

MIKEL DUFRENNE: L'ESPERIENZA ESTETICA
DALLA SINESTESIA ALL'UTOPIA
CHIARA CAIAZZO*

NOTE

Abstract: The aim of this essay is to examine Mikel Dufrenne's phenomenological aesthetics by focusing on the *fil rouge* relating his aesthetic speculations to the potential for political action resulting from them. The intertwining of aesthetics and politics occurs in Dufrenne's notion of synesthesia that, following Merleau-Ponty, is considered to be the standard modality of human perception. The latter is responsible for unveiling the potential for utopian thinking, namely that form of thought that enables us to imagine alternative possibilities of ordering and restructuring the sensible. Retracing this relation in Dufrenne's thought is useful for two reasons. First, it enables us to better grasp the complexity and eclecticism marking Dufrenne's approach to philosophical matters. Second, it is crucial to highlight the underlying relations at stake between aesthetics and politics, or art and society, thus revealing the political potential of artistic interventions.

Keywords: Aesthetics; Politics; Synesthesia; Dufrenne; Phenomenology

La percezione estetica tra estetizzabile ed estetizzazione

La *Phénoménologie de l'expérience esthétique* (1953) è l'opera più conosciuta di Dufrenne, nonché una delle prime formulazioni compiute di un'estetica fenomenologica, che non perde mai di vista la concretezza del mondo e l'esperienza del vissuto in tutta la sua complessità.¹ Per Dufrenne, la percezione diviene propriamente estetica quando, nel processo percettivo, la riflessione entra in un rapporto dialettico e sincretico con il sentimento

* Dottoressa di Ricerca in Filosofia Contemporanea, Università Pompeu Fabra, Barcellona.

¹ Elena Massarenti, *La destituzione estesiologica del visibile: Mikel Dufrenne tra Merleau-Ponty e Deleuze*, "Discipline Filosofiche. Antropologie dell'immagine", 2008, n. 2, pp. 129-142, ivi p. 130.

attraverso la sensazione.² Difatti, «l'apice della percezione estetica risiede nella sensazione che rivela l'espressività dell'opera»³, per cui «ogni percezione inizia nella sensazione, in quanto [...] la sensazione è [...] il principio di unità per una diversità percettiva, [...] la prima istanza di un significato che aderisce ancora alla presenza corporea»⁴. Gli oggetti non esistono prima per il pensiero, ma per il corpo, inteso come «un ramificarsi dalle cose [...] capace di registrare la loro presenza o assenza»⁵. L'incarnazione dell'opera d'arte è intesa in senso strettamente viscerale, poiché si riferisce al rapporto diretto tra la presenza corporale e gli oggetti che circondano il corpo, mentre la coscienza estetizzante nasce come *cogito* incarnato in questo processo di interscambio.⁶

Dufrenne articola la correlazione tra il soggetto contemplante e l'oggetto contemplato come rapporto tra estetizzazione ed estetizzabile, sottolineando la necessità di «considerare l'opera come non-opera o come evento, e interrogarsi sul senso dell'arte al nostro tempo»⁷. L'oggetto estetizzabile possiede un'interiorità percepibile e propone un senso implicito, «tutto avvolto nel sensibile, senso nascente, chiaro e indistinto, inconfutabile e [...] senza traccia: pre-senso, in qualche modo»⁸. Analogamente, Deleuze afferma che «la sensazione ha una faccia rivolta verso il soggetto (il sistema nervoso, il movimento vitale) e una faccia rivolta verso l'oggetto (il fatto, il luogo, l'evento)»⁹. In quanto contiene, articola e dischiude un mondo, l'oggetto estetico si configura come evento e, pertanto, detiene una luminosità propria, «racchiude in sé il proprio significato, e costituisce un mondo a sé stante»¹⁰ che può essere dischiuso solo attraverso l'incontro con un soggetto estetizzante che, perdendovisi, sia capace di coglierne il significato più profondo.¹¹

² Mikel Dufrenne, *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, trad. ing. di Edward Casey, Northwestern University Press, Evanston (IL) 1973, p. xxix. Questa e tutte le altre traduzioni dall'inglese e dal francese presenti nel testo, altrimenti indicato, sono mie.

³ Ivi, p. 49.

⁴ Ivi, p. 423.

⁵ Ivi, p. 337.

⁶ Elena Massarenti, *Teoria della percezione ed estesiologia nella riflessione di Mikel Dufrenne*, in F. Desideri, G. Matteucci (a cura di), *Estetiche della percezione*, Firenze University Press, Firenze 2007, pp. 63-72, ivi p. 69.

⁷ Ibidem.

⁸ Id., *Esthétique et philosophie*, tome I, Klincksieck, Parigi 1967, pp. 30-31.

⁹ Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Seuil, Parigi 1981, p. 28.

¹⁰ Mikel Dufrenne, *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, cit., p. 146.

¹¹ Ibidem.

Dinanzi all'oggetto estetizzabile, lo spettatore è costretto a rinunciare alla sua posizione dominante, cancellandosi davanti a ciò che sta estetizzando, divenendo soltanto uno strumento, «l'occasione per il logos della sensazione»¹². Questo processo di rinuncia all'egemonia da parte del soggetto estetizzante è una forma di alienazione in cui lo spettatore è un soggetto ontologico che ha potere di apertura e comunicazione, scenario che lo conduce alla fusione con l'oggetto estetizzabile. Paradossalmente, l'oggetto estetizzabile si costituisce come altro dal soggetto estetizzante solo grazie a questa fusione intersoggettiva.¹³ A questo processo di alienazione è sottoposto anche il creatore dell'opera, costretto a sacrificare se stesso affinché l'oggetto estetico esista e, nell'atto di creazione, induce l'opera «a liberarsi a un altro livello, come quello dove si situa il sogno»¹⁴. È fondamentale notare che «questi due atti di alienazione sono complementari e simmetrici [...] L'opera è dunque la forza di coesione dell'intersoggettività»¹⁵. Oltre a dimostrare l'intersoggettività dell'arte, il fenomeno dell'alienazione dischiude un'apertura verso l'alterità che dà luogo a uno scambio di sfere semantiche distinte, ma prive di ruoli stabili, definiti e gerarchizzati.

Il risultato dell'esperienza estetica è un sentimento di *jouissance*, una forma di godimento che va al di là del principio del piacere: essa implica una trasgressione del proibito, iscrivendosi in una logica della perversione, ma soprattutto designa un abbandonarsi totale in qualcos'altro; si tratta di un gioco tra soggetto e senso, tra unità e individualità.¹⁶ È essenziale oltrepassare la dualità tra soggetto e oggetto, e piuttosto «pensare all'unità come unità dello sguardo e di ciò che lo riempie, del senziente e del sentito. L'unità è allora pensata attraverso la fenomenologia del sentire»¹⁷. Il piacere suscitato dall'opera d'arte deriva proprio da una fusione, da un'esaltazione orgiastica dei sensi che si può provare solo nell'immediatezza e nella visceralità della presenza pura: «essere carne, perduta nella carne del mondo, assente a se stessa a forza d'essere presente all'oggetto, ritornare così in prossimità dell'originario, là si origina, probabilmente, il piacere»¹⁸. L'esperienza

¹² Ivi, p. 231.

¹³ Id., *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, cit., p. 232.

¹⁴ Id., *Esthétique et philosophie*, tome II, cit., p. 286.

¹⁵ Id., *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, cit., p. 231.

¹⁶ Judith Mitchell, Jacqueline Rose (a cura di), *Feminine Sexuality: Jacques Lacan and the école freudienne*, W. W. Norton & Co., New York 1985.

¹⁷ Mikel Dufrenne, *L'œil et l'oreille*, Nouvelles éditions Place, Parigi 2020, p. 11.

¹⁸ Id., *Esthétique et philosophie*, tome III, cit., p. 123.

estetica primitiva e selvaggia è «fusionale, entusiasmante e felice»¹⁹, corrisponde a una forza irresistibile che coinvolge il soggetto a prescindere dalle norme che la sua cultura gli ha trasmesso.²⁰ Nell' «effervescenza della festa»²¹ che caratterizza la fruizione dell'opera d'arte si assiste a «una missione comune di co-creazione», a un «orgasmo pubblico che si esalta nella possibilità dell'impossibile: del ritorno all'unità perduta di soggetto e oggetto»²².

L'arte contemporanea

Con l'avvento dell'arte contemporanea, il piacere suscitato da opere minori o il riconoscimento del valore critico a un'arte che rinegozia i confini dell'esperienza estetica spingono Dufrenne a relativizzare i valori tradizionali della civiltà occidentale e a considerare che l'arte può e deve ricevere una definizione molto più ampia in vista dei futuri sviluppi dell'estetica.²³ Come soluzione al problema di una ridefinizione dell'arte, Dufrenne propone «un'estetizzazione generalizzata»²⁴, arrivando alla conclusione radicale che, se si fa riferimento a una certa immagine della primitività, «era la vita a essere bella e, in ogni caso, estetizzabile»²⁵. L'arte contemporanea suggerisce allo spettatore «di essere presente all'oggetto al punto da abitarlo, da perdersi in lui, o finché la musica mobilita e investe completamente l'ascoltatore»²⁶. L'estetica dufrenniana ridà corpo all'opera, in quanto «non c'è espressione senza spessore carnale, senza materia, anche se ciò che si dice nell'espressione rinvia a un'altra cosa che a ciò che la espone»²⁷. È chiaro il parallelismo con l'estetica di Deleuze, tutta incentrata su rapporti tra forze che si intersecano tra loro, rimodulandosi a vicenda, in un'ottica per cui la qualità trascendentale dell'arte si dissolve nel piano di immanenza.²⁸ L'immanentismo presuppone una posizione soggettiva non contemplativa, ma involontariamente attraversata da una serie di stimoli e vibrazioni che

¹⁹ Maryvonne Saison, *La nature artiste*, op. cit., p. 89.

²⁰ Mikel Dufrenne, *Esthétique et philosophie*, tome III, cit., p. 94.

²¹ Id., *Esthétique et philosophie*, tome II, cit., p. 286.

²² Ivi, p. 288.

²³ Maryvonne Saison, *La nature artiste*, op. cit., p. 85.

²⁴ Mikel Dufrenne, *Esthétique et philosophie*, tome III, cit., p. 88.

²⁵ Ibidem.

²⁶ Id., *Esthétique et philosophie*, tome II, cit., p. 30.

²⁷ Maryvonne Saison, *La nature artiste*, op. cit., p. 117.

²⁸ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Les Éditions de Minuit, Parigi 1991, p. 48.

colpiscono direttamente il corpo e la mente dello spettatore.²⁹ Rimodulando la distanza tra soggetto e oggetto, la fenomenologia riconduce la percezione di un'opera d'arte alla sua dimensione originaria, che è quella di una *perception sauvage*. Tale forma di percezione è l'unica in grado di cogliere il mondo singolare espresso nell'opera d'arte poiché si basa sulla sensazione, rigettando qualsiasi schema interpretativo preconstituito ed «evitando la deviazione o il tedio di una storia da raccontare»³⁰. La funzione noetica del sentimento corrisponde alla riabilitazione ontologica del sensibile³¹ e delimita una regione ontologica che costituisce la chiave di volta dell'autonomizzazione dell'attività estetica in funzione della sua verità.³²

L'idea dell'opera d'arte come apertura di potenzialità e come evento di verità rimanda ad Heidegger che, nel suo saggio *Sull'origine dell'opera d'arte* (1935)³³, individua in quest'ultima un'attività ontologica dell'uomo, determinante l'apertura entro cui l'ente si presenta. A differenza degli altri strumenti, che si risolvono nell'uso e nel contesto cui appartengono, l'opera d'arte si impone come degna di attenzione in quanto tale, presentandosi come una riserva di significati ancora da scoprire, che non la rendono mai superflua.³⁴ Infatti, «accedere all'opera implica sempre mettersi in rapporto con un mondo [...] che fonda e istituisce essa stessa»³⁵. L'opera d'arte apre e fonda un mondo ed è, per questo, una novità radicale, nel senso che «rappresenta una specie di progetto sulla totalità dell'ente»³⁶ in quanto si propone come un nuovo modo di ordinare la sua totalità. L'esperienza estetica incontra l'opera d'arte come «una prospettiva generale sul mondo, che entra in dialogo con la nostra e ci obbliga a modificarla o [...] ad approfondirla»³⁷. Le opere d'arte si presentano a noi come eventi di verità capaci di dischiudere

²⁹ Judith Michalet, *Deleuze: Penseur de l'image*, Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis 2020, p. 84.

³⁰ Gilles Deleuze, *Francis Bacon*, cit., p. 29.

³¹ Maryvonne Saison, *La nature artiste*, op. cit., p. 120.

³² Ivi, p. 122.

³³ M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, in *Sentieri interrotti*, trad. it. di Pietro Chiodi, La Nuova Italia, Firenze 1968, pp. 3-69.

³⁴ Gianni Vattimo, *Introduzione a Heidegger*, Edizioni Laterza, Bari 1971, p. 116; cfr. Vincenzo Cicero, *Arte, bellezza e donazione. Una lettura "a ritroso" del saggio di Heidegger sull'origine dell'opera d'arte*, "Quaderno di Agon", 2019, n. 13, supplemento al n. 20, pp. 5-28.

³⁵ Ivi, p. 114.

³⁶ Ivi, p. 115.

³⁷ Ibidem.

i residui dell'Essere, ciò che resta ai margini dei nostri orizzonti di pensiero.³⁸ Secondo Dufrenne, intendere l'opera come evento di verità è possibile grazie all'espressività dell'arte, che catalizza un'esperienza la cui veracità rivela «la verità di un mondo avvertito da una soggettività»³⁹. L'opera aprirà un mondo, in quanto l'espressione è «il potere che ha il significante di estendere il significato alle dimensioni del mondo»⁴⁰.

È necessario, a questo punto, introdurre la dimensione del virtuale, essenziale per comprendere l'esperienza estetica come la formazione di un immaginario che porta a un *surplus* di senso: «il virtuale appartiene all'oggetto; e se pensiamo all'immaginario come virtuale, bisogna dire che questo immaginario infesta il reale; è in lui come un eccesso di essere, un eccesso di senso»⁴¹. Il virtuale è fondamentale per donare all'oggetto «la sua ricchezza di senso»⁴², ed è definito come un «immaginario immanente che resta nel percepito, come l'immagine di un certo suono si unisce alla vista di un cristallo»⁴³. La virtualità apre le porte alla sinestesia, la quale presuppone un'affinità tale che gli elementi oggetto della percezione «possono passare l'uno nell'altro e confondersi, fino a non essere più davvero distinguibili»⁴⁴. Dunque, dato che la sinestesia «gioca [...] in un sensibile dal suo interno senza doversi preoccupare dell'identità di un oggetto come principio dell'associazione»⁴⁵, il virtuale «è più vicino al percepito e più pressante che quando coopera alla determinazione di un oggetto percepito»⁴⁶. È nel corpo che «si raccoglie la nostra esperienza del mondo»⁴⁷, per cui il virtuale non va identificato come «irreale, come altro dal reale, come ciò che destituisce la percezione di questo reale»⁴⁸. Ciò implica che, se vogliamo pensare il virtuale come immaginario, possiamo farlo solo a condizione di pensare l'immaginario come virtuale, in quanto «la presenza che dobbiamo riconoscergli è quella di un immaginario immanente al percepito»⁴⁹, dove il

³⁸ Santiago Zabala, *The Remains of Being: Hermeneutic Ontology After Metaphysics*, Columbia University Press, New York 2009.

³⁹ Mikel Dufrenne, *Esthétique et philosophie*, tome I, cit., p. 207.

⁴⁰ Id., *Le poétique*, cit., p. 72.

⁴¹ Ivi, p. 191.

⁴² Ibidem.

⁴³ Ivi, p. 184.

⁴⁴ Ivi, p. 185.

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ Ivi, p. 186.

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ Ibidem.

campo della percezione sensibile è, finalmente, libero di essere nel suo dinamismo.

La dimensione sinestetica

Uno degli aspetti fondamentali nel pensiero di Dufrenne è la dimensione sinestetica. Dal greco *συναίσθησις*, la parola “sinestesia” conserva il suo significato originario, andando a connotare sia una sensazione o percezione simultanea, come in Aristotele, sia la consapevolezza di qualcosa o, come in Plotino, la «percezione di sé, coscienza»⁵⁰. Già nei suoi usi originari, derivanti dall'unione della preposizione *σύν* con *αἴσθησις*, il termine presentava, in maniera onomatopeica e dimostrativa, quelle sfumature che ne marcavano la poliedricità. La sinestesia è unione e, al contempo, liberazione orgiastica dei sensi: essa svincola i sensi dalle loro gabbie percettive, per cui la vista non è più esclusivamente legata al visibile, l'udito non è più legato all'udibile, come il tatto viene svincolato dal tangibile, e così via, dando vita a un'atmosfera in cui «*Les parfums, les couleurs et les sons se répondent*» (Baudelaire, *Correspondances*, 8).

Il secondo significato attestato già in greco antico porta la percezione sinestetica verso un'altra sponda che, anziché essere un movimento esplosivo dall'interno della nostra soggettività all'esterno, riporta l'esterno all'interno della nostra soggettività, piegandosi su se stessa, in un movimento paragonabile a quello della soggettivazione deleziana – la piega della linea del fuori, la costituzione di un «interno dell'esterno»⁵¹. Deleuze vede l'arte come una «vera produzione di esistenza» indipendente dalle forme del sapere, e quindi come «movimento della soggettivazione in generale»⁵². Da questa lettura emerge che i due significati non vanno visti come alternative, ma come due movimenti complementari che si susseguono in un circolo continuo, in tutta questa serie di movimenti dall'interno all'esterno e viceversa che ci costituiscono in quanto soggettività. La percezione sinestetica è l'unica capace di ricondurre l'uomo a una consapevolezza di sé *nel* mondo, come unità costituente *del* mondo e *con il* mondo. Liberando i sensi, si libera la percezione e, di conseguenza, anche la propria auto-percezione. Possiamo

⁵⁰ *Συναίσθησις* in Franco Montanari (a cura di), *Gl. Vocabolario della lingua greca, greco-italiano*, 3ª edizione, Loescher Editore, Torino 2004, p. 2270.

⁵¹ Gilles Deleuze, *La soggettivazione: Corso su Michel Foucault (1985-1986) / 3*, trad. di Girolamo De Michele, ombre corte, Verona 2020, p. 178.

⁵² Ivi, p. 122.

comprenderci a fondo, analizzarci e ricrearci di continuo solo se, prima di tutto, cogliamo il nostro essere *uno* con il mondo che ci circonda. Possiamo «rendere la vita [...] un'esistenza estetica»⁵³ solo attraverso la sinestesia, emblema della *nature artiste* dufrenniana. Nella sua *Phénoménologie de la perception* (1945), Merleau-Ponty afferma che «la percezione sinestetica è la regola e, se noi non ce ne rendiamo conto, è perché il sapere scientifico soppianta l'esperienza e perché abbiamo disimparato a vedere, a capire e, in generale, a sentire»⁵⁴. La sinestesia corrisponde all'emancipazione del sensoriale dall'immagine, in un movimento per cui «l'immagine del sapore dà a vedere, innanzitutto, forme e colori, relazioni e proporzioni, posizioni e orientamenti che [...] si impegnano, prontamente, nel sentire e nel toccare fondamentale delle relazioni più complesse di corrispondenza, espansione, contagio, permutazione»⁵⁵. In questo movimento di emancipazione sensoriale, «i sensi comunicano fra loro, aprendosi alla struttura delle cose»⁵⁶. Il movimento sinestetico si configura dunque come un'apertura, un disvelamento che, sia nel suo operare che nel suo risultato, dimostra la natura unitaria dell'uomo e del mondo, o meglio, dell'uomo *nel* mondo.

Dufrenne riprende la sinestesia in quasi tutte le sue opere, ma è soprattutto in *L'œil et l'oreille* (1991) che si dedica a una sua teorizzazione più articolata a partire da un'analisi del predominio dell'occhio sugli altri organi sensoriali.⁵⁷ La critica dell'egemonia oculare viene condotta attraverso una rivendicazione dell'orecchio⁵⁸ e dell'udibile che, a differenza del visibile, «presuppone la percezione elaborata di un mondo già dominato dalla prassi»⁵⁹. In ogni rapporto con il sensibile e in ogni esperienza sensoriale i sensi si mescolano, giocano, influenzandosi reciprocamente, mandando stimoli ricettivi che, seppur differenziati e distinguibili, si fondono in una sorta di totalità identificabile, in ultima istanza, con l'esperienza estetica e sinestetica *in toto*. Le speculazioni teoriche non possono tralasciare l'indagine di questa dinamica, in quanto «le sinestesie e le pratiche artistiche contemporanee che mettono in crisi la tradizionale classificazione delle arti

⁵³ Ibidem.

⁵⁴ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Tel Gallimard, Parigi 1976, p. 265.

⁵⁵ Jean-Jacques Boutaud, *L'esthétique et l'esthétique. La figuration de la saveur comme artification du culinaire*, "Sociétés et Représentations", 2013, n. 34, pp. 85-98, ivi p. 89.

⁵⁶ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p. 265.

⁵⁷ Mikel Dufrenne, *L'œil et l'oreille*, cit., p. 35.

⁵⁸ Ivi, p. 7.

⁵⁹ Ivi, p. 81.

fondata sulla loro specificazione sensoriale giocano sulle possibilità aperte da questo corpo sinergico»⁶⁰.

Nel 1981, Deleuze pubblica *Peindre le cri*, un capitolo tratto da *Francis Bacon. Logique de la sensation*, su un fascicolo monografico della rivista “Critique” intitolato *L'œil et l'oreille. Du conçu au perçu dans l'art contemporaine*.⁶¹ È certo che Dufrenne fosse a conoscenza di quell'articolo, dal momento che ne era rimasto talmente affascinato da regalarne una copia al collega Daniel Charles.⁶² Le tangenti più rilevanti, come evidenziate dall'analisi di Massarenti, sono quelle relative all'intersecarsi delle forze dovuto all'intrinseca molteplicità della sensazione, che è «variazione e ha natura differenziale, è la violenza con cui le forze del caos attraversano l'organismo e lo scompongono»⁶³. Il modo deleuziano di intendere la sensazione è molto vicino all'approccio fenomenologico, in quanto

i livelli di sensazione sarebbero veramente delle sfere sensibili che rinviano ai diversi organi di senso; ma ciascun livello, ciascuna sfera avrebbe una propria maniera di rinviare ad altre, indipendentemente dall'oggetto comune rappresentato. Tra un colore, un gusto, un tocco, un odore, un rumore, un peso, ci sarebbe una comunicazione esistenziale che costituirebbe il momento “patico” (non rappresentativo) della sensazione.⁶⁴

La chiave di lettura della dimensione sinestetica sta in una comunicazione esistenziale che costituisce il momento *patico* della sensazione. Non è possibile comprendere a fondo la sinestesia senza aver prima compreso la natura molteplice, fluida ed essenziale del *πάθος*, inteso sia nel suo senso epicureo che in quello aristotelico. Ad accomunare l'utilizzo che entrambi i filosofi fanno del termine è l'accezione intima, passionale e travolgente di quest'ultimo. Il *πάθος* è connotato, in primis, dall'accezione semantica di passività: l'essere passivo davanti all'esperienza. Tuttavia, come vediamo in Epicuro e Aristotele, tale “essere passivo” può essere inteso come “essere

⁶⁰ Elena Massarenti, *La destituzione estesiologica del visibile*, cit., p. 142.

⁶¹ *L'œil et l'oreille. Du conçu au perçu dans l'art contemporaine*, «Critique», n. 408 (1981). Tale numero monografico era stato concepito in relazione al ciclo di concerti organizzati da Pierre Boulez a Parigi tra l'11 e il 26 maggio 1981 al Centre Pompidou.

⁶² Daniel Charles, *Voir, écouter, penser. À propos de L'œil et l'oreille*, “Le Temps philosophique”, 1998, n. 4, Publications du Département de philosophie Paris X-Nanterre, Parigi, p. 37.

⁶³ Elena Massarenti, *La destituzione estesiologica del visibile*, cit., p. 139.

⁶⁴ Gilles Deleuze, *Francis Bacon*, cit., p. 31.

travolto”, ma anche e soprattutto come “lasciarsi travolgere”, adottare una disposizione dell’animo interamente volta all’apertura e alla sperimentazione, in virtù del desiderio di conoscere se stessi, le proprie affezioni e le proprie auto-affezioni, le proprie pieghe. Difatti, per Epicuro il *πάθος* è «ciò che si sente, impressione, sensazione, affezione»⁶⁵, mentre Aristotele si spinge ancora oltre a partire da questa dimensione, andando a connotare il *πάθος* con l’idea di un vero e proprio turbamento psichico, inteso come un’emozione, un sentimento, una forma di passione pura (*EN* 1105b 20).⁶⁶ Il lasciarsi travolgere implica il liberarsi dalle catene della percezione, liberandola dagli schemi precostituiti e vivendola, lasciandosi attraversare dagli intricati rapporti di forze che ne caratterizzano l’assetto sinestetico. D’altronde, la percezione è sempre sinestetica, in quanto «l’esperienza estetica [...] non è mai circoscrivibile a un solo e determinato organo sensoriale»⁶⁷. Al contrario, una percezione unisensoriale è possibile solo attraverso uno sforzo dell’attenzione, non è il naturale *modus operandi* dei sensi in relazione agli oggetti della percezione, altrimenti non si spiegherebbe perché i sensi, in tutte le attività che svolgiamo, sono capaci di creare amplificazioni, estensioni, ma anche riduzioni e disturbi rispetto all’oggetto della nostra percezione, la cui esperienza totale non è gerarchizzabile in strutture sensoriali singolari.

Uno degli ambiti in cui la sinestesia è maggiormente evidente è quello culinario, dove il nostro rapporto con gli alimenti attiva i nostri sensi e «intrattiene un complesso gioco di corrispondenze, se non di permutazioni tra questi: assaporiamo con gli occhi, con lo sguardo tocchiamo la superficie degli alimenti che prefigura [...] i suoni della croccantezza»⁶⁸. L’esempio della cucina e dell’alimentazione è utile per dimostrare come la sinestesia non sia una prerogativa dell’esperienza estetica, ma della percezione in generale, essendo anche alla base delle nostre esperienze sensoriali più organiche e viscerali. Pertanto, la sinestesia è necessaria alla redistribuzione del sensibile in quanto è capace di svelare la natura unitaria delle cose, accomunate da molteplicità, unità differenziali e potenzialità. Per svelare questo c’è bisogno dell’arte, in particolare del pittore, il cui compito è quello di

far vedere una sorta di unità originaria dei sensi, e di far apparire visivamente una Figura multisensibile. Ma questa operazione è

⁶⁵ *Πάθος* in Franco Montanari (a cura di), *GI. Vocabolario della lingua greca, greco-italiano*, op. cit., pp. 1723-1724.

⁶⁶ Ivi, p. 1724.

⁶⁷ Elena Massarenti, *La destituzione estesiologica del visibile*, cit., p. 142.

⁶⁸ Jean-Jacques Boutaud, *L’esthétique et l’esthétique*, op. cit., p. 85.

possibile solo se la sensazione di questo o quel dominio [...] è direttamente in contatto con una potenza vitale che straripa da tutti i domini e li oltrepassa.⁶⁹

L'istanza critica di Deleuze consiste nella denuncia del carattere mistificatorio di ogni tentativo da parte di filosofia, scienze e arte di «comprendere la molteplicità dell'essere nell'unità statica di una definizione, di un concetto, di un sapere assoluto»⁷⁰. L'ontologia immanentista di Deleuze lo porta a sovvertire il *λόγος* occidentale in un metodo simile a quello adoperato da Derrida. Mentre Derrida parte da uno studio del linguaggio e dell'instabilità strutturale del segno al fine di dimostrare come, non essendoci *d'hors-texte*, non vi è nulla di profondamente stabile e le strutture che ci appaiono come naturali o già date sono in realtà arbitrarie,⁷¹ Deleuze individua nell'arte i segnali di un possibile rovesciamento del *λόγος* attraverso il netto rifiuto e capovolgimento della mimesi e dell'arte rappresentativa – che, nel saggio citato, individua nel pittore anglo-irlandese Francis Bacon. I risultati della gerarchizzazione delle arti e il primato dell'arte rappresentativa sono problematici in quanto, avendo dimostrato la natura sinestetica di qualunque forma di sensazione e percezione, diventa difficile accettare l'esistenza di una netta settorializzazione in ambito artistico. Con la centralità della sinestesia, «la questione della separazione delle arti, della loro rispettiva autonomia, della loro eventuale gerarchia, perde qualsiasi importanza»⁷². Sentire il sensibile, quindi *vivere* l'esperienza estetica, è possibile solo attraverso la percezione sinestetica, quindi attraverso «la pluralità dei sensi, o più esattamente [...] di ciò che si ordina ai sensi»⁷³.

L'abolizione di gerarchie estetico-artistiche denota un cambio di rotta anche dal punto di vista teorico, dove il primo passo da compiere è accettare che lo scopo dell'arte è quello «di riprodurre o di inventare delle forme, ma di catturare delle forze»⁷⁴. Se si pensa al prodotto degli stimoli sensoriali come a un insieme di forze che ci attraversano, portandoci anche ad avere maggior consapevolezza di noi stessi e quindi piegandoci, conducendoci verso una nuova forma di soggettivazione, di auto-affezione del sé in rapporto dinamico con l'esteriorità, diventa ancor più facile comprendere la valenza

⁶⁹ Gilles Deleuze, *Francis Bacon*, cit., p. 32. Enfasi presente nell'originale.

⁷⁰ Elena Massarenti, *La destituzione estesiologica del visibile*, cit., p. 138.

⁷¹ Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Éditions de Minuit, Parigi 1967.

⁷² Gilles Deleuze, *Francis Bacon*, cit., p. 39.

⁷³ Mikel Dufrenne, *L'œil et l'oreille*, cit., p. 10.

⁷⁴ Gilles Deleuze, *Francis Bacon*, cit., p. 39.

liberatoria della sinestesia, dove «la forza è in stretto rapporto con la sensazione: bisogna che una forza si eserciti su un corpo, cioè su un punto dell'onda, perché si ingeneri sensazione»⁷⁵. Nell'esperienza estetica, secondo Deleuze,

si assiste più profondamente a una rivelazione del corpo sotto l'organismo, che fa crollare o gonfiare gli organismi e gli elementi che li costituiscono, imponendovi uno spasmo, mettendoli in rapporto a delle forze, sia con una forza interiore che li solleva, sia con delle forze esteriori di un tempo immutabile, sia con le forze variabili di un tempo che scorre.⁷⁶

Caratterizzate dalla deformazione, la pittura di Bacon, come le opere di Munch, mostrano «tutte le forze che attraversano e toccano il corpo intero [...] e che non riguardano mai un solo organo o un solo senso»⁷⁷. La sinestesia si occupa dunque «di correggere l'infermità di una percezione limitata a un unico registro sensoriale»⁷⁸, restituendo all'oggetto estetico la sua pienezza. Considerata nella sua immanenza, l'esperienza estetica è un momento travolgente capace di aprire nuove potenzialità, investendo un nuovo campo di percezione e di affezione, configurandosi quindi come un'operazione di creatività e di rimodulazione esistenziale.⁷⁹

Questa rimodulazione esistenziale, intesa non solo come produzione di un'esistenza estetica, ma anche come strumento di redistribuzione del sensibile, deriva dalla conduzione del soggetto a un'esperienza originaria priva di differenziazioni sensoriali, dove i sensi non si convertono tra loro, trasformandosi l'uno nell'altro, ma passano allo stato di virtualità.⁸⁰ In questo stato si organizzano per produrre immaginari alternativi, possibilità di pensare al di là dei canoni consueti e degli orizzonti prestabiliti. La dimensione sinestetica permette alla coscienza di scoprire nuovamente l'unità originaria da cui emerge, percependo da lì la Natura.⁸¹ La Natura è il fondo, che è «propriamente impensabile: non possiamo che sentirlo, o piuttosto

⁷⁵ Ibidem.

⁷⁶ Ivi, p. 97.

⁷⁷ Elena Massarenti, *La destituzione estesiologica del visibile*, cit., p. 139.

⁷⁸ Mikel Dufrenne, *L'œil et l'oreille*, cit., p. 123.

⁷⁹ Gilles Deleuze, *La soggettivazione*, cit., p. 151.

⁸⁰ Mikel Dufrenne, *L'œil et l'oreille*, cit., p. 122.

⁸¹ Id., *L'inventaire des a priori. Recherche de l'originare*, Christian Bourgois, Parigi 1981, p. 295.

presentirlo»⁸². L'accesso alla genesi dell'umano è possibile solo attraverso il sentimento del legame che ci lega all'originario, «un legame che è vissuto e non pensato»⁸³. Tuffarsi nell'originario è necessario al fine di recuperare un pensiero utopico:

L'origine è un passato assoluto, poiché è con lei che inizia tutto. Essa è pensata un po' come la differenza in Derrida [...]: principio al tempo stesso di una spazializzazione e di una temporalizzazione; apre il luogo [...] ed inaugura il tempo. In quanto tale, si situa in un orizzonte che non smette di sfuggire: essa è sempre al di sotto, inafferrabile.⁸⁴

L'originario è «un *a priori* esistenziale che mi apre al mondo e apre la mia storia»⁸⁵, ma soprattutto spiana la strada per la produzione di nuove pieghe, di nuove soggettivazioni: «l'originario è lì: è questo fondo [...] che diviene mondo tramite questo movimento di piega o inversione che produce, al tempo stesso, il sentito e il senziente: la doppia nascita simultanea, che si compie nella presenza, che è la presenza anche al di sotto di qualsiasi rappresentazione»⁸⁶. Si tratta di uno «svelamento del sensibile, che non è sensibile che a una coscienza – o un corpo: è la stessa cosa»⁸⁷, alla sola condizione che tale coscienza o corpo si perda nella sinestesia dell'autentica esperienza estetica. Riprendendo Heidegger, Dufrenne sostiene che il disvelamento è, al tempo stesso, dissimulazione, per cui «più originario dell'emergere del fondo all'apparenza, del divenire della Natura al mondo, è il fondo stesso; più originario dell'atto, la potenza»⁸⁸. In ultima istanza, possiamo affermare che la sinestesia ci apre alla pluralizzazione e all'attualizzazione di infinite potenzialità virtuali.

Esperienza estetica e incontri con il politico

La dimensione sinestetica sottende qualsiasi forma di percezione ed è relazionata ai processi di soggettivazione individuale, configurandosi come uno dei motori principali della piega del fuori. Tuttavia, il suo ruolo non si

⁸² Ivi, p. 227.

⁸³ Maryvonne Saison, *La nature artiste*, op. cit., p. 31.

⁸⁴ Mikel Dufrenne, *Esthétique et philosophie*, tome II, cit., p. 85.

⁸⁵ Ivi, p. 89.

⁸⁶ Ivi, p. 93.

⁸⁷ Ivi, p. 98.

⁸⁸ Ibidem.

esaurisce nella sfera percettiva e individuale, in quanto è proprio la sinestesia a definire l'etica dell'estetica, mettendo in luce l'intrinseca relazionalità dell'uomo, che si trova in un continuo scambio dinamico tra forze che lo attraversano, forgiandolo come soggettività politica che condivide la sua condizione originaria con le altre soggettività con cui è in costante interscambio. La sinestesia è il motore della dimensione etica dell'estetica, che sfocia quindi nella politica e nel vivere comunitario. La prima domanda che dobbiamo porci è la seguente: *come fa l'arte a mobilitare le coscienze?* La risposta a questa domanda è che l'esperienza estetica può renderci agenti attivi del cambiamento fintanto che ha la facoltà di aprire la nostra mente all'ignoto: «il sentimento, poiché coinvolge l'uomo in un nuovo rapporto con il mondo, mettendolo sulla via di una pratica utopica»⁸⁹. La pratica utopica costituisce il fulcro di un pensiero critico libero, indipendente e sovversivo. Per chiarire questo punto, è essenziale analizzare i rapporti che intercorrono fra l'immaginario, il politico e la dimensione della potenzialità esistenziale.

L'immaginario, «riserva del virtuale nel cuore del sensibile nella quale l'uomo si ricongiunge»⁹⁰, spinge all'atto creativo attraverso l'articolazione di un desiderio verso un mondo altro, verso una configurazione alternativa del sensibile. Pratiche politiche alternative possono risultare solo da nuovi immaginari creativi, i quali funzionano dischiudendo insieme di possibilità che, elaborati, mettono insieme le basi adeguate alla creazione di un'esistenza estetica. Il desiderio di creare trova la sua radice nel sentimento del possibile, che risulta amplificato nel momento in cui ci si immerge nell'intensità del presente, attraverso quell'esperienza viva scaturita dalla percezione sinestetica pura. Tale percezione ha luogo su un piano che unisce l'attuale al virtuale, e in essa si instaura un legame tra due temporalità inverse: l'una rinvia all'originario, a una forma di «reminiscenza di un mondo preumano»⁹¹, mentre l'altra ci invita a considerare ciò che proviamo e sentiamo come possibile, ed è incarnata nell'utopia. L'utopia è intesa come una forma di pensiero che «non pone l'irriducibilità delle istituzioni, né pone l'arte e la politica come due campi separati, non rispetta le specializzazioni e gli specialisti. Essa sperimenta nella pratica dell'irriverenza e dell'invenzione»⁹². L'utopia è dunque concepita come una forma di pensiero rivoluzionario che, applicato al campo politico,

⁸⁹ Id., *L'inventaire des a priori*, cit., p. 293.

⁹⁰ Maryvonne Saison, *La nature artiste*, op. cit., p. 34.

⁹¹ Mikel Dufrenne, *L'inventaire des a priori*, cit., p. 96.

⁹² Id., *Art et politique*, Union Générale d'Éditions, Parigi 1974, p. 172.

si configura come una rivolta, come «una lotta contro l'ingiustizia sostenuta da un certo potere di affermazione»⁹³. Ad alimentare l'utopia è il desiderio che, in quanto soffio del fondo, si attualizza soltanto negli individui e nelle loro soggettività. Essa è «piena di senso: è responsabile del senso vissuto dell'ingiustizia costantemente subita e affrontata»⁹⁴. Lo spirito utopico «allo stesso tempo anima e intreccia indissolubilmente il discorso e l'azione, senza più separare la riflessione e il desiderio. Il pensiero utopico non è un pensiero sapiente né un pensiero saggio, ma è il pensiero che feconda l'impegno e l'avvenire dell'uomo nel mondo»⁹⁵. Attraverso l'azione utopica, il reale si investe di un nuovo senso, che lo porta dunque a una redistribuzione del sensibile, in quanto «il pensiero utopico è un pensiero di primo movimento, tutto mischiato all'affetto e all'azione, un'azione che è, innanzitutto, una reazione al volto del mondo»⁹⁶. Risulta qui evidente il carattere intrinsecamente rivoluzionario dell'utopia, che non è irrealizzabile in quanto, nascendo all'interno del reale, del vissuto, suscita già un'azione nel reale⁹⁷, ossia un movimento del pensiero critico. Il non-luogo dell'utopia ha valenza negativa fintanto che esso è un non-luogo in rapporto ai luoghi «circoscritti e neutralizzati dal sapere, come quei luoghi anonimi dove non accade nient'altro che il prevedibile, e dove si svolgono delle esperienze ripetibili»⁹⁸.

L'azione utopica ha degli effetti marcatamente politici, in quanto è capace di «farsi aprire il reale: delle nuove possibilità vi appaiono, al tempo stesso nell'uomo e nelle cose, nelle strutture – delle possibilità realizzabili poiché in corso di realizzazione»⁹⁹. La riorganizzazione del sensibile, e quindi dello spazio politico e politicizzato del visibile, del dicibile e del fattibile, può avvenire solo attraverso questi movimenti *in fieri*, in costante divenire che caratterizzano l'esperienza estetica nella sua forma più pura, considerata in tutta la sua immediatezza. La potenzialità si può esprimere solo al di là di strutture fisse e gerarchizzate, in quanto essa è fondamentalmente un divenire libero, in continuo sviluppo e formazione, che si basa sull'immediatezza del sentimento presente. Pertanto, «l'utopia è realista precisamente perché

⁹³ Ivi, p. 194.

⁹⁴ Ivi, pp. 197-198.

⁹⁵ Ivi, p. 173.

⁹⁶ Ivi, p. 174.

⁹⁷ Ivi, p. 175.

⁹⁸ Ivi, p. 174.

⁹⁹ Ivi, p. 231.

possibilizza il reale»¹⁰⁰, moltiplicandolo nelle sue virtualità, cioè in quegli aspetti che, pur non esistendo concretamente, esistono sotto forma di possibilità attualizzabili.

Il possibile è percepito come «in filigrana sul reale», mentre il desiderio è inteso come «una provocazione ad agire»¹⁰¹. Il desiderio è il motore dell'atto creativo fintanto che deriva da un malcontento, o meglio, da una spinta rivoluzionaria che mira a sovvertire lo stato presunto “naturale” delle cose, svelandone l'arbitrarietà. Questo desiderio è animato da un sentimento dell'intollerabile¹⁰² che determina una rivolta che sfocia nella libertà di immaginare. A questo proposito, Dufrenne afferma che «bisogna che, nel cuore di un reale che appare bloccato e opprimente, scintillino delle possibilità, dei fulmini che si irradiano in esso e che lascino lo spunto per fuggire verso un mondo altro, desiderabile»¹⁰³. L'immaginario è indispensabile per la creazione di un mondo altro. In questo caso, la sovversione dello status quo è vista positivamente da Dufrenne, che la analizza attraverso una risignificazione in chiave positiva della perversione.

È questo il tema centrale di *Subversion, perversion* (1977), dove il filosofo si interroga sulla presunta empietà del perverso, evidenziando come la perversione non derivi da cause naturali, ma sociali, in quanto «è sempre un uomo a essere perverso. La natura non è perversa: essa può fare del male, ma non è essa stessa il male»¹⁰⁴. L'aspetto più interessante delle riflessioni di Dufrenne in questa istanza è l'inquadramento dell'uomo perverso come uomo poetico, «ordinato e calmo, grazioso [...] che ritrova in se stesso la forma della libertà naturale»¹⁰⁵ in una relazione armoniosa con la natura, della quale riesce a cogliere «gli abissi dove la sua natura si radica nella Natura»¹⁰⁶. Innocente – nel senso di essere presente alla Natura, «radicale, spontaneo nella sua rivolta contro il sistema e la sua difesa degli oppressi»¹⁰⁷, l'uomo poetico dimostra chiaramente l'espansione del regime estetico dufrenniano, dove il poetico viene delocalizzato nella sfera del politico. Una conseguenza inevitabile di questa deterritorializzazione è l'ampliamento degli orizzonti

¹⁰⁰ Mikel Dufrenne, *Subversion, perversion*, Presses Universitaires de France, Parigi 1977, p. 135.

¹⁰¹ Ivi, p. 145.

¹⁰² Ivi, p. 57.

¹⁰³ Ivi, p. 194.

¹⁰⁴ Ivi, p. 115.

¹⁰⁵ Id., *Le poétique*, cit., p. 188.

¹⁰⁶ Ivi, p. 186.

¹⁰⁷ Maryvonne Saison, *La nature artiste*, op. cit., p. 34.

dell'estetica, non più ristretta a riflessioni sull'arte, ma legata a una filosofia della Natura che apre la via a nuovi intrecci tra tematiche filosofiche, etiche e politiche.¹⁰⁸

Il termine poetico è usato nel suo significato originario, in quanto *ποίησις* indicava, innanzitutto, una «costruzione, fabbricazione»¹⁰⁹ più legata all'idea di un *fare pratico* dell'uomo che a una composizione artistica. A incarnare l'uomo poetico è il filosofo. La filosofia deve configurarsi come un'attiva militanza dell'uomo per l'uomo: «il filosofo [...] si impegna nei conflitti del mondo, si rifiuta di piegarsi alle tendenze maggioritarie se le disapprova, assume le proprie posizioni nonostante l'isolamento e la solitudine che ne conseguirebbero, e adotta una posizione di resistenza in nome delle proprie convinzioni»¹¹⁰. Per il filosofo, esser poetico vuol dire lottare razionalmente per difendere «il diritto della filosofia»¹¹¹, ma questa lotta richiede al filosofo di riconsiderare la sua concezione della pratica filosofica alla luce della pratica politica.

Ne consegue che due sono le dimensioni della pratica dell'estetica filosofica dufrenniana: il rischio e l'impegno politico. Il rischio è la conseguenza che si va a fronteggiare nel momento in cui la filosofia smette di isolarsi nel dominio speculativo, conciliando «il rigore della razionalità, l'argomentazione e i rischi dell'impegno»¹¹². La dimensione del rischio è qui presentata politicamente come il rischio derivante dalla contaminazione del politico in vista di una ristrutturazione alternativa del sensibile. Pertanto, è necessario che la filosofia si apra ai suoi margini, accettando il contributo delle scienze umane e della storia, imparando a pensare all'uomo concreto e prendendo parte alle lotte del mondo.¹¹³ È essenziale che la filosofia sfoci nella vita, che si fondi su una solida base etica e, infine, che le filosofie contemporanee, seppur non esplicitamente politiche, si interrogino sui propri effetti politici, sull'effetto che hanno sulla trama del sensibile. Come scrive Dufrenne, «indipendentemente dalle opzioni personali fornite dai suoi campioni, poiché taglia la teoria di cui si attribuisce la gestione, la pratica, il concetto, la vita, la filosofia, la storia, la filosofia moderna è reazionaria e

¹⁰⁸ Ivi, p. 17.

¹⁰⁹ *Ποίησις* in Franco Montanari (a cura di), *Gl. Vocabolario della lingua greca, greco-italiano*, op. cit., p. 1917.

¹¹⁰ Maryvonne Saison, *La nature artiste*, op. cit., pp. 36-37.

¹¹¹ Mikel Dufrenne, *Pour l'homme*, Seuil, Parigi 1968, p. 117.

¹¹² Maryvonne Saison, *La nature artiste*, op. cit., p. 38.

¹¹³ *Ibidem*.

bisogna mostrarle un processo politico»¹¹⁴. Il politico è il terreno ultimo in cui sfocia l'estetica e, quindi, qualsiasi forma di indagine filosofica. È per questo che la filosofia non può essere ridotta a teoria o astrazione pura: il terreno del politico è sempre, intrinsecamente, un terreno di azione, rischio e impegno.

Le riflessioni di Dufrenne sul rapporto tra natura e cultura e sul ruolo che l'arte occupa in questo quadro testimoniano l'estensione massimale del regime estetico, deterritorializzato nel politico, impegnato in questioni di ecologia, società, politica e difesa delle persone oppresse e marginalizzate. Da quest'analisi emergono le sfumature del pensiero dufrenniano, eclettico e brillantemente transdisciplinare, in grado di fornire importanti spunti di riflessione sul futuro dell'estetica e sull'importanza dell'arte nella crescita e nella maturazione di una società. Dufrenne ci mostra che l'arte, o meglio, l'esperienza estetica che si fa di essa, è capace di svegliare gli animi, di sensibilizzarli, di aprirli a nuove sensazioni che permettono, nella vita pratica, di spingersi oltre, di muoversi al di là delle cornici prestabilite. Il sentimento è un movimento della coscienza attraverso cui questa scopre l'unità originaria da cui emerge e l'atto della creazione è un impulso verso l'unità originaria, il desiderio di un mondo altro, il risolversi di una pratica politica differente, l'attuazione combinata di una redistribuzione del sensibile in cui tutti, creatori e ricettori, assumono un ruolo attivo e imprescindibile. È la percezione stessa ad aprirci, a piegarci, a politicizzarci. Dufrenne ci ricorda che l'estetica non è neutrale, e che la filosofia ha valore per l'uomo solo in quanto pratica di militanza attiva:

Non può esserci una rivoluzione culturale senza una rivoluzione sociale... A cui bisogna aggiungere: e l'inverso. Poiché ciò che può fare in modo che la rivoluzione sociale non perpetui i rapporti di dominazione, potrebbe essere la rivoluzione culturale, la rivoluzione delle pratiche umane. Al giorno d'oggi, nel regime di contro-rivoluzione in cui viviamo, la miglior opportunità di rivoluzione sociale è la rivoluzione culturale che si sta delineando confusamente, e che deve portare alla pratica di un'arte popolare.¹¹⁵

È solo a partire da un pensiero estetico-critico che può aver luogo una rivoluzione. Per cambiare il politico bisogna, anzitutto, riorchestrare l'immaginario.

¹¹⁴ Mikel Dufrenne, *Pour l'homme*, cit., p. 239.

¹¹⁵ Id., *Esthétique et philosophie*, tome II, cit., p. 320.