modi sempre nuovi»³⁷.

Lo sforzo, evidente, è di trasportare i filosofemi heideggeriani a una dimensione estremamente pratica che evidentemente non solo non spettava all'intento originario ma che anzi viene apertamente diniegata da Heidegger:

Questo pensare a proposito del costruire non pretende di scoprire delle idee che possano servire di modello o di regola per effettive costruzioni. Questo tentativo del pensiero non presenta in alcun senso il costruire dal punto di vista dell'architettura e della tecnica³⁸.

A mio personale parere, l'esito cui Norberg-Schulz perviene non è però incoerente con le premesse heideggeriane da cui parte. Sembra piuttosto che le sue riflessioni sul *genius loci* siano complementari, approfondendo le modalità di interazione e intervento sul luogo che invece mancano alla riflessione heideggeriana. Se Heidegger fonda lo statuto del luogo in senso ontologico, costruendo per così dire una relazione fra singolo e luogo, Norberg-Schulz ripercorre tale relazione in senso inverso, dotando lo statuto del luogo del ruolo di attore di questa relazione.

35 C. Norberg-Schulz, *Genius loci*, cit., p. 11.

36 *Ivi*, p. 18.

37 *Ivi*, p. 19.

38 M. Heidegger, «Costruire, abitare, pensare», cit., p. 96.

In questa breve presentazione del concetto di *genius loci* ci si è soffermati sugli aspetti di maggior rilievo, tanto per la loro importanza nell'economia generale della teoria di Norberg-Schulz quanto per la loro stretta ascendenza ai filosofemi heideggeriani. Cercando però una sintesi che sia insieme una definizione operativa, dovremmo dire che il *genius loci* è l'identità unica di un luogo, costituita di elementi antropologici e materiali posti in relazione ontologica dalla capacità di abitare dell'essere umano, la quale identità è attrice di una relazione con il singolo e la comunità e convoglia memoria, regole morali, identità e storia. È evidente come l'interpretazione del luogo come *genius loci* da parte di Norberg-Schulz abbia lo scopo di abilitare una relazione con il luogo che si declini anche nel rifiuto di schiacciarlo solo sul suo aspetto materiale o soggettivo o di porlo sotto l'egida dell'essere umano.

Ed è proprio questa natura relazionale dello statuto del luogo che consente applicazioni inedite della teoresi heideggeriane e del concetto di *genius loci*. Se il luogo non è limitato alla sua materialità, infatti, è possibile tentare di rintracciare le relazioni esistenziali, in particolare la relazione abitativa con il *genius loci*, a "mondi" sconosciuti ma che oggi sono pervasivi quali i mondi digitali. È pertanto questa relazione che ora si tenta di rintracciare in un fenomeno centrale della quotidianità, quale il mondo di gioco.

4. Il *genius loci* del digitale

Il mondo virtuale

Sembra paradossale applicare proprio le teorie dell'autore che, insieme ad altri, temeva il potere "sradicante" dalla terra della tecnica³⁹ a un fenomeno come i mondi virtuali. Pure, considerando le specificità del mondo videoludico, applicare i filosofemi di Heidegger e Norberg-Schulz a tale tipologia di mondo sembra aprire strade sinora inedite e potenzialmente proficue. I mondi videoludici sono entrati nelle case delle persone a livello globale grazie alla console da gioco NES⁴⁰ e tutt'oggi

39 Cf. in merito M. Heidegger, *La questione della tecnica*, in Id., *Saggi e discorsi*, cit.; G. Anders, *Il mondo dopo l'uomo tecnica e violenza*, a c. di L. Pizzighella, Mimesis, Milano 2019.

40 Nintendo Entertainment System. Quale sia stato il primo videogioco in senso assoluto

costituiscono non solo un fenomeno culturale ed economico colossale ma anche una larga fetta della nostra vita digitale insieme a social, realtà virtuali e altro. Comprendere un fenomeno tanto pervasivo, e quindi divisivo, non è semplice. Ma che i mondi di gioco in sé stessi siano possibile oggetto di studio filosofico, tuttavia, non è in sé una novità.

Già Eugen Fink aveva dedicato al gioco molto del suo lavoro, rilevandone la capacità di costituire mondi finzionali ontologicamente sussistenti, in cui il singolo può esplorarsi ben oltre le sue possibilità originarie⁴¹. E, anzi, egli giunge ad eleggerlo come uno dei “fenomeni fondamentali” (*Grundphänomene*) argomentando come l’essere umano sarebbe quindi, per essenza, un giocatore⁴². Il passo dai mondi finzionali in generale al mondo videoludico è breve e nella ricerca contemporanea i videogiochi sono ampio oggetto di riflessione filosofica⁴³. Ora, è possibile avere l’impressione che i mondi digitali ci insegnino a simulazioni infinite e indifferenti⁴⁴ divenendo quindi “non luoghi”, tanto nel senso di sottrarsi a ogni relazione ed esser privi di significato⁴⁵, quanto nel senso

è oggetto di dibattito. Normalmente si considera come uno dei veri e propri videogiochi “Tennis for Two” di William Hingibotam del 1958 ma la NES (o FAMICON), venduta a partire dal 1983, è stata il primo successo mondiale dell’industria videoludica. Cf. in merito S. L. Kent, *The Ultimate History of Video Games: from Pong to Pokemon and beyond the Story behind the Craze That Touched Our Lives and Changed the World*, Three Rivers Press, New York 2001 ed. digitale, pos. 498s.

41 E. Fink, *Il gioco come simbolo del mondo*, Hopefulmonster, Firenze 1991, p. 69. Di poco precedente a Fink già Johan Huizinga aveva attenzionato in modo particolare il fenomeno del gioco. Cf. in merito J. Huizinga, *Homo Ludens*, tr. it. di C. Van Schendel, Piccola biblioteca Einaudi, Torino 2002.

42 La teoria finkiana sul gioco è estremamente complessa e non è possibile argomentarne qui. Cf. in merito E. Fink, *Fenomeni fondamentali dell’esistenza umana*, a c. di C. Nielsen, tr. it. di A. Lossi, ETS, Pisa 2006; E. Fink, *Per gioco: saggi di antropologia filosofica*, a c. di V. Cesarone, Morcelliana, Brescia 2016; E. Fink, *Oasi del gioco*, a c. di A. Calligaris, Cortina Editore, Milano 2008.

43 Cf. in merito S. Gualeni, *Virtual worlds as philosophical tools: how to philosophize with a digital hammer*, Palgrave Macmillan, London 2015; S. Gualeni, D. Vella, *Virtual Existentialism: Meaning and Subjectivity in Virtual Worlds*, Palgrave Pivot, Basingstoke 2020; S. Gualeni, *Self-reflexive videogames: observations and corollaries on virtual worlds as philosophical artifacts* in «GAME. Game as Art, Media, Entertainment» 1, fasc. 5 (2016); S. Gualeni, R. Fassone, *Fictional Games: A Philosophy of Worldbuilding and Imaginary Play*, Bloomsbury, Londra 2022.

44 Cf. in merito S. Gualeni, *Virtual worlds as philosophical tools*, cit.

45 Cf. in merito M. Augé, *Nonluoghi: introduzione a una antropologia della surmodernità*, tr. it. di D. Rolland e C. Milani, Elèuthera, Milano 2014.

di sfuggire all'ordinamento "reale" fondato sulla terra⁴⁶. È possibile, però, anche il tentativo inverso, ossia coglierne il portato e l'importanza che possono avere a livello esistenziale. Ciò significa innanzitutto definire l'oggetto di analisi tenendo conto che, allorché si parli di mondi digitali, si intende normalmente un ampio spettro di fenomeni che spaziano dalle realtà virtuali ai mondi videoludici includendo anche lo "spazio" dei social, generando non poca confusione.

L'ambito dei *digital studies* si è interrogato sullo statuto del mondo virtuale e, fra le varie interpretazioni possibili, offre la seguente definizione operativa che viene scelta per il presente lavoro: con mondo virtuale si deve intendere «l'esperienza interattiva [...] percettivamente stabile che viene resa disponibile [*disclosed*] da un ambiente generato dal computer»⁴⁷. Con mondo virtuale ci si riferisce quindi a un ambiente generato da un dispositivo con cui si può interagire e a cui abbiamo accesso in modo continuativo. Si tratta, come si nota, di una definizione piuttosto ampia, che permette l'applicazione a sua volta a diversi fenomeni digitali. Ma il sostantivo "mondo" non è scelto a caso e, secondo Stefano Gualeni, poggia su una concezione di chiara derivazione fenomenologica, in cui il mondo viene inteso sia come orizzonte che come precondizione del nostro esperire gli enti, ma anche come relazione e comprensione dell'insieme di questi enti e delle loro relazioni fra loro e con l'essere umano⁴⁸. Questa definizione è uno dei capisaldi della possibilità di rintracciare la relazione esistenziale con i luoghi e, quindi, con il *genius loci* nel mondo videoludico.

Il sé videoludico

È naturalmente problematico sostenere l'esperenzialità di due "mondi" allo stesso tempo ed è possibile argomentarne solo a patto di ridefinire la nozione di soggetto. Per tale ragione è fondamentale il lavoro di Daniel Vella, il quale introduce la nozione di "soggetto ludico"

46 Cf. in merito C. Schmitt, *Il nomos della terra nel diritto internazionale dello «Jus Publicum europaeum»*, Adelphi, Milano 2011.

47 S. Gualeni, D. Vella, *Virtual Existentialism*, cit., p. 27.

48 *Ibidem*.

[*ludic subject*]⁴⁹. Con ciò egli non intende dire che il soggetto è fratturato in modo schizofrenico quanto piuttosto sfaccettato o frammentato: il videoggiocatore – ma sarebbe più corretto dire il giocatore in generale – accede alla dimensione ludica grazie a una posizionalità soggettiva particolare: il sé ludico (*ludic self*). In sintesi «il coinvolgimento del giocatore con il mondo di gioco attraverso un'incorporazione fenomenica nella forma della figura giocabile riflette le strutture esperienziali ed esistenziali dell'essere-nel-mondo integrato [*embodied*]»⁵⁰. Ciò significa che la nozione di esserci come essere-nel-mondo persiste, secondo Vella e Gualeni, nel mondo videoludico e che quindi, in secondo luogo, l'essere umano in quanto soggettività videoludica⁵¹ si trova gettato (heideggerianamente), ossia ad “essere-nel-mondo-di-gioco” in quanto «essere "in atto" [*actual*] significa "esistere nel mondo da cui parlo"»⁵². Questo esistere significa anche che ogni oggetto che viene esperito, fenomenologicamente, nel mondo di gioco richiede una soggettività interna a tale mondo: l'oggetto del mondo di gioco è, husserlianamente, oggetto di un atto intenzionale di coscienza di cui occorre individuare tanto l'oggetto quanto le modalità con cui esso viene intenzionato⁵³. Per tale ragione non è sufficiente dire che la soggettività esperisce dall'esterno gli oggetti del mondo di gioco, piuttosto essi vengono esperiti in quanto tali, come appartenenti al mondo videoludico cui afferiscono, se si pone una soggettività interna a questo stesso mondo attraverso un “ricentramento” (*recentering*) della coscienza nel mondo videoludico stesso. Da ciò emerge che

il soggetto ludico si manifesta onticamente nella forma della figura giocabile sotto il diretto controllo del giocatore – entità liminale sostenuta dal sistema di gioco e quindi riconosciuta come membro dell'insieme di oggetti che compongono il mondo di gioco, ma identificata dal giocatore

49 Cf. in merito D. Vella, *The Ludic Subject and the Ludic Self: Analyzing the 'I-in-the-Gameworld'*, ITU Copenhagen, Copenhagen 2015.

50 *Ivi*, p. 16.

51 *Ivi*, pp. 123-164.

52 M. Ryan, *Possible worlds, artificial intelligence, and narrative theory*, Indiana University Press, Bloomington 1991, p. 18.

53 E. Husserl, *Ricerche logiche*, a c. di G. Piana, Il saggiatore, Milano 2015, pp. 507ss.

come “io” e assunta come punto di vista attorno al quale si raccoglie una soggettività ludica incarnata⁵⁴.

Questa duplice posizionalità soggettiva non indica solo che il giocatore è nella posizione di esperire entrambi i mondi in quanto mondi, ma anche che è possibile rintracciare quelle strutture di localizzazione (l’abitare) e progettualità (ingaggio esistenziale)⁵⁵ che pertengono al modo d’essere dell’umano. Di conseguenza l’esperienza estetica del mondo virtuale non deriva da una “copia” o una “rappresentazione” di una struttura del reale ma è, a pieno titolo, una struttura formale, ossia un «porre in presentazione [*bringing-to-presentation*] delle pratiche esistenziali che costituiscono *l’essere-nel-mondo-di-gioco* del giocatore»⁵⁶. Una delle maggiori sfide poste dal mondo virtuale alla filosofia è proprio il suo essere contemporaneamente oggetto fenomenico e “mondo”. Questa fenomenologia del mondo videoludico consente anche di superare l’analisi del videogioco solo come esperienza estetica dipendente dal suo “realismo”⁵⁷ e dai mezzi attraverso cui viene fornita – visori VR, monitor, tastiere e via scorrendo – e dire che, sinché il soggetto videoludico conserva la modalità esistenziali dell’essere umano, tale mondo acquisisce anche un “significato esistenziale” [*existential meaning*]⁵⁸ per il giocatore: nel mondo videoludico esso esplora le sue possibilità esistenziali e progettualità in quanto soggetto⁵⁹, ingaggia una relazione anche abitativa e, soprattutto, preferisce l’esistenza e l’aver

54 D. Vella, *The Ludic Subject and the Ludic Self*, cit., p. 155.

55 Cf. in merito E. Fink, *Il gioco come simbolo del mondo*, cit.

56 D. Vella, *The Ludic Muse: The Form of Games as Art*, «*Counter Texts*» 2, fasc. 1 (2016), p. 82.

57 Impossibile qui ripercorrere la complessa teoresi dell’ingaggio esistenziale con il mondo videoludico. Occorre però rilevare come, per autori come Vella, tale ingaggio non sia dovuto al livello di realismo del videogioco quanto piuttosto alle modalità con cui il giocatore interagisce con esso. Cf. in merito D. Vella, *The Ludic Subject and the Ludic Self*, cit., pp. 143ss.

58 S. Gualeni, D. Vella, *Virtual Existentialism*, cit., p. 25. I videogiochi oggi sono analizzati per comprendere le possibilità di esplorazione del sé, l’occorrenza di empatia e relazione con gli elementi del mondo di gioco e, persino, il loro effetto, positivo o negativo, sui traumi preesistenti nel soggetto. Per un compendio introduttivo cf. in merito S. Gualeni, *Il videogioco del mondo. Istruzioni per l’uso*, Timeo, Palermo 2024.

59 Cf. in merito E. Fink, *Il gioco come simbolo del mondo*, cit.

cura di questa virtualità piuttosto che la sua non esistenza.

Il genius loci del mondo virtuale

Posta quindi la possibilità di argomentare di modalità esistenziali anche nel mondo videoludico ciò vale anche per l'abitare e il *genius loci*? Si può innanzitutto osservare come il mondo videoludico sia attraversato nella sua interezza dall'esistenza di luoghi al suo interno. Il giocatore che si "immerge" nel mondo videoludico si trova sempre uno spazio a disposizione che è, spesso, ricolmo di città, villaggi, località naturali (a seconda dell'ambientazione) o anche che abbia semplicemente una base. Con tali località il giocatore, dato il suo proprio modo d'esistere e il suo ingaggio con tale mondo, si trova in una relazione abitativa propriamente detta. Non semplicemente perché essi ricordano "l'apparenza" dei luoghi "reali", bensì a motivo del fatto che l'apparire dei luoghi è dovuto alla capacità ontologica umana di "raccolgere" in un punto denso di significato attraverso l'abitare. Se si assume che i luoghi sono "cose" in senso proprio, come argomentato da Norberg-Schulz, la loro artificialità di essere oggetti del mondo videoludico non si contrappone più ad una presunta essenza reale dei luoghi fisici: tanto i luoghi del virtuale quanto quelli del mondo fisico ricavano la loro essenza dalla complicità ontologica con il singolo. Il videogiochere investe di significato dunque tutti i luoghi con cui intrattiene una relazione.

Occorre notare qui il grande ventaglio di possibilità offerto dall'interattività dei mondi videoludici. Se la relazione abitativa, infatti, per Norberg-Schulz si dispiega, seguendo Heidegger, con il costruire e l'aver cura, e il "costruire" è «in termini fenomenologici, la messa in opera [*setting-in-stone*] di un modo d'essere rivelato»⁶⁰, tale costruzione avviene anche nel mondo videoludico attraverso le attività di coltivazione e di costruzione (*crafting*) che il giocatore svolge ingaggiando con i luoghi, in particolare con la propria casa o base, una relazione in cui dispiega il suo proprio modo di essere. Il giocatore, infatti, ha la possibilità di coltivare la terra e di costruire spesse volte la propria abitazione o base, se non intere città, e personalizzarle. Anche in giochi in cui questa è

60 D. Vella, *There's No Place Like Home: Dwelling and Being at Home in Digital Games*, in «Ludotopia: Spaces, Places and Territories in Computer Games», 2019, p. 151.

una possibilità secondaria (*side task* o *side quest*) ma non è vitale al completamento del gioco (della *story line* o della *main quest*) il giocatore vi si dedica con una passione e un impegno di difficile comprensione se non si assume egli abbia un ingaggio esistenziale con tali luoghi. Da ciò discende che il rovesciamento del rapporto fra spazio e luogo, fra costruire e abitare operato da Heidegger, stabilendo che i luoghi e l'abitare vengono prima dello spazio e della costruzione, è estremamente vitale anche nel mondo videoludico. Di conseguenza, i luoghi virtuali non sono punti sulla mappa precostituiti, bensì lo spazio del mondo di gioco si dispiega fra i luoghi con cui il giocatore è in relazione e, con tale relazione in atto, i luoghi appaiono come tali all'ingaggio esistenziale del giocatore. Che i luoghi appaiano come tali nel mondo videoludico significa poter argomentare che, nella chiave ermeneutica che attraversa il presente lavoro, essi sono tali in quanto dotati di *genius loci*.

Ciò è evidente con una serie di ritrovamenti nel mondo videoludico delle caratteristiche individuate da Norberg-Schulz. Non solo ogni luogo nel mondo di gioco ha una sua propria identità unica, in quanto distinto dagli altri luoghi, ma essa convoglia al videoggiatore una storia, che è la storia unica del luogo, e un insieme di regole morali, in quanto ciò che il giocatore può fare lecitamente o meno può variare da luogo a luogo, di convenzioni sociali e di abitanti costituiti da *npc* (personaggi non giocanti) o anche da altri giocatori reali nei giochi *multiplayer*⁶¹. Il *genius loci* dei luoghi virtuali entra in relazione con il giocatore stesso e raccoglie, non meno di quanto faccia il *genius loci* dei luoghi del mondo "reale", i significati del mondo cui appartiene e offre quindi al giocatore una presa esistenziale del mondo di gioco di riferimento permettendogli

61 Non è possibile, in questa sede, argomentare delle possibilità di relazione emotiva offerte dalla compresenza di più giocatori nel mondo di gioco di cui si sono studiate le relazioni affettive, psicologiche ed esistenziali con i giocatori e persino gli *npc* del mondo videoludico. Per una disamina non esaustiva cf. in merito O.T. Leino, *I know your type, you are a player: Suspended Fulfillment in Fallout: New Vegas*, in «Game Love: Essays on Play and Affection», McFarland & Company, Jefferson, North Carolina 2015; R. Ntelia, *Love in games: experience and representation*. IDG Università Ta Malta, Malta 2021; C. Happ e A. Melzer, *Empathy and violent videogames. Aggression and prosocial behavior*, Palgrave Pivot, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2014; R. Longobardi Zingarelli, *Fragmented subjectivity and intersubjectivity in virtual worlds: an investigation from self to other*, IDG Università Ta Malta, Malta 2022.

di comprenderlo e abitarlo, influenzando allo stesso tempo l'identità del sé ludico e, quindi, del soggetto.

La natura di tale relazione richiama anche lo scendere a patti con il *genius loci*: se nel mondo "reale" l'essere umano si trova davanti un'entità che gli preesiste, dotata di caratteristiche proprie, che può rispettare o meno, nondimeno nel mondo di gioco il luogo non è carta bianca né una mera sequenza di azioni da fare nelle mani del giocatore ma gli preesiste fornendogli quindi un sostrato tanto materiale quanto soggettivo con cui operare. In altri termini, i luoghi del mondo virtuale sembrano essere dotati di *genius loci* in quanto hanno una propria estetica, conformazione spaziale e specifiche risorse (aspetto materiale) e sono dotati di proprie norme sociali, regole morali e specifiche possibilità progettuali (carattere). Queste entità del mondo videoludico permangono stabilmente data la natura del mondo virtuale, per cui permane anche la *stabilitas loci* definita da Norberg-Schulz come una delle condizioni dell'abitare, dunque di vivere nel mondo: i luoghi del virtuale conservano la propria identità del tempo e la offrono all'interazione con il giocatore ponendosi in un circolo relazionale.

Traendo le somme, il *genius loci* presente nei luoghi virtuali è attore di una relazione che porta al giocatore un insieme di storia, sistemi morali, chiavi ermeneutiche di interpretazione e orizzonti di senso non diversamente da come avviene nel mondo "reale". La forza di tale relazione ontologica è tale che il giocatore dota il luogo virtuale di un tale valore esistenziale che egli mira a salvaguardare e migliorare, prendendosi così cura del *genius loci* del luogo virtuale. In tal modo, il giocatore va oltre gli obiettivi e le ricompense manifeste e predeterminate del videogioco (meccaniche di gioco) allo stesso modo come l'abitante nel mondo "reale" va oltre le condizioni predeterminate in cui si trova per prendersi cura del luogo in cui abita.

5. Conclusione

Il percorso svolto sin qui è ricco senz'altro di opportunità legate a una migliore comprensione dei fenomeni del digitale ed è attualmente oggetto della mia ricerca di dottorato, che ne sta mostrando le potenzialità ma anche le difficoltà. In primo luogo, la difficoltà di applicare

nozioni filosofiche che non prevedevano, per ragioni cronologiche, l'avvento dei mondi videoludici. Basti pensare alla nozione di "mondo" in Martin Heidegger così basata sulle coordinate della "Quadratura", con particolare riferimento alla terra, di cui non si è potuto parlare in questa sede. Ciò vale a dire che, a meno di non considerare il videogioco un'opera d'arte in senso heideggeriano⁶², diviene impossibile sostenere che il videogioco possa essere "mondo" in sé stesso e quindi più di un fenomeno interno al mondo "reale" o una fruizione meramente estetica. Ma, se per Heidegger l'opera d'arte è un produttore di mondo ossia un raccogliitore di verità, intesa come mostrante l'essenza delle cose del mondo, come ad esempio può fare un quadro di Van Gogh circa l'essenza delle scarpe raffigurate⁶³, classificare il videogioco come tale sembra impossibile considerando l'assenza di ogni forma di arte contemporanea nella sua riflessione⁶⁴. Già Mathias Fuchs, che pure ha rintracciato molte possibilità di applicazione della teoresi heideggeriana al mondo di gioco, in ultima istanza si chiede se i videogiochi possano essere mondo in senso heideggeriano, soffermandosi proprio sulla difficoltà di intenderli come "produttori di mondo"⁶⁵.

Il secondo ordine di difficoltà sembra giacere nella specificità della retta ermeneutica operativa alle spalle delle applicazioni di filosofemi al mondo di gioco, operate da Gualeni e Vella e sin qui presentate. Più che nella teoresi heideggeriana, infatti, sembrano essere le pagine di Eugen Fink le fondamenta su cui poggiano le applicazioni filosofiche al mondo videoludico. Se si entra in profondità nei suoi scritti, infatti, la sua nozione di mondo di gioco, essente sussistente e avente uno spazio-tempo proprio, è perfettamente compatibile per sussumere sotto una sola ontologia il mondo videoludico e il "reale". Più ancora, la sua concezione dei "medi" materiali con cui accediamo alla dimensione

62 Sullo statuto dell'arte in Heidegger cf. M. Heidegger, *L'arte e lo spazio*, cit.

63 M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, in *Holzwege. Sentieri interrotti*, tr. it. di P. Chiodi, La Nuova Italia, Firenze 1968, pp. 3-69.

64 Cf. in merito S.O. Wallenstein, *The Historicity of the Work of Art in Heidegger*, in «Södertörn Academic Studies: The past's presence: essays on the historicity of philosophical thinking», vol. 30, Södertörn University, Södertörn 2005.

65 M. Fuchs, *Weltentzug und Weltzerfall (world-withdrawal and world-decay)*, in «Philosophical perspective on play», 1ª ed., Routledge, London 2015.

ludica, i giocattoli, si attaglia anche ai videogiochi come costruito. Infine, se la posizionalità ludica del soggetto non trova riscontri in Heidegger, Fink aggancia invece la posizionalità del soggetto nello spazio, reale o ludico che sia, alla capacità del soggetto di delimitarsi e porre il “qui” come elemento distinto da sé⁶⁶. Egli argomenta, inoltre, delle possibilità esistenziali del soggetto nel mondo ludico. Ciò comporta che i filosofemi finkiani sembrano essere più coerenti e più efficienti argomentativamente, nella loro applicazione al mondo videoludico, rispetto il sistema heideggeriano, riuscendo a fondare elementi quali le possibilità esistenziali del soggetto nella dimensione ludica, l’ingaggio esistenziale, il ricentramento coscienziale e il sé ludico prospettati da Gualeni e Vella. Una delle linee di ricerca del presente lavoro in corso consta dunque nel tentativo, tutto da verificarsi, di tenere insieme la fondazione filosofica dello statuto ontologico del mondo videoludico e della posizionalità soggettiva, che, come si è detto, potrebbe reggersi sui filosofemi finkiani, con gli elementi heideggeriani sin qui rinvenuti. In altri termini, l’“essere-nel-mondo-di-gioco”, l’abitare e il *genius loci* declinati attraverso la filosofia heideggeriana, dovrebbero convivere con quegli elementi derivati invece della filosofia finkiana. Raggiungendo le strutture ultime delle rispettive filosofie si richiede dunque un’indagine ulteriore per comprendere se le nozioni di “mondo” di Heidegger e di Fink siano compatibili⁶⁷.

L’ulteriore elemento di ricerca potenziale si situa invece nei guadagni ermeneutici derivanti dall’applicare le nozioni di abitare e *genius loci* al mondo videoludico. Da un lato, infatti, il mondo videoludico sembra porre in luce le costanti esistenziali con cui l’essere umano ingaggia determinati aspetti del proprio esistere, come l’abitare, permettendo quindi di esplorare ulteriormente tanto l’uno quanto l’altro. Allo stesso modo, il concetto di *genius loci* sembra poter attraversare i vari aspetti del reale e, congiunto con le potenzialità derivanti dall’interattività del

66 E. Fink, *Fenomeni fondamentali dell’esistenza umana*, cit., p. 51.

67 Si tratta di un approfondimento della mia ricerca attualmente in corso. Ad esempio, Giulia Cervo, nella sua tesi di dottorato, argomenta, sulla scorta di Jan Patočka, del possibile progressivo avvicinamento delle nozioni di “mondo” di Heidegger e Fink. Cf. in merito G. Cervo, *Mondo, libertà, finitezza: Eugen Fink e la questione meontica dell’origine*, Università degli studi di Trento, Trento 2017.

videogioco, potrebbe trovare svariate applicazioni. La rappresentazione del *genius loci* nel digitale potrebbe essere utile dai fini educativi riguardo il rapporto e il rispetto con i luoghi e della memoria degli stessi – sono i cosiddetti *edugames* – alla preservazione digitale di siti storici o naturali. Non a caso oggi si inizia a studiare il fenomeno del turismo digitale. Si può proporre persino il videogioco come un'istanza democratica di partecipazione, attuata attraverso il "gioco" della progettazione, alla costruzione dei luoghi della comunità. Co-partecipazione che, secondo autori come Richard Sennet, sarebbe la soluzione all'attuale crisi dell'urbanistica e malessere abitativo odierno⁶⁸. Non mancano, tuttavia, le problematiche. In primo luogo, occorre rilevare come le tipologie di videogioco scelte nel presente scritto siano particolarmente adatte a sostenere la tesi in oggetto: esistono videogiochi che si prestano molto meno all'instaurazione di parallelismi fra l'abitare e l'abitare nel virtuale, o all'identità dei luoghi virtuali. Inoltre, il grado di controllo a nostra disposizione nella creazione dei videogiochi induce a dover analizzare, come per ogni produzione umana, intenti, aspettative e fini di chi ha costruito il videogioco⁶⁹. Più ancora, esiste un'evidente possibilità che il videogiocatore ha e che non è data nel mondo reale: la possibilità di *disingaggiare* il mondo videoludico. Pur con l'intensità dell'ingaggio esistenziale sin qui sostenuta e che ritengo personalmente sussistente, si ha sempre la possibilità di spegnere il videogioco emergendo da esso e lasciando quelle dinamiche esistenziali in attesa nel dispositivo.

In ogni caso, pur con tutte le difficoltà che questa ricerca deve affrontare, la possibilità di vedere il videogioco, e quindi i mondi digitali, come aspetto eminente dell'esistenza umana e la possibilità di esplorazione e comprensione offerte al soggetto costituiscono una via promettente di ulteriori sviluppi, tanto per argomentare filosoficamente dei videogiochi coerentemente con altri aspetti della realtà, quanto di fare filosofia attraverso di essi con possibilità sino ad ora inedite⁷⁰. Ad

68 Cf. in merito R. Sennet, *Costruire e abitare*, tr. it. di C. Spinoglio, Feltrinelli, Milano 2021.

69 Cf. in merito N. Van de Mosselaer, S. Gualeni, *The Implied Designer of Digital Games* «Estetika: The European Journal of Aesthetics» 1, 2023; M. Flanagan, *Critical Play: Radical game design*, MIT Press, Cambridge 2009.

70 G. Pezzano, *La filosofia al tempo dei nuovi media: Sini e la "ripratica" della scrittura*,

esempio, comprendere l'abitare come esistenziale e il rapporto con il *genius loci* giocando.

Bibliografia

- Anders, G., *Il mondo dopo l'uomo tecnica e violenza*, a cura di L. Pizzighella, Mimesis, Milano 2019;
- Appadurai, A., *Modernità in polvere: dimensioni culturali della globalizzazione*, trad. it. P. Vereni, 1. ed, Culture e società 30, Cortina editore, Milano 2012;
- Augé, M., *Nonluoghi: introduzione a una antropologia della surmodernità*, trad. it. D. Rolland e C. Milani, Elèuthera, Milano 2014;
- Berque, A., *Ecumene: introduzione allo studio degli ambienti umani*, a cura di M. Maggioli, trad. it. S. Gamba e C. Arbore, Mimesis, Milano 2019;
- Bevilacqua, F., *Genius loci: il dio dei luoghi perduti*, Focus, Rubbettino, Catanzaro 2010;
- Bogost, I., *Persuasive Games: The Expressive Power of Videogames*, 1. MIT Press, Cambridge 2010;
- Bourdieu, P., *Ragioni pratiche*, trad. it. R. Ferrara, Nuova ed, Il Mulino, Bologna 2009;
- Id., *Sistema, Habitus, Campo; Sociologia generale*, a cura di C. Pizzo, Sociologia generale vol. 2 Mimesis 2021;
- Cervo, G., *Mondo, libertà, finitezza: Eugen Fink e la questione meontica dell'origine*, Università degli studi di Trento, Trento 2017;
- Danani, C., *Abitanti di passaggio: riflessioni filosofiche sull'abitare umano*, Percorsi di etica 12, Aracne, Roma 2013;
- Id., *Identità di luogo?*, in *I luoghi e gli altri. La cura dell'abitare*, I edizione, Percorsi di etica, Aracne, Roma 2016;
- Derrida, J., *Chōra*, a cura di G. Dalmasso, Jaca Book, Milano 2019;

- Descartes, R., *I principii della filosofia*, Libritalia, Milano 1997;
- Flanagan, M., *Critical Play: Radical game design*, MIT Press, Cambridge 2009;
- Fink, E., *Fenomeni fondamentali dell'esistenza umana*, a cura di C. Nielsen, trad. it. A. Lossi, Filosofia, Nuova serie 90, Edizioni ETS, Pisa 2006;
- Id., *Il gioco come simbolo del mondo*, Hopefulmonster, Firenze 1991;
- Id., *Oasi del gioco*, a cura di A. Calligaris, Cortina Editore, Milano 2008;
- Id., *Per gioco: saggi di antropologia filosofica*, a cura di V. Cesarone, Morcelliana, Brescia 2016;
- Fuchs, M., *Weltentzug und Weltzerfall (world-withdrawal and world-decay)*, in *Philosophical perspective on play*, 1^a ed., Routledge, London 2015;
- Galilei, G., *Il saggiaiore*, Terza edizione, Feltrinelli, Milano 2015;
- Gualeni, S., *Virtual worlds as philosophical tools: how to philosophize with a digital hammer*, Palgrave Macmillan, London 2015;
- Id., *Self-reflexive videogames: observations and corollaries on virtual worlds as philosophical artifacts* in «*GAME. Game as Art, Media, Entertainment*» 1, fasc. 5 (2016);
- Id., *Il videogioco del mondo. Istruzioni per l'uso*, Timeo, Palermo 2024;
- Gualeni, S., e Fassone, R., *Fictional Games: A Philosophy of Worldbuilding and Imaginary Play*, Bloomsbury, Londra 2022;
- Gualeni, S., e Vella, D., *Virtual Existentialism: Meaning and Subjectivity in Virtual Worlds*, Palgrave Pivot, Basingstoke 2020;
- Guldi, J., *What is the Spatial Turn? · Spatial Humanities*, consultato 12 giugno 2023, <https://spatial.scholarslab.org/spatial-turn>;
- Hansen, M., *New Philosophy for New Media*, First MIT Press, Cambridge 2006;
- Happ, C., e Melzer, A., *Empathy and violent videogames. Aggression and prosocial behavior*, Palgrave Pivot, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2014;
- Heidegger, M., *Costruire, abitare, pensare*, in *Saggi e discorsi*, trad. it. G. Vattimo, Biblioteca di filosofia. Testi, Mursia, Milano 2014;
- Id., *Einleitung Zu: "Was ist Metaphysik?"*, in *Wegmarken*, Gesamtausgabe 9, Klostermann, Frankfurt am Main 1976;

- Id., *L' arte e lo spazio: testo originale a fronte*, trad. it. C. Angelino, Opuscula 4, Il melangolo, Genova 1995;
- Id., *La cosa*, in *Saggi e discorsi*, trad. it. G. Vattimo, Biblioteca di filosofia. Testi, Mursia, Milano 2014;
- Id., *La questione della tecnica*, in *Saggi e discorsi*, trad. it. G. Vattimo, Biblioteca di filosofia. Testi, Mursia, Milano 2014;
- Id., *L'origine dell'opera d'arte*, in *Holzwege. Sentieri interrotti*, trad. it. P. Chiodi, La Nuova Italia editrice, Firenze 1968;
- Huizinga, J., *Homo Ludens*, trad. it. C. Van Schendel, Piccola biblioteca Einaudi, Torino 2002;
- Husserl, E., *Ricerche logiche*, a c. di G. Piana, Il saggiatore, Milano 2015;
- Kent, S. L., *The Ultimate History of Video Games: from Pong to Pokemon and beyond the Story behind the Craze That Touched Our Lives and Changed the World*, Three Rivers Press, New York 2001 ed. Digitale;
- La Cecla, F., *Mente locale*, Nuova ed. ampliata e aggiornata, Elèuthera, Milano 2021;
- Leino, O. T., *I know your type, you are a player: Suspended Fulfillment in Fallout: New Vegas*, in *Game Love: Essays on Play and Affection*, McFarland & Company, Jefferson, North Carolina 2015;
- Longobardi Zingarelli, R., *Fragmented subjectivity and intersubjectivity in virtual worlds: an investigation from self to other*, IDG Università Ta Malta, Malta 2022;
- Maggioli, M., *Dentro lo Spatial Turn: luogo e località, spazio e territorio*, in «Semestrale di studi e ricerche di geografia» 2 (2015);
- Malpas, J., *Place and Experience: A Philosophical Topography*, 1^a ed., Cambridge University Press, Cambridge 1999;
- Norberg-Schulz, C., *Genius loci: paesaggio ambiente architettura*, trad. it. A. M. Norberg-Schulz, 11. ed, Documenti di architettura, Electa, Milano 1979;
- Ntelia, R., *Love in games: experience and representation*. IDG Università Ta Malta, Malta 2021;
- Palumbo, B., *L' UNESCO e il campanile: antropologia, politica e beni culturali in Sicilia orientale*, Nuova ed, Meltemi, Roma 2006;

- Pezzano, G., *La filosofia al tempo dei nuovi media: Sini e la "ripratica" della scrittura*, in «Il Pensiero: rivista di filosofia» 2, (2023);
- Richardson, W. J., *Heidegger - through phenomenology to thought*, 3. ed, Phaenomenologica 13, Nijhoff, The Hague 1974;
- Ryan, M., *Possible worlds, artificial intelligence, and narrative theory*, Indiana University Press, Bloomington 1991;
- Sennet, R., *Costruire e abitare*, trad. it. C. Spinoglio, Saggi, Feltrinelli, Milano 2021;
- Schmitt, C., *Il nomos della terra nel diritto internazionale dello «Jus Publicum europaeum»*, Quinta edizione, Biblioteca filosofica 9, Adelphi, Milano 2011;
- Van de Mosselaer, N., e Gualeni, S., *The Implied Designer of Digital Games*, in «Estetika: The European Journal of Aesthetics» 1 (2023);
- Vella, D., *The Ludic Muse: The Form of Games as Art*, in «Counter Texts» 2, fasc. 1 (2016);
- Id., *The Ludic Subject and the Ludic Self: Analyzing the 'I-in-the-Gameworld*, ITU Copenhagen, Copenhagen 2015;
- Id., *There's No Place Like Home: Dwelling and Being at Home in Digital Games*, in «Ludotopia: Spaces, Places and Territories in Computer Games» (2019);
- Wallenstein, S. O., *The Historicity of the Work of Art in Heidegger*, in «Södertörn Academic Studies: The past's presence: essays on the historicity of philosophical thinking», vol. 30, Södertörn University, Södertörn 2005.

Ribât es-Salâm. Drammatica dell'ospitalità nell'opera teatrale Pierre e Mohamed di Adrien Candiard

Cecilia Avenatti de Palumbo *

Abstract: L'obiettivo di questo articolo è quello di presentare e interpretare la opera teatrale *Pierre e Mohamed* di Adrien Candiard dal punto di vista de l'ospitalità come "stile", proposta da Christoph Theobald, che consiste nell'assoluta concordanza tra la forma e il fondo, una modalità di abitare il mondo secolare e postmoderno. Il nostro scopo è quello di dimostrare che l'ospitalità così vissuta è un "luogo teologico" per il XXI secolo, un luogo di presenza di Dio nelle frontiere dell'umano. Scegliamo di cominciare "da" l'opera teatrale *Pierre e Mohamed* di Adrien Candiard, con lo scopo di svelare come è "dentro" la drammatica dell'ospitalità che si presenta la via "verso" la pace.

Keywords: ospitalità, drammatica, pace, Pierre Claverie, Christoph Theobald, umanità plurale, Martiri di Algeria

Abstract: The aim of this article is to present and interpret the play *Pierre and Mohamed* by Adrien Candiard from the point of view of hospitality as a "style", proposed by Christoph

ceciliapalumbo52@gmail.com

Articolo tradotto in italiano da Andrés Calderón Ramos (Università degli Studi di

Theobald, which consists in the absolute concordance between form and content, a way of inhabiting the secular and postmodern world. Our aim is to demonstrate that hospitality thus experienced is a “theological locus” for the 21st century, a place of God’s presence in the frontiers of the human. We choose to start “from” the play *Pierre and Mohamed* by Adrien Candiard, with the aim of revealing how it is “within” the drama of hospitality that the way “towards” peace presents itself.

Keywords: hospitality, dramatic, peace, Pierre Claverie, Christoph Theobald, plural humanity, Martyrs of Algeria

Ribât es-Salâm, che significa vincolo di pace, fu il nome scelto in lingua araba da un gruppo di cristiani e musulmani che si riunirono per la prima volta il 25 marzo di 1979 nel monastero trappista *Notre-Dame de l'Atlas*, situato sui fertili pendii delle montagne del Nord Africa, in Tihirine.¹ Questo toponimo, che significa “orti irrigati” e proviene dal “sostrato” berbero anteriore al latino, non solo si riferisce all’ospitalità della terra, ma anche all’ospitalità proveniente della cultura nomade dei suoi abitanti.² Durante l’ultimo decennio del XX secolo, nello scenario di violenza ed odio scatenato per le lotte fratricide di potere nell’Algeria postcoloniale, questi credenti decisero di condividere il dono della vita e il desiderio della pace³. Poveri e disarmati, fecero della preghiera e della riflessione uno spazio di incontro tra credenze, una casa dove ospitarsi per cercare assieme la verità che ci trascende e cui nessuno può possedere, giacché è sempre più di ciò che possiamo pensare, immaginare, concepire e abbracciare. In questo modo, si iniziò il lento percorso di un dialogo fondato sul rispetto, la fiducia e l’amicizia, a partire dal “principio comune” della misericordia e della compassione reciproche⁴, senza pretendere di annullare la diversità in favore di una uniformità, uniformità che sarebbe necessariamente una caricatura dell’unità.

La testimonianza di Christian de Chergé, priore del monastero di Tihirine e co-fondatore del *Ribât*, raccoglierà, anni dopo, i frutti di quest’esperienza di dialogo riconoscendo che l’unità plurale è un «dono

1 Cf. M. Susini, *Cercatori di Dio. Il dialogo tra cristiani e musulmani nel monastero dei martiri di Tihirine*, Centro editoriale dehoniano, Bologna 2015, pp. 7-13.

2 Cf. P. Claverie, in *Quel bonheur d’être croyant ! La vie religieuse en terre algérienne*, Cerf, Paris 2012, p. 132. (capitolo, « L’hospitalité »)

3 Cf. T. Georgeon, F. Vayne, *El contexto*, in *Simplemente Cristianos. La vida y el mensaje de los beatos mártires de Tihirine*, Encuentro, Madrid 2018, pp. 19-36, qui p. 28; H. Teissier, *Le contexte du sacrifice de nos sept frères moines*, in M.-D. Minassian, T. Collaud (dir.), *Tihirine 20 ans après, Actes de la semaine interdisciplinaire*, Faculté de Théologie, Université de Fribourg, Parole et Silence, 2017, pp. 19-26.

4 «Se c’è un “principio comune” tra tutti noi, è certamente quello che ci parla a ciascuno di noi, e rivolto a tutti, l’insondabile misericordia del Totalmente Altro che si fa infinitamente vicina per noi, gli uomini, e per la nostra felicità.» Christian de Chergé disse, «Veniamo a un principio comune. Cristiani e musulmani, testimoni e pellegrini della misericordia (1983)», in C. de Chergé, *La speranza invincibile. Escritos esenciales del monje mártir de Argelia*, Lumen, Buenos Aires 2007, pp. 55-81, qui p. 56. Traduzione dallo spagnolo.

dello Spirito, la cui gioia segreta sarà sempre quella di stabilire la comunione e ristabilire la somiglianza, giocando con le differenze.»⁵. In risposta all'invito paolino a «conservare l'unità dello Spirito, attraverso il vincolo di pace» (Ef 4,3), sin dall'origine il *Ribât* si pose la sfida di lasciarsi «interpellare, destabilizzare, arricchire dall'esistenza dell'altro»⁶. Da ciò il metodo proposto consiste nel porsi nel punto di vista dell'altro, nel comprendere la differenza, conformando un'"unità plurale" nella quale il proprio si rafforza e si rinnova a partire dallo sguardo e dall'apporto dell'altro, facendosi solidale con tutte le altre vittime della violenza del fanatismo, come sostenne con grande lucidità Henri Teissier, arcivescovo di Algeria (1988-2008)⁷. Per raggiungere la pace, affermò Christophe Lebreton, un altro dei monaci del gruppo, è necessario costruire «una casa... nella Casa dell'Islam... una piccola stanza per gli ospiti che si apra verso l'interno di ciò che ci unisce»⁸, unità nella pluralità vissuta in una «casa di preghiera per tutti i popoli»⁹, concordava Christian de

5 C. de Chergé, *Testamento de dom Christian de Chergé: Cuando un A-Dios se vislumbra*, in J. M. Silveyra, B. Olivera, *Los mártires de Argelia*, Paulinas, Buenos Aires 1997, pp. 11-13, qui, 12. Il testo è stato scritto tra il 1° dicembre 1993 e il 1° gennaio 1994 e consegnato a un parente che lo ha reso noto dopo l'omicidio nel maggio 1996.

6 M. Susini, *Cercatori di Dio. Il dialogo tra cristiani e musulmani nel monastero dei martiri di Tihirine*, cit., p. 279.

7 «Ma siamo di fronte a un'ideologia di ritorno all'identità che minaccia di espellere e, se necessario, di uccidere tutti coloro che reclamano il diritto alla differenza: ebrei, cristiani, musulmani moderati, agnostici, ecc. Il cristiano che muore vittima di questa violenza muore, quindi, in una situazione che sottolinea la sua solidarietà con tutte le altre vittime di questi crimini. Muore veramente da cristiano. Ma non è l'unico a morire per il diritto alla differenza e alla libertà di coscienza.» H. Teissier, *Cartas de Argelia*, Encuentro, Madrid 2000, p. 106.

8 «Parliamo [...] di monaci in un paese 'non cristiano'. Senza futuro. È chiaro. Ma con la consapevolezza di una Presenza che deve essere vissuta qui: servizio di preghiera e incontro, visitazione di amicizia. Niente di importante. Quindi niente di "strutture pesanti". Ma ancora possiamo offrire: una casa... nella Casa dell'Islam... una piccola stanza per gli ospiti che si apre all'interno di ciò che ci unisce.», C. Lebreton, *Lettre de frère Christophe à Dom Jean-Marc Thévenet du 9.06.1988*, in *Moines de Tihirine, Heureux ceux qui espèrent. Autobiographie spirituelles*, Bayard-Cerf- Abbaye de Bellefontaine, Paris 2018, p. 611 (T.d.A.)

9 La preghiera è per Christian de Chergé una "relazione" che lo impegna in tutto ciò che è e che si basa su tre convinzioni che ha su sé stesso e su ogni essere umano: la prima, "io sono una casa di preghiera"; la seconda, "questa casa di preghiera è per tutti i popoli"; la terza, questa casa di preghiera è anche "la caverna di un bandito", in vista della quella dovremmo pregare il Padre Nostro dalla fine, perché è là che Dio ci viene a cercare: il male, la tentazione, il perdono. Cf. C. de Chergé, *La speranza invincibile. Escritos esenciales del monje mártir de Argelia*, cit.,

Chergé. Una «casa per gli ospiti» aperta verso l'interiore e l'esteriore, una casa di accoglienza, «una casa sopra il ponte»¹⁰. Anche se non apparteneva formalmente al gruppo, dallo stesso parere era Pierre Claverie, il vescovo di Orano il quale ispirò il personaggio dell'opera teatrale che analizzeremo. Per resistere all'illusione dell'uniformità propose di «partire dalla differenza»¹¹ per configurare un'«umanità plurale»¹²: cioè, convivere “nella” differenza e non “al di là” di essa¹³.

L'esperienza dell'ospitalità del *Ribât* si inserisce nell'orizzonte antropologico e teologico di questa “umanità plurale” e, perciò, è più ampia del dialogo interreligioso che ne è all'origine.¹⁴ È l'ospitalità come “stile”, proposta da Christoph Theobald, che consiste nell'assoluta concordanza tra la forma e il fondo, una modalità di abitare il mondo secolare e

pp. 38-41.

10 «Gesù vedeva le cose in un altro modo: è necessario costruire la mia casa in mezzo al ponte», C. Lebreton, *La table et le pain pour les pauvres, Homélie pour le temps ordinaire (1989- 1996)*, Éditions de Bellefontaine, Godewaersvelde 2010, p. 35 (T.d.T).

11 «Partiamo dalla differenza. Io sono in questo modo, tu sei in altro modo, cerchiamo di scoprirlo e avvicinarci l'uno all'altro. Affinché le basi siano realmente comuni, bisogna uscire dall'illusione che le parole si riferiscano a realtà simili. Preferisco dire a priori che l'altro è altro. Perché se è un altro, allora lo è nella differenza. [...] Non ci sarà incontro, coesistenza, dialogo, né amicizia, senno sulla base di una differenza riconosciuta, accettata. Amare l'altro nella sua differenza è la sola possibilità di amarlo.» Pierre Claverie, *Petit traité de la rencontre et du dialogue*, Cerf, Paris 2012, p. 35-36.

12 Il capitolo intitolato “Humanité plurielle” che dà nome all'opera, esprime il dinamismo del pensiero e della vita di Pierre Claverie. Il testo fu pubblicato per il primo numero di *Nouveaux Cahiers du Sud* (Éditions de l'Aube, gennaio 1996) e fu ripreso lo stesso anno da *Le Monde* (4-5 agosto), dopo il suo omicidio. È anche il testo su cui si ispira il titolo della seconda scena dell'opera teatrale *Pierre e Mohamed*. Cf. P.Claverie, *Humanité Plurielle*, Cerf, Paris 2008, pp. 137-141.

13 «Oggi più che mai è necessario il dialogo e dobbiamo fare TUTTO ciò che è in nostro potere per salvaguardarlo e promuoverlo. [...] Vogliamo aiutare a rendere possibile una convivenza *nella* differenza (Giustizia e Pace- Algeria) e non *al di là* delle differenze (Vescovi di Francia). Convivenza che si fonda, infine, su una volontà ostinata di vivere insieme.» P. Claverie, *Humanité Plurielle*, cit., p. 25.

14 Tra l'8 maggio 1994 e il 1° agosto 1996, diciannove religiosi furono uccisi in Algeria insieme a migliaia di civili e religiosi musulmani: Pierre Claverie, arcivescovo di Orano e i sette monaci di Tibhirine furono gli ultimi di questo gruppo, di cui si compiono 25 anni di martirio. I diciannove sono stati beatificati l'8 dicembre 2018. Questa situazione compare nell'opera teatrale che presentiamo in questo articolo. Cf. <https://www.lecloitredetibhirine.org/25%C3%A8me-anniversaire-1996-2021>; (Consultato : 29/04/2024) ; <https://pierremohamed.wordpress.com/contexto-historico/> e <https://pierremohamed.wordpress.com/acerca-de/> (Consultato : 29/04/2024).

postmoderno¹⁵. Da quest'orizzonte stilistico l'ospitalità sottolinea la singolarità di ogni viso, di ogni figura, i quali nel loro dinamismo vivente non si trovano chiusi in sé stessi, bensì esistono e sono aperte all'altro. In questo modo l'ospitalità può essere considerata come via verso la pace: in essa l'unità non viene data e chiusa in sé, bensì è figura che diviene nell'incontro, senza ingenuità rispetto al conflitto sempre latente, senza fanatismi che manipolano la libertà delle coscienze annullando le diversità, né idoli falsi che mascherano l'ambizione del potere e la menzogna distruttrice di vita. Il nostro scopo è quello di dimostrare che l'ospitalità così vissuta è un "luogo teologico" per il XXI secolo, un luogo di presenza di Dio nelle frontiere dell'umano. Scegliamo di cominciare "da" l'opera teatrale *Pierre e Mohamed* di Adrien Candiard, con lo scopo di svelare come è "dentro" la drammatica dell'ospitalità che si presenta la via "verso" la pace¹⁶.

1. "Da" l'opera teatrale *Pierre e Mohamed*

1.1. "Forma aperta" di sequenze assemblate dal filo conduttore della memoria

Presentata e premiata un decennio fa nel Festival di Avignone del 2011, la messa in scena di *Pierre e Mohamed* ebbe un successo inaspettato tanto per il suo autore quanto per il suo regista e compositore Francesco Agnello. Infatti, l'opera continua a essere rappresentata ininterrottamente: prima in Francia, dopo in Algeria e in Italia, e più recentemente anche in Argentina, con un numero di repliche che

15 Cf. C. Theobald, *Le christianisme comme style. Une manière de faire de la théologie en postmodernité*, volume 1, Cerf, Paris 2007, p. 75; C. Theobald, *Hospitalidad y santidad. Pensar una pluralidad de estilos de vivir*, Agape Libros, Buenos Aires 2019, pp. 33-36.

16 Seguiamo qui il metodo di prospettiva trilogica dalla figura estetica, nella drammatica, verso la verità, delle cui radici balthasariane mi riconosco debitrice, anche se col passare del tempo ho incorporato altri versanti per il dialogo tra letteratura, estetica e teologia. Cf. C. Avenatti de Palumbo, *La literatura en la estética de Hans Urs von Balthasar. Figura, drama y verdad*, pref. O. González de Cardedal, Secretariado Trinitario, Salamanca 2002; J. C. Barcellos, *Literatura y teología*, in «Teología» 96 (2008), pp. 289-305, qui 302-303. <https://repositorio.uca.edu.ar/bitstream/123456789/7480/1/teologia96.pdf> (Consultato 29/04/2024).

supera il migliaio¹⁷. Crediamo che una delle chiavi della sua attrattività sia precisamente l'apertura dell'orizzonte verso una "umanità plurale", fondata sull'amicizia e sull'ospitalità.

Secondo l'interpretazione di Paul Ricoeur il nucleo della poetica aristotelica consiste nell'arte di comporre, disponendo i fatti in una struttura dove il fattore dominante è la trama. Mentre nella vita il discordante distrugge l'ordine, nell'arte teatrale, che è l'imitazione delle azioni umane (*mimesis práxeos*), si dà una concordanza discordante, nella quale i cambiamenti fondamentali nel divenire dell'azione succedono nel *páthos* (la passione dell'azione), la *anagnóresis* (il riconoscimento) e la peripezia (il capovolgimento dell'azione). Esiste perciò una relazione dinamica tra l'atto di comporre la trama e l'atto di imitare le azioni, fino al punto che soltanto quando c'è composizione si dà l'imitazione dell'azione¹⁸. Sulla base di queste supposizioni si potrebbe chiedere quali azioni sono imitate in quest'opera e come si organizza la composizione della sua messa in scena. Come nella tragedia greca, l'azione comincia *in media res*, ovvero, quando l'esito di morte, che gli spettatori già conoscono, è inesorabile. L'opera è strutturata per sequenze assemblate dal filo conduttore che è il testamento di Mohamed, il personaggio che rappresenta lo sguardo del credente musulmano, il quale appare solo nella scena finale sotto forma di un taccuino di preghiera¹⁹. Si tratta di una "forma aperta"²⁰ che permette l'assemblaggio di sequenze narrative organizzate secondo

17 Dopo molteplici rappresentazioni, Adrien Candiard pubblicò il testo dell'opera teatrale: A. Candiard, *Pierre et Mohamed*, Tallandier-Cerf, Paris 2018. Cf. (Consultato 29/04/2024). Nell'ambito delle *VII Jornadas Diálogos entre Literatura, Estética y Teología* dedicate al tema dell'ospitalità come incontro e sfida, l'opera è stata presentata in Buenos Aires l'8 maggio 2019; alla fine dello stesso anno è stato pubblicato il testo in spagnolo e in 2020 è stata realizzata una messa virtuale liberamente accessibile: Cf. <https://pierremohamed.wordpress.com/> (Consultato 29/04/2024). Si cita qui il testo in spagnolo pubblicato preceduto da uno studio introduttivo. Cf. C. Avenatti de Palumbo, A. Candiard, *El sacramento de la amistad, Pierre y Mohamed: obra de teatro sobre los mártires de Argelia*, Agape Libros, Buenos Aires 2019.

18 Sulla questione della rappresentazione e le nozioni di mimesi e poiesi in Ricoeur, Cf. M.-F. Begué, *Paul Ricoeur : La poética del sí mismo*, Biblos, Buenos Aires 2002, pp. 146-152.

19 Cf. J.-P. Vesco, *Pierre et Mohamed. Le testament méconnu*, in M.-D. Minassian, T. Collaud (eds.), *Tibhirine 20 ans après, Actes de la semaine interdisciplinaire*, Faculté de Théologie, Université de Fribourg, Parole et Silence, 2017, pp. 123-124.

20 Cf. M. Pfister, *Das Drama: Theorie und Analyse*, Fink Verlag, München 1977, pp. 137-141 e 320-326.

una logica temporale, in cui l'azione si svolge simultaneamente sul palco e nell'immaginazione degli spettatori²¹.

Ebbene, l'asse della struttura drammatica attorno al quale si articola lo sviluppo della trama è l'ospitalità dell'amicizia, che vincola due gruppi di personaggi: da un lato, Pierre Claverie e Mohamed Bouchikhi e, dall'altro lato, i sette monaci di Tibhirine martirizzati, dei quali si fa menzione non in modo individuale, ma come comunità²² e il cui opportuno riferimento al climax e alla peripezia costituiscono la chiave della svolta dell'azione. Attraverso le otto sequenze assemblate Mohamed realizza un viaggio interiore per la memoria dove espone il suo proprio *páthos* e in esso quello dell'intero popolo algerino, fino a raggiungere il punto dove il *riconoscimento* e la *peripezia* coincidono, precisamente, nella commozione che suscita la conferma dell'omicidio dei monaci trappisti. Questo riconoscimento conduce l'azione verso la decisione di assumere la fedeltà all'amicizia estesa e aperta verso tutto un popolo, nonostante il rischio di esporsi alla perdita della vita.

Sulla base dei testi teologici e pastorali di Pierre Claverie e il taccuino di Mohamed Bouchikhi, il drammaturgo struttura la trama di questa ospitalità dell'amicizia. In un monologo a due voci l'opera si articola secondo il ritmo binario di azione e contemplazione proprie dell'antico teatro greco. Come in un dialogo, i personaggi si alternano, da un lato, nell'azione di Mohamed, e dall'altro, nella riflessione contemplativa che, al modo dell'antico coro greco di anziani, incarna il personaggio di Pierre nei suoi testi. Consideriamo la composizione della trama secondo il seguente schema, nel quale i sottotitoli di ogni sequenza segnalano il cambio di personaggi e marcano il ritmo dell'azione drammatica verso la fine:

21 Va chiarito che nella messa in scena francese uno stesso attore rappresenta i due personaggi, mentre in quella argentina il regista ha preferito due attori in vista dell'assenza di un pubblico. Lasciamo per la terza parte del nostro articolo la considerazione del ruolo centrale di musica del hang nella produzione.

22 Il sigillo comunitario dei monaci di Tibhirine è stato proposto recentemente come archetipo di santità per il nostro tempo nell'esortazione apostolica sulla chiamata alla santità nel mondo attuale, Cf. Papa Francesco, *Gaudete et Exsultate*, n. 141. https://www.vatican.va/content/francesco/es/apost_exhortations/documents/papa-francesco_esortazione-ap_20180319_gaudete-et-exsultate.html (Consultato: 29/04/2024)

	Mohamed	Pierre
Ouverture	Da quassù	Umanità plurale
	Amicizia	Prima omelia a Orano
Climax	Rimanere	Omelia di Prouilhe
Peripezia	Sulla strada	Vivere e morire
A t t o Finale	Il taccuino	

Nella forma aperta c'è una composizione, un filo conduttore dell'azione che organizza e conferisce unità alle sequenze di scene che non risultano per questo né indipendenti né isolate. La memoria di Mohamed è il filo conduttore che guida l'azione verso il testamento finale che è il taccuino che si presenta allo spettatore non come atto finale che chiude l'opera ma come conclusione aperta. La genialità del drammaturgo è stata aver messo il mistero pasquale a partire della prospettiva di un musulmano.

1.2. Il mistero del volto: l'ospitalità del sorriso e dello sguardo

L'azione inizia e termina nell'incontro tra la dimensione spaziale di un luogo chiaramente delimitato e la dimensione temporale dell'attesa. Lo spazio iniziale di intimità e preghiera rappresenta il mondo dell'altro, la "casa dell'Islam" e il tempo interiore è quello della memoria che ricorda e aspetta. In effetti, la prima scena succede nella "cornice", spazio esteriore ritirato che Mohamed riconosce come proprio e che dopo vincolerà allo spazio interiore della scrittura nell'ultima scena, intitolata *Il Taccuino*²³.

23 Ritourneremo sul taccuino-testamento di Mohamed Bouchikhi nella terza parte di questo studio, tuttavia, anticipiamo che A. Candiard non aveva conoscenza del contenuto del testo prima di scrivere l'opera. Il taccuino fu scoperto nella sala dedicata ai martiri di Algeria nell'abbazia di Aiguebelle a metà del 2012 e incorporato come una sorta di epilogo nella pubblicazione del testo scritto nel 2018. «Dall'opera di teatro Pierre e Mohamed sono venuto a conoscenza dell'esistenza di un piccolo taccuino trovato tra gli averi di Mohamed, che costituiva il filo narrativo dell'opera. Ma dopo aver chiesto all'autore, mio fratello domenicano Adrien Candiard, ho saputo

La cornice e il taccuino operano come luoghi di passaggio tra l'esterno e l'interno, tra lo spazio e il tempo, l'integrazione nel presente della memoria e dell'avvento, che cerca una via d'uscita dal conflitto cui fa riferimento l'opposizione tra il candore scintillante dal mare e della città di Orano e l'oscurità soffocante della violenza di morte che si respira nell'aeroporto, metafora della guerra e del potere che opprimono.

Dice Mohamed nella prima sequenza: «Allora sono venuto quassù ad aspettare», «Questo angolino qui in alto è il mio posto»²⁴. Il conflitto della violenza esterna dell'aeroporto, spazio da cui è fuggito per poter respirare, contrasta con questo spazio interno dove Mohamed può ospitare il racconto della sua amicizia con Pierre. L'ospitalità di mettersi nel luogo dell'altro è reciproca, e porta Mohamed a porre la domanda centrale dell'azione: «Come si può amare un paese malato, angosciato, che divora sé stesso? Per me, è il mistero di Pierre»²⁵.

Il "sorriso" che caratterizza Pierre è la risposta al mistero del suo essere e della sua missione, il quale non è dimostrabile ma intuibile nel suo "volto", che è aperto all'accoglienza e alla gioia per l'esistenza dell'altro. Il volto è uno svelamento, certamente incompleto e transitorio, della persona, che mette in evidenza la nostra condizione relazionale: nessuno ha visto direttamente il proprio volto, non possiamo conoscerlo se non con l'aiuto di uno specchio, per immagine, perché non è linguaggio per sé, ma per l'altro. È il linguaggio più vivo e sensibile, molto più rivelatore che il resto del corpo, è l'intimo io nudo. È come una porta dell'invisibile la cui chiave ci rimaneva nascosta fino a che la riscopriamo nello sguardo e nel sorriso dell'altro. Nella prima scena, Mohamed confessa che può «rimanere ore intere ad ammirare»²⁶ il porto,

che nessuna delle parole messe sulle labbra di Mohamed proveniva da questo taccuino. [...] Il colpo di genio del mio fratello domenicano Adrien è stato quello di illuminare la vera relazione di alterità tra Pierre Claverie, un uomo nella pienezza della sua maturità e della sua fede, e il giovane Mohamed, che non è mai stato considerato il suo autista bensì il suo amico. Questa alterità-uguaglianza, a sua volta condizione e frutto del rapporto di amicizia dà tutta la forza all'opera.» J.-P.Vesco, *Pierre et Mohamed. Le testament méconnu*, cit., pp. 123-124.

24 A. Candiard, "Da quassù", in *Pierre e Mohamed. Algeria, due martiri dell'amicizia*, EMI, Verona 2023 [2018], p. 13.

25 *Ivi*, p. 16.

26 *Ivi*, p. 13.

la sua città, il mare e anche in questa prima scena ricorda che «Pierre mi ha sorriso»²⁷. Lo sguardo e il sorriso sono simboli della rivelazione della persona nel velamento, poiché il mistero dell'altro e il proprio non è afferrabile né totalmente trasparente. Questo riferimento riappare nella terza scena dedicata all'«Amicizia»:

Il dialogo – mi ha detto – non può incominciare perché, prima del tempo del dialogo, ci vuole il tempo dell'amicizia. Dell'amicizia che permette la parola vera, la parola che ascolta, la parola che non nega l'altro cercando di convincerlo. Ecco perché era venuto a vivere in Algeria.

Adesso capivo meglio Pierre, il suo modo di stare con tutti, di guardare le persone con una curiosità immensa., sempre quasi volesse mangiarle. Il suo modo di guardarti ti dava sempre la sensazione che tu fossi uno importante.

Allora gli ho chiesto se fosse necessario essere cristiani per amare, come lui, l'amicizia. Ha sorriso, e mi ha risposto: «No, non credo. So però che io non sarei un vero cristiano se non amassi l'amicizia, se non la vivessi insieme ai musulmani che incontro in Algeria.»

Non ho capito molto bene cosa intendesse dire. Ancora oggi, a ripensarci, non sono sicuro di capire. Ma di una cosa sono sicuro: quando parlava così, non mentiva.²⁸

Lo sguardo e il sorriso manifestano lo stile, la concordanza tra la forma e lo sfondo che soltanto l'altro può percepire come tale. La testimonianza di verità nell'amicizia si contrappone nella seguente scena al fanatismo religioso, una questione pressante e di grande attualità alla quale Pierre Claverie torna costantemente nei suoi testi teologici e omelie, a cui faremo riferimento nella seconda parte. Nelle scene quarta e sesta, che corrispondono al climax e alla peripezia, il «sorriso di Pierre» è nuovamente evocato da Mohamed come il segno della sua amicizia aperta a tutto il popolo algerino, un sorriso ospitale che attraversa e che disarmava la memoria di odi e risentimenti. Come è possibile? Possono

27 *Ivi*, p. 15.

28 A. Candiard, «Amicizia», in *Pierre e Mohamed. Algeria, due martiri dell'amicizia*, cit., pp. 25-26.

forse lo sguardo e il sorriso di una minoranza opporsi al potere? Da dove sgorga la forza davanti a un mondo in profonda mutazione? La sua appartenenza alla Chiesa non gli impedisce di vederla imbarazzata per le sue liti interne di potere, rinchiusa nel cerchio stretto dei suoi dibattiti inferti, che «rivestono di un manto divino la loro sete di onnipotenza o, più semplicemente, la loro stupidità»²⁹. La rinascita deriverà dal saper vedere con onestà questo flagello e rimanere nelle “linee di frattura” della sofferenza dell’umanità comune. Essere lì presenti con “il sorriso e lo sguardo” di chi si sa “a casa”, di chi sceglie di non fuggire ma di rimanere accanto al capezzale del malato. Nella settima sequenza – “sulla strada” – dove “rimanere” avvicina nel tempo una morte, Mohamed sottolinea che il suo amico Pierre:

Sì, lo sa che morirà. Ma questo non lo rende infelice. Anche se, quando sale in macchina, si sente bene la sua angoscia. Un’angoscia strana, che non lo rende triste, però, né serio. Ha sempre l’occhio scintillante. Sfodera sempre un sorriso che fa sorridere anche te. [...] Sa che morirà. E anch’io so molto bene di essere minacciato, come lui, accompagnando Pierre dappertutto.³⁰

Bisognerà aspettare l’ottava sequenza – “Vivere e morire” – per capire che la forza del sorriso e l’ospitalità dello sguardo si trovano nel “mistero pasquale”, che «ci obbliga a guardare in faccia la realtà della morte di Gesù e la nostra»³¹. In cosa consiste guardare la morte? Pierre sbrogia il senso di un versetto dell’episodio di Nicodemo (Gv 3,21) mettendoci al centro dell’atto di fede come un processo, per il quale usa l’espressione “*faire la vérité*”. Che cosa significa vivere?

Se noi non poggiamo saldamente su ciò che alcuni chiamano la «roccia dell’essere» in noi, la nostra verità più profonda, quella su cui sono fondate le nostre scelte più decisive, ci ritroveremo presto smarriti, scoraggiati, disperati. [...] Possiamo però almeno provare

29 Id., “Prima omelia ad Orano”, in *Pierre e Mohamed. Algeria, due martiri dell’amicizia*, cit., p. 29.

30 Id., “Sulla strada”, in *Pierre e Mohamed. Algeria, due martiri dell’amicizia*, cit., pp. 40-41.

31 Id., “Vivere e morire”, in *Pierre e Mohamed. Algeria, due martiri dell’amicizia*, cit., p. 44.

a «fare la verità», per discernere ciò che altro non è che agitazione, rumore, desiderio di piacere e di essere riconosciuti, da ciò che Dio ci chiama a essere. [...] Le scosse e gli impoverimenti che c'impongono le difficili circostanze possono essere benefici, se dissipano le illusioni e le finzioni.³²

Cosa significa, arrivati a questo punto del dramma umano e divino, “chi opera la verità viene alla luce”? In primo luogo vuol dire che non mente, e poi che la verità non è un'idea che possiamo raggiungere ma un progetto da realizzare, che si manifesta come tale man mano che si avvicina alla luce. Nella prospettiva del mistero pasquale, la morte non è più la negazione della vita bensì la conclusione della sua crescita e della sua fecondità, per questo l'ordine dei verbi: vivere e morire. Credere è venire alla luce, accettare di essere messo a nudo, essere spogliato, essere visto così come si è, senza false pretese né falsi tentativi di ingannare gli altri, vuol dire accettare di essere bisognosi di salvezza, non potendo farlo da sé. Perché ciò che si oppone alla vita non è la morte, ma la menzogna.³³

1.3 “Uscire dalla bolla”: dal riconoscimento dell'altro alla peripezia pasquale

Nella seconda scena, intitolata “Umanità plurale”³⁴ che, come abbiamo visto, è il nucleo della proposta teologica del vescovo di Orano, lo spettatore capisce che l'origine del processo è una crisi di identità: la medesimezza del nucleo personale si dispiega nell'incontro con il volto di un te. Questo “mistero” personale che conosce tramite l'esperienza e non per uno sviluppo dottrinale, rappresenta l'avvio dell'azione drammatica. Dice Pierre:

Le mie parole sono il frutto dell'esperienza. [...] Ho trascorso infatti la

32 *Ivi*, pp. 44-45.

33 Cf. C. Jean-François, « *Faire la vérité* » : *considérations éthiques sur Jean 3, 21*, in « *Revue d'histoire et de philosophie religieuses* », 62/4 (1982), pp. 415-423.

34 Cf. P. Claverie, “Humanité Plurielle”, in *Humanité plurielle*, cit., pp. 137-141.

mia infanzia nella «bolla coloniale». Non che tra i due mondi le relazioni mancassero, anzi. Ma nel mio ambiente sociale io sono vissuto in una bolla, ignorando l'altro, incontrandolo unicamente come elemento del paesaggio, dello scenario che avevamo creato nella nostra esistenza collettiva.

Forse è proprio perché ignoravo l'altro o ne negavo l'esistenza che, un giorno, me lo sono trovato addosso. Ha fatto esplodere il mio universo chiuso, che si è disintegrato nella violenza – e come avrebbe potuto essere altrimenti? Ha affermato la sua esistenza.

L'emergere dell'altro, il riconoscimento dell'altro, l'adeguamento all'altro sono diventati per me un'ossessione. È questa, verosimilmente, l'origine della mia vocazione religiosa.³⁵

La scoperta dell'alterità nella sua differenza – che comporta resistenza e rischio – è l'origine del tipo di ospitalità che vivono entrambi i personaggi, descrivendo un processo forgiato nel rispetto e nella fiducia dell'amicizia come presupposti di un dialogo possibile. La verità si situa molto diversamente nell'esperienza dell'amore come dono che è quella che in definitiva rende possibile l'unità plurale:

Nessuno possiede la verità, ognuno va alla sua ricerca. Certo esistono verità oggettive, ma che ci superano tutti e alle quali non è possibile accedere che al termine di un lungo percorso e ricomponendo quella verità un poco alla volta, spigolando, nelle altre culture, negli altri tipi di umanità, quello che anche gli altri hanno acquisito, hanno ricercato, nel loro rispettivo cammino verso la verità.³⁶

Dopo l'«ouverture» delle prime due scene, accade un'«intensificazione» della trama e, di conseguenza, il tema implicito si esplicita. Mohamed riunisce sotto il titolo «Amicizia» la narrazione dell'incontro con Pierre da cui ha imparato a ospitare, confidare e dialogare, poiché «non consiste nell'ascoltare l'altro per convincerlo che ha torto, ma nell'ascoltarlo per

35 A. Candiard, *Umanità plurale*, in Id., *Pierre e Mohamed. Algeria, due martiri dell'amicizia*, cit., pp. 17-18.

36 *Ivi*, pp. 19-20.

capirlo»³⁷. La questione è guardare all'altro nel suo volto concreto: né musulmano né cristiano, bensì Mohamed e Pierre, cioè, nient'altro che un incontro interpersonale. Per disarmare il fanatismo bisogna lasciarsi disarmare, dirà Pierre nella quarta scena, che raccoglie brani della "prima omelia a Orano" pronunciata nella sua consacrazione episcopale.

Nella quinta e sesta sequenza accade il "climax" dell'azione drammatica, precisamente quando Mohamed fa il primo riferimento al rapimento e all'omicidio dei monaci che porta a Mohamed e a Pierre alla loro missione di "rimanere". Per amicizia, Mohamed sceglie di rimanere accanto a Pierre. Nel riconoscimento della sua missione profetica, si appoggia alla decisione di Pierre di parlare e denunciare, perché la sua casa è lì dove c'è Cristo: nel luogo della disperazione, dell'abbandono, della sofferenza. Così lo segnala nella "Omelia di Prouilhe":

La chiesa si inganna e inganna il mondo, quando si pone come una potenza fra le potenze, o come un'organizzazione, foss'anche umanitaria, o come un movimento evangelico capace di dare spettacolo. Può anche brillare, ma non può bruciare del fuoco dell'amore di Dio, «forte come la morte» - dice il Cantico dei Cantici.

Perché è una questione di amore, questa: di amore prima di tutto, solo di amore. Una passione di cui Gesù ci ha dato il gusto tracciando il cammino: «Non c'è amore più grande che dare la vita per gli amici».³⁸

Quando la peripezia e il riconoscimento coincidono siamo di fronte a un'opera drammatica perfetta, diceva Aristotele nella sua *Poetica*.³⁹ Ebbene, questo è precisamente ciò che accade nella settima e ottava scena. La morte dei monaci di Tibhirine scatena la peripezia, che consiste nella decisione di mettersi "in cammino" verso la vita. Il fatto che entrambi i riferimenti ai monaci siano sulle labbra di Mohamed è un altro successo del drammaturgo, in quanto evidenzia in questo modo

37 Id., *Amicizia*, in Id., *Pierre e Mohamed. Algeria, due martiri dell'amicizia*, cit., p. 25.

38 Id., *Omelia di Prouilhe*, in Id., *Pierre e Mohamed. Algeria, due martiri dell'amicizia*, cit., pp. 36-37.

39 Si potrebbe riconoscere in *Pierre e Mohamed*, un'analogia strutturale tra la coppia peripezia-riconoscimento e nodo-scioglimento. Cf. Aristotele, *Poetica*, Rusconi Libri, Milano 1995, capitoli 11, e 18, 1455b-1456a, pp. 81-83, 103.

fino a che punto “lo spirito di Tibhirine”, di ospitalità e di fraternità, abbia permeato il popolo algerino che, estraneo agli scontri dei poteri politici, apprezzava la testimonianza personale di amore e di dono dei monaci. In termini simili si riferisce Henri Teissier a questa «violenza, martirio e testimonianza» di questi oranti quando confessa che la società algerina, senza distinzione di credenze, aveva raggiunto il “vertice della sofferenza” prima con la preoccupazione per la sua sorte e poi con la sua morte. «Vivevano nascosti nelle montagne, completamente dediti al loro Signore e, a causa di Lui, ai fratelli e vicini di Tibhirine. Ma il segreto della sua offerta di vita è stato reso pubblico dalle avversità stesse. Questa offerta di vita era un “segreto del Re”, “un segreto di Dio”». ⁴⁰ Così lo esprime Mohamed:

Non sono mai stato tanto triste, credo, quanto il giorno della morte dei monaci. Un altro pezzo del mio paese che se ne andava quegli oranti, con quegli amici di Dio e dell’Algeria, venuti a Tibhirine come Pierre era venuto a Orano. Dopo il loro rapimento avevo sperato che nessuno arrivasse ad ammazzarli. Ma il giorno in cui si è saputo della loro morte, due mesi fa, ho sentito che qualcosa veramente si spezzava. [...] Pierre... Lui non è mai stato tanto attivo quanto dopo il rapimento dei monaci. Quasi avvertisse il dovere di parlare più forte, più spesso. Lo sa molto bene che morirà. [...] Lui ha fatto la sua scelta. Ed eccolo condotto – senza averlo voluto – alle soglie della morte. Anch’io ho fatto la mia scelta. L’ho fatta. Senza amarezza e senza gioia. Sa bene Dio quanto io non voglia morire. Sa che non voglio aumentare la pena di mia madre, che ha già pianto troppo. Non c’è gioia nel morire a ventun anni.

Ma se tu, mio Dio, vorrai mantenerci in vita nonostante tutto, che tu sia lodato in eterno! C’è un’altra preghiera, però, che voglio rivolgerci, o Dio: se Pierre deve morire, fammi essere con lui in quel momento. Sarebbe troppo triste che Pierre, che tanto ama l’amicizia, non avesse un amico al suo fianco per accompagnarlo nell’ora della morte.⁴¹

Il personaggio di Pierre ha piena coscienza di andare verso la propria

40 H. Teissier. Arcivescovo di Algiers, *Cartas de Argelia*, cit., p. 116 (T.d.T).

41 A. Candiard, “Sulla strada”, in *Pierre e Mohamed. Algeria, due martiri dell’amicizia*, cit., pp. 39-42.

Pasqua. L'ultima scena intitolata "Vivere e morire" è incentrata sulla Pasqua di Gesù: è qui che si svolge l'esito dell'azione drammatica:

Il mistero della Pasqua ci obbliga a guardare in faccia la realtà della morte di Gesù e la nostra [...] Tutto ciò si realizza nel mistero pasquale. [...] Non c'è vita senza spogliamento, poiché non c'è vita senza amore né amore senza abbandono di ogni possesso, senza gratuità assoluta, dono di sé nella fiducia più disarmata. [...] Al di qua di questo dono, non abbiamo ancora amato. O, più semplicemente, non abbiamo amato che noi stessi.⁴²

Con il riferimento ai monaci l'ospitalità e l'amicizia si situano nella dimensione drammatica delle Nozze dell'Agnello. Non c'è un testamento di Pierre ma un testamento musulmano, quello di Mohamed che «risuona come un'eco del testamento di Christian de Chergé, con la stessa forza»⁴³. L'opera era iniziata in uno spazio di preghiera e si conclude con un'invocazione al Dio Misericordioso di Mohamed che abita in fondo allo stesso pozzo di quello di Pierre. Come "oranti tra gli oranti", così vivevano il loro carisma i monaci di Tibhirine. In un capitolo intitolato proprio "il pozzo", Christian de Chergé raccontò un aneddoto che è molto illuminante al riguardo:

Ogni tanto ci riunivamo per scavare il nostro pozzo. Qualche tempo dopo gli chiesi ridendo: "E al fondo di quel pozzo, che cosa troveremo? L'acqua musulmana o l'acqua cristiana?" Lui divenne serio, e mi rispose: "Sempre lo stesso, da tanto tempo che camminiamo insieme, e tu mia fai ancora questa domanda!... Tu sai, in fondo a quel pozzo, c'è l'acqua di Dio." Non credo che ci sia una risposta migliore.⁴⁴

«Nel nome di Dio, il Misericordioso, Colui che fa misericordia.»⁴⁵

42 Id., "Vivere e morire", in *Pierre e Mohamed. Algeria, due martiri dell'amicizia*, cit., pp. 44-46.

43 J.-P. Vesco, *Pierre et Mohamed. Le testament méconnu*, cit., p. 124.

44 C. de Chergé, *Retiro sobre el Cantar de los Cantares*, Agape Libros, Buenos Aires 2016, p. 88 (T.d.T).

45 A. Candiard, "Il taccuino", in *Pierre e Mohamed. Algeria, due martiri dell'amicizia*, cit., p. 48.

Scritto in arabo e in francese, le preghiere si uniscono come negli incontri del *Ribât-Es-Salam*. Dal punto di vista formale, nella rappresentazione francese dell'opera un solo attore alternava i due ruoli, sottolineando l'unità dell'amicizia nella preghiera di Cristo, nella quale ogni preghiera è stata assunta. Nell'adattamento che realizzarono a Buenos Aires dovettero considerare la mancanza di conoscenza del pubblico rispetto al contesto e quindi la messa in scena è stata realizzata con due attori. Nonostante ciò, Santiago Varela, il regista, catturò l'unità della trama e risolse l'esito, intercalando in una stessa preghiera il Padre nostro con la preghiera al Dio Misericordioso, con la quale presentò visualmente e uditivamente una figura plurale. Come nel prospetto della *Teodrammatica* di Hans Urs von Balthasar, l'esito avviene anche qui come conseguenza dell'azione pasquale di Cristo, non chiusa in sé come atto finale, ma come conclusione aperta che si realizza nella libertà di ogni Pasqua vissuta in comunione con gli altri⁴⁶. Sull'icona ufficiale della beatificazione, come indicò Bernardo Olivera, ci sono venti mediatori: i diciannove religiosi cristiani e il musulmano Mohamed Bouchikhi, che ha dato la vita per l'amore all'amico e al Dio di tutti, in lui sono rappresentati le migliaia di algerini anonimi uccisi e tutte le vittime senza nome che subiscono l'odio e la violenza dei potenti⁴⁷.

2. “Nella” drammatica dell'ospitalità: un cammino “verso” la pace

2.1 Ermeneutica teatrale e sacramentalità dell'ospitalità

Sulla base dell'analisi della forma drammatica sviluppata nella prima parte, in questo secondo momento daremo spazio a una riflessione ermeneutica che significhi uno sviluppo della percezione dell'opera al fine di svelare le figure di ospitalità implicite.

46 Mi permetto di rinviare a C. Avenatti de Palumbo, *La “habitabilidad comunal” como figura conclusiva de la “teodramática” de Hans Urs von Balthasar*, in «Teología» 91 (2006), pp. 535-541.

47 Si veda l'icona della beatificazione di Pierre Claverie e dei martiri di Algeria l'8 dicembre 2018. <https://pierremohamed.wordpress.com/acerca-de/> (Consultato: 29/04/2024)

Il teatro e l'ospitalità appartengono all'ordine del pratico: il primo, si situa nel piano poetico della mimesi; la seconda, nel piano etico dell'azione. Affinché l'evento teatrale abbia luogo, sono necessari tre elementi: uno spazio vuoto, un attore che interpreti il suo ruolo e uno spettatore. L'ospitalità esige anche tre elementi, due soggetti e un palcoscenico: l'ospite che arriva, l'ospite che lo riceve, e il legame che si dà nello spazio dell'incontro. La parola "drammatica", che proviene dal greco e significa "azione", ci permette di affrontare la questione dell'ospitalità da queste due dimensioni convergenti: da un lato, l'azione nel senso teatrale della rappresentazione della trama sul palcoscenico e, dall'altro, l'azione etica della decisione esistenziale di configurare legami di comunione. Perché possa avvenire l'incontro è necessario che ci siano "persone-sacramento" che rendano visibile la presenza di Dio non solo nella conformità tra ciò che sono e ciò che dicono, ciò che vivono e ciò che fanno, ma soprattutto nello sviluppo della loro capacità di relazione. Siamo ciò che sono le nostre relazioni interpersonali, i legami ricostituiti dal perdono nelle linee di frattura dell'odio. Nella drammatica dell'ospitalità non si tratta semplicemente dell'essere "con" l'altro, ma di un essere "per" gli altri e "da" gli altri, nel dinamismo dello spogliamento e della donazione.⁴⁸ Da esso deriva la sua credibilità, questo conferisce sacramentalità ai legami. Perciò, parafrasando Balthasar, potremmo affermare oggi che «solo l'ospitalità è degna di fede».⁴⁹

2.2 Il teatro come riserva di umanità e l'ospitalità come stile

L'ospitalità come stile di Gesù Nazareno proposto da Christoph Theobald trova nella letteratura una "riserva spirituale" dell'umanità comune a tutti⁵⁰, aperta alla pluralità di espressioni culturali, creando

48 Cf. H. U. von Balthasar, *Teodramática 4. La acción*, Encuentro, Madrid 1995, pp. 363-396.

49 È una parafrasi del titolo di uno dei libri emblematici del teologo svizzero che esprime il mistero pasquale come centro della fede cristiana; sostituendo l'amore con l'ospitalità dispieghiamo una delle dimensioni dell'amore trinitario, cioè l'ospitalità pericoretica tra l'Amato, l'Amante e l'Amore. Cf. H. U. von Balthasar, *Sólo el amor es digno de fe*, Sígueme, Salamanca 1988, pp. 75-89, 115-127.

50 C. Theobald, *Hospitalidad y santidad. Pensar una pluralidad de estilos de vivir*, cit., pp.

insospettati e inaspettati legami di amicizia, che sono il presupposto di ogni vero dialogo.

“Chi è l’ospite?” È colui che arriva in modo inatteso, il “*tout-venant*”, la cui venuta inaugura nuovi spazi, costituiti da “situazioni d’apertura”⁵¹, esperienze di risurrezione che abbracciano dalla gioia al dolore, dall’angoscia alla consolazione, dalla violenza alla riconciliazione, dalla fedeltà alla noia. Proprio la letteratura, compreso il genere teatrale, realizza qui, per Theobald, un contributo di inestimabile valore, perché:

Tutte le espressioni letterarie hanno in comune farci emergere dal flusso ripetitivo dei tempi aprendo improvvisamente una finestra sul tutto della nostra esistenza e sul suo carattere necessariamente incompiuto.⁵²

Tale apertura alla letteratura e al teatro richiede di essere interpretata da un linguaggio e da una comunità. In questo modo, l’ospitalità di Gesù, che è fondamentalmente relazionale, apre lo spazio affinché coloro che arrivano a Lui realizzino un’ermeneutica di ciò che già sta accadendo, poiché l’ospitalità «consiste essenzialmente nel percepire ciò che il Vangelo sta già operando negli altri e nelle nostre società, nell’aiutarli a percepire la promessa che si nasconde nelle loro esistenze»⁵³. Questo processo ermeneutico che suscita l’ospitalità di Gesù nel testo evangelico è analogo a quello delle “situazioni di apertura” che suscita l’ospitalità drammatica della rappresentazione di *Pierre e Mohamed*, nella cui messa in scena la musica dell’hang svolge una funzione di vincolo ermeneutico con lo spettatore, dal valore significativo⁵⁴. Theobald

26-28.

51 *Ivi*, p. 14.

52 *Ivi*, p. 107. (T.d.T).

53 C. Theobald, *Transmitir un Evangelio de libertad*, Agape Libros, Buenos Aires 2019, p.109.

54 Francesco Agnello, regista e compositore, considera centrale il ruolo della musica nell’opera. L’hang è uno strumento a percussione che riunisce un’ampiezza di registrazioni e tonalità che di per sé costituiscono un’ermeneutica dell’azione all’orizzonte del pubblico. Cf. <https://francesco-agnello.weebly.com/pierre--mohamed.html> ; <https://www.youtube.com/watch?v=vvsK8rRg3w0> (Consultato 29/04/2024).

riconosce in questo processo la svolta estetica e pneumatologica della teologia⁵⁵.

2.3 Dimensione trinitaria dell'ospitalità

Abbiamo visto come tra i personaggi di Pierre e Mohamed si passi da un'ospitalità asimmetrica della tolleranza – in cui chi ospita si trova a un livello superiore rispetto a chi viene ospitato –, ad un'ospitalità simmetrica del rispetto e dell'amicizia, in cui il primo, sperimentando la propria vulnerabilità verso l'altro che viene incontro, colui che ospita viene ospitato e rivelato nel suo più profondo mistero. Il teatro è uno specchio della vita che «proietta nella sua irrealtà un raggio illuminante sulla confusione della realtà».⁵⁶ Ricreazione di un mondo completo, è un *locus* nel quale lo spettatore contempla la propria verità in un'azione rappresentata per attori che incarnano personaggi. Attraverso il linguaggio dialettico della maschera che vela e svela, essi esercitano un effetto catartico per mezzo del fremito (*phobos*) e la compassione (*eleos*) che lo spettatore sperimenta di fronte alla minaccia del destino e della morte come fine inesorabile dell'esistenza umana.⁵⁷ L'attore è il luogo dove lo spettatore realizza la sintesi tra la possibilità di trasformazione e la soluzione che gli viene incontro, il che produce in lui una gioia che lo rimanda oltre sé stesso verso un orizzonte che lo supera.⁵⁸ È proprio qui che emerge l'orizzonte religioso del teatro, che nella tragedia antica era il destino e nel drama cristiano è l'unico carattere della donazione trinitaria che scaturisce dal mistero pasquale.⁵⁹

La vita intra-divina consiste nel mutuo ospitarsi delle persone divine nell'amore trinitario come paradigma relazionale di comunione (dei santi)⁶⁰, fonte dell'ospitalità e di misericordia. Tale ospitalità è

55 Cf. C. Theobald, *Hospitalidad y santidad. Pensar una pluralidad de estilos de vivir*, cit., pp. 17-45; 71-102.

56 H. U. von Balthasar, *Teodramática 1. Prolegómenos*, Encuentro, Madrid 1990, p. 14.

57 *Ivi*, p. 302.

58 *Ivi*, pp. 253-255.

59 *Ivi*, pp. 306-307.

60 Cf. G. Zarazaga, *Dios es Comunión. El nuevo paradigma de la teología trinitaria*, Secretariado Trinitario, Salamanca 2004; *Contributi per un'Ontologia Trinitaria*, in «Sophia» 6

fondamentalmente un'esperienza e, per tanto, è irriducibile all'astrazione, si realizza nella carne, cioè al limite della finitezza. Costituita per il dinamismo di donazione e ricezione, di identità e alterità, l'ospitalità avviene nel "tra", nella frontiera degli uni e degli altri, poiché i termini della relazione non sono assimilati né annullati, ma sono mantenuti in virtù della loro attenzione verso il terzo: cioè, né l'io né il tu, ma il "noi".

È proprio qui, nella "terza regione" interpersonale tra la finitezza umana e l'infinità divina, che la teologia trinitaria trova la sua voce nel concerto della cultura e dove può pronunciare una parola e un'azione storiche effettive. Questa nuova matrice del pensiero nella quale il pensare si identifica con l'amore interpersonale, il cui punto di partenza fenomenologico consiste nel mettersi al posto dell'altro, è ciò che Piero Coda, designa come "ontologia trinitaria"⁶¹: vale a dire, dare parola all'essere dalla sua sorgente, che è la "misura smisurata" dell'amore trinitario.⁶²

Questo reciproco donarsi e riceversi delle persone divine è il dinamismo trinitario dell'ospitalità. Questo è il *locus* agapico da cui si propone di guardare, interpretare e vivere la realtà. Sulla base fenomenologica interpersonale Piero Coda avanza verso la trinitarizzazione del pensiero nella cultura attuale.⁶³ Sviluppando l'intuizione della reciprocità, che scopre latente nel *De Trinitate* di sant'Agostino, propone l'evento del dialogo come un *kairós*⁶⁴ che consiste nell'incontro di due interiorità nell'interiorità di Dio. Così, per percepire l'amore che è dentro di te, il Dio che vive dentro di te, devi uscire da te stesso verso l'altro che, a sua volta, realizza lo stesso movimento di uscita, in modo tale che entrambi si trovano nel "noi" che è Dio, che si comunica e si dona nella relazione. Questo accade proprio nella "regione ospedaliera"⁶⁵ in cui la verità della mia relazione con Dio è la verità della mia relazione

(2014), 53-68; Voce: "La comunión trinitaria", in *Theologica Latinoamericana - Enciclopedia Digital* (in portoghese e spagnolo): www.theologicalatinoamericana.com (2016).

61 Cf. P. Coda, *L'ontologia trinitaria: Ché cos'è?*, in «Sophia» 4/2 (2012), pp. 159-170.

62 Cf. P. Coda, *Para una ontologia trinitaria. Si la forma es relación*, Agape Libros, Buenos Aires 2018, pp. 22; 63-69.

63 *Ivi*, pp. 17-20; 70-72.

64 *Ivi*, pp. 28-32.

65 *Ivi*, p. 20.

esteriore con il fratello. Si verifica qui il passaggio dalla reciprocità alla comunione, intesa come unità dei diversi i cui effetti si moltiplicano a ritmo e modo sovrabbondante. Da qui il teologo italiano conclude che «la reciprocità è tale quando è in modo effusivo *reciprocante*, cioè quando tende a moltiplicare all'infinito il dinamismo per cui è reciprocità».⁶⁶ Questa reciprocità aperta ed effusiva è il fondamento fenomenologico e teologico trinitario dell'ospitalità.

Il paradosso dell'amore consiste nel fatto che è un'unità che include alterità e differenza. Ciò suppone il superamento del paradigma della sostanza con quello della comunione che implica assumere la vulnerabilità dell'amore che patisce e rispetta la libertà dell'altro. La forma è manifestazione dell'essenza, il suo dinamismo originario è dinamico e relazionale, estatico e aperto alla comunicazione e alla donazione. Dio si comunica all'essere umano nella *forma Christi*: in essa egli è misurato per la misura dell'amore trinitario. Se Dio è comunione, l'unità che da Lui procede è convergenza dei diversi. La *forma Christi* è il linguaggio di Dio nella storia, grammatica che si declina nella missione singolare di ogni vita umana, che si va configurando come risposta alla chiamata di essere in relazione d'amore. L'identità non si costruisce nella forma chiusa ma nella forma aperta della donazione di sé.

3. Il cammino verso la pace: disarmare il potere e il fanatismo

L'ospitalità può essere considerata come grammatica dell'amore trinitario per il nostro tempo in quanto risposta al vuoto e alla solitudine, alla violenza e ai fanatismi, alla vulnerabilità e alla fragilità, perché è azione che scaturisce da sé verso l'altro. Tale ospitalità è anche il terreno ontologico da cui pensare l'Interculturalità a partire dall'orizzonte di una "umanità plurale" proposta da Pierre Claverie. La tolleranza non basta perché non riesce a rompere l'asimmetria. L'ospitalità che voglia essere grammatica della misericordia dovrà svilupparsi a partire dal rispetto e dalla fiducia, che è il luogo dove può avvenire il dialogo. Questo richiede un atteggiamento di dedizione nel riconoscere che la verità ci supera tutti.

66 Cf. P. Coda, *Desde la Trinidad. El advenimiento de Dios entre historia y profecía*, Secretariado Trinitario, Salamanca 2014, p. 657 (T.d.T).

La logica della sovrabbondanza è più grande di quella della giustizia. Pierre e Mohamed hanno ospitato la Parola quando si sono ricevuti l'un l'altro nel dialogo che hanno stabilito nell'interiorità dello stesso Dio, il terzo il cui amore li ha uniti in amicizia.

Il lungo cammino percorso dal Concilio Vaticano II per scoprire il luogo di Dio nella letteratura, nel teatro e nelle arti⁶⁷ è oggi in fase di interrogazione. La domanda sulla presenza di Dio nell'assenza riguarda sia la produzione secolare non credente che quella che sorge dall'esperienza di una minoranza religiosa in situazione di diaspora. Dio come "domanda" si da oggi nelle "linee di frattura" come postulava Pierre Claverie⁶⁸. È negli spazi "disarmati" di potere che dobbiamo continuare a cercare instancabilmente Dio, perché Lui si fa percepibile nell'azione umana dell'ospitalità, per verificare se nella nostra cultura Dio è ancora un "nome possibile". Non si tratta di una domanda teorica ma esistenziale, cioè di un'esperienza dialogica e di comunione che avviene nell'ospitalità come luogo di incontro tra Lui, una commozione estetica resistente all'astrazione, un'esperienza di accoglienza reciproca nel rispetto e nel dialogo. Queste "situazioni di apertura" non si possono misurare da fuori, bensì esigono di addentrarsi nel mistero per lasciarsi illuminare da esso.

"Osare l'ospitalità" – l'espressione presa dal titolo di un libro che tratta proprio della testimonianza ospedaliera di Christian de Chergé e Pierre Claverie⁶⁹ – significa essere pronti al "martirio bianco" di cui

67 Cf. Concilio Vaticano II, *Gaudium et Spes*, n° 62; Giovanni Paolo II, *Carta a los artistas*, Paulinas, Buenos Aires 1999; Pontificio Consejo para la Cultura, *La via pulchritudinis como camino privilegiado de evangelización y de diálogo*, Agape Libros, Buenos Aires 2007. La bibliografia sul dialogo tra letteratura e teologia è molto ampia. Rimando a un numero dedicato all'argomento di recente pubblicazione che include un mio contributo: C. Avenatti de Palumbo, *Literatura: una importante mediación hermenéutica para la teología*, in «*Concilium*» 373 (2017), pp. 25-34.

68 «Il luogo della Chiesa sta in tutte le linee di frattura, tra i blocchi umani all'interno di ogni essere umano, ovunque ci siano ferite, esclusioni, emarginazioni. Quando l'umano è in pericolo, al cristiano non è permesso disertare.» Pierre Claverie, *Le Lien*, Orano, maggio di 1996. Citato da H. Teissier. Arcivescovo di Algeri, *Cartas de Argelia*, cit., p. 111.

69 C. Monge e G. Routhier, *Oser l'hospitalité. Á l'école de Pierre Claverie et Christian de Chergé*, Bayard, Paris 2019.

parla Christoph Theobald⁷⁰ e che consiste nell'entrare nello spirito di smembramento di sé e di apprendimento di Gesù, cioè, accettare che il luogo della vita di fede e della teologia oggi esiga il nostro essere disarmati, esposti all'aperto per pronunciare una parola dalla nudità, per agire da lì la propria missione nello spogliamento e nell'abbandono. Solo da lì sorgerà il rispetto, che condurrà attraverso la reciprocità dell'amicizia a un dialogo possibile nella differenza e nella pluralità delle culture. L'ospitalità dell'amicizia è il dono dei martiri di Algeria, il segno dei tempi fatto teatro, nel quale tutti ci possiamo riconoscere e comprendere.

Il vero Dio non si lascia manipolare, non serve gli interessi di nessuna religione o istituzione o gruppo, e per questo l'essere umano cerca di sostituirlo con un idolo. È proprio qui, come dice Adrien Candiard⁷¹ che inizia il fanatismo, quando voglio fare entrare l'infinità di Dio nella ristrettezza delle mie idee, dei miei entusiasmi, dei miei odi, allora perdo di vista che Dio è più grande di me. L'assenza di Dio che si sostituisce con idoli è l'origine del fanatismo.

Come abbiamo detto all'inizio, i membri del Ribat cercarono la pace nella reciproca ospitalità sulla via della vulnerabilità, della povertà di sapersi disarmati. Essendo cristiani in minoranza, in radicale dipendenza dalla società, la Chiesa di Algeria ci appare oggi come una profezia, poiché, come sottolineava H. Teissier⁷², la povertà significa assumere l'esistenza disarmata come un dono e quindi non avere alcun potere nelle nostre mani. Insieme allo spirito disarmato di C. de Chergé e alla freschezza giovanile del testamento della Misericordia di Mohamed – entrambi presentano la stessa struttura di ringraziamento, di congedo e di perdono agli uomini e fiducia infinita in Dio – concludiamo queste riflessioni sulla drammatica dell'ospitalità come cammino verso la pace evocando un terzo testamento comunitario: quello del *Ribât* che si trovava riunito nel monastero di Tibhirine la notte in cui i monaci furono rapiti. Il 25 di marzo del 1996, il motto dell'incontro rappresenta il nucleo

70 Cf. C. Theobald, *Le christianisme comme style. Une manière de faire de la théologie en postmodernité*, volume 1, Cerf, Paris 2007, pp. 71-77.

71 Cf. A. Candiard, *Du fanatisme. Quand la religion est malade*, Cerf, Paris 2020, pp. 23-30, 57-58.

72 Cf. H. Teissier. Arcivescovo di Algiers, *Cartas de Argelia*, cit., pp. 112-113.

dell'ospitalità: «Tu sei Signore la nostra speranza nel volto di ogni vivente».⁷³ Rimanere come cercatori del Volto, non presentarsi né davanti agli uomini né davanti a Dio come chi lo ha già incontrato, con il volto e il cuore inermi, è il mistero della povertà in cui l'ospitalità è possibile come luogo teologico da cui germogliano i semi di quella pace che è il contrario della sicurezza perché è audacia e rischio.⁷⁴

73 Cf. L. Passalacqua, «Les « Temoins de l'Emmanuel » du Ribât es-Salâm (1996-2016) et leur lien avec les 19 bienheureux martyrs d'Algerie », *Colloque international: Le don de Tibhirine*, 13-14 décembre 2019, Université de Fribourg, Faculté de Théologie (Svizzera). https://www.unifr.ch/istac/fr/assets/public/files/recherche/tibhirine/Fribourg2019_Ribat_LPpassalacqua.pdf (Consultato: 29/ 04/ 2024)

74 Cf. R. Bethge, *Dietrich Bonhoeffer. Esbozo de una vida*, Sígueme, Salamanca 2004, p. 34.

Essere artisticamente umani più-che-umani. Brainstorming

Orsola Rignani *

Abstract: Il (pluriverso) più-che-umano, cioè un mondo ipercomplesso, inter/intrarelazionale, inter/coimplicato con cui l'uomo risulta intrecciato in un groviglio fluttuante di forze, di sovrapposizioni, di slittamenti, di azioni e di retroazioni, nel suo manifestarsi, addita l'obsolescenza di binarismi, dicotomie, (antropo)centrismi e gerarchie, e perciò contestualmente un umano più-che-umano. Ma come l'uomo è/diviene umano più-che-umano? C'è qualcosa come un catalizzatore di questo processo? La questione è tanto irriducibilmente complessa che il modo meno inopportuno per affrontarla sembra la tempesta mentale. Uno o anche più *brainstorming* in cui si incrociano e scivolano gli uni sugli altri materialismi, postumanismi, ecotransfemminismi, ecocriticismi, antropologie, estetiche, a suggerire che, forse, è artisticamente che ha luogo l'antropopoiesi dell'umano più-che-umano.

Keywords: più-che-umano; arte; umano; non umano; antropopoiesi

Abstract: The more-than-human (pluriverse), i.e., a hyper-complex, inter/intrarelational, inter/co-implicated world with which man is entwined in a fluctuating tangle of forces, overlaps, slippages, actions and feedback, in

* orsola.rignani@unipr.it

its manifestation, points to the obsolescence of binarisms, dichotomies, (anthropo)centrism and hierarchies and thus contextually to a more-than-human human. But how is/ becomes a more-than-human human? Is there such a thing as a catalyst for this process? The question is so irreducibly complex that the least inopportune way to address it seems the brainstorm. One or even more brainstorms in which materialisms, posthumanisms, ecotransfeminisms, ecocriticisms, anthropologies, aesthetics cross and slide over each other, suggesting that, perhaps, it is artistically that the anthropopoiesis of the more-than-human human takes place.

Keywords: more-than human; art; human; non-human; anthropopoiesis

1. Un canovaccio di idee

Se in questo contributo c'è, per dirlo con Michel Serres, un'invariante pur nelle variazioni, questa è verosimilmente costituita dal (pluriverso) più-che-umano (cioè da un mondo ipercomplesso, inter/intrarelazionale, inter/complicato con cui l'uomo risulta intrecciato in un groviglio fluttuante di forze, di sovrapposizioni, di slittamenti, di azioni e di retroazioni) che nel suo manifestarsi addita l'obsolescenza di binarismi, dicotomie, (antropo)centrismi e gerarchie e perciò contestualmente un umano più-che-umano. Ma come l'uomo è/diviene umano più-che-umano? C'è qualcosa come un catalizzatore di questo *processo*? La questione è tanto irriducibilmente complessa che il modo meno inopportuno per affrontarla sembra la tempesta mentale. Uno o anche più *brainstorming* in cui si incrociano e scivolano gli uni sugli altri materialismi, postumanismi, ecotransfemminismi, ecocriticismi, antropologie, estetiche, Tsing, Latour, Serres, Ingold, Perullo, Bennett, Barad, Iovino, Oppermann, Morton, Cohen, Luisetti, Clément, Marchesini, Andersen, a suggerire che, forse, è *artisticamente* che ha luogo l'antropopoiesi dell'umano più-che-umano.

2. Funghi, (ipo-)(s)oggetti, porosità, corrispondenze di un pluriverso più-che-umano

Sin dall'Illuminismo, i filosofi occidentali ci hanno proposto una Natura maestosa e universale, ma anche passiva e meccanica. Natura come scenario e risorsa per le intenzioni morali dell'Uomo, in grado di controllarla e addomesticarla. [...] Da allora sono accadute diverse cose che hanno compromesso questa divisione di ruoli. Prima di tutto, addomesticare e controllare la Natura ha prodotto un tale pandemonio che non sappiamo neanche più se la vita sulla Terra possa proseguire. In secondo luogo, intrecci tra specie un tempo ritenuti solo materia di fiabe sono ora diventati oggetto di seri dibattiti tra biologi ed ecologisti, che mostrano come la vita abbia bisogno di interazione tra diversi tipi di esseri viventi: gli uomini non possono sopravvivere calpestando tutti gli altri. In terzo luogo, uomini e donne di tutto il mondo hanno reclamato lo status un tempo riservato all'Uomo. La nostra presenza ribelle mina le intenzioni morali della mascolinità cristiana dell'Uomo, che aveva separato l'uomo dalla Natura. [...] Una volta che ci si è sbarazzati del

binomio Uomo/Natura, tutte le creature possono tornare a vivere, e gli uomini e le donne possono esprimersi senza le limitazioni imposte da una razionalità di vedute troppo strette.¹

È seguendo le vicende del fungo selvatico matsutake, proliferante nelle foreste perturbate dall'uomo, che qui, ne *Il fungo alla fine del mondo*, Anna Tsing si sente di potere e dovere additare come *speranza*, per l'epoca antropocenica della devastazione umana, la coesistenza e la convivenza collaborativa tra specie. Se dal ritornello, ormai trito e tediosamente ubiquitario, del cambiamento climatico, della crisi economica, delle guerre, delle pandemie una suggestione ancora si può trarre, questa è verosimilmente appunto l'inconcepibilità dell'uomo in senso umanista (Uomo), antropocentrico (*anthropos*) e dualista (Uomo/Natura). Il che significa soprattutto il ripensamento della tradizionale separazione tra soggetto (attivo) e oggetto (inerte) e dell'associazione di *volontà* o *razionalità* come motori primari delle azioni terrene, e quindi la ristrutturazione della concezione di primo piano e sfondo e lo spostamento dell'inquadratura e dell'attenzione verso un ambito più ampio, sulla via di una riconfigurazione radicale del rapporto umano con il mondo.

E allora si tratta forse di permettere intrecci, come suggerisce Tsing. O forse, come propone Latour, di chiamare qualcosa *soggetto* (agente) per il fatto che può essere *sottoposto* alle (re)azioni di un altro agente, il quale, a sua volta, si chiama soggetto perché è altrettanto *soggetto* all'azione dell'altro (che è poi per così dire l'omologo del *subjectum* di Serres, cioè ciò che viene gettato sotto)². O forse, come auspica Morton, si tratta di «tornare nuovamente umani sotto forma di iposoggetti»³, che «sono meno della somma delle loro parti [...], che non si riconoscono nella categoria della androleucoeteropetromodernità [...], che abitano

1 A. Tsing, *Il fungo alla fine del mondo. La possibilità di vivere nelle rovine del capitalismo*, Keller Editore, Rovereto 2021, p. 11.

2 Cf. B. Latour, *La sfida di Gaia. Il nuovo regime climatico*, Milano, Meltemi 2021, p. 77. Cf. M. Serres, *Hominescence*, Le Pommier, Paris 2001; Id., *L'Incandescent*, Le Pommier, Paris 2003; Id., *Il mancino zoppo. Dal metodo non nasce niente*, Bollati Boringhieri, Torino 2016.

3 T. Morton – D. Boyer, *Iposoggetti. Sul diventare umani*, Luiss University Press, Roma 2022, p. 16.

crepe e cavità»⁴, che, sottratti di alcune caratteristiche del soggetto, percolano «in domini che normalmente nemmeno contempliamo»⁵, e che «si accontentano di giocare, di prendersi cura, di farsi male, di ridere»⁶. O forse, come ipotizza Perullo, si tratta di fare cadere sia soggetto che oggetto⁷. O forse, come analogamente indica Ingold, si tratta di *corrispondere*⁸. O si tratta forse anche di *divenire porosi*⁹ e di ripensare il dualismo soggetto/oggetto riscoprendolo piuttosto come una dualità, cioè come una sorta di chiasmo, un punto sulla linea di un numero infinito di punti e l'infinità di linee convergenti in un punto¹⁰.

Il *brainstorming* potrebbe certamente andare avanti, ma sembra già restituire quantomeno l'implausibilità appunto dell'associazione dell'*agency* (agentività) all'intenzionalità, alla razionalità, alla voce etc., cioè l'implausibilità della sua associazione con nozioni limitate di soggettività e di potere o con la competenza della deliberazione umana, e viceversa l'ineludibilità del riconoscimento della sua inerenza alle relazioni dei e/o ai molteplici *agenti non umani* con cui condividiamo e costituiamo il mondo.

Fondamentale in questa direzione è stato il lavoro dei nuovi materialismi, dell'umanesimo ambientale, degli studi multispecie, dell'ontologia orientata agli oggetti, dell'ecocritica materiale, dell'ecotransfemminismo, del postumanesimo etc. nel rilanciare l'enfasi sull'agentività materiale, contestualizzando ed ampliando la comprensione dell'*agency* a includere i concatenamenti e/o le attività di tutti gli esseri viventi e le energie vibranti della materia.

Jane Bennett, per esempio, convinta/consapevole che «le quarantene in cui vengono isolate materia e vita ci portano a ignorare la vitalità della

4 *Ivi*, p. 15.

5 *Ivi*, p. 63.

6 *Ivi*, p. 15.

7 Cf. N. Perullo, *Estetica senza (s)oggetti. Per una nuova ecologia del percepire*, Derive Approdi, Roma 2022, p. 15.

8 Cf. T. Ingold, *Corrispondenze*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2021.

9 Cf. A. Bandak – D. M. Knight (eds.), *Porous Becomings. Anthropological Engagements with Michel Serres*, Duke University Press, Durham 2024.

10 Cf. M. Serres, *Cahiers de formation. Oeuvres complètes*, 1, Le Pommier, Parigi 2022, p. 614.

materia e i poteri vivi *delle* formazioni materiali»¹¹, addita la vitalità della materia. «Per “vitalità” intendo la capacità delle cose – alimenti, merci, tempeste, metalli – non solo di frenare o bloccare la volontà e i progetti umani, ma anche di comportarsi come quasi agenti, come forze dotate di traiettorie, propensioni e tendenze proprie. La mia aspirazione è quella di articolare una vibrante materialità che scorra accanto e dentro l’umanità [...]»¹². L’immagine/idea di una materia inerte o passiva, per Bennett, non può infatti che alimentare la *hybris* distruttiva dell’uomo nei confronti della terra, impedendo «di rilevare (vedere, udire, annusare, gustare, sentire) una gamma più completa dei poteri non umani che circolano intorno e all’interno dei corpi umani»¹³.

Karen Barad, da parte sua, punta a un realismo agenziale, per cui «l’agency è indipendente dalla sua tradizionale orbita umanista. L’agency non è allineata all’intenzionalità o alla soggettività umane. [...] Agency significa intra-agire; è un’attuazione, non una proprietà che qualcuno o qualcosa possiede. Non è un attributo dei “soggetti” o degli “oggetti” (dato che non preesistono in quanto tali). L’agency non è affatto un attributo – è un “fare”/“essere” nella sua intra-attività.»¹⁴.

Serenella Iovino e Serpil Oppermann, poi, da una prospettiva ecocritica materiale, riconoscono che tutti gli esseri viventi hanno un impatto sull’ambiente circostante e che i processi chimici ed energetici abiotici danno forma al nostro mondo (i batteri, ad esempio, occupano e influenzano ogni spazio del nostro corpo), e con ciò individuano la reciprocità tra soggetto e oggetto nonché la creatività di tutte queste interazioni, cogliendo il mondo come una *materia narrata*, sia che si tratti della narrazione umana che della testualità delle attività della materia¹⁵.

Latour, del resto, come è ben noto, per così dire fonda la sua teoria dell’*actor-network*, con le sue torsioni e implicazioni, sulla preoccupazione, che sente di condividere con Michel Serres, di accantonare l’immagine

11 J. Bennett, *Materia vibrante. Un’ecologia politica delle cose*, Timeo, Palermo 2023, p. 7.

12 *Ivi*, pp. 8-9.

13 *Ivi*, p. 11.

14 K. Barad, *Performatività della natura. Quanto e queer*, Edizioni ETS, Pisa 2017, p. 57.

15 Cf. S. Iovino – S. Oppermann (eds.), *Material Ecocriticism*, Indiana University Press, Bloomington 2014.

di un uomo che agisce su uno sfondo di cose inerti¹⁶.

La tempesta mentale anche in questo caso potrebbe protrarsi a lungo, ma mi pare di avere già guadagnato una lista di idee sufficiente per procedere con la riflessione, considerato anche il fatto che qui non mi propongo di analizzare e/o di comparare singole teorie e/o declinazioni concettuali, ma di individuare principi comuni che marcano una prospettiva.

Il fungo e i suoi compagni di *brainstorming* qui convenuti sembrano dunque, nel loro insieme, segnare il passo di una visione dell'umano non come emanazione esclusiva dell'Uomo maschio, bianco, occidentale, scolarizzato ma come frutto ibrido; di intrecci multi specie quali sole condizioni di possibilità della sopravvivenza; di incontri trasformativi; di composizioni e configurazioni prodotte dall'umano insieme al non umano; di una (ri)distribuzione dell'*agency*; di una rinnovata consapevolezza delle connessioni; di paesaggi, non come sfondi, ma come attività, come sovrapposizioni del fare mondo di umani e non umani, come agenti di decentramento della *hybris* umana. Visioni, tutte, che additano (il ritorno a) un multi/pluriverso più-che-umano – ossia appunto (a)gli intrecci umani con piante, animali, microbi, funghi, le cui vite e morti significative sono profondamente, anche se non uniformemente, interimplicate con i mondi (sociali) dell'umano stesso –, promuovendo una riconsiderazione degli e una nuova attenzione agli enti non umani.

Più-che-umano, infatti, al di là della sua origine nel racconto fantascientifico¹⁷ e del suo essere stato poi riferito da Abram alla natura¹⁸, manifesta la sua carica euristicogenerativa segnatamente nel confronto con l'idea del *più-che* (con tanto di *hyphen* che unisce, lega, energizza) e nel connesso riconoscimento dell'esistenza di una diversità

16 Cf. B. Latour, *Riasssemblare il sociale. Actor-Network Theory*, Meltemi, Milano 2022; Id., *The Enlightenment Without the Critique: An Introduction to Michel Serres's Philosophy*, in J. Griffin (ed.), *Contemporary French Philosophy*, Cambridge University Press, Cambridge 1988, pp. 82-98; O. Rignani, *The New Climate Regime between Latour and Serres: The Théâtre des Négociations and the Eutopia of the Park*, in «Soft Power. Revista euro-americana de teoría e historia de la política y del derecho» 10, 1 (2023), pp. 107-124.

17 Cf. T. Sturgeon, *More Than Human*, Ballantine Books, New York 1990.

18 Cf. D. Abram, *The Spell of the Sensuous: Perception and Language in a More-Than-Human World*, Knopf Doubleday Publishing Group, New York 1997.

di esseri partecipi insieme della creazione dei nostri molteplici *mondi* in trasformazione, del non umano come *parte* dell'umano e viceversa, e dell'umano come coagente.

3. L'umano più-che-umano: artisticamente

Se antropocentrismi, umanesimo umanista, dualismi (soggetto vs. oggetto etc.) si rivelano *flatus vocis*, se l'*agency* non può segnare la distinzione (che si manifesta peraltro sempre più fittizia) dell'umano rispetto al nonumano, se di pluriverso più-che-umano si tratta, esiste qualcosa come una zona nevralgica, e/o uno spazio interstiziale/un tessuto connettivo/un *inbetweenness*/una soglia, un *hyphen* e/o un catalizzatore del *più-che* (umano/nonumano)?

Per tentare una risposta, bisogna prima fare brevemente mente locale sul fatto che l'*inbetweenness* nasce come lo *spazio* della soglia, come una zona intermedia che *intra* agisce tra ambiti (spaziali) comunicanti favorendo il contatto, ma soprattutto le dinamiche di transizione e di sovrapposizione, oltre le opposizioni. Così come occorre fare mente locale anche sul fatto che la soglia è (anche) un confine permeabile e poroso, un passaggio, un *punto* di accesso; che il tessuto connettivo collega, sostiene e nutre gli altri tessuti e gli organi; che l'*hyphen* (trattino, *trait d'union*) è uno spazio preposizionale che distingue unendo e rinsaldando, e che il catalizzatore è un mediatore e un promotore.

Con in mano questi riferimenti e un'idea di *agency* (materiale) nel senso generale di possibilità/capacità di fare, la domanda posta sopra potrebbe trovare come risposta l'arte, a sua volta nel suo significato ampio di capacità di agire e di produrre. Una tale ipotesi però non ha nulla di scontato e richiede pertanto di essere minimamente sostanziata, se non altro riconoscendo il processo artistico come fenomeno costituzionalmente plurale, ossia come ombrello che sottende, per così dire inclusivamente – dissolvendone la distinzione e/o la fissità –, arte ed estetica, soggetto e oggetto (dell'arte), artista e opera d'arte etc., nel segno comune appunto della potenza creativa.

Proprio, quindi, in e per questa sua *dimensione originaria* di potenza creativa, l'arte sembra aggettare come zona nevralgica/spaziointerstiziale/tessuto connettivo/*inbetweenness*/soglia/*hyphen*/

catalizzatore del *più-che*, come indicato, ad esempio, da Michel Serres nell'asserzione per cui «il vento scrive la sua partitura musicale sulle onde del mare e sulle dune del deserto»¹⁹. Il vento (non umano), su mare e sabbia (non umani), *agentivamente* scrive musica, un *inbetweenness* del vento stesso e del mare/della sabbia; un *hyphen* preposizionale che nel distinguere lega, unisce ed energizza; una soglia di passaggio e di intercettazione tra l'*agency* del vento e quelle del mare e della sabbia; un'*agency* relazionale generativa della relazione; nonché un catalizzatore di riconoscimento (antropopoietico meta antropologico) del *più-che*, come lo stesso Serres per così dire sottolinea dicendo: «Non siamo così eccezionali; non siamo i soli in grado di vedere, leggere o scrivere [...]», poiché «tutte le cose esprimono le altre e il mondo»²⁰. Per e nell'arte, infatti, l'umano si riconosce *continuità* col non umano nel pluriverso *più-che-umano*; e, per parte loro, l'arte e le pratiche artistiche emergono, partecipativamente e *più che rappresentativamente*, come snodi nevralgici e acceleratori interni di questo stesso mondo *più-che-umano*.

Basta pensare, ad esempio, alla geofilia e alle ecologie (materialiste) del mondo minerale²¹, che, nello scardinare la percezione antropocentrica delle pietre come sfondo passivo della vita animale e/o come oggetti inerti privi di *agency*, riconoscono la vivacità della pietra stessa, il suo partenariato attivo nel dare forma a mondi, la sua stimolazione della creatività umana, il suo essere artista e portare arte, e quindi il creare arte con la pietra non come processo di addomesticazione di un elemento ma come collaborazione umano-litica in virtù appunto dell'arte già portata dal minerale stesso. Per cui l'arte, *più-che-umana*, permette per così dire alla materia (litica) di diventare espressiva, secondo un processo di *intensificazione*, un divenire *più-che sé stessa*, nel contesto generale di una *continuità/collaborazione* umano non umano che è poi l'artisticità stessa.

19 M. Serres, *Il mancino zoppo*, cit., p. 225.

20 *Ibidem*.

21 Cf. J. J. Cohen, *Stone. An Ecology of the Inhuman*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2015; F. Luisetti, *Essere pietra. Ecologia di un mondo minerale*, Wetlands, Venezia 2023.

È quello che Serres intende quando afferma che la suprema arte del pittore consiste nel fare vedere quelle visioni che conferiscono al mondo un singolare potere di azione. Il pittore, infatti, non riproduce un'immagine su una tela, ma dipinge ciò che riceve, immagazzina, elabora, emette luce; per cui l'opera funziona come ricettacolo di luminosità, ma anche come accumulatore e trasmettitore di questo bagliore, cioè come sguardo attivo²². L'arte quindi, più che rappresentativamente, intercetta, partecipa, intreccia, scambia, riconosce, fa riconoscere, promuove, catalizza *porous becomings* col/nel/del più-che-umano. Tanto che *qualcuno*, come Gilles Clément, arriva ad affermare che

per chi sa osservare, tutto è arte. La natura, la città, l'uomo, il paesaggio, l'atmosfera, ciò che chiamiamo «umore», e, infine, e soprattutto, la luce.

Peraltro, tutti conoscono l'arte degli artisti, quella firmata. Pittori, scultori, musicisti, cineasti, danzatori ecc. sono chiamati in causa sulla questione dell'arte, a proposito della quale, come si sa, c'è sempre molto da dire.

Esiste tuttavia una zona indefinita nella quale si incrociano il dominio elementare della natura –le contingenze – e il territorio marcato dall'uomo.

Questo terreno di incontro produce figure che sono al tempo stesso lontane dall'arte e vicine, a seconda delle definizioni che se ne danno²³.

Se ci si focalizza sul loro significato intrinseco, lasciando sullo sfondo il loro contesto *teorico* (estetica, teorie del paesaggio etc.), alcune di queste affermazioni risultano nevralgiche per il riconoscimento dell'azione catalizzatrice dell'arte nel(l'umanesimo) più-che-umano. Affermare che *tutto è arte*, infatti, non vuole dire solo emanciparsi dal binarismo soggetto/oggetto (dell'arte), autore/opera, e dall'idea di arte come prerogativa/prodotto umano, ma anche e soprattutto a mio parere vuole dire individuare nell'arte stessa la soglia di incontro più-che-

22 Cf. M. Serres, *Yeux*, Le Pommier, Parigi 2014, p. 11.

23 G. Clément, *Breve trattato sull'arte involontaria*, Quodlibet, Macerata 2022, p. 13.

umano, catalizzatrice del più-che-umano. La *zona indefinita* all'incrocio di *non umano* e *umano* è quell'artisticità più-che-umana che, oltre la dicotomia arte/non arte, umano/non umano, alimenta il più-che-umano.

Che la si chiami, come fa Clément, *arte involontaria* o altro, qui poco importa; ciò che conta è che si tratta di una potenza creativa nevralgica/generativa per la/della dimensione (umana) in-/più-che-umana in cui, per dirlo con Morton, il *soggetto* diviene sempre più *piccolo*, un iposoggetto mutante e ibrido, in grado di *ridursi* fino a essere capace di una *convivenza* più saggia col non umano; un iposoggetto, cioè, la cui qualità ipo- gli permette «di essere esportato in domini categoriali che normalmente non associamo alla soggettività»²⁴.

L'arte, quindi, *esprime* e *valorizza* le crepe, le cavità, le zone interstiziali, le *terre di mezzo*, magari anche smarcandosi e favorendo lo smarcamento da quelli che Perullo chiama (s)oggetti, e comunque depotenziando qualsiasi forma di controllo e dominazione²⁵. Sulla via di rimandi, di metamorfosi e di corrispondenze «non nel senso di un abbinamento esatto, o un simulacro, con le cose e con gli eventi, ma nel senso di un nostro *rispondere* a ciò che accade intervenendo, domandando e replicando, come se fossimo impegnati in una corrispondenza postale»²⁶, cioè nel senso di scambi dinamici di domande e risposte nonché di una continua e mai predefinita abilità di rispondere/*respons-abilità*. Che risuona nel motto serre siano *on pense avec les pieds*, ossia nella dislocazione del *pensiero*, oltre la dimensione antrop(oculo)centrata, nella marginalità, nella periferia, nei territori inediti, instabili e transitori.

A questo punto, se, come si è visto via via, l'arte si rivela per così dire come (riscoperta della) forza relazionale creativa che affiora dalla dissoluzione della soggettività antropocentrica umana, in una prospettiva antiantropocentrica e antidualista più-che-umana, non stupisce allora trovare sotto il suo ombrello suggestioni, di matrice (teorica) eterogenea, come quella del vivente abiotico implicato esteticamente/artisticamente (pietra come artista, arte litica, arte minerale, bellezza spontanea e

24 T. Morton – D. Boyer, *Iposoggetti*, cit., p. 63.

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

26 T. Ingold, *Corrispondenze*, cit., p. 218.

primigenia delle pietre etc.)²⁷, quella di un'estetica universale, quella dell'indistinguibilità tra opera d'arte naturale e umana, quella dell'arte come figura del caso²⁸, quella dell'estetica teriomorfa (specchio animale, epifania animale etc.), del mutante ordinario, dell'ibrido, della metamorfosi, del corpo laboratorio/iper-organico, etc.²⁹.

Sono tutti fili che si annodano e snodano nell'(istanza/riconoscimento di) essere *artisticamente* umani più-che-umani, cioè umani come frutti ibridi più-che-umani del pluriverso più-che-umano, fatto – per richiamare di nuovo nozioni particolarmente care a Tsing – di contaminazioni (incontri trasformativi, trasformazioni collaborative etc.), di perturbazioni (stimolazioni ai cambiamenti), di polifonie (armonia e dissonanza), di assemblaggi (storie a potenziali aperti), di latenze (inizi in attesa)³⁰, *catalizzati* appunto dal processo artistico. Il quale, con la sua agentività relazionale, contribuisce appunto validamente a rafforzare il senso dell'*inter/intra* implicazione dell'umano con il più-che-umano, nella prospettiva di un *noi* più-che-umano che i *brainstorming* qui messi in atto sembrano complessivamente additare

27 Cf. R. Caillois, *La scrittura delle pietre*, Abscondita, Milano 2013; J. J. Cohen, *Stone*, cit.

28 Cf. R. Caillois, *La scrittura delle pietre*, cit.

29 Cf. R. Marchesini, *Epifania animale. L'oltreuomo come rivelazione*, Mimesis, Milano 2014; Id., *Estetica postumanista*, Meltemi, Milano 2019; Id. – K. Andersen, *Animal appeal. Uno studio sul teriomorfismo*, Alberto Perdisa Editore, Bologna 2003.

30 Cf. A. Tsing, *Il fungo alla fine del mondo*, cit.

Il paesaggio alla prova della sfida ambientale.

Per un approccio estetico

*Rita Messori**

Abstract: Il contributo esplora la rilevanza del concetto di paesaggio in tempi di crisi ecologica, sociale e culturale. In un'epoca dominata dall'emergenza e dall'azione immediata, il paesaggio viene spesso sostituito dal termine "ambiente", considerato più oggettivo e quantificabile. L'ecologia politica tende a privilegiare il linguaggio scientifico e tecnologico, trascurando l'apporto delle arti e della letteratura, così come alcuni critici sostengono che la nozione di natura e paesaggio, legata a un approccio estetico e contemplativo, perpetui l'antropocentrismo e ostacoli la transizione ecologica. Nonostante le critiche il paesaggio rimane necessario ed è possibile ripensarlo attraverso un approccio fenomenologico che vede il paesaggio come esperienza estetica incarnata e immersiva, un rapporto originario e vitale tra uomo e natura. Solo attraverso questa connessione profonda e partecipativa possiamo orientare le nostre azioni verso una sostenibilità a lungo termine.

Keywords: paesaggio; ambiente; estetica; fenomenologia

Abstract: The paper explores the relevance of the concept of landscape in times of ecological, social and cultural crisis. In an era dominated by emergency and immediate action, the landscape

* rita.messori@uninsubria.it

is often replaced by the term "environment", considered more objective and quantifiable. Political ecology tends to privilege the scientific and technological language, neglecting the contribution of the arts and literature, just as some critics argue that the notion of nature and landscape, linked to an aesthetic and contemplative approach, It perpetuates anthropocentrism and hampers ecological transition.

Despite the criticism, the landscape remains necessary and it is possible to rethink it through a phenomenological approach that sees the landscape as an embodied and immersive aesthetic experience, an original and vital relationship between man and nature. Only through this deep and participatory connection can we orient our actions towards long-term sustainability.

Keywords: landscape; environment; aesthetics; phenomenology

Wozu Dichter in dürftiger Zeit? Perché i poeti in tempo di povertà? si chiedeva Hölderlin nell'elegia *Brot un Wein*. Lo stesso ci si potrebbe chiedere a proposito del paesaggio. In un'epoca contrassegnata dal "disastro", sia esso ambientale, bellico, sociale o culturale, possiamo ancora interrogarci sul paesaggio? Il paesaggio fa ancora problema? Le retoriche e le politiche ecologiche del "disastro" hanno un linguaggio emergenziale, sempre più semplice ed emotivamente incisivo; un linguaggio in larga misura dominato dall'immagine e poco incline alla teoria. Ciò che urge è l'azione, non la parola né tantomeno il pensiero critico. All'uso del termine-concetto paesaggio si preferisce in non pochi contesti l'uso del termine-concetto "ambiente", in particolare per designare gli ecosistemi naturali: i problemi ambientali sono lì davanti a noi, sono evidenti a tutti, sono "oggettivi", quantificabili; necessitano di risposte e di decisioni non più procrastinabili.

Come a giusta ragione nota Michel Collot, l'ecologia politica è poco disposta a «integrare l'apporto delle arti e della letteratura»¹, così come, aggiungiamo noi, della teoria del paesaggio. La tendenza è quella di «privilegiare il linguaggio delle scienze e della tecnologia». Invocare la difesa dell'ambiente naturale inteso come "biodiversità" è «poggiare la causa ecologista su dati oggettivi»² quando dovrebbe anche sollecitare delle motivazioni soggettive. Il termine stesso di ambiente conserva tra l'uomo e lo spazio circostante una distanza che certe concezioni ed espressioni contemporanee della relazione tra uomo e natura si sforzano di ridurre³.

L'ecologia politica ha inoltre intenzionalmente attivato una radicale risemantizzazione di alcuni termini (è il caso di "ambiente", inteso come ecosistema) o una loro sostituzione (è il caso di "natura" sostituita con "Terra" o con "Gaia"), sino a escludere l'utilizzo di termini il cui significato, sulla base di una netta riduzione dello spettro semantico, viene visto come ormai obsoleto e potenzialmente sviante. È il caso, quest'ultimo, del termine concetto natura: «l'ecologia – afferma Bruno Latour

1 M. Collot, *Un nouveau sentiment de la nature*, Éditions Corti, Lonrai 2022, p. 28, (T.d.A).

2 *Ibidem*, (T.d.A).

3 È il caso di Jacques Tassin (Cf. J. Tassin, *Pour une écologie du sensible*, Odile Jakob, Parigi 2020) e di Marcel Conche (Cf. M. Conche, *Présence de la nature*, PUF, Parigi 2001).

in *Face à Gaïa* – non è l'irruzione della natura nello spazio pubblico ma la fine della "natura" come concetto – e, aggiungiamo noi, come termine – che permette di sintetizzare i nostri rapporti col mondo e di pacificarli»⁴. Oggetto polemico di Latour e anche di Philippe Descola è una concezione di natura «che ha fatto il suo tempo»: «occorre ora pensare senza di essa»⁵. Si tratta però di una nozione di natura ristretta a una fase ben delimitata della sua lunga storia, quella, moderna, in cui la natura è un grande tutto che ingloba gli esseri viventi e gli elementi. Una nozione prigioniera di una metafisica dell'unità e della totalità, di cui il pensiero contemporaneo deve liberarsi, così come si è liberato di una sacralizzazione della natura stessa. Pari discorso vale per un certo uso del termine-concetto paesaggio, il cui ampio spettro semantico viene ridotto ad alcuni circoscritti significati se non a una semplificazione quasi caricaturale. Ciò non a caso se, come giustamente afferma Michael Jakob, il paesaggio è "soggetto + natura", mettere in crisi il termine-concetto di natura significa mettere in crisi anche il termine-concetto di paesaggio, e viceversa⁶.

Dice Collot:

In nome della difesa dell'ambiente, alcuni pensatori dell'ecologia criticano oggi la nozione di paesaggio, in quanto corrisponderebbe a un approccio essenzialmente estetico nei confronti della natura, il quale perpetuerebbe l'antropocentrismo e il dualismo responsabili del degrado dei nostri ambienti di vita. Lo sguardo paesaggistico ridurrebbe l'ambiente a uno spettacolo contemplato a distanza da un artista o da un turista, cioè a un oggetto di consumo, destinato a soddisfare il solo piacere degli occhi, come un bell'oggetto nella vetrina di un negozio. Si renderebbe allora complice della crisi ecologica che attraversiamo, poiché ne nasconderebbe le ause e gli effetti, proiettando sull'ambiente una immagine piacevole e ingannevole. E ostacolerebbe lo sviluppo delle installazioni necessarie alla transizione ecologica quali le pale

4 B. Latour, *Face à Gaïa: huit conférences sur le nouveau régime climatique*, La Découverte, Parigi 2015, p. 50, (T.d.A).

5 P. Descola, *La compétition des mondes*, p. 322 (T.d.A.).

6 È la tesi sostenuta nell'ormai classico *Il paesaggio* (Cf. M. Jakob, *Il paesaggio*, il Mulino, Bologna 2009).

eoliche, accusate di sfigurare i siti dove sono piantate.⁷

Esemplare in tal senso è la posizione di Timothy Morton che giunge a rimproverare i poeti romantici di avere estetizzato l'ambiente per farne un paesaggio; William Wordsworth, Percy Bysshe Shelley e Samuel Taylor Coleridge avrebbero sostituito la contemplazione della natura alla difesa dell'ambiente⁸.

Difficile a tal punto non essere d'accordo con Jacques Tassin: «L'ecologia, in tutte le sue accezioni, sprofonda sempre più nell'opposizione tra l'Uomo e la Natura, scavando un fossato tra l'Uomo e la Terra. Essa riduce il sapere ecologico al sapere ambientale, ignorando o sembrando ignorare i rapporti sensibili e profondi tra umano e non-umano, la loro co-presenza, la loro connessione costitutiva»⁹. Non è dunque possibile pensare al rapporto uomo-natura o uomo-ambiente al di là della "grande divisione", propugnata dalla modernità, senza partire dalle relazioni sensibili che legano indissolubilmente gli esseri di natura come i suoi elementi; in una parola, precisiamo noi, diviene necessaria una valorizzazione dell'"estetico" – sia come estetico-sensibile sia come estetico-artistico – e, conseguentemente, una rivalorizzazione del paesaggio in quanto rapporto estetico tra uomo e natura.

Eppure, all'interno di un ampio e vario ambito interdisciplinare che include l'estetica, la geografia, la letteratura comparata, la teoria dell'architettura, quella delle arti figurative e dello spettacolo, la questione del paesaggio è più dibattuta che mai. Se poi ci limitassimo a prendere in considerazione alcune delle più significative voci di tale dibattito dalla seconda metà del secolo scorso ai primi due decenni di questo (da Joachim Ritter ad Allen Carlson, da Georg Simmel a Jay Appleton, ad Augustin Berque, Michael Jakob e Gilles Tiberghien), ci renderemmo conto della necessità di riflettere su paesaggio e ambiente come due questioni distinte ma strettamente interconnesse¹⁰.

7 M. Collot, *La face sensible de la terre. Paysage et écologie*, Le Pommier, Parigi 2024, p. 7 (T.d.A.).

8 Cf. T. Morton, *The Ecological Thought*, Harvard University Press, Harvard 2012.

9 J. Tassin, *Pour une écologie du sensible*, cit., p. 12, (T.d.A.).

10 Cf. V. P. D'Angelo (a cura di), *Estetica e paesaggio*, il Mulino, Bologna 2009.

Fondamentale, per comprendere meglio le *impasses* di una certa ecologia politica e anche quelle di una certa teoria del paesaggio, ancora radicata nelle aporie della modernità è la filosofia di Joachim Ritter. Secondo Ritter, autore di *Paesaggio. La funzione dell'estetico nella società moderna* (1963) il paesaggio nasce in età moderna quando l'uomo, occidentale, dopo avere trasformato in oggetto di indagine scientifica la natura, dopo averla resa oggetto di sfruttamento "sente" che qualcosa gli viene a mancare, avverte la necessità di un ritorno a un rapporto diverso con la natura, non più di tipo oggettivante¹¹. Nel momento in cui la scienza e la tecnica provocano la reificazione della natura, si fa strada la possibilità di una «compensazione» di «una sorta di risarcimento e sostituzione»¹², nei confronti di quanto è andato perduto. Se all'interno della dimensione intellettuale, dunque analitica e tecno-scientifica, la natura è svilita a mero oggetto di studio e manipolazione, all'interno della dimensione estetica, vale a dire sensibile e artistica, la natura viene vissuta come "totalità", come ciò che sta al di là della particolarità, della limitatezza, della finitezza del mondo umano. L'uomo può vivere la natura come totalità nell'esperienza della contemplazione, che genera un piacere disinteressato e per questo libero da scopi. Quanto va precisato è che i referenti teorico-filosofici di Ritter appartengono all'ultima fase dell'Illuminismo europeo, al Preromanticismo e al Romanticismo (Immanuel Kant, Friedrich Schiller, Alexander Von Humboldt).

«Il paesaggio è la natura che si presenta esteticamente nello sguardo di chi la contempla con sensibilità e partecipazione: non sono, in quanto tali, "paesaggio" né i campi prima della città, né il fiume inteso come "confine", come "via commerciale" [...]. Tutte queste cose diventano paesaggio solo quando l'uomo si rivolge loro senza uno scopo pratico, ma con un "libero" godimento contemplativo»¹³. Secondo Ritter il paesaggio è la natura come totalità, come "sacra natura" riprodotta non

11 Cf. J. Ritter, *Paesaggio. La funzione dell'estetico nella società moderna*, in T. Griffero (ed.), *Soggettività*, Marietti, Genova 1997, pp. 105-142; il saggio di Ritter è compreso in da Paolo D'Angelo (ed.), *Estetica e paesaggio*, il Mulino, Bologna 2009, pp. 67-83.

12 P. D'Angelo (a cura di), *Estetica e paesaggio*, cit., p. 66.

13 J. Ritter, *Paesaggio*, cit., p. 74.

nel concetto ma nel sentimento estetico, non nella scienza ma nella poesia e nell'arte.

In tal senso, le riflessioni condotte da Alexander von Humboldt rappresentano agli occhi di Ritter uno snodo importante: nel suo *Entwurf einer physischen Weltbeschreibung* degli anni Quaranta dell'Ottocento von Humboldt

esprime [...], in maniera eccellente non meno che acuta, una tesi del tutto generale: nell'epoca storica in cui la natura con la sua forza e i suoi elementi diventa l'"oggetto" delle scienze naturali, nonché delle tecniche di sfruttamento e di manipolazione che su tali scienze si basano, la poesia e l'arte figurativa assumono il compito di comprendere – in maniera non meno universale – quella medesima natura nel suo rapporto con la sensibilità dell'uomo, e di presentarla "sul piano estetico".¹⁴

Ritter ne conclude che «non è affatto casuale che obiettivazione scientifica e rappresentazione estetica siano contemporanee»¹⁵, poiché la seconda costituisce una compensazione della prima, presto avvertita come urgente.

«Nella sfera del sentire e della produzione estetica la poesia e l'immagine – pittorica – rendono testimonianza di ciò che, senza la loro mediazione, verrebbe meno, fino a sparire del tutto. Ciò che accade in ambito estetico non trova dunque il proprio fondamento nella soggettività chiusa in se stessa, ma nella necessità di fare apparire e di rappresentare ciò che altrimenti non sarebbe più né detto né osservato»¹⁶. Vi è dunque, secondo Ritter, "la necessità di una mediazione estetica", palesata dallo stesso Kant nella *Kritik der Urteilskraft*:

Una volta che la scienza della natura sia pervenuta a un metodo sicuro, limitandosi a "sillabare" ciò che le si manifesta fenomenicamente nel campo dell'esperienza possibile, sarà l'immaginazione estetica ad assumersi il compito di mantenere desta per l'animo – esteticamente: nello spettacolo del cielo stellato – la natura nella sua "totalità" e in

14 *Ivi*, p. 76.

15 *Ivi*, p. 77.

16 *Ibidem*.

quanto “rappresentazione dell’idea del soprasensibile” (natura che non possiamo più riconoscere nel “concetto di mondi”), di considerare cioè il cielo stellato “semplicemente come lo si vede”, oppure l’oceano “semplicemente [...] secondo ciò che ci mostra la vista”.¹⁷

Estimatore dell’illuminismo e in particolare di Kant, amico, tra gli altri, di Goethe, di Hegel nonché del pittore Kaspar David Friedrich, Schiller ha dato un notevole contributo alla storia dell’idea di paesaggio. Stando alla ricostruzione di Ritter, Schiller si colloca all’interno della fase ormai matura di tale sviluppo storico, da cui dipende la messa a punto sia della concezione moderna di natura, sia della concezione moderna di paesaggio. Nella poesia *La passeggiata*, il cui titolo evoca la figura di Rousseau in quanto *promeneur solitaire*, Schiller immagina di uscire dalla città, coi suoi *negotia*, e di raggiungere, camminando, la sommità di un monte. L’esperienza descritta è quella, intensa e profonda, del sublime, di una natura vertiginosa, selvaggia e ostile, vissuta come totalità. Uno spazio, quello naturale, assai diverso dalla familiarità, dalla domesticità e anche dalla noia di quello urbano.

Tra l’ordinarietà della vita cittadina e la straordinarietà e l’eccezionalità della camminata che culmina nella libera contemplazione della natura si crea uno iato, una vera e propria frattura; si tratta a ben vedere della riproposizione dell’opposizione tra *otia* e *negotia* e di quella tra *uti* e *frui*; entrambe di antica e memoria. Quanto va sottolineato è che secondo Schiller «solo per colui che esce all’aperto la natura diventa paesaggio»¹⁸.

Rifacendosi a Schiller, Ritter afferma che «il paesaggio [...] appartiene alla struttura scissa che caratterizza la società moderna»¹⁹. Pur cercando di gettare un ponte verso la natura intesa come totalità, nel tentativo, simile al viandante di Schiller, di lasciarsi alle spalle la concezione borghese e moderna della natura-oggetto, il paesaggio è comunque espressione di tale scissione. È la struttura dualistica del paesaggio moderno, indagata

17 *Ivi*, p. 78. Cf. I. Kant, *Critica del Giudizio*, tr. it. A. Gargiulo, Laterza, Roma-Bari 1974, p. 123.

18 J. Ritter, *Paesaggio*, cit., p. 80.

19 *Ivi*, p. 82.

da Ritter, a essere oggetto di critiche, anche radicali, nell'ultimo scorcio del secolo scorso e nei primi due decenni di questo²⁰. La scissione tra le due nature è profondamente connessa alla contrapposizione tra natura e cultura così come a quella tra servitù e libertà.

Quanto occorre sottolineare è che la possibilità data all'uomo di recuperare il rapporto con la natura non reificata è la trasformazione immaginativa della natura in totalità sovrasensibile. Si tratta però di una natura per così dire "rarefatta", che sembra conservare ben poco della finitezza e della materialità dei singoli fenomeni naturali, così come del loro movimento di formazione e trasformazione. La tensione verso una totalità soprasensibile è uno sforzo principalmente spirituale, che poco ha a che fare con la dimensione corporea: come giustamente sottolinea Ritter, nel paesaggio l'uomo si innalza, spiritualmente, alla verità. La visione contemplativa, pur implicando la percezione visiva e il sentimento di piacere, rimane una esperienza per così dire "scarnificata", "dematerializzata" che, spingendo sempre più lontano la linea dell'orizzonte e dunque al di là del finito, diviene una tensione tutta interiore; col rischio che si apra in tal modo un ulteriore iato, quello tra interiorità spirituale ed exteriorità materiale.

Il paesaggio nasce quindi come "compensazione estetica", come esperienza sensibile, affettiva e spirituale, come rapporto qualitativo ed estetico tra l'uomo e la natura. In quell'icona del paesaggio moderno, per la precisione romantico, che è il *Viandante su un mare di nebbia* (1818) di Kaspar David Friedrich, la natura si fa spettacolo davanti a un soggetto spettatore e contemplatore, che prova un sentimento di piacere nel vedere, anche se a distanza, una natura infinita, illimitata e immensamente potente; una natura "altra", selvaggia e inospitale, in cui non vi è traccia della presenza umana, in cui la molteplice e varia componente antropica e dunque culturale del territorio rimane invisibile sotto il mare di nebbia; ciò che occorre sottolineare è che da un lato

20 Tra i maggiori critici della struttura dualistica del paesaggio moderno si vedano Henri Maldiney (Cf. H. Maldiney, *L'espace du paysage en Occident*, in Id., *Ouvrir le rien l'art nu*, Encre Marine, La Versanne 2000), François Jullien (Cf. F. Jullien, *Vivre de paysage ou l'impensé de la Raison*, Gallimard, Parigi 2014), Jean-Marc Besse (Cf. J.-M. Besse, *La nécessité du paysage*, Éditions Parenthèse, Marsiglia 2018).

vi è la natura, dall'altro l'uomo con la sua cultura, che può giungere a oggettivare e a reificare la natura stessa.

Inoltre il paesaggio, così come viene delineato da Ritter, è strutturalmente non solo dualistico ma anche ambivalente: esso indica a un tempo l'esperienza e la rappresentazione artistica della natura. Una ambiguità, originariamente proficua, avvertita oggi, da molti critici della concezione romantica del paesaggio, come sviante, fondamentale perché confonde i due piani dell'estetico (l'estetico-sensibile e l'estetico-artistico). L'ambiente naturale non è apprezzato di per sé se viene equiparato a un dipinto, a una immagine artistica più o meno piacevole che sta davanti a noi: pensiamo ad esempio al rifiuto da parte di Allen Carlson, ma anche di Emily Brady, di utilizzare il termine-concetto paesaggio, sostituito con quello di ambiente, inteso come spazio di vita in cui si è immersi; spazio che andrebbe esperito e apprezzato secondo un modello che non può essere quello dell'arte²¹. Ambiguità che, per alcuni detrattori di Ritter e per buona parte degli ecologisti, si aggiungerebbe alla separazione della dimensione estetica della vita da quella etica e da una sovrassignificazione della prima nei confronti della seconda, poiché è soltanto all'interno dell'estetico che è possibile la compensazione, la quale coincide con la contemplazione paesaggistica, libera in quanto svincolata dall'azione, per la precisione da un agire utilitaristico.

È sulla base della sua "esteticità" che il paesaggio viene oggi percepito, dalla ecologia politica e da una sensibilità ecologica diffusa, come una sorta di fermo-immagine; sia esso concepito in quanto visione soggettiva o in quanto prodotto delle arti figurative, si tratta di qualcosa di cui si può fare a meno: in tempi di "povertà" occorre concentrarsi su ciò che è necessario alla sopravvivenza dell'uomo e della terra tutta, e non su ciò che è "estetizzato", accessorio o cosmetico, alla fin fine "inutile"²². Anche nel caso in cui il senso comune riconosca all'esperienza estetica di tipo contemplativo una valenza conoscitiva ed educativa, fermarci

21 Cf. A. Carlson, *L'apprezzamento dell'ambiente naturale*, in P. D'Angelo (ed.), *Estetica e paesaggio*, cit., pp. 105-122.

22 Anche per Ritter occorre parlare di inutilità ma in un senso ben diverso: il paesaggio è inutile poiché si oppone all'utilitarismo. Il paesaggio è però necessario, nella misura in cui si vuole riconquistare il rapporto con una natura non oggettificata e non asservita all'utilitarismo.

per apprezzare la natura, per stabilire con essa un rapporto originario, necessariamente estetico è un lusso che non possiamo permetterci. Non è questo il tempo di fermarsi, né, a ben vedere, di soffermarsi; non è dunque questo il tempo del paesaggio.

A essere urgente è correre ai ripari, nel senso letterale del termine. “Riparare” quanto si è rotto, curare quanto si è ammalato a causa dell’uomo. L’uomo avverte, sull’onda dell’emozione provocata da eventi disastrosi, la necessità di agire, ancor meglio di “fare qualcosa”, di adoperarsi per tentare di evitare l’inevitabile, di disattivare il timer di un ordigno che egli stesso ha costruito. E ai disastri, anche quelli della tecnica, rispondiamo paradossalmente con la tecnica, riproponendo in modo inconscio quel rapporto oggettificante e quantitativo che, come ci insegna Ritter, è all’origine dell’opposizione tutta moderna tra uomo e natura.

A conti fatti, su un altro aspetto Ritter sembrerebbe aver visto lontano: l’esigenza di “compensazione” continua a essere avvertita dall’uomo contemporaneo sotto le spoglie della “riparazione” anche se l’ambito dell’esperienza in cui ciò avviene non è più quello estetico ma quello etico²³. Riparare, cioè “difendere l’ambiente” dalle offese ricevute pare essere diventato una sorta di imperativo morale, all’interno di un sentire comune per cui la moralità è ridotta a mera prassi, all’urgenza dell’agire, del fare qualcosa, per tentare di evitare l’inevitabile. Mentre la compensazione è una sorta di risarcimento e sostituzione che l’uomo moderno percepiva nei confronti del processo di reificazione, la riparazione è un modo per far fronte ai danni che l’uomo ha causato, fuori e dentro di sé.

La percezione-rappresentazione del paesaggio, in quanto compensazione e a un tempo mediazione estetica viene sostituita dall’azione riparatrice dell’ambiente, azione che è possibile accostare al termine-concetto di “cura”. In pratica, come puntualmente sottolinea Collot, a non essere tematizzato dall’ecologia è il rapporto sensibile e primigenio, tra uomo e natura, e la necessità di mediazioni culturali

23 Cf. C. Pelluchon *Réparons le monde. Humains, animaux, nature*, Payot & Rivages, Parigi 2020.

perché esso possa trovare una piena e concreta realizzazione²⁴. Dopotutto, anche quella di riparazione è una forma di mediazione; pur avendo una finalità etica essa si costruisce prevalentemente su di un approccio scientifico e oggettivante.

Approccio che permetterebbe di costruire in modo adeguato una mediazione riparatrice avvertita come urgente. Difatti, per riparare bene occorrono strumenti adeguati: in tal modo si fa strada l'idea che vi è un uso buono della tecnica. Ma possiamo dire che l'uso buono contro un uso cattivo della tecnica costituisca quel cambiamento radicale di mentalità che ci porterà a realizzare la transizione ecologica e che potrà permetterci quel cambio di passo necessario alla sopravvivenza della vita sulla terra? In sostanza, tale uso non va a modificare il rapporto con la natura, che rimane essenzialmente di tipo oggettificante e quantitativo. Con questo non si vuole certo disconoscere l'importanza dell'approccio scientifico, ma mostrare l'ineludibilità della riproposizione di un approccio qualitativo e riflessivo, che richiede un tempo lento, sia dell'esperienza sia della riflessione; un approccio in grado di orientare e la progettazione, e l'uso della tecnica. Lo stesso passaggio da un uso a un altro della tecnica necessita di una visione di largo respiro, di una progettualità di lunga durata, per la quale fondamentale diviene l'elaborazione riflessiva, la quale non può che partire da una dimensione pre-riflessiva, vale a dire esperienziale.

A conti fatti, l'ecologia rispetto alla prospettiva tracciata da Ritter mantiene sia l'idea di una scissione interna alla società, sia, come si è visto, la necessità di una sua compensazione. La differenza consiste nello spostamento dall'asse estetico all'asse etico: se il paesaggio ha costituito per tempo una forma di risarcimento, di controbilanciamento, introducendo una idea di natura in quanto totalità, ora pare che la compensazione estetica venga sostituita da una compensazione etica resa possibile da una sorta di consolatorio buon uso della tecnica soltanto a partire dal quale l'uomo può immaginare un futuro possibile, una prosecuzione della vita.

In tal modo le due concezioni di natura che si fronteggiano sono le

24 Cf. M. Collot, *Un nouveau sentiment de la nature*, cit., p. 27 e ss.

seguenti: da un lato una natura continuamente asservita, dall'altro lato una natura come "insieme di ecosistemi" o come "grande ecosistema" di cui occorre preservare l'esistenza attraverso buone pratiche, come se esse non necessitassero di un pensiero e di un sentire della prassi. Conseguentemente, la natura viene sempre più vista come un intrecciarsi di azioni, di comportamenti, di abitudini.

In ogni caso tra la teoria di Ritter e l'attuale ecologia vi è più continuità di quel che si pensi. Fondamentale per entrambe le posizioni è la netta differenziazione tra uomo e natura, vale a dire tra cultura e natura. Sia la totalità naturale o "sacra natura", in cui regnerebbero una quiete e una armonia eterne, sia la natura intesa come grande e fondamentale buono ecosistema non comprendono l'essere umano. Poiché è ai danni umani che si tratta di compensare, l'uomo viene visto come potenziale portatore di danno, un "cattivo esempio", dunque.

In tal modo possiamo comprendere le resistenze – spesso inconscie – nei confronti del paesaggio e di ciò che ha a che fare con la sfera estetica della vita; il paesaggio sembrerebbe appartenere a un'epoca passata: la percezione del mondo è cambiata e ora a urgere è l'ambiente. Con questo dobbiamo riconoscere che il paesaggio non fa più problema? Secondo noi il paesaggio non va negato, né in quanto parola né in quanto idea; occorre semmai ripensarlo. E un modo per ripensarlo è quello di utilizzare i paradigmi interpretativi che ci offre la fenomenologia, in particolare quella francese.

Provando a riflettere, se vi è un elemento di continuità tra la fortuna moderna del concetto tradizionale di paesaggio e la sua contemporanea "sfortuna" (a vantaggio dell'"ambiente"), esso è individuabile nelle opposizioni, nelle polarità che permangono, più o meno evidenti. Da un lato il rapporto scientifico, tecnico, quantitativo; dall'altro lato il rapporto estetico, artistico e qualitativo tra l'uomo e la natura. In definitiva anche il modello tradizionale di paesaggio – duramente criticato da più punti di vista già da decenni ma ancora profondamente radicato nella cultura sociale – presenta, a un livello estetico, non poche opposizioni: in primo luogo quella tra il soggetto spettatore e l'oggetto spettacolo, e conseguentemente quella tra l'uomo, con la cultura di cui è portatore, e la natura; in secondo luogo quella tra la natura abitata e quella contemplata, e conseguentemente quella tra il soggetto abitante e il

soggetto contemplante. Uno degli effetti maggiori di queste opposizioni è la difficoltà di riconoscere nel paesaggio una promiscuità di elementi antropici, culturali, tecnici e naturali; difficoltà già avvertita da Rosario Assunto negli anni Settanta che perdura nella cultura diffusa, nelle retoriche e nelle politiche del paesaggio, in certi atteggiamenti ecologisti.

Molte sono state le letture critiche del modello tradizionale, romantico del paesaggio. Filosofi, antropologi, geografi, storici della cultura ci hanno mostrato come il paesaggio debba essere ripensato a partire da alcune parole-chiave che costituiscono una sorta di costellazione concettuale: “esperienza immersiva”, “abitudini”, “pratiche di coabitazione”, “mobilità”, “agentività”, “stratificazione spazio-temporale”. All’interno di questo dibattito, fondamentale e ancora non del tutto compreso è l’apporto dell’estetica fenomenologica, a partire da Maurice Merleau-Ponty e soprattutto da Henri Maldiney²⁵. A differenza di Joachim Ritter, che vede nell’esperienza estetico-contemplativa della natura una “compensazione” alla negazione (scientifico-tecnica) dell’alterità della natura, questi autori vedono nell’esperienza estetico-corporea la genesi stessa dell’idea di paesaggio; una nascita estetica al di qua di ogni opposizione e conseguentemente al di qua di ogni negazione²⁶.

Il paesaggio non è l’esperienza affettiva della natura come totalità, a rischio di astrattezza metafisica; da un punto di vista fenomenologico il paesaggio è esperienza estetica in quanto “esperienza incarnata”; esso non va a riempire un vuoto, a colmare la lacuna lasciata dalla negazione moderna della libertà della natura. Tale esperienza estetica costituisce il rapporto primo, originario con la natura, che viene prima e non dopo la negazione. Prima ancora che la natura si trasformi in oggetto, e dunque prima che essa venga indagata scientificamente, e tecnicamente modificata, la natura è esteticamente esperita; ed è in questa originaria esperienza, sensibile, motoria e affettiva, che consiste il paesaggio. Possiamo dunque parlare di un paesaggio essenzialmente

25 Sia Corinne Pelluchon, sia David Abram, sia Tim Ingold si richiamano a una „ecofenomenologia”, sottolineando l’importanza dell’esperienza vissuta e incarnata dell’ambiente in cui siamo immersi.

26 Siamo completamente d’accordo con Michel Collot che afferma che l’esperienza del paesaggio può contribuire a sollecitare la nostra ecosensibilità (Cf. M. Collot, *Un nouveau sentiment de la nature*, cit., pp. 60ss; Cf. anche Id., *La Face sensible de la Terre*, cit., p. 9).

estetico, per la precisione di un “paesaggio incarnato” che precede la stessa differenziazione soggetto-oggetto.

Conseguentemente, si tratta di lavorare su ciò che sta alla base di ogni progettualità “sostenibile”, di ogni intervento di “riparazione”, se vogliamo che le nostre azioni si inseriscano in un’ottica di lunga durata e non si esauriscano all’interno della visione ristretta dell’emergenza. Prendendo a prestito le parole di Besse, potremmo dire che oggi il paesaggio è più necessario che mai²⁷.

Il paesaggio è l’esperienza estetica della “connaturalità” di ogni ente vivente e non vivente, naturale e non naturale; è l’esperienza della pluralità e della diversità del “noi”, è il sentirsi parte attiva di un tutto energetico che soltanto in noi può realizzarsi. In tal senso, il paesaggio non può essere immaginato come il frutto di un “ritaglio”, come una parte inquadrata e incorniciata di un tutto infinito²⁸; oppure come il frutto di una semplice “giustapposizione” tra gli enti, come un insieme ottenuto per sommatoria, oppure attraverso un lavoro di costruzione che richiede delle regole, delle strategie operative.

Questa idea diffusa di paesaggio si collega a una idea diffusa di natura. In effetti, siamo abituati a pensare alla natura come a un *continuum* governato da leggi proprie, come a una *res extensa* di cartesiana memoria oppure come a una grande unità di parti, un “grande ecosistema”, in merito alla relazione parte-tutto. Siamo soprattutto abituati a pensare, in merito alla relazione parte-tutto in natura che prima vi sono gli enti, poi la relazione tra di essi; prima le parti, poi le unità che le tengono insieme. Enti particolari pensati come forme in sé chiuse, che possono essere rappresentate in modo figurativo attraverso la continuità della linea del contorno. Sulla base di tale principio continuiamo a concepire il paesaggio, naturale o urbano che sia, in termini di “fermo-immagine”, o di “composizione”, il più delle volte artistica, dotata di un valore estetico che sollecita un sentimento di piacere, una qualche forma di apprezzamento o di interesse.

Da un punto di vista fenomenologico si tratta di fare un passo

27 Cf. J.-M. Besse, *La nécessité du paysage*, cit., p. 7.

28 Cf. V. G. Simmel, *Filosofia del paesaggio*, in P. D’Angelo (a cura di), *Estetica e paesaggio*, cit., pp. 39-51.

indietro non tanto per acquistare quella giusta distanza necessaria alla trasformazione della natura in paesaggio-immagine, quanto per collocarci in una dimensione precedente ogni determinazione: quella estetica. Una dimensione in cui l'io e il mondo non stanno uno di fronte all'altro ma sono mescolati uno all'altro, "avvolti" uno nell'altro, come ci suggeriscono le metafore utilizzate da Merleau-Ponty²⁹. Enti come forme (*Gestalten*) spazialmente definite e temporalmente fisse. Come ci insegna Maldiney in *Regard, Parole, Espace*³⁰, gli enti del mondo estetico, della natura esteticamente esperita, sono "forme in formazione" (*Gestaltungen*) che comunicano tra di loro, che si incontrano e si determinano di volta in volta. Fare esperienza della natura significa fare esperienza del suo apparire come un tessuto di relazioni, come un flusso di energia formante, creativa, che si determina nelle cose in modo incessante; solo in tal modo può esservi paesaggio. Nel paesaggio siamo dentro alla natura, non fuori da essa; a una esperienza estetica di piacere contemplativo si sostituisce così una esperienza immersiva sinestesica e cinestesica che attiva tutti i nostri sensi, che ci spinge a muoverci, che sollecita in noi sentimenti diversi.

Immaginiamo di camminare lungo un sentiero di montagna, oppure di trovarci nel mezzo di una radura; di uscire in un giardino o di entrare in una casa. In qualsiasi luogo, che ci sia familiare oppure no, può improvvisamente apparire ciò che non ci aspettavamo, ciò che va molto al di là delle nostre aspettative; ci sentiamo per così dire "presi alla sprovvista" di fronte a qualcosa che interrompe la dimensione dell'abituale, del familiare, del già noto. Proviamo allora un sentimento di "sorpresa", di "stupore" misto a "spaesamento"; ci sentiamo "toccati" e "commossi" nelle nostre corde più nascoste e intime. Ciò che ci sta intorno, il bosco che ci appare al sibilar del vento, la cascata che ci appare con l'arcobaleno delle gocce d'acqua, la piazza che ci appare al passaggio di un capriolo, le finestre che ci appaiono al calare della luce, tutto quanto ci sembra risuonare, vibrare con noi e in noi. Il paesaggio è questo sentire, questa esperienza di comunanza e di trasformazione

29 Cf. in particolare di M. Merleau-Ponty, *L'intreccio – il chiasma*, in Id., *Il visibile e l'invisibile*, a cura di M. Carbone, Milano, Bompiani 1994.

30 H. Maldiney, *Regard, Parole, Espace*, Éditions du Cerfs, Parigi 2012, pp. 131ss.

attraverso l'incontro con l'altro, a cui siamo già da sempre esposti senza rendercene conto.

Una "seconda nascita", un nuovo venire al mondo che implica il tremore e l'eccitazione dell'esistere, dell'"essere-fuori": non siamo più protetti dal già noto, dal familiare, dall'abituale. Ciò che ci permette di esistere, di essere al mondo senza venirci sopraffatti è il sentimento di profondo appagamento che nasce dall'esperienza della "co-nascita" (*co-naissance*), di cui parla Claudel. Un sentimento di piacere che non nasce dalla contemplazione distaccata e dunque dall'essere-fuori della natura, ma da una esperienza estetica nella natura, e allo stesso tempo con gli enti di natura, insieme ai quali viviamo. «Non nasciamo soli. Nascere, per tutto è co-nascere [*co-naître*]. Ogni nascita [*naissance*] è una conoscenza [*connaissance*]»³¹. La seconda nascita è la scoperta della co-nascita: è il sentire, ancora inconscio e involontario, di un essere esposti non solo all'altro da sé ma anche e soprattutto con l'altro da sé. Solo quando siamo in uno stato di apertura, quando siamo esposti può avvenire l'incontro, e l'incontro può diventare una co-nascita: incontriamo l'altro, entriamo in contatto con la sua forma formante che genera e rigenera in noi un movimento formante. Un altro da sé animato dal proprio atto generatore e in grado di attivare il nostro, che può a volte essere silente, dormiente se non addirittura spento. Questo è il paesaggio da un punto di vista fenomenologico: l'esperienza estetica, incarnata, della natura come divenire metamorfico, come energia, come genesi cosmica che sentiamo agire in noi e che noi trasmettiamo a quanto ci sta intorno, in modo operativo e creativo.

Poiché la forma si manifesta a noi come una forma-formante, entrare in contatto con essa significa sentirla come qualcosa che si dà ai nostri sensi, che si dà al nostro corpo ma che allo stesso tempo agisce su di esso. È questo che spiega il sentimento di trasformazione profonda che proviamo: il fatto che l'atto formante non solo ci impressiona ma soprattutto ci sollecita, ci scuote, ci mette in movimento e ci vivifica. È l'animazione del processo formativo di cui ci sentiamo partecipi a costituire il paesaggio, sotto forma di irradiazione, di vibrazione che

31 P. Claudel, *Trattato della co-nascenza [co-naissance] al mondo e di se stesso*, in *Arte poetica*, a cura di F. Fimiani, Mimesis, Milano 2002, pp. 49-104.

accomuna gli enti, siano essi viventi o non viventi, naturali o non naturali.

Lo spazio di paesaggio – dice Maldiney – non [è] di un paesaggio spettacolo ma di un paesaggio-ambiente. Il paesaggio non è di fronte a noi come un insieme di oggetti, a meno che non l'abbiamo convertito in sito, cioè in geografia pittoresca. Ci avvolge e ci attraversa. Siamo immersi in lui: il nostro qui non si riferisce che a stesso. Fin dove dirigiamo i nostri passi, il nostro orizzonte si sposta con noi. Siamo sempre all'origine. Siamo sempre perduti. E saremmo condannati a questa perdita e all'erranza se non abitassimo il mondo a partire da certi *foyer*.³²

I *foyer* sono centri di riorientamento che ci formano in quanto enti nell'apertura dell'esperienza della sorpresa di ciò che ci viene incontro e ci scuote: il volo di un rapace, il ronzio delle api, il frastuono di una cascata, il balzo di una lepre... Un riorientamento che non è la mera individuazione di un posto nel mondo ma la scoperta partecipativa di una rete di relazioni che ci permette di abitare o, ancor meglio, di co-abitare il mondo. Un rapporto estetico, vitale ed energetico ci lega agli altri e ci determina passo dopo passo, incontro dopo incontro, rendendo il percorso di ognuno un percorso di tutti.

Se vogliamo dunque agire bene per il bene delle future generazioni è a questo rapporto che dobbiamo prepararci, a questo incontro di co-formazione che va esperito e fatto, trovando di volta in volta la giusta via comune. Il paesaggio è lo spazio-tempo comune, lo spazio-tempo del nostro essere-insieme; solo in questo modo possiamo salvarci: facendo paesaggio insieme, co-operare perché si creino le condizioni di una vita comune.

32 H. Maldiney, *Aux déserts que l'histoire accable. L'art de Tal-Coat*, Deyrolle Éditeur, Parigi 1995, p. 59.

La disabilità dell'esistenza

*Manuela Macelloni**

Abstract: Accompagnati dalle riflessioni del libro *Bestie da soma* di Sunaura Taylor, l'articolo pone in evidenza come condizione animale e disabilità vengano spesso associate e il fatto che questo mondo, nelle sue strutture architettoniche e di potere, sia costruito e pensato a misura solo di soggetti normo funzionali ed umani. Vi è quindi una esclusione di tutti quei soggetti che non appartengono a queste categorie operando una vera e propria dis-abilizzazione di tutte le altre. L'articolo propone inoltre di sostituire il concetto di inclusione – mostrando la fallacia ingannevole in esso contenuta – con quello di condivisione. Il desiderio, fonte di ogni ispirazione di vita, deve essere compreso in un progetto per il futuro che coinvolga ogni forma di vita. Questo è il compito dell'arte oggi: ridisegnare le prospettive del reale tenendo presente che, come dice Sartre, l'esistenza stessa è per natura disabile in quanto poggiata sul nulla e priva di senso e come, questa condizione, quindi, non sia avulsa a nessun individuo vivente.

Keywords: Animale; disabilità; dis-abilizzazione; condivisione; esistenza

* manuelamacelloni@hotmail.com.

Abstract: Accompanied by the reflections of the book *Beasts of Burden* by Sunaura Taylor, the article highlights how animal condition and disability are often associated and the fact that this world, in its architectural and power structures, is built and designed to measure only for normal functional and human subjects. There is therefore an exclusion of all those subjects who do not belong to these categories, operating a real dis-ability of all the others. The article also proposes to replace the concept of inclusion - showing the deceptive fallacy contained in it - with that of sharing. Desire, the source of all inspiration for life, must be included in a project for the future that involves every form of life. This is the task of art today: to redraw the perspectives of reality, keeping in mind that, as Sartre says, existence itself is by nature disabled because it is based on nothingness and devoid of meaning, and that this condition, therefore, is not detached from any living individual.

Keywords: Animal; disability; dis-ability; sharing; existence

Che cosa è disabilità? Questa è la domanda che mi ha obbligato a pormi Sunaura Taylor grazie al suo testo *Bestie da soma*. Non lo lessi come specialista dei “diritti dei disabili”, quanto come appassionata delle ragioni degli animali non umani e del rispetto che deve essere a loro dovuto, non solo come oggetti sofferenti, ma come soggetti senzienti.

Tuttavia, il testo della Taylor ha avuto la capacità di aprirmi nuovi universi anche circa il concetto di animalità non umana.

Spesse volte, infatti, i disabili vengono associati a una condizione pre-umana e, quindi, a uno stato per l'appunto che li assimila all'animale secondo l'accezione negativa che abbiamo tristemente ereditato dalla tradizione umanista.

È un atto biografico quindi a portare la Taylor a sfidare le barriere della specie e i muri che si costruiscono, anche quando si parla di “diritti”: lei è disabile, soffre di artrogriposi per cui le è precluso l'utilizzo comune delle braccia e deve essere supportata da una carrozzina per i suoi spostamenti.

La Taylor scrive queste parole:

Nel corso della mia vita sono stata paragonata a svariati animali. Mi è stato detto che cammino come una scimmia, che mangio come un cane, che le mie mani assomigliano alle chele di un'aragosta e, in generale, che assomiglio a un pollo o a un pinguino. [...] Ricordo di essere stata consapevole che i miei compagni di classe all'asilo intendevano ferire i miei sentimenti quando dicevano che camminavo come una scimmia, e ovviamente vi riuscivano¹.

Si aprono qui due orizzonti di problemi: che cosa sia la disabilità per primo e, in secondo luogo, cosa sia animalità, ma soprattutto perché entrambe, allo stesso modo, vengano investite dello stigma dell'inferiorità e per alcuni aspetti della vergogna.

Il disabile è animale e l'animale è disabile.

Andiamo a capire cosa venga considerato disabile dalla nostra società; facciamolo nella maniera più banale: apriamo un dizionario e

¹ S. Taylor, *Bestie da soma. Disabilità e liberazione animale*, Edizione degli Animali, Milano 2021, p. 169.

cerchiamo la definizione di “disabile”; la Treccani ci dice che sono quei soggetti che soffrono di qualche menomazione fisica più o meno grave e che possono essere definiti anche handicappati².

Questo mi porta a pensare che esista un “corpo normale”, uno standard a cui necessariamente si deve aderire per non decadere nello stato di handicap. Ma cosa è un corpo normale? A quale standard dovremmo riferirci?

Difficile pensare a un modello che si discosti da quello del maschio bianco, magro, possibilmente aitante, eterosessuale: insomma il modello antropocentrico. Questo passaggio credo sia di fondamentale importanza: tutta la filosofia postumanista, negli ultimi venti anni, si è scagliata contro l'antropocentrismo – Roberto Marchesini “padre” del movimento³ lo ha definito un vero e proprio germe del pensiero occidentale – considerandolo quel dispositivo che ha posto l'essere umano al centro dell'universo e di conseguenza portandolo a considerare tutta la realtà circostante come qualcosa a suo servizio. Nulla esiste se non v'è l'uomo a deciderlo, a vederlo, a toccarlo a rielaborarlo. Questa visione pone quindi l'umanità su un piano ontologico differente da tutti gli altri esseri viventi: di conseguenza gli animali sono esseri inferiori, le piante sono una sorta di piacevole decoro per il senso estetico del genere umano e l'unico ente realmente esistente, giacché senziente, è l'uomo.

Faccio notare come mi sia ripetuta costantemente nella parola “uomo”, non ho usato umanità, a volte genere umano, perché il punto focale è il concetto di uomo.

Unendo i puntini capiremo che l'antropocentrismo è molto più perfido di come lo abbiamo pensato e collocato fino ad oggi anche come filosofi: esso non esclude solamente tutti i viventi non appartenenti alla specie umana giacché a volte pare che escluda anche le donne – pur appartenenti alla stessa specie sono considerate esseri inferiori (ricordo le imbarazzanti asserzioni in diverse opere del buon Schopenhauer

2 <https://www.treccani.it/vocabolario/disabile/>. Per un approfondimento più concreto sull'origine del concetto di disabilità segnalo M. Oliver, *Le politiche della disabilitazione. Il Modello Sociale della disabilità*, Ombre corte, Verona 2023.

3 Cf. R. Marchesini, *Post-human. Verso nuovi modelli di esistenza*, Bollati Boringhieri, Torino 2002.

circa il genere femminile e non solo lui, in realtà è in ottima compagnia fin dagli albori della filosofia, mi riferisco a Platone) – ma anche tutte quelle categorie dell’umano che non appartengono al prototipo in giacca e cravatta, capello castano-biondo, sorriso smagliante imposto dallo standard occidentale.

Gli animali sono fuori dal vertice della piramide antropocentrica e lo stesso vale per i disabili: la vita o la morte di una persona con disabilità cognitiva o fisica ha di fatto – nella società e nella politica – meno valore che quella di una persona neurotipica e pienamente capace di utilizzare in maniera autonoma il corpo che abita.

Animali e disabili vengono posti più o meno allo stesso piano; questo mette in moto una questione che, a mio avviso, è fondamentale: l’impossibilità di lottare per un singolo diritto e il fatto che la lotta contro l’antropocentrismo deve essere portata avanti secondo più versanti. Intersezionalità dei diritti è quindi una delle questioni fondamentali che si deve porre il postumanismo, a cui non deve più bastare rilevare come anche l’animale possa soffrire – non è questo il punto infatti – ma come ogni animale sia soggetto⁴ e in quanto tale abbia diritto ad esistere e soprattutto – se vuole davvero interagire politicamente e non restare uno dei tanti vagheggiamenti filosofici – ha il compito di creare delle piattaforme non di inclusione bensì di condivisione.

1. Questo non è un mondo per disabili

Il concetto di inclusione è uno dei *bias* più grandi della nostra epoca (insieme a quello di sostenibilità ovviamente) infatti esso prevede che vi sia “qualcuno” che consente l’accesso a qualcun altro in un luogo prima precluso: “ti concedo di”. Ciò significa che non vengono affatto decostruite le infrastrutture sociali che ci fanno vivere all’interno di una società piramidale in cui il potere viene gestito dall’alto e sono i soldi, il prestigio, la perfezione fisica a dettare le leggi di questa fantomatica inclusione:

4 Cf. Id., *Etologia filosofica. Alla ricerca della soggettività animale*, Mimesis, Milano-Udine 2016; Id., *The Creative Animal: How Every Animal Builds its Own Existence*, Springer Nature Switzerland AG, Cham 2022.

insomma è sempre l'uomo bianco dell'immaginario occidentale a tenere le redini. E vorrei far notare come a quest'uomo faccia molto comodo includere e non condividere: includere significa poter scegliere sempre e in ogni momento chi entra e chi esce dalle sue grazie.

Il disabile deve essere incluso: quanti parchi oggi consentono l'accesso a una persona su carrozzina? Quante persone diversamente abili vedete tutti i giorni nelle strade, sugli autobus, nel mondo del lavoro? Quante persone disabili hanno oggettivamente la possibilità di avere un riscatto sociale e quindi uno stipendio equiparato a un individuo standard? Quanto sono socialmente esclusi: pensiamo a un banale aperitivo in piazza o a un banchetto all'aperto domenicale?

Immaginiamo queste situazioni: i rumori sono fortissimi, spesse volte coperti da musica assordante (faccio notare che le persone neurodivergenti difficilmente sopportano la musica ad alto volume e i rumori forti, avendo come i cani una differente sensibilità ai decibel), gente che chiacchiera, che si ammassa: come si crea lo spazio per una carrozzina? I bicchieri poi, se fossimo nelle condizioni di Sanuara Taylor avremmo bisogno come minimo di qualcuno che ci regga il bicchiere o di una bottiglia con cannuccia. Eppure, sono questi gli eventi in cui noi animali umani socializziamo, stringiamo accordi, alleanze anche politiche e, di fatto, sono inaccessibili a chiunque non possa tranquillamente consumare alcolici in piedi e sappia avere un'ottima resistenza al frastuono.

Non è un mondo per persone diversamente abili! E, allora, cosa risponde in genere la persona media: beh si creeranno delle situazioni apposite per loro, dove potranno stare tutti insieme, secondo le loro possibilità; sapete come si chiama questa? Ghettizzazione! E la creazione del ghetto fu la fase antecedente ai campi di concentramento. E i campi di concentramento non sono stati altro che l'eliminazione razionalizzata di milioni di persone non appartenenti allo standard dettato dal regime: erano ebrei ma anche disabili, gay...

Di fatto succede la stessa cosa per i cani: gli animali umani li obbligano in questi luoghi di socializzazione esclusivi per noi scimmie nude, senza badare minimamente alla sofferenza che inducono in loro, anzi convinti che li stanno portando fuori, che in quel momento il loro cane è felice e se la spassa: no! Loro umani sono felici ed esclusivamente loro si

divertono. E, raccomandazione di ogni buon vivere civile: devono stare a guinzaglio e possibilmente non defecare né urinare (quando urina e feci sono la prima forma di comunicazione dei lupoidi). Poi dopo questa bella esperienza serale ai cani aspetta la fantastica passeggiata del mattino, che non avviene prima delle undici giacché l'animale umano medio deve "riprendersi" dalla sua serata, e dove finisce questo cane? Nelle aree cani: spazi adibiti ai cani dove – solo in quel momento – il buon cittadino può liberare il suo cane. Ghettizzazione. Come per i disabili: hanno i loro spazi adibiti e, raccomandazione fondamentale, che non disturbino troppo. Tuttavia, si dice, che i *pet* (termine che aborro) siano sempre più inclusi nella vita dell'essere umano a patto che si adeguino in tutto e per tutto alla dimensione etologica umana⁵. Inclusività significa completo adattamento alla norma, oppure creazione di situazioni di isolamento sociale.

Scusate questo parallelismo che forse può apparire poco tecnico e semplicistico; tuttavia, lo trovo molto appropriato per comprendere come l'ecumene – abilmente creato dall'umano per la vita della sola specie umana "sana" – sia composto da luoghi di dis-abilitazione sia dell'umano diversamente dotato, sia di ogni altra specie presente sul pianeta.

Ecco che quindi la questione slitta: cambiando il punto di vista cambia anche la prospettiva.

È uso dire nel postumanismo che spostando l'uomo dal suo punto di vista prettamente umano e deposizionandolo dal centro in cui si è posto, chiedendogli di stare ai suburbi della realtà ecco che "forse" può riuscire ad accorgersi davvero di tutta la vita che lo circonda e che egli non è necessariamente il centro di ogni cosa⁶.

Questo esempio un po' rozzo serve per cambiare prospettiva: quanto una persona è disabile o il mondo in cui vive è disabilitante? Quanto agli animali manca la parola o siamo noi dei tutto incapaci di ascoltarli?

Sia gli animali che i disabili "non hanno voce" direbbe la Taylor; tuttavia, non perché a loro manchi la capacità di comunicare, ma perché nessuno

5 Sulla necessità dell'adeguamento dell'animale non umano alla dimensione dell'umanità, geniale è un racconto di Kafka: F. Kafka, *Una relazione per l'accademia in La metamorfosi ed altri racconti*, Mondadori, Milano 2003, pp. 130-141.

6 Su ciò si veda L. Caffo, *Fragile umanità*, Einaudi, Torino 2017.

si vuole accorgere di loro: questo pone giustamente animale non umano e animale umano “disabile” nella stessa condizione. Entrambi obbligano a un passaggio molto complesso, a una sfida enorme giacché chiedono all'uomo occidentale di uscire dalla sua zona di confort per accorgersi che esiste “altro”⁷. Questo mostruoso altro che va a deflagrare certezze, che mette in moto dubbi, che obbliga a chiedersi quanto e come siamo stati effettivamente disponibili ad accogliere.

Da questo punto di vista la presenza del non umano e del pseudo-umano (passatemi la parola) l'incedere del mostruoso⁸ nella dimensione del normale crea l'effetto di rottura, lo stesso che incontra il nostro sguardo quando si affaccia a una tela tagliata del Fontana: una volta accortesi che vi sono più piani di realtà, che qualcosa di differente esiste, ha vita, ha sentimenti, ha desideri, ecco che è necessario cambiare la modalità di relazione.

2. Il desiderio

Credo che una delle riflessioni più potenti circa la soggettività e cosa sia soggetto ci sia stata proposta da Roberto Marchesini in un crescendo di consapevolezza che, a partire da *Etologia filosofica*, sfocia in un testo interamente dedicato alla questione del desiderio: *Etologia del desiderio*⁹.

Il mondo che ci propone il filosofo è di fatto un mondo capovolto in cui il soggetto, la soggettività non si muovono a partire dalla coscienza o dalla razionalità, questi sono elementi che sopraggiungono a posteriori, ma ciò che distingue un soggetto da un oggetto è la sua capacità desiderante.

La differenza tra la macchina, o quella che chiamano “intelligenza artificiale”, e una persona-soggetto è la capacità di desiderare: la macchina potrà risolvere problemi molto complessi, ma non nascerà da

7 Su ciò si veda M. Macelloni, *La filosofia del cane. Orme per un futuro post-umanista*, Mimesis, Milano-Udine 2023.

8 Su ciò fondamentali sono le riflessioni artistiche di Karin Andersen. Suggesto anche un testo scritto a quattro mani: R. Marchesini – K. Andersen, *Animal appeal*, Hybris, Bologna 2003.

9 Cf. R. Marchesini, *Etologia del desiderio. Riscoprire la propria animalità*, Lindau, Torino 2023.

lei il desiderio di farlo, bensì da un soggetto a lei esterno.

Marchesini rintraccia nella capacità di desiderare il nostro essere principalmente un soggetto.

E ora è necessario porsi una domanda: quanto può desiderare una persona diversamente abile in un mondo non solo dis-abilitante ma addirittura performativo, quando, rivolgendo lo sguardo al diversamente abile ci si chiede se i suoi desideri – oltre che ai suoi bisogni primari – siano soddisfatti?

La tutela animale, la tutela del disabile funzionano seguendo il ragionamento della piramide di Maslow¹⁰ per cui una volta che i bisogni principali dell'esistenza sono soddisfatti non resta molto altro; tuttavia, la vita sta in un altro luogo, in un luogo in cui non basta mangiare, defecare, dormire: la vita sta nella passione desiderante, nella nostra chiamata al mondo come protagonisti, attori della nostra storia.

Per questa ragione la persona diversamente abile non deve essere assistita, non inclusa, ma deve poter interagire con il mondo attraverso le sue abilità, che saranno pur differenti da quelle della maggior parte delle persone ma sono le sue, quelle che ha a disposizione ed è con quelle che ella deve poter desiderare come ogni altro vivente.

Non si può accettare il fatto che il disabile come l'altro animale si debbano adeguare a degli spazi di sussistenza, a una piccola esigua fetta di mondo e di vita, ma è necessario che questo mondo presenti delle condizioni in cui tutti possano vivere pienamente.

Continuiamo a costruire palazzi sempre più alti, strutture con

10 Più precisamente Maslow crea una piramide dei bisogni (fisiologia-sicurezza-appartenenza-stima-autorealizzazione) e questa piramide ha una dimensione valoriale: gli attributi che stanno più in basso (fisiologia e sicurezza) sono fondamentali, senza di essi la vita non può essere tale; più si sale e si arriva all'apice della piramide (appartenenza-stima-autorealizzazione) più gli elementi sono per così dire accessori: possono esserci come no. Diversamente, quello che intendiamo mostrare, al contrario di Maslow, è che i bisogni nella vita non hanno un aspetto piramidale bensì circolare; infatti, posso mangiare tutti i giorni degli ottimi pasti e ben cucinati (fisiologia) e avere un tetto sopra la testa (sicurezza) ma se non mi sento incluso nel gruppo, se ho una vita affettiva fallimentare (appartenenza) e di conseguenza ho una bassa stima di me (stima) e non riesco a realizzare nessuno dei miei progetti (autorealizzazione) difficilmente sarò felice. Ciò che intendo è che per creare un equilibrio nella persona è necessario che tutti i bisogni entrino in costellazione ed insieme ai bisogni si includano anche i desideri. Su ciò si veda A. H. Maslow, *Verso una psicologia dell'essere*, Astrolabio-Ubaldini, Roma 1971; Id., *Teoria della motivazione umana*, Pirelli, Milano 1973.

scalinate infinite, cementifichiamo ogni minimo spazio verde, con i nostri potenti SUV invadiamo le strade di ogni anfratto di mondo per fare del turismo, continuiamo a consumare per il nostro puro divertimento senza accorgerci che questo intrattenimento ci allontana dalla vita. Che non v'è felicità, che non c'è piacere se non può essere condiviso: è solo apparente, perché la gioia, quella vera, sgorga solo nei cuori gentili non in quelli egoisti, ed egoista è se non un sinonimo un attributo di antropocentrismo.

Siamo animali desideranti, tutti noi, perché ciò che ci spinge ad alzarci dal letto ogni giorno non è certo la coscienza quanto il desiderio. Includere non prevede la comprensione del desiderio, invece, condividere significa porre ogni vivente, in ogni sua specifica diversità, sullo stesso piano e lavorare affinché per ogni uno sia possibile fare pace con i propri desideri: esprimerli, brillare.

Ogni stella ha la sua luce e in un cielo di stelle non c'è quella più normale delle altre; proprio le stelle sono monito e simbolo del nostro desiderio. Secondo alcune interpretazioni l'etimologia della parola deriva da *desiderantes*¹¹ ed erano coloro che in battaglia la notte guardavano le stelle, aspettando, desiderando che i loro amici scomparsi potessero ritornare.

Credo che sarà possibile parlare di equità solo quando a ogni individuo, a ogni soggetto sarà possibile desiderare per sé – pur nei limiti della contingenza che tutti viviamo – ma che la realtà, il sociale e il mondo inizino seriamente a tenere conto del fatto che questi individui – seppur diversi da quello che la norma prescrive – hanno diritto di desiderare una vita tutta per sé.

Il desiderio apre le porte alle emozioni in generale e alla capacità di comprendere ciò che sentono gli altri.

3. La disabilità invisibile

Non serve necessariamente essere pesantemente menomati per rappresentare un'alternativa al modello sociale di individuo umano che

11 Su ciò si veda G. Cesare, *La guerra gallica*, Bur, Milano 2014.

ci è stato imposto fin da quando siamo nati: ci sono quelle disabilità invisibili, ma non per questo meno laceranti o isolanti.

Come capire le difficoltà di una persona con una forma di autismo ad alto funzionamento?

Tutto dice che lei è “normale” e pertanto ci si aspetta da lei comportamenti “normali”: un perfetto inserimento sociale, la performatività di partecipare a tutte le occasioni di incontro e socializzazione, la buona sopportazione della rumorosissima specie umana. Eppure, è normale, assomiglia a tutti gli effetti a una persona neurotipica tanto da potersi mimetizzare perfettamente con loro; tuttavia, non risponde ai test scolastici, non è capace di interagire con i suoi simili e si rinchiede in un mondo tutto suo, in cui lei non vorrebbe essere come le chiedono, ma come può. Questa storia è narrata nel libro *Canti della Nazione dei gorilla. Il mio viaggio attraverso l'autismo*¹². L'autrice Dawn Prince Hughes ci racconta la sua storia di persona neurodivergente. Di una persona che sente le cose a una gradazione diversa da quella concessa dalla società e pertanto viene isolata, ridicolizzata, offesa, umiliata. Unico luogo di consolazione per lei un parco dove, tra gli altri animali vi era una zona adibita a una “famiglia” di gorilla. Ella lavorava per questo zoo e aveva ricevuto il compito di dare da mangiare a uno di loro in particolare: Congo. La raccomandazione che le venne data dalle sue colleghe era di non toccare mai il gorilla, di lasciare cadere il cibo in modo che lui lo prendesse da solo. Un giorno però, uno di quelli in cui tutto sembrava franarle addosso, in cui si sentiva altro da tutto il mondo, in cui non trovava consolazione nell'essere un rifiuto per la sua specie e al contempo uno scarto della stessa, mentre porgeva il cibo a Congo, lui le sfiorò la mano. La toccò. Congo – a differenza del mondo degli umani, degli unici animali che ancora oggi alcuni definiscono senzienti – l'aveva capita. Dawn si abbandonò così a un pianto dirompente, quel pianto che era tutta la vita che veniva ingoiato fino al fondo più buio dello stomaco e Congo la accolse nella sua sofferenza¹³.

12 Cf. D. P. Hughes, *Canti della nazione dei gorilla. Il mio viaggio attraverso l'autismo*, Edizioni degli animali, Milano 2024. Scrive la Hughes «Siamo gli animali che non parlano la lingua giusta, non hanno l'aspetto giusto, non si muovono nel modo giusto» (*Ivi*, p. 117).

13 Per un approfondimento della storia di Congo e Dawn suggerisco la lettura dell'articolo

Credo sia proprio questo il punto: riprendere il contatto con la propria animalità. Congo e Dawn erano due individui, due persone rinchiusi, osservate, dileggiate, umiliate. Tra loro non vi erano barriere di specie giacché nel desiderio, nell'emozione erano la stessa cosa.

Si fa un grande errore quando si scambia il desiderio per un volere che spinge l'individuo a concentrarsi solo sui propri obiettivi senza considerare l'altro. Il desiderio non ha obiettivi, è un sentire assieme la vita, un comprendersi vicendevole, la capacità di cogliere la battuta di arresto di un essere vivente e porgergli un po' del nostro desiderio perché quel desiderio è *conatus*¹⁴: desiderio di stare nella vita, è riconoscere la potenza della vita come incontro con l'altro e come darsi all'altro¹⁵.

4. Il ruolo dell'arte nella nostra epoca e la disabilità dell'esistenza

«La disabilità offre una prospettiva diversa sul mondo»¹⁶.

Alla base della possibilità di creare una nuova dimensione dell'essere, alla base di ogni creazione c'è sempre, credo, un disagio, un sentirsi differenti, non compresi, non accolti e soprattutto non visti. Ogni creazione artistica prende la sua iniziativa da questo bisogno di esporsi, tuttavia difendendosi. Quando coloro che non ti vedono sono proprio i tuoi prossimi: la tua famiglia, la società e, se ti vedono, tu appari solo come mostro che scompagina ogni ordine "naturale"¹⁷, ecco che l'arte

di M. Reggio, "They were like me". *Una persona autistica tra i gorilla*, in «Animal Studies», 37 (2022); *Personalità animale*, Apeiron, Bologna 2022, pp. 38-42. Per un approfondimento sulla lotta per i diritti animali e l'intersezione dei diritti si veda Marco Reggio, *Cospirazione animale. Tra azione diretta e intersezionalità*, Malatemi, Milano 2022.

14 Sul concetto di *conatus* rinvio a B. Spinoza, *Etica*, Bompiani, Milano 2007. Tuttavia, interessanti sono anche le lezioni tenute da G. Deleuze raccolte nel testo G. Deleuze, *Cosa può un corpo? Lezioni su Spinoza*, Ombre corte, Verona 2007.

15 Cf. R. Marchesini, *L'educazione sentimentale. Per una filosofia dell'affettività*, Mucchi, Modena 2024.

16 S. Taylor, *Bestie da soma*, cit., p. 211.

17 Ovviamente su questo punto ci si potrebbe dilungare all'infinito, tuttavia, mi vengono alla mente due riferimenti interessanti: *La metamorfosi* di Kafka (Cf. F. Kafka, *La metamorfosi ed altri racconti*, cit., p. 84) in particolar modo la scena finale: Gregor, lo scarafaggio è finalmente morto, e i genitori insieme alla figlia prendono il tram: entrambi osservano ammalati la figlia nella sua splendente normalità e in questo vedono la possibilità di un futuro finalmente roseo. E un altro riferimento, sicuramente più *pop* ma davvero piacevole è il testo di S. Ahmed, *Un'altra cena*

diviene quel luogo in cui tutto viene messo a tacere, in cui l'ingiustizia che c'è nella vita ha modo di esprimersi in termini salvifici. L'arte può liberare dall'isolamento e l'arte può essere quella forma in grado di pensare il mondo a venire secondo il criterio della creatività e della condivisione. Scrive la Taylor circa la sua disabilità connessa all'atto creativo: «Sono un'artista, e quindi penso molto alla creatività. Essere disabile ti offre un modo completamente nuovo di interagire con il mondo. Ad esempio, nessuno mi ha mai insegnato come usare la bocca per fare le cose. C'è un certo livello di creatività ed innovazione in ogni singolo aspetto della vita [...]»¹⁸.

Il compito dell'arte nella nostra epoca è quindi quello di saper rappresentare le svariate forme dell'essere, ricordando, quella che ormai a me sembra un'ammonizione, che Aristotele fa in *Metafisica*: «l'essere si dice in molti modi»¹⁹. Sono questi tanti differenti, vari modi di dirsi che devono trovare spazio nella creatività. Non possiamo pensare a un mondo postumano se non siamo sostenuti dall'arte, che ha il potere di non avere paura di nulla, è questa sua capacità che l'ha resa abile, già in passato, di svincolare l'essere umano da molti limiti e infinite barriere.

L'arte quando è davvero tale, come ci suggerisce Heidegger²⁰, non mette solo in scena il mondo per quello che è, non coglie solo l'ente, l'incarnato, quello che noi oggi vediamo, ma crea un varco verso mondi nuovi, inaspettati, verso futuri che sono capaci di predicare appunto le molteplici dimensioni di essere. La potenza dell'arte è quindi di-mostrare ciò che è, e, al contempo, ciò che non è, ciò che a un primo sguardo risulta invisibile, sfuggente, oltre la realtà.

L'arte può quindi cogliere quella parte di mondo, quei modi di darsi dell'essere emarginati, soli, vaganti, tuttavia carichi di vita e capaci forse

rovinata, Fandango, Roma 2023.

18 S. Taylor, *Bestie da soma*, cit., p. 211.

19 Aristotele, *Metafisica*, III, Bompiani, Milano 2000, 998a.

20 Diversi sono gli studi di Heidegger dedicati all'arte, in particolar modo alla poesia considerata un'arma a cui l'autore riconosce il potere della salvezza per il darsi dell'essere; tuttavia, io mi riferisco qui ad uno scritto di Heidegger che parla del concetto di arte in genere, senza soffermarsi troppo sul ruolo specifico della poesia, in particolar modo quella di Hölderlin, e del linguaggio. Cf. M Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte* in Id., *Holzwege. Sentieri erranti nella selva*, a cura di V. Cicero, Bompiani, Milano 2002, pp. 5-90.

di darci nuove prospettive circa la nostra dimensione umana, il nostro corpo, il nostro modo di vivere la vita.

Questa è la denuncia che fa Sanuara Taylor quando afferma che non è l'inclusione della disabilità ciò che conta, quanto coglierne la ricchezza: il darsi molteplice dell'essere, l'originalità di utilizzare alcune parti del corpo, percepire la ricchezza di alcune emozioni prima inesplorate. E che cosa è l'arte se non questo: raccoglimento di molteplicità, rottura degli schemi, luogo di condivisione, spazio di libertà.

Per concludere questo percorso quanto mai parziale sulla questione della disabilità vorrei addentrarmi in un terreno pericolosamente e potentemente metafisico.

Faccio riferimento a un autore che non ha nulla a che fare con il postumanesimo e che probabilmente verrebbe associato ad Heidegger solo per contrapporlo; mi riferisco a Jean-Paul Sartre. Nel romanzo *La nausea* la vita ci viene presentata da Sartre come qualcosa di assolutamente privo di senso: gli esseri umani vivono come ipnotizzati – lui li definisce malfidenti – all'interno di un orizzonte esistenziale in cui compiere ogni giorno le medesime rassicuranti azioni, secondo identici rasserenanti ritmi²¹.

L'esistenza di per sé stessa non riesce a fare mai presa sull'essere: unica cosa in grado di creare un orizzonte di senso. Da questo punto di vista non è, questa lettura, troppo dissimile dalla gettatezza di cui parla Heidegger in *Essere e tempo*²².

La vita secondo Sartre si regge sul nulla: immersi nella realtà gli umani sono dimentichi del reale e, quindi, dell'insussistenza profonda dello stare nella vita; il reale resta celato come se la sua presenza rendesse impossibile l'abitare l'esistenza.

Secondo il filosofo francese la vita di per se stessa si dà come mancanza: mancanza di senso, mancanza di qualcosa a cui aggrapparsi per poter sopravvivere. Il sopraggiungere del reale, infatti, può avvenire in alcuni momenti della vita, ma non è affatto un elemento salvifico.

21 Cf. J. P. Sartre, *La nausea*, Einaudi, Torino 2014. Per un approfondimento del pensiero di Sartre si veda M. Recalcati, *Ritorno a Jean-Paul Sartre. Esistenza, infanzia e desiderio*, Einaudi, Torino 2021.

22 Cf. M. Heidegger, *Essere e tempo*, Longanesi, Milano, 1971.

È proprio un passaggio del romanzo che rivela l'incursione del reale e lo fa per mezzo di un elemento artistico: è attraverso l'ascolto di un brano musicale che il protagonista assapora e fa esperienza de *la nausea*: la vita emerge nella sua fatticità, nel suo essere nulla, il reale si impone sulla realtà e tutto sembra insostenibile.

L'arte non funge quindi da dimensione salvifica, ma diviene luogo attraverso il quale la disabilità della vita, il suo essere sempre manchevole viene imposto anche allo sguardo del più cieco.

Nel libro *Il silenzio del corpo. Antropologia della disabilità* di Robert F. Murphy, egli scrive «i disabili rappresentano una metafora della condizione umana»²³. Noi animali umani siamo in balia di qualcosa che non afferriamo fino in fondo, che ci sfugge sempre, che ci rende inabili nel vivere e nel comprendere le vere priorità. La vita schiaccia sempre, non v'è essere umano che non ha percepito il suo peso insostenibile, la sua essenza amara e crudele, eppure continuiamo a vivere, continuiamo a combattere la nostra battaglia per quanto sia diventata aspra ed insopportabile fino a chiederci: “quando tutto questo sarà *troppo?*”.

Secondo Murphy quello che tiene in piedi un disabile progressivo è la rabbia di vivere, forse è quella rabbia che ci tiene tutti, apparentemente abili o meno, aggrappati alla vita

23 R. F. Murphy, *Il silenzio del corpo. Antropologia della disabilità*, Erickson, Trento 2017, p. 32. L'autore è un antropologo che all'età di circa cinquanta anni ha scoperto di avere un tumore alla spina dorsale e che, per quanto esso fosse benigno, lo avrebbe fatto diventare completamente inabile nel muovere gambe e braccia. La sua testimonianza è molto toccante e fa riflettere su una questione: la diversità e lo spirito che animano una persona che “diventa disabile” e di una persona che “nasce disabile”; se nella Taylor sento una forte urgenza di lotta politica, di “difesa della sua posizione” e sento in lei la forza di considerare la sua condizione una questione politica e non privata, in Murphy percepisco la vergogna e lo stigma, quasi l'arresa ad essere così: a non essere più invitato ai convegni universitari, alle cene, a non essere preso in considerazione perché su una sedia a rotelle e il desiderio di nascondersi e di sparire. Credo che la reazione di Murphy sia perfettamente in linea con quello che la società chiede alle persone che hanno difficoltà e problemi diversi dalla “normalità”: potete esistere ma non disturbate troppo. E mi ricorda la famosa frase “ognuno nel suo letto fa quello che vuole ma fuori no”. Questa è inclusività non condivisione. Proprio la storia di questo professore dovrebbe farci riflettere come ogni condizione di normalità in effetti non sia mai tale e come presto si possa finire all'interno di quelle categorie che questo mondo performante considera mostruose.

Danza come incontro. Tra paticità, risonanza atmosferica e transpassibilità

*Serena Massimo**

Abstract: Questo contributo si propone di approfondire il rapporto tra umano e non umano a partire dalla prospettiva del danzatore. Tale questione sarà affrontata a partire dall'illustrazione del cortometraggio *Bakelite* (2023), il quale si prenderà come esempio della capacità della danza di mostrare la natura precaria, conflittuale della convivenza tra enti umani e non umani. Tale aspetto sarà approfondito a partire da un approccio fenomenologico e neofenomenologico, segnatamente attraverso la nozione strausiana di paticità, la concezione neofenomenologica della corporeità vissuta e le nozioni di incontro e transpassibilità introdotte da Henri Maldiney. Tale approccio, che ricorrerà altresì all'interpretazione butleriana del concetto di performatività, ci consentirà di mettere in luce la natura plurale, dinamica e metamorfica della nostra esistenza e la necessità, per una riconfigurazione della convivenza tra umano e non umano, di aprirci alle trasformazioni che l'altro esercita su di noi e che sono costitutive del nostro modo di sentire, di essere, e di agire.

* massimoserenak@gmail.com

Keywords: paticità; risonanza atmosferica; performatività; incontro; transpassibilità

Abstract: This paper aims to explore the relationship between human and non-human from the perspective of the dancer. This question will be addressed through the illustration of the short film *Bakelite* (2023), which will be taken as an example of dance's ability to show the precarious, even conflictual nature of the coexistence of human and non-human entities. This aspect will be explored through a phenomenological and neo-phenomenological approach, namely through the Straussian notion of pathicity, the neo-phenomenological concept of lived corporeality and Henri Maldiney's notions of encounter and transpassibility. This approach, which will also make use of Butler's interpretation of the concept of performativity, will allow us to highlight the plural, dynamic and metamorphic nature of our existence and the need, in order to reconfigure the coexistence between human and non-human, to open ourselves to the transformations that the other exerts on us and that are constitutive of our way of feeling, being and acting.

1. Un incontro “mancato”

Il 7 novembre 2023, per conferire visibilità alle azioni politiche internazionali contro l'inquinamento generato dalla plastica che avrebbero avuto luogo in quel mese, il movimento di mobilitazione ambientale “On est prêt” avvia una campagna di sensibilizzazione su tali temi pubblicando, sui suoi profili social, il cortometraggio *Bakelite*¹. Diretto dalla danzatrice e apneista Julie Gautier e da lei co-scritto insieme all'artista Hortense Le Calvez, *Bakelite* prende il nome da una delle prime materie plastiche a essere realizzate, una resina fenolica sintetizzata dal chimico Leo Baekeland nel 1907 e impiegata, a partire dagli anni Venti, per la costruzione degli apparecchi telefonici, delle prime radio, di giocattoli e armi. Il fulcro di *Bakelite* è una danza che si svolge tra una naiade – Gautier – e un “gigante” di bachelite – impersonificato da La Calvez, che è altresì la realizzatrice del “travestimento” da gigante. Quest'ultimo viene “risvegliato” dalla naiade che, muovendosi su di un fondale marino inquinato dalla plastica, trova una corda a cui scopre essere legato il gigante. La naiade, incuriosita, si avvicina a quest'ultimo e, dopo un tocco tra le sue dita “di carne” e quelle incorporee, fluttuanti, del gigante – un chiaro riferimento alla *Creazione di Adamo* di Michelangelo (1511) –, in corrispondenza di un crescendo del pezzo di musica elettronica *Brest* – composta dall'artista francese Rone – una danza basata sull'imitazione, da parte del gigante, delle movenze della naiade. Il “duetto” che segue è dunque permeato da uno spirito “di gioco” turbato, tuttavia, da accenti più oscuri, come quando il gigante, ruotando su se stesso – a imitazione di un volteggio della naiade – emette gorgoglii minacciosi, indice della sua potenziale pericolosità.

Ciò emerge quando, non appena i movimenti della naiade si fanno più complessi, il gigante, che, per imitarla, cerca di adeguare i movimenti alla propria conformazione, ne provoca un'inevitabile amplificazione che lo inducono a sovrastare la naiade. Quest'ultima, spaventata, si allontana

1 Cf. [BAKELITE by Julie Gautier | #SickOfPlastic campaign \(youtube.com\)](#).

di scatto e, dopo aver assunto una posa di attacco – con gesti in parte animaleschi e, in parte, simili a quelli di un monaco Shaolin –, spicca un salto e infierisce un colpo dritto al petto del gigante. La scena finale vede un gruppo di uomini e donne, ripresi di schiena, camminare verso il punto in cui è avvenuto lo scontro e che non ha avuto nessun vincitore: dai resti del gigante “privo di vita”, gli uomini e le donne scoprono il corpo della naiade la quale, nell’ultimo fotogramma, risale – con un movimento ascendente esaltato, “a contrario”, da quello discendente di un gruppo di pesci – verso la superficie, come “risucchiata” dal fascio di luce che si riflette sul fondale.

La scelta di *Bakelite* come punto di partenza di una riflessione sull’arte come luogo d’incontro tra agentività umane e agentività non umane risiede nel fatto che essa sembra attribuire all’arte – segnatamente alla danza, oggetto della nostra indagine – un ruolo lontano dalla logica ingenua che identifica nell’arte la rappresentazione di modello di convivenza armonica tra enti umani e non umani. Al contrario, qui l’arte sembra una sorta di “dispositivo critico” che mostra il fulcro della difficoltà nel fronteggiare la crisi ambientale in cui siamo: la necessità di riconoscere che la nostra stessa esistenza dipende costitutivamente dall’altro e che è proprio ogni azione va orientata sulla base di ciò che può aiutare a far fronte alla dinamica sfidante e complessa della convivenza. Ciò significa uscire dalla logica della singolarità e assumere il “noi” come punto di partenza di ogni propria azione, vale a dire, sostituire l’atteggiamento di dominio di un oggetto “passivo” da parte di un soggetto “attivo” – l’atteggiamento richiesto dall’imperativo della produttività – con un atteggiamento di apertura e di accoglienza dell’altro e delle trasformazioni reciproche che l’esistenza stessa propria e altrui implica sui modi d’essere e di agire dell’altro.

La nostra tesi è che l’arte contribuisce a veicolare tale passaggio perché il fulcro del processo creativo sembra risiedere precisamente nello sviluppo della capacità di fare delle trasformazioni implicate dal confronto con l’altro lo spunto per la scoperta di risorse e di strategie operative inedite. La danza sembra esibire tale aspetto con peculiare efficacia poiché rende manifesto il coinvolgimento cruciale della corporeità nel passaggio dall’atteggiamento di dominazione a quello di apertura e accoglienza si compie anzitutto a livello del sentire, del modo,

cioè, in cui “ci si sente” in relazione a chi e a ciò che ci circonda. Si tratta di un’operazione complessa, che ha a che fare con lo sviluppo di una ricettività particolarmente spiccata, la quale non può essere acquisita una volta per tutte, ma richiede di essere esercitata quotidianamente. La nostra riflessione verterà precisamente sul ruolo svolto dal sentire nell’assunzione dell’atteggiamento di apertura e di accoglienza sopra menzionato. Ci si concentrerà, pertanto, sulla danza non come genere artistico, ma come esperienza affettivo-espressiva, incentrata sul sentire e sulla sua “messa in forma” operata attraverso la trasformazione reciproca tra il danzatore e l’ambiente circostante. *Bakelite* sarà, a tal proposito, presa in considerazione come emblema della capacità della danza di mostrare la natura precaria e complessa del rapporto tra l’umano e il “non umano”. In quanto incontro interspecie “mancato”, infatti, la coreografia di Gautier scalza la retorica *naïve* secondo cui la danza rappresenta un modello di armonia e sintonia tra gli enti umani e non umani; al contrario, essa esibisce la natura precaria e complessa della relazione tra l’uomo e il mondo, la quale non si acquisisce mai una volta per tutte ma richiede un processo continuo di messa in discussione di sé, di negoziazioni e aggiustamenti reciproci.

Non appena, infatti, questo processo viene meno, la danza viene meno e si tramuta in una lotta, come accade tra la naiade e il gigante. Se, infatti, in un primo momento, il “gioco mimetico” intrapreso dal gigante fungeva da tentativo di individuazione di un piano comunicativo comune, non appena le sequenze motorie divengono più complesse, venendo variate dall’adattamento alla conformazione del gigante, la naiade non sembra pronta a rispondere in maniera altrettanto “creativa” alla riproposizione del suo movimento sotto questa nuova, inattesa, forma. Spaventata, quest’ultima si rifugia nella fissità che caratterizza la mera specularità, la quale presuppone una distanza tra due poli opposti; lei e il “gigante” divengono nemici, la danza cede il passo allo scontro. *Bakelite* funge da strumento orientativo per la messa in luce dei presupposti indispensabili per evitare un tale irrigidimento e veicolare quel processo di mediazione funzionale alla reinvenzione continua del rapporto con se stessi e l’ambiente circostante. Uno di questi presupposti è la capacità di cogliere il modo in cui ciò che ci circonda incide sul modo in cui “ci si sente”, vale a dire la capacità di “sintonizzarsi”, per così dire, su quella

che il neuropsicologo e fenomenologo Erwin Straus (1891-1975) chiama “paticità”.

2. Paticità: l’emergere di uno spazio di comunicazione

Straus caratterizza la paticità come la «comunicazione diretta che abbiamo con le cose sulla base del modo mutevole con cui esse si danno sensibilmente»²; essa designa, infatti, un preciso momento della percezione, vale a dire il modo in cui percepiamo, il quale precede e permea il momento relativo all’oggetto della nostra percezione (il momento “gnosico”). Prendere in considerazione tale dimensione qualitativa della nostra esperienza, che sfugge alle nostre capacità predittive e di controllo, significa scoprirci non come soggetti d’azione in grado di pianificare e prevedere il nostro agire e i suoi effetti, ma come soggetti all’azione di ciò che ci circonda. Ciò non significa, tuttavia, che subiamo passivamente tale azione; al contrario, l’esperienza di sentirsi “presi”, “afferrati” da ciò che percepiamo, è, piuttosto, un coinvolgimento nel prendere forma di un movimento che si attualizza grazie con e attraverso di noi. Straus illustra tale esperienza ricorrendo all’esempio dell’ascolto di un suono, più precisamente del “tono” di un suono, la componente sonora considerata come disgiunta dalla sua fonte. Il tono «una sua attività autonoma, preme per entrare dentro di noi, ci circonda, ci coglie e ci afferra» e, in tal modo, ci rende parte del suo diffondersi nello spazio, che non potrebbe accadere senza la nostra mediazione³. Come sottolinea Anne Boissière, in Straus, «l’energia del movimento, nell’“essere presi”, non è dell’ordine di una spinta, ma piuttosto un “tirare”»⁴. Lungi dall’essere un movimento lineare, diretto, un allontanamento da un punto a un altro dello spazio fisico, il movimento implicito nell’afferramento è come un “tirare”, un invito a partecipare a

2 E. Straus, *Die Formen des Räumlichen*, in «Nervenarzt» 11/3 (1930), pp. 142-178, tr. it. *Le forme della spazialità. Il loro significato per la motricità e per la percezione*, in E. Straus, H. Maldiney, *L’estetico e l’estetica. Un dialogo nello spazio della fenomenologia*, a cura di A. Pinotti, Mimesis, Milano 2005, pp. 35-68, p. 45.

3 *Ivi*, p. 42.

4 A. Boissière, *Filosofia del sentire, spazio, ritmo*, a cura di S. Massimo, Mimesis, Sesto San Giovanni 2023, pp. 42-43.

un movimento più ampio, quello dello spazio stesso. Si tratta, infatti, di uno spazio che non si può misurare, ma soltanto “sentire”; non si può scindere, infatti, la sua percezione dalla sensazione di sentirsi “vivi”, “presenti”, come quando ci si sente trasportati da una musica. È proprio alla musica che si riferisce Straus quando parla di questo spazio, che egli definisce come “acustico”, pari allo spazio con cui una musica fa la sua comparsa la musica. Quest’ultima è «il nome con cui Straus designa le modalità attraverso cui una presenza si dà o appare, dando inizio a un movimento che certo non appartiene al linguaggio, ma appartiene già a un modo di comunicazione, quello che Straus attribuisce al sentire»⁵. La paticità schiude a questa comunicazione pre-verbale, dove il sentire non è scindibile dal movimento; quel “sentirsi vivi” che contraddistingue il suo sorgere, infatti, si manifesta sottoforma di “impulso a muoversi”, come “scossa dinamizzante” che induce a intraprendere un movimento senza, tuttavia, determinarne a priori la natura.

3. I movimenti di danza. “Corpo proprio” e affordances atmosferiche

La coincidenza tra sentire e movimento trova nella “nuova fenomenologia” di Hermann Schmitz una declinazione significativa, che consente di approfondire il rapporto tra i movimenti di danza e l’ambiente in cui si trova il danzatore. Elaborata da Schmitz a partire dalla seconda metà degli anni Sessanta del Novecento con l’intento di riabilitare la dimensione involontaria dell’esperienza, la nuova fenomenologia valorizza la dimensione corporea connessa al sentire, vale a dire a tutto ciò che è “proprio-corporeo”). È proprio-corporeo tutto «ciò che qualcuno può sentire di sé, e come appartenente a sé, nello spazio pericorporeo che lo circonda (non sempre entro i confini del corpo fisico»⁶. Diversamente dal corpo fisico, il corpo proprio non può essere percepito con i sensi; ne facciamo esperienza esclusivamente in prima persona, quando poniamo l’attenzione sul modo in cui ci sentiamo

5 *Ibidem*.

6 H. Schmitz, *Nuova fenomenologia. Un’introduzione*, Marinotti, Milano 2011, tr. it. di T. Griffero, *Kurze Einführung in die Neue Phänomenologie*, Karl Alber, Freiburg im Breisgau 2009, p. 55.

in quella determinata circostanza. Quando siamo affetti da qualcosa facciamo dunque ingresso nello spazio “sentito”; un “qui e ora” assoluto posto alla base del “sistema di luoghi relativi” che costituisce lo spazio fisico. Diversamente dallo spazio “acustico” strausiano, lo spazio proprio-corporeo non è omogeneo, ma è percorso da una serie di direzioni “proprio-corporee”. Si tratta di direzioni irreversibili che si dipartono dal corpo proprio – lo sguardo e i gesti, per esempio – o che si dirigono al corpo proprio. Tali direzioni sono definite da Schmitz “suggestioni motorie”, prefigurazioni di movimento che percepiamo nelle forme di ciò che incontriamo; la musica, per esempio, è il “regno” delle suggestioni motorie, «gesti sonori che salgono e scendono, si spingono in avanti, girano, si sottraggono, si dispiegano e si contraggono. Essi guidano gli arti della persona che danza e marcia, ad esempio le curve morbide e ampie con slancio laterale del valzer, che sono chiaramente segnalate dal suono ma possono essere eseguite solo dal corpo danzante»⁷.

Come per Straus, per Schmitz le suggestioni motorie non prescrivono movimenti, ma invitano a muoversi. In Schmitz tale invito si fa più specifico; ciò che si esperisce ascoltando un valzer è un andamento, un modo di articolare le membra che restituisce la configurazione assunta dai “movimenti” che informano il valzer stesso. Soltanto i danzatori sono in grado di renderne conto appieno non semplicemente perché hanno appreso i passi e le pose del valzer, ma perché hanno acquisito una peculiare sensibilità per gli stati affettivi di cui essi sono espressione. I danzatori hanno, pertanto, fatto proprio il “modo di muoversi”, di eseguire tali passi e tali pose che esibisce, attualizzandole, le nuances affettive dei “movimenti” che connotano la musica da valzer.

Secondo questa prospettiva, i movimenti di Gautier sarebbero ispirati proprio dalle prefigurazioni di movimento esperite dalla danzatrice a contatto, anzitutto, con l’acqua, la quale – anche a causa delle leggi fisiche – condiziona la sua maniera di reagire alle suggestioni motorie provenienti dagli altri enti presenti – le alche, di cui replica i movimenti sinuosi, ma anche la sabbia, i pesci, persino i rifiuti di plastica e il “gigante” di bakelite.

7 Id., *Der Leib*, De Gruyter, Berlin 2011b, pp. 35-36.

La scelta dei movimenti di Gautier per questa coreografia è orientata dalle variazioni della “dinamica proprio-corporea” attraverso cui tali suggestioni motorie si manifestano. La dinamica proprio-corporea è l’alternanza tra la tendenza alla contrazione e la tendenza all’espansione che costituisce il fulcro del corpo proprio. I nostri stati affettivi sorgono proprio a seconda del prevalere di una delle due tendenze sull’altra. Assistiamo al formarsi di questa dinamica quando veniamo colpiti da qualcosa con peculiare intensità, come quando si è colti da un dolore improvviso. In questi momenti proviamo una sensazione improvvisa di contrazione, la quale suscita immediatamente una risposta espansiva (un grido di dolore). Questa risposta espansiva provoca, a sua volta, una reazione contrattiva; in questo modo contrazione e si legano l’una all’altra in maniera alternata dando luogo alla dinamica proprio-corporea. Secondo Schmitz, i movimenti di danza esibiscono il generarsi dei movimenti corporea come risposta espansiva alla sensazione di contrazione provata quando si viene affetti da qualcosa. Ogni danza, infatti, prevede l’alternarsi di momenti di pausa con momenti di “slancio motorio”; i primi rappresentano la subitanità dell’irruzione del “nuovo”, i secondi lo “sviluppo” di tale irruzione sul piano spaziale: la realizzazione di movimenti che si espandono nell’ampiezza fungendo, a loro volta, da suggestioni motorie per chi li circonda.

Il ruolo decisivo svolto dal sentire nella percezione di tali suggestioni viene restituito con peculiare efficacia dalla caratterizzazione a esse data da Tonino Griffero, autore di un approccio “atmosferologico” di stampo neofenomenologico. Griffero denomina le suggestioni motorie “*affordances atmosferiche*”⁸. Sulla scorta di Schmitz, egli identifica i nostri stati affettivi non come stati “interni” che proiettiamo fuori di noi, ma con atmosfere, entità “quasi-cosali” diffuse nello spazio alla cui azione affettiva siamo continuamente affetti⁹. Pertanto, le suggestioni

8 Cf. T. Griffero, *They are There to be Perceived*, in Z. Djebbara (ed.), *Affordances in Everyday Life. A Multidisciplinary Collection of Essays*, Springer, Cham 2022, pp. 85-95.

9 La posizione di Griffero differisce da quella di Schmitz a proposito della tipologia di atmosfere esistenti. Laddove per Schmitz esiste soltanto quella che per, Griffero, sono le atmosfere “protopatiche”, oggettivi, non intenzionali ed esterne (quelle che percepiamo non appena entriamo in una stanza, per esempio), Griffero introduce altre due tipologie di atmosfere: le derivate (esterne, generate dall’interazione tra individui e tra individui e oggetti) e “spurie”,

motorie sono “*affordances* atmosferiche”, inviti a sentirci in determinati modi, inviti, cioè, a risuonare con l’atmosfera formata dall’insieme di *affordances* atmosferiche provenienti dagli enti presenti in quel luogo¹⁰.

4. Danzare con il “non umano”. Comunicazione affettiva come risonanza atmosferica

A veicolare tale “risonanza atmosferica” sono le isole proprio-corporee, aree “sentite” – il petto, la pianta dei piedi, l’addome, la cavità orale... – irriducibili a quelle del corpo anatomico a esse corrispondenti. Esse sorgono in corrispondenza del prevalere della contrazione sull’espansione per poi dissolversi quando quest’ultima prende il sopravvento sulla prima¹¹. I movimenti di Gautier sembrano dipendere precisamente dall’azione simultanea delle *affordances* atmosferiche che caratterizzano l’ambiente marino in cui si svolge la sua coreografia, e che la inducono a reagire ora in maniera espansiva, ora in maniera contrattiva. Ciò su cui vorremmo soffermarci è la caratterizzazione della “comunicazione affettiva” che viene a crearsi tra la danzatrice e l’ambiente circostante come risonanza. Quest’ultima, infatti, mostra l’irriducibilità della risonanza atmosferica all’interazione intesa come scambio di informazioni tra due “sistemi” già formati prodotta dalla somma delle azioni che gli enti esercitano gli uni sugli altri¹². L’operatività

atmosfere soggettive e proiettive. Cf. T. Griffero, *Places, Affordances, and Atmospheres. A Pathic Aesthetics*, Routledge, London-New York 2020.

10 L’espressione “*affordance*” (da “to afford”, invitare), è stata coniata dallo psicologo americano James Gibson. Secondo la teoria “ecologica” della percezione elaborata da quest’ultimo, la nostra percezione è mediata dalla percezione di “inviti ad agire”. Si tratta proprietà qualitative che non appartengono né al soggetto percipiente né all’ambiente, ma che emergono dall’incontro delle caratteristiche di entrambi, donde il carattere relativo di tali proprietà (un insetto, per esempio, una sedia non viene percepita come invito a sedersi, laddove per un uomo si).

11 Griffero individua due forme di risonanza atmosferica: la risonanza “sintonica”, caratterizzata da un senso diffuso di benessere che impedisce momentaneamente l’emergere di alcune isole promuovendo, invece, il loro allineamento armonioso con la realtà esterna, e la risonanza “discrepante”, dove l’inibizione di un comportamento motorio fluido può indurre il sorgere di isole proprio-corporee fino a quel momento inedite. Cf. T. Griffero, *Better to Be in Tune. Between Resonance and Responsivity*, in «Studi di estetica», 2 (2020b), pp. 9-18.

12 Cf. A. Boissière, *L’Art et le vivant du jeu*, Presses Universitaires de Liège, Liège 2023, pp.

affettiva degli enti non umani non si traduce, infatti, in un'azione causale, di dominio e di controllo su chi le percepisce. Come afferma Giovanni Matteucci, «lo stato peculiare della risonanza è dovuto al fatto che al suo interno non vi è fenomeno senza effetto, né qualcosa come una causa [...] È precisamente perché diveniamo vettori del campo in cui siamo immersi che entriamo in risonanza con esso. Il suo effetto, l'agentività, non è da ascrivere a un input presupposto come esterno, ma al campo come tale nel suo stesso venire realizzato, nel suo operare, e nel suo effetto»¹³. I movimenti di danza, sorti sulla scorta della risonanza atmosferica con l'ambiente, non sono una risposta causale provocata da determinati stimoli, ma la modulazione di un campo di risonanza che opera soltanto con e attraverso di essi, i quali ne sono, pertanto, sia l'effetto che la causa. Tale fenomeno è esemplificato dalla risonanza di una corda musicale con un diapason; la vibrazione della corda «non è semplicemente provocata dal diapason che le si avvicina, ma è in realtà corrispondente al diapason all'interno di un campo condiviso le cui vibrazioni coinvolgono entrambi [...] Questo perché l'azione del diapason non è sufficiente a produrre il fenomeno. Il corpo risonante deve corrispondergli con una caratteristica propria, che peraltro si manifesta solo in relazione al campo condiviso»¹⁴. I movimenti corporei sono dunque strumenti di manifestazione e, simultaneamente, di modulazione, frutto di una co-azione tra enti umani e non umani. La danza rivela che tale co-azione è sempre anche una co-formazione nella misura in cui gli enti con cui si è in risonanza incidono sullo strutturarsi stesso della propria azione, sul proprio "modo di fare" il quale è intimamente connesso con il proprio "modo di essere".

5. Co-divenire. Performatività, incontro e transpassibilità

Tale aspetto si rende particolarmente evidente se identifichiamo

64-69.

13 G. Matteucci, *Improvisation as Resonance*, in A. Bertinetto, M. Ruta (eds.), *The Routledge Handbook of Philosophy and Improvisation in the Arts*, Routledge, London-New York 2021, p. 41, (T.d.A).

14 *Ibidem*.

nell'operatività degli enti sia umani sia non umani un carattere "performativo"¹⁵. Introdotta John L. Austin per riferirsi agli enunciati il cui proferimento è indicativo della comparsa di un nuovo ordine di realtà – "Dichiaro guerra" – la nozione di performatività non si riferisce ad azioni che causano un mutamento nella realtà. Al contrario, tali azioni sono parte del mutamento che si è attualizzato attraverso di esse, e di cui esse sono, simultaneamente, la causa e l'effetto. È tuttavia l'accezione di performatività data da Judith Butler nella sua teoria performativa dell'identità di genere che sembra attagliarsi in particolar modo alle nostre riflessioni. Secondo Butler, infatti, l'identità di genere è costituita dalla reiterazione di "*performances*", atti e pratiche discorsive connesse dalla società a un determinato genere e la cui ripetizione iscrive il soggetto nel genere a cui esse son associate. Il genere non è dunque un "modo d'essere" già dato, ma un "modo di fare"; esso non può dunque né precedere né seguire il suo processo costitutivo, ma emerge dai «diversi atti che ne costituiscono la realtà»¹⁶.

Nel riconoscere all'operatività atmosferica degli enti umani e non umani una dimensione performativa si pone in rilievo il fatto che la risonanza atmosferica segna una trasformazione, segnatamente una "messa in forma" del sentire che presuppone e implica una "messa in forma" della propria esistenza stessa, del proprio modo d'essere e di agire. Gli enti che interagiscono tra di loro non sono, infatti, sistemi "già formati", ma sempre "in formazioni"; l'influenza affettiva che essi si suscitano l'un l'altro incidono sui loro processi formativi. La danza di Gautier ci induce a cogliere il risvolto negativo della risonanza atmosferica – espressione da considerarsi espunta da qualsiasi riferimento a una presunta armonia: l'inquinamento ambientale è il risultato della cessazione, da parte dell'uomo, della percezione della dipendenza strutturale della nostra esistenza da quella altrui, segnatamente, del fatto che noi stessi siamo processi in formazione e che qualsiasi azione contro ciò che contribuisce a essa nuoce in maniera irreversibile i processi formativi propri e altrui.

15 Cf. A.C. Dalmasso, *Things that Matter. Agency and Performativity*, in «Aisthesis» 13/1 (2020), pp. 155-168.

16 J. Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York 1990, p. 173.

L'arte mostra tale aspetto con singolare efficacia perché, come sottolinea il fenomenologo Henri Maldiney, il processo creativo trae il suo slancio proprio dal confronto con l'alterità, segnata dalle tensioni e dalle resistenze tra la componente formale e quella materiale di un'opera d'arte: «una forma artistica [...] è il luogo dell'incontro, semovente, di tensioni antagoniste, aprenti e chiudenti, che costituiscono l'energetico dello spazio [...] essa non ha una struttura già fatta, una *Gestalt*; essa è *Gestaltung*: forma in formazione [...] Una forma che va formandosi [...] non si dirige verso un modello virtuale [...] che attualizzerà»¹⁷.

Le tensioni e le resistenze tra materia e forma sono lo strumento che veicola la scoperta di modalità inedite di articolare l'intreccio tra tali componenti, modalità che conferiscono all'opera d'arte in questione la sua impronta di unicità. Quest'ultima esiste, infatti, non come attualizzazione di un modello predefinito, ma come forma sempre "a venire", che scopre, cioè, il suo darsi nel suo formarsi stesso. L'atto formativo dell'opera d'arte è già insito nell'"attrito" tra materia e forma, poiché tale movimento crea, per così dire, spazio, a una riconfigurazione dei loro rapporti. Maldiney definisce ritmo l'elemento che "integra" tensioni e resistenze che il ritmo, anziché annientare, converte in "potenze", in risorse per la scoperta della configurazione tra materia e forma che contraddistingue l'opera d'arte in questione. La danza, il ritmo sembra operare in relazione ai vincoli posti dalla tecnica e/o dal contesto, nei confronti dei quali il danzatore deve porsi in un atteggiamento di "ascolto", al fine di trascogliere quale "atteggiamento" fare operare sottotraccia alle figure di danza. Il ritmo sembra predisporre la forma artistica alla sua trasformazione proprio perché consente di "tenere aperta" la ricettività dell'artista. Si tratta di una «ricettività del non agire» poiché il processo creativo può sorgere soltanto non appena l'artista priva il suo agire di un carattere strumentale, di dominazione o di controllo. È soltanto così che egli può aprirsi all'"incontro", grazie al quale egli scopre quale configurazione sta assumendo la forma artistica. Evento che si compie sotto il segno della sorpresa, l'incontro pone di fronte all'innegabilità dell'altro: «Eccomi in presenza di un altro, un altro che si presenta in quanto altro, vale a dire,

17 H. Maldiney, *L'Art, l'éclair de l'être*, Cerf, Paris 2012, pp. 18-19, (T.d.A.).

tale che non posso inventare [...] Finché l'altro resta aperto, il suo viso irraggia lo spazio dove si apre il mio sguardo. In questo sguardo che conduco sull'altro e che si tiene in questa apertura, io non incontro l'altro se non per trovare me stesso»¹⁸.

L'arte presuppone e implica l'evento dell'incontro. Al cospetto di un'opera d'arte si è come al cospetto dell'"altro" quando questi è in un atteggiamento di apertura; in entrambi i casi, si coglie che la propria esistenza si dà esclusivamente nella forma della "co-esistenza". L'incontro consente di capire che la nostra esistenza, tuttavia, non è qualcosa di fisso, che viene semplicemente attestata da quella dell'altro. L'incontro "mancato" inscenato in Bakelite è tale perché né la naiade né il gigante sono pronti a lasciarsi trasformare dall'altro; l'incontro, infatti, «espone al rischio di divenire altro, è imprevedibile. Si tratta di un incontro con l'alterità [che] apre un mondo all'esser-ci che lo accoglie trasformandosi e la cui accoglienza consiste in questa trasformazione stessa, in un divenire altro»¹⁹.

Maldiney caratterizza tale fenomeno attraverso la nozione di transpassibilità. Espressione che rinvia alla necessità di andare al di là della propria singolarità e, soprattutto, a quella di accogliere il mutamento operato su di sé dall'altro. Diversamente dalla "possibilità", che presuppone realtà presente a priori, pronta a essere attualizzata, la "passibilità" rinvia alla capacità «di patire, di subire; e questa capacità implica un'attività, immanente al tentativo di aprire il proprio campo di ricettività»²⁰. La danza, che implica una "ricettività del non agire", presuppone l'acquisizione della «capacità infinita di apertura»²¹ in cui consiste la transpassibilità, la quale è apertura all'imprevedibile: «La potenza dell'evento è [...] brutale. Si tratta di una metamorfosi dell'esistenza e di ciò che essa può fare per aprire una metamorfosi della realtà»²².

18 Id., *Rencontre et psychose*, in «Cahiers de psychologie clinique» 2/21 (2003), pp. 9-21, pp. 16-17, (T.d.A.).

19 Id., *Penser l'homme et la folie*, Jérôme Million, Grenoble 2021, p. 304, (T.d.A.).

20 *Ivi*, p. 265, (T.d.A.).

21 *Ibidem*, (T.d.A.).

22 *Ivi*, p. 307, (T.d.A.).

L'evento dell'incontro, che permea l'esperienza del danzare, schiude alla possibilità di una riconfigurazione del reale proprio perché, favorendo l'esperienza dell'incontro, ci pone di fronte alla natura dinamica e metamorfica della co-esistenza, ovvero al suo configurarsi soltanto grazie a momenti di "crisi" impliciti nel confronto con l'altro. Tali momenti, infatti, costringono a dismettere qualsiasi atteggiamento di predizione, dominio e controllo dell'altro e inducono a farci assumere un atteggiamento di apertura verso la forma "a venire" della "co-esistenza". Nuovi scenari di convivenza possono avere luogo soltanto se si trae dalla "crisi" implicata dal confronto con l'altro lo slancio formativo, ritmico e performativo verso una versione inedita di se stessi, un "divenire" il quale è sempre un "co-divenire".

Bibliografia

- Boissière, A., *Filosofia del sentire, spazio, ritmo*, a cura di S. Massimo, Mimesis, Sesto San Giovanni 2023.
- Boissière, A., *L'Art et le vivant du jeu*, Presses Universitaires de Liège, Liège, 2023
- Butler, J., *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York 1990.
- Dalmaso, A.C., *Things that Matter. Agency and Performativity*, in «Aisthesis» 13(1) 2020, pp. 155-168.
- Gibson, J.J., *The Ecological Approach to Visual Perception* (1974), Routledge, London-New York 1986.
- Griffero, T., *Places, Affordances, and Atmospheres. A Pathic Aesthetics*, Routledge, London-New York 2020.
- Griffero, T., *Better to Be in Tune. Between Resonance and Responsivity*, in «Studi di estetica», 2 (2020b), pp. 9-18.
- Griffero, T., *They are There to be Perceived*, in Z. Djebbara (ed.), *Affordances in Everyday Life. A Multidisciplinary Collection of Essays*, Springer, Cham 2022, pp. 85-95.
- Griffero, T., *Being a Lived Body. From a Neo-Phenomenological Point of View*, Routledge, London-New York 2024.
- Matteucci, G., *Improvisation as Resonance*, in A. Bertinetto, M. Ruta (eds.), *The Routledge Handbook of Philosophy and Improvisation in the Arts*, Routledge, London-New York 2021, pp. 33-46.
- Maldiney, H., *Rencontre et psychose*, in «Cahiers de psychologie clinique» 2/21 (2003), pp. 9-21.
- Maldiney, H., *Regard, Parole, Espace*, Cerf, Paris 2012.
- Maldiney, H., *Notes sur le rythme*, in *Henri Maldiney: penser plus avant...*, a cura di C. Pierre, Les Éditions de la Transparence, Chatou 2012, pp. 17-22.
- Pierre, C., *L'Art, l'éclair de l'être*, Cerf, Paris 2012.
- Pierre, C., *Espace, Rythme, Forme*, Cerf, Paris 2022.
- Pierre, C., *Penser l'homme et la folie*, Jérôme Million, Grenoble 2021.
- Schmitz, H., *Nuova fenomenologia. Un'introduzione*, Marinotti, Milano 2011, tr. it. di T. Griffero, *Kurze Einführung in die Neue Phänomenologie*, Karl Alber, Freiburg im Breisgau 2009.
- Schmitz, H., *Der Leib*, De Gruyter, Berlin 2011.
- Schmitz, H., *Der unerschöpfliche Gegenstand. Grundzüge der Philosophie*,

Bouvier, Bonn 2018.

Straus, E., *Die Formen des Räumlichen*, in «Nervenarzt» 11/3 (1930), pp. 142-178, tr. it. *Le forme della spazialità. Il loro significato per la motricità e per la percezione*, in E. Straus, H. Maldiney, *L'estetico e l'estetica. Un dialogo nello spazio della fenomenologia*, a cura di A. Pinotti, Mimesis, Milano 2005, pp. 35-68

[BAKELITE by Julie Gautier | #SickOfPlastic campaign \(youtube.com\)](#)

***Vul-nerabilità* nell'opera d'arte come spazio comune.**

Una riflessione attraverso la filosofia di Michel Serres e l'Arte di Raija Jokinen.

Benedetta Sonaglia *

Abstract: Il tema della vulnerabilità interroga e sollecita tanto il pensiero filosofico di Serres quanto l'arte di Jokinen, approntando definizioni e opere che danno voce e forma ad una sensibilità poetica, paragonabile a quella materna, che predilige la percezione al pensiero razionale, ascoltando e osservando dalle viscere il mondo, e accreditando la dimensione della vulnerabilità (non a caso *vulnus* e *vulva* condividono lo stesso etimo, *vul-*) come l'apertura che, scomponendo l'ordito senza guastarlo completamente, genera un varco di possibilità, una discontinuità creativa che nell'approccio filosofico si traduce in un ripensamento del dualismo soggetto-oggetto e nell'opera d'arte come spazio comune catalizzatore della relazione che intercorre tra soggetti inter-agenti.

* sonagliabenedetta@gmail.com.

Keywords: vulnerabilità; trasformatività; intersoggettività; creatività

Abstract: The theme of vulnerability interrogates and solicits both the philosophical thought of Serres and the art of Jokinen, preparing definitions and works that give voice and form to a poetic sensibility, comparable to that of a mother, which prefers perception to rational thought, listening to and observing the world from the bowels, and accrediting the dimension of vulnerability (it is not by chance that *vulnus* and *vulva* share the same etymon, *vul-*) as the opening that, by breaking down the warp without completely spoiling it, generates an opening of possibility, a creative discontinuity that in the philosophical approach translates into a rethinking of the subject-object dualism and in the work of art as a common space catalysing the relationship between inter-acting subjects.

Keywords: vulnerability; transformativity; intersubjectivity; creativity

1. Ri-pensare il soggetto e la relazione a partire dalla categoria di vulnerabilità

Cosa significa ripensare il soggetto e la relazione a partire dalla categoria di vulnerabilità?

Muovo da questo interrogativo perché affrontare oggi una riflessione sulla vulnerabilità significa inserirsi in un dibattito specifico, che coinvolge prospettive politiche, giuridiche ed anche filosofiche le quali ridefiniscono il concetto stesso di soggetto e relazione. Il lemma “vulnerabilità” porta infatti con sé una certa ambiguità: è spesso confuso con «fragilità» e designa principalmente dimensioni dell’essere umano connesse alla manchevolezza, all’infermità, alla caducità, alla morte.

Questa prospettiva consolida in maniera strutturale il pregiudizio generato da un pensiero che si erge a partire dal potere ottenuto tramite forza – potere noto e consolidato nel pensiero neoliberale – per cui chi è vulnerabile è deficitario, da proteggere, accudire e in questo senso anche emarginare. Il relegamento della dimensione di vulnerabilità come categoria “contestuale” finisce per designare la dimensione “di pochi” e “diversi” con una accezione negativa.

La filosofa Judith Butler nel suo testo del 2009 *Frames of war: when is life grievable?* porta all’attenzione una differenza sostanziale tra *precariousness* e *precarity* segnando in ambito filosofico la distinzione tra la vulnerabilità intesa come condizione ontologica che accomuna gli esseri umani, per cui tutti, fin dalla nascita, siamo costitutivamente interdipendenti, esposti cioè gli uni agli altri; e una vulnerabilità “contestuale”, dettata dalla condizione sociale o geopolitica, che pertanto interessa individui e fasce specifiche della popolazione. Entrambe le accezioni si radicano in maniera evidente nel suo etimo, a tal proposito la filosofa Francesca Consolaro in un articolo *sul ‘vulnerabile’ come chiave del ‘mondo che viene’* muove la sua considerazione individuando l’etimologia di vulnerabilità in *vulnus*, che significa letteralmente “lacerazione violenta della pelle”, per poi indicarne una seconda linea semantica, ricordando che *vulnus*, a sua volta, deriva da *vul*: radice indeuropea che allude alla pelle senza pelo (vello), ossia senza

protezione¹.

Pur essendo collegate, le due accezioni rimandano a prospettive ben distinte: il corpo villosso del guerriero o quello glabro del bambino; uno scenario bellicoso oppure il mondo della cura; l'esposizione della pelle alla ferita o la sua predisposizione alla carezza, distinguendo nettamente i confini dell'orizzonte di senso dell'uno nella morte e dell'altro nella nascita.

È a partire da questa considerazione etimologica che la filosofa Adriana Cavarero prende lo spunto per reinterpretare l'ontologia relazionale derivata dalla vulnerabilità², mettendo a tema l'inclinazione come postura tipica della relazione materno-filiale².

È nel solco di tale riflessione che si colloca l'antropologia filosofica forgiata da Michel Serres, la quale pone le sue fondamenta nel concetto di "traversata", un luogo cioè che si trova «tra» il principio e il *telos*, luogo divergente e solcato solo da coloro che sanno "sviare", smarrirsi quel tanto che basta per poter assumere un punto focale differente sulla vita e dare origine all'atto creativo, uscendo dalla storia e scrivendone una nuova, disegnando un'antropologia costruita attorno alla combinazione dinamica e virtuosa tra esodo e metodo, tra equilibrio e scarto, linearità e deviazione "creativa".

Un pensiero questo ispirato ad una sensibilità poetica, paragonabile a quella materna, che predilige la percezione al pensiero razionale, ascoltando e osservando dalle viscere il mondo, e accreditando la dimensione della vulnerabilità (non a caso "vulnus" e "vulva" condividono lo stesso etimo, "vul-") come l'apertura che, scomponendo l'ordito senza guastarlo completamente, genera un varco di possibilità, una discontinuità creativa che nell'approccio filosofico si traduce in un ripensamento delle categorie di cura e relazione di cura mediante l'accreditamento della straordinarietà che ogni essere vivente rappresenta all'interno dell'ecosistema mondo.

Il *mélange*³ serresiano impone un cambio di prospettiva, che

1 F. Consolaro, *Il 'vulnerabile' come chiave del 'mondo che viene': considerazioni etimologiche*, in «Filosofia politica» 1, 2009, pp. 45-50.

2 A. Cavarero, *Inclinazioni. Critica della rettitudine*, Raffaello Cortina, Milano 2014.

3 Con questo lemma è utilizzato da Serres per definire la miscela del corpo con il mondo e

decostruisce tutte quelle categorie di normalità, perfezione e adeguatezza alle quali si ispira la società del mondo globalizzato, conferendo la possibilità di aprire ad una nuova prospettiva nella quale diviene fondamentale il vissuto, la percezione sensoriale, la sensibilità, ossia la “vulnerabilità”, approssimandosi ad un metodo che «più che un metodo è esodo», ossia ad un approccio filosofico “tras-formativo”⁴.

Per queste ragioni di seguito mi riferirò sempre alla vulnerabilità come vul-nerabilità, con la volontà di alludere alla sua dimensione ontologica universale e alla sua condizione materno-filiale.

2. Soggetti in relazione: logica parassitaria e disobbedienza congenita

Nel 1980 Michel Serres consegna alle pagine dell’opera *Le Parasite* (tr.it. G.Polizzi, *Il Parassita*, 2020) una riflessione tra favola e analisi scientifica programmatica del suo pensiero logico-biologico-antropologico, evidenziando una linea di continuità tra parassitismo, proprietà e contaminazione.

La contaminazione, è infatti la regola fondamentale del parassitismo, il quale deve necessariamente «stare attaccato al proprio luogo» per potersi sostenere, appropriandosi di quanto gli è possibile per soddisfare i suoi bisogni⁵. Allo stesso modo il primo uomo che si appropriò di un luogo naturalmente libero affermando il suo diritto di proprietà diede origine al riversarsi della logica parassitaria negli eventi della storia umana, la quale dall’“appropriazione violenta”⁶ passa ad una “appropriazione morbida”⁷ conservando un principio di contaminazione ineludibile.

La dimostrazione che l’opera di Serres porta attraverso “favole”

del mondo con esso. Cf. O. Rignani, *Metafore del corpo post-umanista: Michel Serres*, Mimesis, Milano 2018, p. 34.

4 M. Serres, *Il mancino zoppo. Dal metodo non nasce niente*, Bollati Boringhieri, Torino 2016, p. 93.

5 G. Polizzi, *Irreversibile come il flusso di un fiume*: Serres e il parassitismo, in *Il parassita*, Mimesis, Milano 2022, p. 15.

6 L’appropriazione tipica della proprietà primitiva, la quale passa per pratiche violente “dure”. Cf. *Ivi*, p. 17.

7 Appropriazione dell’era moderna dei *big data*, caratterizzata da segni e dati acquisiti e sottratti. Cf. *Ibidem*.

ruotanti attorno a dei *banchetti tra ospiti, ospitati e interferenze* rinvia al riconoscimento di una logica biologica che travalica in quella morale definendo una chiara linea interpretativa rispetto a ciò che si intende con “essere in relazione”.

La relazione, così intesa, è atteggiamento esistenziale primordiale che, nella definizione di parassitismo, tende a risolversi come caratteristica non solo umana, ma del vivente in generale.

È chiaro che assolvere tale posizione come legittima significa attribuire alla relazione un carattere non sempre positivo, alla quale si è soliti alludere, approssimarla infatti al parassitismo significa indicarne una “geometria piana” che non ammette via d'uscita dalla sua logica, poiché essa fonda e antecede qualsiasi altra logica.

Eppure, è possibile scorgere un risultato inatteso e paradossale: ciò che, seppure nascendo nel ventre di questa logica, non resta immobile, ma si sporge abbastanza per vedere qualcosa di nuovo, compie l’“esodo” sufficiente per dare vita a (“inventare”) qualcosa di nuovo.

La relazione parassitaria ha infatti per Serres dei risvolti inattesi in quella disobbedienza congenita che gli esseri viventi tutti mostrano come carattere ereditario, e che nell'essere umano si concretizza come *hominescence* ossia «cominciamento di un uomo nuovo»⁸.

È nella figura del “disobbediente” che Serres delinea nel testo edito nel 2019 *Morales espiègles* un'analisi dei principi dello scompiglio, i quali altro non sono che le interferenze provocate dall'ingresso di un elemento di disturbo che impone un cambio di orientamento⁹.

È da questa “biforcazione” che nasce il disobbediente, colui il quale come *un bimbo dispettoso è in grado di sbloccare la situazione prendendo le cose da un altro verso*¹⁰. La logica ineludibile del parassitismo si gioca sull'implicazione dell'interruzione come principio e garanzia evolutiva, concedendo mediante questa una possibilità creativa libera, la cui

8 G. Polizzi, *Michel Serres*, a cura di G. Polizzi, M. Porro, in «Riga» 35 (2014), p. 307.

9 *Morales espiègles* tradotto in italiano con “morale per disobbedienti” è un *pamphlet* caratteristico degli anni a seguire il 2001, anno dal quale le opere di Serres trovano una svolta strutturale spogliandosi definitivamente delle caratteristiche del trattato filosofico e trovando progressivamente la forma – unica – di un intreccio di scienza e racconto.

10 M. Serres, *Morale per disobbedienti*, a cura di C. Tartarini, Bollati Boringhieri, Torino 2019, p. 13.

direzione non è aprioristicamente determinata.

La disobbedienza, definita dal filosofo “beata”, porta scompiglio, mantiene vivo ciò che è prossimo all’addormentamento o stallo mediante l’esercizio della virtù dell’umiltà.

Attraversando delle vicende della sua storia personale, Serres traccia in *Le Parasite* la fisionomia di un parassita unico nel suo genere: il disobbediente è infatti colui che pur restando in un sistema riesce, con una «*birichinata*»¹¹, a sporgersi abbastanza per vedere oltre e provocare un cambiamento di direzione.

Egli è l’interferenza che consente di compiere il passaggio alla cultura, intesa come ciò che permette all’uomo di non schiacciarne un altro¹², insegnando a rifiutare il destino gerarchico della bestia e diventando un uomo¹³ umile, capace cioè di riconoscere la propria necessità di stare-in-relazione-con e porsi altresì– come un bambino – in dubbio qualsiasi sistema assodato per poter iniziare (continuamente) qualcosa di nuovo.

È dunque da questa *beata disobbedienza congenita* che sgorga la possibilità della relazione, non come esito tacito di un incontro, tutt’altro, essa si genera come esito creativo di un attrito che biforca la strada.

3. Vul-nerabilità dell’opera d’arte come spazio comune

Serres sintetizza la condizione d’esistenza di coloro che praticano l’arte di essere vul-nerabili nella capacità di posizionarsi in un atteggiamento di apertura e incontro ove l’ingegno e il corpo si aguzzano per ri-generarsi mediante quell’atto creativo capace di riconoscere il cuore pulsante e immutabile al quale stare a(n)corati, altresì la sua de-clinazione in tanti diversi frammenti: «Universale vuol dire: ciò che, unico, versa tuttavia in tutti i sensi. L’infinito entra nel corpo di chi, a lungo, attraversa un fiume sufficientemente pericoloso e largo»¹⁴.

Solo chi riconosce come sua caratteristica esistenziale la vul-nerabilità

11 Traduzione del termine usato dallo stesso Serres in *Morales espiègles* «bêtise».

12 M. Serres, *Morale per disobbedienti*, cit., p. 26.

13 *Ivi*, p. 29.

14 *Id.*, *Il mantello di Arlecchino. «il terzo istruito» l’educazione dell’era futura*, Marsilio Editori, Venezia 1991, p. 21.

è pronto a sostare in questo luogo non del tutto definito, tentando di trovare un nuovo senso, una nuova forma, scoprendo, grazie alla fatica che questo prezioso esercizio impone, pienamente se stesso, i propri limiti e per questo le proprie potenzialità.

Ugualmente basculante, anche la zoppia presuppone una simile tara di base: mi sono messo a pensare perché ero tarato. Penso per compensare. Ecco il segreto reale, profondo, decisivo del pensiero umano, e persino dell'invenzione: ci siamo messi a pensare perché siamo deboli di natura, di specie, di origine, di genesi. Ecco il difetto nei nostri organi che induce in errore il corpo, ecco la nostra falla, il nostro vuoto, la spina nella carne, lacune, cenci, mancanze prime, la debolezza congenita, la fragilità, l'essenza della nostra ereditarietà. La sua nobiltà¹⁵.

La predilezione di Serres per chi è considerato manchevole configura un nuovo sguardo sul mondo, che viene da lui indicato nella figura a lui decisamente nota per esperienza personale del “mancino e zoppo”¹⁶, di colui che mediante il proprio corpo “insegna”¹⁷ una generatività che si origina dall'imperfezione, dall'incompiutezza, che esalta il pertugio della ferita come luogo dal quale ha origine la possibilità dell'accadere della vita.

L'atteggiamento nei confronti del mondo che circonda il “mancino e zoppo” diviene un atto di apertura che proviene da un movimento viscerale, che non solo si schiude e si apre, ma anche porta dentro e fa suo. Non soltanto una contaminazione intellettuale, ma un vero e proprio “impasto” del corpo con la materia mediante i cinque sensi, “inclinando”¹⁸ e “sviando”¹⁹ verso nuove forme “miscelate”: l'uomo si colloca non al di

15 Id., *Il mancino zoppo*, cit., p. 98.

16 *Ibidem*.

17 Mi riferisco al lemma *corpo insegnante*, introdotto da Serres per indicare come il corpo fragile sia insegnante-di, ossia dimostrativo, rivelativo. Cf. M. Serres, *Il mantello di Arlecchino*, cit., p. 21.

18 Faccio riferimento al senso che questa parola assume nel pensiero di Serres, intesa come «rottura di una simmetria». Si veda *ivi*, p. 37.

19 Tale termine ha nel pensiero di Serres un significato specifico, che egli riassume con

sopra del mondo, ma nel mondo, dentro le sue pieghe, all'interno delle cose, delle loro interazioni, nella loro miscela²⁰.

L'annodarsi con il mondo sensibile rivela la naturale condizione dell'essere umano che dimora in una dimensione sempre suscettibile a cambiamenti di direzione possibili.

La persona e la relazione intese nell'ottica di una vul-nerabilità ontologica e fisiologica si rivelano in un movimento che come una danza *sposta continuamente la prospettiva*.

Un invito all'"adattività", il "mancino zoppo" è icona di movimento, crescita e cambiamento, come l'alga oscilla combinando quiete e movimento, egli può e deve muoversi in direzione di una "trasformazione"²¹, che sia scoperta, crescita, rivelazione e compimento della sua forma originaria: è mediante un esercizio di incontro consapevole con la vita che gli si offre, che egli può esercitare la sua libertà di scelta miscelandosi o spogliandosi quando lo ritenga necessario, per procedere altrove, dove gli si confà maggiormente, senza perdere la memoria psichica e fisica di ciò che ha incontrato.

È nella sua arte che l'artista Raija Jokinen²² mostra il perfetto incontro tra fluidità e radicamento, rivelando il senso più opportuno della trasformatività alla quale Serres si riferisce.

È dalla sovrapposizione di fibre naturali che l'artista intreccia ibridazioni uomo-natura, mostrando ciò che a suo avviso è un chiaro isomorfismo tra corpo umano e forme naturali, teso a realizzare non una proiezione fantastica della realtà, ma rivelativa dell'ibridazione profonda

«avviarsi per un cammino trasversale che conduce in un luogo ignoto». Cf. *Ivi*, pp. 28-29.

20 Mi riferisco al concetto di *mélange* utilizzato da Serres per definire la miscela del corpo con il mondo e del mondo con esso. Cf. O. Rignani, *Metafore del corpo post-umanista: Michel Serres*, Mimesis, Milano 2018, p. 34.

21 Sul senso di tale lemma, che si distingue da metamorfosi mediante il processo di apprendimento e crescita che ne fonda il movimento trasfigurante, rimando al testo B. Sonaglia, *La tras-formazione creativa del docente maestro*, FrancoAngeli, Milano 2023, p. 21.

22 Raija Jokinen è un'artista visiva e scultrice tessile finlandese. Le sue opere sono create con una tecnica unica che combina l'uso della fibra con il cucito a macchine. La sua produzione si attesta su opere d'arte che raffigurano parti del corpo umano combinati a stati emotivi, come vasi sanguigni o nervi, trasformati in rami di piante e radici verso una dimostrazione dell'isomorfismo tra uomo e natura. Il suo metodo è stato paragonato al disegno e alla scultura, sostituendo lo scalpello o il pennello con il cucito.

e parassitaria tra uomo e mondo.

Nella raccolta delle opere degli anni 2006-2011²³ emergono svariate ibridazioni con il mondo acquatico, tra queste l'opera *Diy Prince* nella quale vediamo raffigurato un essere umano che letteralmente indossa un'alga come calzare, che progressivamente lo trasforma o meglio lo nobilita.

È infatti l'alga in questo caso a conferire la sembianza di regalità all'uomo, consegnandogli un *habitus* specifico.

Una delle caratteristiche dell'alga è quella di essere capace di sopravvivere in ambienti privi di luce, tendendo però ad essa e soprattutto adattandosi alle circostanze ecosistemiche nelle quali si trova ad insediarsi.

Essa è senza radici, libera di fluttuare, non determinata, tuttavia viva, resiliente e tendente al movimento.

Metaforicamente essa rappresenta lo specchio della condizione esistenziale di chi riconosce come proprio statuto ontologico la vulnerabilità, coloro cioè che si trovano ad essere in una sincera apertura alla contaminazione che abbatte il dualismo soggetto-oggetto.

È in questa prospettiva che l'opera d'arte si pone come catalizzatore della realtà stessa, rivelandone le pieghe o piaghe profonde, non dunque sovrapponendosi come un artefatto, bensì offrendosi come luogo di incontro.

Estendendo tale prospettiva all'interazione uomo-opera d'arte-natura è possibile riconoscere l'opera stessa come spazio di relazione e incontro, non solo perché in essa due soggetti distinti, distanti e sconosciuti possono riconoscersi, ma anche e soprattutto perché essa vul-nerabile per eccellenza, lasciandosi attraversare da molteplici vissuti serba, custodisce e restituisce il senso della realtà.

23 Rinvio al catalogo on-line della sua collezione del 2006-2016 dove poter fruire della raccolta in questione <https://www.raijajokinen.fi/gallery-2/gallery/works-2016-2006/>.

Lo specchio teriomorfo: vedersi nell'alterità animale.

Roberto Marchesini^{*}

Abstract: La dimensione fenomenologica delle altre specie è sempre stata per l'essere umano motivo di riflessione su se stesso e nello stesso tempo di immaginazione. L'animalità per certi versi è diventata un costrutto che l'essere umano ha utilizzato per definirsi in opposizione (specchio oscuro), per altri un luogo d'ispirazione (epifania). L'evoluzionismo darwiniano ha messo in discussione l'antropocentrismo, ma nello stesso tempo ha fatto emergere un fermento di idee contrapposte sul concetto di animalità, che ha influenzato l'arte, la filosofia, l'antropologia. I movimenti artistici collegati al pensiero postumanistico hanno visto nell'ibrido teriomorfo un nuovo modo per rappresentare la condizione esistenziale della contemporaneità.

Keywords: teriomorfismo; filosofia postumanista; arte postumana; epifania animale; zooantropologia

Abstract: The phenomenological dimension of other species has always been a source of self-reflection and imagination for humans. In some ways, animality has

^{*} estero@siua.it

become a construct that humans have used to define themselves in opposition (dark mirror), in others a place of inspiration (epiphany). Darwinian evolutionism has questioned anthropocentrism, but at the same time has brought out a ferment of opposing ideas on the concept of animality, which has influenced art, philosophy, and anthropology. Artistic movements linked to post-humanist thought have seen in the theriomorphic hybrid a new way to represent the existential condition of contemporaneity.

Keywords: theriomorphism; posthumanist philosophy; posthuman Art; animal epiphany; zooanthropology

1. Premessa

L'alterità animale è sempre stata per l'essere umano una sorta di specchio distorto, in grado di riflettere paure, desideri, fantasie da cui partire per la definizione di una condizione, quella umana, sempre plastica e in divenire. Potremmo, pertanto, definire lo specchio animale una sorta di sorgente d'ispirazione, il luogo dove l'umano incontra l'altro-da-sé e nello stesso tempo ciò che lui stesso potrebbe diventare, l'altro-in-sé, costituendo l'innesto dell'"antropo-poiesi". Con questo termine, formulato in antropologia culturale da Luigi Remotti e Ugo Fabietti, si è voluto significare l'importanza del dimensionamento culturale nella costruzione dell'umano. Tuttavia, l'antropologia umanista ha sempre considerato questo processo come un fenomeno interno all'essere umano, in cui l'alterità animale poteva semplicemente figurare come materiale utile per confezionare un evento ideativo che si svolgeva, però, in modo autarchico e autopoietico.

D'altro canto, il confronto con le altre specie ha sempre avuto un'indiscutibile cittadinanza nella definizione dell'umano, in filosofia come in antropologia e nell'arte. Giorgio Agamben nel saggio *L'Aperto* ha definito il confronto con l'alterità animale una sorta di macchina antropologica, ipotizzando che la dimensione umana si sia andata definendo nel tempo in una sorta di relazione polemica con l'alterità animale¹. Credo che la sua considerazione sia un buon punto di partenza per analizzare lo specchio animale, un'importante critica all'autarchia autopoietica dell'umano, ma non esaustiva, perché questo rapporto è stato molto di più di un semplice confronto realizzato per opposizione. Nel saggio *Epifania animale* ho voluto sottolineare come l'incontro con l'alterità animale non possa essere analizzato solo sul piano fenomenico, presupponendo una sorta di distacco dialettico o al più un atteggiamento di contemplazione, perché l'interazione con il mondo animale ha sempre avuto per l'essere umano una valenza rivelativa².

L'incontro con l'alterità animale va considerato come un momento di *metamorfosi dell'umano*, la fluidificazione della sua costituzione di

1 G. Agamben, *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Bollati Boringhieri, Torino 2002.

2 R. Marchesini, *Epifania animale*, Mimesis, Sesto San Giovanni 2014.

retaggio e del relativo baricentro identitario, un processo che porta a una condizione metastabile, che consente l'immaginarsi in una nuova dimensione esistenziale. Questo momento epifanico può dar vita a esiti profondamenti differenti, tra cui anche il distanziamento polemico dall'alterità animale, vale a dirsi il pensarsi per opposizione, ma il più delle volte si svolge per assimilazione di predicati animali all'interno della condizione umana. L'antropo-poiesi, intesa come momento di ontopoiesi e non di semplice ontogenesi (svolgimento di caratteri filogenetici), è prima di tutto un farsi-alterità, un'inclusione di qualità eterospecifiche all'interno della condizione umana. Dobbiamo, inoltre, pensare tale processo come qualcosa di più di una biomimesi – vale a dire l'imparare strategie e modelli performativi utili dalla natura – perché nel rapporto con l'alterità animale è vigente un processo d'ibridazione esistenziale. Mi spiego meglio. L'essere umano ha sicuramente imparato dagli uccelli l'arte del volo, lo dimostrano l'*Ornitottero* di Leonardo da Vinci e la silhouette degli aeroplani, ma ancor prima ha scoperto dagli uccelli "che si può volare", vale a dire una dimensione esistenziale possibile, seppur non ancora attuabile, una virtualità da abitare attraverso lo spirito o immaginando intermediari divini.

Lo specchio animale sta alla base dell'ibridazione, intesa come momento in cui l'uomo vede i predicati animali sovrapporsi al proprio corpo, modificarne in parte le fattezze, per cui le braccia diventano ali o si aggiungono sulla schiena, solo per fare un esempio. Lo specchio animale, perciò, non riporta l'immagine fedele dell'uomo che si riflette nell'alterità grazie a un processo d'immedesimazione, ma una sorta di *pastiche* di predicati umani e non-umani che aprono la soglia ontopoietica dell'umano e rendono la sua identità qualcosa sempre in divenire. Questo non significa negare all'essere umano delle caratteristiche particolari che facilitano il processo epifanico, come la marcata empatia, la tensione desiderante, l'accesa immaginazione, che fanno sì che nella nostra specie l'ontopoiesi sia incomparabilmente più frequente e pervasiva rispetto alle altre specie. Ciò che si afferma è altro, ma comunque importante, vale a dire che l'evoluzione culturale non è un evento che l'essere umano realizza in solipsia e attraverso una sorta di emanazione autarchica. L'ipotesi che il divenire umano sia un processo interno

all'uomo e che si realizza in autonomia è un presupposto che ritroviamo puntualmente nelle considerazioni umaniste, vuoi che si basino su una concezione compensativa della cultura, come nell'antropologia filosofica di Arnold Gehlen, vuoi che si segua una versione di gravidanza, del tipo fenotipo esteso, propria della sociobiologia. La lettura teriomorfa dell'umano ribalta questa concezione, considerando l'umano un frutto ibrido.

2. La raffigurazione dell'alterità animale

Analizzare lo specchio animale non significa solo avere una nuova chiave di lettura per l'antropo-poiesi, ma anche interpretare in modo differente il modo in cui l'essere umano ha pensato e raffigurato l'alterità animale. Riflettendosi nello specchio animale, l'uomo ha visto se stesso in una dimensione ibrida e decentrativa, che di certo è risultata più produttiva rispetto a quella narcisistica della contemplazione di sé, non a caso da sempre considerata narcotica nel suo fissismo autoreferenziale. È altrettanto innegabile, per operazione inversa, che l'essere umano guardando l'alterità animale non abbia semplicemente visto l'altro-da-sé, bensì un'entità che in qualche modo parlava di sé. In altre parole, è molto difficile per l'essere umano guardare l'alterità animale in modo oggettivo, perché questa immagine riporta sempre qualcosa di sé. Questo processo di reciproca contaminazione ha caratterizzato il modo di raffigurare gli altri animali fin dalle prime espressioni del Paleolitico nei dipinti rupestri che, non dimentichiamolo, sono databili a partire da circa 30.000 anni fa, come dimostrano le grotte di Cosquer, di Cussac, di Pair-non-Pair e soprattutto di Lascaux e di Altamira, definibile come la Cappella Sistina della Preistoria. Oltre alle raffigurazioni rupestri, il paleolitico ci ha regalato anche statuette incentrate sul tema animale e realizzate in avorio, come le figurine di Vogelherd, databili circa 35.000 anni fa.

La riproposizione della forma animale ha caratterizzato in modo consistente l'espressione artistica, come ha dimostrato la mostra d'arte *Il bello e le bestie* tenutasi nel 2005 al Mart di Rovereto e curata da Lea Vergine. Qui venivano riportate alcune famose opere sul tema

dello zoomorfismo, tra cui quelle: di Arnold Böcklin dedicate a figure mitologiche di centauri, di Franz von Stuck sui fauni, di Frida Kahlo sull'ibridazione dei corpi, di Albrecht Dürer sulle sirene, fino ad autori più contemporanei della *corrente teriomorfista*, come Matthew Barney e Daniel Lee. Nella sezione video comparivano anche installazioni di Marina Abramović e Joseph Beuys sempre dedicati al rapporto tra l'essere umano e gli altri animali. Questa mostra ha potuto offrire solo un piccolo assaggio di come l'alterità animale abbia influenzato l'immaginario dell'uomo, dando vita a entità mitologiche e divinità, mostri e teratologie, creature angeliche e messaggeri della natura: l'intero pantheon di quell'ossessione per il fantastico che alberga in noi. Del resto, l'uomo ha visto animali un po' ovunque, nelle costellazioni, per esempio, e non a caso parliamo di zodiaco, termine che proviene dal greco antico *zōidiakōs* la cui etimologia deriva dal termine *idion* che vuol dire segno e *zōion* che significa animale. Alcune ricerche sulle doti percettive della nostra specie hanno dimostrato che la zoomorfia ha un carattere prototipico per l'essere umano, vale a dire un'elettività ricettiva rispetto ad altri stimoli, come riportato da Paul Shepard nel saggio *The Others*³.

Un caso particolare riguarda la tendenza a raffigurare l'alterità animale in chiave antropomorfa, una propensione che si afferma in modo consistente soprattutto nel XX secolo e la cui diffusione si deve senza dubbio assegnare all'eredità disneyana. La pervasività di questa cultura, che non solo antropomorfizza ma trasmette un'immagine edulcorata della natura, ha avuto un impatto considerevole nel modo in cui le generazioni del Novecento hanno interpretato le altre specie. L'epopea dei personaggi disneyani ha inizio nel 1928 con il cortometraggio animato *Plane Crazy* diretto da Walt Disney e Ub Iwerks, in cui compare per la prima volta Mickey Mouse, che sarà seguito nel 1934, nel cortometraggio *La gallinella saggia*, da un altro personaggio, Donald Duck, che darà il via alla saga dei paperi, curata in seguito da Carl Barks. La Disney production ha indubbiamente avuto una forte ricaduta sull'immaginario delle generazioni del secolo scorso e ancora

3 P. Shepard, *The Others. How Animals Made Us Human*, Island Press, Washington 1997.

oggi il suo influsso è notevole. Le sue opere a fumetti e i lungometraggi, iniziati con *Biancaneve e i sette nani* (1937), ove gli interpreti animali figurano in vesti antropomorfe, hanno dato vita a un genere che avrebbe avuto in seguito un grande successo e una schiera di altri autori dello stesso filone, come William Hanna e Joseph Barbera. Oggi non si contano i disegnatori che utilizzano i diversi animali come maschere per caratterizzare dei personaggi.

Cerchiamo, allora, di comprendere meglio questa tendenza a usare la forma animale per rendere immediato il carattere che si vuole rappresentare. L'utilizzo degli animali come espressione di vizi e virtù dell'essere umano si era affermato fin dall'antichità nelle favole del greco Esopo (VI secolo a.C.) e del latino Fedro (I secolo d.C.), dove ogni specie era chiamata a interpretare una caratteristica del comportamento umano, in conformità a quello che si riteneva peculiare di quel particolare animale, come la furbizia della volpe, l'operosità della formica, l'incosciente spensieratezza della cicala. Sempre nel segno dell'antropomorfismo va ricordato *Le Roman de Renart*, una raccolta di racconti medievali con intenti satirici del XII e del XIII secolo, nei quali gli animali agiscono al posto degli esseri umani. Ritroviamo il medesimo artificio nella letteratura fiabesca posteriore di Jean de La Fontaine (1621-1695) di Charles Perrault (1628-1703) e dei fratelli Grimm (XIX secolo). Il mondo della favola rispetterà sempre questo "topos narrativo" basato sull'utilizzo antropomorfo degli animali, ne è un esempio la favola di Carlo Collodi *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino* apparsa per la prima volta nel 1881 o il romanzo di Lewis Carroll *Alice's Adventures in Wonderland* pubblicato nel 1865, in cui la protagonista incontra in un mondo sottosopra una serie di esseri umani bizzarri, per certi versi teriomorfi, e animali antropomorfizzati. Nel 1902 l'illustratrice e scrittrice Beatrix Potter pubblicava il racconto *The tale of Peter Rabbit*, una serie di avventure interpretate da animali antropomorfizzati, come per l'appunto Peter il coniglio, Jemima l'oca, Tommy il gatto.

Molto spesso si pensa che la cultura disneyana abbia inaugurato una metamorfosi profonda nel modo di percepire l'animale: in parte è vero, ma nello stesso tempo non bisogna dimenticare che l'antropomorfismo ha radici molto antiche, anche se la narrazione dei grandi favolisti e di

altri artisti presentava tratti differenti. Nel 1829 l'illustratore Jean-Ignace-Isidore Gérard, conosciuto con lo pseudonimo di Grandville, pubblicava *Les métamorphoses du jour*, una serie di settantacinque scenette in cui i personaggi venivano ritratti con corpi umani e volti animali. In questo caso la forma animale diventava una sorta di rivelatore teso a comprendere meglio l'essere umano. Per comprendere questa tendenza è utile, per esempio, rifarsi all'opera *De humana physiognomica* (1586) scritta dal filosofo e scienziato Giovanni Battista Della Porta, un'opera in cui si mettono in relazione i tratti caratteriali delle persone con le somiglianze del volto alle varie specie. Altre volte si modificano i tratti animali per enfatizzare l'aspetto dell'inusuale e del fantastico, come ricaviamo dalle opere di Ulisse Aldrovandi (1522-1605) e di Conrad Gessner (1516-1565), anche in questo caso ritroviamo il *mélange* tra forma umana e forma animale. È compito oggi della zooantropologia comprendere anche questo aspetto, vale a dire far luce sulle diverse modalità attraverso cui l'uomo si rappresenta questa relazione con le alterità animali, perché si tratta di un rapporto che va ben al di là di una semplice interazione, ma che entra in modo profondo nella nostra umanità.

3. L'immagine volatile dell'animalità

Abituati a considerare l'alterità animale come un "controtermine dell'umano", faticiamo a comprendere la complessità dell'incontro-confronto con il non-umano. In una concezione umanistica, infatti, l'animalità rappresenta una sorta di categoria uniforme – si afferma, per esempio, che tutti gli animali non hanno una certa qualità oppure che presentano una particolare caratteristica – e ciò consentirebbe di individuare la condizione umana per opposizione di predicati. In questo caso si afferma che "solo l'essere umano è in grado di...", presupponendo tra l'altro che non sia importante conoscere le altre specie per sostenerlo. La dicotomia è in genere sviluppata per qualità contrapposte, in cui l'essere umano viene descritto come il polo positivo, dotato di qualità superiori, mentre l'animale rappresenterebbe il polo negativo, divenendo così lo "specchio oscuro" dell'uomo. Una forma più raffinata di distinzione vede nell'animale un'entità epimeteica – vale a dire frutto dell'elargizione

del titano Epimeteo, dimenticando la specie umana – caratterizzata in tal senso da qualità incarnate, mentre all'essere umano spetterebbe la dimensione prometeica e quindi l'autodeterminazione e la libertà. Anche in questo caso, notiamo che la distinzione punta a considerare i non-umani dei *minus habentes*, perché la presunta incompletezza umana, cavallo di battaglia del pensiero umanista, trasformerebbe l'essere umano in un'entità superiore proprio perché non vincolata al dono di Epimeteo che azzerava le possibilità ontopoietiche.

Ma è evidente che non esista questo fantomatico animale contraltare della condizione umana. Così, spesso, mi diverto a raccontare, durante le mie lezioni, d'aver incontrato durante la mia intera carriera di etologo cani, gatti, cavalli, etc., ma mai e poi mai un animale. È evidente che l'animale è un concetto non una realtà, costruito appositamente per far risaltare la nostra specie rispetto a tutte le altre. D'altro canto, se è vero che l'animale come entità predicativamente uniforme non esiste, è innegabile che esista l'animalità, come condizione biologica e ontologica. Ecco, allora, che ogni specie, essere umano compreso, risulta essere una particolare espressione dell'animalità, per cui non risulteremmo altro che uno dei tanti modi in cui l'animalità si manifesta. È scorretta anche l'affermazione che si sente ripetere spesso, nei termini di "l'animale che c'è in me", che prevederebbe una parzialità animale dell'umano, quando al contrario noi siamo interamente animali. Ciò non significa che non vi siano delle peculiarità nell'uomo, se vogliamo anche di grande valore, ma vanno intese come specifiche declinazioni dell'animalità.

L'alterità animale è stata pensata in modo oppositivo e come entità inferiore rispetto all'uomo, durante il medioevo le si sono attribuite persino qualità demoniache: in ogni caso le si è sempre negato un principio di protagonismo. Noi umani, peraltro, abbiamo fatto di questo connotato la chiave di volta del divenire antropo-poietico, un processo fatto di conquiste, non assegnabili al determinismo lineare di causa-effetto vigente nei fenomeni naturali. Per tale ragione ci riteniamo entità storiche, dotate di creatività e di quella libertà che ha come conseguenza l'interpretazione del vissuto e la possibilità di scegliere il proprio avvenire. All'alterità animale tale possibilità viene negata a priori, per cui mentre la storia dell'umanità viene letta come un cammino di traguardi e di autodeterminazione, un viatico sicuramente arduo ma in grado di

produrre un'emancipazione. Al contrario, l'animale – inteso in questo caso come categoria oppositiva all'essere umano – non può far altro che proseguire lungo la sua strada filogenetica, fatta di mutazioni casuali e selezione necessitata, ma dipendente dalle condizioni esterne. In realtà, oggi sappiamo che tutte le specie modificano il loro ambiente – teoria della nicchia – e così facendo influenzano le pressioni selettive. In altre parole, dobbiamo parlare di una creatività e di un protagonismo animale.

La descrizione dell'animale non-umano, viceversa, è sempre stata condotta attraverso la totale adesione al fondale della natura, potremmo dire in un assorbimento così marcato da non poter prevedere alcuna salienza, a differenza di una sbandierata emergenza dell'umano, unico vero protagonista nel consesso del mondo. In questa lettura l'alterità animale è conformata dall'istinto, in cui l'apriori non è concepito kantianamente come principio d'esperienza, bensì come un automatismo. In tal senso, viene negata una soggettività al comportamento animale, il quale non può esistere nel senso pieno del termine, perché la sua espressione è già predeterminata. Questa entità, priva di possibilità valutative e decisionali, non può far altro che ripetere quanto già iscritto nei suoi geni, in un completo determinismo. Anche nel suo rapporto con l'esterno l'animale non può realmente apprendere, vale a dire farsi delle conoscenze da utilizzare come strumenti espressivi, ma solo essere condizionato attraverso il meccanismo delle associazioni tra gli stimoli che riceve, i riflessi che mette in atto e le conseguenze che ottiene. In questa logica, se l'animale non esiste, non può nemmeno morire, per cui coerentemente per Martin Heidegger l'animale può solo cessare di funzionare. In queste parole riecheggia l'animale automa formulato da René Descartes.

La narrazione dell'animale si costruisce, perciò, attraverso una definizione ontologica, che prescinde dalle reali caratteristiche della specie ed è pensata per opposizione come: i) bruto, cioè entità priva di quelle facoltà che fanno dell'uomo un'entità razionale, morale, libera, autodeterminante, etc; ii) macchina, vale a dire un'entità che non ha finalità a muoverla ma solo cause, per cui ogni espressione deve essere rigorosamente pensata come frutto di automatismi. A ben vedere, l'artificio categoriale mostra tutte le falle, pur essendo estremamente

funzionale, poiché la sua volatilità consente di trasformare l'animale in quello che è utile in un certo momento, per far passare un ragionamento che nasconde abilmente la sua dimensione tautologica. Affermare che gli animali presentano particolari predicati solo in virtù di un gioco di oscillazione di sfondo rispetto a quello che si pretende siano i predicati umani è, di fatto, una *petitio principii*, tuttavia, svelarne il carattere infondato non è facile, perché viene posto da buona parte della filosofia occidentale in modo assiomatico, vale a dire come fondamento dell'analisi ontologica.

Uscire da questa dicotomia categoriale significherebbe, infatti, mettere in discussione l'intero paradigma umanistico, basato non sulla specificità dell'essere umano, bensì sulla sua specialità, vale a dire su una differenza ontologica, quella illustrata da Heidegger, che pretende di non fondarsi su dei predicati, anche se poi li richiama, seppur in modo preconconcetto. Del resto, anche nell'*Oratio de hominis dignitate* di Pico della Mirandola è evidente che si mira a una differenza ontologica e non solo ontica rispetto agli altri animali. Nell'umanismo l'uomo non è più l'animale che si differenzia perché in possesso della ragione o del logos, ma semplicemente "non è un animale". Ma è facile scorgere nella dicotomia tra l'essere umano e l'animale un errore rilevante, in quanto si confronta un'entità specifica, l'uomo, dotata comunque di predicati riconoscibili, con una categoria, l'animale, che nella mancanza di specificità non può che possedere delle attribuzioni. In effetti, la condizione animale può avere solo dei *metapredicati*, cioè delle qualità che non dipendono dalla veste specie-specifica, per cui l'animalità in natura non si manifesta, perché nascosta dalla maschera della specie. Quando ci riferiamo all'animale non possiamo parlare di predicati, per cui la comparazione è già scorretta in partenza. È allora conseguente che l'essere umano può compararsi al cane o al gatto in modo predicativo, non all'animale. Stante il fatto indiscutibile che l'essere umano, in quanto specie, aderisce alla dimensione animale, si troverebbe a opporsi a se stesso, ma ciò non ha senso.

D'altro canto, anche queste riflessioni ci mostrano come lo specchio animale non ci riporti mai un'immagine pura, ma rifletta le paure, le proiezioni e le fantasie insite in questo rapporto. Si tratta, perciò, di uno specchio oscuro: non per il fatto che l'alterità animale interpreti

tutte quelle qualità negative che l'essere umano vuole espungere dalla propria condizione, ma perché ciò che riflette non è mai così chiaro e trasparente come a prima vista potremmo pensare.

4. Teriomorfismo e postumanismo

La lettura umanistica basata su una concezione disgiuntiva e oppositiva dell'essere umano dalle alterità naturali si fonda prima di tutto su una lettura preconcepita della condizione umana tesa a marcare le differenze. Come primo punto, necessario e sufficiente a fondare il paradigma umanista di specialità umana e antropo-poiesi, vi è la divergenza costitutiva, potremmo dire naturale, dell'uomo, inteso come mancante di qualità adattative. Questa narrazione parte dalla presentazione di un essere umano nudo, nel senso estensivo di inerme e inadatto alla sopravvivenza nell'ambiente naturale, e privo di istinti, ossia carente di competenze innate e nello stesso tempo infantile e tracimante, cioè non canalizzato, nella sua espansione comportamentale. È interessante notare che nel pensiero occidentale la dimensione prometeica dell'umano, intesa come autodeterminante e perciò svincolata o addirittura emancipata dalla natura e in contrasto con essa, trova una convergenza con la tradizione abramitica dell'uomo che si ribella alla divinità attraverso la conoscenza e scopre la sua nudità, dove l'atto del vestirsi ricorda da vicino il bisogno compensativo – mi vesto perché sono nudo (non mi sento nudo perché mi vesto) – del mito dei due titani.

L'umanesimo che emerge dai padri fondatori del XV e XVI secolo è un punto di svolta nella cultura occidentale, seppur con legami profondi con la cultura classica e con il concetto di *Humanitas* sorto nel Circolo degli Scipioni. Stiamo parlando di una svolta marcatamente antropocentrica, un grande progetto che troverà nei filosofi e negli artisti a venire dei rifinitori di questa visione del mondo, nettamente diviso tra l'essere umano da una parte e tutte le entità naturali dall'altra. In questo senso, l'uomo carente, proprio per il suo distacco dal tellurico, presenta non solo una differenza ontologica, che inevitabilmente conduce come in un piano inclinato alla concezione della non-animalità dell'umano, ma anche una

dimensione di purezza e di distacco che non ammette contaminazioni e tanto meno reciprocazioni. In tale ottica non è possibile parlare di alterità animale, perché l'altro di specie è schiacciato in quella sorta di fondale che si ritiene essere la natura, per cui può essere solamente guardato, come peraltro qualunque altro fenomeno naturale, che sia vitale o abiotico. Per l'umanismo, infatti, non c'è differenza tra un animale e una cascata: il corso di entrambi è rigidamente predeterminato, cosicché anche il comportamento animale non diviene altro che il frutto di una concatenazione di automatismi. All'animale non è dato l'esserci, la presenza e con lei qualunque forma di protagonismo, perché dentro l'animale macchina non c'è nessuno.

Come un fiume non sceglie e non ambisce di arrivare alla foce, ma semplicemente vi giunge in modo teleonomico, così non vi può essere una teleologia animale e di conseguenza nessun punto di sovrapposizione ontopoietica tra i due domini, che non possono in alcun modo mescolarsi, quasi fossero acqua e olio, finiti nello stesso bicchiere, la Terra, quasi per un caso fortuito. Mentre gli individui si sviluppano l'un l'altro attraverso il dialogo, i giovani crescono grazie alla cerniera intergenerazionale, ogni scienziato si avvale delle acquisizioni che lo hanno preceduto, come nani sulle spalle di giganti, ogni tradizione si sviluppa grazie al commercio culturale con le altre, mentre cioè l'umano è un'entità in divenire, creatrice di mondi, l'animale è fissato sul suo retaggio, immobile e ripetitivo, come una farfalla spillata nella teca entomologica. Se tutto ciò che è umano è un magma capace di produrre in continuazione nuove forme, l'animale è imprigionato nella sua veste epimeteica, costretto in un mondo povero, rigidamente perimetrato in una povertà di stimoli e in un'indigenza di espressioni, è povero di mondo, incapace di emergere dallo stordimento fruitivo del suo misero angolo, che non può nemmeno contemplare ma solo subire. Per lui il mondo non si traduce mai in un panorama, non gli è data quella possibilità di distacco che sta alla base dell'immaginazione e dell'intelligenza, di quell'*intus legere* che è andare oltre la superficie delle cose, il porsi domande, il dire di no, il non accontentarsi dell'apparenza.

Dopo aver stabilito le fondamenta all'edificio antropocentrico, l'umanismo pone un confine invalicabile tra l'umano e l'animale: tra le due dimensioni ontologiche non ci può essere permeabilità, si tratta di un Rubicone da non oltrepassare. L'animale è natura morta anche nella

sua espressione vitale, se vivere e morire è dato solo a chi possiede un protagonismo, perché in questa visione del mondo, non è sufficiente un moto fisiologico per dirsi d'essere in vita. Una natura morta può essere semplicemente contemplata o studiata, può essere indagata al più, ma certo essa non può dialogare con noi e, soprattutto, non può interrogarci. Per l'umanismo l'animale anche nella sua cinetica o nella sua interazione con il mondo e con noi, altro non è che passività. L'arte umanista, ben rappresentata nella già citata mostra al Mart e curata da Lea Vergine, mette in mostra questo animale osservato e reinterpretato, questa natura morta cui è preclusa ogni forma di reciprocazione: può essere solo guardato, ma non è in grado di guardarci e tanto meno di mettere in discussione il nostro sguardo. Il Rubicone della sola alterità umana, in cui solo il volto umano può darsi come alterità, e della circoscrizione al solo ambito interpersonale, dove solo l'uomo è persona, di ogni possibilità dialogica, sancisce l'unidirezionalità dello sguardo. Porre un *limes* invalicabile significa, altresì, difendere la purezza dell'umano, che altrimenti rischierebbe quel fuzzy categoriale con l'animale, peraltro già a rischio dopo l'opera di Charles Darwin.

Non entro nel merito della fondatività del pensiero umanistico, in realtà altamente confutata vuoi nella definizione d'incompletezza dell'umano vuoi nella concezione dell'animale come entità retta da automatismi, perché ciò che mi interessa approfondire ora è il secondo argomento, vale a dire l'idea di autosufficienza e autodeterminazione del processo antropo-poietico. Se cominciamo a pensare l'umano non in termini di autarchia e autopoiesi, bensì come momento d'ibridazione con le alterità non umane, si aprono degli scenari ontopoietici tutti da scoprire. Mettere in discussione la concezione di purezza dell'umano e iniziare a guardare le dimensioni dell'umano, nel loro divenire antropo-poietico, come momenti di contaminazione con le alterità non-umane, significa infatti far decadere quell'unidirezionalità dello sguardo: l'animale semplicemente guardato o rappresentato, che lo trasforma in natura morta. Questa metamorfosi è avvenuta grazie alla prospettiva postumanista che, a partire dalla fine degli anni '90, ha ridisegnato i contorni dell'umano.

La filosofia postumanista – al riguardo rimando al mio saggio *Post human, verso nuovi modelli di esistenza* – non è una forma di antiumanismo, in quanto riprende la visione in divenire dell'umano e le

sue peculiarità, e non va confusa con il transumanesimo, un movimento che si propone il potenziamento dell'uomo attraverso la tecnologia⁴. Il postumanesimo supera la concezione autarchica dell'umano e ne prospetta una visione per certi versi antitetica rispetto a quella umanista. Innanzitutto, rifiuta la dicotomia umano vs animale, non nel senso di non riconoscere delle peculiarità dell'umano che lo rendono in qualche modo speciale, ma perché mette in discussione la classica categoria dell'animale, passando da una visione predicativa dell'animale a una metapredicativa, ossia una dimensione condivisa declinabile in vario modo. In tal senso l'umano è una espressione dell'animalità, una delle tante predicazioni in cui l'animalità può manifestarsi.

Per tale ragione l'animalità nelle sue diverse manifestazioni non può più essere costretta all'interno di un costrutto, giacché non rappresenta un'entità contrapposta, ma una dimensione che ci riguarda e, in quanto tale, è permeabile, perché fatta di condivisioni e reciprocazioni. Così, l'eterospecifico diviene a tutti gli effetti un'alterità e la sua lettura va completamente ridefinita. La filosofia postumanista considera l'antropoiesi il risultato di un processo d'ibridazione transpecifico, il frutto della tendenza umana a includere le alterità non-umane, con cui ha sempre instaurato un rapporto dialogico, venendone modificato, proprio come la relazione interindividuale ci trasforma e l'incontro tra culture differenti sta alla base dell'evoluzione delle culture. Se la visione umanista poneva l'Uomo di Vitruvio come entità che denudandosi era chiamato a rappresentare la condizione umana, per il postumanesimo è l'ibrido la rappresentazione corretta dell'umano.

A differenza del vitruviano, all'ibrido non è data la possibilità di svestirsi, perché le contaminazioni ricevute nel corso del cammino dell'umanità fanno parte intimamente di ciò che definiamo umano. L'arte ha così cominciato a rappresentare l'umano non più nei termini della purezza e della distinzione, bensì in quello della coniugazione e della contaminazione, nei due aspetti: i) del "cyborg", che mette in luce come la tecnologia sia sempre interna al corpo, modificandone le coordinate; ii) del "teriomorfo", mostrando come l'alterità animale sia già

4 R. Marchesini, *Post human, verso nuovi modelli di esistenza*, Bollati Boringhieri, Torino 2002.

presente nelle espressioni culturali dell'essere umano. La condizione ibrida non è un evento emergente nel nostro tempo, perché ha sempre caratterizzato la condizione umana, per cui siamo sempre stati cyborg e teriomorfi, siamo sempre stati ibridi. Ciò che il postumanesimo introduce è la semplice presa di consapevolezza di tale processo ontopoietico. Nel rappresentare il teriomorfo, l'artista trasforma la tela in uno specchio che ci sollecita a prendere atto di quello che siamo: l'animale che dunque siamo, per riprendere le parole di Jacques Derrida, e l'alterità animale che assumiamo nell'espressione culturale.

Il movimento teriomorfista – e qui rimando al *Manifesto teriomorfista* – attraverso l'opera di artisti come Karin Andersen e Daniel Lee, trasforma l'alterità animale non più come natura morta da contemplare o rappresentare, e nemmeno come entità che abita accanto a noi o che si rifugia all'interno di una natura incontaminata, bensì come presenza viva in noi⁵. Questi ibridi non sono, perciò, creature fantastiche, quali potevano essere gli animali mitologici dell'antichità o le maschere antropomorfe dei fumetti e i supereroi zoomorfi del nostro tempo, ma siamo noi, per cui l'opera, per quanto aberrante o distorto ci possa apparire, diventa uno specchio che riflette in modo fedele ciò che siamo. Pertanto, non contempliamo l'alterità animale come "altro-da-noi", bensì come "altro-in noi", non contempliamo più l'animale nella sua lontananza, ma il nostro essere animali e parallelamente il nostro aver incluso l'alterità animale per divenire umani. Un ulteriore aspetto che caratterizza l'arte teriomorfista è il ribaltamento di prospettiva. Nel divenire specchio, l'opera trasforma l'animale guardato, rappresentato come natura morta, in un animale che ci guarda, che ci interroga e soprattutto che ci intercetta. Non dobbiamo, quindi, confondere l'arte teriomorfista con una delle tante forme di rappresentazione del fantastico, né come una proiezione futuristica dell'umanità del domani, perché ciò che viene proposto in queste opere è una sorta di fotografia, seppur interpretata, di ciò che siamo sempre stati.

Bibliografia

- Agamben, G., *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Bollati Boringhieri, Torino 2002.
- Marchesini, R., *Post human, verso nuovi modelli di esistenza*, Bollati Boringhieri, Torino 2002.
- Marchesini, R., *Epifania animale*, Mimesis, Sesto San Giovanni 2014.
- Remotti, L., *Fare umanità. I drammi dell'antropopoiesi*, Laterza, Roma 2013.
- Remotti, L., Fabietti, U., (eds), *Dizionario di antropologia. Etnologia. Antropologia culturale. Antropologia sociale*, Zanichelli, Bologna 1997.
- Shepard, P., *The Others. How Animals Made Us Human*, Island Press, Washington 1997.

Il mimetismo secondo Caillois. Primi appunti per un'indagine

*Samuele Strati**

Abstract: Roger Caillois (1913-1978) dedica alcuni scritti – in particolare negli anni Sessanta *Méduse et Cie* e *Le mimétisme animal* – all'elaborazione di un'interpretazione peculiare del mimetismo animale. In questi testi è possibile rintracciare due direttrici argomentative. La prima elabora una concezione dell'universo come unità naturale immanente e finita, in cui forme e modelli si ripresentano in modo ricorrente e in cui agisce una tendenza estetica gratuita e autonoma. La seconda rigetta ogni spiegazione fondata sulla ricerca dell'utile e del vantaggio e afferma, parimenti, l'assoluta realtà dell'imitazione interspecifica. Il mimetismo viene così associato a nozioni quali il dispendio, la fascinazione e la ricerca di invisibilità fine a se stessa. Il presente intervento intende porre in evidenza alcune criticità insite in questa concezione del mimetismo e favorire il riconoscimento di un significato implicito all'economia dei rapporti tra le specie nella spiegazione di questo fenomeno.

Keywords: Caillois; mimetismo; utilità; invisibilità;

* samuele_strati@outlook.it

evoluzione

Abstract: Roger Caillois (1913-1978) dedicated some books – in particular in the 1960s *Méduse et Cie* and *Le mimétisme animal* – to a particular interpretation of animal mimi-cry. In these texts it is possible to find two lines of argument. The first elaborates a conception of the universe as an immanent and finite natural unity, in which forms and models are recurrent, and in which a spontaneous and autonomous aesthetic tendency is at work. The second rejects any explanation based on the search for utility and advantage, and affirms the absolute reality of interspecific imitation. Mimicry is thus associated with notions such as expenditure, fascination and the search for invisibilità a san end in itself. This paper aims to highlight some critical issues inherent in this conception of mimicry, and to promote the recognition of an implicit meaning in the economy of relationships between species in the explanation of this fact.

Keywords: Caillois; mimicry; utility; invisibility; evolution

È ad un insetto che si deve imputare la frattura tra Caillois e i surrealisti. Nell'inverno del 1934, Breton subisce il fascino di alcuni semi messicani che di tanto in tanto, come animati, compiono lievi scatti, guizzi appena palpabili. Animati realmente: i semi sono abitati dai bruchi di una piccola falena, la *Cydia*, che scuotendosi fanno agitare l'involucro che li preserva. Per Breton non è da considerarsi che si indaghi la causa di questi movimenti. Essi bastano allo scopo senza la necessità disamorante della verifica. Caillois propone invece di scoperciare i semi per accertare la presenza della larva. La proposta suscita l'indignazione di Breton, e il giorno successivo Caillois gli comunica la propria intenzione di abbandonare la corrente. La volontà di ancorare il meraviglioso, o meglio, il fantastico ad un procedimento causale – una volontà che a Breton doveva risultare insopportabile, forse persino blasfema – di ordinarlo in modo che non si possa cogliere oltre quanto concedono le leggi dell'universo fisico, fa della sua materia l'origine di una mitologia "reale". Ciò che è fantastico lo è al costo di non soccombere all'invenzione libera. Esiste senza che perciò si realizzi la «sostituzione totale di un universo esclusivamente prodigioso all'universo reale»¹. L'enigma è ammesso, ma non che violi l'ordine che lo sostiene. Caillois rifiuta, del resto, qualsiasi spiegazione trascendente. Negli scritti sul mimetismo, per quanto audaci, non si trovano riferimenti ad un'azione di questo tipo. La parola che abbiamo usato – mitologia – e che abbiamo preso in prestito direttamente da lui, è tra le più adeguate della sua opera. Il mito sorge perché qualcosa – un oggetto, minerale, organico – si rende presente all'immaginazione istintuale in virtù di una sua proprietà. Il gioco analogico consiste nel ricondurre i fantasmi che si formano nella coscienza a fenomeni, forme e comportamenti che si riscontrano positivamente nel mondo. Il costume amoroso della mantide religiosa, che mostra l'intimo, ma soprattutto il "biologico" legame tra la sessualità e l'alimentazione, tra l'erotismo e la consumazione, origina la forma cognitiva dell'ansia di castrazione, della vagina dentata. E oltre la psicologia individuale, la cultura raccoglie l'immagine della donna che somministra la morte dopo aver distribuito l'amore: la *Giftmädchen*, la

1 R. Caillois, *Au coeur du fantastique*, Gallimard, Paris 1965, tr. it. di L. Guarino, *Nel cuore del fantastico*, Feltrinelli, Milano 1984, p. 11.

donna velenosa, ne è solo un esempio. Dunque «il mito rappresenta alla coscienza l'immagine di un comportamento di cui essa avverte la sollecitazione»². È una «mitologia allo stato nascente», ancora antecedente all'azione sociale³. Così il fenomeno del mimetismo, che esprime il problema della distinzione tra l'organismo e l'ambiente. Il suo scopo è l'"assimilazione" allo sfondo, la regressione allo stato di quiete, la deformazione della percezione spaziale. Il mimetismo, nel corpo animale, realizza nell'uomo la distruzione psicoastenica della personalità, in cui lo spazio cessa di essere coordinata per divenire persecuzione, una forza predatoria.

Vogliamo ora parlare della concezione "scientifica" che Caillois ha del mimetismo naturale. Egli la espone in una serie di scritti, di cui i due principali risalgono agli anni Sessanta – *Méduse et Cie*, e soprattutto *Le mimétisme animal* – in cui l'analisi e la spiegazione di questo fenomeno molto significativo sono condotte sul terreno stesso dell'entomologia e della zoologia. Ciò rappresenta, per noi, la giustificazione di un tentativo di critica.

Iniziamo ammettendo in Caillois un postulato di ampio respiro. Egli concepisce l'universo fisico come sostanzialmente unitario. E affermare che l'universo è unitario significa anche ammettere per egli che esso è "finito". Questa finitezza implica a sua volta la ricorrenza dei modelli che la natura produce, i quali per l'appunto non sono infiniti e si ripresentano in vario grado nei diversi aspetti della realtà. Tale ripresentarsi non è di natura temporale, Caillois non conserva per essi un'immagine ciclica. Si tratta soltanto di coglierli più volte in più occasioni e contesti, anche distanti tra loro. È il principio che regge quelle che Caillois chiama *sciences diagonales*: qualora si abbandonino i tradizionali sistemi di classificazione, egli afferma, si potranno scoprire profonde analogie tra classi differenti di enti che potranno essere colte attraverso percorsi ad esse trasversali. La finitezza del cosmo è la fondamentale condizione dell'intelligibilità di tali percorsi. Alla frequentazione con Breton risale la scoperta del *Fulgora laternaria*: emittente dell'America centrale e

2 Id., *La mante religieuse*, in *Le mythe et l'homme*, Gallimard, Paris 1938, tr. it. di A. Salsano, *La mantide religiosa*, in *Il mito e l'uomo*, Bollati Boringhieri, Torino 1998, p. 47.

3 *Ivi*, p. 24.

meridionale dotato di una struttura cefalica che in qualche modo sembra richiamare l'immagine di una testa di alligatore. Nel tentativo di dare una spiegazione di questa impressione Caillois ipotizza che tale struttura non vada intesa come una "copia". La protuberanza del fulgoride non è l'"imitazione" di una testa di alligatore, ma una sua variante, anch'essa originale come la prima. Il modello "testa di alligatore", dunque, si presenta due volte: una volta nel rettile, una nell'insetto. «Suppongo che le due figure siano indipendenti e pertanto omologhe, che coincidano autenticamente e che nessuna debba qualcosa all'altra. Insinuo che tutte e due siano ad un tempo autonome e imparentate. Suggesto che gli archetipi di cui la natura dispone siano in numero finito»⁴.

Caillois tende in questo modo a fornire implicitamente una propria versione dell'evoluzionismo. È una concezione che dev'essere ricavata, e che si rifà perlopiù a Bergson. Essa vede l'uomo e l'insetto come i due punti di sbocco dell'evoluzione, entrambi attuali, originati entro un percorso che arricchisce di volta in volta la trama analogica con l'aumento della complessità. Tanto più l'universo vivente sarà complesso, tanto maggiori saranno le analogie funzionali che vi si potrà scorgere. L'essenziale sta nel fatto che egli vede il mondo dell'insetto come un mondo meccanico, irrimediabilmente abbandonato alla forza e all'esercizio degli istinti, mentre quello dell'uomo è un mondo razionale, in cui gli istinti sono in qualche modo associati alla componente immaginativa. Ciò che negli insetti è istinto, nell'uomo diviene contenuto dell'immaginario, origine di una mitologia. Noi siamo restii ad abbassare la guardia di fronte alla libertà con cui si fa risolvere la vita degli insetti nell'espressione di un automatismo. E pure non neghiamo il fascino che la sua teoria del mito esercita su di noi. È una fortuna che le due cose non siano necessariamente in conflitto tra loro. Il secondo aspetto su cui ci soffermiamo è la presenza, in questo universo chiuso e ricorrente, di una "tendenza al dispendio" che sta all'origine di un ordine estetico autonomo. È indubbio che Caillois abbia ripreso, insieme a Bataille, la nozione di dispendio da autori come Marcel Mauss. In particolare, ci riferiamo alle opere che analizzano quei riti e quelle cerimonie in cui si

4 Id., *Méduse et Cie*, Gallimard, Paris 1960, tr. it. di G. Leghissa, *L'occhio di Medusa. L'uomo, l'animale, la maschera*, Raffaello Cortina, Milano 1998, pp. 124-125.

rifiuta il principio che lega la sopravvivenza e il prestigio all'accumulo di beni e risorse – tra queste, il *potlatch* è stato al centro di una importante trattazione⁵. Caillois la applica al mondo naturale e alla produzione di strutture biologiche che egli interpreta come del tutto prive di utilità. Le ali delle farfalle sono esempi ormai divenuti celebri. O meglio: i disegni e le trame che su di esse si dispiegano. Utili possono essere ancora i colori, giacché in grado di svolgere funzioni aposematiche, e dunque deterrenti. Le trame sembrano al contrario superflue, e di conseguenza ingiustificate. Ora noi dobbiamo essere in grado di comprendere in che modo tale dispendio si pone nei confronti della morfologia: giacché ciò che sembra risultare – ed è un nodo che riteniamo difficoltoso – è che Caillois concepisce il rapporto tra tendenza estetica e forma non solo come “espressione” dell'estetica nella forma e nella struttura, bensì come se l'estetica “costruisce” la forma, per poi esprimersi in essa. È un problema che troviamo anche in una delle tre forme del mimetismo. Così, Caillois sovrappone una tendenza estetica ad una tendenza artistica. Ben lo si vede quando parla delle ali dei lepidotteri, che egli presenta nei termini di vera e propria arte: prodotta spontaneamente, ma arte, e per il principio analogico, un'arte non solo accostabile ai quadri dei pittori, ma appartenente alla loro stessa natura, trattandosi entrambi di varianti omologhe prodotte da due enti orbitanti entro lo stesso universo.

Caillois rigetta ogni spiegazione del mimetismo che si fondi sulla ricerca dell'utile e del vantaggio per l'individuo. A differenza delle ali delle farfalle è qui in gioco una diversa forma dell'utilità. Le ali sono “soltanto” inutili, e possono per questo esprimere l'ordine estetico che agisce per suo conto nella produzione di morfologie naturali. Ora all'utilità è legata direttamente la sopravvivenza, è un'utilità interessata. Essa si suppone finalizzata al vantaggio selettivo. Ma per Caillois il mimetismo non riveste una funzione vitale, e pertanto la sua spiegazione “essenziale” andrà cercata altrove. Anche qui si trova all'opera una sorta di linea estetica spontanea, che si rivela in un vantaggio di creatività. Le forme, i colori, gli orpelli e gli atteggiamenti mimici: inutili, e perciò creativi. In sostituzione

5 M. Mauss, *Essais sur le don*, Presses Universitaires de France, Paris 1950, tr. it. di F. Zannino, *Saggio sul dono. Forma e motivo dello scambio nelle società arcaiche*, Einaudi, Torino 2002.

dell'utile – che calcola – vi è il creativo, che evidentemente non calcola e che anzi si esprime con il dispendio, in una gratuità che alle volte appare persino esagerata, iperbolica, al punto da compromettere lo stesso successo vitale. Il ribaltamento è quindi totale: il mimetismo non solo non è funzionale alla sopravvivenza, ma al contrario la mette a rischio. Si capisce come queste idee siano state spesso accolte freddamente dai biologi, i quali si sono spesi molto nell'ultimo secolo e mezzo, e spesso brillantemente, per sostenere la versione opposta. Per i fini che ci proponiamo, le tre forme del mimetismo che Caillois individua non hanno tutte lo stesso valore. Due almeno, la prima e l'ultima, hanno probabilmente elementi di compatibilità con le teorie della selezione. La seconda – il mimetismo puro, la produzione di una copia – riprende il motivo del puro agire estetico della natura, e ci pone perciò di fronte al medesimo problema che già avevamo trovato: essa realizza infatti la sovrapposizione del modo di produzione con il modo di presentarsi della forma. In questo modo, "morfologicamente", la causa dell'imitazione risulta essere l'imitazione stessa. Lo rileviamo, sebbene non sia qui il nostro compito.

Tre forme, dunque: il criptismo, ovvero la messa in atto di una simulazione che consente all'animale di rendersi incognito, invisibile sullo sfondo; il travestimento: il tentativo di un animale di farsi passare per una specie diversa; infine, l'intimidazione. Le prime due forme sono accomunate da un aspetto su cui dobbiamo fermarci: Caillois afferma l'assoluta "realtà" del mimetismo. Ciò significa, specialmente nel caso del travestimento, che l'insetto realizza morfologicamente l'"effettiva" imitazione di qualcos'altro. È questa una delle ragioni principali che spingono Caillois a rifiutare il paradigma dell'utilità. Discutendo del criptismo, egli pone l'accento sul fatto che gli adattamenti sembrano andare ben oltre il grado sufficiente di imitazione. Gli organismi attuano le proprie strategie mimetiche con una precisione che non è davvero necessaria, più elevata di quanto richiederebbe la soddisfazione di una normale esigenza di difesa. Inoltre, aggiunge, questi mezzi non sono poi così efficaci nel preservare l'individuo che li possiede, giacché è mostrato

che i predatori si lasciano ingannare solo parzialmente⁶. Dunque, abbandonando le spiegazioni orientate al vantaggio nella sopravvivenza, Caillois identifica come ragione essenziale del mascheramento una sorta di tendenza alla ricerca dell'invisibilità fine a se stessa. E allo stesso modo, parlando del travestimento, afferma che le spiegazioni utilitaristiche risultano persino contraddittorie. Egli espone il seguente esempio: un insetto commestibile – e quindi esposto alla predazione – imita un insetto non commestibile per ingannare il suo predatore. Quindi, quando quest'ultimo mangia l'insetto non commestibile, impara ad evitare tutti gli insetti con le sue caratteristiche, e di conseguenza anche quelli che "sarebbero" commestibili, ma che si fanno passare per l'altro. Un esempio celebre è la *Sesia apiformis*, splendida falena europea il cui aspetto richiama immediatamente quello di una vespa, o di un calabrone. Vi è però il caso del mimetismo cosiddetto mülleriano, in cui ad imitarsi reciprocamente sono due insetti parimenti non commestibili. La spiegazione tradizionale prevede che ciò avvenga allo scopo di rafforzare il segnale negativo. Ma se la predazione rafforza il segnale in un caso, continua Caillois, allora ciò vale anche nel caso opposto, parimenti riscontrato, in cui ad imitarsi sono due insetti commestibili. Anche in questo caso, dunque, la spiegazione fondata sull'utilità non sembra reggere, e Caillois la sostituisce con un'altra, decisamente più ardita, per cui esisterebbe una sorta di fascinazione spontanea, un "contagio" libero che conduce all'imitazione.

Dunque, secondo Caillois, bisogna ammettere che in tali spiegazioni il mimetismo finisce per essere illusorio, o casuale, o ancora reale a condizione di essere direttamente legato alla sua utilità difensiva.

La spiegazione di questo insieme di fenomeni resta così difficile che è sembrato talvolta più economico negarli nella loro totalità, riconoscendo in essi delle somiglianze puramente soggettive che l'uomo immagina di

6 Caillois cita come esempio lo studio del biologo W. L. McAtee, *Effectiveness in nature of the so-called protective adaptations in the animal Kingdom, chiefly as illustrated by the food habits of nearctic birds*, The Smithsonian Institute, Washington 1932, in cui si riportano i risultati di un'analisi condotta a partire dal 1885 sul contenuto dello stomaco di circa ottantamila uccelli artici. I resti di predazione rinvenuti si costituiscono all'88,77% di artropodi, molti dei quali protetti da forme di mimetismo.

constatare, ma che non esistono nella realtà, oppure alle quali attribuisce una finalità illusoria mentre sono soltanto effetto del caso. [...] Insomma, i naturalisti non considerano che due atteggiamenti: il mimetismo esiste, dunque è utile; il mimetismo non serve a niente, dunque si tratta di una semplice illusione ottica degli osservatori⁷.

Ecco allora che l'utile diviene condizione del vero. Vi è però una terza alternativa, che Caillois non sembra considerare, e che riteniamo essere più affine ad una coerente interpretazione della selezione naturale. È cioè vero che una certa forma viene selezionata sulla base di un'effettiva somiglianza, ma da ciò non consegue che si produca un'"imitazione". Forse, più che affermare che la *Pterochroza ocellata imita una foglia*, sarebbe più corretto dire che essa testimonia una storia di errori di percezione del predatore, in conseguenza dei quali la sua forma si è prodotta. Caillois interpreta il mimetismo come un fatto reale, insito nell'ordine delle cose come fenomeno autonomo e dotato di una sua essenza propria. Che una farfalla imiti un'altra farfalla è per lui un fatto assoluto e non ulteriormente riducibile. Ma noi dovremmo forse preferire una spiegazione diversa: se un organismo appare simile ad un altro, ciò non è perché esso lo "imita". Esso è stato piuttosto selezionato da uno sguardo esterno che ne orienta l'evoluzione in direzione della produzione di una forma simile. Ad essere in gioco è dunque lo sguardo selettivo del predatore, e la pressione che lo segue. Spiegare biologicamente il mimetismo in una specie, così come in questa l'apparire di una forma o di un comportamento, esige che ci si riferisca ad un regime di significato che appartiene ad un'ulteriore economia di rapporti: nel nostro caso, quella tra la preda e i suoi predatori. Caillois non ragiona nei termini della specie. Egli critica che il mimetismo garantisca la difesa dalla predazione, ma nell'affermarlo ha in mente la sopravvivenza dell'individuo. Il mimetismo fallisce, in altre parole, poiché insetti mimetici vengono comunque mangiati. Ma questo passaggio appare assai indebito: dal momento che alcuni esempi di mimetismo falliscono nell'assicurare un vantaggio, egli ne conclude che il vantaggio stesso

7 R. Caillois, *Le mimétisme animal*, Hachette, Paris 1963, tr. it. di V. Fidomanzo, *Il mimetismo animale*, Medusa, Milano 2017, p. 88.

non può esserne un valevole criterio. In questa occasione dovremo ribadire come nessuna visione dell'evoluzione possa ragionevolmente supporre la "perfezione" degli adattamenti – soprattutto se individuali. È anzi vero che un certo numero di insetti mimetici deve essere consumato in funzione del mimetismo stesso: i predatori non potrebbero apprendere i significati delle forme e delle colorazioni di una specie mimetica se non campionando direttamente la popolazione di tale specie.

Alla terza forma non dedichiamo che un unico accenno: per Caillois è la più importante; per gli scopi che noi ci siamo posti, al contrario, è la meno problematica. Essa consiste nel ritenere alcune strutture biologiche – come gli ocelli, le corna e altre protuberanze – associate ad una funzione di spavento. Anch'esse, per Caillois, non vanno credute delle imitazioni di qualcos'altro. Contrariamente a quanto suggerisce l'impressione, gli ocelli non sarebbero imitazioni di un occhio, ma rappresentazioni capaci di indurre un effetto intimidatorio in virtù della loro forma pura, che egli considera ammaliante di per sé. «Ogni cerchio fisso è per sua natura ipnotizzante. Contemplerlo a lungo turba, paralizza, addormenta»⁸. Ciò che è essenziale nell'ocello è il suo improvviso apparire. Di fronte alla minaccia, l'insetto mimetizzato, nascosto, che vede scoperto il suo inganno, può ricorrere ad una forma di contrattacco: esibendo una mimica sussultoria, fatta di stridii e oscillazioni, esso libera allo sguardo i suoi cerchi bordati, suscitando l'impressione di una forza in azione. Non è necessario che al predatore paia di "esser visto". Non è lì, infatti, il potere dell'ocello. Curioso contrattacco, del resto: esso non prevede che si infligga alcun danno, poiché la minaccia è soltanto illusoria. È un fenomeno ottico che ha presa anche sull'uomo: sebbene nella nostra specie esso non arrivi ad indurre la temporanea paralisi – quale si riscontrerebbe, per esempio, negli uccelli e negli insetti – esercita egualmente una potente presa sull'immaginario. Si troverebbe qui, per Caillois, la spiegazione dei miti sul malocchio, il *mauvais œil*, lo sguardo malevolo a cui non è possibile rispondere che con un ulteriore sguardo, da cui l'abitudine di dipingere cerchi sulle navi, sugli scudi, sulle maschere, e così via. Allo stesso modo, le protuberanze, come

8 Id., *Il mimetismo animale*, cit., p. 125.

corni o mascelle, non hanno lo scopo di riprodurre nulla, si elevano sul corpo dell'animale come una maschera. È qui che possiamo trovare il contenuto più propriamente teriomorfo dell'animale mimetico. Sia l'ocello che la maschera non somigliano a niente, e soprattutto non assomigliano ad alcun animale in particolare. Essi sono però sufficientemente strutturati da fornire l'illusione di un animale immaginario, o di una forma intenzionalmente minacciosa. Funzionano attraverso la provocazione pura, o se vogliamo, l'inutilità della figura. Che queste vie siano feconde per le scienze della vita – mentre nelle arti e nelle lettere hanno già dato prova di grandi risultati – è una questione ancora aperta, e certo non di secondo conto.

VIDA (Y) ESTÉTICA

“Poner ante la vista”: Sensibilidad y acción humana en Aristóteles.

Cecilia Sabido*

Resumen: En este texto quiero reflexionar sobre la posibilidad de “percibir” sensiblemente –en especial a través del oído y la vista– algunos signos relativos a las acciones humanas para responder a la pregunta ¿cómo se ve una acción? y a partir de ello cómo podemos valorarla. Para ello, analizaré algunos pasajes de los *Problemas* de Aristóteles referidos a la percepción del movimiento y la acción, para después ponerlos en relación con la teoría de la composición dramática de la *Poética*. En última instancia, desarrollo por qué la imitación de acciones presente en el arte dramático es valioso recurso en la comprensión de la complejidad de la vida práctica, precisamente por su capacidad de presentar ante la vista la acción en toda su unidad y organicidad. La intención es mostrar cómo la ejemplaridad, contemplación y valoración de las acciones humanas, tanto propias como ajenas, contribuyen a la formación del “sentido vital”.

Palabras clave: Ejemplaridad, acción humana, sensibilidad, percepción, unidad.

* cecilia.sabido@uaslp.mx Una versión anterior de esta investigación, en inglés, se publicó como C. Sabido, T. Enriquez, *Considerations on the Visibility of Action in Aristo-*

Abstract: In this text, I wish to reflect on the possibility of sensibly "perceiving"— especially through hearing and sight —some signs related to human actions in order to answer the question: How does an action look? And, based on this, how can we evaluate it? To do so, I will analyze some passages from Aristotle's *Problems* concerning the perception of movement and action, and then relate them to the theory of dramatic composition in the *Poetics*. Finally, I will explain why the imitation of actions present in dramatic art is a valuable resource for understanding the complexity of practical life, precisely because of its ability to present action in all its unity and organicity. The intention is to show how exemplarity, contemplation, and evaluation of human actions contribute to the formation of the "vital meaning."

Keywords: Exemplarity, Human Action, Sensibility, Perception, Unity.

1. Introducción

La percepción es un proceso indispensable de la vida estética. Cuando contemplamos el mundo no sólo percibimos la “belleza” del entorno físico en sus diversas cualidades sensibles. Nuestra consciencia también captura todo un horizonte simbólico y significativo, un *lebenswelt*, en términos fenomenológicos, que proyecta un sentido sobre aquello que contemplamos. En este horizonte percibido y significado se encuentran las acciones humanas, sobre las cuales captamos no sólo una lógica pragmática, sino una cierta dimensión de “belleza” que parece adquirir significación vital desde su adecuación o inadecuación, su proporcionalidad, su conflicto y su resolución en determinados contextos humanos y sociales.

Platón ya discurría en el diálogo *Hippias mayor* acerca de ello cuando se preguntaba qué es «lo bello».¹ Sin embargo, no solo consideraba el criterio de “adecuación” moral en el análisis, sino aquellos «placeres que son percibidos por el oído y por la vista», entre los que afirma se pueden incluir las leyes y las costumbres.² Lo que no es fácil de explicar, en términos clásicos o contemporáneos, es cómo percibimos las “acciones humanas”, porque lo que alcanzamos a percibir con nuestros “sentidos” (αἴσθησις) son los elementos “externos” de la acción, los “movimientos”, pero la acción se refiere a una realidad compleja y compuesta de intenciones, decisiones, mociones afectivas y movimientos físicos que, además, se desarrollan en el tiempo. Lograr la “visibilidad” de las acciones humanas entonces es un reto: implica alcanzar a conocer lo “interior” de las mismas; conocer lo que subyace al movimiento que atestiguamos con la percepción parece ser, no sólo difícil sino necesario en el proceso de comprensión del *lebenswelt* en su valor más radical.

Para Platón y Aristóteles la adquisición de este sentido vital pasaba por la formación del “criterio moral” que era, ante todo, un sentido “cívico” porque para ser plenamente humano era necesario formar parte de una “vida compartida” en la comunidad política; como veremos, de la correcta educación de los sentidos y la interpretación que se hacía de

1 Platón, *Hippias mayor*, 293e

2 *Ivi*, 298a y 298d.

lo percibido por ellos dependía la existencia misma del individuo y su identidad como ciudadano.

Entre los problemas que la *Política* de Aristóteles considera, se encuentra la educación de los jóvenes a través de la música.³ También en la *Ética nicomaquea* se considera la necesidad de formar a los jóvenes en la virtud, y específicamente a los jóvenes porque las personas mayores han adquirido ya sus hábitos a partir de su propia experiencia.⁴ Así pues, la adquisición de hábitos y la formación moral se consiguen por el propio ejercicio, pero también por una cierta ejemplaridad.⁵ De ello da muestra precisamente la preocupación –tanto platónica como aristotélica– de que los jóvenes sean conducidos por una “música adecuada” a las metas de su formación política. Por otro lado, según explica en la *Poética*, en el teatro se representan acciones «en acción»,⁶ caracteres que, en lugar de decir únicamente lo que piensan, llevan a cabo acciones concretas en situaciones específicas,⁷ de cuya contemplación el público espectador adquiere una serie de aprendizajes y placeres anejos, que comparte comunitariamente.⁸

Todo ello sugiere que para el estagirita existe la posibilidad de “percibir sensiblemente” las acciones humanas o al menos algunos elementos de las mismas,⁹ y que esta percepción contribuye a la interpretación de una realidad que, fuera del contexto mimético, suele resultar críptica.

3 Aristóteles, *Política*, VIII-3, 1337b 23ss, 1338a 13-25; VIII-5 1339a 10ss. A partir del capítulo 5, casi todo el libro VIII se consagra a considerar la formación musical de los jóvenes y sus elementos, como ritmos adecuados, instrumentos, temas etcétera.

4 Id., *Ética nicomaquea* I- 3, 1095a 3-5; II-1, 1103b24-25; VI-8, 1142a 12-20; X-9, 1179b 30ss.

5 *Ivi*, IX-9, 1169b 30-1170 a 1; *Política* VIII-5, 1340a 5ss; *Poética* 4, 1448b 5-20. Ver también E. Lledó Íñigo, «Introducción a las éticas» en Aristóteles, *Ética nicomaquea, Ética eudemia*, Gredos, Madrid 1998, p. 33. Sobre la ejemplaridad, en especial se trata en Aristóteles, *Analíticos primeros*, II-23, 68b 9-14, *Analíticos posteriores* I-18, 81a 39-b42, *Ética nicomaquea* VI-3, 1139b 27 y en *Retórica* I-2, 1356b 5, 1357b 25-36, II 20, 1393^a 26-1394 a 18, y III-17 1418 a 1-22, por mencionar algunos lugares.

6 Aristóteles, *Poética* 2, 1448b 1-10.

7 *Ivi*, 3, 1148a 27-29; 6, 1449b 24 - 1450a 7; 9, 1451a 36 – b11.

8 Id., *Política* VIII-7, 1341 b 34 - 1342a 27; 5, 1340a 1-25.

9 cf. *Ivi*, VIII, 1340a 29-43.

Al respecto, en un pasaje de la *Política*, Aristóteles privilegia el oído, pero no desprecia la función de la vista en la interpretación de las acciones, y sobre todo señala la capacidad de representación de las mismas mediante “signos” que remiten a los caracteres y las pasiones, que son elementos de la acción:

Y ocurre que en las demás sensaciones no hay imitación alguna de los estados morales, por ejemplo, en las del tacto o el gusto, pero en las de la vista la imitación es ligera. (Hay, en efecto, figuras con tales efectos pero en escasa medida, y no todos participan de tal sensación; además, no son imitaciones de los caracteres sino que las figuras y los colores presentes son más bien *signos* de esos caracteres, y estos *signos* son expresión corporal de las pasiones. [...] En cambio, en las melodías, en sí, hay imitaciones de los estados de carácter (y esto es evidente, pues la naturaleza de los modos musicales desde el origen es diferente, de modo que los oyentes son afectados de manera distinta y no tienen la misma disposición respecto a cada uno de ellos).¹⁰

Como he mencionado, en la vida cotidiana percibimos únicamente el movimiento físico que una persona realiza y, a menos que éste nos declare el fin que lo motiva, sólo podemos suponer las razones que causaron dichos movimientos. Un alto grado de lo que solemos llamar “acciones humanas” es el resultado de la interpretación que hacemos de una serie de movimientos que interpretamos como signos y las “declaraciones” —o en su defecto, las “suposiciones”— de aquello que las motiva.¹¹ La interpretación de la acción no se detiene, por lo demás, en esta construcción sino que añade un juicio valorativo que considera una adecuación o inadecuación de la acción a los fines supuestos o declarados.¹²

10 *Ivi*, VIII, 1340a 29-43.

11 *Id.*, *Ética nicomaquea* I-3, 1094b 20-1095a 10.

12 Por ejemplo, veo a una persona salir del aula con un teléfono en la mano; puede que yo *suponga* que le está aburriendo mi exposición, o que está en desacuerdo con mis ideas, aunque al verle salir con prisa también puedo *suponer* que se trata de una emergencia. Después, puede que me diga esta persona —«Disculpe, era una emergencia y debía responder». Hay una diferencia entre los signos que interpreto con suposiciones plausibles y la información que el sujeto declara. Además, “valoraré” si su conducta fue correcta o incorrecta dadas las condiciones

Las acciones humanas son complejas y a pesar de tener evidencias empíricas de las mismas, hay un alto grado de incertidumbre en los elementos que empleamos para juzgar su totalidad.¹³ Sin embargo, parece que aprendemos a actuar «observando las acciones» de otros e «imitándolas»,¹⁴ usando juicios basados en suposiciones¹⁵ y, eventualmente, aprendemos a considerar la complejidad de nuestras propias acciones, a dar cuenta de nuestras motivaciones y a valorar como adecuadas o inadecuadas nuestras acciones con respecto a nuestros fines,¹⁶ para poder decir «hice bien» o «me equivoqué».¹⁷

Entonces, ¿cómo se conoce la acción? ¿Qué se percibe de las acciones humanas y si lo percibido por los sentidos no es la acción total, qué otros recursos tenemos para considerarla? ¿Hay un conocimiento de la acción? ¿Es intelectual? ¿Cómo se llega a ello y qué alcances tiene? Quiero poner sobre la mesa el hecho de que el conocimiento de las acciones es problemático y tiene un particular interés en el ámbito de la estética porque desarrolla algunas de las principales cualidades que Aristóteles –y otros a partir de él– otorgan a cierto tipo de obras mimético-artísticas, a saber, la capacidad de «poner ante la vista» la acción entera como una unidad y, a través de su representación ficticia, mejorar la comprensión del hombre sobre su propio actuar.¹⁸ En última instancia, esa es la función que el *mythos* tiene en la estructura de la

en que nos encontramos. Podría pensar “fue una grosería” o por el contrario desear que la supuesta emergencia no sea un asunto grave y que todo esté bien. Si se tratase de cualquier estudiante en el aula me parecería incorrecto que estuviera pendiente del teléfono y dadas las expectativas formativas de mi función como profesor, incluso le llamaría la atención. Luego me diría «es una emergencia, un familiar está en el hospital y debo irme» y yo lo justificaría todo, aun siendo probable que me dijese una mentira. El componente valorativo es siempre anejo a la interpretación de la acción como rasgo de “carácter” en el sentido aristotélico, como ἦθος.

13 Id., *Ética nicomaquea* II-2, 1104a 1-5; 4, 1105a 18- b18.

14 Id., *Poética* 4, 1148b 5.

15 Id., *Analíticos primeros* I-30, 46a 27-28.

16 Id., *Ética nicomaquea* III-3, 1112a 31- b12.

17 Id., *Retórica*, I-12, 1372a 5-10; 1372b 13-23; 13, 1373b 1-1374b 24.

18 Incluso, aunque esto no es propiamente aristotélico, implica formar una autoconciencia que contribuye a formar el sentido de “responsabilidad” y de identidad, por lo menos, moral, si no es que alcanza la dimensión intersubjetiva y espiritual.

obra según dice el propio Aristóteles en la *Poética*.¹⁹

Estoy convencida de que la *mimesis* dramática tiene la cualidad eminente de «poner ante la vista» de los espectadores la complejidad de las acciones humanas.²⁰ No se trata de establecer una teoría de formación moral –aunque podría derivarse y es un tema recurrente en algunos autores²¹– sino de considerar una “teoría de la acción” en general y de la “representación de la acción” en particular. Para esto, consideraré específicamente algunos elementos presentes en el *corpus* aristotélico.

Debo justificar, primero, la razón de utilizar a Aristóteles como punto de partida. Me parece que, como uno de los primeros teóricos de la acción poética, deja pistas a lo largo de su pensamiento que dan luces sobre el alcance del arte dramático en particular y de la actividad artística en general. Los principios de *mimesis*, *techne*, *poiesis* y *praxis* son conceptos vigentes y, sin dejar de considerar la evolución que los mismos han experimentado tanto conceptualmente como en el ámbito de la práctica artística, siguen siendo parámetros a considerar al pensar el hecho artístico.²² Por otro lado, debo aclarar que no pretendo realizar aquí una exposición exhaustiva de una teoría aristotélica, ni proponer

19 Aristóteles, *Poética* 6, 1450a 3-5, 15-24. «El más importante de estos elementos es la estructuración de los hechos (*syntaxis*); porque la tragedia es imitación no de personas, sino de una acción y de una vida, y la felicidad y la infelicidad están en la acción, y el fin es una acción, no una cualidad. Y los personajes son tales o cuales según el carácter; pero según las acciones son felices o lo contrario. Así pues, no actúan para imitar los caracteres, sino que revisten los caracteres “a causa de las acciones”. De suerte que los hechos y la fábula son el fin de la tragedia y el fin es lo principal en todo».

20 Fundo este convencimiento en dos fuentes: por un lado, la reflexión filosófica, en particular la que he realizado en anteriores investigaciones académicas, C. Sabido, *Mito y estructuración en la Poética de Aristóteles*, en «Iztapalapa», 58 (2005), pp. 63-87; C. Sabido, *Poética y ficción en Aristóteles*, en «Estudios: filosofía, historia, letras», 101 (2012), pp. 151-163; C. Sabido, *Ritmo, mimesis y temporalidad en el arte*, en «Euphyia» 7/12 (2013), pp. 45-64, por mencionar algunos. La segunda fuente es la experiencia directa que he tenido a lo largo de treinta años de práctica en las artes escénicas. Por supuesto, hay literatura dramática teórica y pedagógica pertinente, pero no será citada en este trabajo y será materia de investigaciones posteriores.

21 Como Martha Nussbaum o Carmen Trueba.

22 Un ejemplo claro de esta trayectoria, por mencionar un ejemplo, es la obra de W. Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas (arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética)*, trad. F. Rodríguez Martín, Tecnos, Madrid 1997.

que el propio estagirita postula las ideas que aquí expongo sino destacar una serie de cualidades estéticas a raíz de su obra en general y de la *Poética* en particular y esto, no para quedarme en un análisis teórico del pensamiento clásico sino para traerlo a una comprensión presente del valor de la representación artística de la acción humana.

Metodológicamente, me atenderé a las obras de Aristóteles y consideraré sobre todo la *Política*, la *Ética nicomaquea*, los *Problemas*, la *Retórica* y, desde luego, la *Poética*. Intentaré determinar primero, y brevemente, qué valor tiene la cualidad ejemplar de las acciones en la formación moral griega en general y para Aristóteles en particular. En segundo lugar, consideraré los aspectos de la percepción de la acción, concretamente las relacionadas con el oído y la vista. En tercer lugar, consideraré la estructuración de los hechos como un recurso mimético que posibilita una forma distinta de “visión”, es decir, una interpretación intelectual de las acciones “percibidas” por el espectador. Será necesario distinguir los recursos de esta percepción en la vida cotidiana y la particular elocuencia que, sobre este hecho, gana la representación mimética de las acciones en las obras dramáticas para, finalmente, proponer como una cualidad específica de las artes escénicas en particular y del arte en general, la capacidad de «poner ante la vista» es decir, ante la percepción sensible y la racionalidad práctica la «acción una y entera» que la *Poética* refiere como núcleo de la representación.²³

2. La ejemplaridad de la acción

Werner Jaeger en su *Paideia* explica que la cultura griega basó su educación en la “imitación” de la *arete* de los héroes griegos, tal y como eran presentadas en los poemas homéricos.²⁴ Originalmente el término remitía a una fuerza o una cualidad que distinguía al héroe, pero las narraciones destacaban las aptitudes relativas a las “acciones” que los hacían descollar: en un principio fueron su fuerza y su habilidad, más

23 Aristóteles, *Poética* 7, 1450b 25-28. «Hemos quedado que la tragedia es imitación de una acción completa y entera, de cierta magnitud, pues una cosa puede tener ser entera y no tener magnitud. Es entero lo que tiene principio, medio y fin».

24 W. Jaeger, *Paideia*, Fondo de Cultura Económica, México 1996, p. 21.

adelante fue su sentido del deber; las narraciones resultaban atractivas porque mostraban el esfuerzo constante del héroe por conservar su superioridad y quien escuchaba estas historias anhelaba apropiarse de la peculiar belleza moral que los héroes habían alcanzado a través de sus acciones. De las páginas introductorias del estudio de Jaeger destaco en particular la relación entre la elocuencia de los poemas para referir la vitalidad de las acciones heroicas y el deseo de «apropriarse la belleza» de los héroes imitándolos.²⁵

En la *Política*, Aristóteles centra su atención en dos recursos educativos relacionados con la imitación: el juego y la música. Del juego advierte que tiene en el adulto la característica de entretener y servir como descanso, pero en el niño es también una vía de acceso al conocimiento, por ello debe procurarse que sus juegos los preparen para la vida.²⁶ También advierte que la música contribuye a la formación y carácter del alma porque tiene la capacidad de imitar las pasiones y formar en los jóvenes un juicio adecuado de las buenas disposiciones y las acciones honrosas,²⁷ y cuando categoriza los tipos de música, las distingue por cualidades relativas a las acciones: éticas, prácticas y entusiásticas, según sirvan para la educación, la distracción o la purificación.²⁸

De estas características extraigo dos elementos: por un lado, existe la posibilidad de representar acciones y cualidades relativas a la acción. El niño puede percibir las y aprender de ellas de modos eminentemente auditivos, aunque también visuales. Sin embargo, también puede aprender participando directamente en la imitación, ya sea que juegue –es decir, que realice acciones con finalidades recreativas, en entornos ficticios– o que ejecute él mismo la música.

Aristóteles afirma en la *Poética* que los hombres adquieren sus primeros conocimientos mediante la imitación, reconoce que es una característica natural y distintiva del hombre y además, causa placer.²⁹

25 *Ivi*, p. 23.

26 Aristóteles, *Política* VII-17, 1136a 4-1136b 11.

27 *Ivi*, VIII-5, 1340a 5-30.

28 *Ivi*, VIII-7, 1341b 35.

29 *Id.*, *Poética* 4, 1448b 4-9.

También sabemos que Aristóteles considera muchos tipos de imitaciones y las categoriza por sus medios y sus modos, pero destaca la imitación, sobre todo, de las acciones. Esto es especialmente interesante. Dice «Los que imitan, imitan a hombres que actúan».³⁰ Quiero centrarme especialmente en esta simple afirmación. Implica esencialmente dos cosas: que las acciones son representables, imitables, y que, al menos para Aristóteles, la imitación per se “implica” una acción.³¹

Ahora bien, es necesario distinguir qué es “acción” para Aristóteles en este contexto, pues el término implica algún tipo de proceso y refiere a algún tipo de cambio o movimiento –tanto cinético como metabólico– pero al tratarse de la “acción humana” la “acción” implica una nueva complejidad específica: el principio intrínseco que lo hace voluntario e intencional. Así, toda acción humana es un proceso que implica un cambio e involucra un razonamiento práctico, una intención y una ejecución que alcanza –o no– un fin al que tiende.³² La acción humana, por lo tanto, es un tipo de proceso que refiere a un término de relevancia ética: *praxis*.

Esta distinción es importante, porque la razón que da para que la música imite mejor que la pintura, según su opinión, es que “la música implica movimiento”, en tanto que el dibujo se limita a presentar figuras y colores.³³ Ya veremos que la acción se “ve” de otra manera, distinta a como se perciben estos elementos sensibles, pero hay que destacar, en última instancia, que la imitación para Aristóteles implica eminentemente la “complejidad” y el “dinamismo” propios de cualquier proceso.

Ahora bien, Aristóteles también admite que las imitaciones implican caracteres, pasiones y acciones,³⁴ pero todas ellas “son relativas” a la acción, porque el carácter es el estilo moral del personaje, las pasiones son las afecciones de los mismos, que experimentan como motivos y consecuencias de sus acciones. En suma, las imitaciones para

30 *Ivi*, 2, 1448^a 1.

31 Cf. R. Bittner, *One action*, en A. Oskenberg Rorty (ed.), *Essays on Aristotle's Poetics*, Princeton University Press, Princeton 1992, pp. 97-110; C. Freeland, *Plot imitates action*, en A. Oskenberg Rorty (ed.), *Essays on Aristotle's Poetics*, cit., pp. 111-132.

32 Cf. D. Charles, *Aristotle's Philosophy of Action*, Duckworth, London 1984.

33 Aristóteles, *Problemas* XIX-29, 920a 4-7.

34 *Id.*, *Poética* 1, 1447a 25.

Aristóteles implican siempre las acciones y lo relativo a ellas.

El problema que sigue a continuación es entender cómo el espectador “percibe” una acción. Porque es un hecho que debe tener una recepción sensible, si no de la acción entera, sí de algunas de sus partes, a partir de las cuales tendrá elementos para conocerla y juzgarla. Y habrá que considerar si es necesario distinguir entre la percepción de la acción real y la imitada, porque Aristóteles afirma que el poeta interviene en la composición de los elementos y debe presentarlos ante el espectador «lo más vivamente posible».³⁵

3. La percepción del movimiento y las acciones humanas

Como hemos dicho, el problema que se presenta ahora comprender cómo considera Aristóteles que percibimos las acciones. También habría que analizar si para la percepción hay diferencias entre las acciones reales y sus imitaciones. En primer lugar, comentaré algunos pasajes de Aristóteles que refieren a la percepción sensible de las acciones o elementos de las mismas.

En el texto ya citado de *Política* VIII advierte:

Y ocurre que en las demás sensaciones no hay imitación alguna de los estados morales, por ejemplo, en las del tacto o el gusto, pero en las de la vista la imitación es ligera. (Hay, en efecto, figuras con tales efectos pero en escasa medida, y no todos participan de tal sensación; además, no son imitaciones de los caracteres sino que las figuras y los colores presentes son más bien *signos* de esos caracteres, y estos signos son *expresión corporal* de las pasiones. [...] En cambio, en las melodías, en sí, hay imitaciones de los *estados de carácter* (y esto es evidente, pues la naturaleza de los modos musicales desde el origen es diferente, de modo que los oyentes son afectados de manera distinta y no tienen la misma disposición respecto a cada uno de ellos).³⁶

En el pasaje, Aristóteles se refiere a la percepción de “elementos” relativos a la acción y no a la acción misma: estados morales, caracteres

35 *Ivi*, 17, 1455a 23-25.

36 *Id.*, *Política*, VIII, 1340a 29-43.

y “signos” corporales de los mismos. Como ya dijimos, estos signos sólo son referencias útiles que deberán ser interpretadas. Interesa señalar que las cualidades representativas de la acción parecen pertenecer eminentemente a los estímulos auditivos mientras que los visuales aparecen supeditados a la función simbólica de manera que su interpretación no es inmediata.

En los *Problemas*, Aristóteles considera esta temática con frecuencia en diversos momentos, añadiendo matices que pueden resultar de sumo interés y cuyas resonancias aparecen citadas vagamente en otros tratados, como la *Política* o la *Retórica* y muy raramente en la *Ética nicomaquea*. Por ejemplo, en la sección XIX-27 se pregunta:

¿Por qué la audición es la única de las sensaciones que tiene un carácter moral? Pues aunque se trate de una melodía sin palabras, sin embargo, tiene carácter; pero ni el color, ni el olor ni el sabor lo tienen. ¿Es porque es la única sensación que tiene movimiento, pero no se trata del movimiento que el ruido nos produce? [...] Esos movimientos de los que hablamos están relacionados con la acción, y las acciones son una señal del carácter.³⁷

Como hemos dicho antes, Aristóteles identifica el sonido con el “movimiento”, y no se refiere tanto a un movimiento físico, sino anímico, y lo remite a la “acción y al carácter”. Además, unas líneas más adelante añade:

«¿Por qué los ritmos y las melodías, que son un sonido, se parecen a los estados anímicos [...] ¿Es porque son movimientos, igual que las acciones? Realmente la actividad es algo moral y produce un carácter, mientras que los sabores y los colores no actúan igual.»³⁸

Este texto, además, vincula directamente los ritmos y melodías, expresiones de sonidos compuestos, a las pasiones y al hacerlo, las identifica con “movimientos como las acciones”, nuevamente marca la relación entre las acciones y el carácter.

Sin embargo ¿se refiere Aristóteles a imitaciones de acciones o a

37 Id., *Problemas*, XIX-27, 919b 25-35

38 *Ivi*, XIX-29, 920a 4-7.

las acciones humanas en sí? ¿Hay un principio de comparación que permite la imitación? ¿En qué consiste?

En la sección VII-1, Aristóteles aborda el problema de la simpatía, tanto física como anímica y considera si existe una cierta influencia mutua entre todo lo existente. Pone como ejemplo el bostezo y propone que “la vista causa el recuerdo”, y éste, a su vez, pone en acción el impulso, algo semejante ocurre con el placer sexual y la comida.³⁹ Más adelante añade: «A los hombres, por el hecho de ser más sensibles, ante la visión les sobreviene al punto el movimiento y el recuerdo» y prosigue: «Lo que provoca el recuerdo es lo que contiene un impulso hacia la sensación imaginada».⁴⁰

En primer lugar, la vista parece estar asociada con la sensibilidad interna, en particular, el recuerdo y la imaginación. Por otro lado, hay que observar que la simpatía parece funcionar de un modo análogo a la sensibilidad, orientada al sentido interno, es decir que los estímulos sensibles parecen mover al sentido no sólo hacia las percepciones presentes, sino a las previas o concomitantes. En especial sobre la empatía –entendida como la capacidad de sentir o ser movido por las afecciones de otro– Aristóteles pregunta en el párrafo siguiente:

¿Por qué cuando vemos que alguien se ha cortado o quemado o sufrido una tortura o que padece cualquier otro daño terrible, compartimos su dolor con el pensamiento? ¿Es porque la naturaleza es común a todos nosotros? Por tanto, cuando se ve algo de este tipo, se comparte el dolor con el que sufre por familiaridad. ¿O es porque igual que las narices y los oídos reciben algunas emanaciones conforme a sus propias capacidades, del mismo modo también a la vista le pasa lo mismo a partir de las cosas agradables y de las dolorosas?⁴¹

El texto sugiere una relación entre lo percibido sensiblemente y una “valoración” afectiva, relacionada con el dolor o el placer. Esto nos sugiere que la sensibilidad entera –externa e interna– se ve comprometida en

39 *Ivi*, VII-1, 2 y 6.

40 *Ivi*, VII-2, 886 a35.

41 *Ivi*, VII-7, 887a

lo que podríamos llamar una “percepción sensible” de las acciones o lo relativo a ellas. Aristóteles sí afirma en la *Ética nicomaquea* la intervención de la percepción en la adquisición de virtudes y considera que ésta es la facultad que aprehende «lo particular», información necesaria para deliberar adecuadamente sobre los medios y discernir lo conveniente en cada caso.⁴²

Puede decirse, por lo tanto, que los recursos de la percepción de acciones en general –y de lo que tiene que ver con ellas– involucran elementos complejos tanto en las acciones reales como en lo que puede ser representado mediante la imitación. Con respecto a la vista como percepción de imágenes no debemos olvidar que Aristóteles afirma en la *Poética* que los hombres «Disfrutan viendo las imágenes, pues sucede que, al contemplarlas, aprenden y deducen qué es cada cosa, por ejemplo que éste es aquel, pues si uno no ha visto antes al retratado, no producirá placer como imitación, sin por la ejecución, el color o por alguna causa semejante».⁴³ Así como ha referido el oído como el sentido moral en la *Política*, aquí la vista es el sentido que se destaca como apropiado para “percibir los productos” de la imitación.

En suma, los elementos sensibles que el ser humano percibe con relación a las acciones:

a) son captados por la “vista” y el “oído”, donde lo captado por el oído se refiere sobre todo a las emociones y el carácter moral, mientras que lo visible permite comparar y distinguir semejanzas y diferencias de tipo formal con más claridad que en los contrastes auditivos;

b) en cualquier caso, los sentidos que se relacionan con “las acciones humanas” aluden a algún tipo de movimiento;

c) en ambos casos, la percepción vincula al espectador con un recuerdo y genera un movimiento en el espectador que puede ser simpático o empático. Señalo, en última instancia, que en todos los casos

42 Id., *Ética nicomaquea*, 1109b23, 1113a1-2, 1126b4, 1142a27, 1143b6, 1147a27, 1147b18. Ver también, Id., *De anima*, II-5, 417b 21-29. S. E. Rabinoff, en su disertación doctoral, señala la importancia de la percepción en la adquisición de virtudes y recuerda que para ello no basta el entendimiento: el discernimiento en la acción virtuosa también requiere de la percepción. S. E. Rabinoff, *Perception in Aristotle's Ethics*, (PhD. Dissertation), Boston College, Boston 2013, pp. 4-5.

43 Aristóteles, *Poética*, 4, 1448b15-20.

hay una relación con una experiencia previa con la cual lo percibido se enlaza, ya como impulso, ya como recuerdo, ya como comparación.

Así pues, en la percepción de las acciones –ya reales, ya ficticias– opera una capacidad de comparación, de tal manera que a la captación física del movimiento que forma parte de una acción se añaden “estímulos interpretativos”, sonidos e imágenes que, por comparación o relación, resultan “significativos” y se integran al conocimiento práctico de lo particular.⁴⁴

El punto central, eje de nuestra investigación, es la afirmación que Aristóteles hace en la *Poética* respecto a la acción imitada, pues afirma –como ya hemos dicho– que debe ser una, entera y con cierta magnitud.⁴⁵ Para que sea completa debe tener partes estructurales, principio, medio y fin, y su magnitud debe ser ordenada y “visible”, es decir que el espectador no debe perderse al contemplar su unidad.

Pues la belleza consiste en cierta magnitud y orden, por lo cual no puede resultar hermoso (un animal) demasiado pequeño (ya que *la visión* se confunde al realizarse en un tiempo casi imperceptible, ni demasiado grande (pues *la visión* no se produce entonces simultáneamente sino que la unidad y la totalidad escapan a la percepción del espectador (...)) ésta debe ser *fácilmente visible* en su conjunto, así también las fábulas han de tener extensión, pero *que pueda recordarse fácilmente*.⁴⁶

El otro criterio que Aristóteles da para la magnitud es que se produzca adecuadamente la transición de la fortuna al infortunio o viceversa, es decir, que ocurra un cierto movimiento, un “proceso”. Además, nuevamente nos encontramos ante la necesidad de que el espectador “contemple y recuerde”, es decir, pueda vincular los elementos sensibles de la historia y por lo tanto pueda ser afectado por ellos.

De ello advierte en la *Retórica*:

44 Id., *Ética nicomaquea* II-9, 1109 b 21-26. «Ahora, no es fácil determinar mediante la razón los límites y en qué medida sea censurable porque no lo es para ningún objeto sensible. Tales cosas son individuales y el criterio reside en la percepción».

45 Id., *Poética* 7, 1450b25.

46 *Ivi*, 7 1450b34-1451a6.

Por otra parte, como el tener un placer consiste en tener una cierta afección y la imaginación es una sensación débil <resulta que> a todo recordar y esperar acompaña siempre *una imagen* de lo que se recuerda y espera. Ahora bien, si esto es así, es claro entonces que los que recuerdan y esperan tienen *simultáneamente* con ello un placer, puesto que también tienen una sensación. De modo que es necesario que todos los placeres sean, *o presentes en la sensación, o pasados en el recuerdo, o futuros en la esperanza*; porque se tiene sensación de lo presente, se recuerda lo pasado y se espera el provenir.⁴⁷

Más adelante, en el texto, Aristóteles continúa afirmando que en la mayoría de los deseos se sigue un cierto placer y pone como ejemplos la sed debida a la fiebre o la relación de los enamorados que hablan y escriben: «pues consideran que lo sienten si lo recuerdan». Pues «no solo se disfruta si el amado está presente, sino que también se le ama cuando está ausente, con sólo recordarlo».⁴⁸ Así pues, para Aristóteles la sensibilidad está asociada con el placer y el dolor, ya sea presente o relacionada con el tiempo (pasado y futuro), y su participación es indispensable para discernir y orientar las acciones, o valorar lo que se percibe relativo a ellas imitativamente. De este modo, todo el ámbito de la sensibilidad interviene en el proceso perceptivo de las acciones “en lo que tienen de concretas”. Sin embargo, la “visibilidad” a la que alude Aristóteles no se agota únicamente en la sensibilidad, sino que aspira a una “inteligibilidad” de la acción, para poder ser “una y entera”.

4. La visión intelectual de las acciones

El principal problema de la “visibilidad intelectual” de las acciones reside en su concreción. Parece que, propiamente, sólo podemos tener una visión de la acción completa desde la representación mimética de la misma, puesto que es más general, en tanto que las acciones concretas reales son difíciles de comprender precisamente por las limitaciones particulares de su concreción. Intentaré explicar esta propuesta:

47 Id., *Retórica*, I-11, 1370a 27-35.

48 *Ivi*, I-11, 1370b 15-23.

Para Aristóteles, los elementos principales que se reconocen en la acción humana son: el fin, la deliberación, la decisión, la ejecución y los resultados. De este último se siguen también la corrección y las consecuencias.⁴⁹ Además, se ejecutan en un contexto concreto y particular; la acción humana es siempre una actividad “mediata”, esto es, mediada por la deliberación y la elección.⁵⁰ Si se pudieran sintetizar estos elementos, se diría que la elección es la clave distintiva de la acción humana, y la ejecución es la causa directa de su realidad. Por lo tanto, antes de la “ejecución concreta” todo lo que pueda decirse de la acción es “general”, por ser más amplio, y no real, sino “posible”. De ahí el famoso pasaje en *Poética* 9:

la diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido y el otro lo que podría suceder; por eso la poesía es más filosófica y elevada que la historia; pues la poesía dice más bien lo general y la historia, lo particular. Es general a qué tipo de hombres les ocurre decir o hacer tales o cuales cosas verosímil o necesariamente, que es a lo que tiende la poesía⁵¹

Como todo lo que “puede ser de otra manera” (ἐνδεχόμενον), existe una tensión entre la posibilidad y la realización de esa posibilidad.⁵² Al ser contingentes, las acciones humanas son estrictamente reales “cuando se concretan”. En cambio, la imitación de acciones humanas se concreta “sólo en el ámbito poético”. Al tratarse de un objeto externo a la acción, el fin de la actividad poética se distingue de la acción misma y no la concreta, porque muestra sólo la “naturaleza posible de la acción”.⁵³ En este sentido, las obras poéticas son más generales (que

49 Cf. R. Yepes y J. Aranguren, *Fundamentos de Antropología*, Eunsa, Pamplona 2001, pp. 104-106.

50 Aristóteles, *Ética nicomaquea*, III-3, 1112b 30- 1113a 13. Ver también al respecto de los elementos de la acción Id., *Retórica* I-10, 1369a 31-1369b 35.

51 Id., *Poética* 9, 1451b 4-9.

52 «Algo es actual si existe en completa realidad. El ser potencial carece de esta realidad, aunque nada imposible puede resultar si el ser potencial alcanza la actualidad de la que se dice que es capaz.» F. Brentano, *Von der mannigfachen Bedeutung des Seienden nach Aristoteles*, pp. 29-30.

53 Aristóteles, *Poética* 9, 1451a 35-1451b 11. En especial la afirmación en 4-9

la historia porque las realidades que en ella se dan cita siguen siendo abiertas y “filosóficas”. La verdad que se descubre en ellas es una “verdad posible”: es “verosimilitud”. De este modo, toda la versatilidad que Aristóteles encuentra en la actividad poética tiene, en su misma finalidad, una frontera, una circunscripción más o menos precisa.⁵⁴ Esta afirmación resulta sorprendente cuando se toma en cuenta que para Aristóteles la poesía es “más universal” que la historia y resulta, por lo tanto, más filosófica.

La pregunta que debemos resolver ahora es ¿por qué las acciones ficticias pueden resultar más “elocuentes” que las reales? Aristóteles se plantea una pregunta semejante en la sección XVIII-3.

¿Por qué la gente disfruta más con los ejemplos en la retórica escolar y en los discursos que con los entimemas? ¿Es porque les gusta aprender y *hacerlo rápido*? Y aprenden más fácilmente por medio de ejemplos y discursos: pues lo que conocen son esas cosas concretas y particulares, y sin embargo, los entimemas son una demostración a partir de datos generales, que conocemos *menos* que los particulares. Aparte de que damos *mayor credibilidad* a aquellas cosas atestiguadas por varias personas, y *los ejemplos y los discursos se parecen a los testimonios*. Las pruebas a través de testigos son fáciles. Se aprende con *gusto* lo que es semejante, y el ejemplo y los mitos muestran lo semejante.⁵⁵

Este fragmento es un tesoro. No sólo refiere a la ejemplaridad y la elocuencia de los discursos, sino a la credibilidad de los testimonios y el aprendizaje por semejanzas, que se encuentra tanto en los ejemplos como en los “mitos”. Esto me lleva a proponer que el tipo de visión al que debemos referirnos con Aristóteles en este tema no se limita ni se refiere al mero sentido de la vista, sino a una composición más compleja de percepciones y valoraciones, a principios de unidad y posibilidad que pertenecen a un nivel inteligible de comprensión. Una composición que

54 Sobre la falacia de creer que por ser más universal es más “científica” la poesía, en el sentido “positivista” de la palabra, previene Ste. Croix en su ensayo *Aristotle on History and Poetry*, en A. Oksenberg Rorty (ed.), *Essays on Aristotle's Poetics*, cit., pp. 23-32.

55 Aristóteles, *Problemas*, XVIII-3, 916b 27-36.

sólo puede darse en un razonamiento práctico. Por eso, Aristóteles, al hablar de la “visión” del espectador alude a una experiencia, más relacionada con el testimonio y con el juicio práctico que con la mera capacidad de percibir colores o figuras.

Es importante recordar que para Aristóteles esta visión no es sólo fuente de conocimiento, sino también “de algún tipo de emoción”, y cuando se trata de ficciones involucra también “agrado”. De ello da cuenta también en los *Problemas* XVIII 9 y10:

Por qué escuchamos con más *gusto* las narraciones constituidas por un solo tema que las que tratan de muchos. ¿Es porque prestamos más atención a las cosas más conocidas y las escuchamos con más gusto? Lo definido es más conocido que lo indefinido. Pues bien, la unidad está definida mientras que la pluralidad participa de lo infinito.

¿Por qué disfrutamos escuchando cosas que no son demasiado antiguas ni demasiado nuevas? Es porque desconfiamos de lo que está lejos de nosotros y no disfrutamos de aquello en lo que no creemos? En cuanto a lo nuevo, es como si todavía lo percibiéramos, y no nos supone ningún disfrute oír hablar de eso.⁵⁶

Si retomamos los elementos sensibles que consideramos previamente, tanto los elementos que intervienen en la música como los elementos visuales se componen en una *mimesis*, es decir una imitación o “representación”. Corresponden a los “medios” de la imitación citados en la *Poética*⁵⁷ y por su pertinencia aportan a la elocuencia a la elección; sin embargo nunca son elementos simples. Un sonido solo no imita acciones sino elementos de las mismas, de igual manera un trazo. Siempre están en relación con algo más, aún si ese algo más no está presente. Por eso, dice Aristóteles que «cualquiera podría continuar y articular completamente lo que está bien bosquejado, y que el tiempo es en estas cosas buen inventor o colaborador. De ahí han surgido también los progresos de las artes, pues cualquiera puede añadir lo que falta.»⁵⁸

56 *Ivi*, XVIII, 9-10, 917b 7-16. Es interesante observar que en el ámbito estético moderno la «novedad» será un factor crucial. Para Aristóteles, al menos según este pasaje, no parece serlo.

57 *Id.*, *Poética* 1, 1447a 15-23.

58 *Id.*, *Ética nicomaquea* I-7, 1098a 23ss

Las experiencias previas permiten al artista –y también al espectador, en su momento– completar lo que falta. Decir que “cualquiera” puede añadir lo que falta alude a que esta capacidad es propia de la inteligencia común y no depende de alguna genialidad o de una habilidad artística adquirida, y que si bien es perfeccionable y “educable”, lo es como la capacidad de cualquier ciudadano.

Aquello que en el ámbito de la realidad cotidiana se percibe únicamente de manera superficial y se juzga a través de suposiciones e hipótesis, a través de un ejercicio de ficción se presenta ante la inteligencia del espectador como una acción “una y entera”, con toda su complejidad. Lo que normalmente tendríamos que suponer, nos es representado a través de una serie de elementos igualmente complejos entre los que se encuentran el movimiento físico, los movimientos psicológicos y los discursos.

5. Sobre la mimesis como visibilidad de la acción

Queda por considerar por qué es posible alcanzar una visibilidad completa de la acción a través de la imitación poética. Hay algo en la poesía, entendida por Aristóteles como una producción que imita acciones prácticas que, en su carácter de generalidad y en la estructura de su composición permite que la dimensión completa de la praxis se revele. Para ello es necesario considerar qué es la *mimesis* (μίμησις), su dimensión ficticia y su estructura y su capacidad específica de visibilización de lo práctico.

La *mimesis* como imitación, en uno de los aspectos que Aristóteles considera en *Poética* 4, 1448b 4-24, puede glosarse como la tendencia de “aprender haciendo”. Este hacer parece llevarse a cabo tal y como se realizan las cosas y los hechos normalmente, desligados de la intención expresa de aprender. Así, no es lo mismo “hablar” que hablar “para aprender” a hablar, y menos hacerlo para aprender a hablar “bien”; aunque en todos los casos la acción sea mecánicamente similar.

La comprensión de este sentido de la *mimesis* aristotélica requiere considerar una doble finalidad: a) el aprender, b) el hacer/obrar. Se requiere “hacer algo” para “aprenderlo”. La cuestión está en qué tipo de realidades se pueden aprender de esta manera: principalmente,

aquellas que conllevan una verdad práctica, es decir, aquellas cuyo bien o perfección dependen de nuestras acciones.

Así considerado, el carácter “ficticio” de la mimesis como “tendencia”, no es una operación independiente, sino una apertura del alma.⁵⁹ En su operación concreta, la mimesis es general y abstractiva. En ella se toman sólo ciertos rasgos de la realidad: los necesarios para la producción, en tanto que la *techné* (τέχνη) –entendida como hábito productivo o arte– es la habilidad que permite concretar dichos criterios de selección en cada caso con su respectivo grado de particularidad. Al guiar el proceso de producción conforme a la “razón verdadera”, la *techné* o técnica da un principio de “unidad” a lo producido. Como lo producido es una realidad “compuesta”, resultado de un proceso, su unidad se manifiesta como “estructura” (*systasis*) donde cada una de las partes tiene sentido “en” y “por” el “todo”. Una actividad productiva perfeccionada por el hábito de la *techné* da lugar a un producto “sólido”, bien tramado, porque el proceso de “generación” ha sido orientado de tal manera que las partes tengan una proporción conveniente entre sí y según la finalidad de la producción.⁶⁰ Por eso es diferente hablar de una sola improvisación a tratar una representación con partes ordenadas y tal diferencia da lugar, en la *Poética*, al nacimiento de las “artes”.⁶¹

La verdad de la *mimesis* consiste, por esta razón, en la relación del proceso con su finalidad. No ya en la adecuación de los contenidos del antecedente (el canto del pájaro) y el consecuente (el silbido). Se trata, en cambio, de la adecuación del principio eficiente con su finalidad. Si esta adecuación es plena tiene como consecuencia una riqueza múltiple que se expresa en aprendizaje, en la contemplación de los llamados “asuntos humanos” (ἀνθρώπινα), el fin por excelencia que

59 Lo que se dice de ella en sentido general puede aplicarse también a los ejemplos aristotélicos del médico que representa el proceder de la naturaleza para obtener la salud de su paciente o del navegante que administra las fuerzas del viento y las olas para conseguir que avance la nave.

60 Precisamente esta relación entre *systasis* y *techné* es el punto que mayor atención ha recibido en la crítica sobre la *Poética* en los últimos años debido a la importancia del lenguaje, la lógica y la estructuración en los temas filosóficos contemporáneos y tiene gran relevancia en la investigación sobre el *mythos*.

61 Aristóteles, *Poética* 4, 1448b 21 y 1449a 10-15.

es la actividad misma, y en el placer que sigue a la actividad.⁶² Perder de vista este valor de integrador y a la vez permanente de la *mimesis* en la actividad equivale a perder su “principio” y su “fondo”. La *mimesis* es para Aristóteles un principio de sabiduría fértil –sabiduría práctica (ἀνθρώπινα νοῦς)–, como actividad involucra una producción *per se*, (es decir, algo externo a la actividad) en su sólo ejercicio, pero «su fin no es otro que la actividad misma».⁶³

La actividad de la producción mimética, en cierto modo, va encaminada a dar con el principio de las actividades, principalmente aquellas acciones de la vida práctica (ética y cívica) relacionadas con el bien humano.⁶⁴ El alma humana –animada a “hacerse uno” con toda la realidad– tiene que ser versátil para desvelar un principio tan inasible como el que subyace a las actividades de los seres libres. Si ciertamente es éste el trasfondo de la *mimesis* aristotélica, no debe tomarse sólo como una intelección formal sino como una *praxis* vital.

El vínculo de la *mimesis* con la verdad práctica descubre su idoneidad como fuente de aprendizaje en las realidades humanas pues el alma humana tiene facultades y actos propios que permiten la realización de la vida en esta condición libre ante lo posible y determinable. La actividad productiva y el arte, como perfección de esta actividad, se inscriben dentro de este campo abierto, no definido de antemano, que la imitación puede nutrir, como causa eficiente de una producción y como fuente de la verdad. Para poder comprender mejor la perspectiva de la *Poética* de Aristóteles es crucial comprender los tres términos, *poiesis*, *techne* y *mimesis* en relación y no separados.

Aristóteles advierte en la *Ética nicomaquea* que producción y acción son actividades distintas, tanto en sus fines como en las virtudes

62 P. Woodruff, *Aristotle on Mimesis*, en A. Oksenberg Rorty (ed.) *Essays on Aristotle's Poetics*, cit., pp. 91-94.

63 «El que se siente perplejo y maravillado reconoce que no sabe (de ahí que el amante del mito sea, a su modo, amante de la sabiduría) y es que el mito se compone de maravillas. Así pues, si filosofaron por huir de la ignorancia, es obvio que perseguían el saber por afán de conocimiento y no por utilidad alguna». Aristóteles, *Metafísica*, I-1, 982b 18-21.

64 Cf. G. Sörbom, *Mimesis and Art*, *Studies in the Origin and the Early Development of an Aesthetic Vocabulary*, pp. 158-160.

que les corresponden.⁶⁵ Sin embargo, la *Poética* parte de la posibilidad de “producir” una “acción”. La *mimesis*, al soportar la tensión entre ambas actividades, abre un contexto peculiar que llamaré aquí “ficción” –aunque el término no sea propiamente aristotélico.

La ficción puede considerarse como el “sitio” de una acción, un terreno supuesto que permite establecer las posibilidades constructivas de la producción y, a la vez, posibilita la ejecución de una acción “una y entera”, tal como Aristóteles afirma que debe ser la obra poética. La ficción constituye la realidad poética, esto es, el espacio hipotético en que se verifica la acción producida. Al hablar de ficción no es posible eludir el problema de la relación entre la acción poética y la realidad. Podría pensarse que la poesía es “irreal”, dado el espacio hipotético en el que se desarrolla. Pero, como se ha afirmado en el inciso anterior, la *mimesis* tiene como fuente la realidad misma y la ficción contribuye a “citar la realidad como posibilidad”. Así, lo que la poética presenta en la ficción no sólo tiene realidad en el reducido campo hipotético, sino que tiene la vocación de “iluminar las posibilidades” de la vida real. Ello hace de la poética una actividad elocuente en el descubrimiento de la realidad, especialmente en la vida humana.

Teniendo en cuenta la relación de la ficción con la realidad, se ha de considerar también la verdad de la poética en dos categorías, una intrínseca y otra manifiesta. La obra en sí misma exige una coherencia lógica, una economía de partes y una unidad intrínseca. Pero aquello que es verdadero *ad intra* tiene una vocación hacia la realidad como “verosimilitud”, como la posibilidad de lo verdadero. La ficción permite contemplar lo que “puede” ser verdadero “en movimiento” o en “composición” (que es el modo más adecuado para contemplar la verdad práctica).⁶⁶ Por la ficción, la poética permite conocer esa verdad que “se hace verdad” en la acción.

Ahora bien, en su ser “uno y entero” lo poético no puede –ni debe– abarcar la totalidad de lo real, primero, porque sería imposible, ya que la realidad y sus relaciones son inagotables; y segundo, porque

65 Aristóteles, *Ética nicomaquea*, VI-4, 1140^a 1-7; 15-17.

66 Reconocer este rasgo de realidad “puesta en observación” en un contexto de ficción implica una “dimensión práctica” y no solo fabril en el poeta.

una obra así no daría lugar a visibilidad alguna. Por otro lado, ¿qué podría motivar al poeta a “transcribir o citar” hechos históricos en su obra? Según Aristóteles, tal cita tendría lugar sólo en cuanto que lo real es “verosímil” porque ya ha sucedido y su “posibilidad” está, por así decirlo, probada.⁶⁷

Al mantener el carácter de “posibilidad”, la *mimesis* referida a la acción libre nunca es “copia”. Es una re-producción porque cada acción, al ser re-presentada, verdaderamente “presenta” una acción que se realiza en ese instante, es decir, es una acción real, pero “su contexto es ficticio”.⁶⁸ La “intencionalidad” de la acción es ficticia y tiene su punto de partida, su desarrollo y su final dentro de ese contexto. La dimensión “ficticia” distingue radicalmente las acciones poéticas de las acciones en el contexto “real” o natural de la vida humana. Al mismo tiempo la ficción permite la “contemplación” del desarrollo de la acción. De hecho, hacer “visible” el proceso que implica una acción es ya, en sí misma, una cualidad que no posee la acción real, como señalamos al inicio. La ficción logra poner ante la vista esta dimensión que en la vida cotidiana permanece oculta y de la cual solo avanzamos suposiciones y valoraciones tentativas. Woodruff señala que el contexto ficticio es una característica ineludible de la *mimesis*.⁶⁹ En cierto modo, para que la obra consiga su fin es indispensable que mantenga ese margen aunque, como veremos más adelante, existe una dimensión política del arte que destaca un grave compromiso con la realidad de tal manera que no la ficciona cuando la representa, pero sí la manifiesta.

Esta perspectiva de la ficción es más “obvia” en artes como el

67 «Y si en algún caso trata cosas sucedidas, no es menos poeta; pues nada impide que algunos sucesos sean tales que se ajusten a lo verosímil y a lo posible, que es el sentido en que los trata el poeta». Aristóteles, *Poética*, 9, 1451b 29-32.

68 Lamarque propone que los “mundos imaginarios” mantienen una doble perspectiva: una interna y otra externa. Señala un ejemplo afortunado: ¿Quién creó a Frankenstein, el monstruo? El doctor Víctor Frankenstein, por supuesto. Esa es la respuesta desde la perspectiva interna. Desde la perspectiva externa se debía responder: Mary Shelley. P. Lamarque, *In and Out of Imaginary Worlds*, en D. Knowles and J. Skorupski (eds.), *Virtue and Taste, Essays on Politics, Ethics and Aesthetics*, p. 145.

69 «The audience does know that nothing truly painful or destructive is taking place in stage; otherwise they could not take pleasure in the performance.» P. Woodruff, *Aristotle on “Mimēsis”*, en A. Oksenberg Rorty (ed.), *Essays on Aristotle’s Poetics*, cit., p. 84.

teatro, el cine, la danza, donde el espectador suele ser más consciente del contexto ficticio de lo que contempla. En las artes constructivas y plásticas, la referencia al sentido de *mimesis* como acción real se desdibuja porque lo primero que se pone “ante la vista” es su “carácter de obra” en el sentido de *ergon*: “lo producido”.

Lo que evidencia esta dimensión ficticia es la vertiente dinámica de la imitación poética referida a las acciones.⁷⁰ Por un lado, la acción se renueva. Por otro lado, lo hace de modo general y no particular, de modo que no puede tratarse de una *praxis* humana sin más. La tensión entre la acción práctica y la poética puede comprobarse al recordar dos textos aristotélicos: primero, Aristóteles ha dicho en la *Ética Nicomaquea* que la acción es más verdadera cuando es particular, y que todo cuanto se diga de la acción tiene un sentido general.⁷¹ Sin embargo, en la *Poética* —como acaba de señalarse—, afirma que la poesía es más filosófica por ser general. De hecho, difícilmente se pretende engañar al espectador del arte. Por más realista o “hiperrealista” que sea una obra, tiene por lo menos la intención de sorprender, de destacar algo de la realidad, de “enmarcarlo”,⁷² de modo que toda la obra se configura en este entendido.⁷³

Aristóteles llega a considerar en el libro VIII de la *Política* la incidencia de la música y del arte en la educación del ciudadano, de modo que no puede sustraerse el arte de la vida política.⁷⁴ No se trata de proponer un “arte de estado”, sino reconocer una dimensión práctica

70 Las artes constructivas y plásticas, en general, pueden referirse a lo relativo a la acción, pero no puede negarse que existe “movimiento” en la obra. Lo que sucede es que ese movimiento se despliega en la conciencia del espectador, por ejemplo, en el transitar dentro de un espacio arquitectónico o el contemplar una pintura y ser capturado por lo que ella “refiere” a los sentidos internos, como ya se ha dicho.

71 Aristóteles, *Ética Nicomaquea*, II-7, 1107a, 27-31. Lo que se dice de la acción no es igual que hacer una acción. Lo dicho sobre la acción no tiene la concreción de la acción realizada.

72 Al respecto, se puede considerar lo que Danto propone con los *ready made*s como un «sacar de la realidad» y renovar lo cotidiano. Cf. A. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*, Harvard University Press, Cambridge 1981, pp. 90-95.

73 Cf. E. Lévinas, «La realidad y su sombra» en *La realidad y su sombra*, pp. 51-55. Autores contemporáneos como Lévinas y Ricoeur muestran la relevancia de este problema en el ámbito contemporáneo. Queda para otra ocasión desarrollar este tema.

74 Aristóteles, *Política*, VIII-6, 1340b 20-25.

del arte donde el artista tiene una incidencia personal en la sociedad: su obra es, además de un objeto concreto, una acción política. Esta es la característica que, me atrevo a sugerir, caracteriza el profundo compromiso del arte contemporáneo comprometido con la realidad social. Movimientos como el activismo toman conciencia del lugar que ocupa el arte como discurso y “dispositivo político”.⁷⁵ Al respecto, por ejemplo, Lévinas propone que el arte es “la sombra” o la huella de la realidad, que muestra la realidad en un “entre-tiempo” y como entre paréntesis. A la vez que la imagen queda suspendida —a diferencia de la realidad cotidiana siempre transitiva— es el resultado de un movimiento real, que “genera la imagen”. Este movimiento real es la relación, según Lévinas, entre la realidad y su imagen.

La explicación que da Lévinas acerca de la relación y el movimiento de la acción dentro de un “paréntesis” concuerda de algún modo con lo que se puede decir de la ficción desde la *Poética* de Aristóteles, donde la ficción es, por así decirlo, la hipótesis de una acción “en acción”. El espacio es supuesto, un escenario proyectado, pero el proceso que ocurre en él —el movimiento (*metabolé*)— es real. Además, el contenido racional de la ficción, en su calidad de “hipótesis”, puede ser verdadero o falso, igual que el de cualquier otro silogismo en cuanto a su valor formal, aun cuando su materia no se valga sólo de elementos intelectuales, sino sensibles y emotivos.

El término aristotélico más cercano a este propósito que se describe como “ficción” es “hipótesis” en el sentido de “suposición”.⁷⁶ En las obras lógicas aristotélicas, la “hipótesis” pertenece con mayor propiedad al ámbito de la dialéctica, el modo de la lógica propio para las cosas que pueden ser de otro modo. Se aplica sobre todo en la *Retórica*, pero en su carácter dialéctico es válido también para la *Poética*.⁷⁷ Para Aristóteles, la hipótesis es una premisa supuesta que servirá para

75 Sobre este tema habrá que desarrollar una investigación futura.

76 Liddell y Scott lo ubican como el tercer sentido de la palabra. Además, corresponde mejor a la explicación de la poética el cuarto sentido de “presuposición” que se caracteriza desde *hypokeimenon*, como la presuposición de una acción, tal como ha sido propuesta antes de comenzar y, en el silogismo, como el enunciado preliminar de un hecho. Cf. H. G. Liddell, y R. Scott, *A Greek-English Lexicon*, voces *hypóthesis*, *hypotithemi* e *hypokeimenon*.

77 Cf. Aristóteles, *Poética*, 16, 1455a 13-16.

mostrar o hacer “evidente” (es decir, poner a la vista) algo que no tiene demostración racional.⁷⁸ Una de las características más relevantes del silogismo hipotético es el hecho de que se da una “convención” entre las partes que discuten, es decir, que han llegado al acuerdo de tomar una proposición como si fuera verdadera, aunque no lo sea claramente.⁷⁹ Debido a la dificultad que arroja el problema que se discute (el no poder ser “demostrado”, como ocurre con todas las realidades que pueden ser de otra manera) quienes participan en la discusión se guían por la “verosimilitud”.⁸⁰

De este modo, el estatuto de la ficción, desde el mero hecho de plantearse como una hipótesis, anuncia una “vocación comunicativa” que “establece relaciones” entre “lo real y lo posible”, de modo que puedan compartirse las posibilidades en los mismos términos en que se transmite la realidad. La formulación hipotética de acciones es una vía de reflexión sobre el actuar humano, sobre el modo en que el hombre se relaciona con las realidades, intelectual, volitiva y emotivamente (yo me atrevo a añadir que involucra también la dimensión espiritual y por ello el arte se extiende hacia la mística con una vocación de misterio). Para Aristóteles, el ejemplarismo hipotético de la *mimesis* es una de las razones principales de que las ficciones sean medios educativos idóneos para la formación del individuo, precisamente en aquellos campos de la existencia que no pueden memorizarse ni resolverse deductivamente.⁸¹

La ficción viene a ser una *mimesis*, un “partir de la naturaleza de la *praxis*” y desde ella, desde su modo de proceder, actuar de tal modo

78 Id., *Analíticos primeros*, I-30, 46a 27-28.

79 *Ivi*, I-44, 50a 19, 32-33. Afirma Aristóteles en este capítulo que explicará más adelante los argumentos que concluyen por hipótesis, pero lamentablemente no realiza esta explicación en toda la obra. Cf. M. Candel Sanmartín (trad.) *Analíticos primeros*, n. 320, p. 215.

80 Tal es el ejemplo de la *Poética* antes citado, donde los espectadores hacen un paralogismo aceptando el hecho de que nadie más haya tendido el arco antes que Odiseo, sin haber comprobado esto. «Pero hay también una agnición basada en un paralogismo de los espectadores, como en el *Odiseo falso mensajero*; pues el tender el arco y que nadie más lo hiciera es invención del poeta y una hipótesis, lo mismo que si dijera que reconocería el arco sin haberlo visto; pero que lo inventara pensando que aquél se haría reconocer por este medio, es un paralogismo». Aristóteles, *Poética*, 16, 1455a 13-18.

81 Cf. A. López Quintás, *Cómo formarse en ética a través de la literatura*, Rialp, Madrid 1994, pp. 27-31.

que se revele la verdad que hay en ella. La verdad así revelada es una “verdad práctica”, es la vivencia de una auténtica *praxis teleia*, cuya única distancia con lo real es su carácter de ficción.⁸² Para mantener la sinceridad de tal distancia, la mimesis poética reconoce su origen en su carácter de “suposición, de convención”.⁸³ Lo que en la ficción se muestra no es menos verdadero, ni menos bueno, ni menos bello por ser ficticio: es la verdad desplegada, buscada sin pretensión de engaño, por la puesta en común de las facultades. Así, la fórmula “tal como” de la hipótesis es el reconocimiento de la *mimesis* como imitadora del proceso natural de la acción que, para ser verdadera y real, tiene que ser actuada, “realizada” y no sólo pensada.⁸⁴

Se debe tener en cuenta que, a pesar de tratarse de una apuesta por la acción humana, la ficción o la hipótesis poética no es una propuesta moral ni se determina por una doctrina concreta. Lo que sigue de la propia naturaleza de lo artístico –así considerada– apela a la realidad abierta y libre, porque así corresponde a la naturaleza de las acciones humanas. La hipótesis poética pone en observación “un conflicto en desarrollo”. Lo que en ella se presenta no puede tomarse como una conclusión definitiva. De hecho, con respecto a la poética es peligroso decantarse por una pura pedagogía moral, porque para Aristóteles la poética “no es una escuela” para espectadores sino un ámbito de vida.⁸⁵ En el arte se hace posible la contemplación de la *praxis bouletiké*, por medio de la ficción.⁸⁶

La ficción, entonces, según la finalidad de la poética aristotélica, no es un engaño sino una hipótesis que plantea un paradigma. Lo ejemplar no está en los elementos sensibles representados ni en los hechos concretos, tal cual son citados, sino en la *energeia* de la

82 Cf. K. McLeish, *Aristotle, Aristotle's Poetics*, Phoenix, London 1998, pp. 15-16.

83 G. Currie, *The Nature of Fiction*, pp. 49-51.

84 Cynthia Freeland propone que para Aristóteles, gran parte del placer que se obtiene por la imitación consiste, precisamente, en reconocer que *se trata de una imitación*. Cf. C. A. Freeland, *Plot Imitates Action*, en A. Oksenberg Rorty, (ed.), *Essays on Aristotle's Poetics*, cit., p. 113.

85 Cf. A. López Quintás, *Cómo formarse en ética a través de la literatura*, cit., p. 31.

86 Cf. C. A. Freeland, *Plot Imitates Action*, en A. Oksenberg Rorty, (ed.), *Essays on Aristotle's Poetics*, cit., pp. 115-116.

acción representada por estos medios.⁸⁷ Por esto el paradigma no es la anécdota o el tema de una obra, sino “la acción que se mueve” en esa anécdota. Los recursos dramáticos que Aristóteles propone en la construcción de la tragedia, por ejemplo, en la *Poética* dan cuenta del ejercicio de construcción ficticia de un proceso que debe ser puesto ante la vista, como un cambio, una deliberación y sus consecuencias. Esto implican la peripecia, la agnición y el lance patético que constituyen el núcleo de la estructuración.⁸⁸

En la ficción poética no se busca que el espectador actúe “después” del espectáculo o como consecuencia de éste, sino que actúe “con” el espectáculo, que vea con y en la obra, que piense con y en ella, que él mismo la haga, como los círculos magnéticos que describe el *Ión* de Platón, cuya fuerza une a todo el estadio.⁸⁹

6. Conclusiones

Con vista en lo anteriormente expuesto podemos afirmar:

1. Aristóteles considera importante el conocimiento de la acción humana exterior porque contribuye a la formación del joven y a la sensibilización moral del ciudadano.
2. Existe un acceso o conocimiento sensible de las acciones realizadas por otras personas, según la filosofía Aristotélica.
3. Este conocimiento sensible provee datos específicos de elementos relativos a la acción según los llamados “sentidos externos superiores”, es decir, el oído y la vista.
- 3.1 En concreto, el sonido provee información relativa al carácter moral. Es importante destacar que se percibe como tal en tanto que tiene algún tipo de movimiento que no es sólo físico, sino relativo a un “proceso” de

87 Al respecto, es revelador el siguiente texto de E. Lévinas: «El conflicto entre la libertad y la necesidad en la acción humana se ofrece a la reflexión: cuando la acción se desvanece ya en el pasado, el hombre descubre los motivos que la necesitaban. Pero una antinomia no es una tragedia. En el instante de la estatua –en su porvenir eternamente suspendido–, lo trágico –simultáneamente necesidad y libertad– puede realizarse». E. Lévinas, «La realidad y su sombra» en *La realidad y su sombra*, pp. 58-59.

88 Aristóteles, *Poética*, 11, 1452a 22-1452b 13.

89 Platón, *Ión*, 535e.

tipo práctico.

- 3.2 Entretanto, la vista permite adquirir conocimientos relativos, no solo al movimiento exterior, sino a la imaginación y el recuerdo. Esto permite tanto el desarrollo de la simpatía biológica –el bostezo– como de la empatía emotiva –la tristeza.
4. El conocimiento de las acciones humanas tiene un nivel inteligible que permite conocer la complejidad propia de la acción humana dado que es una realidad compleja, un proceso compuesto de partes, v.g., la intención, la deliberación, la elección de los medios y la realización.
 - 4.1 La sola percepción no permite el conocimiento de la acción como “una y entera”. Se necesita la razón práctica para comprender su sentido.
 - 4.2 La razón práctica utiliza suposiciones para llenar la información faltante en el hecho real tal y como ha sido percibido.
 - 4.3 Como se trata del conocimiento de realidades particulares, Aristóteles se refiere a este conocimiento como “visibilidad”, pero no remite al conocimiento de la vista sino, por analogía, de una cierta “visión inteligible” de la acción.
 - 4.4 Dado que se trata de realidades contingentes, no puede hablarse de ellas de un modo concreto más que en la acción realizada. Por esta razón, la poesía representa las acciones humanas en un sentido general “particularizado”, a diferencia de la historia, que remite a acciones particulares y concretas.
5. En atención a la complejidad de las acciones humanas, hay diferencias entre el conocimiento de las acciones humanas reales y las representaciones ficticias de las mismas.
 - 5.1 La percepción de las acciones reales sólo provee fragmentos de las percepciones.
 - 5.2 Las acciones representadas por medio de la ficción se presentan al conocimiento como acciones con “unidad y enteras”.
 - 5.3 La mimesis, en su dimensión poética, es capaz de representar las acciones de un modo “verosímil”, en un sentido general, coherente y posible. Ello se debe a que la mimesis abre un entorno de ficción a partir de una hipótesis.
6. Las acciones representadas por la imitación o mimesis, para ser realmente visibles al espectador deben representar una acción que sea “una y entera”.

- 6.1 La *mimesis* o imitación debe ser entendida como una actividad productiva (*poiesis*) que imita los procesos prácticos de las acciones (*praxis*) mediante una excelencia técnica (*techne*).
- 6.2 El eje de la excelencia técnica en la mimesis de las acciones humanas reside en la composición de la trama o “mito”.
- 6.3 El mito contribuye a la visibilidad de la acción por la coherencia entre sus partes, que son peripecia o cambio, agnición o reconocimiento y lance patético o desenlace.
7. De esta manera, la acción, puesta “ante la vista” de los espectadores es capaz de reproducir las acciones en toda su complejidad y con todas sus partes, de manera que:
 - a) la narración de los hechos en las epopeyas pueda contribuir a la formación de los jóvenes,
 - b) la representación escénica contribuye a la formación de la sensibilización moral de los ciudadanos que acuden como espectadores al teatro.
- 7.1 Al ver la obra no sólo conocen la acción representada sino que, por virtud de lo que ven y oyen en ella desarrollan su emotividad y su empatía; además, reconocen sus propios procesos como agentes de la acción moral.

Como se puede ver, hay una profunda relación entre la dimensión de la realidad perceptible y la formación del “sentido” en el mundo humano. Queda para otro momento la discusión de alguna posible determinación biológica y neurológica en los recursos interpretativos con los que contamos. Mi apuesta, sin embargo, es que aquí se construye una pista para salvar la dualidad cartesiana, dado que los sentidos corporales y el resto de las facultades se manifiestan sinérgicamente.

Con Aristóteles consideramos, por lo pronto, el hecho de que hay todo un discernimiento de la acción y lo relativo a ella en la que participa un sistema de percepciones y valoraciones que funcionan como signos, sujetos a interpretaciones. El entramado de estas percepciones y valoraciones parece construirse, entre otros recursos, en los elementos miméticos de la cultura a la que uno pertenece, de modo que es la comunidad la que, de alguna manera, establece los parámetros compartidos para valorar y construir el significado de aquello que se percibe. Lo que nos gusta, aquello que aprobamos y reprobamos, lo

que admiramos y rechazamos, quiénes queremos ser y hacia dónde queremos orientar la vida depende, en gran medida, de cómo hemos percibido e interpretado las acciones, tanto reales como ficticias, desde nuestra formación en la infancia y durante el desarrollo de nuestra propia experiencia práctica.

¿Acaso no tendría entonces alguna relevancia que se normalicen las acciones violentas en los productos culturales a los que está sometida la sociedad contemporánea? Los griegos cantaban acciones sumamente violentas en el contexto del heroísmo que debía representar las virtudes, con un parámetro de proporcionalidad y el advenimiento del destino para dar orden al cosmos. El romanticismo del siglo XIX tomó las terribles acciones de los piratas como una inspiración por su capacidad para reflejar la libertad que anhelaban los pueblos, la posibilidad de desasirse de la condición de súbdito para volverse dueño de su destino, aunque éste fuera terrible. En el presente, ¿qué valores representan las acciones criminales y los mundos que citan las ficciones contemporáneas? ¿Qué mundos convocan nuestras canciones? Los ritmos, las imágenes, los contextos y sus valores, participan no sólo en la formación de un sentido estético sino en la conformación de un *lebenswelt*. ¿Habrán en nuestras narrativas, nuestros cantos, nuestras voces un espacio para la reconciliación y la reconstrucción, para el respeto y la armonía, para la naturaleza, el sosiego, la generosidad y la paz?

Geo-estética y vida: Reflexiones sobre habitar la arquitectura urbana en el Antropoceno

*Román Alejandro Chávez Báez**

Resumen: En este artículo exploramos los fundamentos filosóficos y conceptuales de la línea de investigación geo-estética. Formando una idea clara y distinta de sus análisis, alcances y motivaciones. Mostraremos que la geo-estética está íntimamente relacionada con la idea heideggeriana de “habitar”, lo cual le brinda soporte para erigirse como crítica al Proyecto de la Modernidad y el Antropoceno.

Palabras clave: Geo-estética, Vida, Habitar, Antropoceno, Arquitectura urbana.

Abstract: In this article we explore the philosophical and conceptual foundations of the geo-aesthetic line of research. Forming a clear and distinct idea of its analysis, scope and motivations. We will show that geo-aesthetics is closely related to the Heideggerian idea of “inhabiting”, which gives it support to establish itself as a critique of the Project of Modernity and the Anthropocene.

Keywords: Geo-aesthetics, Life, Inhabit, Anthropocene, Urban architecture.

* roman.chavez@correo.buap.mx

Pero si la danza da una imagen de la vida es porque ella misma no es la vida; los vivos que emplea están a su servicio, ellos le prestan su calidad de vivientes para representar la vida, y la vida tratada estéticamente no es la vida sin más, como tampoco el bailarín es un

viviente ordinario ni el actor Dullin es el Julio Cesar real. Y si el bailarín está al servicio de la danza, si trata de identificarse con ella, es porque es distinto de ella: la danza le es a él lo que el texto o el escenario es al actor o la partitura al músico. El espectador percibe la danza como realizándose a través del bailarín, del que no puede prescindir porque lo necesita imperiosamente, pero con el que no se identifica.

Mikel Dufrenne

1. Apertura

Los problemas ambientales son retos que la humanidad debe enfrentar si desea sobrevivir. Muchos de esos escollos han sido acelerados por la intervención de la mano del hombre, pero ejemplo: el calentamiento global. Ante estas situaciones ha surgido la geo-estética. El objetivo de este artículo es explorar las bases filosófico-conceptuales de la línea de investigación geo-estética relacionándola con la idea heideggeriana de “habitar”, para perfilar sus alcances, análisis y motivaciones. Todo ello para delinear una idea clara y distinta de ella como crítica del Antropoceno, en particular, y del Proyecto de la Modernidad, en general.

Si puede mostrarse que detrás de la geo-estética se encuentra en la idea heideggeriana de “habitar”, entonces podrá iluminarse un aspecto inherente a la naturaleza humana, a saber: animal simbólico. Dicho aspecto puede instanciarse en el diseño arquitectónica de las megalópolis en el que el hombre vive, dejándose conducir por los símbolos, pero causando perturbaciones en el medioambiente.

El desarrollo del escrito se divide en tres secciones: 1) “Antropoceno y Geo-estética” aborda las raíces filosóficas e históricas del Antropoceno examinando las bases de la modernidad que desembocaron en la Revolución Industrial; enseguida mostramos la génesis de la geo-estética en dicho periodo gracias a las ideas de Alexander von Humboldt. 2) “Geo-estética y Habitar” se enfoca en el concepto de geo-estética y

su relación con la noción heideggeriana de “habitar” para entender que la labor de dicha línea de investigación debe tender a contribuir a que el *homo sapiens* aprenda a habitar. 3) “Vida: Habitar la arquitectura urbana en el Antropoceno” presenta reflexiones acerca del impacto geológico que la edificación de rascacielos trae consigo. Todo ello para entresacar aspectos del ser del hombre como animal simbólico impelido a habitar-construir el mundo.

2. Antropoceno y Geo-estética

Para tematizar adecuadamente la idea de geo-estética conviene llevar a cabo una excursión por las raíces filosófico-históricas del Antropoceno, periodo en el que se enfoca el estudio geo-estético. De lo contrario la reflexión geo-estética no podría entenderse cabalmente. Puede decirse que esta sección devela motivos imprescindibles de la disciplina; no hacerlo sólo la mostraría como una teoría vacía o una práctica ciega.

Lo primero que debemos señalar son los fundamentos filosóficos modernos que motivaron el desarrollo vertiginoso de la ciencia y la tecnología, desembocando en la Revolución Industrial, época en la que puede apreciarse nítidamente el Antropoceno.

2.1 Raíces filosófico-históricas del Antropoceno: Modernidad y Revolución Industrial

“Antropoceno” es una categoría geológica - aún no aceptada completamente por la comunidad de geólogos - que indica el periodo en el que el ser humano, con sus actos de civilización (urbanización, industrialización, agricultura química, entre otros), se convirtió en una fuerza geológica con la potestad para alterar profundamente la condición del planeta Tierra¹. Peter Krieger, siguiendo a Paul Crutzen, menciona

1 Cf. P. Krieger, *Fotografía de arquitectura y paisaje del Antropoceno tardío: el espíritu humboldtiano en la obra de Fernando Cordero*, en «Bitácora arquitectura» 41 (2018-2019), p. 122.

que

el llamado Antropoceno inició con la industrialización en Inglaterra a mediados del siglo XVIII, se intensificó con el uso excesivo de energía fósil (carbón y petróleo) y alcanzó un auge exponencial con el uso masivo del automóvil a mediados del siglo XX, situación a la que se sumó el negativo impacto ambiental causado por la producción masiva de plásticos a partir de los años sesenta².

Esta etapa tuvo sus orígenes en el Proyecto de la Modernidad.

¿En qué consistió dicho proyecto y de qué forma a partir de este se consigue un mayor impacto del quehacer humano sobre la Tierra? Para entender la modernidad es menester explicar dos aspectos fundamentales de su constitución: la sustitución de la “sustancia” aristotélica por la idea de “forma” baconiana y la matematización de la naturaleza física. Para explicar este último aspecto nos basaremos en el libro de Edmund Husserl *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*.

El Proyecto de la Modernidad es el esfuerzo humano por alcanzar la autarquía absoluta mediante el conocimiento, dominio y manipulación de la naturaleza física y humana; sendas naturalezas se estudian bajo ideas deterministas y mecanicistas en las que se conciben los objetos del mundo como entidades matemáticas y con propiedades fisicoquímicas.

Este proyecto trajo consigo cambios en la cosmovisión derivado de los desarrollos científicos y filosóficos llevados a cabo por célebres personajes como Nicolás Copérnico, Galileo Galilei, Francis Bacon, René Descartes, sólo por mencionar a los más señeros.

En el rubro de la ciencia la denominada Revolución Copernicana fue decisiva para un cambio en la representación del puesto del planeta en el universo, pues significó el cambio del paradigma geocéntrico por el modelo heliocéntrico; lo que a su vez incentivó el uso preponderante de las matemáticas en el estudio de la naturaleza física.

En el ámbito filosófico Descartes y Bacon sentaron las bases conceptuales para impulsar que la nueva doctrina de la naturaleza

se erigiera como paradigma dominante. La clave para ello fue llevar a cabo la sustitución de la noción aristotélica de “sustancia” por la idea baconiana de “forma”, ésta concebida como ley de la naturaleza, revestida por el simbolismo matemático.

Para entender ese cambio³ es pertinente explicar qué es lo que se entiende en sentido aristotélico por “sustancia”. En sentido estricto la sustancia es el compuesto de materia y forma que se mantiene siendo lo que es, puesto que todos sus movimientos están organizados en función de su *entelechia*. La sustancia se mantiene conforme al orden impuesto por el *eidós*, el cual es responsable de la existencia de las cosas y su inteligibilidad, pues los inteligibles o *noéta* son los *eide* en cuanto presentes en el alma humana. *Eidós* es algo que está trabajando (*energeia*): su estar en obra es la causa de que haya un algo. Pero para que el *eidós* pueda trabajar es necesario que opere sobre algo, esto es, la materia o *hyle*. El trabajo del *eidós* sobre la *hyle* puede observarse en la generación, desarrollo y corrupción de entes; asimismo, es aquello que los mantiene. De tal manera que, la *physis* aristotélica es una constitución de *eidós* e *hyle*. En otras palabras, es la totalidad de las sustancias en su individualidad y universalidad. En suma, la sustancia es siempre un ser viviente.

Bacon opera la sustitución de dicha noción aristotélica por la noción de “forma”, inaugurando una nueva doctrina de la naturaleza. La “forma” baconiana, que culmina en el concepto de ley de la naturaleza, se entiende, en primera instancia, como algo simple, un elemento de un todo compuesto, no como algún ente subsistente sino como una propiedad, y la colección de propiedades es aquello de lo cual se dice que un todo está constituido.

En segunda instancia, aquí el paso radical reside en sostener que existe una forma para cada propiedad, y esta forma es el movimiento de los cuerpos subsensibles que explican la propiedad. Ulteriormente, el término “propiedad” será sustituido por el de “naturaleza simple”. Para esas “naturalezas simples” Bacon concibe la existencia de un alfabeto

3 Lo que sigue está basado en: A. Marino, *Libertad y esencia humana según Rousseau*, en A. Marino (ed.), *Rousseau. Moderno y Antimoderno*, UNAM-FES ACATLÁN, México 2016, pp. 167 y ss.

que incluye todos los elementos que constituyen a cada ente. Gracias a dicho alfabeto se busca entender un ente en términos de cómo llegó a ser con el propósito de que el ser humano pueda reproducirlo.

Advertir que “formas” como “naturaleza simple” no son entes materiales últimos o primeros, de manera similar a átomos que conforman a todos los compuestos, sino que son patrones (comportamientos típicos) de movimientos de objetos expresables matemáticamente, es decir, leyes de la naturaleza.

En otras palabras: la ontología baconiana basada en la “forma” postula que ya no hay entes primeros –“sustancias” en sentido aristotélico- de cualquier tipo, más bien sólo patrones de movimientos en los objetos. Los patrones son susceptibles de matematización, condensándolos, así, como leyes de la naturaleza. Todo ello fue explotado por los científicos modernos, uno de los primeros fue Galileo.

En *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental* Husserl realiza un escrutinio puntual de la labor científica de Galileo, en particular, y realiza una crítica general del Proyecto de la Modernidad. El moravo reflexiona en torno al ideal de una ciencia racional omniabarcadora como causante de la crisis de la humanidad europea manifestada en su incapacidad de tener sentido de su existencia conjunta cultural.

Husserl sostiene que en los inicios de la era moderna comienza «la verdadera conquista y descubrimiento de los infinitos horizontes matemáticos»⁴. El éxito de la novel ciencia experimental se debió en gran medida al arte de medir, pues gracias a éste se descubre la posibilidad de elegir como medida ciertas formas básicas empíricas «instaladas concretamente en cuerpos empíricos fijos, universalmente disponibles de modo fáctico, y determinar intersubjetivamente y de modo prácticamente unívoco por medio de las relaciones que existen entre ellos y otras formas corporales, estas formas»⁵. Es decir, la metrización es la clave del éxito pragmático de las ciencias de la naturaleza.

La irrupción de las matemáticas como el instrumento fundamental

4 E. Husserl, *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*, Prometeo Libros, Buenos Aires 2008, p. 65.

5 *Ibí*, p. 70.

para el desarrollo de las ciencias modernas conlleva: 1) la idealización del mundo corporal, en vista de lo configurable espacio-temporal, se pasa de una infinidad de objetos subjetivo-relativos a objetividades-ideales (un ser en sí objetivamente verdadero); 2) gracias al arte de la medida se pueden calcular acontecimientos. Con base en lo anterior, se desarrollan fórmulas en las que se expresan previsiones con certeza empírica, pues se encuentran nexos causales entre los movimientos de las cosas, esto es, “formas” en sentido baconiano.

El revestimiento del simbolismo matemático abarca todo, lo que reemplaza al mundo de la vida y lo recubre como naturaleza objetivamente real-efectiva. Conviene mencionar lo siguiente para entender dicho reemplazo:

Lo que nosotros mismos experimentamos en la vida pre-científica, como colores, tonos, calores, como pesos, causalmente como irradiación de un cuerpo que calienta los cuerpos que lo rodean y cosas semejantes, eso indica naturalmente “fiscalísticamente”: vibraciones de tono, vibraciones de calor, por lo tanto, acontecimientos puros del mundo de las formas⁶.

Husserl ve en lo anterior la sustitución de la naturaleza intuita, pre-científica, por la naturaleza idealizada. Con ello el mundo adquiere un sentido racional donde los objetos que moran en él han sufrido un vaciamiento de sus cualidades. En esto se vislumbra un peligro latente debido a que, si se estudia el mundo utilizando solamente la metodología matemática de las ciencias empíricas, entonces se descuidan ciertos aspectos relevantes para su comprensión; lo cual a la postre provocará un desconocimiento acerca de las consecuencias de los productos del quehacer científico, esto es, de los artefactos tecnocientíficos.

Así, en *La crisis* Husserl denuncia la reificación e instrumentalización de una razón cada vez más alejada del mundo de la vida (mundo pre-predicativo, de la experiencia, presupuesto de toda actividad del sujeto) e intenta retomar el sentido del ser del otro; asimismo, propone el retroceso a las cosas mismas. Esta vuelta no es, por supuesto, una

6 *Ivi*, p. 79.

empresa baladí, ya que el conocimiento de esencias es fundamental para guiar la investigación científica, evitando así consecuencias adversas o negativas de los productos tecnológicos que de ella se deriven.

Impactos negativos de la actividad científica y de los instrumentos científicos pueden ser vistos en pinturas paisajistas a partir del romanticismo: efigies del cambio radical en el panorama terrestre durante la Revolución Industrial.

Si la Revolución Industrial es consecuencia del Proyecto de la Modernidad; y si el Antropoceno inició en dicha revolución; por lo tanto, el Antropoceno es producto del proyecto moderno. No es posible pensar en los adelantos científicos y tecnológicos, así como la huella geológica debida a dichos adelantos, sin entender las bases matemáticas y filosóficas modernas. Las repercusiones son variopintas en muchos ámbitos: vías de comunicación (mejores transportes marítimos y terrestres), minería (bomba de vacío), militar, urbanización, etcétera. Naturalmente, estas mejoras y la intervención humana en nichos ecológicos impactaron geomorfológicamente. Dos casos: 1) la construcción de vías férreas trajo consigo la modificación del suelo donde se instalaron, cuyas repercusiones se perciben, por ejemplo, en la disminución de especies endémicas; y, 2) la edificación de grandes centros urbanos industriales produjo la aniquilación o el desplazamiento de la flora y la fauna originaria.

En suma: «El término Antropoceno es un instrumento para la crítica ambiental que no sólo se expresa en diversos discursos científico-políticos, sino también se manifiesta por medio de la imagen»⁷.

2.2 Geo-estética: Descripción del impacto geológico del quehacer humano

Los registros pictóricos antrópicos tienen un carácter epistémico gracias a lo cual la imagen se considera un medio para mostrar la huella de la intervención humana en el medio geofísico. Con base en lo anterior, la geo-estética asume que una obra de arte pictórico es un modo de

⁷ P. Krieger, *Fotografía de arquitectura y paisaje del Antropoceno tardío: el espíritu humboldtiano en la obra de Fernando Cordero*, cit., p. 122.

investigación ambiental, sostenido por las ciencias y las humanidades⁸.

Puede asegurarse que el fundador de esta veta de investigación es Alexander von Humboldt. Él propuso una reflexión sobre problemas ambientales con base en la relación entre investigación científica y la comprensión estética de los geo-paisajes. Para Humboldt las obras visuales brindaban información relevante del medioambiente y los estragos de la intervención del *homo faber*.

Acerca de lo anterior, Krieger aclara:

Relacionar la geología con la estética en el sentido neo-humboldtiano requiere la aclaración conceptual de que no se comprende la estética como definición normativa de lo bello, un valor relativo, diferente en cada época y cultura, sino en el sentido aristotélico de cognición sensorial. La geo-estética analiza los datos sensoriales, particularmente visuales, como información relevante para entender la composición y percepción de paisajes determinados por características geofísicas, como pliegues, sedimentaciones, erosiones, entre otras. Es más, se percibe la imagen que captura estas características de los geo-paisajes como un catalizador del conocimiento complejo⁹.

La sinergia entre la ciencia geológica y la disciplina filosófica de la estética constituye el concepto de geo-estética. La investigación geo-estética es descriptiva, proporciona un modo epistémico para la comprensión de la transformación geomorfológica: «el escenario geológico se convierte en producto cultural»¹⁰.

La descripción geo-estética debe seguir los siguientes parámetros de análisis: 1) la estética de la catástrofe muestra la violencia lenta en el proceso autodestructivo de la civilización humana en el Antropoceno; la huella del *homo sapiens* no es un «evento abrupto como un terremoto y una erupción de un volcán, sino la erosión lenta, pero persistente del

8 Cf. Id., *Geo-estética, concepto de investigación interdisciplinaria y práctica artística: la exposición STRATUM en Ciudad de México, en 2022*, en «Quaderni Culturali IILA» 4 (2022), pp. 53-63.

9 *Ivi*, p. 55.

10 Id., *Fotografía de arquitectura y paisaje del Antropoceno tardío: el espíritu humboldtiano en la obra de Fernando Cordero*, cit., p. 123.

geo-paisaje»¹¹. 2) Contraste de temporalidades implica tener conciencia de los lapsos que toma la modificación geomorfológica. 3) Intervención metamórfica conlleva estudiar la relación dinámica, en constante interacción, de la naturaleza muerta (creaciones humanas) y la naturaleza viva. 4) Catalizar problemas y temas geo-estéticos y políticos con un enfoque transhistórico y transcultural. 5) Educación y acercamiento multidisciplinario respecto a temáticas ambientales del Antropoceno.

3. Geo-estética y Habitar

Como se ha visto en la sección anterior, geo-estética es producto de la sinergia entre geología y estética, cuya labor es la descripción con base en la obra pictórica de los cambios en el paisaje durante el Antropoceno, para contribuir a criticar interdisciplinariamente la fuerza geológica de las edificaciones arquitectónicas humanas. Con ello se busca crear reflexión para solucionar multidisciplinariamente problemas ambientales.

La crítica geo-estética tiene como una de sus motivaciones repensar la forma en la que el *homo sapiens* mora en el mundo. En el fondo se pide habitar en sentido heideggeriano.

3.1 La relación de la noción heideggeriana de “habitar” con la geoestética

La idea heideggeriana de “habitar” como “construir” muestra una nota esencial del ente humano, la cual se relaciona íntimamente con la naturaleza simbólica de dicho ser.

Martin Heidegger expresa que, si pensamos el habitar y el construir como dos actividades separadas podemos representar algo parcialmente correcto, esto porque se basa en el esquema dicotómico medio-fin, incapaz de capturar relaciones esenciales ya que «construir no es sólo medio y camino para habitar, el construir es en sí mismo ya

11 Id., *Geo-estética, concepto de investigación interdisciplinaria y práctica artística: la exposición STRATUM en Ciudad de México, en 2022*, cit., p. 60.

el habitar»¹². Para explicar ese solazamiento esencial, el autor de *Ser y Tiempo* parte de una indagación etimológica:

¿Qué significa entonces construir? La palabra del alto alemán antiguo correspondiente a construir, *buan*, significa habitar. Esto quiere decir: permanecer, residir. El significado propio del verbo *bauen* (construir), es decir, habitar, lo hemos perdido [...] Los verbos *buri*, *büren*, *beuren*, *beuron* significan todos el habitar, el hábitat [...] La palabra *construir* habla todavía de un modo originario dice al mismo tiempo *hasta dónde* llega la esencia del habitar. *Bauen*, *buan*, *bhu*, *beo* es nuestra palabra <<bin>> (<<soy>>) en las formas *ich bin*, *du bist* (yo soy, tú eres), la forma de imperativo *bis*, *sei*, (sé). Entonces ¿qué significa *ich bin* (yo soy)? La antigua palabra *bauen*, con la cual tiene que ver *bin*, contesta: <<*ich bin*>>, <<*du bist*>> quiere decir: yo habito, tú habitas. El modo como tú eres, yo soy, la manera según la cual los hombres somos en la tierra es el *Buan*, el habitar. La antigua palabra *bauen* significa que el hombre es en la medida que *habita*; la palabra *bauen* significa al mismo tiempo abrigar y cuidar¹³.

Lo anterior no solamente habla del aspecto ontológico del ser humano, también muestra el suelo primigenio de la eticidad, esto es, del modo como el hombre es en la tierra. Construir-habitar es la parte ontológica que determina el aspecto ético: cuidar. Todo construir-habitar debe ser abrigar, cuidar. Heidegger sostiene que este sentido se ha perdido, por lo que siempre deben tenerse presente tres cosas: 1) Conceptualmente habitar y construir están entrelazados; 2) Ontológicamente habitar-construir es esencial al ente humano; y, 3) Éticamente, dicho binomio se despliega en el cuidar¹⁴. Por cuidar puede entenderse el dejar que algo se desarrolle libremente en su esencia.

Heidegger advierte que un habitar auténtica conlleva salvaguardar la tierra: «Salvar la tierra no es adueñarse de la tierra, no es hacerla nuestro súbdito, de donde sólo un paso lleva a la explotación sin

12 M. Heidegger, *Construir, Habitar, Pensar*, en M. Heidegger, *Conferencias y artículos*, Editorial Serbal, Barcelona 1994, p. 128.

13 *Ivi*, pp. 128-129.

14 *Ivi*, p. 130.

límites»¹⁵. En contraste, el proyecto moderno entiende el habitar más como transformación - creación o modificación constante - que como cuidado; de ahí que se conciba a la ciencia y la tecnología como medios para expresar lo que el ser humano tiene de esencial, lo que le diferencia como especie, como *homo sapiens*.

En virtud de esta diferencia ontológica, el hombre es el único que transforma radicalmente el ambiente en el que vive:

Más que valiéndose de habilidades físicas e instintos, el hombre modifica su ambiente y ello quiere decir que se encuentra hasta cierto punto distante de la naturaleza, como si no perteneciera a ella. En una dirección opuesta a la naturaleza y al orden de lo biológico, el hombre se vale de la técnica que es lo contrario de la adaptación del sujeto al medio, puesto que es la adaptación del medio al sujeto [...] El hombre es entonces creador de un mundo, no se adapta al mundo, adopta el mundo a él, a sus necesidades y comodidades porque también la técnica es la producción de lo superfluo¹⁶.

Esa producción de lo necesario y de lo superfluo produce residuos materiales que erosionan el suelo terrestre o contaminan el espacio aéreo. En términos heideggerianos se diría que no se cuida la “cuaternidad”¹⁷.

El autor de *Ser y Tiempo* dirá que una auténtica edificación debe coligar la cuaternidad de tal modo que haga sitio a una plaza. Así, por ejemplo:

El puente deja a la corriente su curso y al mismo tiempo garantiza a los mortales su camino, para que vayan de un país a otro, a pie, en tren o en coche. Los puentes conducen de distintas maneras. El puente de la ciudad lleva del recinto del castillo a la plaza de la catedral; el

15 *Ivi*, p. 132.

16 R. Chaverry, *Habitar el mundo digital*, en A. Constante y R. Chaverry (eds.), *Filosofía, arte y subjetividad. Reflexiones en la nube*, UNAM, México 2016, pp. 124-125.

17 Heidegger sostiene que todo habitar-construir tiene que cuidar la cuaternidad conformada por la tierra, el cielo, los divinos y los mortales. Para una explicación más amplia de esta idea véase M. Heidegger, *Construir, Habitar, Pensar*, cit., p. 131.

puente de la cabeza de distrito, atravesando el río, lleva a los coches y las caballerías enganchados a ellos a los pueblos de los alrededores [...] El puente, en arcos pequeños o grandes, atraviesa río y barranco -tanto si los mortales prestan atención a lo superador del camino por él abierto como si se olvidan de él- para que, siempre de camino al último puente, en el fondo aspiren a superar lo que les es habitual y aciago, y de este modo se pongan ante la salvación de lo divino. El puente *reúne*, como el paso que se lanza al otro lado, llevando ante los divinos. Tanto si la presencia de éstos está considerada de propio y agradecido de un modo visible, en la figura del santo del puente, como si queda ignorada o incluso arrumbada¹⁸.

El puente reúne lo separado. Reunir lo separado es hacer símbolo. El puente es un símbolo, un lugar, que otorga espacio para una plaza. Toda construcción que lleve a cabo lo anterior es un símbolo siempre y cuando cuide y otorgue un espacio en el que están admitidos tierra y cielo, los divinos y los mortales.

En este contexto no debe entenderse únicamente “espacio” como *extensio*: objeto de abstracción estudiado a través de relaciones analítico-algebraicas, tal como se comenzó a hacer en el Proyecto de la Modernidad. Bajo esta concepción el espacio no contiene plazas ni lugares, ni símbolos (como puentes, por ejemplo); esto es, no hay construcciones, no se habita.

Las ideas de Heidegger en términos geo-estéticos podrían sintetizarse de la siguiente forma: el habitar *qua* construir conlleva el cuidado del medioambiente en la medida en que las edificaciones sean un símbolo de la sinergia del hacer humano y la naturaleza. La geo-estética debe motivar que el hombre aprenda nuevamente a habitar. Por ello Heidegger termina con la siguiente reflexión:

¿qué pasa con el habitar en ese tiempo que da que pensar? Se habla por todas partes, y con razón, de la penuria de viviendas. No sólo se habla, se ponen los medios para remediarla. Se intenta evitar esta penuria haciendo viviendas, fomentando la construcción de viviendas, planificando toda la industria y el negocio de la construcción. Por

muy dura y amarga, por muy embarazosa y amenazadora que sea la carestía de viviendas, *la auténtica penuria del habitar* no consiste en primer lugar en la falta de viviendas. La auténtica penuria de viviendas es más antigua aún que las guerras mundiales y las destrucciones, más antigua aún que el ascenso demográfico sobre la tierra y que la situación de los obreros de la industria. La auténtica penuria del habitar descansa en el hecho de que los mortales primero tienen que volver a buscar la esencia del habitar, *de que tienen que aprender primero a habitar*¹⁹.

El ser humano es ignorante, no sabe habitar. Al no saber habitar ha causado graves daños en el medioambiente. La investigación geo-estética debe contribuir para salir de estado de ignorancia. Con ello la vida de hombres y mujeres habitando sus construcciones arquitectónicas, simbólicas, puede ser armónica con la naturaleza.

4. Vida: Habitar la arquitectura urbana en el Antropoceno

La ignorancia del ser humano, su no saber habitar armónicamente en la naturaleza, ha hecho que sus edificaciones simbólicas causen estragos negativos en el medioambiente. A guisa de ilustración: la edificación de presas inmensa o rascacielos en el horizonte urbano implica realizar enormes excavaciones y rellenos de concreto para la cimentación, lo que provoca perturbaciones en la corteza terrestre. Peter Krieger ahonda más acerca de esto y menciona que

los efectos climáticos provocados por el levantamiento de rascacielos, como la generación de sombras, la canalización extrema de vientos y la elevación de la temperatura promedio de la urbe sellada por asfalto y congestionada por la colocación densa de torres son factores negativos que también deberían considerarse en análisis racional del impacto ambiental²⁰.

19 *Ibí*, p. 142.

20 P. Krieger, *Semánticas inversas. La geoestética crítica de la Torre Reforma*, en «Bitácora arquitectura» 42 (2019), p. 101.

Los clústeres de rascacielos indican, son signo de, zonas económico-comerciales; generan identidades espaciales: hiperurbanización. Esa mancha urbana agota la resiliencia del nicho ecológico; consume grandes cantidades de agua, requiere el uso de energía eléctrica para el alumbrado, desplaza por medio de vehículos (públicos y privados) miles de personas, quienes pasan la mitad de sus días -acaso más- viviendo allí. Cabe mencionar que cualquier edificio que se presume *eco-friendly* en realidad no lo es debido a que sólo los arquitectos e ingenieros intentan paliar algún problema ambiental introduciendo ciertas mejoras, por ejemplo: sistemas de canalización pluvial.

La construcción y mantenimiento de grandes urbes implica la explotación de recursos naturales, deforestación, extracción y transformación de materia terrestre en materia de edificación y decoración. Este proceso reduce la naturaleza a un recurso económico. Con lo cual puede colegirse que uno de los mayores problemas a los que se enfrenta la investigación ges-estética es el de la economía: la administración de la escasez de recursos naturales para crear hábitat humano.

No deja de ser curioso el hecho de que, aunque el ser humano constituya su mundo de manera simbólica, lo que conlleva transitar de la esfera natural a la esfera cultural, ello le conduzca paulatinamente a su propia aniquilación.

El hombre percibe la naturaleza y la dota de signos para conocerla y dominarla, adaptándola a su medida para poder habitar; sin embargo, no ha aprehendido a hacerlo adecuadamente, pues habitar en su modo simbólico (hiperurbanización) en lugar de procurarle una mejor calidad de vida le conduce a su propia destrucción. El *homo sapiens* desaparecerá, pero el ecosistema podrá recuperarse, tal como lo ha dejado de manifiesto la exposición STRATUM²¹. En dicha exposición se observa cómo la flora logra volver los residuos materiales industriales una instalación natural sobre la que habitar. Sin intervención humana lo silvestre ocupa cualquier territorio, esto advierte que la naturaleza se mantendrá en crecimiento y borrará las huellas de los productos tecnocientíficos, a pesar de las modificaciones geomorfológicas

21 Exposición presentada en el Museo Universitario de Ciencias y Artes de la UNAM, durante 2022.

padecidas. En otras palabras, el crecimiento de la naturaleza muestra que la realidad está configurada por “sustancias” aristotélicas y no por “formas” baconianas. Si lo anterior es cierto, implicaría el fracaso del Proyecto de la Modernidad al no poder domeñar la naturaleza física. A pesar de que el ser humano se mantenga creando y adaptando el entorno a sus necesidades y comodidades, al final de cuentas todos los productos resultantes de dicha adaptación terminarán siendo re-asimilados en el ecosistema. El resultado más plausible del proyecto moderno sería la aniquilación del propio ser humano, no su apoteosis. Lo que tenía como propósito procurar la vida del hombre le conduce a su extinción.

5. Reflexiones finales

El trabajo de la investigación geo-estética consiste en la descripción y crítica, a través de obras pictóricas, de los paisajes terrestres, para mostrar el impacto geomorfológico del quehacer humano en la era del Antropoceno. Puede decirse que durante dicha era el ser humano ha dejado de habitar, en sentido heideggeriano, el mundo natural-físico, pues sus macro-edificaciones causan estragos notables en los nichos ecológicos. Lo anterior sugiere que una de las tareas de la geo-estética consiste en contribuir para que el hombre aprenda a habitar, pues gracias al Proyecto de la Modernidad ha sido negligente a ese respecto. Como hemos señalado, la primera crítica al proyecto moderno la llevó a cabo Husserl en *La crisis*. En términos simples: la matematización del mundo, cuyo punto arquimedianio fue el tránsito de la “sustancia” aristotélica a la “forma” baconiana, no contribuyó a un conocimiento profundo de los objetos naturales y mucho menos de los productos científicos y tecnológicos, lo que implica una cierta dosis de ignorancia e incertidumbre acerca de las consecuencias de su implementación. El uso de tales productos supone un beneficio para lograr la apoteosis del ser humano, pero, en realidad, lo más probable es que lo conduzca a su aniquilación.

Bajo este tenor, la segunda crítica, a partir de la geo-estética, con base en la evidencia empírica, sostiene que la naturaleza, aunque haya experimentado perturbaciones, por su resiliencia, se mantendrá

en crecimiento-desarrollo, recreándose continuamente, a pesar de las edificaciones creadas por la mano del hombre; pues encontrará sitio alrededor del cual subsistir. Esto indica el fracaso del hombre moderno porque muestra que es impotente tanto para conocer como para dominar la naturaleza.

Filosóficamente hablando, la geo-estética debe basarse en la idea de hombre como animal simbólico, pues esta característica le impele a habitar-construir el mundo. Asimismo, puede decirse que no sólo Humboldt es precursor de la geo-estética, también Heidegger.

Todo lo antedicho sugiere que el verdadero cuidado del mundo, del medioambiente, equivale al cuidado de sí de la humanidad.

Bibliografía:

- Chaverry, R., *Habitar el mundo digital*, en A. Constante y R. Chaverry (eds.), *Filosofía, arte y subjetividad. Reflexiones en la nube*, UNAM, México 2016;
- Heidegger, M., *Construir, Habitar, Pensar*, en M. Heidegger, *Conferencias y artículos*, Editorial Serbal, Barcelona 1994;
- Husserl, E., *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*, Prometeo Libros, Buenos Aires 2008;
- Krieger, P., *Fotografía de arquitectura y paisaje del Antropoceno tardío: el espíritu humboldtiano en la obra de Fernando Cordero*, en «Bitácora arquitectura» 41 (2018-2019);
- Id., *Geo-estética, concepto de investigación interdisciplinaria y práctica artística: la exposición STRATUM en Ciudad de México, en 2022*, en «Quaderni Culturali IILA» 4 (2022);
- Id., *Semánticas inversas. La geoestética crítica de la Torre Reforma*, en «Bitácora arquitectura» 42 (2019);
- Marino, A., *Libertad y esencia humana según Rousseau*, en A. Marino (coord.), *Rousseau. Moderno y Antimoderno*, UNAM-FES ACATLÁN, México 2016.

La experiencia estética de la vida fáctica

*Viridiana Pérez Gómez**

Resumen: El presente texto busca dilucidar el modo en el que la vida fáctica y cotidiana puede constituir una experiencia estética. Para ello, el primer apartado está dedicado a exponer de forma general el nacimiento de la estética y la relación que esta disciplina filosófica guarda con el arte y la belleza. Posteriormente se analiza el concepto de experiencia a partir de Martin Heidegger y las implicaciones que ha tenido el influjo de la tradición moderna. En seguida, se ahonda en la experiencia estética que acontece al interior de la vida fáctica y, finalmente la relación que tiene la experiencia estética con el arte y la manera en la que el arte ha sido distanciado de los procesos vitales de la existencia humana. El objetivo consiste en demostrar que la experiencia estética atraviesa nuestro ser-en-el-mundo y, en este sentido, la vida fáctica es ya una forma estética de habitar el mundo, así como el arte un reflejo de la vida.

Palabras clave: Experiencia, experiencia estética, vida, cotidianidad, arte

* viridiana.perezgo@correo.buap.mx

Abstract: The present text seeks to elucidate the way in which factual and everyday life can constitute an aesthetic experience. To this end, the first section is devoted to a general exposition of the birth of aesthetics and the relationship that this philosophical discipline has with art and beauty. Subsequently, the concept of experience is analyzed starting with Martin Heidegger and the implications that the influence of the modern tradition has had. After that, it delves into the aesthetic experience that occurs within factual life and, finally, the relationship between aesthetic experience and art and the way in which art has been distanced from the vital processes of human existence. The objective is to demonstrate that the aesthetic experience traverses our being-in-the-world, and, in this sense, factual life is already an aesthetic way of inhabiting the world, just as art reflects life.

Keywords: Experience, aesthetic experience, life, everyday-life, art

1. El nacimiento de la estética

«Estoy escribiendo y ésa es mi manera de llorar»¹
José Revueltas

A Fernando Huesca, amigo entrañable
in memoriam

Si bien desde la antigüedad se llevaron a cabo ciertos estudios en torno al problema de la sensibilidad y al problema de lo bello,² no puede hablarse de una estética en sentido estricto, aunque sí podríamos reconstruir un planteamiento estético. Para poder hacer esto, sin embargo, resulta necesaria la legitimación que se le concedió a la *cognitio sensitiva* en el siglo XVIII por parte del pensador ilustrado Alexander Gottlieb Baumgarten.³

En medio de un panorama esencialmente guiado por la luz de la razón e influenciado por gran parte de racionalismo académico alemán, Baumgarten atiende a la urgente necesidad de elaborar una *cognitio sensitiva* en respuesta a lo que, por un lado, Wolff denominó *cognitio distincta*, y por otro, Leibniz como *gnoseologia superior*.⁴ Esta *scientia*

1 J. Revueltas, *Mi temporada en el infierno*, en *Obra reunida 7, Las evocaciones requeridas*, ERA/CONACULTA, México 2014, p. 180.

2 Tanto Platón (cf. *Banquete*, *Hippias mayor*, *Fedro*, *Teeteto*) como Aristóteles (cf. *De Anima*, *Poética*) dedicaron ciertos pasajes y textos a tratar tanto el problema lo bello como el problema de la *aisthesis* en contraposición con el *nous*. No menos interesante resulta cómo al inicio del *Teeteto*, Platón adjudica a Teeteto la siguiente afirmación: «episteme no es otra cosa que aisthesis» (151e, 1-2) y posteriormente Sócrates sostiene que la *aisthesis* tiene diversos modos de entenderse, a saber «como la visión, la audición y el olfato, el frío y el calor, el placer y el dolor, o el deseo y el temor, entre otros que podrían citarse» (156b, 3-7). Que al principio se le atribuya a la *aisthesis* una polisemia rica y variada y que después se restrinja su campo semántico, tiene que ver con el hecho de que para los griegos resulta fundamental separar el ámbito del intelecto (*nous*) y el ámbito de mera percepción sensible (*aisthesis*).

3 El estudio de una verdad sensible, así como la sistematización de la estética como ciencia del conocimiento sensible podemos rastrearla, respectivamente, en los dos textos más importantes de Baumgarten: *Reflexiones filosóficas en torno al poema* de 1735 y la *Aesthetica* de 1750. En el primer texto surge «el nacimiento de la reflexión estética, antes de convertirla en sistema con la posterior publicación de 1750 del libro fundacional de esta disciplina.» J. del Valle, *La dignidad de la imaginación. Alexander Baumgarten y el contexto de nacimiento de la estética*, en «ARETÉ Revista de filosofía» XXII/2 (2011), pp. 303-328, aquí p. 317.

4 Julio del Valle sostiene que «debido en gran parte al poco interés de la filosofía de

cognitionis sensitiva, mejor conocida como *Aesthetica* y definida como «teoría de las artes liberales, gnoseología inferior, arte del pensar bellamente, arte de la analogía de la razón»⁵, buscaba ofrecer una imagen mayormente perfeccionada del ser humano, en tanto que, si ya existía una visión abstracta, conceptual y matematizada (la lógica), el fin de la estética sería proporcionar una visión desde la sensibilidad humana -ciertamente despreciada durante muchos siglos empezando por Platón hasta llegar al propio Descartes-. Esta visión constituiría, según Baumgarten, una mirada hacia lo particular del mundo a partir de la interrelación que existe entre la sensibilidad humana y la belleza.

En este sentido, la estética tiene como meta perfeccionar el conocimiento sensible y demostrar que aquello que podemos conocer del mundo no se agota en el conocimiento propiamente teórico e intelectual. Este perfeccionamiento del conocimiento sensible acaece única y exclusivamente gracias a la belleza, la cual «no es algo que se pueda llevar en la cosa declarada bella, sino que se encuentra en el territorio de la intuición sensible, en la sensibilidad del sujeto humano: el que haya belleza no dice nada acerca del mundo, sino que manifiesta la perfección de nuestro conocimiento sensible»⁶.

De esta manera, que estén hermanadas la estética y la belleza supuso durante mucho tiempo la idea de que la estética se encuentra, por ende, circunscrita al reino del arte. Al respecto, quizás haya sido Aristóteles el primero en sostener la relación que guarda el arte con la belleza en el libro VII de la *Poética*; de ahí que, si «la belleza es el objetivo primero del conocimiento sensible cuando busca su propia

Wolff por una *cognitio sensitiva*, es descrita como *cognitio confusa* y por tanto excluida de una *cognitio distincta*. Por ello, la consideración de la sensibilidad fue llamada desde la terminología de Leibniz-Wolff como *gnoseologia inferior*, donde inferior tiene, además el sentido vinculado a la sensibilidad y no la razón (*gnoseologia superior*), un sentido claramente subordinado respecto de las consideraciones lógico-deductivas» J. del Valle, *La dignidad de la imaginación. Alexander Baumgarten y el contexto de nacimiento de la estética*, cit., p. 317.

5 «AESTHETICA (*theoria liberalium artium, gnoseologia inferior, ars pulchre cogitandi, ars analogi rationis*) est *scientia cognitionis sensitivae*» (Baumgarten, *Aesthetica* 3). A. G., Baumgarten, *Theoretische Ästhetik*, (secciones fundamentales de "Aesthetica" (1750/58), Hans Rudolf Schweizer (ed.), Meiner, Hamburgo 1983, p. 3.

6 S. Castro, *Filosofía del arte. El arte pensado*, Herder, Ciudad de México 2017, p. 22.

perfección»⁷, y la belleza guarda una relación de primer orden con el arte, la estética como ciencia del conocimiento sensible estaría de alguna manera vinculada a la experiencia artística, lo cual no es incorrecto, pero habría que tener en cuenta que la estética en primer término no se agota en el hecho artístico, sino en la percepción sensible. No obstante, el verdadero problema no es la relación que guarda en sí la estética y el arte, sino la manera en la que se ha entendido este último.

El arte desde finales del siglo XIX y hasta nuestros días -ahora de forma exacerbada-, ha desvinculado el objeto artístico de los objetos cotidianos y las experiencias ordinarias de nuestra familiaridad con el mundo. De hecho, cuando Marcel Duchamp en 1913 irrumpió en “el mundo del arte” al colocar dentro de un museo un objeto de la llana cotidianidad, como lo fue *Rueda de bicicleta*, o años más tarde en 1917 un mingitorio intitulado *La fuente*, el mundo del arte parecía colapsar, pero al mismo tiempo accedía a un umbral completamente diferente al que predominó durante varios siglos, y en donde precisamente el arte y los objetos artísticos eran una creación surgida por el genio y la creatividad del artista; lo cual, hay que decirlo, no siempre fue así. Según A. Danto «El arte mimético consciente surgió en Grecia junto con la filosofía, casi como si ésta encontrara en aquél un paradigma para la gama completa de problemas a los que la metafísica puede responder. La antigua teoría debe su prestigio al mérito de haber acertado en la relación entre el arte y la realidad»⁸.

Así pues, las reflexiones en torno al arte para los griegos eran fundamentales en tanto que el arte se trataba de un acto de reproducción o imitación de la propia realidad. Por ello, «la idea no se le hubiera ocurrido a nadie si el arte fuera una cosa alejada de los intereses de la vida. Porque la doctrina no significa que el arte fuera una copia literal de los objetos, sino que reflejaba las emociones e ideas asociadas con las principales instituciones de la vida social»⁹, de ahí que la idea petrificada del arte por el arte, es decir, entender al arte exclusivamente a partir

7 *Ibidem.*

8 A. Danto, *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*, trads. Á. Molla Román y A. Molla Román, Paidós, Barcelona 2002, p. 129.

9 J. Dewey, *El arte como experiencia*, trad. J. Claramonte, Paidós, Barcelona 2008, p. 8.

de categorías “estéticas”, no habría tenido cabida en aquella estrecha relación que guardaba el arte y la vida cotidiana.

Ejemplo de ello podemos hallarlo en la reciente exposición temporal “Arte de los pueblos de México. Disrupciones indígenas” que tuvo lugar en el Palacio de Bellas Artes en la Ciudad de México a inicios del 2022, en la cual llamaban mucho la atención dos aspectos que sonaban al unísono: la primera es que se exhibían desde utensilios de la cocina tradicional indígena, hasta indumentaria, alfombras y objetos de culto; y la segunda era la inevitable sentencia de la poeta mixteca Celerina Patricia Sánchez como parte de la curaduría de la exposición: «Para los pueblos indígenas no hay una concepción en la que el arte tenga que ser contemplativo, más bien el arte debe tener utilidad. El arte indígena se come, se viste, se canta, se vive».

Con esto nos disponemos a defender una de las tesis principales del presente texto, a saber, la experiencia estética de la vida. Si, como hemos visto, la estética en tanto ciencia del conocimiento sensible tiene como objetivo ofrecer una imagen más completa del ser humano por medio de la ampliación del «espectro de la razón e incorporar dentro de ella lo que puede llamarse una razón sensible»¹⁰, será la experiencia estética la que nos posibilite apreciar el mundo en su particularidad concreta a partir de la percepción. Ya en su *opus magnum*, *Fenomenología de la percepción*, Merleau-Ponty nos dice que «La verdadera filosofía consiste en aprender de nuevo a ver el mundo y en este sentido una historia relatada puede significar el mundo con tanta profundidad como un tratado de filosofía»¹¹. De manera que, si la filosofía verdadera consiste en ver el mundo, y la experiencia estética nos permite verlo, nuestra tarea en el presente manuscrito será demostrar que la experiencia estética atraviesa nuestro ser-en-el-mundo y, en este sentido, la vida fáctica es ya una forma estética de habitar el mundo, así como el arte un reflejo de la vida.

10 J. del Valle, *La dignidad de la imaginación. Alexander Baumgarten y el contexto de nacimiento de la estética*, cit., p. 317.

11 M. Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, trad. J. Cabanes, Planeta-De Agostini, Barcelona 1993, p. 20.

2. El concepto de experiencia

Pero antes de entrar en el problema, sería pertinente preguntar: ¿A qué llamamos tener una experiencia? ¿En qué consiste hacer de algo una experiencia? ¿Cómo diferenciar una experiencia de una experiencia estética? ¿No toda experiencia es ya una experiencia estética? Frente a la época tecnológica por la que atravesamos, en la cual el eje central está en el hacer y el producir, y en donde no hay razón para esperar, pero tampoco para soportar el tedio «se va echando a perder la capacidad de tener experiencias»¹².

En este punto resulta difuso no sólo el hecho mismo tener experiencias e inclusive de perder la capacidad de tenerlas, sino a qué llamamos experiencia estética y por qué esta se vinculó, durante mucho tiempo, enteramente al arte. Al respecto, Schaeffer asegura:

[...] si la idea de una *experiencia* que sería específicamente estética ha sido ampliamente desacreditada a lo largo del siglo XX, no fue solamente porque se tuviesen sospechas acerca de la estética leída como voluntad de regir la teoría de las artes a partir de un punto de vista heterónimo en relación con la práctica artística, sino también, y sin duda más fundamentalmente, porque la noción de “experiencia” en el sentido de “experiencia vivida” a menudo se consideró con desconfianza, a causa de su carácter “psicologizante”¹³.

El problema y la enemistad con el psicologismo durante principios del siglo XX tuvo lugar a partir de las discusiones que tanto Franz Brentano como sus alumnos, arremetieron en contra de la tesis que reducía a meros fenómenos subjetivos y psicológicos los campos abstractos y universales -como es el caso de la lógica y las matemáticas-. Dicha tesis, *grosso modo*, anularía el carácter objetivo de las ciencias y, por lo tanto, su validez universal. Lo que hace Brentano y sus alumnos, entre ellos Alexius Meinong y Edmund Husserl,¹⁴ será intentar demostrar la

12 B-C. Han, *Vida contemplativa. Elogio de la inactividad*, trad. M. Alberti, Taurus, Ciudad de México 2023, p. 22.

13 J-M. Schaeffer, *L'expérience esthétique*, Gallimard, Paris 2015, p. 32.

14 Hay que destacar la importancia que tuvo Franz Brentano dentro de la filosofía del

autonomía y la objetividad de estas disciplinas y, a su vez, protegerlas de reduccionismos que podrían limitar su alcance y aplicación.

Esto ayuda a comprender en cierta medida parte de los problemas que se gestan alrededor del siglo pasado y que inciden directamente en la forma de concebir el hecho mismo de la experiencia. En la década de los cuarenta, Heidegger ofrece una definición de experiencia a propósito de Hegel:

En la palabra alemana experimentar, *Erfahren*, “*fahren*” tiene el significado originario de conducir, guiar. Cuando construye una casa, el carpintero conduce las vigas en una dirección determinada. Ese conducir es un impulso, un empuje hacia... Conducir es una manera de alcanzar algo dirigidamente...: el pastor conduce el rebaño fuera y lo conduce a la montaña. Experimentar es un alcanzar que sale en pos y que ansía llegar. *Experimentar es un modo de la presencia, esto es, del ser*¹⁵.

Ciertamente nos enfrentamos a una definición legada por la tradición moderna, la cual pone de relieve que es la subjetividad la que conduce (*fahren*) la experiencia. De ahí que experimentar tiene como meta alcanzar y llegar a la determinación de su esencia, de su ser. Esta concepción exige a la experiencia su determinación a partir del sujeto capaz de experimentar.

Así las cosas, pueden entenderse parte de los motivos que suscitaron tanto la desacreditación de la así llamada experiencia estética, como la

siglo XX y las tres direcciones en las que tuvo incidencia, a saber: en la filosofía analítica, la fenomenología y el psicoanálisis. Dentro de la filosofía analítica destaca Alexius Meinong, Edmund Husserl en la fenomenología y Sigmund Freud en el psicoanálisis. Si bien tradicionalmente nos hemos referido a las dos grandes propuestas filosóficas del siglo XX: filosofía analítica y filosofía continental, no puede afirmarse que persiguen objetivos diferentes. Precisamente un enemigo en común, como lo afirma Schaeffer (*L'expérience esthétique*. cit., p. 32), era el psicologismo y sus respectivas tesis derivadas. En este sentido, no cambian los problemas ni las inquietudes filosóficas propias de la época, lo que cambia es el modo de tratamiento con el que ambas tradiciones buscan enfrentarse a los problemas. Para fines del presente texto, nos guiaremos por uno de los caminos que ofrece la tradición fenomenológica y que alumbra lo que aquí defendemos como experiencia estética.

15 M. Heidegger, *El concepto de experiencia en Hegel*, en *Caminos de bosque*, trads. H. Cortés y A. Leyte, Alianza, Madrid 2017, p. 140.

indisoluble relación que guardaba la estética con el arte y, por lo tanto, la manera en la que la experiencia artística estaba condenada a ser no más que un acto meramente subjetivo y psicologista. Sin embargo, será la fenomenología una vía que permitirá repensar no sólo el concepto de experiencia, sino de experiencia estética por fuera del linde artístico. Es así como una década después, alrededor de 1950, Heidegger proporciona una particular manera de entender el sentido originario de lo que nombramos experiencia:

Hacer una experiencia con algo -sea una cosa, un ser humano, un dios- significa que algo nos acaece, nos alcanza; que se apodera de nosotros, que nos tumba y nos transforma. Cuando hablamos de hacer una experiencia, esto no significa precisamente que nosotros la hagamos acaecer; hacer significa aquí: sufrir, padecer, tomar lo que no se alcanza receptivamente, aceptar, en la medida en que nos sometemos a ello. Algo se hace, adviene, tiene lugar¹⁶.

El hecho de ser afectado, de dejar-ser el acaecimiento de la experiencia, implica que esta concepción no está determinada por la subjetividad. Más bien soy el receptor de aquello que me afecta, me alcanza y me excede. Una experiencia acaece entonces de tal manera que trasforma y, a su vez, restaura la continuidad de los acontecimientos, las cosas, los hechos, los sufrimientos y los padecimientos que son ya constitutivos de ella misma. De esta manera, y con el fin de entender la esencia pura de la experiencia del mundo, se despierta un interés que proporciona goce mientras dura.

En este sentido, lo que posteriormente se denominará experiencia estética «forma parte de las modalidades básicas de la experiencia común del mundo y que explota el repertorio común de nuestros recursos atencionales, emotivos y hedónicos, aunque dándoles una inflexión no solamente particular, sino también singular»¹⁷. De tal manera que, si precisamente la filosofía en su estado más originario trata de ver el mundo -cosa que cada vez hacemos menos-, la fenomenología para

16 M. Heidegger, *Del camino al habla*, trad. Y. Zimmerman, Serbal, Barcelona 1987, p. 143.

17 J-M. Schaeffer, *L'expérience esthétique*, cit., p. 7.

Merleau-Ponty «es asimismo una filosofía que resitúa las esencias dentro del existencia y no cree que pueda comprenderse al hombre y al mundo más que a partir de su facticidad»¹⁸.

Poder ver el mundo exige entonces un ámbito abierto que posibilita dejar-ser al mundo mundo en el propio acto experiencial en el que éste acontece. Este dejar-ser está determinado por la facticidad de la vida en la experiencia de su cotidianidad. Dicha idea de experiencia que está en juego es, en principio, una experiencia estética, pues se trata, en todo caso, de percibir sensiblemente el mundo que me es dado y que no lo coloca ni lo pone mí subjetividad.

Como sugiere el pragmatismo de John Dewey, se trata de

recobrar la continuidad de la experiencia estética con los procesos normales de la vida [...] Incluso una experiencia en bruto si lo es auténticamente, es más propia para dar clave de la naturaleza intrínseca de la experiencia estética que un objeto desconectado de cualquier otro modo de experiencia¹⁹.

En este tenor, las preguntas enunciadas al inicio de esta sección constituyen parte de las discusiones filosóficas de las últimas décadas que buscan rehabilitar el sentido fáctico que posee la vida misma, a la par de su experiencia estética. Esto implica, de entrada, la superación de la hegemonía y exclusividad artística en la investigación estética y más bien demanda el carácter estético de la vida en sus múltiples posibilidades. Es por ello por lo que la estética ya no se limita a tratar con las obras de arte; antes bien, da lugar a diversos y variados modos de experiencias humanas que permiten aprender de nuevo a ver el mundo. Con ello, no se trata de una visión estética dada por los artistas, de hecho, aquella

noción extravagante de que un artista no piensa y que un investigador científico no hace otra cosa que pensar, resulta de convertir una diferencia de tempo y énfasis en una diferencia de calidad. El pensador

18 M. Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, cit., p. 7.

19 J. Dewey, *El arte como experiencia*, cit., pp. 11-12

tiene su momento estético, cuando sus ideas dejan de ser meras ideas y se convierten en el significado corpóreo de los objetos²⁰.

3. La experiencia estética

Aquello que hemos denominado experiencia estética y que está *ex profeso* fuera de la exclusividad artística, no quiere decir que se trate de una experiencia que nada tiene que ver con el arte, al contrario, y como decíamos ya en el primer apartado, el principal malentendido fue por parte del arte que buscó separarse a toda costa de la experiencia cotidiana con el mundo, por ello es que el arte auténtico no puede ir separado de su realidad vital y fáctica.

Casi al final del prólogo a la *Fenomenología de la percepción* se advierte: «La filosofía no es el reflejo de una verdad previa, sino, como el arte, la realización de una verdad»²¹; esto quiere decir que la tarea tanto del arte como de la filosofía no consiste en reflejar la verdad, sino que tienen a bien realizarla. El ejemplo al que hacíamos alusión era precisamente en el cual el arte indígena mexicano se come, se canta, se usa y se vive, justamente en el entendido de que el arte refleja la realidad profunda de su cultura y por medio de esto, realiza su verdad. Por tanto, si bien podemos tener, indudablemente, experiencias estéticas en el arte, la idea es buscar en la vida misma los diversos modos en los que acontece la experiencia estética.

La fenomenología como método, argumenta Merleau-Ponty, «es el ensayo de una descripción directa de nuestra experiencia tal como es, sin tener en cuenta su génesis psicológica ni las explicaciones causales que el sabio, el historiador o el sociólogo puedan darnos de la misma»²². Cuando la fenomenología se mienta a sí misma como ciencia de la experiencia humana, es porque su tarea es precisar las condiciones de la experiencia en relación con la conciencia, esto es: la manera en la que un fenómeno tal pone en juego mi relación con el mundo, que no es otra cosa que “la percepción”.

20 *Ivi*, p. 17.

21 M. Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, cit., p. 20.

22 *Ivi*, p. 7.

La percepción se puede entender a partir de un enfoque científico, pero también desde un enfoque filosófico/fenomenológico. En el primero, se ve a la percepción como un hecho, como algo que tiene que ser determinado conceptualmente; en el segundo caso, como vivencia, vivencia de estar en el mundo. Por lo tanto, no es que conciencia y mundo se entiendan uno primero del otro, sino que para la fenomenología no pueden presentarse de forma independiente. La percepción como tal involucra ambas condiciones. Para ejemplificar esto, podemos recurrir a uno de los hitos que marcó la prosa del siglo XX:

Y muy pronto, abrumado por el triste día que había pasado y por la perspectiva de otro tan melancólico por venir, me llevé a los labios unas cucharadas de té en el que había echado un trozo de magdalena. Pero en el mismo instante en que aquel trago, con las migas del bollo, tocó mi paladar, me estremecí, fija mi atención en algo extraordinario que ocurría en mi interior. Un placer delicioso me invadió, me aisló, sin noción de lo que lo causaba. Y él me convirtió las vicisitudes de la vida en indiferentes, sus desastres en inofensivos y su brevedad en ilusoria, todo del mismo modo que opera el amor, llenándose de una esencia preciosa; pero, mejor dicho, esa esencia no es que estuviera en mí, es que era yo mismo. Dejé de sentirme mediocre, contingente y mortal. ¿De dónde podría venirme aquella alegría tan fuerte? Me daba cuenta de que iba unida al sabor del té y del bollo, pero le excedía en, mucho, y no debía de ser de la misma naturaleza. ¿De dónde venía y qué significaba? ¿Cómo llegar a aprehenderlo? Bebo un segundo trago, que no me dice más que el primero; luego un tercero, que ya me dice un poco menos²³.

Lo que hace Proust en su obra maestra, *En Busca del tiempo perdido*, es describir la experiencia aurática que Benjamin había descrito ya en el ensayo *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*. Benjamin define el aura como «entretejido muy especial de espacio y tiempo: apareamiento único de una lejanía, por más cercana que pueda

23 M. Proust, *En busca del tiempo perdido. I: Por el camino de Swann*, trad. P. Salinas, Alianza, Madrid 2019, p. 47.

estar»²⁴. Una experiencia aurática consiste, por tanto, en la *percepción* actual de un aquí y un ahora ya acontecidos, pero tremendamente distantes espaciotemporalmente. Lo que hace el narrador es describir la experiencia de un recuerdo totalmente involuntario que acontece en el instante en el que un sorbo de té con un pedazo de magdalena tocan su paladar. Dicha experiencia, involuntaria, evoca de golpe una poderosa rememoración del pasado en el presente y, por lo mismo, suscita una serie de reflexiones sobre la naturaleza de su propio ser y su estar ahí por medio del recuerdo.

En este caso, si la percepción es la manera en la que una experiencia pone en juego nuestra relación con el mundo, «[e]l momento de la consumación es al mismo tiempo el momento de un nuevo comienzo. Cualquier intento para perpetuar, más allá de su término, el goce obtenido en el momento de satisfacción y armonía, constituye un retiro del mundo»²⁵. Este retiro del mundo forma parte de la experiencia estética que se hace patente por medio del recuerdo, la duración y el hecho cotidiano de beber té con un pedazo de magdalena; hace que el personaje vuelva inexorablemente a su yo que claramente ya no es él, pero que permanece. Así, se constata el acontecimiento del retiro del mundo -posibilitado por la experiencia estética- gracias a la afirmación del personaje en la cual nos dice que mientras bebe un segundo trago de té, éste no le dice más que el primero y por lo tanto un tercero le dice un poco menos²⁶.

Aquí coincidimos con Dewey, quien afirma que «la experiencia, en el grado en que es experiencia, es vitalidad elevada»²⁷. Esta vitalidad viene dada a partir de la percepción sensible que informa y forma a la vez, la propia experiencia del mundo. Por consiguiente, no sólo se puede tener experiencias estéticas de los objetos artísticos, sino primordialmente al interior de la vida fáctica en la que estamos inmersos en la medida en que podemos percibir nuestro mundo circundante.

24 W. Benjamin, *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*, trad. A. E. Weikert, Itaca, Ciudad de México 2017, p. 47.

25 J. Dewey, *El arte como experiencia*, cit., p. 19.

26 M. Proust, *En busca del tiempo perdido. I: Por el camino de Swann*, cit., p. 47.

27 J. Dewey, *El arte como experiencia*, cit., p. 21.

De esta manera, no sólo el ámbito de la percepción -vasta en sí- atraviesa nuestra experiencia estética de la vida cotidiana. Proust nos demuestra que se encuentra atravesada también por el tiempo, la memoria y, por ende, el recuerdo.²⁸

Pero cuando nada subsiste ya de un pasado antiguo, cuando han muerto los seres y se han derrumbado las cosas, solos, más frágiles, más vivos, más inmatereales, más, persistentes y más fieles que nunca, el olor y el sabor perduran mucho más, y recuerdan, y aguardan, y esperan, sobre las ruinas de todo, y soportan sin doblegarse en su impalpable gotita el edificio enorme del recuerdo²⁹.

4. La experiencia estética entre la vida y el arte

Sin embargo, llama la atención que después de un par de siglos, se haya desvinculado esta capacidad que posee en sí misma la vida de dar lugar a la experiencia estética. Inclusive, según John Dewey, existen dos clases de mundos posibles en los que no tiene cabida este tipo de experiencia, a saber:

en un mundo de mero flujo, el cambio no sería acumulativo; no se movería hacia una conclusión. La estabilidad y el descanso no podrían ser. [...] [asimismo] en un mundo acabado no habría rasgos de incertidumbre y de crisis, y no habría oportunidad para una resolución. En donde todo está ya completo no hay realización³⁰.

28 Sería importante aclarar aquí que la percepción no es lo mismo que el recuerdo, por ello aparece el ámbito de la percepción y por otro, este mismo ámbito es enriquecido, eso sí, por parte del tiempo y el recuerdo. «Percibir no es experimentar una multitud de impresiones que conllevarían unos recuerdos capaces de completarlas; es ver cómo surge, de una constelación de datos, un sentido inmanente sin el cual no es posible hacer invocación ninguna de los recuerdos. Recordar no es poner de nuevo bajo la mirada de la conciencia un cuadro del pasado subsistente en sí, es penetrar en el horizonte del pasado y desarrollar progresivamente sus perspectivas encapsuladas hasta que las experiencias que aquél resume se han cual vividas nuevamente en su situación temporal. Percibir no es recordar» M. Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, cit., p. 44.

29 M. Proust, *En busca del tiempo perdido. I: Por el camino de Swann*, cit., p. 49.

30 J. Dewey, *El arte como experiencia*, cit., p. 18.

La vida en tanto movimiento, cambio constante y arrebató es ya la fiel prueba de su carácter dinámico y verbal. El problema de fondo con la experiencia estética tiene que ver más, como ya lo advertíamos anteriormente, con su obvia relación con el arte, pero, a la vez, la desunión del arte con la vida común. En este punto, el capitalismo ha tenido una influencia avasalladora en el desarrollo de la institución museística como recintos propios de las obras de arte, en el claro entendido de que éstas son cosas aparte de la vida cotidiana y, por ende, “demandan” un espacio propio³¹. El museo desde un inicio exige un carácter meramente contemplativo de lo estético y es ahí cuando lo estético se vuelve una forma pobre y disminuida de la experiencia (*Erfahrung*) convertida en vivencia (*Erlebnis*).

A partir de ello surgen dos grandes consecuencias: 1) «[s]e aplaude mucho la maravilla de la apreciación y la gloria de la belleza trascendente del arte, sin tener en cuenta la capacidad para la percepción estética en lo concreto»³²; 2) «la vivencia no es sólo la fuente de la que emanan las normas que rigen sobre el deleite artístico, sino también las que rigen sobre la creación artística. Todo es vivencia, pero quizás sea la vivencia el elemento en el que muere el arte»³³.

El maltrato que se le ha dado al elemento estético dentro del arte tiene que ver con la incapacidad de percibir lo concreto y singular de los procesos orgánicos en los cuales también se desarrolla el arte y, en este sentido, la crítica que hace Heidegger en *El origen de la obra de arte*, y que sentencia la muerte del arte gracias a la estética, da en el clavo para entender por qué la concepción de estética sería, en todo caso, la responsable de arrebatarle al arte su capacidad de acontecer desde su verdad; pero, en cambio, suscitar vivencias en tanto que éstas son conducidas (*fahren*) por el objeto.

Retomando, en definitiva, las dos definiciones de experiencia antes dilucidadas, tenemos que, mientras que en la primera el énfasis está en el conducir (*fahren*) y por lo tanto en la subjetividad; en la segunda

31 Cf. *Ivi*, p. 9.

32 *Ivi*, p. 11.

33 M. Heidegger, *El origen de la obra de arte*, trads. H. Cortés y A. Leyte, La oficina, Madrid 2016, p. 141.

tenemos el dejar-ser y por lo tanto la manera en la que la experiencia acontece y/o acaece independientemente de la subjetividad -como en el ejemplo de Proust-. Por esto mismo, resulta necesario desvelar las dos ideas de estética que están en juego para que, con suerte, logren clarificar a lo que verdadera y originariamente apunta una experiencia estética de la vida.

Al inicio de las tematizaciones que emprende Heidegger en torno al problema del arte en la década de los treinta, observa que la estética en tanto disciplina filosófica había desarrollado una manera peculiar de tratar con el arte «[y] es que la manera en la que la estética contempla de antemano la obra de arte está dominada por la interpretación tradicional de todo ente»³⁴, de ahí la exigencia de «empezar por pensar el ser de lo ente para que se aproximen más a nosotros el carácter de obra de la obra, el carácter de utensilio del utensilio y el carácter de cosa de la cosa»³⁵. Esto significa que la “estética tradicional” -por llamarla de alguna manera- tiene una determinada concepción de lo ente como algo objetivamente representable. De este modo, la estética sería la manera metafísica de tratar con el arte como una mera expresión y vivencia subjetiva de la sensibilidad, lo cual, para el pensador alemán no sólo supone una necesaria superación de la metafísica, sino una superación de la estética³⁶. Dicha empresa no anula la posibilidad de hablar de una estética diferente, más bien abre el paso para la fundación de un nuevo proyecto filosófico que configure una estética por fuera del ámbito de la vivencia y la expresión subjetivistas.³⁷

Quizá sea *El origen de la obra de arte* uno de los primeros textos que tiene como objetivo emprender la audaz tarea de abrir la puerta a una

34 *Ivi*, p. 63.

35 *Ibidem*.

36 *Id.*, *Aportes a la filosofía. Acerca del evento*, trad. D. V. Picotti, Biblos, Buenos Aires 2011, p. 397.

37 «La interpretación del arte como “expresión” indica al mismo tiempo que (aunque interpretado todavía historiográficamente según el carácter de “obra” y el posibilitamiento de goce) tiene que satisfacer a la esencia de la instalación, cuya apropiación, como adecuada, sólo puede resultar a través de una formación vivencial» *Id.*, *Meditación*, trad. D. V. Picotti, Biblos, Buenos Aires 2006, p. 43.

nueva propuesta estética en confrontación con la propia metafísica.³⁸ En este caso, el intento principal es dilucidar cómo acontece la obra de arte por fuera de una consideración estetizada, o lo que es lo mismo, una consideración vivencial a partir del objeto representado. Lo que hace el filósofo alemán es pensar, tomando como referente la obra *Zapatos* de Vincent van Gogh, la obra de arte en su ser originario a partir de la descripción de los elementos que la componen y la exponen, y gracias a los cuales el ser de la obra se devela a partir del acontecimiento de su ser utensilio:

En la oscura boca del gastado interior del utensilio zapato está grabada la fatiga de los pasos de la faena. En la ruda y robusta pesadez de las botas ha quedado apresada la obstinación del lento avanzar a lo largo de los extendidos y monótonos surcos del campo mientras sopla un viento helado. En el cuero está empapada la humedad y el barro del suelo. Bajo las suelas se despliega toda la soledad del camino del campo cuándo cae la tarde. En el zapato tiembla la callada llamada de la tierra, su silencioso regalo del trigo maduro, su enigmática renuncia de sí misma en el yermo barbecho del campo invernal. A través de este utensilio pasa todo el callado temor por tener seguro el pan, toda la silenciosa alegría por haber vuelto a vencer la miseria, toda la angustia ante el nacimiento próximo y el escalofrío ante la amenaza de la muerte. Este utensilio pertenece a la tierra y se encuentra a resguardo en el mundo de la labradora³⁹.

En la espléndida descripción de las botas de la labradora, Heidegger da señales sobre uno de los asuntos capitales que persigue el presente texto: la experiencia estética de la vida, pero al mismo tiempo la experiencia vital del arte en tal experiencia estética. No obstante, esto no

38 En este punto cabe aclarar que *El origen de la obra de arte* constituiría sólo uno de los primeros intentos por parte del filósofo de la Selva Negra para refundar el proyecto de la estética; sin embargo, en tanto que es el primer intento, Heidegger dedicará otros textos posteriores, tales como *Aportes a la filosofía*, *Meditación*, los tomos *Nietzsche I y II* e inclusive los *Cuadernos negros*, entre otros, en los cuales tratará el problema en relación con la superación de la metafísica y, por tanto, con el otro inicio del pensar al filo del acontecimiento histórico del ser (*Ereignis*).

39 M. Heidegger, *El origen de la obra de arte*, cit., 53.

significa que la experiencia estética ahora se encuentre exclusivamente en la vida común; antes bien, se trata de repensar la idea de que, si la experiencia estética acontece ya en el arte, es porque el arte mismo parte de una experiencia viva gracias a que el artista ve el mundo. En el caso de las botas de la labradora, no predomina la vivencia que le provoca a Van Gogh representarlas por medio de la pintura, ni la vivencia que tiene Heidegger al contemplarlas; se trata de retrotraer esos zapatos a la experiencia de su acontecer, es decir, al instante en el cual los zapatos se hacen zapatos propiamente, recorriendo los caminos sinuosos de bosque, al ser impregnados por la humedad del suelo, al soportar los pasos de la cansada labradora que trabaja de sol a sol, «las botas campesinas las lleva la labradora cuando trabaja en el campo y sólo en ese momento son precisamente lo que son. Lo son tanto más cuanto menos piensa la labradora en sus botas durante el trabajo, cuando ni siquiera las miran y las siente»⁴⁰.

El arte, en consecuencia, imita en el sentido primordial de *mimesis*, la realidad del utensilio. El ser del utensilio sólo puede ser al usarlo. En el caso de la obra de arte que representa unas botas de labranza, la verdad del ser de la obra, el acontecimiento de su verdad, reside en el ser del utensilio que imita. De manera que el arte no puede sino imitar la vida y su verdad. La verdad, dice Heidegger, «es el de su ocultamiento de lo ente en cuanto ente. La verdad es la verdad del ser. La belleza no aparece al lado de esta verdad. Se manifiesta cuando la verdad se pone a la obra, es decir en la obra»⁴¹.

Si como vimos al inicio del texto, la belleza está hermanada con la estética y la estética tradicional e inseparablemente con el arte, vemos ahora que el énfasis no recae en la belleza del arte, sino en su verdad. Ésta se encuentra asociada con el acontecimiento del ser de lo ente, al dejar-ser lo ente en tanto que ente. Si la obra de arte tiene como fin poner-en-obra la verdad del ser, el sustento material de la obra no es la belleza ni ésta es un atributo más, por ende, tampoco una exigencia del arte. La belleza sólo resplandece en la manifestación de su verdad.

40 *Ivi*, p. 49.

41 *Ivi*, p. 143.

Luego entonces, lo que subyace a esta concepción de estética es la capacidad de percibir sensiblemente el acontecimiento de la verdad del ser, en la medida en la que somos afectados por ella.

La experiencia estética, constituida como tal, tiene lugar en el acaecimiento del mundo en tanto aquello que no depende de nosotros, sino que acontece con independencia de nuestra subjetividad. Estamos en el mundo siempre y de alguna manera, y nos encontramos en él de forma involuntaria teniendo ya que ser. El fenómeno de la vida en sí misma constituye, en principio, el germen de la experiencia estética, así como la capacidad estética de percibir el mundo se corresponde con el mero hecho del dejar experimentar. La experiencia es así, «el logro de un organismo en sus luchas y realizaciones dentro de un mundo de cosas, es el arte en germen. Aun en sus formas rudimentarias, contiene la promesa de esa percepción deliciosa que es la experiencia estética»⁴².

5. Consideraciones finales

Poder dar cuenta del mundo y de la manera en las que nos acontece la verdad de las cosas no ha sido tarea fácil para la filosofía, pese a que «lo visible que vemos, de lo que hablamos, es lo mismo de lo que hablaron, que vieron Platón y Aristóteles»⁴³. Y, sin embargo, es la filosofía la encargada de poner en entredicho el mundo y lo dado de manera supuesta. Puede que tenga razón Merleau-Ponty, cuando señala que la filosofía del siglo XX -la fenomenología- «es laboriosa como la obra de Balzac, la de Proust, la de Valéry o la de Cézanne: con el mismo género de atención y de asombro»⁴⁴. Esta laboriosidad reside en aprender a ver de nuevo el mundo. Quizás hubo siglos en los que la filosofía pareció estar apartada de los problemas más vitales de nuestra existencia, y pese a ello, no hay otra tarea para la filosofía que dar cuenta de ella.

Nuestra finalidad en el presente texto fue entretejer la noción de

42 J. Dewey, *El arte como experiencia*, cit., p. 22.

43 M. Merleau-Ponty, *Notes des Cours au Collège de France 1958-1959 et 1960-1961*, Gallimard, París 1996, p. 375.

44 Id., *Fenomenología de la percepción*, cit., p. 21.

experiencia estética con la experiencia fáctica de la vida, y a la vez, sustentar cómo se da la relación entre dicha experiencia estética de la cotidianidad y su influencia en el arte y no a la inversa. Esto precisamente porque durante varios años el arte ha sido pensado en una dimensión por fuera de la experiencia cotidiana, y más aún cuando el arte sólo es visto dentro de museos e, incluso, dentro del amplio mundo de la inteligencia artificial. Esto mismo ha dotado al arte de un carácter extrañamente distanciado de las experiencias cotidianas de la vida, como beber un té, como apreciar un atardecer, o simplemente como ver el mundo que nos rodea en su implacable movimiento, rompimiento y culmen.

Llegados a este punto, consideramos que, si la experiencia estética no puede entenderse en la concordancia vital de la experiencia cotidiana, no es sino el resultado de la concepción que ha permeado gran parte de nuestra experiencia con el arte, la cual ha indicado que éste es algo muy encima del ámbito meramente sensible. Aquí surge la cuestión de cómo «la ciencia y el lenguaje son dos temas de natural relevancia filosófica, de un modo en que ciertas cosas, en apariencia cercanas al arte, no lo son: la moda, la artesanía, la alta cocina, la cría de perros o cosas semejantes»⁴⁵. Al respecto podrán surgir cantidad de objeciones de por qué la cría de perros no puede ser un asunto del arte, aunque sí de la vida cotidiana. Y no es nuestra intención mostrar lo contrario. Como buen ejercicio filosófico, si es que lo es, nuestra tarea se limita a enunciar ciertas premisas que nos permitan cuestionarnos hasta qué punto la experiencia cotidiana de la vida es, en primera instancia, una manera estética de ver y percibir el mundo, desde el momento en el que «el gruñido de un perro inclinado sobre su comida, su aullido en momentos de carencia y soledad, el movimiento de su cola cuando su amo regresa, son expresiones de la implicación de la vida en un medio natural que incluye al hombre junto al animal domesticado»⁴⁶.

Por lo tanto, nos parece que habría que comenzar por replantear la manera en la que hemos concebido al arte por fuera de nuestra experiencia vital y cotidiana con el mundo, para entonces poder percibir, sigilosamente, cómo nos acontece la vida como una obra de arte en

45 A. Danto,, *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*, cit., p. 95.

46 J. Dewey, *El arte como experiencia*, cit., p. 15.

el sentido propio de la realización de su verdad. Y sólo así enfrentar aquella pregunta que interpela «¿Por qué el arte parece a las multitudes una importación traída de un lugar extraño a la experiencia, y por qué lo estético es sinónimo de artificial?»⁴⁷.

En definitiva, tal como sigue la propuesta fenomenológica, se trata de aprender de nuevo a ver el mundo a partir de sus vastas posibilidades que no son accesibles desde otro punto de vista. Aunque puede ser que, como escribió Mr. Hinton, «[n]adie llega jamás a una madurez tal que perciba todas las conexiones implicadas»⁴⁸.

Referencias bibliográficas

- Aristóteles, *De Anima*, Gredos, Madrid 1988;
Id., *Poética*, trad. V. García, Gredos, Barcelona 2018;
Baumgarten, A. G., *Theoretische Ästhetik*, (secciones fundamentales de "Aesthetica" (1750/58), H. R. Schweizer (ed.), Meiner, Hamburgo 1983M
Benjamin, W., *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*, trad. A. E. Weikert, Itaca, Ciudad de México 2017;
Castro, S., *Filosofía del arte. El arte pensado*, Herder, Ciudad de México 2017;
Del Valle, J., *La dignidad de la imaginación. Alexander Baumgarten y el contexto de nacimiento de la estética*, en «ARETÉ Revista de filosofía» Vol. XXIII No. 2 (2011), pp. 303-328;
Dewey, J., *El arte como experiencia*, trad. J. Claramonte, Paidós, Barcelona 2008;
Han, B-C., *Vida contemplativa. Elogio de la inactividad*, trad. M. Alberti, Taurus, Ciudad de México 2023;
Heidegger, M., *El concepto de experiencia en Hegel*, en *Caminos de bosque*, trads. H. Cortés y A. Leyte, Alianza, Madrid 2017;
Id., *Aportes a la filosofía. Acerca del evento*, trad. D. V. Picotti, Biblos,

47 *Ivi*, p. 14.

48 Citado en J. Dewey, *El arte como experiencia*, cit., p. 51.

- Buenos Aires 2011;
- Id., *El origen de la obra de arte*, trads. H. Cortés y A. Leyte, La oficina, Madrid 2016.
- Id., *Meditación*, trad. D. V. Picotti, Biblos, Buenos Aires 2006;
- Id., *Del camino al habla*, trad. Y. Zimmerman, Serbal, Barcelona 1987;
- Merleau-Ponty, M., *Fenomenología de la percepción*, trad. J. Cabanes, Planeta-De Agostini, Barcelona 1993;
- Id., *Notes des Cours au Collège de France 1958-1959 et 1960-1961*, Gallimard, París 1996;
- Proust, M., *En busca del tiempo perdido. I: Por el camino de Swann*, trad. P. Salinas, Alianza, Madrid 2019;
- Platón, *Banquete*, trad. M. Martínez, Gredos, Madrid 2010;
- Id., *Fedro*, trad. E. Lledó, Gredos, Madrid 2010;
- Id., *Hippias mayor*, trad. J. Calonge, Gredos, Madrid 2000;
- Id., *Teeteto*, trad. Á. Vallejo, Gredos, Madrid 2010;
- Revueltas, J., *Las evocaciones requeridas I (Memorias, diarios, correspondencia)*, Era, Ciudad de México 1987;
- Schaeffer, J-M., *L'expérience esthétique*, Gallimard, París 2015.

***Aísthêsis* es vida: Una aproximación “estética prosaica” a la escatología ante las primeras amenazas de prevalencia de la Ciudad de México**

*Francisco Platas López**

Resumen: El artículo, desarrolla la vinculación entre estética y vida mediante la “estética prosaica” relacionada con los excrementos (*σκατός*) y la relacionada con las causas últimas o finales (*ἔσχατος*).

Mediante la “fenomenología”, la “poética”, el diseño de las obras de ingeniería y el psicoanálisis, se busca “develar”, mediante la “estética-prosaica”, la sensibilidad (*αἴσθησις*) adquirida por los habitantes de la Ciudad de México, a partir de la conquista de española, ante las amenazas de colapso en la urbe.

El texto, inicialmente expone los fundamentos fenomenológicos de la “estética poética” y de la “estética prosaica”. Para el caso de la estética poética, se presentan, los antecedentes en la poética del “Siglo de Oro Español”; las perspectivas de la *poétique de*

* fplatasl@uaemex.mx

l'espace y las aplicaciones de la *poétique de la merde*. En relación con la “estética prosaica”, o “estética para la vida cotidiana”, se abordan sus fundamentos, sus “registros” y sus modalidades. A partir de dichos planteamientos, se analiza la “sensibilidad” (αἴσθησις) adquirida por los habitantes de la Ciudad de México, a partir de la conquista de española, ante las amenazas de prevalencia de la urbe. El artículo concluye con una reflexión sobre las consecuencias estéticas para la vida de la urbe.

Keywords: *Escatología, estética prosaica, estética para la vida cotidiana, poética, poética de la mierda, poética del espacio, Ciudad de México.*

Abstract: The article explores the connection between aesthetics and life by examining the “prosaic” “aesthetics” of feces and “scatology” (σκατός), as well as “eschatology” (ἔσχατος) related to “last things”. Through “phenomenology”, “poetics”, engineering design, and psychoanalysis, the article aims to demonstrate how “prosaic aesthetics” reveal the “sensitivity” (αἴσθησις) of Mexico City's inhabitants from the Spanish conquest to the threats of the city's prevalence.

The phenomenological foundation of “poetic aesthetics” and “prosaic aesthetics” are initially established in the text. The article presents the precursors of the poetics of the “Spanish Golden Age” and the applications of the *poétique de l'espace* and the *poétique de la merde*. The article also explores the foundations, “registers”, and “modalities” of “Prosaic Aesthetics” or “Everyday Aesthetics”. From these perspectives, the article analyzes the sensitivity acquired by inhabitants of Mexico City. It concludes with a reflection on the aesthetic implications of life in the city.

Keywords: *Scatology, Eschatology, Prosaic Aesthetics, Everyday Aesthetics, Poetics, Poétique de la Merde, Poétique de l'espace, Mexico City,*

«δοκεῖ οὖν μοι ὁ
ἐπιστάμενός τι αἰσθάνεσθαι τοῦτο ὃ ἐπίσταται,
καὶ ὥς γε νυνὶ φαίνεται, οὐκ ἄλλο τί ἐστίν
ἐπιστήμη ἢ αἴσθησις»
Θεαίητος, 151 ε¹.

1. Introducción

En castellano, a diferencia de otros idiomas, la palabra “escatología” se puede referir tanto a los excrementos y a los desechos, como a lo que está más allá de la muerte. En la primera acepción el término proviene del griego *σκῶρ* (*σκατός*) *skatos* (excremento), en la segunda acepción, escatología, es también. *ἔσχατος* *eschatos* (último y *-λογία* (-logia) (estudio de algo): la exposición de las cosas últimas o finales (muerte, Juicio, destino final) es decir, lo referente a la vida después de la muerte.

En el arte, estas dos posturas han generado una *aísthesis* (*αἴσθησις*) extrema. Por ejemplo, en la música, composiciones como *Leck mich im Arsch* (*Lámeme el culo*) (1782), de Mozart, o la anti-opera, *Le Grand Macabre* (1977) de György Ligeti; en el cine, el *ero-guro-nansensu* (エロ・グロ・ナンセンス) o filmes como *WALL·E* (2008), de Andrew Stanton; en las pinturas del siglo XVI, la Capilla Sixtina de Michelangelo, o la Capilla de Santa María Xoxoteco, en Hidalgo, México. Asimismo, en el siglo XX, causaron controversia las obras *Merda d'artista* (1961), de Piero Manzoni, *Los Cuadernos de la Mierda* (1985-1987), de Francisco Toledo, *The Holy Virgin Mary* (1996) y *No Woman No Cry* (1998), realizadas con excremento de elefante, por Chris Ofili.

El presente artículo, aborda la vinculación entre estética y vida mediante el desarrollo de un enfoque de percepción estética prosaica, abordando la “escatología”, en los dos sentidos descritos previamente. Mediante estudios provenientes de la fenomenología, la *poétique de*

1 «Así, pues, a mí me parece que quien conoce algo, percibe lo que conoce, y al menos, como parece ahora, *epistēmē* no es otra cosa sino *aísthēsis*» Platón, *Teeteto*, UNAM, México 2007, p. 151, e.

l'espace, la poétique de la merde, el diseño de las obras de ingeniería y el psicoanálisis se busca “develar”, mediante la “estética-prosaica”, la sensibilidad (*αἴσθησις*) adquirida por los habitantes de la Ciudad de México, a partir de la conquista de española ante las primeras amenazas de prevalencia de la urbe. Con lo anterior, se busca resaltar la importancia que ha tenido la prosaica estética en la vida de la urbe, ante las amenazas por colapsos.

La Ciudad de México es una ciudad imposible: se encuentra en una cuenca naturalmente cerrada, sin salidas naturales, en una zona sísmica cercana a un volcán activo, a dos mil metros de altura sobre el nivel de mar, sobre un suelo que se hunde, con fuentes lejanas de abastecimiento de agua (que tienen que subir un kilómetro de altura para llegar a sus lugares de consumo) y a 300 kilómetros del mar más cercano (que es el destino final de sus desechos). Con más de 500 años de antigüedad, es una ciudad viva y es una de las más pobladas del mundo. En su zona metropolitana, viven cerca de veintidós millones de habitantes con necesidades de abasto y disposición final de sus aguas residuales.

El texto, inicialmente expone los fundamentos fenomenológicos de la “estética poética” y de la “estética prosaica”. Para el caso de la estética poética, se presentan, los antecedentes escatológicos en la poética del Siglo de Oro Español, sus principales exponentes y la relevancia de ellos en el imaginario escatológico. Con base en fundamentos fenomenológicos, se abordarán las perspectivas de la *poétique de l'espace*, de Gastón Bachelard y las derivaciones de sus planteamientos; uno de ellos, la *poétique de la merde*, será descrito y se expondrán sus aplicaciones.

En relación con la “estética prosaica”, o estética para la vida cotidiana, se abordan las actitudes que generan intercambios estéticos mediante la “dramática” y sus “modalidades”: “proxémica”, “cinética”, “enfática”, y “fluxión”. Asimismo, se expondrán los actos para comunicar dicha apreciación estética, mediante la categoría de la “retórica” y de sus cuatro “registros”: “léxico”, “somático”, “acústico” y “escópico”.

A partir de dichos fundamentos, se analiza la sensibilidad (*αἴσθησις*) adquirida por los habitantes de la Ciudad de México, a partir de la conquista de española, ante las amenazas de prevalencia de la urbe. El

artículo cierra con una reflexión sobre las consecuencias estéticas para la vida, o para la muerte, de la urbe.

2. La poética escatológica del Siglo de Oro Español

La “poética escatológica”, es un tema recurrente abordado por la tradición europea. Ejemplo de ello, lo encontramos en *Las Nubes* cuando Aristófanes señala que el trueno es el pedo (πτορδῆ) de las nubes. Por su parte Catúlo lo emplea al comienzo de su poema *Pedicabo ego vos et irrumabo* (*Les daré por el culo y por la boca*). En la *Comedia*, Dante afirma: *vidi un col capo sì di merda lordo*, al referirse al castigo de los aduladores sumergidos en estiércol. Rabelais es el precursor del *toilet humour* en *Gargantua et Pantagruel* y en el siglo de oro español Góngora escribió sonetos como *¿De dónde bueno, Juan, con pedorreras? -Señora tía, de Cagalarache*. Sin embargo, es en el siglo XVI, el mismo siglo de la conquista de México, cuando nacen dos poetas españoles que emplearon la poética para expresar sentidos escatológicos extremos: San Juan de la Cruz y Francisco de Quevedo.

La poética en la escatología de San Juan de la Cruz se manifiesta en un lenguaje poético y simbólico para expresar sus experiencias místicas. La búsqueda espiritual de una experiencia divina lo instala en la existencia temporal y los razonamientos metafísicos sobre Dios lo acercan a lo eterno; su comprensión escatológica incluye su visión de la vida eterna y la intensidad de la unión con Dios. En la poesía mística y en la fenomenología está patente la descripción de la experiencia subjetiva. La poesía mística busca transmitir una experiencia espiritual inefable, mientras que la fenomenología busca describir la experiencia tal como es experimentada por el sujeto, sin hacer juicio de su realidad objetiva².

2 Remitiendo a una preocupación por un método de la vida fáctica, José Luis Roggero señala que la lectura de ciertos autores místicos fue determinante, para el joven Heidegger, en su reinterpretación de la fenomenología: «Heidegger se apropia de la Hingabe mística dándole un sentido técnico de extrema importancia en su metodología fenomenológica». J. Roggero, *Hingabe an die Sache. Misticismo y fenomenología en la ciencia originaria preteórica del joven Heidegger*, en «Revista latinoamericana de filosofía», 38 (2012), pp. 205-232 <http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-73532012000200003&lng=es&tlng=es>

San Juan de la Cruz, en sus versos, utiliza imágenes del esposo y de la esposa, la noche, flores, frutas o la casa, para describir las etapas del camino místico y la dicha de la unión con Dios en el más allá. El anhelo y la transformación que ocurren en el camino espiritual, contemplan la dualidad de la muerte y de la vida, compartiendo el sentido de lo inefable, lo trascendente y lo divino.

A través de su lenguaje poético, busca llevar al lector más allá de las limitaciones de la razón y la experiencia cotidiana, invitándonos a contemplar y participar en la realidad más profunda y espiritual; a una expresión vehemente de morir como el único modo de acceder a la verdadera vida, la que fusiona amorosamente el alma con Dios:

«¡Sácame de aquesta muerte,
mi Dios, y dame la vida;
no me tengas impedida
en este lazo tan fuerte;
mira que peno por verte
y de tal manera espero
que muero porque no muero!

Lloraré mi muerte ya
y lamentaré mi vida,
en tanto que detenida
por mis pecados está.
¡Oh, mi Dios!, ¿cuándo será
cuando yo diga de vero:
vivo ya porque no muero?»³.

Si en la obra San Juan de la Cruz existe una comunión y síntesis entre la realidad trascendente y divina, en la que a partir del amor profano se simboliza el sentimiento místico de la unión con la divinidad, podemos

(Consultado el 14 de febrero de 2023).

3 J. De la Cruz, *Coplas del alma que pena por ver a Dios*, <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/poesias--49/html/fedce812-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html> (Consultado el 14 de febrero de 2023).

preguntarnos por el resultado del acercamiento entre realidades sacras y profanas de la vida, la muerte y el amor en la poesía de Quevedo. El remate del poema de San Juan de la Cruz contrasta con el soneto de Quevedo:

«Si hija de mi amor mi muerte fuese
que parto tan dichoso que sería
el de mi amor contra la vida mía
que gloria que mi morir de amar naciese»⁴.

La elección voluntaria de la muerte, y no de la vida, en nombre del amor profano es una elección de Quevedo. El sentimiento del amor ha superado realmente a la muerte:

«Cerrar podrá mis ojos la postrera
sombra que me llevare el blanco día,
y podrá desatar esta alma mía
hora a su afán ansioso lisonjera;

mas no, de esa otra parte, en la ribera,
dejará la memoria, en donde ardía:
nadar sabe mi llama el agua fría,
y perder el respeto a ley severa.

Alma a quien todo un dios prisión ha sido,
venas que humor a tanto fuego han dado,
medulas que han gloriosamente ardido,

su cuerpo dejará, no su cuidado;
serán ceniza, mas tendrá sentido;
polvo serán, mas polvo enamorado»⁵.

Quevedo, sus sonetos, no encuentra el final con la muerte. El

4 F. Quevedo, *Obras de Don Francisco de Quevedo Villegas*, <https://www.cervantesvirtual.com/portales/francisco_de_quevedo/obras_completas/> (Consultado el 14 de febrero de 2023).

5 *Ibidem*.

sentimiento del amor supera realmente a la muerte; considera al alma inmortal y plantea la idea de un cadáver que conserva el amor. Con una idea similar, su soneto 427, reafirma su postura sobre el destino de la vida:

«La vida empieza en lágrimas y caca,
luego viene la mu, con mama y coco,
síguense las viruelas, baba y moco, y luego
llega el trompo y la matraca»⁶.

El inicio del poema no es baladí. La obsesión escatológica de Quevedo en relación con el tema excremental es fundamental en su obra. El poema aborda lo que nos repara en el otro mundo, el poco valor de la vida y el poder de la muerte: «Lo que tenemos en este soneto burlesco es la evocación de toda la vida humana, que desemboca en el morir y en un más allá de castigo. Los elementos escatológicos son una manera de mostrar lo desagradable y sucio que es nacer, empezar a vivir»⁷.

Marie Roig Miranda, señala que las obras con temas escatológicos de Quevedo nos muestran tanto una sátira social como ingeniosos pensamientos filosóficos profundos⁸. Un planteamiento similar al anterior es el de Maria Grazia Profeti. Ella, dividió las composiciones sobre el tema en tres clases: las que corresponden a sus sonetos 608, 610, y romance 796, en donde las flatulencias son tema recurrente. En la segunda clase están sus epitafios 635, 636 y 637, en donde habla en contra de los sodomitas. En la tercera clase, las sátiras contra Góngora y el cultismo (826, 827, 828, 830, 831, 832, 834, 837, 839, 840, 841); en ellas «lo obsceno no es utilizado como juego, sino que resulta usado para agraviar y lastimar. La mención de las deyecciones corpóreas, del

6 *Ibidem.*

7 M. R. Miranda. *Escatología y filosofía en Quevedo* en «Revista Crícion» 99 (2007), pp. 57-66 <https://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/pdf/099/099_057.pdf> (Consultado el 14 de febrero de 2023).

8 *Ibidem.*

ano, son lo vedado, y por lo tanto son el máximo de la ofensa»⁹. De esta forma, se refiere a Góngora:

«Hombre en quien la limpieza fue tan poca
(no tocando a su cepa),
que nunca, que yo sepa,
se le cayó la mierda de la boca»¹⁰.

Goytisolo, afirma que «en contra de lo que suele decirse, la coprofilia de Quevedo, en vez de ser reflejo de una mente enferma, es paradójicamente, un síntoma de buena salud»¹¹. Su explicación, que refiere a una interpretación psicoanalítica, remite a una gradación en el ámbito de la neurosis. Sus poemas dan causa a las obsesiones y reconocimiento de nuestra realidad corporal y una forma de protesta contra la negación del cuerpo a causa de la represión.

Si los poemas de Quevedo exploran la forma en que los recuerdos y las asociaciones inconscientes influyen en el comportamiento humano ¿De qué manera los espacios tienen una capacidad para evocar esos mismos recuerdos y asociaciones inconscientes? Para responder esta pregunta Gastón Bachelard examinó la forma en la que nuestras experiencias y vivencias influyen en la forma en que percibimos y nos relacionamos con los lugares y los espacios. De esta forma creó la *poétique de l'espace*.

3. Fundamentos fenomenológicos de la *poétique de l'espace* y de la *poétique de la merde*

Gaston Bachelard llama “poética” a su enfoque porque utiliza el término en un sentido amplio y metafórico. Para él, la “poética” no

9 M. G. Profeti, *La obsesión anal en la poesía de Quevedo*, <<https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-obsesion-anal-en-la-poesia-de-quevedo/>> (Consultado el 14 de febrero de 2023).

10 F. Quevedo, *Obras de Don Francisco de Quevedo Villegas*, cit.

11 J. Goytisolo, *Quevedo: la obsesión excremental*, <<https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/64401/RTXXXI-N710-P38-42.pdf?sequence=1&isAllowed=y>> (Consultado el 14 de febrero de 2023).

se refiere exclusivamente a la poesía en el sentido literario, sino que abarca una dimensión más profunda de la experiencia humana y de su relación con el mundo. La *poétique de l'espace* nos invita a explorar la relación entre la imaginación y el espacio. A través de ella, podemos comprender cómo la subjetividad influye en nuestra relación con los espacios que habitamos. También destaca la importancia de la memoria en la experiencia del espacio. Los lugares en los que vivimos y que habitamos están impregnados de nuestras experiencias pasadas y de las memorias asociadas con ellos. Nos recuerda que las experiencias y vivencias individuales pueden variar ampliamente y que los espacios pueden tener significados diferentes para diferentes personas.

Gastón Bachelard, centra su trabajo en la exploración de la experiencia humana del espacio y su relación con la imaginación, la memoria y la subjetividad. Retoma del psicoanálisis, la relación entre la mente y el entorno físico, y de la fenomenología, su capacidad para profundizar nuestra comprensión de cómo percibimos y experimentamos el espacio. Sostiene que el espacio no es simplemente una entidad objetiva y neutral, sino que está imbuido de significado subjetivo y simbólico. «À notre avis, âme et esprit sont indispensables pour étudier les phénomènes de l'image poétique, en leurs diverses nuances, pour suivre surtout l'évolution des images poétiques depuis la rêverie jusqu'à l'exécutiolla menfoque»¹².

La experiencia subjetiva de la percepción y la conciencia también ha sido estudiada por Laurent Albarracín y Pierre Vinclair. Ellos, sustituyen la categoría *poétique de l'espace* por la categoría *poétique de la merde*. Una de las primeras experiencias de análisis es el poema *Hölderlin au mirador: poème en vers arithmonyme de onze* de Ivar Ch'Vavar¹³.

El poema, cuyo título no tiene significado, integra 27 canciones escritas por un “espíritu colectivo” y limitadas aritméticamente a once

12 G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, Les Presses universitaires, France 1957. «A nuestro juicio, alma y espíritu son indispensables para estudiar los fenómenos de la imagen poética en sus diversos matices, para seguir sobre todo la evolución de las imágenes poéticas desde el ensueño hasta la ejecución» G. Bachelard, *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, México 1965.

13 I. Ch'Vavar, *Hölderlin au mirador: poème en vers arithmonyme de onze*, Corridor bleu, 1995.

palabras. El texto, genera sonidos nuevos y una profunda intensidad crítica: «dans un mètre radicalement arhythmique, qui oblige à remettre la musique en jeu à chaque pas; non seulement pour l'auteur, mais le lecteur aura à son tour à "interpréter" le texte un peu comme une partition»¹⁴.

En dicho poema, la experiencia escatológica, en su contexto poético, emplea la fenomenología intentando abarcar la totalidad. Dicha totalidad, sin embargo, es inabarcable y sólo se acerca a una reducción que revela una dimensión más profunda de la experiencia humana y de su relación con el mundo, pues:

sa phénoménologie reste de part en part traversée par l'idée que rien d'autre n'aura eu lieu, que le lieu; que la poésie est inadmissible, que d'ailleurs elle n'existe pas. Bref, que les choses, les vraies, nous restent peut-être à jamais inatteignables, qu'elles nous demeurent cachées – même au poète – dans quelque faux-plafond de l'existence. Que nous n'avons jamais, quels que soient nos efforts, affaire qu'à leurs fantômes¹⁵.

En *Hölderlin au mirador*, el poeta propone que el lector busque sus recuerdos no necesariamente identificables con la memoria. En el canto 7 leemos:

«des fientes filent,
[giclent, sifflées -
strient la soirée; de gros étrons volaient sourdement dans l'air

14 «En una métrica radicalmente arrítmica, que obliga a la música a entrar en juego a cada paso; no sólo para el autor, sino que el lector a su vez tendrá que "interpretar" el texto más bien como una partitura» Le Corridor bleu, *Hölderlin au mirador* <<https://lecorridorbleu.fr/produit/holderlin-au-mirador/>> (Consultado el 14 de febrero de 2023).

15 «Su fenomenología queda atravesada por la idea de que nada más habrá ocurrido, excepto el lugar; que la poesía es inadmisibile, que además no existe. En fin, que las cosas, las reales, tal vez permanezcan para siempre inalcanzables, que permanezcan ocultas para nosotros -incluso para el poeta- en algún falso techo de la existencia. Que nunca, por mucho que lo intentemos, tengamos que ver con nada más que con sus fantasmas» P. Vinclair, *Au Mirador*, # 6. *Poétique de la merde* <<https://vinclairpierre.wordpress.com/tag/poetique-de-la-merde/>> (Consultado el 14 de febrero de 2023).

tous feux éteints. Une longue chiasse passe en miaulant»¹⁶.

Para Pierre Vinclair, una premisa de esta evocación es que algunas de las imágenes relacionadas con las excrecencias parecen suscribirse bien a la definición heideggeriana de poesía en *Ser y Tiempo*. La finalidad propia del discurso “poetizante”, es justamente aquella comunicación de las posibilidades existenciales de la disposición afectiva, es decir, la “apertura de la existencia”: «Die Mitteilung der existenzialen Möglichkeiten der Befindlichkeit, das heißt das Erschließen von Existenz, kann eigenes Ziel der “dichtenden” Rede werden»¹⁷.

Pierre Vinclair agrega además: «L’image de la chiasse miaulante, en communicant les possibilités existenciales de l’affection contenues dans le crépuscule, n’a-t-elle pas opéré un « ouvrir de l’existence » ? Il le semble»¹⁸.

Esta *Erschließen von Existenz* interactúa con la vida fáctica. Es entonces, que a partir de eventos cotidianos se da la apertura a experiencias estéticas significativas. Dichas experiencias, se relacionan con la sensibilidad de los involucrados. La estética, en este sentido, es una dimensión fundamental de nuestra vida y nos permite experimentar el mundo de una manera más profunda y significativa. La estética implica una experiencia perceptiva y una apertura de la conciencia que da trascendencia de la realidad inmediata. Lo anterior brinda una esfera nueva de posibilidades y significados.

En el caso de la fenomenología de Husserl, el mundo de nuestra experiencia ordinaria no solo es un mundo de objetos físicos que obedecen a leyes universales, como lo estudia la ciencia, sino que

16 I. Ch’Vavar, *Hölderlin au mirador*, chant 7

«Los excrementos vuelan

[chorros, silbidos –

rayaban la tarde; grandes zurullos volaban dulcemente por el aire

con las luces apagadas. Una mierda larga pasa maullando»

17 M. Heidegger, *Sein und Zeit*. Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1967, § 34

< https://www.sas.upenn.edu/~cavitch/pdf-library/Heidegger_Sein_und_Zeit.pdf > (Consultado el 14 de febrero de 2023).

18 «¿La imagen de la mierda maullante, al comunicar las posibilidades existenciales de afecto contenidas en el crepúsculo, no operaba una “apertura de la existencia”?» P. Vinclair, *Au Mirador*, cit.

además hay experiencias fundacionales que nos da dicho mundo y que son del todo diferentes. Este mundo, es el universo de las cosas. Dentro de ellas, las obras de arte, los libros, o las ciudades, también son objetos reales y cosas en un sentido amplio. Al sentido objetivo y al significado dado por nosotros, no sólo pertenecen las determinaciones que se desprenden de percepción (doxa), sino que llevan en sí determinaciones de sentido, que remiten a nuestra voluntad, valores y conducta:

Die Welt ist das Universum von Dingen. Aber physische Dinge sind davon nur ein Spezialfall; Kunstwerke, Bücher, Städte usw., sind auch reale Gegenstände und Dinge in diesem weitesten Sinne. Zum gegenständlichen Sinn dieser letzteren, zum Sinn, in dem sie uns gegeben, von uns vermeinte sind, gehören nicht nur Bestimmungen, die aus doxischer Erfahrung (Wahrnehmung) entspringen, sondern sie tragen Sinnesbestimmungen an sich, die auf unser wertendes und wollendes Verhalten zurückweisen und aus ihm entspringen¹⁹.

Husserl sostiene que, a través de la intuición y la atención dirigida, el espectador se sumerge en la obra de arte y se compromete con ella de manera única. Al percibir una obra, nos encontramos en un proceso de reducción fenomenológica, donde suspendemos nuestras creencias y prejuicios habituales para enfocarnos en la experiencia estética en sí misma, pues toda actividad cognitiva presupone moverse en un campo que es pasivamente dado, el mundo existente tal como yo lo encuentro. La tarea del esclarecimiento resulta ser una tarea de retroceso hacia el mundo, es decir, como mundo de la experiencia, en forma inmediata y previa a todos los esfuerzos lógicos

Die Aufgabe der Ursprungsklärung des prädikativen Urteils, dieses Fundicungsverhältnis nachzuweisen und das Entspringen der vorprädikativen Evidenzen aus denen der Erfahrung zu verfolgen, erweist sich nach der nunmehrigen Aufklärung des Wesens der Erfahrung als

19 E. Husserl, *Erfahrung und Urteil: Untersuchungen zur Genealogie der Logik* (Vol. 280). Verlagsbuchhandlung Prag. 1939, p. 318
<<https://archive.org/details/HusserlErfahrungUndUrteil/page/n11/mode/2up>> (Consultado el 14 de febrero de 2023).

Aufgabe des Rückgangs auf die Welt, wie sie als universaler Boden aller einzelnen Erfahrungen, als "Welt der Erfahrung vorgegeben ist, unmittelbar und vor allen logischen Leistungen"²⁰.

Regresar para examinar este mundo de la experiencia, es retornar al "mundo-de-la-vida", volver "al mundo vital" (*Lebenswelt*). Es un retroceso al mundo en que siempre hemos vivido y que ofrece el terreno para toda determinación y para toda función cognoscitiva: «Der Rückgang auf die Welt der Erfahrung ist Rückgang auf die "Lebenswelt", d.i. die Welt, in der wir immer schon leben, und die den Boden für alle Erkenntnisleistung abgibt und für alle wissenschaftliche Bestimmung»²¹.

Tanto la forma en que ocupamos nuestra vida cotidiana, como la forma en que generamos efectos sensibles constituyen el *Lebenswelt*. Partiendo de dicha premisa, Katia Mandoki desarrolló una estética para la vida cotidiana: la "prosaica".

4. Estética prosaica: una estética para la vida cotidiana

Según Mandoki, la "prosaica" es una dimensión estética que se encuentra en la vida cotidiana, en las prácticas culturales y en las diversas manifestaciones de la cultura en general. Se refiere a la forma en que las personas interactúan y se relacionan con el mundo tanto con una apertura estética hacia la realidad cotidiana como con una valoración de las múltiples formas de expresión y experiencia que encontramos en la vida diaria²².

Para Mandoki, la *aísthêsis* no es sólo una contemplación pasiva de un sujeto a los objetos estéticos, pues afirma, éstos no existen. Los objetos no son estéticos en sí mismos, sino son "objetos de o para la estética". La antigua visión sobre la "experiencia" estética ya no es válida bajo esta propuesta. El nuevo planteamiento es la condición de *aísthêsis* como apertura del sujeto en tanto "es expuesto a la vida", la

20 *Ivi*, p. 38

21 *Ibidem*.

22 K. Mandoki, *Prosaica 1*. Siglo XXI, México 2006, p. 21

condición del ser vivo que consiste en “estar abierto al mundo”²³.

Si bien, la prosaica es una mirada estética a la vida fáctica, esta apreciación estética se comunica de diferentes maneras y con actitudes diversas. Primeramente, existe un acto de comunicar dicha apreciación estética, denominada “retórica”. Dicha “retórica” se da mediante cuatro actos: los verbales, los corporales, de sonidos, y los de los objetos en los espacios. Por ello, propuso los registros: “léxico”, “somático”, “acústico” y “escópico”, respectivamente²⁴.

Por otra parte, las actitudes, talante, impulsos y desplantes en la comunicación generan un intercambio estético que Mandoki denomina “dramática” (actuación). Las modalidades de la dramática que describe Mandoki son: “proxémica”, “cinética”, “enfática”, y “fluxión”. La “proxémica”: se refiere al espacio entre individuos determinado culturalmente; la “cinética”, se refiere al dinamismo del proceso estético; la “enfática”, a la intensidad de una enunciación estética y la “fluxión” es la forma en que fluye o se acumula, se disipa o se controla el hecho estético²⁵.

La propuesta de Mandoki permite ampliar la noción de estética más allá del ámbito del arte al reconocer que la estética está presente en todas las esferas de la vida. La “estética prosaica” abarca el campo de la “estética poética”. La estética “poética” sería entonces «un área especializada de la Prosaica que se ocupa de estudiar la *poiesis* profesional de la producción y la recepción artística»²⁶. La “poética” quedaría subsumida a la “prosaica”, ya que la “poética” también es una mirada estética a la vida cotidiana, pero en este caso, de los trabajos realizados en la producción artística. Al hacerlo, invita a una apreciación más profunda y reflexiva de la realidad cotidiana.

Su propuesta estética, fomenta una sensibilidad en nuestras interacciones y experiencias diarias. Con lo anterior, propone una

23 F. Platas – A. Carranco, *La enseñanza de la estética de la vida cotidiana, en las disciplinas proyectuales del diseño, como un acercamiento al concepto fenomenológico de “vida auténtica”*, en F. Carreto (ed.), *Perspectivas disciplinarias en la investigación educativa*, AM Editores, México 2020, pp. 37-50.

24 K. Mandoki, *Prosaica 2*. Siglo XXI, México 2006, p. 22.

25 *Ivi*, p. 38.

26 *Id.*, *Prosaica 1*, p. 22.

apertura estética hacia lo común y lo ordinario y reconoce la riqueza estética que existe en las actividades diarias al fomentar una sensibilidad estética en nuestra relación con el mundo.

Los fundamentos fenomenológicos de la “estética de la vida cotidiana”, de la “poética de la mierda”, la “poética del espacio” y la “poética escatológica” del Siglo de Oro, proporcionan categorías analíticas para analizar la “sensibilidad” (*αἴσθησις*) adquirida por los habitantes de la Ciudad de México, a partir de la conquista de española, ante las amenazas de prevalencia de la urbe.

5. Conquista y desasosiego

En el mágico momento en que Bernal Díaz del Castillo caminó sobre la ancha vía que llegaría a ser la Calzada de Tlalpan, de la Ciudad de México, el conquistador medinense experimentó una remembranza de la literatura medieval fantástica. Esas obras fantásticas incluían albarradones para la protección contra inundaciones, obras de desvío de ríos, majestuosos acueductos y una interacción de obras que, junto a una particular cosmogonía, había hecho frente a las mortales inundaciones de 1382, 1446 y 1498. Tenochtitlán, estaba rodeada por los lagos de Zumpango, Xaltocan, Texcoco, Chalco y Xochimilco. La imagen de un “mar interior” en la urbe mexicana quedó plasmada en su *Historia Verdadera*:

Y desde que vimos tantas ciudades y villas pobladas en el agua, y en tierra firme otras grandes poblaciones, y aquella calzada tan derecha y por nivel cómo iba a Méjico, nos quedamos admirados, y decíamos que parecía a las cosas de encantamiento que cuentan en el libro de Amadís, por las grandes torres y cúes y edificios que tenían dentro en el agua, y todos de calicanto. Algunos de nuestros soldados decían que, si aquello que veían, si era entre sueños, y no es de maravillar que yo escriba aquí de esta manera, porque hay mucho que ponderar en ello que no sé cómo lo cuento, ver cosas nunca oídas, ni vistas, ni aun soñadas, como veíamos²⁷.

27 B. Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, Real

Para Katia Mandoki «este relato sobre la enfática escópica no podría ilustrar mejor lo que significa el prendamiento estético como experiencia sensorial y como impacto afectivo en la sensibilidad»²⁸. En este punto debe recordarse que, desde el punto de vista de Freud, el principio de realidad, que da pie a la civilización, se sustenta en la belleza, el orden y la limpieza. Este principio, puede reflejarse también en la Ciudad de México – Tenochtitlan:

Así dejamos la gran plaza sin más la ver y llegamos a los grandes patios y cercas donde estaba el gran cu. Tenía antes de llegar a él u gran circuito de patios, que me parece que era más que la plaza que hay en Salamanca, y con dos cercas alrededor de calicanto, y el mismo patio y sitio todo empedrado de piedras grandes de lozas blancas y muy lisas, y adonde no había de aquellas piedras estaba encalado y bruñido, y todo muy limpio, que no hallaron una paja ni polvo en todo él²⁹.

Esa primera imagen prehispánica, a los pocos años, se transformó por efectos de la guerra de conquista. Un registro léxico prehispánico quedó como testimonio de su enfática somática:

«Çan tlaocolxochitl
tlaocolcuicatl onmania México
nican ha in Tlatilolco
in yece ye oncan on neiximachoyan ohuaya»

«Sólo flores de tristeza,
cantos tristes se despliegan en México,
aquí en Tlatelolco,
pero es allá donde la gente se da a conocer»³⁰

Academia Española, Madrid 2011, p. 271.

28 K. Mandoki. *Prosaica 3*. Siglo XXI, México 2006, p. 143.

29 B. Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, cit., p. 293.

30 M. León-Portilla, *Cantares mexicanos. Volumen II. Tomo 1*, UNAM, México 2011, en: <<https://historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/cantares/cm02.html>> (Consultado el 14 de febrero de 2023).

La enfática somática es preponderante ante el desasosiego de los habitantes. La visión de los vencidos no sólo es un acontecimiento de tristeza, es de verdadera desesperación ante el invasor:

«Choquiztli moteca
yxayotl pixahui oncan a in Tlatilolco
yn atlan yahque on o in mexica
ye cihua nel ihui ica ye huiloa on
can on tihui in tocnihuan a ohuaya.

Ynic neltic
oyacahua atl o yan tepetl o
in México in poctli ehuatoc
ayahuitl onmantoc »

«Se extiende el llanto,
las lágrimas llueven allá en Tlatelolco.
Se han ido por el agua los mexicas;
mezclados con mujeres ya se van;
allá vamos, amigos nuestros.

Así ocurrió,
ya es abandonada el agua, el monte, la ciudad.
En México el humo se levanta,
la niebla se extiende»³¹

La fluxión escópica muestra una ciudad abandonada. Parece que en esas imágenes los dioses del cielo se olvidan de la Tierra. En el *Cántaro roto* Octavio Paz escribe: «El dios-maíz, el dios-flor, el dios-agua, el dios-sangre, la Virgen, ¿todos se han muerto, se han ido, cántaros rotos al borde de la fuente cegada?»³². Los dioses de los hombres se han cansado de dar protección a los hombres en la Tierra. La angustia, sin

31 *Ibidem.*

32 O. Paz, *Obras completas, VII. Obra poética*, Fondo de Cultura Económica, México 2014.

dioses, hace dar cuenta de la fragilidad y finitud como seres humanos. Una angustia no causada, por el designio de los dioses, sino que surge del hecho mismo de existir en el mundo. El humano del mundo, alejado de sus dioses, se angustia:

«Worum sich die Angst ängstet, ist das In-der-Welt-sein selbst. In der Angst versinkt das umweltlich Zuhandene, überhaupt das innerweltlich Seiende. Die »Welt« vermag nichts mehr zu bieten, ebensowenig das Mitdasein Anderer »³³.

En la angustia, la relación del habitante prehispánico con el mundo y con los demás se vuelve amenazada, y lo que antes le parecía seguro y familiar se vuelve extraño y peligroso. Ya no puede contar con el mundo para satisfacer nuestras necesidades. Ha perdido a sus dioses para consolarlo en nuestras preocupaciones. La presencia del otro no proporciona seguridad. Esta experiencia de la angustia lleva a cuestionar la relación con el mundo³⁴.

¿Qué hace entonces el ser humano para aminorar la angustia? Una transformación escópica. El habitante construye. Ayudado por la ensoñación de la *aisthesis* (αἴσθησις) va aprendiendo a conquistar su intimidad. Estas acciones de transformación son a su vez un cuerpo de imágenes que dan paso a dos realidades, razones, ilusiones o enlaces de estabilidad.

6. El control y retención de nuestras aguas

Vivir, para evitar la muerte por agua, contrapone dos concepciones en la transformación de espacios. La primera, es la idea prehispánica de controlar la expulsión de los lagos. Se trata de evitar la muerte

33 M. Heidegger, *Sein und Zeit*, cit., p. 187. «Aquello por lo que la angustia se angustia es el estar-en-el-mundo mismo. En la angustia se hunde lo circunmundanamente a la mano y, en general, el ente intramundano. El "mundo" ya no puede ofrecer nada, ni tampoco la coexistencia de los otros» Id., *Ser y tiempo*. Editorial Universitaria de Chile, 2022, p. 188.

34 En relación con la guerra entre españoles y mexicas, Kati Mandoki sugiere «Es de suponer que Cuauhtémoc en su lugar hubiera manifestado fluxión centrífuga al informar y movilizar a sus gentes, imponer un estado de alerta militar, buscar alianzas con otros pueblos para expulsar a los conquistadores, pero centrípeta al cerrar filas con su gente y habitantes de la zona respecto a los españoles quienes no sabrían qué esperar» K. Mandoki, *Prosaica 3*, cit., p. 153.

por ahogamiento que conduce al Tlalocan. La segunda, es la noción española de los sistemas de disposición final de las aguas residuales. El empleo del desagüe masivo, para evitar inundaciones, para evitar la muerte y su destino final: el Paraíso o el Infierno.

En el caso prehispánico el control de las aguas de desecho evoca a los niños que controlan el acto de excreción. Ese acto voluptuoso y placentero de pasar las heces por su esfínter propiciando contracciones musculares en el niño, dan como resultado en el adulto el desarrollo de determinados rasgos de carácter anal: limpieza, avaricia y cólera³⁵.

Limpieza, avaricia y cólera son características somáticas del que el registro léxico ha dejado testimonio. El tlatoani prehispánico, señala Bernal, es limpio, ávaro y colérico. Es limpio y cuidadoso en lo que a pulcritud y escurpulosidad se refiere:

Era el gran Montezuma de edad hasta de cuarenta años, e buena estatura y bien proporcionado, cenceño y de pocas carnes, y el color no muy moreno, sino propio color y matiz de indio. Traía los cabellos no muy largos, sino cuanto le cubrían las orejas, y pocas barbas, prietas, bien puestas y ralas. El rostro algo largo y alegre, los ojos de buena manera, y mostraba en su persona, en el mirar, por un cabo amor, y cuando era menester, gravedad. Era muy pulido y limpio, bañábase cada día una vez a la tarde³⁶.

El carácter anal supone también la avaricia que describe Bernal Diaz del Castillo al referirse al Tlatoani Moctezuma:

Que ellos eran muy pobres, que no alcanzan oro ni plata, ni piedras ricas, ni ropa de algodón, ni aun sal para comer, porque Montezuma no les da lugar para salirlo a buscar; y que sus antepasados tenían algún oro y piedras de valor, que al Montezuma se lo habían dado cuando algunas veces hacían paces y treguas, porque no les destruyesen, y esto en los tiempos muy atrás pasados; y porque al presente no tienen qué dar, que les perdonen, que su pobreza de causa a ello y no la

35 M. Moreno Cano, *Hurgando el sustrato. Prácticas artísticas escatológicas contemporáneas. Tesis de Master.* Universidad de Barcelona, España 2014, p. 52.

36 B. Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, cit., p. 283.

buena voluntad³⁷.

Finalmente, el dirigente mexicana también era colérico:

Estando en esto, parece ser que el gran Montezuma tuvo noticia en Méjico de cómo habían por esos sus recaudadores y que le habían quitado la obediencia y cómo estaban rebelados los pueblos totonaques. Mostró tener mucho enojo de Cortés y de todos nosotros, y tenía ya mandado a un gran ejército de guerreros que viniesen a dar guerra a los pueblos que se le rebelaron, y que no quedase ninguno de ellos con vida, y contra nosotros aparejaba de venir con gran pujanza de capitanías³⁸.

Por su parte, en el conquistador español, existen también varias transmutaciones asociadas al excremento: el regalo, el pene, la conquista. En tal sentido, cabe destacar la importancia que el psicoanálisis da a la regresión en el proceso creativo del arte escatológico. Para Freud, es que a partir de la regresión de las inclinaciones coprófilas se desarrollan, o se refuerzan, importantes aportes a la formación del carácter «el interés que hasta entonces se dedicaba a los excrementos es reorientado hacia otros objetos, por ejemplo, de la caca al dinero»³⁹. Lo anterior explica, desde una perspectiva estética, el comportamiento español:

«También se puso en plática que enviásemos a Su Majestad todo el oro que se había habido, así rescatado, como los presentes que nos envió Montezuma. Respondió Cortés que era muy bien acordado, que ya lo había él puesto en plática con ciertos caballeros»⁴⁰.

7. Las inundaciones: El destino final de nuestros desechos

La preminencia de la idea española de la transformación escópica, tendientes al desagüe masivo de aguas residuales, derivó en

37 *Ivi*, p. 221.

38 *Ivi*, p. 149.

39 S. Freud, *Prólogo de Sigmund Freud a "Escatología y civilización"*, en *Obras Completas. Tomo XII*, Amorrortu, Argentina 1979, p. 360.

40 B. Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, cit., p. 164

inundaciones a lo largo del siglo XVI. El primer desastre por inundaciones durante el virreinato que alteró más allá de los límites de una fluctuación "normal" de lluvias, fue la primera gran inundación de 1555 en donde el sistema en su conjunto se desestabilizó y propició una catástrofe urbana. Debido a ese incidente se propone ante el Cabildo la idea de desarrollar un sistema de drenaje que desaguara las aguas. Veinticuatro años después, en 1579, torrenciales lluvias rompieron diques originando una destrucción casi total en las casas de las zonas vulnerables. Para el siglo XVII las inundaciones se hicieron más recurrentes. Las primeras del siglo se presentaron en 1601, 1602, 1604 y 1607. En dicho año, se abandona la idea del control de aguas y la búsqueda del mítico "sumidero para control de agua" de Pantitlán. El virrey convocó a expertos. El arquitecto y cosmógrafo Enrico Martínez propuso un tajo que condujera las aguas fuera del Valle⁴¹. Los trabajos entonces iniciaron con la transformación de una cuenca natural cerrada, en una cuenca artificial abierta con la construcción de desagües artificiales que tenían como objetivo construir un canal en el norte, a fin de drenar lagos, interceptar el afluente de los ríos y así dirigir sus aguas hacia afuera de la cuenca.

Aún con las obras concluidas, con excavaciones de más de 6,000 metros de longitud, en menos de un año, no pudieron evitarse las inundaciones de 1623 y 1627. Sin embargo, el mayor colapso sobrevino a principios del siglo XVII, con la inundación de 1629. Al inicio de la lluvia, fue el mismo constructor del drenaje, Enrico Martínez, quien le aconsejó al virrey cerrar la salida de otro tramo del desagüe en construcción, para evitar que se destruyeran las obras que avanzaban. Con esta acción, sin embargo, sólo se estaba propiciando un taponamiento. Cuando se ordenó abrir el desagüe, ya era demasiado tarde. La ciudad quedó bajo el agua. La catástrofe fue tan aparatosa que, no en vano, al comienzo del exilio de su compañía en Bolonia, Francisco Javier Alegre, sacerdote Jesuita mexicano escribía en una relación de su orden, en relación con los efectos del agua en 1629:

41 M. Mazari - F. Platas, *Cuatro Grandes en el salvamento de la Ciudad de México*, en Memoria del Colegio Nacional, El Colegio Nacional, México 1999, pp. 165-219.

Sobrevino a estos grandes principios de inundación, que tenía ya muy consternados los ánimos, el copiosísimo aguacero de San Mateo, que hasta ahora es famoso en el reino, en que desde la víspera hasta el día llovió con increíble fuerza por treinta y seis horas continuas. Al día siguiente, 22, amaneció toda la ciudad llena de agua, que sabía más de media vara en la parte más alta⁴².

Días antes de ese estrepitoso aguacero, las lluvias habían sido inclementes:

Los barrios, compuestos por lo común de casas de adobe, todos se arruinaron cogiendo a muchos pobres bajo de sus ruinas. Otros quedaban aislados, y morían de hambre y necesidad muchísimos. El día 5 de setiembre navegaban ya las canoas por los arrabales de Santiago, de la Piedad, y por las calles más bajas [...] dentro de poco se hallaron menos en la ciudad, fuera de los muertos, más de veintisiete mil personas⁴³.

Los efectos de la gran inundación de la Ciudad de México se hicieron sentir intensamente en los subsecuentes cinco años. Durante ese tiempo, se presentaron carestías, desabasto y epidemias recurrentes. Es decir, la ciudad se enfrentó a su primer colapso.

Para conjurarlo, en ese mismo siglo, Santiago Cristóbal de Sandoval esculpió en la torre oriente de la Catedral Metropolitana, la figura de San Isidro Labrador, como santo protector de la ciudad:

«San Isidro Labrador, quita el agua y pon el sol, se repite tres veces luego de un Padre Nuestro y una Ave María, durante una procesión en la huerta o a campo abierto. “Doña Catalina asegura que no falla”»⁴⁴.

Un año después, en 1630, llegó la peste a la Ciudad de México y con ella otro santo: San Caralampio, patrono contra desastres y las pestes.

42 F. J. Alegre, *Historia de la Compañía de Jesús en Nueva España*, Colegio Pio de Artes y Oficios, Puebla 1888, p. 179.

43 *Ibí*, p. 180

44 Doña Catalina, *San Isidro “Quita el agua y pon el sol”*, Periódico el Diario de Coahuila, Saltillo, Coahuila, 16 de mayo de 2012.

Dios y Señor Omnipotente, en cuyas manos están la vida y salud de todos los hombres, por la intercesión de vuestro siervo el bienaventurado San Caralampio, presbítero y mártir, a quien concediste en premio de su heroica fe y constancia en defender tu Santo nombre, que donde estuviesen sus reliquias, o se celebrase su memoria, no habría peste ni aire alguno contagioso: te suplicamos humildemente, que venerando la memoria de su martirio y admirables virtudes acá en la tierra, merezcamos vernos libres de toda infección de alma y cuerpo, y después veros y gozaros en el cielo en su compañía⁴⁵.

Según la historia oral, la celebración de la fiesta de san Caralampio fue producto del agradecimiento que los habitantes de la denominada región de Los Llanos de Comitán tienen a este santo por la protección en años aciagos⁴⁶.

Azotada por la peste, la región había sido grandemente diezmada desde principios del siglo XVII. Esta fama de milagros se extendió a toda la República, a lo largo del virreinato. Nadie, sin embargo, como la virgen de Guadalupe para salvar al pueblo de las inundaciones, como lo atestiguan los versos de un poeta del siglo XVII:

Vos, Virgen, sois dibujada
del que hizo Cielo y tierra,
Cuyo portento no es mucho
dé inicio que sois la misma.
Si venís de tales manos,
¿qué mucho llore la tierra
una ausencia que es forzosa
de un Milagro que se ausenta?
Si vinisteis por el agua,
ya, Virgen, vais por la tierra
que, a pesar de mi pecado,

45 Anónimo, *Oraciones a San Caralampio*, Fondo de Humanidades, Libros del Siglo XIX, Biblioteca Joaquín Hazañas, 1801, en <<https://archive.org/details/HCa029038/mode/2up>> (Consultado el 14 de febrero de 2023).

46 J. Solís Cruz – R. Culebro, *La fiesta de San Caralampio. Etnografía de un espacio social* en «Estudios Sociales y Humanísticos», 1 (2003) 2, pp. 87-98.

Dios por Vos enjuaga y seca⁴⁷.

8. Consideraciones finales: *Aísthésis* es vida:

Afirma Bachelard, que en los poemas se manifiestan fuerzas que no pasan por los circuitos de un saber científico. De esta manera, la “poética del espacio”, por ejemplo, se transforma realmente en una vía de acercamiento ontológico que, más que la representación científica-tecnológica, nos pone en presencia de la verdad del ser. Lo mismo ocurre con la “poética de la mierda” o con los acercamientos escatológicos de Siglo de Oro. Es ahí donde la estética cobra sentido. La Ciudad de México, durante los primeros años de la conquista, prácticamente pereció. Sin embargo, a lo largo de este recorrido se pudo develar el valor de la *aísthésis* para su permanencia.

Frente a ese “estar arrojado al mundo”, el ser humano busca la transformación del espacio para generar el espacio de vida. Por ello, hoy más que nunca, las obras públicas, las leyes, los instrumentos de planeación, y los objetos que nos acompañan, deben procurar una apropiación simbólica para su preservación y su cuidado a través de la estética. La estética extrema, la escatológica, es paradójicamente, una vía para generar esta “apertura de la existencia”. Sólo integrando el valor estético consciente, a la cotidianidad de la vida del ciudadano, pueden establecerse nuevos valores de apropiación simbólica para la vida y el cuidado (*Sorge*), para el espacio feliz, para la topofilia, para la biofilia:

Virgen somnilocua, una tía
me enseñó a ver con los ojos cerrados,
ver hacia dentro y a través del muro.
Mi abuelo a sonreír en la caída
y a repetir en los desastres: *al hecho, pecho*.⁴⁸

47 A. Méndez Plancarte, *Poetas novhispanos*. UNAM, México 2008, p. 42.

48 O Paz, *Obras completas*, cit., p. 588.

Estética de la vida cotidiana. La prudencia como movimiento hacia la vida bella

*Ángel Xolocotzi**

Resumen: Ante la pregunta por las formas de aprehender la vida tal como ha intentado hacer la filosofía a lo largo de su tradición, destaca una línea que la concibe a partir de sus posibilidades de desocultamiento, como vida verdadera. El desocultamiento de la vida ha conducido a interpretarla en una amplia gama de sentidos que se congregan en el cuidado de esta. Tal perspectiva fue destacada por Aristóteles, principalmente en su *Ética Nicomáquea*, y retomada posteriormente por Martin Heidegger en sus primeras lecciones de Friburgo. El presente artículo busca retomar nuevamente a Aristóteles, pero ahora con el objetivo de tematizar el carácter desocultado de la vida como una posibilidad de embellecimiento a partir de algunos guiños dados por Franco Volpi.

Palabras clave: Embellecimiento de la vida,

* angel.xolocotzi@correo.buap.mx

desocultamiento, phrónesis, cuidado de sí, Martin Heidegger.

Abstract: Faced with the question of the ways of apprehending life as Philosophy has tried to do throughout its tradition, one line stands out that conceives of it on the basis of its possibilities of unhiddenness, as true life. The unhiddenness of life has led to interpreting it in a wide range of senses that congregate in the care of life. Such a perspective was highlighted by Aristotle, mainly in his *Nicomachean Ethics*, and later taken up by Martin Heidegger in his early Freiburg lectures. This article seeks to return to Aristotle, but now with the aim of addressing the unhidden character of life as a possibility of embellishment based on some winks given by Franco Volpi.

Keywords: Embellishment of life, unhiding, phronesis, care of oneself, Martin Heidegger.

«La vida no es bella, pero hay que hacerla bella»¹

Franco Volpi

1. Introducción

Cuando Kant refiere que no hay ciencia de lo bello, sino solo crítica, ni ciencia bella, sino solo arte bello, lo más seguro es que se trate de la respuesta al planteamiento de Baumgarten. Éste, a partir de la influencia de Leibniz y Wolff, se da a la tarea de instaurar una ciencia que defienda la autonomía y el carácter de ciencia que tiene lo que por primera vez él nombra “*Aesthetica*”. Es justamente en 1735 donde surge la “estética” como teoría de la sensibilidad y/o ciencia del conocimiento sensible.

Para los fines del presente texto, el problema no es la idea de estética que está en juego, sino la posibilidad de entender la belleza. Para poder comprender mejor esto, es necesario tener en cuenta que, al menos en el inicio del pensar griego, no existía como tal una ciencia que apuntara al problema de lo bello; es más, no había la necesidad de fundamentar una ciencia del conocimiento sensible. Platón, por ejemplo, para hablar del fenómeno de lo bello, lo hace en tres niveles: la belleza de los cuerpos (*Hippias Mayor*), la belleza de las almas (*Fedro*), y la belleza en sí (*Banquete*). El problema inicial no radica pues en una ciencia de lo bello, sino de lo bello en sí.

A partir de estas sucintas aclaraciones, lo que se busca con esta exposición es tratar de entender algunos aspectos de la vida cotidiana más allá de los análisis tradicionales que la determinan dentro de una exégesis disciplinar del conocimiento. Así, al hablar aquí de la posibilidad de una “estética de la vida cotidiana” no se pretende aludir a la mencionada ciencia introducida por Baumgarten, sino más bien a la búsqueda de aspectos que apunten a aprehender la vida como algo bello. De esta forma, no se parte de un planteamiento estético determinado ni de un análisis de la estética de la vida; más bien, al develar una

1 A. Xolocotzi, *El pensar apasionado de Franco Volpi*, <https://www.jornada.com.mx/2009/07/12/sem-franco.html>. (Consultado el 23 de junio 2023).

posible “estética de la cotidianidad” se apunta a una idea de vida bella, que posteriormente, puede erigirse como objeto de conocimiento de la estética misma.

Así pues, es necesario rememorar una frase que en repetidas ocasiones escuchamos al entrañable amigo filósofo Franco Volpi: «la vida no es bella, pero hay que hacerla bella». ² Allí resuena un conglomerado de propuestas filosóficas de la tradición que van de Platón a Aristóteles, pasando por Friedrich Nietzsche y Martin Heidegger, y que se extienden hasta Michel Foucault o Byung-Chul Han. ¿Acaso embellecer la vida no es la meta de toda filosofía? Esa es la pregunta que puede permitir darle un sentido no sólo a nuestras vidas, sino a la pertinencia del propio filosofar.

Basta abrir los ojos o dialogar con el vecino para percibir algo del mundo que habitamos. Por doquier se expresan aseveraciones que van desde la violencia doméstica hasta las grandes catástrofes. Frente a ello, la propia avidez de novedades proporciona una salida: nuevas noticias que hacen minimizar las previas. La espectacularidad del mundo y la vida de las redes sociales parecen actualizar en estos tiempos de dominio técnico un nivel epocal de aquello que Edmund Husserl había pensado como mundo-de-vida (*Lebenswelt*).

La dimensión técnica de la vida en el mundo o del mundo de vida abre posibilidades que van desde videojuegos, series interminables, resguardos religiosos o incluso el propio saber abstracto. Lo abstraído del mundo, como pudiese ser el conocimiento en una de sus vertientes, también puede convertirse en una forma de huida. De hecho, el saber filosófico ha sido visto en su historia como un alejamiento del mundo. La imagen del primer filósofo, Tales de Mileto, al caer a una zanja por observar el cielo es quizás el ejemplo que dio lugar a tal perspectiva. La caída de Tales propicia la risa de una mujer. Diógenes Laercio, quien documentó esto, transmite lo que añadió la acompañante: «Y tú, Tales, que no puedes ver lo que tienes ante tus pies, ¿crees que vas a conocer las cosas del cielo?» ³ La mirada de Tales hacia el cielo buscaba medir como una forma de entender el orden en donde se ubicaba el suelo

2 *Ibidem.*

3 D. Laercio, *Vidas de los filósofos ilustres*, Alianza, Madrid 2007, p. 49.

inmediato que pisaba. Parece entonces que por “ver más allá” olvidamos el “más acá”.

Ante la disyuntiva de ver “más allá” para comprender lo desapercibido del “más acá” en el que estamos, surge la posibilidad de entender el juego de enfoques como una manera de comprender la vida de otra forma. La pregunta que aquí nos hacemos es si esa forma podría ser pensada como un embellecimiento de la vida, de tal forma que pudiese hablarse de una “estética de la vida cotidiana”. Quizá la frase de Volpi resuene en muchos al ver su propia vida, la vida de los otros o simplemente el mundo. Es decir, que efectivamente esto en lo que estamos no es bello, pero que se da la posibilidad de hacerlo bello. Hay que considerar que en este punto la filosofía puede desempeñar un papel determinante, cuyos guiños se encuentran ya desde su propio surgimiento.

Si concedemos lo dicho por Volpi en cuanto a la no belleza inicial de la vida, entonces nos enfrentamos por lo menos a tres cuestiones: 1) que la visión inmediata nos puede llevar a decir lo siguiente: hay problemas, hay indeterminaciones, hay dolor, hay juego de ausencias y presencias en múltiples sentidos, hay necesidades, hay deseos, etc. 2) En todo ello habría una tendencia o movimiento a llenar la falta que se manifiesta en lo mencionado, desde cuestiones económicas fundamentales hasta el conocimiento como anulación del no-saber. 3) Esto significa, a su vez, que puede darse un movimiento que tome como punto de partida la situación en la que nos encontramos y se dirija a otra situación, que en términos de Volpi pudiese resumirse en el hecho de hacer bella la vida.

De manera que la belleza de la vida no estaría entonces determinada por una cuestión sensible que remita a cierto criterio específico; más bien se trataría de la superación de la situación inicial en la que es descubierta la vida. Tal situación inicial constituye el punto de partida para la posibilidad del movimiento que conduzca al embellecimiento de la vida.

2. La posibilidad de la belleza como desocultamiento de la vida

Ante la pregunta sobre la búsqueda de la mencionada situación

inicial, la propia filosofía, en tanto histórica, nos da pautas a partir de las remisiones que podemos hacer a la tradición. En el comienzo griego, la situación inicial fue vista de forma muy clara: como una extracción u ocultamiento de la vida y del mundo mismo. Eso inicial que nos aparece y que es interpretado en las formas ya señaladas podría ser pensado en su totalidad a partir de un desocultamiento o desvelamiento que deje ver cómo es la vida en sí, para, a partir de ello, proceder con miras a una posible configuración. A ese juego de ocultamiento y desocultamiento, de extracción y “desextracción”, los griegos le dieron el nombre de *alétheia*: la verdad en tanto estar-desocultado.⁴

Si el punto de partida es algo oculto o extraído, surge de entrada la pregunta de si acaso deberíamos desconfiar de lo más próximo. Los griegos, al inaugurar la filosofía, mostraron de múltiples formas que las cosas están relacionadas, que hay cierto orden (*kosmos*). Sin embargo, se requiere un modo de ver, lo que ellos llamaron saber o conocer (*philosophia*, *sophía* o *episteme*), para detectar lo que veían como orden, a saber, el *kosmos*, el mundo. Ya uno de los primeros filósofos, Heráclito, enfatizaba esto al insistir en que para entender algo, se requiere aprehender algo que va más allá de lo inmediato: lo contrario. De esa forma se alcanza a ver dónde comienza y dónde termina algo: los límites del día los da la noche; los límites de la paz, la guerra y los de la vida, la muerte.⁵ De acuerdo con Heráclito, el orden o armonía no se puede encontrar en las particularidades inmediatas, sino sólo en el

4 La vasta bibliografía al respecto remite a lo señalado por Martin Heidegger en múltiples textos; sin embargo, considero suficiente dar la palabra a un filólogo que conocía la interpretación heideggeriana. Me refiero a Wolfgang Schadewaldt, quien en una de sus lecciones señaló lo siguiente: «Está claro que con el concepto de verdad entramos ya en un ámbito filosófico especial. Como filólogo, estoy convencido de que la interpretación heideggeriana del concepto de *lethe* como “merma”, “extracción” (de la que “olvido” es sólo una parte) es correcta, y que *alétheia* significa así “desextracción”, como yo prefiero llamarlo, porque “desocultamiento” tiene ya un sonido místico. [...] La filosofía sería, pues, la episteme de la desextracción» W. Schadewaldt, *Die Anfänge der Philosophie bei den Griechen*, Suhrkamp, Frankfurt 1978, p. 31.

5 Baste recordar los fragmentos 40 y 57 sobre la necesidad de romper con aquella “inteligencia particular” (*phrónesis idían*) que impide ver la correlación de contrarios: «Mucha erudición no enseña comprensión [...]» (DK 22 B 40) y «Maestro de mucho es Hesíodo: consideran que sabe muchas cosas éste, quien no conoció el día y la noche, ya que son una sola cosa» (DK 22 B 57).

descubrimiento de lo común, que curiosamente, se mantiene oculto.⁶ En este sentido, lo inmediato no nos indica cómo son las cosas, ya que éstas están ocultas o extraídas; se requiere de un desocultamiento o desextracción para verlas en sentido estricto, es decir, para saber de “verdad” lo que algo es. Así, para entender el día es necesario ir más allá de él y tomar en cuenta la noche. No basta, pues, con lo inmediato, sino que se requiere ver más allá de la particularidad inmediata que muestra su vigilia. Es menester conocer la oscuridad de la noche para saber lo que es la luz del día, ya que como señala Heráclito, «si no hubiera sol, sería de noche».⁷ En el propio día, la experiencia de las sombras da una guía para entender el juego de luz y oscuridad que rompe con las particularidades inmediatas.

Este “ver más allá” es el tipo de conocimiento que inauguró la filosofía. Si se quiere filosofar, entonces se debe cumplir por lo menos un requisito: desconfiar de lo establecido y de lo más inmediato. De acuerdo con esto, la posibilidad de que la filosofía se entienda como un “conocimiento verdadero”, estaría ligada al movimiento de desocultamiento o desextracción al que se ha hecho referencia.

Ya dijimos que la idea de mundo como orden es algo que va de la mano con el surgimiento del saber filosófico. El “más allá” que se intenta ver es precisamente lo que se oculta en lo particular. El habla popular expresa esto al indicar que “el árbol no deja ver el bosque”. Nuestro trato cotidiano con las cosas, con los otros seres humanos y con uno mismo se lleva a cabo como si viéramos árboles y nunca el bosque. Se pasa simplemente de ver un árbol a ver otro. Por ejemplo, ahora estoy frente a la computadora escribiendo una conferencia, después puedo hojear un libro, jugar con mis mascotas y más adelante tomar mi café. De esta manera, parece que me relaciono con cosas particulares: la computadora, el libro, la taza de café o mis mascotas. Así se

6 Nos referimos al fragmento 1 de Heráclito en donde se mencionan los verbos *lanthanei* y *epilanthanontai*. Ambos tienen relación con la merma, extracción u ocultamiento (*lethe*) que remite al contenido de ambos verbos como olvido o pasar inadvertido. (cf. DK 22 B 1).

7 Los presocráticos se citarán conforme a la referencia canónica de Hermann Diels y Walter Kranz (DK), *Die Fragmente der Vorsokratiker*, (Griechisch/Deutsch), Weidmann, Berlin, 1951-52, DK22 B 99.

desenvuelve la vida cotidiana: pasamos de una cosa a otra. Parece que no hay necesidad de la filosofía que busca ver el fondo en su totalidad, el mundo como orden y la vida así ordenada.

La descripción que acabamos de hacer es válida cuando nos movemos en el buen funcionamiento de la vida cotidiana; sin embargo, puede darse alguna situación en donde se obstaculiza de alguna forma tal modo cotidiano de vivir. Por ejemplo, si ahora mi computadora se apaga, mi reacción sería de sorpresa, molestia o enojo porque hasta el momento ésta funciona y al escribir estas líneas no tenía contemplado interrumpir el escrito, por lo menos hasta concluir algunas ideas. Simplemente se apaga sin permitir escribir las ideas restantes. Mi sorpresa o enojo sería mayor cuando intentara encenderla nuevamente y eso no ocurriera. Quizá podría entrar en pánico porque pensaría no sólo en este escrito y el tiempo que le he dedicado, sino en los otros escritos que no he respaldado. ¿Qué tal si ya se dañó la computadora y pierdo el trabajo de varias horas? Más allá de increparme a mí mismo por la falta de previsión al no respaldar el trabajo, lo que sucede en este hecho es algo realmente sorprendente: que, al no funcionar el tránsito de una cosa a otra, como generalmente ocurre, no aparecen árboles, sino el bosque. Cuando algo así ocurre, también el habla popular lo indica al decir que “el mundo se me vino encima”.⁸

Sucesos como estos, que nos son tan familiares en la cotidianidad, muestran el fondo de lo particular. Tal fondo, el mundo y la vida en él, generalmente está oculto y aparece cuando se rompe el tránsito acostumbrado de unas cosas a otras. Así, al caminar o manejar en la calle, la relación con las otras cosas no está presente porque al parecer únicamente vamos sobre la calle o la acera; sólo cuando hay un bache o un hoyo, y caemos en él o se daña la llanta del coche, entonces “todo lo relacionado” se hace presente: el coche, el cuerpo, las casas, las actividades que tenía programadas, los familiares, entre otros. Algo que hemos experimentado algunos de nosotros en estos últimos tiempos es el hecho de que la salud no está presente hasta que aparece la enfermedad, entonces el cuerpo y todo lo que a él refiere se desoculta

8 La relacionalidad que se da entre unas cosas y otras en los procesos de ruptura o falta fueron tematizados por Heidegger en el “inicio real” de *Ser y tiempo*, es decir, a partir del §12.

con las limitaciones de sus posibilidades. De esta forma nos damos cuenta de que, efectivamente, hay un orden del mundo y que eso se mantiene latente en nuestro trato con cualquier cosa. Baste recordar en este punto nuevamente a Heráclito: «La enfermedad hace a la salud agradable y buena; el hambre, a la saciedad; la fatiga, al reposo».⁹

El saber filosófico desde su inicio ha reconocido, pues, este hecho y lo que inaugura es la posibilidad de “anticiparse” a cualquier ruptura con la cotidianidad. Lo que puede ser descubierto mediante una descompostura o falta, lo hace la filosofía mediante un modo de ver que va de lo particular al fondo en el que suceden los hechos y aparecen las cosas. Se trata de un movimiento en donde cambia el enfoque, como en las figuras tridimensionales se requiere de un alejamiento de lo inmediato, del árbol, para poder ver la totalidad, el bosque. Esto, como podemos deducir, no es un movimiento de huida ante lo más próximo, sino un intento por entender de mejor forma el impacto de lo inmediato en nosotros y la manera en la que tratamos aquello que se halla en la proximidad. En ello consiste el movimiento que va de la vida en su inmediatez hacia una vida verdadera, desocultada o desextraída. Si asumimos esta idea, también es latente el peligro que ya mostró Tales: que en el proceso de desocultamiento de lo inmediato uno puede caer. Es el riesgo que implica todo movimiento; y en mayor medida el movimiento de la vida misma. Por eso quizás conviene dilucidar si hay un movimiento cuidadoso que permita la transformación de la vida.

Hasta este punto podríamos asentir con base en las inquietudes que dieron lugar al nacimiento del filosofar; sin embargo, surge la pregunta de la relación entre el desocultamiento de la vida que va de lo inmediato presupuesto a la totalidad relacional en la que se inserta. Esto puede conducir a una vida verdadera, pero ¿qué relación habría entre la configuración de una vida verdadera y una vida bella?

En el nacimiento de la filosofía, los primeros filósofos reclamaban que, al no filosofar, la gente no sabe lo que hace, incluso algunos de ellos, como Heráclito y Parménides, tachaban a las multitudes de “ciegos y sordos” ya que actuaban por costumbre y hacían las cosas

porque simplemente así se hacían: «Incapaces de comprender tras escuchar, se asemejan a sordos»¹⁰ y «[...] los mortales que nada saben deambulan, bicéfalos [...] son llevados como ciegos y sordos [...]».¹¹

En este sentido, si la filosofía hace que la vida sorda y cegada pueda transformarse en una vida que escuche y vea, entonces en esa medida se pueda hablar, como ya dijimos, del movimiento hacia una vida verdadera. Si se quiere adjudicar la belleza a esta perspectiva, entonces debe entenderse la relación que habría entre verdad y belleza. Es decir, ¿hasta qué punto las parcialidades de la situación inicial de la vida, ya referidas, significan a su vez una limitante para entender la vida en tanto ordenada y, en ese sentido, en tanto bella? ¿En qué medida la escucha y visión del mundo en sus mejores posibilidades transformaría, pues, a la vida inicial en una vida bella?

3. El desocultamiento de la vida a partir de Aristóteles

Si regresamos a la cuestión del punto de partida para iniciar el movimiento estético señalado, tenemos que decir de entrada que estamos en el mundo sin haber tenido la posibilidad de elegir. Algunos autores como Heidegger le han llamado a esto el carácter fáctico del existir. Nacimos en algún lugar, con ciertas tradiciones, condicionados por un idioma y determinadas costumbres. Nos introducen en algún sistema educativo que persigue ideales a diversos niveles: convivir en sociedad de la mejor forma, aceptar y ejecutar algunos valores, etc. A partir de todo esto que “vamos viviendo”, nos damos cuenta de que nos interesan ciertos aspectos, que nos inclinamos por determinadas acciones o indagaciones. Con todo ello nos adaptamos a esquemas familiares, sociales, culturales. A fin de cuentas, así vivimos y vamos pasando la vida. Así se desarrolla nuestra cotidianidad.

Al ingresar a una reflexión distante de esto en lo que estamos, detectamos en ello elementos fácticos, el primero es el hecho de existir. Lo que encontramos, pues, es el carácter histórico de tal existir a partir

10 DK 22 B 34

11 DK 28 B 7, 1-2

de la herencia que nos determina y las decisiones que se toman. Así se constituye una historia de vida que permite estar escribiendo estas líneas o leerlas. ¿Qué ha posibilitado llegar a este momento para escribir sobre estas cuestiones? ¿Qué ha ocurrido en la historia de vida del lector para haber encontrado este texto? En el fondo, esas decisiones se toman evaluando las circunstancias a cada momento. Pero ¿tomamos siempre la mejor decisión? ¿Qué parámetro tenemos para confirmar eso? ¿Qué significa “mejor”? Y, ante todo, ¿qué tiene qué ver todo esto con la cuestión inicial de embellecer la vida?

En primer lugar, debemos decir que debido al carácter histórico que nos determina, el nacimiento de la filosofía y las problemáticas ahí contenidas no pueden ser ajenas a nuestras preguntas. ¿Qué necesidad surgió ante el nacimiento de la filosofía en Grecia? Se trataba, como sabemos, de hallar un ámbito en donde el saber pudiese sostenerse desde sí mismo y no fuese importado desde un ámbito ajeno, como serían las costumbres o los dogmas religiosos. Aceptar ciegamente aspectos de lo condicionado pudiese entrar en conflicto con algunos intereses genuinos. Uno de ellos era tratar de entender la propia facticidad sin recurrir a elementos secundarios construidos sobre ella, como son los mencionados dogmas, costumbres o leyendas. Los relatos mantenían un aspecto determinante del carácter histórico de la vida, la tradición misma; pero el interés genuino no era satisfecho al no ser abierta la propia dimensión fáctica e histórica como problema. Precisamente la posibilidad de apertura del problema es lo que inaugura el filosofar y la ciencia: la posibilidad de cambiar el sentido del decir, del *lógos*, en dirección a la apertura de aquello que se mantenía cerrado al ser transmitido como dogma, principio o costumbre. A pesar de la distancia histórica, la experiencia cotidiana actual conserva los motivos que dieron paso al filosofar inicial griego, ya que al intentar cuestionar algo nos seguimos enfrentando a respuestas como “así es”, “así se hace” o “así lo dictan los usos y costumbres”.

Como ya indicamos, los griegos vieron a la filosofía como un modo de anticiparse a los cambios mediante una manera de ver que modificara la forma de decir o diera razón (*didonai lógos*) de las acciones y relaciones con las cosas, con los animales y con los otros seres humanos. Descubrieron que hay un ámbito en el que no todo

está dicho ni determinado y en el que se puede cambiar el rumbo de los acontecimientos. Pero para ello es necesario tener una visión que permita “ver más allá” de lo inmediato y así poder “actuar” en sentido estricto.

Justamente será el ámbito del “actuar” el que proporcione la vía para una posible transformación de la vida con miras a su verdad y embellecimiento. Tal posibilidad va de la mano con lo que ya hemos indicado: que la vida en su punto de partida es una vida oculta o extraída y que se requiere el “ver más allá” de la filosofía para poder desocultarla y verla tal como es, es decir, superar la visión parcial heredada. Pudiese parecer extraño que digamos que tal “ver más allá” remite a un actuar. No obstante, se trata de enmarcar la propia dimensión de ese peculiar modo de ver que no se reduce, en este caso, a una contemplación.¹² Esto es así, porque las posibilidades de ver de mejor forma dependen de las posibilidades de aparecer de aquello que quiere ser visto. Así, la vida como objeto de nuestras reflexiones en estas líneas no halla su desocultamiento en modos de ser ajenos a sus posibilidades de aparición como sería la contemplación de algo que no tiene carácter histórico.¹³ La primera tematización de la vida misma y sus posibilidades históricas la encontramos en la *Ética Nicomaquea* de Aristóteles, la cual constituye la base para interpretaciones posteriores como las de Martin Heidegger en torno al cuidado. Así también el tratamiento que hace Michel Foucault en torno al cuidado de sí, o las reflexiones de Franco Volpi en torno al embellecimiento de la vida. En esta ocasión,

12 En este punto nos distanciamos de las tesis de Byung-Chul Han sobre el papel de la contemplación. La crítica de Han se inserta en una resignificación del *theorein* a partir de la hegemonía productiva en la época técnica contemporánea y en una crítica al papel de la acción. Como veremos, el énfasis en el movimiento, tematizado por Han como “transitar” recuerda posibilidades pensadas por Heidegger en sus lecturas aristotélicas. Cf. B-C. Han, *Vida contemplativa*, trad. M. Alberti, Taurus, Ciudad de México 2023.

13 Los análisis que desplegaremos a continuación se apoyan en lo trabajado por el joven Heidegger en sus primeros cursos en Friburgo y en lo que de ahí derivó, como el famoso “Informe Natorp”. En otros momentos hemos hecho referencia a la importancia de Aristóteles para el primer gran proyecto investigativo del joven Heidegger. Al respecto puede verse Á. Xolocotzi, *Los proyectos fenomenológicos de Martin Heidegger. El caso de Aristóteles*, en «Acta Mexicana de Fenomenología» 5 (2020), pp. 309-321 y Á. Xolocotzi et. al. *Aristóteles y la fenomenología del siglo XX. Estudios en torno a la presencia de Aristóteles en la obra de Heidegger y Husserl*, Biblos, Buenos Aires 2022.

nos limitaremos a una aproximación de lo señalado por Aristóteles y anunciado por Volpi.¹⁴ Con ello contaremos con una vía temática que piensa el camino hacia la posibilidad de embellecer la vida.

En su *Ética Nicomáquea*, Aristóteles vio acertadamente que hay diversos modos del *aletheúein*, esto es, diversos modos en los que las cosas son descubiertas o desocultadas, modos en los que son verdaderas las cosas. Al hacer accesible la vida, desencubriéndola, ocurre un modo particular del *aletheúein*. El estagirita mantiene a la vista que, si los modos del *aletheúein* dependen del “objeto”, entonces el modo propio del *aletheúein* de la vida sólo es posible a partir de la determinación de su modo de ser. Si la vida, *zoé* para Aristóteles, tiene su ser en el movimiento o *kínesis*, entonces, el hacer accesible la vida tiene que ver con el ser cinético de ésta.¹⁵

14 Con esta remisión a Aristóteles no buscamos justificar los intentos de alumnos de Heidegger que llevaron a cabo la famosa rehabilitación de la filosofía práctica, como Gadamer o Arendt. Ya Volpi llevó a cabo en diversos lugares su crítica a los límites que expresan esos intentos, como es el caso de la rehabilitación de la *phrónesis* aristotélica planteada por Gadamer. Al respecto, en una entrevista Volpi señala «[...] lo grave de este planteamiento es que Gadamer toma una importantísima pero pequeña determinación del conjunto de la filosofía aristotélica, la saca de su contexto antiguo y la propone como respuesta a los problemas contemporáneos» A. Xolocotzi, *Fenomenología viva*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México 2009, p. 58. Parecería que el presente intento se enlista en esa dirección; sin embargo, en estas líneas sólo se quiere enfatizar la relación que puede haber en la idea de vida bella como una vida desocultada, verdadera.

15 Lo determinante en la interpretación heideggeriana sobre Aristóteles yace precisamente en el movimiento de la vida misma, tal como lo piensa en sus primeras lecciones en Friburgo (cf. M. Heidegger, *Zur Bestimmung der Philosophie*, B. Heimbüchel (ed.), Klostermann, Frankfurt 1987; Id., *Grundprobleme der Phänomenologie*, H.-H. Gander (ed.), Klostermann, Frankfurt 1992; Id., *Phänomenologie der Anschauung und des Ausdrucks. Theorie der philosophischen Begriffsbildung*, C. Strube (ed.), Klostermann, Frankfurt 1993; Id., *Phänomenologie des religiösen Lebens*, M. Jung (ed.), Thomas Regehly y Claudius Strube, Klostermann, Frankfurt 1995.) Lo importante para Heidegger no es la interpretación estática de los modos del *aletheuein* que aquí se mencionan, sino el carácter de tránsito que posee la vida. Recientemente Byung-Chul Han ha enfatizado tal carácter a partir del contraste con otros modos de aprehensión como serían la acción, la producción y la contemplación. A partir de ciertos quiebres con estos modos de aprehensión de la vida, Han deja ver el carácter de tránsito que hace que la vida vuelva a sí misma. Esto ocurre, por ejemplo, en el caso de la fiesta: «El tiempo-de-fiesta es un tiempo detenido. Así *transitamos* por la fiesta. [...] Quien solo actúa no está capacitado para el transitar festivo que detiene el tiempo.» B.-C. Han, *Vida contemplativa*, cit., p. 100. Para otro momento se podrá desplegar el “transitar” mismo como modo de aprehensión de la vida en su diferencia con las posibilidades pensadas a lo largo de la tradición: actuar, producir y contemplar.

El tender cinético a hacer visible o desencubrir, Aristóteles lo ubica en la esencia del ser humano: *pántes ánthropoi tou eidénai orégontai phýsei*.¹⁶ Todos los seres humanos tienen por naturaleza el deseo o la tendencia a saber o conocer. El *eidénai* significa un “saber” que puede ser entendido como un “ver más” o un “más a la vista”: *málista eidénai*.¹⁷ El “más” de la visión significaría la búsqueda de los *archaís*, de los principios. La posibilidad del *málista eidénai*, “ver más”, es de gran importancia en la medida en que expresa la concepción aristotélica del ser humano.

El movimiento de la *zoé*, *vida*, encuentra su mejor expresión en la caracterización del ser humano como *zôon lógon échon*¹⁸ como viviente que tiene *lógos*, como el viviente que habla, y no como *animal rationale* [o como aparece en el primer libro de la *Ética Nicomáquea: praktiké tis tou lógon échontos*¹⁹]. El *málista eidénai* o “más de la visión” que intrínsecamente pertenece a la esencia del ser humano es posible mediante el *lógos*. En este sentido, el *lógos* sería una forma de la *kinesis*, del movimiento.

De acuerdo con Aristóteles, habría dos formas de este movimiento pensado como *lógos* a lo largo de la multiplicidad de comportamientos que conforman la vida. Por un lado, encontramos el movimiento que “constata”, nombrado por Aristóteles *epistemonikón*, como la posibilidad científica en la que se lleva a cabo el *lógos*. Ahí encontramos el desarrollo del saber teórico. Por otro lado, está el movimiento que “considera”,

16 Aristóteles, *Metafísica*, I 1, 980a 21. En el semestre estival de 1922 Heidegger traduce este pasaje de la siguiente forma: «La exigencia de la vida en el ver (la absorción en lo visible) es algo que constituye el ser-cómo (modo ontológico de temporación del ser) *del hombre*» M. Heidegger, *Phänomenologische Interpretation ausgewählter Abhandlungen des Aristoteles zu Ontologie und Logik* (SS 1922), G. Neumann (ed.), Klostermann, Frankfurt 2005, p. 17. Tres años después ofrece otra traducción: «En el ser del hombre reside en esencia el cuidado del ver» Id., *Prolegomena zur Geschichte des Zeitbegriffes*, editado por Petra Jaeger, Klostermann, Frankfurt 1979, p. 380.

17 Para lo que sigue nos apoyaremos también en la lección que Heidegger sostuvo en Marburgo durante el semestre invernal de 1924/25: Id., *Platon: Sophistes* (WS 1924/25), I. Schüssler (ed.), Klostermann, Frankfurt 1992, especialmente §§ 4-9 y § 17. Esta lección despliega elementos ya vistos desde sus primeras interpretaciones en Friburgo.

18 Aristóteles, *De Anima*, B 2 432a 30.

19 Id., *Ética Nicomáquea*, 1098a 3.

el *logistikón*. Se trata, en este caso, del desarrollo del “deliberar”. La parte constatadora se relaciona con los entes cuyos principios, *archai*, no pueden ser de otra manera; mientras que la parte consideradora o deliberadora se relaciona con entes cuyos principios sí pueden ser de otra manera, ya que como señala Aristóteles «nadie delibera sobre lo que no puede ser de otra manera».²⁰

Así, y siguiendo a Aristóteles en su *EN*, encontramos diversos modos del *aletheúein*, “del desocultar, desextraer o ser-verdadero”: los *archai*, “principios”, que no pueden ser de otra forma y los que sí pueden ser de otra manera. Como modos del *aletheúein* que pertenecen a la parte constatadora encontramos la *episteme* (“ciencia”) y la *sophía* (“sabiduría”). Mientras que la *téchne* (“técnica/arte”) y la *phrónesis* (“prudencia”) más bien corresponden a la parte consideradora; el *noûs* (“intelecto”), por su lado, se muestra como lo posibilitador de los principios.

Si la *episteme* y la *sophía* constatan los principios que no pueden ser de otra manera, entonces se perfila el objeto de tal modo de desocultamiento: lo eterno. El objeto en este modo del *lógon échon* es el *aídion*, lo eterno. “Saber”, en sentido estrecho, significa saber de aquello que no puede ser de otra manera, saber de lo eterno.²¹ Por ello, en este caso el “ver más”, el *málista eidénai*, se dirige a los *archai* de lo que no puede ser de otra forma, a lo eterno. La *episteme*, “ciencia”, constituye el primer modo de saber al constatar lo que es. Pero tiene en sí la posibilidad de ser enseñable (*didakté*) y aprendible (*mathetón*).²² Y precisamente estas posibilidades la constituyen como un comportamiento transmisible, como una enseñanza (*didaskalía*), la cual no requiere de un desencubrir propio de los principios. Esta parte de lo ya conocido en tanto presupone una base. En este sentido, la *episteme* no es la *beltiste héxis*,²³ la mejor disposición, dentro del *epistemonikón*,

20 *Ivi*, 1139a 13. La relación de la ética con la *episteme* ha sido desplegada por Elizabeth Mares en su trabajo doctoral: E. Mares, *La ética como episteme en Aristóteles*, UNAM, Cuidad de México 2022.

21 Cf. Aristóteles, *Ética Nicomáquea*, 1139b 23.

22 *Ivi*, 1139b 25.

23 *Ivi*, 1139a 15.

ya que no puede abrir propiamente el *arché* del *epistemonikón*. El movimiento desencubridor de los principios se muestra limitado en la *epistéme*. Por ello debe darse otro movimiento que permita abrir los *archai* en el *aídon*. Y esto es obra de la *sophía*.

La *sophía* (sabiduría) es pensada como la mejor disposición en el marco de lo que no puede ser de otra manera, precisamente porque en ese movimiento abre los *archai* del *epistemonikón* mismo. Así, la mayor posibilidad, constatadora, científica, le corresponde al sabio.

Ahora bien, en el ámbito deliberador, *logistikón*, encontramos dos modos del *aletheúien*: la *téchne* y la *phrónesis*. La *téchne* sabemos que concreta el saber de la *poíesis*, del producir. No obstante, a ésta le corresponde el hecho de que su obra se halle fuera de ella misma, así, el *poietón* o *érgon* que produce en tanto obra concluida ya no es objeto de la *téchne*, sino que ahora se halla junto al producir, se independiza del producir. Ésta sería entonces una disposición en la cual no se abren sus *archai*, al escapárseles siempre e independizarse.

Por su parte, la *phrónesis*, “prudencia”, es aquel saber del *logistikón*, de lo que puede ser de otra manera, en donde la *práxis* misma se constituye como el objeto del saber.²⁴ Si la *praxis* expresa la vida misma, entonces la *phrónesis* sería así la posibilidad de desocultar o desextraer la vida en tanto *praktón*, “en tanto objeto de la *praxis*”.

El “ver más”, *málista eidénai*, que ocurre en la *phrónesis* no es entonces ningún conocimiento “objetivo”, sino un movimiento que se halla en la vida y muestra la forma como ésta puede ser aprehendida más allá de lo oculto o particular. El *phrónimos* no es el hombre que observa objetivamente, sino el que puede deliberar adecuadamente: *kalôs bouleúsasthai*.²⁵ Y esto lo hace en relación con su propia vida, la cual, irremediabilmente se halla inserta en el mundo con cosas, animales y otros seres humanos. El objeto de la *phrónesis* es pues el *bouletikós* mismo, el deliberador. Por ello, en el *bouleúesthai*, “en la deliberación” del *phrónimos* es vista o abierta la *zoé*, vida, en sus diversas relaciones, ya que toda deliberación acaece respecto de lo que le sucede al *phrónimos*. El *télos* del *phrónimos*, “del prudente”, no

24 Cf. *Ivi*, VI 5, 1140a 24/ 8-9, 1141b 33; *Id.*, *Ética Eudemia*, VIII 1, 1246b 36.

25 *Id.*, *Ética Nicomáquea*, 1140a 26.

es ningún elemento traído desde afuera, ajeno a la vida misma, sino que es *he eupraxía*, el actuar adecuado con aquello con lo que nos relacionamos.²⁶

4. El destino de la *phrónesis* aristotélica en la tradición

Como hemos visto, Aristóteles cataloga los saberes de acuerdo con sus principios: algunos saberes, como las excelencias o virtudes de la teoría (*theorein*), tratan de aquello que no puede ser de otra manera; mientras que otros saberes, como la *práxis* y la producción (*poiésis*), remiten a aquello que puede ser de otra manera (cf. *EN*, VI 1139a 1). Esto no es difícil de entender si pensamos en la diferencia entre un saber teórico como la ciencia (*episteme*) o la filosofía clásica (*sophia*) y saberes prácticos o productivos. De acuerdo con lo que señala Aristóteles, es un saber específico aquel que investiga lo que una silla es (“teoría”) y se diferencia del saber sentarme en ella (“praxis”) o de su elaboración (“producción”). En la teoría, los principios no pueden ser de otra forma, ya que si así fuera nunca se aprehendería la “esencia” de la silla o se confundiría con una mesa. Al contrario, en la praxis y en la producción no hay algo que permanezca porque siempre se trata de una silla concreta en la que me siento, la verde o la azul, y siempre es una silla nueva la que es construida, producida.

Hasta ahí no habría mayor problema, ya que tanto la ciencia como la filosofía se hallarían del lado de la teoría. Esta será la idea de filosofía que se incorporará en la tradición occidental y que en algún momento del transcurrir histórico será absorbida por el cristianismo haciendo coincidir sus propias pretensiones con aquellas de los filósofos griegos. San Agustín lo hará con Platón, mientras que Tomás de Aquino lo hará con Aristóteles.

De esta forma, los tipos de saber señalados por Aristóteles serán reapropiados en la Edad media. La producción (*poiesis*) que se expresaba en la *techne* (traducido al latín como *ars*) pasó a ser interpretada como *facere*, es decir “hacer”; mientras que la “praxis” que en Aristóteles se

26 Cf. *Ivi*, 1140b 6.

expresaba fundamentalmente en la prudencia (*phrónesis*) pasó a ser vista como “*agere*”, “actuar”.²⁷

De esta forma, los tres tipos de saber griegos encontraron su correlato en la Edad Media sin mayor problema. La teoría pasó a ser “contemplación”, la producción pasó a ser el “hacer” y la “*praxis*” pasó a ser el “actuar”. Un cambio importante se da a mediados del siglo XIII cuando Roger Bacon transforma el orden transmitido y considera a las ciencias naturales ya no como ciencias teóricas, sino como ciencias productivas, como mera producción. Tal posibilidad se da a partir de la combinación entre la *episteme*, “ciencia teórica”, y la *techne*, “actitud productiva”, es decir, entre el saber teórico y la producción. A partir de ahí se abre un ámbito imposible en los esquemas anteriores: la posibilidad de que la ciencia manipule a la naturaleza que, como sabemos, será el sello de la Modernidad.

Así, también se transforma la actitud del filósofo en donde ya no es el sabio que contempla, sino que ahora es aquel que debe producir saberes. De ese modo, el ser humano pasa a ser visto en su esencia como inventor, como ingeniero.

Frente a la tradición filosófica que privilegió la teoría del sabio y posteriormente la producción del inventor, el retorno a la *phronesis* aristotélica, vista más allá de la interpretación moral del cristianismo, permite aprehender el ámbito de la *praxis* como aquella posibilidad olvidada que muestra el desocultamiento de la vida desde sí misma, sin modos de acceso ajenos a ella. Retornar a ella, en la forma que lo hace Heidegger a partir de 1921 y transmite a sus alumnos como Hans-Georg Gadamer, Hannah Arendt, Leo Strauss o Hans Jonas, exige una especie de *epoché* o puesta entre paréntesis de los modos de desocultamiento de la vida desplegados en la tradición misma y requiere de una indiscutible relectura de Aristóteles. Esta *epoché* es la que nos permite transitar a lo desplegado por Nietzsche, Heidegger, Foucault o Volpi en la posibilidad de embellecer la vida. Esto consistiría, como hemos bosquejado, en desocultar la vida misma a partir de un modo correspondiente de verdad, de desocultamiento, que no sólo cuestione

27 Cf. A. Luckner, *Heidegger und das Denken der Technik*, Transcript, Bielefeld 2008, pp. 29-30.

el esquema determinado mediante los accesos heredados en las costumbres o dogmas, sino que principalmente permita ver la totalidad de la vida más allá de las parcialidades determinadas. En ese sentido, al ver la vida en su totalidad relacional es que se puede aprehender su belleza. Así, desde esta perspectiva, el embellecimiento de la vida no sería otra cosa que el movimiento que va de la situación inicial fáctica de la vida hacia su desocultamiento en tanto vida verdadera.

Si la *phrónesis* es un modo determinado del desencubrir y tiene el mismo carácter que lo desencubierto, es decir, el mismo carácter de ser que la vida, entonces aquí se puede abrir una vía para desplegar sus mayores y mejores posibilidades, que, como anticipábamos, dan pauta para hablar de una vida bella. Sobre la base de lo planteado por Aristóteles se construyen, como ya sabemos, modos de aprehensión de la vida que confluyen en el hecho de centrarse en ella por vía del cuidado (Heidegger) o cuidado de sí (Foucault).

5. Conclusión

¿Qué tenemos más inmediato que la vida misma? Si la inmediatez provoca el ocultamiento de la vida, lo que alcanzamos a ver es sólo un resplandor de ella, sólo la relucencia, como solía decir el joven Heidegger. Lo que tenemos fácticamente es eso: una vida en donde se reflejan esquemas, tradiciones, opiniones, creencias y esperanzas. Nietzsche en su característica radicalidad cuestionó el hecho de que tal reflejo es el que obstaculiza alcanzar la vida y más bien se imponen ideales a partir de los cuales se mide nuestra experiencia cotidiana. Así, la interpretación moral ha permitido escindir lo bueno y lo malo, lo bello y lo feo, con base en un esquema ideal no cuestionado, pero que tranquilizaba, que impedía desocultar la vida y el mundo. Precisamente bajo ese esquema se delineó la idea de que la vida tenía un fin y un sentido a partir del cual debía ser interpretada. Esa perspectiva ha formado parte de la visión que impide ver la vida en su relacionalidad y más bien la arropa con un manto presupuesto a partir del cual valoramos lo cotidiano. La radicalidad planteada por Nietzsche y seguida por Heidegger advierte que, si nos dirigimos hacia el desocultamiento de la vida, lo que encontramos es la facticidad de su total falta de sentido; y

precisamente eso que pudiese conducir a un anulamiento de la voluntad se vuelve contra sí misma para detener su querer, su tendencia, su movimiento.

No obstante, Nietzsche detecta que esa voluntad no significa tender o moverse simplemente hacia algo, sino que se trata de una tendencia en tanto exigencia de la vida, se trata de una superación de sí misma, de un ir o “ver más allá”. Así, la vida como “objeto” mantiene su movilidad, su tender o querer hacia sí. En ello se da un sobrepasarse que la mantiene como superación y no como mera conservación. Aquí hemos considerado que tal superación puede ser aprehendida inicialmente a partir de lo señalado por Aristóteles en la medida en que éste caracteriza a la *phrónesis* como aquel movimiento del *lógos* que conduce a una captación de la vida a partir de su modo de ser, y no con base en lo condicionado (heredado) o a partir de un modo de acceso ajeno a ella. Si se desoculta la vida misma en su acceso correspondiente, nombrado por Aristóteles *phrónesis* o prudencia, entonces las decisiones toman como parámetro la vida y sus posibilidades más allá del punto de partida ingenuo. De manera que la *phrónesis* obliga a una configuración de la vida que no se rija por un sentido presupuesto y parcial. Se trata, como enfatizará Nietzsche posteriormente, de crear “el sentido de la vida” y así, en tal creación, pueda mostrarse como una vida configurada y con sentido, a la manera de una obra de arte.²⁸ Por ello, Nietzsche apela a la posibilidad de que tal creación libere de la carga que obliga a la adecuación a ideales, y sólo de este modo la vida se aligera, se alegra, se embellece.

Lo que hemos señalado aquí son sólo algunas ideas provenientes de la tradición filosófica que pueden, en su radicalidad, inducir hacia ese

28 Pudiese parecer arbitraria la relación entre el desocultamiento aristotélico de la vida a partir de su modo de ser, lo que conduce a la *phrónesis*, con la idea nietzscheana de creación a partir de una exposición de la voluntad de poder. Sin embargo, la lectura que lleva a cabo Heidegger de la tradición permite cuestionar los esquemas petrificados que hacían imposible una renovación ontológica del modo de ser de la vida. Así, pensada con base en su modo de ser propio, la vida puede ser desocultada y guiada en su carácter prudente al tomar decisiones en donde ella misma es creada y así supera los condicionamientos establecidos. Si la guía de acción es la vida misma, en ello puede hablarse de creación y por ende de una configuración bella.

“ver más” necesario para transformar la actitud presupuesta e ingenua y transitar hacia otra posibilidad de la vida, más allá de esquemas o imposiciones ajenas a ella. Quizás el camino hacia el posible embellecimiento de la vida que se ha mencionado inicialmente tendría que comenzar con estos guiños dados por la propia filosofía: acceder a la vida a partir de un modo adecuado a ella. Eso constituye primero la base para descubrirla en su facticidad y a partir de ahí configurarla. Los elementos determinantes de esa configuración serían aquellos que posibilitan una aprehensión de la vida desocultada como algo bello. Esa sería una posibilidad e invitación de la filosofía ante la vulnerabilidad y fragilidad que experimentamos cotidianamente.

Bibliografía

- Aristóteles, *De Anima*, Gredos, Madrid 1988;
Id., *Ética Eudemia (EE)*, Gredos, Madrid 2003;
Id., *Ética Nicomáquea (EN)*, Gredos, Madrid 2007;
Id., *Metafísica (Met.)* (Trilingüe), Gredos, Madrid 1998;
H. Diels; W. Kranz, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, (Griechisch/Deutsch), Weidmann, Berlin 1951-52;
B-C. Han, *Vida contemplativa*, trad. M. Alberti, Taurus, Ciudad de México 2023;
M. Heidegger, (GA 19) *Platon: Sophistes* (WS 1924/25), I. Schüssler (ed.), Klostermann, Frankfurt 1992;
M. Heidegger, (GA 20) *Prolegomena zur Geschichte des Zeitbegriffes*, P. Jaeger (ed.), Klostermann, Frankfurt 1979. [Trad. J. Aspiunza, *Prolegómenos para la historia del concepto de tiempo*, Alianza, Madrid 2006];
M. Heidegger, (GA 56/57) *Zur Bestimmung der Philosophie*, B. Heimbüchel (ed.), Klostermann, Frankfurt 1987;
M. Heidegger, (GA 58) *Grundprobleme der Phänomenologie*, H.-H. Gander (ed.), Klostermann, Frankfurt 1992;
M. Heidegger, (GA 59) *Phänomenologie der Anschauung und des Ausdrucks. Theorie der philosophischen Begriffsbildung*, C. Strube (ed.), Klostermann, Frankfurt 1993;
M. Heidegger, (GA 60) *Phänomenologie des religiösen Lebens*, M. Jung (ed.), Thomas Regehly y Claudius Strube, Klostermann, Frankfurt 1995;
M. Heidegger, (GA 62) *Phänomenologische Interpretation ausgewählter Abhandlungen des Aristoteles zu Ontologie und Logik* (SS 1922), G. Neumann (ed.), Klostermann, Frankfurt 2005;
D. Laercio, *Vidas de los filósofos ilustres*, Alianza, Madrid 2007;
A. Luckner, *Heidegger und das Denken der Technik*, Transcript, Bielefeld 2008;
E. Mares, *La ética como epistème en Aristóteles*, UNAM, Ciudad de México 2022.
W. Schadewaldt, *Die Anfänge der Philosophie bei den Griechen*, Suhrkamp, Frankfurt 1978;
Á. Xolocotzi, *Los proyectos fenomenológicos de Martin Heidegger. El caso de Aristóteles*, en «Acta Mexicana de Fenomenología» 5 (2020), pp. 309-321;

Á. Xolocotzi, *El pensar apasionado de Franco Volpi*, <https://www.jornada.com.mx/2009/07/12/sem-franco.html>. (Consultado el 23 de junio 2023);

Á. Xolocotzi, *Fenomenología viva*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México 2009;

Á. Xolocotzi, R. Gibu, J. Orejarena, *Aristóteles y la fenomenología del siglo XX. Estudios en torno a la presencia de Aristóteles en la obra de Heidegger y Husserl*, Biblos, Buenos Aires 2022.

L'EFFIMERO NELL'ARTE

PASSAGES

Propos d'ouverture de la Journée d'Étude sur l'Éphémère dans l'art (Université Catholique de Lyon, 5 mai 2023)

*Dominique Vinay**

Abstract: Ces pages explorent le thème de l'éphémère dans l'art, en analysant comment les œuvres d'art, malgré leur fragilité et leur caractère transitoire, parviennent à interroger le sens du temps humain. De l'ambivalence historique envers l'éphémère, en citant des auteurs classiques comme Horace et Ovide, et la tradition biblique qui oscille entre l'éternité et la fragilité de l'œuvre, jusqu'à la contemporanéité qui voit une fascination pour la création éphémère, intégrant la mort dans la matière et assumant la contradiction de créer quelque chose de significatif dans un support fugace. Cette réflexion interroge l'éphémère dans l'art, en reconnaissant la beauté des œuvres transitoires et la sagesse qui découle de l'acceptation de leur fugacité.

Keywords: éphémère ; art ; fragilité

* dvinay@univ-catholyon.fr

Abstract : This paper explore the theme of ephemerality in art, analyzing how works of art, despite their fragility and transience, manage to question the meaning of human time. From the historical ambivalence towards the ephemeral, citing classical authors like Horace and Ovid, and the biblical tradition that oscillates between the eternity and fragility of the work, to the contemporaneity which sees a fascination for ephemeral creation, integrating death into matter and assuming the contradiction of creating something significant in a fleeting support. This reflection questions the ephemeral in art, recognizing the beauty of transitory works and the wisdom that comes from accepting their fugacity.

Keywords: ephemerality; art; fragility

D'hier à aujourd'hui, les critiques sont partagés. Peut-être l'étaient-ils davantage jadis, quoiqu'à notre époque où le mirage de la consommation recule peu à peu devant la nécessité de faire durer, la question conserve sa pertinence. Carlo Ossola la formulait en ces termes : « L'œuvre, la création artistique, est-elle faite pour dépasser la mort et conjurer la fin par une mémoire persistante, ou bien, comme le suggère le mot même de *création*, pour susciter la "palpitation du vivant" ? »¹. Touche-t-elle son public par sa propension à fixer durablement ne serait-ce qu'une étincelle de la vie qui passe, ou de célébrer, dans sa touchante fragilité, la flamboyance qui illumine, s'efface, s'évanouit? Désir de faire converger l'évanescence et le durable, de rendre hommage à l'éphémère, de témoigner du passage. À sa manière, l'art questionne le sens du temps humain. Advenue aujourd'hui, cette quête du temps saisie par l'œuvre d'art implique de prendre en compte le rapport à la fragilité mise en scène par l'artiste, comme dans la photographie de ce flocon de neige capté sur le vif par le photographe italien Nicola Giuseppe Smerilli² : cristal du ciel, rond et parfait, destiné à fondre au moindre réchauffement ; voyageur d'un jour croisé au-dessus des nuages, surplombant la mer, étranger à la clameur du monde. Que cette photographie fascinante inaugure, comme un rêve familier, les réflexions sur l'*Éphémère dans l'art*. Et que ces pensées, tel cet éclat de glace, aient la grâce de passer et de fondre comme une neige au soleil.

Cette journée d'études sur l'*Éphémère dans l'art* veut interroger, à travers des œuvres à la vulnérabilité assumée, la manière dont l'art aborde la relation au temps. Une question fort ancienne mais qui dans le contexte actuel, à l'ère de l'anthropocène, résonne tout autrement. L'humanité imagine désormais la possibilité d'un univers dépeuplé de vies humaines. Historiens et environnementalistes s'en émeuvent, et pas seulement eux : écrivains, créateurs, cinéastes, scénaristes du jour d'après également, à l'enthousiasme crépusculaire ; et les jeunes, surtout. Cette donnée prévisible depuis la nuit des temps, mais sans cesse nouvelle pour celui qui la vit, déplace notre regard. Par un effet d'écho, les artistes qui créent des œuvres appelées à disparaître envisagent, symétriquement, la possibilité d'un art présent/absent, marqué par la disparition subite ou progressive des œuvres. Les artistes de l'éphémère,

1 C. Ossola, « Susciter du vivant. Le roman icône », *Littératures modernes de l'Europe néolatine*, Open Edition Journals, 2008, pp. 819-20.

2 Cf. Giuseppe Nicola Smerilli, *Photographie d'un flocon de neige*, cette photographie saisissante ouvrait un article de C. Ossola, « Paradigmes pour une métaphorologie. II : mots de glace et de neige », *Littératures modernes de l'Europe néolatine*, Open Edition Journals, 2018, p. 431. Elle méritait de revivre.

sculpteurs de glace et adeptes du *landart*, pyrotechniciens d'un soir ou nomades musiciens qui n'enregistrent rien, en jouent, et explorent la beauté dans la finitude. Une aura unique loge dans la métamorphose de la matière, dans l'instant de vie sur le point de s'éteindre. Les rencontres sont précieuses d'être brèves et fragiles³. Andy Goldworthy⁴, Christo⁵ dont *The Floating Piers* flottaient sur le lac d'Iseo (« Vous marcherez sur l'eau », promettait-il⁶), et tant d'autres artistes ont fait de la fugacité, un projet artistique, une poésie conçue pour s'effacer. Certains ont pu la pousser dans ses retranchements tapageurs, notamment à l'occasion de performances inédites. Lorsqu'en décembre 2019, à foire d'Art Basel à Miami, l'artiste italien Maurizio Cattelan exposa sa célèbre banane — un fruit bien mûr, bien jaune, accroché à la cimaise grâce à un fort ruban adhésif gris argent, lequel formait une belle oblique avec le fruit. Il en demanda 120 000 dollars, et les a obtenus. Le soir même, l'ayant décollée du mur, elle fut mangée en public. Une disparition consommée. L'œuvre s'appelait *Comedian*.

En remontant jusqu'à l'Antiquité, on sait combien les auteurs classiques ont pu entretenir une forme d'ambivalence à l'égard de l'éphémère dans l'art. Un abîme sépare de la nôtre leur vision théorique à cet égard, mais le cadre était posé. Pour Horace par exemple, l'œuvre monumentale avait pour raison d'être sa capacité à résister à 'la fuite des temps', dans une matérialité durable, conservatrice d'éclats de vie :

J'ai achevé un roman plus durable que l'airain, plus haut que la ruine royale des pyramides. La pluie ne rongera pas mon œuvre, l'impétueux Aquilon ne pourra la détruire, pas plus que l'innommable suite des années et la fuite du temps. Je ne mourrai pas tout entier et la majeure partie de moi-même évitera Libitine. Je grandirai, toujours rajeuni par les louanges de la postérité, tant que le Pontife montera au Capitole, accompagné par la Vierge silencieuse.⁷

Conception extraordinaire de l'œuvre et de sa capacité à survivre à son créateur, à tendre vers l'éternité. Aux antipodes d'Horace, Ovide célèbre en

3 L. Denizeau (dir.), *L'Essentiel dans le presque rien*, Profac, Lyon 2013.

4 <https://andygoldsworthystudio.com/>

5 <https://christojeanneclaude.net/life-and-work/>

6 Projet à l'origine du documentaire *Walking on water*, dir. Andrey Paounov, Kotva Films, USA, Italie, Bulgarie 2018.

7 Horace, *Œuvres*, tr. fr. par F. Richard, Garnier-Flammarion, Paris 1967, pp. 106-107. Cité après C. Ossola, « Susciter du vivant. Le roman icône », *Littératures modernes de l'Europe néolatine*, cit., p. 820.

Pygmalion le souffle de vie qui donne chair aux contours inertes de la statue de marbre. Créer la chair à même la pierre, et sacrifier celle-ci au profit de la vie, implique un idéal de l'art ordonné vers la disparition de l'œuvre, au bénéfice de son paradoxal accomplissement :

Cependant, grâce à une habileté merveilleuse, il réussit à sculpter dans l'ivoire blanc comme neige un corps de femme d'une telle beauté que la nature n'en peut créer de semblable et il devint amoureux de son œuvre. (...) De retour chez lui, il approche sa bouche, tandis que ses mains tâtent sa poitrine ; à ce contact, l'ivoire s'attendrit. (...) L'amant reste saisi ; il hésite à se réjouir, il craint de se tromper (...). C'était un corps vivant : les veines battent au contact du pouce.⁸

Les veines battent la mesure du temps. En changeant la matière dure en chair douce et palpitante, Pygmalion est l'archétype de l'artiste du vivant, celui qui renonce à la durabilité pour susciter le souple dans la fuite du temps. Plus d'éternel, mais de l'évanescence.

Sur un autre versant culturel, biblique cette fois, la littérature est vaste qui insiste à son tour sur cette ambivalence entre l'idéal artistique d'éternité et l'œuvre fragile, vouée à la destruction. En *Genèse*, l'épisode mythique de Babel met en scène l'effondrement de la tour, rapprochant orgueil et durabilité⁹ ; Moïse consigne la loi sur des tables de pierre écrites des deux côtés, dures et définitives, mais qu'il brisera au pied du Sinaï¹⁰. Ailleurs, dans les *Proverbes* et les *Psaumes*, l'écriture sur pierre laisse place à un autre lexique, « les tables de ton cœur »¹¹, et plus loin encore, dans le *Nouveau Testament*, au « verbe fait chair »¹² devenu « pain vivant »¹³, et un livre « doux comme le miel »¹⁴. Étonnante durabilité de l'œuvre faite aussi bien pour traverser les époques que pour s'accomplir, le temps d'une vie, dans une chair mortelle¹⁵.

8 Ovidius Naso, *Metamorphosem libri XV*, extrait du livre X, 247-266, texte établi et traduit par G. Lafaye, *Les Métamorphoses*, Les Belles Lettres, Paris 1955, t. II, pp. 130-31, cité après C. Ossola, « Susciter du vivant. Le roman icône », *Littératures modernes de l'Europe néolatine*, cit., p. 820.

9 *Genèse* XI, 3-9.

10 *Exode*, 32, 15-19.

11 *Proverbes*, 7, 3.

12 *Jean*, 1, 14.

13 *Jean*, 6, 51.

14 *Apocalypse*, 10, 10.

15 Au XXe siècle, héritant de cette tradition biblique et méditant sur le mystère pascal,

Avec une intensité forte, l'époque actuelle revisite le débat et semble trouver dans l'œuvre périssable, un air de ressemblance. Nombre d'artistes montrent une fascination pour la création éphémère qui intègre, dans le processus créatif, le travail de la mort dans la matière, de sorte que devant et malgré elle, s'accomplit une œuvre positive. Elle assume la contradiction d'aspirer à réaliser quelque chose de marquant au sein même d'un support essentiellement fugace, dans un monde lui-même hébété par le compte à rebours. Un paradoxe dont la fécondité, la nécessité, est tenace, étonnante.

Étudier l'éphémère dans l'art contemporain appelle une approche douce. Sans chercher à percer le mystère des œuvres, à en graver le sens, on ne peut, essentiellement, que les fréquenter. Le postulat de départ implique que toute œuvre d'art renferme, dans sa réification, une pensée du temps à découvrir. L'œuvre d'art apparaît comme un petit monde, dense, local, presque miraculeux, une mise en espace qui en dit long sur son caractère plus ou moins durable, cette aspiration actuelle, protestataire face à la temporalité du tout consommable. À l'inverse de l'art fait pour durer, l'art éphémère fait figure de résistante, revendique sa finitude, signe du caractère tragique et vulnérable de l'expérience humaine. Dans ce contexte, et dans des œuvres qui mettent en forme, la notion de durée, les artistes questionnent le sens d'exister, dans la double acceptation que leur accorde l'anthropologie, ainsi formulée par Laurent Denizeau :

En effet, l'élaboration de sens est trop vite réduite à l'acte de signifier. Or, ce qui distingue le sens de la simple signification, c'est justement la dynamique existentielle qu'il initie en polarisant l'acte de vivre. Le sens ne peut se comprendre, à la différence de la signification, indépendamment de ce faire sens qui indique moins un désir de savoir que celui d'une orientation impulsant dans l'existence une ligne de devenir. L'ordre du sens ouvre à une directionnalité.¹⁶

Il ne s'agit donc pas d'arrêter de manière définitive, le propos de chaque œuvre comme une voie à circulation (ou à sens) unique, mais d'explorer la dynamique que chacune impulse, comme une invitation au mouvement.

Hans Urs von Balthasar élargira les contours de l'art à cette œuvre qu'est chaque vie, avec ce paradoxe irrévocable que tout l'art consiste à inscrire du définitif (son sens absolu) sur un matériau éphémère, le corps, dans une union essentielle. H. U. von Balthasar, *La Vie surgie de la mort : Méditations sur le mystère pascal*, Artège Editions, Perpignan 2005.

16 L. Denizeau, *Note d'inspiration pour la Mission culture de l'UCLy*, diffusion interne, Lyon 2022. Cf. Jim Denevan, *Sand drawing, Arte Povera*, Côte de la Californie, vers 2000.

Les artistes contemporains revisitent, dans leur rapport au temps, l'expérience de liminalité décrite par Hannah Arendt dans *La Condition de l'homme moderne*. À rebours d'une conception de l'art qui serait ordonnée à une quête d'éternité, la proximité avec les œuvres conduit selon elle, inéluctablement, à une expérience intérieure du terme et du nécessaire effacement. La fragilité qui caractérise toute œuvre comme une obsolescence nécessaire, montre « la distance qui sépare le foyer originel de la pensée, dans le cœur ou le cerveau de l'homme (artiste), et la matérielle destinée de l'œuvre dans le monde (...) »¹⁷ Elle renvoie une condition particulière de l'art qui, selon la forme, compose forcément, mais plus ou moins vite, avec l'inévitable disparition de l'œuvre. Qu'il s'agisse de musique, d'écriture, de modelage ou de peinture, lorsque la pensée prend corps, le travail va au-delà de la transformation de la matière. Avec l'acte créateur se produit un changement de paradigme, « une métamorphose [qui] renverse le cours de la nature », comme une fulgurance : « Quand la pensée se matérialise en œuvre, voilà que de la poussière même jaillissent des flammes d'une intensité passionnée, mais pour un temps seulement. » Parfois, l'œuvre ainsi créée pourra durer un peu. Les œuvres immatérielles, donc inusables, ont les moyens de cette durabilité : « Dans la musique et la poésie, puisqu'elles ont pour matériau les sons et les mots, la réification est réduite au minimum »¹⁸. Elles ne sauraient pour autant perdurer : en l'absence de public, toute œuvre immatérielle, fût-elle poétique ou symphonique, s'éteint, signant sa sortie du temps. Cela n'est pas également vrai en peinture, en sculpture ou en architecture, où la longévité de l'œuvre dépend aussi de la matière qui la compose. Mais le poème et le chant étant moins des *objets* que les autres formes d'art, elles ne sauraient malgré tout exister sans que batte la mesure. Toute œuvre porte en soi le programme d'une disparition plus ou moins lente, et interroge tant notre capacité à la voir et la reconnaître, que la vulnérabilité de celui qui la reçoit.

Héritiers de cette conception, les artistes de l'éphémère composent avec un sens aigu de la finitude, longuement. Dans le même temps, dans ce monde désormais marqué par la vitesse et l'instantanéité de la communication digitale, ils puisent dans cette accélération, et en jouent. Non sans un certain classicisme, en un sens. Pour les artistes eux-mêmes, le souci de durer, de marquer, reste un réflexe prégnant, et vivre de son art implique comme toujours de résister aux modes. L'enjeu de paraître dans le monde, d'exister dans la

17 H. Arendt, *Condition de l'Homme moderne*, tr. fr. G. Fradier, Agora, Paris 1983, pp. 222-227.

18 *Ibidem*.

sphère publique où nichent les spectateurs et les critiques, n'a jamais été aussi vif que dans le flux incessant des actualités publiées sur Facebook, Instagram, Snapchat ou Flickr... avec le danger, pour l'artiste, de ne laisser qu'une brève impression. Si l'expérience de l'effacement a pu devenir, dans la ville bruyante et dans le silence des musées, un sujet particulièrement prisé, le mouvement éphémère signe un retournement. Le risque de disparaître émerge comme un moteur de la création urbaine, dans des œuvres contemporaines qui, par réaction, mettent en scène leur effacement. Au contact des passants, d'un réchauffement, d'une averse, la ville use l'œuvre et la transforme, la recrée jusqu'à sa disparition. En 2022, l'artiste urbain Christian Guémy, alias C215, fera même de ce courant un projet personnel, celui de quitter la scène artistique comme ses propres œuvres avant lui, dans une forme conçue comme un *Art de s'effacer* soi-même :

La plupart des artistes font un jour apparition dans la sphère publique avec une première idée, être vu, en français, percer (du registre de la perforation : laisser une marque visible sur la surface du temps). Nombreux sont pourtant qui disparaissent aussitôt, incapables de renouveler l'incompréhensible exploit. Il n'est pas permis à tous de nager avec fluidité dans le tumulte de la vie. En art, durer n'est pas la règle universelle et nombreux sont les artistes qui n'auront eu au total qu'une seule idée, un seul succès. (...) Ceux-là pourront passer leurs jours à comprendre ce qui a marché à cette période précise pour le ressusciter, dans une recherche du temps perdu. D'autres, plus habiles, reproduiront le tour de force qui les a conduits au succès d'un jour, et sauront s'imiter eux-mêmes en faisant onduler, varier, leur œuvre. De nombreux artistes qui ont tant œuvré pour s'introduire dans ce que l'on appelle 'la scène artistique' peinent à trouver une manière habile et digne de quitter la scène, comme on dit si bien dans la sphère musicale. Mener une carrière artistique est un pari sur la durée. (...) Il semble que la période actuelle ne me correspond plus. (...) Tous voulaient être reconnus, j'ai voulu m'effacer.¹⁹

Sur le plan culturel, la manière des artistes d'habiter le monde s'est également déplacée, comme en témoigne l'avènement du *Landart*, l'essor de la performance, des installations, des différentes formes de Street art, œuvres fragiles par essence et promptes à disparaître. L'expérience de l'instant est devenue si centrale, tant dans l'espace des arts que dans l'espace intime, qu'elle tend à devenir une forme de philosophie populaire : pensées de la présence à

19 C. Guémy, *L'Art de s'effacer*, Pyramyd Editions, Paris 2022, pp. 26-27, 30. Cf. C215, *Poste. Vitry-sur-Seine*, 2009.

soi, de la pleine conscience, du *mindfulness*... L'attention au face-à-face du moi avec *chronos* oriente la création contemporaine, tous azimuts, tant dans les pratiques artistiques que dans la sphère amateur. Sur les réseaux sociaux, la plus large plateforme de diffusion artistique et populaire, l'autoportrait saisi dans l'instant prolifère comme la grande tendance photographique partagée :

Ces portraits mis en scène comme des miroirs asymétriques sont un jeu prismatique qui font du moi, une œuvre d'art, un reflet de surface . (...) En y regardant de près, ils s'attachent toujours à l'expérience de ce qui passe, s'efface, s'évanouit. On y publie ses moments de vie, des choses fugaces, c'est-à-dire soi devant des couchers de soleil, des panoramas passagers, des plats que l'on va consommer, de l'art urbain que l'on ne verra probablement plus. Des printemps qui disparaissent, des instants de vie qui ne reviendront jamais. Au fond, on assume de ne s'attacher vraiment aux choses qu'à la mesure de leur disparition, qu'il s'agisse des espèces animales ou des œuvres éphémères, ou de soi-même. Au revers de la médaille, chacun sait que le combat du selfie est perdu d'avance, car rien ne contrevient à la dissipation, la disparition de soi.²⁰

Dans la rue, les formes artistiques revendiquent ouvertement leur pacte avec la disparition, devenue inspiration. Des formes dérivées du graffiti font entrer la fuite du temps entre dans le geste créatif. L'idéal classique de donner à voir l'invisible par la figuration, ou de dérober à la perception des choses visibles, en est une tenace déclinaison. C'est ainsi qu'Ernest Pignon Ernest, le sculpteur argentin Jorge Iglesias ou encore Keith Haring, et tant d'autres, tiennent à ce que leurs œuvres aient partie liée avec l'éphémère et le fragile : « Chacun passant devant l'une d'elles peut, avec peu de moyens, la mutiler, l'effacer, l'abolir, la faire disparaître. La rue étant le lieu de tous les changements, de toutes les modes, de toutes les animations, elle insuffle une âme qui transforme l'œuvre et la fait vivre. Dans le *street art*, la rue est elle-même, et à la fois, l'œuvre et l'artiste »²¹. Dans sa biographie artistique, *L'art de s'effacer*, Guémy dit même ressentir une immense satisfaction à ce que ses œuvres de rue ne soient pas pérennes : « En peignant dans les rues, nous souhaitons créer des œuvres vivantes, des œuvres qui naissent, se transforment, puis meurent.

20 Ivi, pp. 28 ss. Cf. Henri Walliser, Muriel, *Selfshot. Me, I and my selfie*, 2019, Graphite et aquarelle sur papier, <https://www.rue89strasbourg.com/tire-moi-portrait-art-contemporain-selfie-narcissisme-sechoir-mulhouse-150809>

21 Ivi, p. 39.

Tout l'inverse d'une œuvre de collection, de musée. (...) Nous voulions des œuvres mortelles. Des œuvres dont nous accepterions qu'elles disparaissent, qu'elles s'éventent et ce faisant, nous émeuvent. »²² S'effacer, mais sans idée d'anéantissement : « disparaître à ma façon, confie C215, sans résistance ni regret, pour être davantage disponible pour ceux que j'aime »²³.

Formons ensemble le vœu que les propos de cette Journée sur l'art aient la simplicité d'une conversation de table, d'un bavardage éphémère, pour se donner des nouvelles de l'art, de la manière dont on l'approche, dont on le voit maintenant. Chérissons le côté imprévisible et inédit d'articles qui s'échangent entre des chercheurs qui, sans tellement se connaître, poursuivent une même quête, analysent des œuvres jamais si bien apprivoisées et pourtant encore inconquises, et dont la complétude de sens recule à mesure qu'on l'approche, dans le doute de les atteindre un jour. Devant chacune de nos questions, l'illusion d'enfin trouver le sens et de le fixer l'œuvre, disparaîtra et s'effacera. Serait-ce que nous en devenons plus sages qu'avant? Que nos échanges permettent de faire le point sur certaines choses qui se défilent à la prise, s'ingénient à nous échapper, sans cesser d'habiter en permanence nos pensées. Comme des bonheurs simples qui partiront, mais ne s'oublieront pas.

22 *Ibidem.*

23 *Ibidem.*

La danza effimero con Michel Serres: chrono/choro/somatofania

Orsola Rignani*

Abstract: Breve, momentaneo, provvisorio, transitorio, precario e labile sono aggettivi che le attuali contingenze ecologiche, climatiche, belliche, politiche, economiche e sociali ci hanno abituato a impiegare ormai quasi compulsivamente e indiscriminatamente e che, al di là di tutto, sono sinonimi interimplicati con e nell'effimero. Il quale merita di essere riconsiderato nella sua letteralità di *epi heméra* (per un giorno), secondo un ripensamento che può avvenire attraverso una sorta di suo doppio, non proprio *mainstream* ma comunque suggestivo e forse anche efficace, come quello artistico della danza. Vale dunque la pena soffermarsi a cercare di vedere quali striature/ implicazioni dell'effimero stesso la danza effimera veicola e/o produce. Le concrezioni nevralgiche che quest'ultima sembra coinvolgere e permeare, in una prospettiva di riconoscimento/riscoperta/consapevolezza, sono il tempo,

* orsola.rignani@unipr.it

lo spazio e il corpo, evidentemente interimplicati.

Keywords: effimero; danza; spazio; tempo; luogo; Michel Serres

Abstract: Short, momentary, temporary, transient, precarious, and labile are adjectives that the current ecological, climatic, war, political, economic, and social contingencies have accustomed us to employ almost compulsively and indiscriminately by now, and that, beyond everything, are synonyms interimplicit with and in the ephemerality. Which deserves reconsideration in its literalness as *epi heméra* (for a day), that can take place through a sort of its *double*, not quite mainstream but nonetheless suggestive and perhaps even effective, such as the artistic one of dance. Therefore, it is worth pausing to try and see which streaks/implications of the ephemerality itself the dance ephemeral conveys and/or produces: the neuralgic concretions that the latter seems to me to involve and permeate, in a perspective of recognition/rediscovery/awareness, are time, space and the body, evidently interimplicated.

Keywords: ephemeral; dance; space; time; place; Michel Serres

1. L'effimero e il suo doppio: la danza

“Breve”, “momentaneo”, “passeggero”, “precario”, “labile” sono aggettivi che le attuali contingenze ecologiche, climatiche, belliche, politiche, economiche e sociali ci hanno abituato a impiegare ormai quasi compulsivamente e indiscriminatamente per parlare dei minimi come dei massimi sistemi. Se stabilire una volta per tutte se è la funzione che crea l'organo o se è l'organo che crea la funzione resta ancora tutto sommato una questione di lana caprina, è però possibile almeno tentare di cogliere e focalizzare la dimensione relazionale interimplicativa e per così dire agglutinante del fenomeno.

Ossia, per dirlo in modo più esplicito: al di fuori del terreno minato delle indagini eziologiche, l'attenzione si volge verso la complessiva interimplicazione e agglutinazione di “breve”, “momentaneo”, “passeggero”, “precario”, “labile” sinonimi per così dire a loro volta inter implicati col e nell'“effimero”. Che, purtroppo, a causa appunto di questa sua rinnovata popolarità, finisce per essere vittima di retoriche e distorsioni celebrative, assolutizzanti, o all'opposto demonizzatrici, consolatorie, esorcizzatrici, escapiste; mentre, secondo me, merita una riconsiderazione nella sua letteralità di *epi heméra* (per un giorno), che può avvenire attraverso una sorta di suo doppio, suggestivo ed eloquente, come è la danza.

Se è abbastanza intuitivo e perciò forse non richiede molte parole il fatto che l'effimero è condizione di possibilità, anima e altra faccia della danza stessa (essa non sarebbe tale se fosse fissa o perfettamente reversibile e ripetibile) così come di molte altre espressioni artistiche antichissime e anche assai recenti (è davanti agli occhi di tutti la straordinaria proliferazione, negli ultimi decenni, di forme di arte effimera)¹, vale invece la pena di soffermarsi un po' di più a cercare di vedere quali striature e implicazioni dell'effimero stesso l'effimero danza veicola e produce.

Le concrezioni nevralgiche che, in una prospettiva di riconoscimento, riscoperta, evocazione e consapevolizzazione, la danza mi sembra

1 Cf. F. Gallo – A. Simonicca, (eds.), *Effimero. Il dispositivo espositivo tra arte e antropologia*, CISU, Roma 2016.

permeare e impattare sono, in stretta interimplicazione reciproca, il tempo², lo spazio³ e il corpo⁴. Questa permeazione e questo impatto hanno luogo per e nell'ambito di un processo di slittamento dalla dimensione dell'essere a quella del fare essere e della possibilità, nonché per e nell'ambito di un processo di dispersione, di sottrazione, di privazione e di negazione – *disappartenenza, despecializzazione, inutilità* (cioè lo spazio prefissale del *dis-*, del *de-* e dell'*in-*) –. Il che significa segnatamente che la danza effimero è evanescente, impermanente, non utile, non esiste (né prima né dopo), avviene e accade qui e ora; ma, proprio appunto nello spazio prefissale, evoca e invoca, in una tensione dinamica tra oblio e riconoscimento.

2. Dal pensiero alla danza: trasparenze

Trovo espressioni e declinazioni efficaci di queste idee l'immagine del danzatore semaforo e l'affermazione secondo cui più danzo meno sono io presentate da Michel Serres in *Genesis*.

Vale la pena di richiamare l'intero passo in oggetto.

La danza sta al corpo lindo come il soggetto detto io sta all'esercizio del pensiero. Più danzo, meno sono io. Se danzo qualcosa, sono questo qualcosa o lo significo. Quando danzo, sono soltanto il corpo bianco del segno. Il segno è una trasparenza che va verso la sua designazione. Il ballerino, come il pensatore, è una freccia verso un altrove. Egli vedere un'altra cosa, la fa esistere, fa discendere un mondo assente nella presenza. Deve dunque egli stesso essere assente. Il corpo del ballerino è il corpo del possibile, è bianco, è nudo, non esiste. Questa disarticolazione è la polisemia discesa nelle membra, e queste membra sparse sono un alfabeto, un solfeggio di note. Il corpo diviene, al meglio, indeterminato, tanto dedifferenziato quanto una mano, quanto una cifra,

2 Cf. S. Napoli, *Corpo, azione, spazio, tempo ed energia: i cinque elementi della danza*, <https://giornaledelladanza.com/la-danza-e-i-suoi-elementi-fondamentali/>.

3 Cf. R. Mazzaglia, *Danza e spazio. La metamorfosi dell'esperienza artistica contemporanea*, Mucchi, Modena 2012.

4 Cf. V. Di Bernardi, *Cosa può la danza. Saggio sul corpo*, Bulzoni, Roma 2012; C. Roseau, *Il corpo danzante, un'arte dell'immateriale*, in «Psychosomatique relationelle», 1,1 (2013), pp. 18-22.

una lettera, un numero. Il ballerino è un semaforo. E il semaforo non è niente se non trasmette alcun segnale. Avete inteso qualche volta la lingua senza aver udito un senso particolare? Avete inteso il clamore di pensiero, al di fuori di pensieri singolari? Avete udito la lingua nuda, il pensiero nudo, come delle facoltà?

Il ballerino semaforo si è dato un corpo facoltà, la pura possibilità di fare⁵.

Per cogliere il significato del messaggio che qui Serres lancia, occorre tenere conto che, interimplicato con il *più danzo meno sono io*, è il *più penso meno sono io*, che non è altro che una riformulazione, con intento distanziante, del cartesiano *penso dunque sono*, che appunto diviene *più penso meno sono io* e slitta nel *più danzo meno sono io*. L'idea di fondo è quella, segnatamente anticartesiana, di un pensare come uscire intenzionale dall'io soggetto per miscelarsi "corposamente" col mondo, seguirne le intrinseche biforcazioni e le svolte inventive, raccoglierne i gesti creativi e le potenzialità e, in definitiva, diventare ciò che si pensa⁶.

La soggettività razionalista, sostanzialista, fissista, eccezionalista, esclusiva, esclusivista e dualista e l'identità per così dire autarchica si fluidificano dunque nella tensione intenzionale, nella possibilità, nella processualità, nell'esuberanza, nella relazionalità, nell'incontro e nella metamorfosi. Il soggetto del pensiero recupera il significato letterale di *subjectum*, ossia di ciò che è "gettato sotto" a ogni cosa, tanto che «per pensare, mi basta, soggetto, gettarmi sotto», come Serres afferma ne *Il mancino zoppo*⁷, in cui, avvalendosi efficacemente del riferimento autobiografico, tratteggia icasticamente l'*ego* di questo *cogito* anticartesiano.

Nessuno mi ha insegnato a nuotare, ma da bambino vivevo di fiume e nel fiume, nelle sue correnti, nelle sue piene e nei suoi sbarramenti; pesante, diventato sasso, il mio corpo sapeva come nascevano le ghiaie; turbolento, come si formano i turbini; leggero, vivo e fremente,

5 M. Serres, *Genesis*, Il Nuovo Melangolo, Genova 1988, pp. 117-118.

6 M. Serres, *Il mancino zoppo. Dal metodo non nasce niente*, Bollati Boringhieri, Torino 2016, p. 31.

7 *Ivi*, p. 30.

come nascono e si muovono carpe e gobioni [...]. La Garonna non è stata per me un fiume, ma una persona, donnaccia temibile, adorata maestra, compagna insostituibile, madre, figlia, sorella, amica⁸.

Per arrivare poi all'affermazione che «la costruzione dell'identità non procede solo dall'ambiente umano ma anche, forse soprattutto, dalle rocce, dalle acque, e pure dalle piante e dagli animali»⁹.

C'è dunque un pensare che è immergersi nel dinamismo cosmico e vitale del mondo, percorrere la metamorfosi delle sue forme, aderire alla sua durata temporale, dimorare in essa e agire con essa, adottare il suo gesto di creazione¹⁰ ed entrare nel suo Grande Racconto, “tronco comune” della storia universale e umana, fatto, come tale, di biforcazioni contingenti, di circostanze e di svolte imprevedibili, una delle quali è l'umano¹¹. E c'è un soggetto del pensiero che è ciò che è gettato sotto e che, per pensare, non deve appunto fare altro che gettarsi sotto a ogni cosa.

Ne emerge quindi un *ego cogito* in cui l'*ego*, nel momento in cui si immerge nel mondo e nel suo Grande Racconto, cioè pensa, si metamorfosa in quello che pensa¹²; in cui l'identità non è l'identico¹³ ma il cumulo di alterità e il frutto ibrido di fattori umani (relazioni parentali etc.) e non umani (piante, animali, acque, rocce etc.); e in cui il *cogito* è originariamente *co-agere*. Verbo che, come nota Serres, designa l'azione del pastore di spingere un branco di montoni, che vanno ovunque e che “si agitano”, con la difficoltà di tenerli a bada, soprattutto se si aggiunge un altro branco. Il “co-agitare” è quindi proprio il faticoso avere a che fare con la molteplicità¹⁴; ma, per estensione e in senso generale, è anche, a mio parere, l'adesione, l'immersione e la collaborazione con le

8 *Ibidem.*

9 *Ibidem.*

10 *Ivi*, pp. 28-30.

11 Cf. M. Serres, *Darwin, Napoleone e il samaritano. Una filosofia della storia*, Bollati Boringhieri, Torino 2017.

12 M. Serres, *Il mancino zoppo*, cit., p. 31.

13 Cf. M. Serres, *Hominescence*, Le Pommier, Paris 2001; *Id.*, *L'Incandescent*, Le Pommier, Paris 2003; *Id.*, *La Fontaine*, Le Pommier, Paris 2021.

14 *Id.*, *Pantopie. De Hermès à Petite Poucette*, Le Pommier, Paris 2014, p. 366.

dinamiche metamorfiche e il potenziale creativo brulicante dell'universo.

Il *più penso meno sono io* consiste dunque in un ricordare quello che il *cogito ergo sum* ha dimenticato, cioè il processo mondiale e vitale, "religioso" (*relié*) – nel senso letterale di collegato, dal latino *religare* da cui appunto *religio*¹⁵ – della metamorfosi, l'universo, la vita, il corpo.

In altre parole, consiste nel ricordare il "legame" e il flusso metamorfico potente e inventivo che (s)corre e biforca dall'inerte al vivente e dal vivente alle immagini, alle idee e ai segni. L'*ego cogito*, che, dimenticando il mondo, si pone come eccezionale, unico ed esclusivo, viene a essere sconfessato ed esautorato dal ricordo dell'universo in espansione con la sua inventiva¹⁶, cioè appunto dal pensiero come immersione nel suo Grande Racconto, il cui dinamismo potente ci mostra come inventare¹⁷. Pensiero che quindi è pensare il mondo (e) come il mondo¹⁸, facendosi totipotenti e incandescenti di pensiero¹⁹ dal momento che appunto il pensiero stesso svanisce nelle sue determinazioni²⁰.

Portando alle conseguenze estreme questo ragionamento, Serres arriva ad affermare che penso dunque sono non importa chi o cosa (albero, fiume, fuoco etc.), cioè sono *Personne*, l'omologo del Nessuno omerico, il bianco quale somma di tutti i colori, l'incandescente, il possibile, un jolly, una pura capacità²¹.

Il che vale anche per la danza: «più danzo, più sono nudo, assente»²²; il danzatore è una freccia, fa vedere senza farsi vedere, fa esistere; il suo corpo è bianco, possibile, dedifferenziato, significa, evoca, è disarticolato nel senso che ogni membro è in grado di muoversi in tutte le direzioni, e perciò è capace di tutti i sensi, di tutti i segni e di tutte le designazioni.

Come il soggetto pensante non richiama l'attenzione su di sé, così

15 Cf. Id., *Relire le relié*, Le Pommier, Paris 2019; O. Rignani (2022), *Tests of a Posthumanist (Franciscan) Religion. The Case of Michel Serres*, in «Philosophy Study», 12,4 (2022), pp. 203-208.

16 M. Serres, *Il mancino zoppo*, cit., p. 34; pp. 18-19.

17 *Ivi*, p. 19.

18 *Ivi*, p. 20.

19 *Ivi*, p. 35.

20 M. Serres, *Genesi*, cit., pp. 108-109.

21 *Ibidem*.

22 *Ivi*, p. 117.

il corpo danzante non attira gli sguardi su di sé, in quanto la finalità di entrambi è quella di additare un centro eccentrico rispetto a sé. Il danzatore, infatti, è nulla per fare vedere tutto il possibile; il possibile temporale attraverso il ritmo e il possibile presente e assente nello spazio. Proprio come chi pensa; che non è nessuno per non essere nulla di più che attenzione alla novità e attesa di accadimenti e occorrenze.

3. Chrono/choro/somatofania

Analogamente al pensiero, la danza, quindi, come dice Serres²³, lascia spazio e cede il passo; in quanto effimera, apre alla totalità delle possibilità; veicola i “segni” del mondo additando la continuità dell’umano con esso; e, al tempo stesso, rende possibile il riconoscimento delle potenzialità del corpo.

Se nella visione serresiana lo “zero” è un elemento neutro, un fattore pressoché nullo che però rende possibile il buon funzionamento di un’operazione, una “x” bianca che rimuove la fissità in una posizione e apre totipotenzialmente a tutte²⁴, la danza, con la sua trasparenza che fluidifica le definizioni, che elide le specializzazioni, che schiude il possibile temporale e spaziale, e che quindi disattiva, come detto, l’ontologia dell’essere (ri)attivando quella del possibile, della capacità e della relazione, appare per così dire come la controfigura dello stesso “zero/x”.

E, in quanto tale, ciò che essa coinvolge e permea intrinsecamente sono appunto, nella loro reciproca interimplicazione, il tempo, lo spazio e il corpo.

Il suo rapporto e impatto col e sul tempo è di un’elasticità ai limiti dell’ossimorico: da trasparente effimera, contestualmente lo presuppone (non c’è effimero se non c’è tempo), lo mette in parentesi (fa come se non ci fosse un prima e un dopo) e lo mostra attraverso il ritmo, che le è pressoché connaturato.

Si può dire, complessivamente, quindi che la danza è una sorta di *chronofania*, in quanto cede il passo e fa scoprire il tempo nel suo

23 *Ivi*, p. 83.

24 M. Serres, *L’ermafrodito: Sarrasine scultore*, Bollati Boringhieri, Torino 1989, pp. 89-90.

polimorfismo multidimensionale: l'istante, assoluto ma anche caduco e tutto sommato irripetibile (effimero) (è quasi impossibile, infatti, che lo stesso passo di danza venga riprodotto ogni volta in modo identico), nell'ambito dello scorrere temporale irreversibile, nonché la successione ordinata e ripetibile (ritmo).

E si può dire che è anche una *chorofania*, ossia una manifestazione e indicazione dello spazio, in quanto, analogamente e correlatamente al rapporto che ha col tempo, la danza intrattiene una relazione permeante e impattante con lo spazio stesso, evocando in quest'ultimo, come afferma Serres, tutto il possibile presente e assente. Se, infatti, essa fa necessariamente i conti con lo spazio metrico euclideo in cui il danzatore è collocato, tuttavia non lo percorre, ma lo interrompe, lo frantuma, lo ricrea, evoca e invoca topologicamente un intorno, delle relazioni di vicinanza e di continuità; come dice Serres, fa vedere tutto il possibile presente e assente nello spazio.

Chronofania e *chorofania* quindi, la danza è anche, soprattutto e complessivamente *somatofania*. L'immagine serresiana del danzatore semaforo lo suggerisce: se il danzatore è una freccia verso qualcosa, un latore di segni cioè di trasparenze che vanno verso una designazione, deve lui stesso essere trasparente e assente, e quindi il suo corpo è per forza bianco, *tabula rasa*, privo di qualità, corpo del possibile, pura possibilità di fare e supporto di tutti i sensi possibili²⁵.

È perciò proprio nella e per la danza che il corpo emerge in questa sua (toti)potenzialità, trasparenza e incandescenza²⁶: essa lo svela e per così dire lo inventa lanciandolo verso posizioni, movimenti, torsioni, tensioni, salti e gesti improbabili, inattesi e nuovi, cioè verso un repertorio di condotte per lo più inutili alle consuete prestazioni (camminata, corsa ecc.) e alle funzioni vitali, ma verosimilmente utili in caso di eventi straordinari o pericolosi²⁷.

In altre parole, la danza addita e catalizza la "capacità" del corpo,

25 M. Serres, *Genesi*, cit., p. 118.

26 Cf. O. Rignani, *Tra sensi, metamorfismo e mimetismo. Il corpo nuovo nella (recente) riflessione di Michel Serres*, in «Aisthesis. Pratiche, Linguaggi e Saperi dell'estetico», 11,1 (2018), pp. 173-179.

27 Cf. M. Serres, *L'Incandescent*, cit.

da intendersi nei termini di despecializzazione, di indefinizione, di adattabilità, di metamorfosi, di eccedenza, di estendibilità, di dislocabilità e di pluridirezionalità. E così facendo, favorisce il riconoscimento del corpo stesso nella costellazione del dinamismo, della virtualità, della possibilità e del “potere” il mondo inserendosi nella danza dei suoi *mélanges* e continuandola inventivamente²⁸.

Ma questo, insieme a tutto quanto fin qui detto, induce una serie di osservazioni e riflessioni (più o meno conclusive). Nella danza, tenuti presenti anche e segnatamente gli *input* teorici serresiani, si coglie una tensione estrema tra quello che ho chiamato lo spazio prefissale, designato e disegnato dal *dis-*, dal *de-* e dall'*in-*, e la *-fania* nelle sue dimensioni reciprocamente interimplicate (quella temporale, quella spaziale e quella corporea). E contestualmente si rileva che questa stessa tensione costituisce un dinamismo virtuoso tra assenza e presenza, tra oblio e riconoscimento, e anche, in ultima istanza, tra morte e vita. Se danzare (e pensare), come dice Serres²⁹, “non è che” cedere il posto e il passo, la virtù sta appunto proprio nel “non è che”, nel “posto” e nel “passo”.

Il “non è che” esprime lo spazio prefissale, l’incandescenza e la trasparenza, e con ciò l’apertura alla totalità delle possibilità, che è appunto costituita dal “posto” e dal “passo”. Per cui l’assenza (la danza è “solo” freccia, non è), l’oblio (la danza non ha memoria e non lascia traccia secondo Serres³⁰) e l’effimero (la danza non ha un prima né un dopo) emergono in definitiva come le condizioni di possibilità della presenza, del riconoscimento e, al limite, della vita.

Presenza, riconoscimento e vita, i cui genitivi soggettivi sono appunto il tempo, lo spazio e il corpo; la danza assenza, oblio ed effimero fa scoprire il tempo nella sua multidimensionalità; addita le “qualità” dello spazio; fa riconoscere il corpo nella sua totipotenzialità e nella sua continuità, relazionalità inventiva, coappartenenza con il mondo (l’essere un corpo, il valore antropopoiético del corpo fondato sulla relazione);

28 Cf. O. Rignani, *Emergenze “post-umaniste” del corpo. Una prova di analisi “orizzontale”* via Michel Serres, Mimesis, Milano 2016.

29 M. Serres, *Genesis*, cit., p. 126.

30 *Ivi*, p. 125.

evoca, nel suo effimero e nel suo scomparire, la vita, nel senso che fa essere, ma anche che esprime per così dire il divenire esistenziale quale vitalità mortale e mortalità vitale.

Ma allora, se il dinamismo virtuoso tra spazio prefissale e *-fania* veicolato dalla danza fa appunto vedere e riconoscere la totipotenzialità relazionale del corpo e quindi dell'umano in coappartenenza col mondo in una temporospazialità possibile e multidimensionale, risulta quasi inevitabile chiedersi cosa resta della danza (e ovviamente anche del pensiero).

Mi pare che una risposta stia nell'individuazione della consistenza della stessa danza effimera (con la sua costellazione del "breve", "momentaneo", "passeggero", "precario", "labile"), dell'arte effimera in generale e del pensiero (inteso nel senso che si è detto sopra) nella trasparenza e nell'intenzionalità relazionale potenziale, quali per così dire modelli ontologici, esistenziali ed etici alternativi per l'umano e il, col e nel mondo. Perché non va dimenticato il monito di Serres secondo cui non comprendiamo se non entriamo nella danza dei *mélanges* del mondo appunto³¹.

31 M. Serres, *Variations sur le corps*, Le Pommier, Paris 1999, p. 51.

NOTE E RECENSIONI / BOOK REVIEWS

Paesaggio urbano e *passages* Estetica della metropoli ottocentesca nel *Passagenwerk* di Walter Benjamin

Lorenzo Giulivi*

Il *Passagenwerk*¹ rappresenta il progetto più ambizioso di Walter Benjamin. L'opera, intrapresa nel 1927 e rimasta incompiuta a causa della morte dell'autore nel 1940, si poneva l'obiettivo di recuperare il nucleo nascosto della storia europea del XIX secolo, epoca dell'affermazione della fantasmagoria capitalistica, vero e proprio "medium" percettivo capace di nascondere le contraddizioni dialettiche e materiali dell'alto capitalismo sotto l'atmosfera onirica creata dal feticcio della merce e dalle grandi innovazioni tecniche, architettoniche, industriali². Concentrandosi su Parigi, epicentro della diffusione di questo "medium" fantasmagorico, Benjamin cerca di presentare al lettore un'immagine del passato carica delle tensioni dialettiche che costituiscono il cuore segreto della storia ottocentesca, tensioni che la storiografia ufficiale, radicata nello stesso "medium" percettivo delle masse, si è rivelata incapace

1 W. Benjamin, *Opere complete. IX. I «passages» di Parigi*, Einaudi, Torino 2000. Le citazioni all'opera riporteranno lettera della sezione e numero del frammento nel corpo del testo.

2 Cf. A. Pinotti (ed.), *Costellazioni. Le parole di Walter Benjamin*, Einaudi, Torino 2018, cap. 14.

*lorenzo.giulivi1@studenti.unipg.it

di esaltare. Attraverso il montaggio letterario³, Benjamin assembla innumerevoli citazioni tratte da altrettante opere come se fossero “frame” di una pellicola, seguendo la propria visione critica e tentando di presentare un’immagine della capitale francese che porti all’esperienza attuale le tensioni e le contraddizioni che costituiscono lo sfondo segreto della vita parigina. Quella che tale montaggio offre è un’immagine “dialettica”, nella quale «ogni passato può ottenere un grado di attualità più alto che al momento della sua esistenza» (K2, 3); il passato, considerato non più «in maniera storiografica, come finora si è fatto, ma in modo politico» (*ibidem*), chiama ad agire per «redimere le speranze e le lotte di coloro che in passato sono stati oppressi e messi a tacere»⁴.

Essenziale al *Passagenwerk* è dunque l’attenzione per il quotidiano, orizzonte estetico nel quale penetrano forze capaci di alterare e determinare le forme della percezione e dell’esperienza delle masse, così come di dar forma a Parigi e al suo paesaggio. Alla città e alla sua evoluzione sono dedicate numerose sezioni dell’opera, e in essa appare come gli intrecci della storia conferiscano a Parigi «una forma di bellezza propria del grande paesaggio – più precisamente del paesaggio vulcanico. Parigi rappresenta, nell’ordinamento sociale, il corrispettivo di ciò che il Vesuvio rappresenta nella storia geografica» (C1, 6). Nell’accostamento tra paesaggio parigino e paesaggio naturale, tra forze sociali e forze naturali, emerge un tema che percorre sotterraneamente il *Passagenwerk*: la distinzione tra paesaggio naturale e urbano sembra si stia perdendo nella naturalizzazione della tecnica, delle sue leggi e dei suoi prodotti. Per Georg Simmel, uno dei punti di riferimento dell’ultimo Benjamin, la percezione del paesaggio naturale come «atto spirituale» consiste in una «visione in sé compiuta, sentita come unità autosufficiente, ma intrecciata tuttavia con qualcosa di infinitamente più esteso. [...] Il paesaggio [...] viene continuamente spiritualizzato dall’oscura coscienza di questa connessione infinita»⁵. Interessante si fa dunque l’enfasi che Benjamin pone sulle dimensioni

3 Sul concetto di montaggio e sul suo ruolo nel pensiero di Benjamin, cf. *Ivi*, cap. 30.

4 G. Gilloch, *Walter Benjamin. Critical constellation*, Cambridge 2002, p. 5 (T.d.A.).

5 G. Simmel, *Filosofia del paesaggio*, in P. D’Angelo (ed.), *Estetica e paesaggio*, Il Mulino, Bologna 2011, p. 72.

sconfinate delle metropoli: citando Engels, egli fa notare come in città come Londra e Parigi si possa «camminare per ore intere senza arrivare neppure all'inizio della fine, senza incontrare il minimo segno che lasci dedurre la vicinanza della campagna circostante»⁶. La metropoli come totalità sfugge alla percezione e si rende attingibile solo come intuizione intellettuale: essa sembra sostituirsi all'idea della totalità della natura, e anche il paesaggio urbano sembra possa essere esperito, come quello naturale in Simmel, in connessione con l'idea di una totalità infinita. La metropoli, come la natura, ignora l'individualità: il singolo diviene ingranaggio di una macchina ben oliata, che scorre senza intoppi precludendo momenti di arresto e riflessione. L'ambiente metropolitano non è più luogo di relazioni, ma sfondo ordinato da forze superiori, lontane e impersonali come le forze della tecnica e del mercato, che in questi termini si fanno paragonabili a quelle della natura. Alla lontananza dalla campagna i parigini sopperivano con i panorami, stanze in cui, con una scenografia dipinta e «con ogni sorta di espedienti tecnici», si tentava di «importare il paesaggio in città»⁷: il solo paesaggio naturale a cui hanno accesso gli abitanti della metropoli è dunque una finzione, un'illusione tecnica che, proprio in quanto tecnica, riflette il paradigma estetico di approccio al paesaggio urbano, tanto che sembra difficile distinguere l'atmosfera dei panorami da quella della quotidianità cittadina: «il loro [dei panorami] mondo lontano non sempre era estraneo e la nostalgia da ess[i] risvegliata [...] talvolta era quella più mite di un ritorno verso casa. Ma questo era forse opera dell'illuminazione a gas che si posava soave su tutte le cose»⁸. La luce artificiale dà la stessa *Stimmung* ai panorami rappresentati, all'ambiente urbano, a quello domestico: a condizionare la percezione è la tecnicizzazione capillare del quotidiano, così che i prodotti dell'industria iniziano ad assumere un aspetto quasi naturale, mentre la natura assume un aspetto tecnicizzato. È nell'infanzia che il “medium” percettivo della modernità, con le tensioni in esso racchiuse, ottiene legittimazione: registrando le corrispondenze «tra il mondo della

6 W. Benjamin, *Di alcuni motivi in Baudelaire*, in Id., *Aura e choc*, Einaudi, Torino 2012, p. 173.

7 Id., *Parigi, la capitale del XIX secolo*, in Id., *Aura e choc*, cit., p. 376.

8 Id., *Kaiserpanorama*, in Id., *Aura e choc*, cit., p. 371.

tecnica e l'arcaico universo simbolico della mitologia. [...] ogni infanzia, nel suo interesse per i fenomeni tecnici [...] lega le conquiste della tecnica agli antichi universi simbolici. Non c'è niente nel campo della natura che si sottragga a questo genere di legame» (N2a, 1). Così, ogni volta, l'infanzia si trova ad assolvere il compito di «inserire il nuovo mondo nello spazio simbolico» (K1a, 3), e in esso la tecnica appare alla stregua della natura.

Il carattere fantasmagorico della Parigi ottocentesca ha il suo simbolo nei *passages*, che, in quanto «più importante architettura del XIX secolo» (D°, 7), sono i soggetti dell'immagine dialettica che meglio racchiude l'essenza della modernità. «Centro del commercio di articoli di lusso»⁹ e massimi esponenti architettonici della modernità (seppur per breve tempo), con le loro volte in ferro e vetro sotto cui debuttò illuminazione a gas, essi rappresentarono il simbolo perfetto della fantasmagoria capitalistica. In queste strutture diviene pienamente sensibile l'atmosfera onirica della modernità, grazie a giochi di luce e di specchi (cf. R2a, 2) che conferivano loro l'aspetto di «castelli di fate» (D°, 5), e in esse trova il proprio tempio la merce-feticcio (cf. A2, 2), «idolo che, benché prodotto dal lavoro umano, domina gli uomini stessi»¹⁰; in queste vere e proprie eterotopie, ambiente pubblico e privato si confondono: «la strada stessa si manifesta come un *intérieur* abitato come dimora della collettività, poiché le vere collettività, come tali, abitano nella strada» (A°, 9). In essi si ravvisa la stessa atmosfera di gelosa riservatezza che si riscontra nell'*intérieur* borghese, nel «guscio e astuccio dell'individualismo proprietario»¹¹: «nel *passage* più che altrove la strada si dà a conoscere come l'*intérieur* ammobiliato e vissuto dalle masse» (M3a, 4). In questo convergere e confondersi di sogni, desideri e sicurezze, la folla si abbandona alla «alienazione da sé e dagli altri»¹²; se ognuno si sente nel proprio ambiente privato, non si può parlare di uno spazio condiviso.

I *passages* cadono presto in rovina, superati dal modello dei grandi magazzini.

9 Id., *Parigi, la capitale del XIX secolo*, cit., p. 372.

10 A. Pinotti, *Costellazioni*, cit., p. 72.

11 *Ivi*, p. 172.

12 W. Benjamin, *Parigi, la capitale del XIX secolo*, cit., p. 379.

Essi non saranno più abitati da raffinati signori e da negozi di lusso, ma da cose e persone dimenticate, da prostitute e botteghe di rigattieri. Avendo accolto al loro interno i vertici opposti della società e della produzione materiale, queste gallerie si fanno simbolo delle contraddizioni dell'epoca che li eresse. Attraverso i *passages*, Benjamin penetra nell'«inconscio della metropoli»¹³ incontrandovi ciò che il XIX secolo ha rimosso senza riuscire davvero a liberarsene: le aspirazioni deluse e le possibilità tradite da un utilizzo della tecnica volto non all'instaurazione di un ordinamento sociale nuovo e di un rapporto sano con la natura, ma alla perpetuazione del dominio capitalistico-borghese, attraverso la «reificazione della coscienza»¹⁴ nel culto della merce e negli choc frastornanti della vita metropolitana. Anche gli abitanti privilegiati dei *passages*, i *flâneur* che, nel loro passeggio alieno da urgenze, cercano ristoro dai ritmi della metropoli nell'atmosfera sospesa di queste gallerie (cf. D2a, 1), affondano con esse nelle sabbie del tempo. Nel *Passagenwerk* si delinea dunque un terzo paesaggio che, a differenza di quello teorizzato da Gilles Clément, è paesaggio dimenticato non dall'uomo ma *dell'uomo*: in esso e nelle sue figure si condensano aspettative e rivendicazioni di un'umanità perduta, da ricordare e redimere nell'azione politica determinata dalle verità storiche emergenti dall'immagine dialettica.

13 A. Pinotti, *Costellazioni*, cit., p. 171.

14 F. Desideri, M. Baldi, *Benjamin*, Carocci Editore, Roma 2010, p. 149.

**Arte-più-che-umana.
Genesi, inclinazioni, traversate.
Nota alla giornata di studio arte-più-
che-umana, Parma, 8 maggio 2024**

*Benedetta Sonaglia**

Chi o cosa sia *Arte-più-che-umana* è una domanda alla quale possiamo cercare di rispondere riflettendo su tre dimensioni essenziali ed esistenziali: la sua genesi, ossia quando e dove essa si collochi; le sue inclinazioni, ossia i suoi principali orientamenti concettuali; le sue traversate, ossia quei crocevia umani e non umani nei quali le sue ragioni sostano e si articolano.

Il gruppo di ricerca, fondato e diretto dalla Prof.ssa Orsola Rignani, si situa presso il Dipartimento di Discipline Umanistiche, Sociali e delle Imprese Culturali dell'Università degli Studi di Parma e nasce dalla costola del gruppo di ricerca internazionale *Arte e riconoscimento*, fondato e diretto del Prof. Massimiliano Marianelli Direttore del Dipartimento di Scienze Sociali, Umane e della Formazione dell'Università degli Studi di Perugia.

Nato nel settembre 2023, il gruppo accoglie docenti

sonaglia.benedetta@gmail.com

e giovani ricercatori e ricercatrici dell'Università di Parma, della Chapman University di Orange (California), del Centro Studi di Filosofia Postumanista e dell'Istituto Universitario Sophia.

Il gruppo si è presentato al mondo accademico con una Giornata di Studi intitolata *Arte-più-che-umana. Prospettive filosofico-estetico-letterarie-educative* tenutasi il giorno 8 maggio presso l'Università degli Studi di Parma. La giornata, organizzata dalla Prof.ssa Orsola Rignani e dalla Dott.ssa Benedetta Sonaglia, è stata occasione perché ciascun membro con il proprio intervento contribuisse a definire le inclinazioni della ricerca di *Arte più che umana* inserendosi nel dibattito delle sfide lanciate dall'antropocene.

Ad aprire la giornata l'intervento del Prof. Marianelli, che ha presentato il gruppo internazionale di *Arte e riconoscimento* ricordandone l'orientamento di ricerca costituito dall'Arte quale dato relazionale originario che si propone fondamentalmente come luogo e spazio di riconoscimento dell'umano e indicando proprio in essa il ponte (*metaxù*) da percorrere per un nuovo umanesimo. Con queste parole definisce e orienta lo spazio di ricerca e relazione indefinito e in continua apertura evolutiva:

Vi è un fare, nell'arte, che non si situa soltanto dal lato dell'artista e della sua capacità creativa, ma anche nel fruire l'opera, che non è pura contemplazione bensì azione e relazione: nella creazione come nella fruizione dell'arte si apre un vero e proprio orizzonte ermeneutico. È il cuore dell'ontologia relazionale che qualifica la prospettiva indicata nella quale si supera l'alternativa tra spettatore e artista, tra estetica della ricezione ed estetica dell'opera, per dare luogo all'arte quale presenza attuale, spazio indefinitamente aperto e infine quale dato relazionale originario.¹

Nel solco di questa prospettiva la Prof.ssa Rignani ha dunque indicato la declinazione del gruppo *Arte-più-che-umana* come risposta originale all'obsolescenza di un umanesimo antropocentrato, additando

1 Per un approfondimento del tema e del lavoro di ricerca del gruppo internazionale *Arte e riconoscimento* è possibile consultare al seguente link <https://www.metaxyjournal.com/index.php/metaxy/issue/view/3/10> l'introduzione di M. Marianelli, *Arte e riconoscimento dell'umano. Per un Manifesto*, in «Metaxy Journal. Filosofia, Arte e Riconoscimento», 1 (2022), pp. 9-12.

nell'Arte quella soglia capace di porsi come catalizzatrice di *agentività*² umane e non umane e della relazione che tra esse intercorre oltre il dualismo oppositivo, gerarchico e binario del soggetto-oggetto (Uomo-Natura).

È in questa inclinazione del pensiero e dei pensieri che la Prof.ssa ha collocato lo scopo e i tentativi di riflessione del gruppo, riconoscendo ad esso il pregio d'essere uno e più crocevia d'incontro e scambio, vere e proprie traversate e andirivieni da un pensiero all'altro dove l'Arte cessa di essere un prodotto rappresentativo (*mimesi*) e inizia ad essere spazio partecipativo (*metessi*) che esprime i soggetti nella loro forma ibrida con il mondo umano e non umano.

È dunque in seno a questa prospettiva che i membri del gruppo si sono incontrati nella mattinata teorica, compiendo quella traversata naturale e indispensabile verso l'incontro e lo scambio di idee che hanno fornito l'opportunità per rendere espliciti il perno e i cardini attorno ai quali si articola il pensiero di *Arte più che umana*. Il perno centrale è senz'altro un ripensamento del dualismo soggetto/oggetto reinterprestandolo come una dualità tra soggetti, così come spiegato da Michel Serres nei suoi *Cahiers de formation*:

Dualité et dualisme

La dualité de l'âme et du corps ne doit pas être pensée comme un dualisme : séparation et juxtaposition, mais comme une sorte de chiasme, ou mieux comme une dualité, au sens où les mathématiciens utilisent ce terme.

L'âme est le profond du corps et le corps le profond de l'âme.

Le profond du corps est sa transparence, le profond de l'âme est sa compacité.

L'un est l'ombre de l'autre et sa lumière.

Plus j'approfondis l'âme, plus je retrouve le corps, comme Freud ou sainte Thérèse d'Avila. Plus j'approfondis le corps, plus je cerne l'âme comme la médecine psychosomatique.

Le corps et l'âme sont entre eux comme le pôle et sa polaire. Un point dans la droite d'une infinité de points, l'infinité des droites concourant en un point. Le dualisme n'a vu que deux points. La dualité voit leur genèse et explique par là

2 Rinvio a tal proposito al contributo della Prof.ssa Rignani in questo numero nonché ai suoi volumi O. Rignani, *Emergenze "post-umaniste" del corpo. Una prova "orizzontale" via Michel Serres*, Mimesis, Milano 2016; Id., *Metafore del corpo post-umanista: Michel Serres*, Mimesis, Milano 2018.

leur réciprocité.³

Inteso dunque il dualismo come una forma di dualità ove corpo e anima altro non sono che l'uno l'ombra dell'altra, l'uno la profondità dell'altra, così viene reinterpretata anche la relazione stessa del soggetto con se stesso e del 'soggetto' con gli altri 'soggetti', non più oggetti da manipolare per una qualche forma di compensazione, bensì 'soggetti' inter-agenti che mutano, deformano, ibridano, inclinano e producono così nuove forme di soggettività, di spazio e di relazione.

È in quest'ottica che l'Arte gioca un ruolo decisivo, proponendosi non più solo ed esclusivamente come espressione di mondi onirici e individuali, tutt'altro, essa è vera e propria rivelazione di quelle connessioni – a volte difficili da percepire per un occhio non allenato – che intercorrono tra gli esseri viventi e non viventi, divenendo attivamente partecipe della generazione dei luoghi d'incontro, scambio, di quei crocevia nei quali la relazione prende forma (e si deforma).

L'Arte dunque in quanto *metaxù*, ossia luogo del «tra» ove il portato umano e non umano assume piena dignità e dove è possibile scorgere spazi di riconoscimento autenticamente aperti all'incontro, allo stravolgimento, alla tras-formazione.

Proponiamo dunque di seguito una sintesi dei cardini attorno ai quali si sviluppa tale riorientamento della prospettiva umanista in ordine alla dualità:

- 1- Terzo paesaggio: il prof. Corrado Confalonieri propone un'interpretazione della dualità mediante le forme e il senso delle forme del paesaggio, con particolare attenzione al pensiero poetico di Andrea Zanzotto e Italo Testa, osservando l'interazione e l'influenza del paesaggio sull'ecosistema mondo ove l'uomo è impastato nella sua totalità con quanto lo circonda, animato e inanimato.
- 2- Spirito e corpo: la prof.ssa Rita Messori e la prof.ssa Serena Massimo osservano la dualità nell'ottica dell'arte e la danza come luoghi di scambio in cui si assottiglia la distanza tra spirito e corpo e dove risalta la dinamica per cui l'uno è la profondità dell'altro, e la relazione si trasforma

³ M. Serres, *Cahiers de formation. Oeuvres complètes*, 1, Le Pommier, Parigi 2022, p. 614.

in una ritmica danza di prossimità e distanza tra soggetti interagenti.

- 3- Vulnerabilità e disabilità: la dott.ssa Benedetta Sonaglia e la dott.ssa Manuela Macelloni promuovono due riflessioni interconnesse. La prima attorno al tema della vulnerabilità, introdotta da Sonaglia come caratteristica fondamentale dell'opera d'arte, la quale si accinge a essere spazio etico d'incontro tra soggetti per la sua prerogativa trasformativa; la seconda spiegata da Macelloni mediante il ruolo dell'arte rispetto alla disabilità dell'esistenza, ove la creazione artistica diviene presa di posizione, esposizione, denuncia di quel disagio umano che si stratifica e compone l'ordito di un vissuto, anche doloroso, che necessita di essere liberato.
- 4- Ibridazione uomo-natura e teriomorfismo: il prof. Roberto Marchesini offre al gruppo più spunti di riflessione provenienti dalla prospettiva postumanista, sottolineando la necessità di uscire da un'ottica antropocentrica per favorire lo scambio, l'incontro e l'ibridazione tra viventi e non viventi, tra uomo e animali, tra uomo e natura in ordine ad una ridefinizione della gerarchia dei viventi che ha realizzato e realizza subordinamenti, oppressioni e misconoscimenti. Il dott. Samuele Strati delinea la relazione uomo-mondo animale sulla traccia del pensiero di Callois, mostrando le connessioni estetiche tra animali ed esseri umani rilevabili in un isomorfismo di tratti e atteggiamenti.

Questi gli elementi centrali di *Arte più che umana* la quale si qualifica in definitiva come un crocevia di prospettive inter-agenti e convintamente orientate ad un ripensamento della postura umanistico-antropocentrica.

A sigillare e spiegare ulteriormente questa inclinazione, il lavoro artistico a sei mani – presentato per la prima volta nel pomeriggio della giornata di studi presso il Teatro Borgo Santa Brigida di Parma – di Rignani e Sonaglia assieme all'artista Karin Andersen, le quali propongono un'esposizione di opere d'arte e poesia accompagnata da dialogo filosofico attorno ad alcune parole chiave che definiscono il senso e lo scopo di *Arte più che umana*: a partire dalla silloge poetica *Impronte* di Sonaglia, Rignani e Andersen articolano una riflessione a partire dalle loro opere d'arte esposte concentrandosi attorno ai temi del corpo ibrido, del silenzio, dell'assenza, della soglia, della cura, del dono. È in questo prezioso laboratorio artistico che si è resa tangibile quella prerogativa partecipativa dell'opera d'arte, la quale agisce anch'essa nel

dialogo con lo spazio e il tempo nel quale è collocata, trasformando e realizzando l'essere umano come essere vivente, che vive, ed è dunque soggetto a deformazioni, contaminazioni, ibridazioni e rigenerazioni.

Tutto questo è *Arte più che umana* e tutto questo è ciò che questo gruppo intende promuovere e continuare ad indagare, sostando in quel crocevia lungo la traversata del pensiero e dei pensieri che si incontrano e si contaminano vicendevolmente.

La santità ospitale dei luoghi ***Note a Segni dei luoghi. Vivere*** ***lo spazio, abitare il senso di*** ***Emanuele Borsotti***

Giulia Zaccaro*

Perché «niente è senza voce»¹, *nihil sine voce est*, scrive il monaco di Bose e presbitero Emanuele Borsotti in conclusione del suo ultimo libro *Segni dei luoghi. Vivere lo spazio, abitare il senso*, edito da Vita e Pensiero e pubblicato lo scorso anno. Sì, ogni cosa, e soprattutto se è cosa umile, ha una voce, una lacrima – *sunt lacrimae rerum* cantava già Virgilio citato dall'autore –, una vita e un'emozione segreta che chiedono d'essere accolte, ascoltate e ospitate per offrirci, riconoscenti, un nuovo accesso al senso del vivere, del pregare, dell'abitare con l'altro ma sulla soglia dell'oltre. Questa voce silente, «gemito di cose create» scrive Borsotti, diventa dono e appello quando smettiamo anche solo per un attimo «di attraversare gli spazi come un passante frettoloso» e ci trasformiamo in «abitatore contemplativo dei

¹ E. Borsotti, *Segni dei luoghi. Vivere lo spazio, abitare il senso*, Vita e Pensiero, Milano 2023, p. 230.

* giulietta.zaccaro@gmail.com

luoghi stessi» accorgendoci così che ogni luogo – un giardino intravisto da una finestra, una casa che ci ha accolti, una strada che percorrevamo da bambini – può essere «suolo santo» cioè terreno di visitazione di qualcosa che proviene forse da un luogo invisibile, oltre ogni luogo, ma che qui si fa carne e parola². Lo spazio infatti fa segno, non solo il tempo: interpretare i segni dei luoghi, ora, «nell'epoca del simultaneo, nell'epoca della giustapposizione» nelle parole di Michel Foucault, amplia e attualizza l'imperativo «interpretare i segni dei tempi»³. E come si interpretano questi luoghi, come si dà voce al loro far segno? «Ad occhi aperti e sul ritmo del pulsare del cuore che batte», insegna Borsotti: con questa disposizione, tanto vigile quanto sognante, possiamo aprirci alla riscoperta dello spazio e percepire «il silenzioso farsi evento dello straordinario nei confini e negli spazi dell'ordinario»⁴. Lo straordinario è ciò in cui speriamo «senza conoscere ciò che speriamo», ciò per cui cantiamo «senza capire cos'è che ci fa cantare», come scrive Christian Bobin, poeta francese e compagno elettivo di Borsotti, il quale cita i suoi testi in ogni capitolo del libro, quasi ospitato e convocato dalla meditazione del poeta nel momento in cui lui stesso la ospita e la convoca nel suo cammino contemplativo. «Il luogo in cui viviamo veramente non è quello in cui passiamo le nostre giornate»⁵, scrive sempre Bobin. Ed è su questo benefico paradosso che si apre il testo di Borsotti: contemplare il luogo è scoprire che il cuore del nostro abitare è oltre ogni spazio e ogni tempo. E tuttavia, ci insegna il monaco, per intravedere e dimorare pienamente in questo oltre e in questo altrove che dice del più profondo e del più autentico di noi «ci vogliono parecchi luoghi dentro di sé», nelle parole dello psicoanalista Jean-Bertrand Pontalis che Borsotti sceglie come esergo del libro. Per «avere qualche speranza di essere sé stessi»⁶, sempre Pontalis, bisogna dunque ascoltare la lezione dei luoghi che ci hanno ospitato, luoghi concreti, materiali, con una stratificazione archeologica e culturale indipendente da noi perché a noi precedente, spazi fuori di noi diventati giardini, muri, tombe, case dentro di noi. Il luogo che ci

² *Ivi*, pp. 208; 18-19.

³ M. Foucault, *Spazi altri*, in *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, Mimesis, Milano-Udine 2019, cit. in E. Borsotti, *Segni dei luoghi. Vivere lo spazio, abitare il senso*, cit., p. 15.

⁴ *Ivi*, pp. 19;16.

⁵ C. Bobin, *Francesco e l'infinitamente piccolo*, cit., p. 38, cit. in E. Borsotti, *Segni dei luoghi. Vivere lo spazio, abitare il senso*, cit, pp. 18;38.

⁶ Cf. E. Borsotti, *Segni dei luoghi. Vivere lo spazio, abitare il senso*, cit, p. 15.

precede è anche il luogo che ci aspetta per essere vivificato e ri-raccontato dall'intimità del nostro abitare. Quando ci esercitiamo a guardare al fuori e al dentro con occhi liturgici, con «occhi pasquali»⁷, come scrive Borsotti, il luogo fisico si fa stanza dell'inconscio, spazio di raccoglimento e insieme occasione di transito per l'intangibile, per «l'indimenticabile e l'insperabile»⁸. nelle parole di Jean-Louis Chrétien. E che cosa vedono ancora questi occhi immersi nel mistero di Pasqua, questi occhi capaci di vedere sì l'al di là di ogni finitudine ma soprattutto di godere pienamente dell'«esperienza di radicamento, di stabilità» propria della tradizione monastica? Questi occhi incontrano la «santità ospitale di Cristo» e grazie a lei il superamento della dicotomia fra trascendente e immanente, fra umano e divino, fra eternità e tempo storico. Il luogo, dunque, non è più segno di separazione e nondimeno insegna a vivere «l'esistenza umana (e anche cristiana)» come «esperienza di soglie da varcare, di zone liminari da attraversare, di passaggi da compiere, di transizioni da effettuare»⁹. Il luogo è riposo, comunione con il divino e insieme invito al cammino e dunque all'inevitabile rischio che ogni attraversamento porta con sé. Anche i capitoli che strutturano il libro di Borsotti invitano al riposo, incoraggiano al passaggio, e soprattutto, accolgono un'infinita polifonia di voci e di riferimenti. La molteplicità dei riferimenti - da Colette a Hugo, da Foucault a Trakl, è segno di una postura etica precisa, una postura che Chandra Livia Candiani nella prefazione al testo di Borsotti tratteggia con semplicità e chiarezza. Così la poetessa:

Credo che questo libro, con i suoi rimandi, le citazioni, le fonti, le conferme, i rispecchiamenti (arte umile che cerca i fili che connettono e non la solitudine arrogante del creatore solitario) stia cercando la sua mutezza, una religiosità che non parla più, ma dove appena apri bocca, e solo allora, la parola arriva come una visita. (...) Come Geremia, che teme di essere troppo piccolo per parlare e viene sgridato da Dio, non deve dire di essere un bambino, perché le parole vengono da altrove ed è di infanti, non di saccenti, che hanno bisogno¹⁰.

⁷ *Ivi*, p. 154.

⁸ J.-L. Chrétien, *L'indimenticabile e l'insperabile*, Cittadella, Assisi 2008.

⁹ *Ivi*, pp. 18; 168-169.

¹⁰ C. L. Candiani, *La quotidianità è una porta*, Prefazione, in E. Borsotti, *Segni dei luoghi. Vivere lo spazio, abitare il senso*, cit., p. 7..

Tra i moltissimi sentieri che potevano essere tracciati – i riferimenti di Borsotti sono così numerosi che quasi si è presi da vertigine – abbiamo scelto di farci accompagnare dalle parole di due autori in particolare, Franz Rosenzweig ed Edmond Jabès.

Così il filosofo di Kassel nell'ultima pagina de *La Stella della Redenzione*:

Camminare in semplicità con il tuo Dio.
Le parole stanno scritte sulla porta, sulla porta che dal misterioso-miracoloso splendore del santuario di Dio, dove nessun uomo può restare a vivere, conduce verso l'esterno. Ma verso che cosa si aprono allora i battenti di questa porta? Non lo sai? *Verso la vita*.¹¹

E così invece il poeta francese ne *Il libro dell'ospitalità*:

L'ospitalità è crocevia di cammini.
L'ospitalità rende leggeri.
L'ospitalità va letta come una buona notizia¹²

Il luogo è porta di Dio, ma porta spalancata sull'esterno e sulla vita, è un invito a fare di sé uno spazio ospitale, una porta per altri, trasformando il proprio raccoglimento in «crocevia di cammini». Il segno del luogo è una «buona notizia», potremmo dire citando di nuovo il verso di Jabès. Ogni luogo porta infatti con sé un modo particolarissimo di essere ospitati e di ospitare, una lezione di fraternità che se accolta fa della nostra vita singolare transito e rinnovata incarnazione di una Vita più grande e più profonda, una Vita capace di nascondersi nel segreto di un giardino, di penetrare nella crepa di un muro, di essere custodita da un oggetto qualunque e persino di «intrufolarsi al cuore della morte»¹³. Cosa ci può insegnare, ad esempio, la «prima casa dell'umanità», il paradiso – *gan* nell'ebraico biblico – simboleggiato da ogni giardino umano? L'«In-principio» del mondo infatti accade in un giardino, in un

¹¹ F. Rosenzweig, *La stella della redenzione*, Milano, Vita e Pensiero, Milano, 2005, p. 435, cit. in E. Borsotti, *Segni dei luoghi. Vivere lo spazio, abitare il senso*, cit., pp. 190-191.

¹² E. Jabès, *Il libro dell'ospitalità*, Milano, Raffaello Cortina, Milano, 2017, pp. 10-11, cit. in E. Borsotti, *Segni dei luoghi. Vivere lo spazio, abitare il senso*, cit., p. 101.

¹³ E. Borsotti, *Segni dei luoghi. Vivere lo spazio, abitare il senso*, cit., p. 152.

giardino – questa volta non *gan* ma *kêpos* nel greco del quarto vangelo – si consuma il tradimento di Cristo, un giardino ospita un sepolcro e in un giardino la creazione si compie e si rinnova. Questo luogo, che contiene in sé tanto l'esperienza della vicinanza di Dio e della bellezza dell'ordine quanto il dolore della solitudine e il silenzio di una vita che si spegne, è per Borsotti davvero «eterotopia», per usare un termine di nuovo di Foucault, e cioè è spazio che ha il «potere di giustapporre in un unico luogo reale, diversi spazi, diversi luoghi che sono tra loro incompatibili»¹⁴. Il giardino da riposo di morte diventa spazio d'attesa dell'alba pasquale. E tuttavia, ciò che permette questo passaggio simbolico è un gesto d'incontro, un atto di riconoscimento: è quando Cristo chiama per nome Maria Maddalena che *quel* giardino diviene luogo inconfondibile, abitabile e per questo spazio di incarnazione profonda. Il luogo si individualizza e ci individualizza. Ancora l'autore: «È nello spessore della carne, nello spessore della materia, nella situatezza del giardino che la ricerca può giungere a un approdo, a un'adesione al reale e alla novità della Pasqua, al riconoscimento di corpo di gloria del Risorto»¹⁵. Il ricordo dell'incontro e dell'evento d'amore, come quello tra Cristo e la Chiesa o tra gli amanti appassionati del Cantico dei Cantici, si trasforma in un giardino interiore: è il cuore di Maria Maddalena ora ad essere il giardino in cui Cristo ha voluto «deporre il seme della fede pasquale»¹⁶. E così Agostino nel *Commento al Vangelo di Giovanni*: ««Gesù voleva insegnare la fede a quella donna che lo aveva riconosciuto e chiamato Maestro e come un giardiniere [hortolanus] seminava il granello di senape nel cuore di lei, come in un giardino [tamquam in horto suo]»¹⁷. L'intimità amorosa dell'*hortus* è di nuovo invito all'apertura: «Va' e di' loro» ordina Cristo a Maddalena, come a dire «Trasforma il segreto d'amore in occasione di fraternità». La primavera mistica che ha sorpreso Maria Maddalena si espande per tutto il creato e lo rinnova: «la nuova creazione danza e si rallegra»¹⁸, canta

¹⁴ M. Foucault, *ibidem*, p. 27, cit. in E. Borsotti, *Segni dei luoghi. Vivere lo spazio, abitare il senso*, cit., p. 34.

¹⁵ E. Borsotti, *Segni dei luoghi. Vivere lo spazio, abitare il senso*, cit., p. 36.

¹⁶ *Ivi*, p. 37.

¹⁷ Agostino di Ippona, *Commento al Vangelo secondo Giovanni*, 121,3, cit. in E. Borsotti, *Segni dei luoghi. Vivere lo spazio, abitare il senso*, cit., p. 35..

¹⁸ Domenica del rinnovamento ovvero del Santo Apostolo Tommaso, Órthros, in Anthologhion di tutto l'anno, III. Contenente l'ufficio quotidiano dall'Orologhion, dal Pentikostarion

una liturgia pasquale bizantina. E di questa danza e di questa allegria l'uomo è partecipe, responsabile e soprattutto *custode*. Per Borsotti il giardino è infatti figura di un dono che chiede responsabilità e abbandono di ogni pretesa di padronanza: Maria Maddalena è stata riconosciuta nella sua unicità, potrà quindi riconoscere altri invitandoli a chiamarsi fra loro con voce amica, traccia «dalla presenza spontanea di papaveri e fiordalisi»¹⁹ incontrata nella frescura segreta del giardino. L'uomo infatti è custode di ciò che Dio e non l'uomo ha salvato: la lezione del giardino è anche questa, custodire ed espandere la reciproca ospitalità e la mutua convivialità al cosmo tutto. «L'ecologia è, in fondo, una cristologia!»²⁰ scrive Borsotti, ma anche una *pneumatologia*, aggiungiamo noi. Bisogna guardare al giardino-cosmo con quella «simpatia di tutte le cose, che significa vincolo dell'amore, della partecipazione, della comunicazione, di tutta una serie di interazioni di cui s'intesse la vita del creato unito nello Spirito cosmico»²¹, , nelle parole del teologo Jürgen Moltmann ne *Il Dio nella creazione*. Cosa ci insegna invece la strada – *derek* in ebraico e *hodós* in greco –, quale invito mi porge l'imboccare un viale alberato o lo smarrirmi in una città straniera? «Camminare in semplicità con il tuo Dio», abbiamo già letto in Rosenzweig, una semplicità che possiamo imparare dagli alberi, dalla loro *stabilitas*, dal loro «permanere, nonostante tutto...», nonostante l'*instabilitas peregrinandi* a cui siamo destinati, una volta usciti dal grembo protetto del giardino. Anche l'albero della Croce, frutto pure lui della pazienza del tempo, «cresciuto nei giorni dell'uomo e sotto le sue mani»²² anello dopo anello, ci offre direzione e riparo: la direzione è la *Via Dolorosa*, la via stretta e tortuosa percorsa da Cristo stesso, e il riparo è la compagnia dei viandanti che la Croce-Via ci dona. La decisione di intraprendere la *via crucis* è certo una decisione interiore, è una scelta compiuta in solitudine, ma a colui «che osa divenire un singolo fidando

e dai Minei (dalla Domenica di Pasqua fino al 30 giugno), Lipa, Roma 2000, p. 210, cit. in E. Borsotti, *Segni dei luoghi. Vivere lo spazio, abitare il senso*, cit., p. 44.

¹⁹ E. Borsotti, *Segni dei luoghi. Vivere lo spazio, abitare il senso*, cit., p. 48..

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Jürgen Moltmann, *Dio nella creazione. Dottrina ecologica della creazione*, Queriniana, Brescia 1986, p. 17, cit. in E. Borsotti, *Segni dei luoghi. Vivere lo spazio, abitare il senso*, cit., p.46.-

²² *Ivi*, pp. 61- 64.

sulla parola»²³. Cristo dona la comunione dei viandanti, «fraternità visibile»²⁴ di coloro che sono stati con-sepolti e per questo invitati a con-risorgere con lui. La via stretta è via di scandalo e via di inciampo, ma soprattutto è via di incontro: «camminare è incontrare»²⁵ chi come noi non conosce la via. È a loro, quando li riconosciamo abitati dallo stesso smarrimento di fronte all'ignoto, che dobbiamo chiedere la strada: «non chiedere la strada a chi la conosce, ma a chi, come te, la cerca»²⁶. scrive ancora Jàbes. Non c'è infatti una via prestabilita, ma solo la speranza contro ogni speranza che il proprio smarrimento e la propria paura si faccia inquietudine comune e comune azzardo nel riprendere insieme il cammino. Scrive infatti Borsotti: «Camminare è intessere legami fraterni e vivere accoglienze ospitali: l'altro è, per me, un 'tu' in cammino, che mi insegna una fraternità possibile tra viandanti». Camminare è anche amare, ci ricorda l'autore, anche qualora le tracce che abbiamo ricevuto e che nostra volta lasciamo non fossero altro «che scie sul mare», , in uno dei più celebri versi del poeta spagnolo Antonio Machado, dunque destinate all'impermanenza e all'oblio. «Viandante, non c'è cammino», canta ancora Machado, perché ciò che conta è il «frammezzo» e il «frattempo» del cammino stesso quando il cammino si configura come luogo di evento²⁷. «È lì che capita qualcosa, come se l'evento fosse un passante. (*Il se passe quelque chose*) si direbbe in francese, dove l'idea di 'capitare' è espressa del verbo passare'», scrive Borsotti. Vivere il cammino come luogo d'accadimento è disporsi al gesto fisico del passo con un'attitudine contemplativa, attenta. Camminare diventa allora esercizio di «immaginazione e di discernimento», un esercizio – un'ascesi in movimento – che rende vivibile la vita perché ora attraversata «dall'immaginazione, dall'estro creativo, non intesi come un'oasi di evasione per sottrarsi al peso insostenibile del quotidiano, ma come

²³ D. Bonhoeffer, *Opere, IV. Sequela*, cit., p. 93, citato in E. Borsotti, *Segni dei luoghi. Vivere lo spazio, abitare il senso*, cit., p. 80.

²⁴ *Ivi*, p. 92.

²⁵ E. Borsotti, *Segni dei luoghi. Vivere lo spazio, abitare il senso*, cit., p. 94.

²⁶ E. Jabès, *ibidem*, p. 62, citato in E. Borsotti, *Segni dei luoghi. Vivere lo spazio, abitare il senso*, cit., p. 95.

²⁷ A. Machado, *Campi di Castiglia* in Id., *Tutte le poesie e prose scelte*, Mondadori, Milano, 2010, pp. 324-325, citato in E. Borsotti, *Segni dei luoghi. Vivere lo spazio, abitare il senso*, cit., p. 86-87.

‘luoghi’ dell’umano in cui possono dispiegarsi le potenzialità più impensate dell’uomo, a immagine della potenza creativa di Dio stesso», scrive ancora Borsotti. Camminare è infatti esporsi all’«aperto, attraverso l’aperto»²⁸, e dunque abitare la propria incompletezza con animo fecondo, sapendo che è proprio il riconoscimento della lacuna interiore che ci ha invitati alla partenza. Il muro, invece, ci insegna ciò che succede quando non si dà respiro alla propria incompletezza, quando si soffoca la propria mancanza e da lei ci si difende costruendo muraglie che dividono tanto dall’altro quanto da noi stessi. Le mura sono la cicatrice dell’incapacità d’incontrare, sono ciò che sorge al posto del lutto per un incontro mancato: il muro esterno, il muro contro l’altro, diventa muro interno, muro di auto-confinio e segno di disperazione. Il muro, ci dice Borsotti, parla tanto della nostra fragilità quanto nel nostro bisogno di sicurezza, della nostra vulnerabilità e della nostra potenza di edificare. Scrive l’autore: «opera delle mani dell’uomo, le mura possono diventare sinonimo di superba auto-sufficienza, di pretesa auto-difesa, di sicurezza beffarda, tipica di chi si sente invincibile, nella sua rocca inespugnabile»²⁹. Quando la risposta alla vulnerabilità diventa la forza, ecco che il muro divide dall’altro e diventa prigioniera, di nuovo, auto-confinio. Così canta il poeta greco Kostantinos Kavafis: «mentre costruivano le mura, come non me ne accorsi? Ma non udii mai fracasso di costruttori o eco. Impercettibilmente, mi hanno chiuso fuori dal mondo»³⁰. Il muro è «barriera riflettente del narcisismo»³¹, imprigiona fuori dal mondo e perché da questo ci illude di proteggerci. Il muro è «dimora di cecità»³², impedisce di vedere e di immaginare altrimenti. «Costruendo i muri si distrugge il vento»³³, scrive il poeta gitano Jean-Marie Kerwich. e

²⁸ A. Prete, *In cammino*, in Id., *Il cielo nascosto. Grammatica dell’interiorità*, Bollati Boringhieri, Torino 2016, p. 152, citato in E. Borsotti, *Segni dei luoghi. Vivere lo spazio, abitare il senso*, cit., p. 93.

²⁹ E. Borsotti, *Segni dei luoghi. Vivere lo spazio, abitare il senso*, cit., p. 107.

³⁰ K. Kavafis, *Poesie e prose*, Bompiani, Milano, 2021, p. 344, cit. in E. Borsotti, p. 112.

³¹ E. Borsotti, *Segni dei luoghi. Vivere lo spazio, abitare il senso*, cit., p. 113.

³² A. Chiocchi, *I muri che ci attraversano*, in «Società e Conflitto», 35-36 (2007), cit. in E. Borsotti, *Segni dei luoghi. Vivere lo spazio, abitare il senso*, cit., p. 112.

³³ J. M. Kerwich, *I giorni semplici*, in Id., *L’angelo che zoppica* (2005), Sanpino, Pecetto Torinese, 2022, p. 20, cit. in E. Borsotti, *Segni dei luoghi. Vivere lo spazio, abitare il senso*, cit., p. 131.

con il vento, altro segno dell'imprevedibile aperto, si ferma la speranza di vedere oltre sé, oltre il muro. L'inimicizia – *échthra* in greco – diventa l'unico orizzonte immaginabile. Il muro infatti elimina l'ombra, l'incertezza e con esse la possibilità di immaginare una realtà altra perché il muro è il tentativo «di fortificare all'infinito il prospero delle certezze infinite»³⁴, come scrive Antonio Chiocchi. L'ombra è stata infatti proiettata al di là del muro nell'illusione di edificare un regno di chiarezza assoluta contando solo sulle proprie forze. Ma non sono né la forza né la sicurezza a tracciare una via di fuga da questa prigione di luce senza ombre. «È la ferita che sanguina», la «feritoia che illumina»³⁵ a segnare un'interruzione impensata nell'autoclausurazione e nella disperata paura dell'altro in noi e fuori di noi. È la crepa o la ferita interiore ad aver sempre ragione del muro e a renderlo luogo poroso di confine e non più dispositivo di separazione. La ferita è infatti porta aperta sulla vita, porta stretta attraverso cui passa la vera forza e consolazione, l'onni-debolezza di Cristo. Specchiandoci in essa troviamo il nostro volto come l'adolescente incerto cerca il suo nei poster che appende sul muro, come racconta teneramente ancora Christian Bobin. La Vita che consola giunge a noi attraverso le crepe di un'identità supposta inscalfibile, ma ancora di più essa ci dà spazio quando il tempo della nostra vita si spezza definitivamente. Dopo aver dato voce al muro, Borsotti ci accompagna così nei «dintorni della vita», «nella città dei morti»³⁶. La «santità ospitale» di Dio raggiunge qui il suo apice: Cristo si è lasciato custodire dallo spazio di una tomba, ha assaporato la «santa inoperosità»³⁷ della morte per trasformare ogni morte e ogni tomba non più nel sigillo della fine ma nella soglia della Vita ulteriore, della vita «più in là». Il sonno di Dio, ci insegna Borsotti, introduce la comunità dei credenti in una «solidarietà inedita» di Dio con gli uomini e degli uomini tra loro, testimonianza di una fraternità che ci permette di guardare alla morte «con uno sguardo d'affetto, di fede, di fiducia al di là del buco nero della fossa»³⁸, come scrive l'autore. Questa è

³⁴ A. Chiocchi, *I muri che ci attraversano*, p. 3, citato in E. Borsotti, *Segni dei luoghi. Vivere lo spazio, abitare il senso*, cit., p. 130.

³⁵ E. Borsotti, *Segni dei luoghi. Vivere lo spazio, abitare il senso*, cit., p. 133.

³⁶ E. Borsotti, *Segni dei luoghi. Vivere lo spazio, abitare il senso*, cit., capitolo IV.

³⁷ Agostino di Ippona, *Esposizioni sui Salmi*, 4,9, cit. E. Borsotti, *Segni dei luoghi. Vivere lo spazio, abitare il senso*, cit., p. 159.

³⁸ E. Borsotti, *Segni dei luoghi. Vivere lo spazio, abitare il senso*, cit., p. 159.

anche l'intuizione del pittore francese Pierre Soulages, richiamato da Borsotti proprio in questo capitolo. Il pittore dell'*outré-noir* dipinge quadri interamente neri per rivelare la luce che proviene dall'al di là del nero, una luce che fa della tomba una *porta socchiusa* e della lapide una *finestra* per il transito della vita risorta. «Ecco, io faccio nuove tutte le cose» recita un versetto dell'Apocalisse: possiamo tornare a casa, finalmente in grado di accogliere «il linguaggio senza insegnamento, il linguaggio silenzioso, intesa senza parole, espressione nel silenzio»³⁹ che proviene dagli oggetti quotidiani quando ad essi si fa attenzione, quasi fossero anche loro dei volti, piatti sbeccati, finestre, tavoli, bicchieri, tutte «cose sante»⁴⁰, come scrive Wright Morris, tutte cose fraterne.

³⁹ E. Levinas, *Totalità e Infinito*, Jaca Book, Milano, 2006, p. 158, cit. in E. Borsotti, *Segni dei luoghi. Vivere lo spazio, abitare il senso*, cit., p. 204.

⁴⁰ W. Morris, *The Home Place*, New York, Charles Scribner's Sons, New York 1948, pp. 138, cit. in E. Borsotti, *Segni dei luoghi. Vivere lo spazio, abitare il senso*, cit., p. 209.