

Francesco Affronti

Soggetto in quanto corpo

1. *La vetustà del corpo*

In una visione di stampo apocalittico, Anders ne *L'uomo è antiquato* considera come la supremazia della tecnica moderna mortifichi nell'uomo il suo essere corpo. L'uomo contemporaneo, vittima di una "vergogna prometeica" (Anders 1963: 31), appare incapace di adeguarsi alle innovazioni che egli stesso crea per sé e a cui non riesce a tenere dietro se non con una riduzione del corpo e della fisicità. L'uomo che delinea Anders, l'uomo reso antiquato dalla sua stessa tecnica, l'uomo che si è fatto prodotto dei prodotti, è schiavo dei suoi dispositivi, libero di scegliere solo entro il perimetro di ciò che la tecnologia vuole: si tratta di un uomo deficitario, cui la velocità con la quale i mezzi tecnologici si avvicendano mette a nudo la vergogna di essere "soltanto" umano, di essere "lento", e del non potere, almeno teoricamente, superare la tecnica stessa. La struttura biologica dell'essere umano per Anders non rende l'uomo in grado di raggiungere e meno che mai superare i limiti che invece agevolmente supera la tecnologia, inverando uno scarto tra quest'ultima e il vivente simile alla distanza tra la tartaruga e Achille: incolmabile.

Come un pioniere, l'uomo sposta i propri confini sempre più in là; si allontana sempre più da se stesso; si trascende sempre di più – e [...] poiché varca i limiti congeniti della sua natura, passa in una sfera che non è più naturale, nel regno dell'ibrido e dell'artificiale. [...] Non basta interpretare il corpo, bisogna anche modificarlo. E modificarlo ogni giorno da capo; e in modo diverso per ogni apparecchio. (Anders 1963: 44-5)

La performatività e la struttura formale stessa delle macchine schiacciano il corpo umano, non riconosciuto come corrispondente a una produzione secondo regole. L'uomo *sub specie* dei suoi dispositivi non è "lavorato secondo misura", o per dir meglio è qualcosa di peggiore, un "ferrovecchio":

"Non lavorato secondo misura" potrebbe però voler dire ancora che è solo informe, non plasmato e pura materia grezza. Ma non è nemmeno questo, perché è preformato, è plasmato, *ha* la sua forma: ma appunto una forma errata. Non solo non è lavorato secondo misura, ma, dato che si può lavorare solo la materia, non lo si può nemmeno lavorare secondo misura; a meno che, essendo già plasmato, non lo si degradi a materiale, non lo si consideri un "ferrovecchio" e non sia trattato come tale: ossia non venga rifiuto. (Anders 1963: 39)

Il dislivello uomo-tecnica porta il primo a relegare il proprio stesso corpo come inutile, come merce scadente, scaduta. Non solo: ma l'uomo non avverte nemmeno questo antagonismo, l'antagonismo cioè tra la sua umanità e l'accrescimento della tecnica, perché preferisce rinunciare a priori alla prima. Lo scontro non si realizza, come invece in altre epoche poteva esserci uno scontro tra dovere e piacere, tra corpo e mente. L'antagonismo

tra diverse pulsioni o esigenze, che per Anders era il campo in cui l'uomo, lottando con se stesso, dava consistenza concreta alla sua esistenza; ciò che soltanto insomma garantiva l'umanità dell'uomo, la garanzia della sua identità: questa tensione venendo a cadere, l'uomo è reso dissociato da se stesso. Le conseguenze che Anders ne trae sono inquietanti:

Insomma: l'uomo, in quanto tale, non esiste più, ma esiste soltanto, da un lato, colui che agisce o produce e, da un altro lato, colui che sente; l'uomo in quanto produttore e l'uomo in quanto senziente, e soltanto questi frammenti specializzati di uomini hanno una realtà. Ciò che ci aveva colmati di orrore [...]: il fatto che lo stesso uomo potesse essere un addetto al campo di sterminio e un buon padre di famiglia, che i due frammenti non si ostacolassero a vicenda, perché ormai non si conoscevano più; questa atroce innocenza dell'atrocità non è più un caso singolo. Noi tutti siamo i successori di questi schizofrenici nel vero senso della parola. (Anders 1963: 269)

In quest'ottica il male al giorno d'oggi sarebbe esercitato in modo banale perché l'incapacità di distinguerlo dal bene sarebbe a sua volta il frutto dell'uso dei mezzi tecnologici. Ce n'è abbastanza, riutilizzando le parole che un grande filosofo disse a un altro che la tecnica e la civiltà vedeva come vessilli del male, per rimpiangere di non potersi mettere a quattro zampe e partire per una Thule incorrotta, priva di mezzi tecnici. Il male sarebbe la conseguenza di una disumanizzazione che l'uomo compie ogni giorno verso se stesso a causa della velocità con cui i dispositivi tecnici impongono il loro uso. La verità di questa velocità non può essere negata così come non può esserlo, come esporrò poco oltre, questa particolare

autonomia della tecnica: ma resto dubbioso sul fatto che una visione apocalittica sulla tecnica sia sufficiente a spiegare l'esistenza del male, che è sempre esistito, da ben prima che la tecnologia rendesse antiquato l'uomo.

Il processo di snaturalizzazione dell'uomo, e di rigetto del corpo, per Anders, equivale a una nuova scala di valori. Il valore degli uomini sta nel loro essere ridotti a merci, e nella loro possibilità di valere non più come enti fisici, dal momento che il fisico non sta al passo rispetto alla performatività delle macchine. Il corporeo deve essere ridotto, o sopportato come un fardello vergognoso: "tutti sembrano vergognarsi [...] di essere vincolati a un corpo, di appartenere alla natura" (Anders 1963: 185); questa vergogna per l'autore tedesco si riflette non solo in tutto quello che ha a che fare col fisico, ma con tutti i prodotti in generale, sia quelli che hanno una sostanza fisica sia gli avvenimenti. Per l'uomo contemporaneo anche questi ultimi sono via via rarefatti, elaborati nelle loro trasmissioni, e devono valere non in quanto tali, ma anche essi in quanto merci: valgono cioè nella loro riproducibilità. L'avvenimento è un bene di consumo, e una volta consumato non ne resta niente, nemmeno un nocciolo.

Uno dei più importanti dispositivi tecnologici che l'estetica ha la responsabilità di indagare, a causa dell'immediate contiguità a temi classici come il piacere e il gusto, è la fotografia. La fotografia, come si sa, ha rivoluzionato lo stare al mondo dell'essere umano al punto da aver configurato per l'uomo contemporaneo quella che è definita come la civiltà delle immagini. Le teletecnologie attuali, oltre alle reti informatiche, impongono al soggetto una profusione apparentemente sterminata di imma-

gini, una folla di riproduzioni seriali di oggetti-merci che valgono nel loro stesso moltiplicarsi, e che pure sono date non senza una qualche coerenza. Per essere più chiari, e senza voler spalancare qui alle conseguenze paventate o auspiccate in seno al mondo della comunicazione, vorrei fare un accenno al fatto che l'EdgeRank, uno degli algoritmi più utilizzati dai social network (Facebook in testa), atto a regolare la rilevanza e il peso dei singoli contenuti e che decide, su base informatica, quali post mostrare all'utente e quali gettare nell'oblio digitale, è alla base dell'effetto Daily Me, quel meccanismo cioè per cui l'utente finisce per essere circondato dall'eco delle proprie convinzioni, creandosi un *giornale* a proprio uso e consumo. Il concetto del Daily Me, introdotto negli anni Novanta da Nicholas Negroponte, intende connotare l'utilizzo dei dati sulle visualizzazioni e sugli acquisti precedenti effettuati on line per determinare e orientare gli acquisti e le scelte future, ma nell'accezione che ho in mente intende dare contezza della possibilità dell'utente di personalizzare i contenuti visuali (come anche le notizie) coi quali è tendenzialmente affine. In virtù di internet – ovvero, nel caso locale: del modo con cui i programmatori informatici hanno presieduto alla elaborazione degli algoritmi dei social network più usati – è possibile consumare una specie di menu giornaliero delle immagini, delle fonti di informazioni, delle notizie che si desidera ricevere. Se, in un dato momento della nostra esperienza su un social network, si riceve, come per una sorta di suggerimento indotto da esperienze passate fortemente affini, una immagine; e se questa e altre consimili hanno provocato piacere, ovvero, sono state fruite, condivise,

cliccate, ripubblicate, tali immagini sempre, e solo quelle più vicine a queste, continueranno a esser proposte. Se, allo stesso modo, nell'esperienza quotidiana del vivere lo spazio pubblico del virtuale, si sceglie una volta di non fruire di alcune specifiche immagini, foto e notizie, internet provvederà a non fare arrivare elementi simili sulla bacheca e più in generale sui suggerimenti che il web propone al destinatario. Ma solo tutto quello che non va fuori dal proprio campo di interessi.

Anders, molto prima dell'avvento delle tecnologie digitali, nelle quali avrebbe visto una conferma delle sue posizioni sulla rarefazione del corpo e dell'uomo, intuisce – in modo drammatico, perché nella sua visione avanzamento tecnologico e deriva morale sono indissociabilmente legati – che le immagini date per fotografia si impongono sulla realtà e che la realtà laddove non sia fotografata non può essere percepita: ovvero non può essere posseduta. Il modello è reale solo in quanto riproduzione, come merce riprodotta.

Perché il modello esiste soltanto in funzione della riproduzione. E anzi la merce è tanto più reale, quanto maggiore è il numero di esemplari in cui può essere venduta; il suo modello poi è reale solo nella misura in cui la sua capacità di modello permette la "realizzazione" della massima vendita delle sue riproduzioni. [...] La realtà viene prodotta dalla riproduzione; l'"essere" è soltanto nel plurale, soltanto in quanto serie. [...] L'esemplare unico non "è". (Anders 1963: 177)

Il fatto che un dato evento, un dato oggetto venga "ripreso" in immagini significa letteralmente che viene preso presso di sé. L'essere è diventato una forma di a-

vere. Ma ancora una volta il concreto, il contingente, il fisico si sfarina.

Solo quel che è stato rappresenta un possesso sicuro. Mentre infatti il presente, fuggevole com'è, non può essere "avuto", e rimane un bene inafferrabile, irreali, improduttivo, anzi *non rimane*, ciò che è stato, diventato oggetto sotto forma di immagine, e quindi una proprietà, è il solo reale. [...] soltanto essere stato è essere. [...] tutto è ora, perché rimane; tutto è ora, perché è immagine. "Essere" significa dunque: essere stato e essere riprodotto e essere immagine e essere proprietà. (Anders 1963: 177-8)

Anders ha in mente il fotografo della domenica o il turista in vacanza a Venezia, che aggredisce lo spettacolo della realtà discretizzandolo in foto, facendone un bene di consumo. Per questo, il presente diventa un mezzo per procurarsi ciò che sarà stato: "a giustificazione [...] della sola merce valevole, della riproduzione, del futuro anteriore" (Anders 1963: 180). Dunque il presente è posticipato, è reso qualcosa di fantomatico, di irreali, diventa una forma del futuro. La foto è un modo per trattenere il presente in vista di un virtuale, prossimo o anteriore. Realmente esistente, *sub specie* "mercato", non è né il singolo ente, né, tanto meno, la natura. Ma soltanto quei prodotti esistenti in serie di riproduzioni. L'esistente è tale solo se il processo di riproducibilità tecnica lo rincara, lo sottolinea, al fine di essere a sua volta consumato come merce.

Le immagini fotografiche, come la tecnologia più in generale, sembrano qui delineare una vetustà del corpo (e più in generale dell'uomo, e del contingente). La *tecne*

mira a una dematerializzazione del corpo, impossibile nella datità dei fatti ma quasi desiderata, come nel Medioevo l'uomo desiderava evadere da quella prigione che, ancora una volta, era sentita nel corpo. Riprenderò più oltre la questione.

2. *Ge-stell*

Il sopravanzare della tecnica rende dunque l'uomo utensile dei suoi stessi utensili, oggetto passivo di una fruizione, e l'assetto con cui Heidegger definisce la tecnica, *Ge-Stell*, il porsi, l'imporsi, l'impiantarsi della tecnica stessa, può ben essere inteso come soggetto la cui neutralità è solo una romantica illusione rispetto all'antica autonomia dell'essere umano, sia esso inteso come essere dotato di una facoltà superiore che, in questo caso, come corpo (corpo sempre carente, sempre un passo indietro rispetto ai dispositivi tecnici). Per Heidegger la disposizione fondamentale che domina nell'essenza della tecnica è, come detto, il *Ge-Stell*; tradotto ora come *imposizione* ora come *impianto*, esso è formato dal prefisso *Ge*, usato in tedesco per formare nomi collettivi, e dalla radice del verbo *stellen*, porre, ovvero presentare, rendere in figura, far avanzare nella disvelatezza ciò che è presente. Una traduzione fedele sarebbe all'incirca: l'insieme dei modi del porre e ciò che ne risulta¹. La tecnica quindi ha una vocazione a imporsi: a porre cioè qualcosa in modo che essa cosa sia presente, secondo una forma origina-

¹ La grafia "Ge-Stell" sottolinea l'aspetto del porre, come *Ge-stell* l'aspetto dell'insieme dei mezzi: per approfondire si rimanda al Glossario dell'edizione italiana di *Sein und Zeit* curato da Franco Volpi, p. 499.

riamente non configurata, in uno spazio da cui l'angoscia rispetto al niente l'ha suscitata, l'ha fatta pro-durre. Accenno *en passant* al fatto che vista in questo modo, in quanto scaturente dalla sospensione nell'angoscia che suscita il niente (che non è niente, ma un respingere da sé, un rinviare l'ente in una totalità che affonda, che dilegua), la tecnica è affine, nella sua origine, alla metafisica o anche è una forma di metafisica (cfr. Heidegger 1987: 59-77 e Caldarone 2011: 143-88). In Heidegger il *Ge-Stell* è quindi ambivalente, in quanto è insieme ciò che mette in posizione, che mette qualcosa a stare intervenendo dall'esterno: che si impone a cagione di una difettività della natura e del suo essere legata al non-essere; e al contempo è modo di disvelamento, di *aletheia*. La tecnica permette di sfuggire all'idea di un vivere come "perseverare nell'essere", come perseverare cioè a una forma di esistenza genuinamente bestiale o, in altri termini, di puro essere corpo. Sarebbe un salvataggio rispetto all'abbandono dell'essere, da cui potrebbe partire la fondazione 1) della disposizione che apre l'uomo al mondo, 2) dei modi d'essere nelle diverse figure dell'esistenza. Cioè dell'esser-ci; del *Dasein* (cfr. Caldarone 2011: 82-8). L'ambiguità del filosofo tedesco rispetto alla tecnica lascia aperta un'ampia possibilità di dibattito, e la proposta di Caldarone di tornare alla parola *Ge-stell*, che preferisce assumere come impianto, permette di riscoprire nella tecnica una vena di prolungamento, non di allontanamento dalla natura: autonoma e regolantesi secondo logiche interne, proprie; ma non separata. Leggiamo:

Nella parola "*Ge-Stell*", ma [...] non del tutto nell'idea che Heidegger vuole comunicarci, manca il riferimento alla vita quale in natura si manifesta a partire da un corpo vivente come la pianta. Questo riferimento può balenare invece [...] nella traduzione italiana "impianto": lo si potrebbe evocare nel gesto dell'impiantare, *im-plantare*, porre *in-pianta*, se è vero che [...] *pianta* è [...] quel che forse più sapientemente i Greci dicevano *phytòn* [...]: quello tramite cui la *vita* stessa giunge a lasciarsi implicare così intimamente nella natura da importarne anche il nome. (Caldarone 2011: 78-9).

Questo vero e proprio accrescimento semantico che tale traduzione permette di metter in campo, accostandosi, sia pure con azzardo, a una certa idea del *Ge-Stell* del filosofo tedesco, è molto utile per focalizzare come l'origine stessa della vita e il manifestarsi della natura nella vita come corpo ha sempre bisogno "in modo certamente segreto o nascosto" di qualcosa come "l'artificio di un impianto". Il che significa che la *tecne* risulta connaturale, non però perché congenita ma perché in se stessa impiantata. L'idea è dunque quella di un innervamento della tecnica nella natura. La vita, l'essere del corpo dipende da altro: non dalla natura, da cui non può porsi da sé, ma dalla tecnica, che si impone da sé per sostenere la vita (Caldarone 2011: 79-81). Un paragone sarebbe da fare con i *bypass*, o con l'ingegneria genetica, estremamente vicina alle parole di Heidegger quando parla della vita che sembra poter diventare un artefatto producibile tecnicamente (cfr. Heidegger 1987: 211). Cos'è un *bypass*? È un impianto: uno strumento di ordine tecnico, assolutamente privo di vita, di nascita, di morte; capace tuttavia di organizzarsi autonomamente, autogovernarsi attraver-

so le fibre umane a esso destinate come strumenti: e che permette la vita.

Il corpo, in questa visione, è un avere (un avere corpo), e – in quanto tale, come abbiamo visto – carente, perfino tenuto come un peso. Le riflessioni che muovono dai filosofi che ho preso in considerazione rispetto alla tecnica e al suo rilievo sull'essere umano come corpo, anche se nel caso di Heidegger possono lasciare aperto uno spiraglio di positività che la *tecne* permette nel corpo del corpo, riproducono un'ottica platonica dell'avere corpo (il che suppone, di conseguenza, l'avere anche qualcosa d'altro); ora, sebbene il dualismo corpo-anima, di matrice platonica, sembra essere inadeguato rispetto alla complessità dei fenomeni contemporanei, esso fornisce ancora degli spunti estremamente interessanti ed è utile a rilevare, nell'uomo contemporaneo, il bisogno del corpo di essere supplito, essendo in sé difettivo, e su cui sta in una posizione di primato un superiore Altro (un tempo l'anima, oggi la tecnica).

Grazie a uno studio di tutt'altra matrice, quella della neurobiologia, è possibile oggi verificare o provare a falsificare, sia pure con la cautela che deve essere esercitata nei confronti della scienza, come il sistema di pensiero e di autocoscienza si fonda su quella che nel secolo XVII fu definita *res extensa* (benché non possa fare a meno di essere influenzato, anche, dalla cultura e dall'ambiente). La teoria dualistica qui cede, almeno in principio, a un approccio olistico. Gli stati e i processi mentali, le facoltà cognitive superiori dell'essere umano non sono che la conseguenza dell'attività di stati e processi fisici all'interno del cervello. I neuroni ricevono e imprimono co-

mandi o segnali tramite impulsi fisici, il che significa che ogni processo mentale è la risultante di continui mutamenti di stato nello spazio e nel tempo. Anche la "coscienza", che siamo soliti attribuire a noi stessi e non agli animali, se non parzialmente, è la manifestazione di un meccanismo di funzioni nervose che interagiscono con gli impulsi sensoriali esterni, ma che "ha in se stesso l'organizzazione necessaria per l'atto da compiere" (Levi-Montalcini 2013: 23). Tant'è vero, sarebbe da dire con un richiamo a un genuino senso comune, che sogni e immaginazioni o fantasie possono manifestarsi a noi stessi senza il bisogno di impulsi esterni. Le forze mentali cioè non sarebbero estranee ai meccanismi cerebrali, ma si integrerebbero a vicenda.

In quest'ottica emerge però una tensione tra le due componenti del cervello, quello "ancestrale" e quello "evoluto": il sistema limbico e la neocorteccia. Il sistema limbico, la parte più antica del cervello, è quella deputata all'emozione, cioè di un complesso di stati importantissimo per la sopravvivenza della specie umana, soprattutto agli albori della sua evoluzione, quando i privilegi della tecnica non si erano impiantati in modo tale dal mettere l'uomo al riparo da pericoli naturali quali predatori e catastrofi. La caratteristica fondamentale dell'emozione è quella di manifestarsi in modo drammatico, e apre a una mobilitazione di energie di tutto il corpo, quale l'accelerazione del battito cardiaco e del respiro, il tremore e altre alterazioni. Può anche essere suscitata senza un contenuto affettivo reale (come fanno il teatro o il cinema), e, se la parte filogeneticamente più recente della corteccia cerebrale fosse l'unica attiva (come dimostra la

nefanda pratica della lobotomia), alcuna provocazione esterna, né reale né immaginaria, riuscirebbe a scatenare il circuito delle emozioni. Siamo al rovesciamento del motto attribuito a Cartesio: "niente è nell'intelletto che prima non sia stato nei sensi". Ma a partire da questo si profila un rischio, quello che il valore delle facoltà superiori, quelle preposte alla conoscenza, si traduca in una supremazia sul sistema emotivo: ovvero che la mente, che pure dal corpo origina, debba gestire il complesso di azioni e reazioni che nel corpo e sul corpo una parte del cervello opera, a dispetto del fatto che la sopravvivenza umana sia garantita dalla cultura e dalla tecnica contro minacce esterne. Il primato cognitivo nelle reazioni (all'arte, in uno dei casi più indagati dall'estetica) è già stato messo in discussione (tra gli altri cfr. Freedberg-Gallese 2009), eppure alla mente è riaffermata una nuova supremazia, all'insegna del verbo gestire, che nel testo di Levi-Montalcini ricorre con una certa insistente inquietudine. *Come gestire il proprio gestore* è il titolo del primo capitolo del testo a cui ho fatto riferimento, e molte pagine sono dedicate all'auspicio di una nuova scala di valori, in cui la conoscenza abbia un rilievo di prim'ordine. Più chiaramente: "Spetterebbe [...] alla coscienza, alla sommità della scala gerarchica rappresentata da particelle subatomiche, atomi, molecole, cellule e circuiti cerebrali, esercitare la funzione organizzatrice e dirigere l'attività del complesso di entità subcellulari e sopracellulari che formano il cervello" (Levi-Montalcini 2013: 24). È chiaro che l'ottica scientifica non permette di spezzare l'antichissimo pregiudizio: che le due componenti dell'essere umano vivono una lotta, in cui la parte legata all'emotività e al

corpo è vista come portatrice di istanze negative, da gestire e tenere sotto il controllo della corteccia cerebrale più evoluta, quella al quale l'emotività appare – quasi come il corpo, *in toto*, per Anders – un ferrovicchio.

Eppure, se ho fatto riferimento a Heidegger, è perché le facoltà superiori ed evolute del cervello umano funzionano non diversamente da come il *ge-stellen* della tecnica: entrambi si innervano sulla vita e sul fisico, sul corpo, a questo forniscono sostegno, ma per ottenere un risultato e una performatività che si stacchi dalle contingenze fisiche e brutali dell'esistenza. Se Anders afferma che la tecnica induce a un trascendimento del corpo, come quella poetessa del XIX secolo potremmo dire che il cervello è più grande del cielo e più profondo del mare (cfr. Dickinson 1997: 717), che il processo cognitivo dell'arte, identico a quello della scienza, permette di *evadere dal mondo reale* (cfr. Levi-Montalcini 2013: 79), e soprattutto sostenere che la parte intellettuale dovrebbe gestire la parte legata al calderone di impulsi ribollenti, alle pulsioni primitive, ai tremori del corpo e alle sue ancestrali ferite, inadeguati e dannosi rispetto all'esigenza di un viver pacifico nel mondo di oggi. In entrambi i casi, pur col primato che è possibile assegnare al fisico per il suo essere origine stessa della parte del cervello più evoluta, quella che mette in moto i processi mentali, il puro essere corpo non riesce a rispondere a una inadeguatezza di fondo, che deve dar posto a una repressione o una regressione.

3. *Ferite: dalla trascendenza a un recupero – irriducibilità del corpo*

Dov'è il nostro corpo, d'altronde? La possibilità di situarlo in un tempo e in uno spazio preciso può rispondere alla richiesta (che anche il senso comune, burlescamente, attribuisce al pensiero "filosofico") del *dove siamo*? Noi siamo più dove siamo o siamo più dove vorremmo essere col pensiero? Siamo laddove la natura, la nostra stessa natura ci colloca in quanto corpo? Oppure il porsi della tecnica e delle facoltà cognitive superiori influiscono, e quanto, sul *-ci* dell'esser corpo? Anders risponderebbe, come abbiamo visto, in modo drammatico. Ne *La camera chiara*, di fronte a una delle immagini che gli ha suscitato un *punctum*, ritraente un luogo lontano e mai visitato, Barthes dice che gli è *heimlich*, familiare, gli è proprio, anche se non c'è mai stato fisicamente (Barthes 2003: 41). L'immagine è insidiosa, perché pretende di suggerire per l'uomo una dimensione ontologica intermedia tra l'essere e il non essere, che pone, in questo caso, come in tanti altri dell'esperienza umana, una sorta di appartenenza slegata dalla pura contingenza del corpo. Heidegger ha fatto di questo il suo cavallo di battaglia. *Dasein*: essere presso l'essere, ma al contempo non essere mai presso di sé, avere il luogo sempre a una distanza da sé, come da raggiungere. L'abitare pare categoria fondamentale di questa ontologia. Ora, quale dei due piani ontologici è quello più vero? Quello materiale, quello legato alla materia, al sito, all'*ubi consistam* in cui ci troviamo, a rigor di datità si dovrebbe rispondere. Ma dove ci troviamo lo subiamo, si tratta di un dove subito. Là dove vorremmo essere è ciò che invece segna la nostra libertà.

In altre parole: noi siamo italiani perché i nostri avi lo erano, e viviamo nella città in cui siamo perché gli affetti, o gli interessi dell'esistenza, ci hanno posto lì. Noi siamo sempre per altro, per altri, grazie ad altri; ma il luogo in cui siamo veramente a partire da noi qual è? Barthes, cui l'immagine, come ogni dispositivo della tecnica, propone un trascendimento del corpo, risponde implicitamente che è quello più svincolato dalla consistenza, più immateriale. L'uomo, sia pure incatenato, riesce a liberarsi tramite il pensiero, sostenevano gli stoici. Tale teoria è suscettibile di tante riserve, anche se la libertà in effetti è la capacità di infrangere tutte le consistenze date, anche quella che considera l'uomo corpo, sostanza, permanenza.

Eppure l'attitudine all'estetica come strumento di conoscenza sensibile – *mathesis singularis* la definisce Barthes (cfr. Barthes 2003: 10) e le foto che prende in esame sono quelle che hanno colpito proprio lui come soggetto – riporta il corpo in primo piano, anche se il *ge-stell* della tecnica o della mente, (in questo caso della foto) tende a una dematerializzazione, a una diminuzione del corporeo. In apparenza la tecnica lancia l'uomo a un desiderio di trascendimento, ma in realtà il gioco che la fotografia apre sul soggetto si gioca tutto sulla contingenza. La foto è sempre contingente, e, in quanto contingente, essa è legata all'irripetibilità di un momento, e quindi in questo senso contingente è ciò che si manifesta come privo di una causa precisa. Dell'accidente, dice Aristotele, non c'è una causa determinata, c'è causa solo fortuita (cfr. Aristot. *Met.* Δ 1025a 15-34); mentre tutto ciò che è, per la metafisica greca, e ha una causa, si definisce sostanza,

non accidente. La contingenza è un nome per l'accidentalità, per l'accidente, ciò che la metafisica relega a un rango secondario in quanto non fornito di una causa cui risalire per spiegarlo, di una causa che fondi il fenomeno. Questa assenza di causa, di fondamento della contingenza, da Barthes è visto come elemento portante della fotografia (cfr. Barthes 2003: 6): e la stessa parola contingenza proviene da *tango, tangere*, che vuol dire toccare. Contingente è ciò che di volta in volta mi tocca, mi affetta, presupponendo, secondo la metafisica classica, che ciò che viene toccato è un'essenza, cioè un sostrato che è quello che è indipendentemente dall'accidente che lo tocca, dall'affezione che lo tocca. In questa prospettiva, per il discorso filosofico classico contingenza è immagine, è accidente, ciò che non sarà "non sempre né per lo più" (Aristot. *Met.* Δ 1025a 15): quindi è ciò che è legato al momento presente, e per questo evanescente. Non c'è fondamento per l'accidente: la contingenza è fuori dal senso, visto che il senso è la ragione, è l'adeguazione a una consistenza data, è il fondamento, la causa; mentre la contingenza non si può prevedere, né ripetere: che senso ha, per chiunque, il manifestarsi o il porsi in foto di un'immagine che ferisce, che colpisce, che piace? Come conciliare con la nostra esperienza l'attivazione del circuito di emozioni che le foto scatenano? L'immagine spaziosa, lascia senza certezze. Ora, dire che non c'è fondamento nella contingenza significa porla in un rango ontologico inferiore rispetto alla sostanza. In Barthes però la contingenza è ciò che cattura la presunta sostanza del soggetto e ne trasforma radicalmente l'essenza, l'identità, la sostanzialità. Scrive Barthes: "Il *punctum* di una foto-

grafia è quella fatalità che, in essa, mi punge (ma anche mi ferisce, mi ghermisce)" (Barthes 2003: 28). Si tratta cioè del caso di un ribaltamento ontologico tra contingenza e necessità. Il soggetto punto dalla fotografia è il soggetto che totalmente è esposto e affidato al lavoro della contingenza. Senza contingenza non c'è sveglia per la soggettività, che attraverso le emozioni del e sul corpo torna a sé. Il soggetto ha bisogno di ritornare a sé tramite l'urto di una contingenza che lo tocca, lo affetta, lo riporta a sé. Questo ritornare a sé, sottolineo, avviene nel corpo del corpo. È sul qui e ora del corpo che si gioca il *punctum*. Il quale d'altronde è una ferita, una trafittura, una puntura – il linguaggio stesso è tutto centrato sul fisico, sul corpo.

La tecnica e le facoltà cognitive, ponendosi da sé, possono pure tentare di rendere il corpo un ferivecchio, ma esperire le immagini fotografiche esteticamente ne riattiva le capacità più ancestrali (il flusso sanguigno, l'accelerazione del battito, l'aumento della temperatura) fino al punto di riqualificare l'individuo come soggetto. È utile ricordare come esempio che, non da molto tempo, l'immagine fotografica di un bambino, figlio di migranti, morto in una spiaggia al confine con l'Europa, ha scosso la singolarità e la sensibilità di migliaia di persone. Ha imposto a tutti una ridefinizione di noi stessi come persone e come cittadini, fino a influire – vedremo quanto e in che modo – sulla sfera politica. L'immagine ha forse perso qualcosa del *punctum*, che è singolare, per acquisire un adeguamento a un senso comune generale, come maschera. Ma l'effetto è stato identico: quello di "sveglia". La facoltà intellettuale aveva acquisito (e non da po-

co tempo) l'informazione dell'esodo dei migranti e delle loro sofferenze, ma queste sofferenze sono diventate di tutti di fronte all'immagine di un unico bambino morto quando il circuito delle emozioni ha scosso il nostro corpo e il nostro io.

4. L'apporto dell'estetica: gestire vs incanalare

Una parola chiave per comprendere l'insofferenza nei confronti del corpo è "gestire". Gestire le emozioni, gestire il corpo grazie a un processo di diminuzione è sempre stato un principio che altre facoltà hanno reclamato per sé (l'anima, la mente, la tecnica). Il gestire implica però un'imposizione, una coercizione del corpo e delle sue pulsioni; l'estetica può invece proporre, al posto della gestione, una più utile idea di incanalamento. Di emozioni e di emotività, di pulsioni e di ferite, come di piaceri e stimoli fisici gran parte dell'esistenza umana è costituita. Il corpo sente e agisce, anche malgrado l'evoluzione, anche contro di essa. E il vivere e il comune sentire traggono qualche soddisfazione dal corpo e nel corpo. Anche condizioni di concreta mortificazione del corpo talune volte procurano piacere, come indicato e indagato lungamente da de Sade e da Freud. La coercizione che una qualche pratica di gestione del corpo implica, dal mio punto di vista, è però una più seria forma di sofferenze da evitare: ho fatto riferimento alla disumana pratica della lobotomia, che di certo è un esempio estremo ma non inadeguato. Assumiamo che assegnare alle facoltà superiori della mente o alla tecnica il controllo del corpo può aumentare le facoltà cognitive e gnoseologiche; visto l'adentellato fornito dalla scienza, si può senz'altro dire che

questa sia una teoria scientifica. E questo giova, perché lascia il campo aperto alla possibilità di essere falsificata. L'estetica, come ho provato a mostrare grazie a Barthes, rileva l'irriducibilità del corpo, e anche un suo valore come canale della riattivazione di una soggettività che Anders vedeva appannata o addirittura devastata dall'autonomia della tecnica. Come filosofia dell'esperienza, l'estetica può proporsi di incanalare, più che gestire, l'attivazione del circuito delle emozioni e del fisico, proprio in una teleologia del ritorno a sé dell'uomo come persona. Questa teleologia ha a che vedere con l'estetica, intesa come filosofia dell'esperienza, propria del soggetto e tuttavia intesa a poter ambire, kantianamente, a una sfera generale². È pur vero che l'emotività procura del dolore, e che il corpo non può superare catarticamente la ricezione di un *punctum*, di una ferita, di una trafittura (Barthes dice che la foto è indialettica, non consente un'elaborazione, un andare avanti, è ferita sempre aperta); ma il piano dell'esperienza è un tesoro per il soggetto che torni a essere soggetto. Alla scala dei valori, che Anders e Montalcini, da due punti di vista in apparenza opposti hanno a cuore, la pratica della condivisione dell'attitudine estetica dell'esperire di sé nel corpo può fornire qualche contributo. "Sento, dunque sono" potrebbe essere il motto di questa teoria.

² L'estetica come filosofia dell'esperienza, con un "richiamo" kantiano, muove dal riferimento all'interpretazione di Garroni della *Critica della capacità di giudizio* (Garroni 1976).

Bibliografia

Aristotele, *Metafisica*, Milano, Bompiani, 2014.

Anders, G., *L'uomo è antiquato. Considerazioni sull'anima nell'era della seconda rivoluzione industriale* (1952), Milano, Il Saggiatore, 1963.

Barthes, R., *La camera chiara. Nota sulla fotografia* (1980), Torino, Einaudi, 2003.

Caldarone, R., *Impianti. Tecnica e scelta di vita*, Milano, Mimesis, 2011.

Dickinson E., *È più vasto del cielo – il cervello*, in *Tutte le poesie* (1997), Milano, Mondadori, 2000.

Freedberg, D., Gallese V., *Movimento, emozione ed empatia nell'esperienza estetica*, in A. Pinotti, A. Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Milano, Cortina, 2009, pp. 331-51.

Garroni, E., *Estetica ed epistemologia. Riflessioni sulla Critica del giudizio*, Roma, Bulzoni, 1976.

Heidegger, M., *Segnavia* (1967), Milano, Adelphi, 1987.

Levi-Montalcini, R., *Abbi il coraggio di conoscere* (2004), Milano, BUR, 2013.