

## Note & Recensioni

### Volumi

**Renaud Barbaras**, *La vie lacunaire* [Thomas Vercruysse, p. 324] • **Wolfram Högrefe**, *Der implizite Mensch* [Federica Ceranovi, p. 334] • **Emmanuel Alloa**, *Das durchscheinende Bild* [Maria Teresa Costa, p. 344] • **Alexander R. Galloway**, *The Interface Effect* [Angela Maiello, p. 346] • **Francisco José Ramos**, *La significación del lenguaje poético* [Michele Gardini, p. 348] • **Alessandro Arbo**, *Entendre comme. Wittgenstein et l'esthétique musicale* [Leonardo V. Distaso, p. 351]

Volumi

**Renaud Barbaras, *La vie lacunaire*, Vrin, Paris 2011, pp. 214**

L'œuvre de Renaud Barbaras constitue une contribution majeure à la phénoménologie contemporaine. Avec *La vie lacunaire*, il continue probablement (après notamment *La perception* [1994], *Le désir et la distance – Introduction à une phénoménologie de la perception* [1999] et *Vie et intentionnalité – Recherches phénoménologiques* [2003]) à s'affirmer comme le lecteur le plus profond de Merleau-Ponty, dont il est le plus éminent spécialiste, et son critique le plus sévère, sa tentative se situant « à égale distance de Michel Henry et de Merleau-Ponty, ou plutôt aussi loin de l'un que de l'autre » (p.25). L'ouvrage entreprend donc de situer son geste. Barbaras montre en effet comment il s'émancipe de ces deux figures tutélaires de la phénoménologie française, mais aussi des autres « phares » que sont Husserl et Heidegger, en prenant appui sur des alliés essentiels : principalement Patočka, Valéry et Leroi-Gourhan.

*Sortir des impasses de la chair merleau-pontienne.* – La pensée du dernier Merleau-Ponty, celui du *Visible et de l'Invisible* et des textes contemporains, gravite autour du concept de chair mais Barbaras conteste le mouvement par lequel Merleau-Ponty tente de passer de la chair ontique à la chair ontologique, c'est-à-dire du corps propre à la chair du monde. Il propose donc de distinguer trois sens de la chair.

Le paragraphe 36 des *Ideen II* de Husserl (Husserl [1922]) concluait que le corps propre ne peut être constitué que tactilement. La réversibilité du toucher disqualifie toute subjectivité abstraite de sa corporéité, ce qui conduira Merleau-Ponty, dans *Signes*, à abandonner les catégories mêmes de sujet et d'objet car leur distinction s'avère caduque, tant elle « est brouillée dans mon corps » (Merleau-Ponty [1960], p. 211). La chair endosse une portée critique qui paraît imparable à Barbaras et qui représente le premier sens de la chair, défini négativement. La chair, réfutant les catégories traditionnelles du dualisme cartésien, fait signe vers un sens de l'être susceptible de fonder une ontologie rénovée. Le deuxième sens de la chair, défini par Barbaras à partir de Merleau-Ponty, conduit selon nous à la décrire comme *cartographie* : « Le sens d'être de la chair est celui d'une *avancée* originaire, qui dévoile le sol qu'elle parcourt en le parcourant et le parcourt en le dévoilant, qui présuppose ce qu'elle montre comme le terrain sur lequel elle se pose. » (Barbaras, p. 14) La frontière entre le corps et le monde n'est donc plus valable ni en fait ni en droit d'un point de vue ontologique car si « l'espace lui-même se sait à travers mon corps » (Merleau-Ponty, p. 176), si le monde est à l'initiative du sentir, *l'être* se confond alors avec son *apparaître*.

Renaud Barbaras parle alors d'*inversion* intentionnelle pour décrire l'ontologie du dernier Merleau-Ponty : l'activité du sentir, qui semblait requérir la position d'une conscience, révèle à l'inverse « une passivité fondamentale » (Barbaras, p. 16) : le sentir avoue sa dépendance en-

vers une phénoménalité, « un Sensible en soi » (*Ibid.*), qui est la source authentique de l'apparaître « et dont le sentir n'est qu'un mode de cristallisation ou d'accomplissement. » (*Ibid.*) Ce mouvement du Sensible au sentir est en fait analogue, chez Cavailles, au mouvement de la théorie à l'axiomatique, l'expérience de la théorie mathématique étant toujours antérieure à sa constitution en axiomatique. *A priori*, les deux problématiques, respectivement phénoménologique et épistémologique ont l'air fort éloignées, mais il n'en est rien. Le philosophe des sciences, voulant s'affranchir de ce qu'il appelle « la philosophie de la conscience », part en fait de Husserl, dont il examine les propositions dans la troisième partie de *Sur la logique et la théorie de la science*. Si la conscience est portée et transformée par le mouvement de la théorie, donc par l'expérience mathématique – en excès sur elle – la conscience ne peut occuper la place du fondement ultime. La « philosophie de la conscience » montre alors ses limites si la conscience n'est plus à l'initiative de la création, notamment mathématique<sup>1</sup>, ou du sentir. Cet affranchissement de la « philosophie de la conscience », dont Pierre Cassou-Noguès<sup>2</sup> a montré qu'il était bien négocié par Cavailles, Renaud Barbaras explique pourquoi il est manqué par Merleau-Ponty.

La pierre d'achoppement de l'élaboration merleau-pontienne est que la continuité du monde et de la chair n'est possible, d'après Barbaras, qu'à considérer le corps comme objectif, comme un fragment d'étendue au sens cartésien, mais cela serait oublier la leçon du toucher qui avait annulé la distinction sujet-objet. Merleau-Ponty, pour résoudre cette difficulté, introduit une distinction de degré au sein de la chair qui nous évoque le monisme d'Ernst Mach : le corps propre, « fondamentalement ni chose vue seulement ni voyant seulement rassemblée » (Barbaras, p. 21), serait « la Visibilité tantôt errante et tantôt rassemblée » (*Ibid.*), la Visibilité rassemblée pouvant se faire Vision, en une mutation que Barbaras réfute car le sujet n'est pas une *dimension* de la visibilité, elle n'est pas un moment ou un degré d'intensité de la visibilité mais sa *condition*.

À l'aide du concept de « chair », Merleau-Ponty voulait lui aussi prendre définitivement congé de la « philosophie de la conscience » en versant, peut-être trop rapidement, au crédit du monde la réversibilité découverte dans le toucher. Cela l'a hélas conduit à rétablir ce qu'il cherchait d'abord à fuir : la spécificité de la chair par rapport au monde.

Renaud Barbaras considère donc qu'il faut questionner le sens d'être du sentir et du monde

<sup>1</sup> La mathématique n'est donc pas fondamentalement, pour Cavailles, un déductivisme *analytique* mais plutôt une *dialectique*, sensible au déploiement foncièrement imprévisible de la théorie mathématique. La formalisation, postérieure à l'axiomatisation qui vient elle-même après la constitution de la théorie, n'est donc pas première mais dernière, chez Cavailles. Voir Cavailles, *Méthode axiomatique et formalisme*, Hermann, Paris 1981, pp. 87-90.

<sup>2</sup> Voir Pierre Cassou-Noguès, *De l'expérience mathématique – essai sur la philosophie des sciences de Cavailles*, Vrin, Paris 2001. Pierre Cassou-Noguès a également dirigé, avec Pascale Gillot, un ouvrage informant précisément cette question : *Le concept, le sujet et la science – Cavailles, Canguilhem, Foucault*, Vrin, Paris 2009.

senti (auquel appartient mon corps) à partir de leur entrelacement originaire, tel qu'il s'éploie dans l'expérience de la chair propre. Le phénoménologue convoque alors Patočka : s'il est établi que le monde « est un moment constitutif de l'apparaître, que toute apparition suppose la co-apparition d'un monde » (*Ibid.*, p. 24) on peut en conclure que « la donation *en* chair implique bien la donation d'une chair, qui n'est autre que le monde compris comme totalité non étante. » (*Ibid.*) Cette chair transcendante suppose une chair transcendantale, correspondant au troisième sens de la chair qui se définit comme désir : « seule l'indéfini d'une avancée peut correspondre au recul toujours reconduit de cette totalité ouverte qu'est le monde. » (*Ibid.*, p. 26) Cette essence de la chair comme désir, posée dans le cadre d'une phénoménologie de la vie l'apparente, selon nous, à ce qu'on pourrait appeler une « cartographie poétique »<sup>3</sup> : cartographie et non carte, car toujours à reprendre, cette avancée vers l'horizon qui se dérobe dévoile le sens même de la vie comme tracé, production de formes qui témoignent de cette avancée. C'est en identifiant la chair au désir que Barbaras parvient à unifier les trois sens de la chair et à opérer une reprise critique de Merleau-Ponty.

Le deuxième grand dépassement de cet ouvrage, qui est congruent au premier, est constitué par la mise en question du sens de la vie chez Michel Henry ; de cet examen, décisif, dépend en effet la pertinence d'une phénoménologie de la vie distincte de celle de ce dernier.

*Contre Michel Henry : le désir plutôt que la pulsion.* – La *chair*, chez Michel Henry, est essentiellement pulsionnelle : elle est cette force pathétique, au sens d'une poussée « dont je ne suis pas la source et qui [...] s'affecte sans cesse elle-même. » (*Ibid.*, p. 40) L'obstacle que ne parvient pas à surmonter Michel Henry et qui l'empêche de saisir le sens de la vie se formule en termes linguistiques : il s'agit de la valence double du *vivre*. En effet, comme le rappelle Barbaras, le sens de la vie en tant que vivre « signifie indistinctement un vivre transitif (*erleben*) et un vivre intransitif (*leben*) ; dans le vivre, le sujet fait l'épreuve de lui-même et d'un monde dont il fait en même temps partie et avec lequel il entretient des relations en tant que vivant. » (*Ibid.*, p. 43)

Le problème se posant à Michel Henry est finalement de savoir comment la même vie peut s'auto-affecter (c'est sa dimension pathétique ou plutôt *pathique*) et s'accomplir comme *visée* dans son commerce avec l'extériorité. Michel Henry répond à cette question en dégageant une dualité de la vie où la même réalité peut apparaître selon deux régimes distincts. Cette dualité, qui ne résout rien d'après Barbaras, Michel Henry l'hériterait de Maine de Biran : « Celui-ci pose une force hyperorganique qui rencontre le corps et ses mouvements, au titre de résistance relative, de sorte que le fait originaire est le fait originaire de l'impulsion et de la résistance. » (*Ibid.*, pp. 44-45) Seulement, cette dualité apparaît artificielle dans la mesure où l'on ne peut séparer l'impulsion de ce qu'elle impulse et la placer dans un ordre, égoïque, distinct de celui du corps en mouvement. Patočka, commentant Maine de Biran, fait bien remarquer que l'intention

<sup>3</sup> Nous nous permettons de renvoyer le lecteur intéressé par cette notion à notre ouvrage, notre approche se nourrissant de celle de Barbaras : *La cartographie poétique – Tracés, diagrammes, formes* (Valéry, Artaud, Mallarmé, Michaux, Segalen, Bataille), Librairie Droz, Genève, (à paraître).

de mouvement ne peut viser le mouvement sans l'effectuer, le moi n'étant pas « une simple représentation mais un centre d'efforts ». (*Ibid.*, p. 45. L'expression est de Renaud Barbaras) Pour aller dans son sens, tout en ayant recours à un penseur justement convoqué plus tard dans l'ouvrage par Barbaras, on peut dire que, chez Valéry, le sujet s'appréhende comme sujet de l'écriture car en acte, dans une dialectique ouverte mettant aux prises l'*impeto* de la pression jaculatoire (qu'on appelle couramment l'inspiration et qui s'apparente donc à l'impulsion biranienne) et les « gênes exquises », cette résistance que le vers rimé oppose à la poussée de l'écriture et qui permet, par reflux, à l'écrivain de se connaître comme sujet, quand bien même sa cristallisation dans une forme ne représente qu'une mue éphémère. Si le sujet se détermine à l'intersection de l'impulsion et de la résistance, il n'est pas nécessaire de poser une dualité pour en rendre compte.

Dès lors, pour Barbaras, le mouvement vivant et « l'être-auprès de soi qui [le] caractérise [...], sa non - indifférence à lui-même ne peuvent être confondus avec la pure immanence impressionnelle. » (*Ibid.*, p. 47) Si intériorité il y a, c'est celle d'un excès du pouvoir sur ce qu'il met en œuvre dans chaque œuvre ; la permanence de cet excès naîtrait de l'impossibilité qu'aurait le pouvoir de se *conformer*, de coïncider durablement avec une forme. Avec Valéry, on a bien vu que l'*ontologie* présupposée par une phénoménologie de la vie s'épanouit naturellement en *poétique*, entendue comme théorie du faire ou de l'acte. Il n'en va pas autrement chez Barbaras, pour qui l'être du sujet « est celui d'une tâche » (*Ibid.*)<sup>4</sup> : ce sujet « n'est lui-même que son propre horizon. » (*Ibid.*) Le sujet toujours en chemin vers lui-même sans espoir de se rejoindre est mû par « l'avancée qui l'arrache à lui-même » (*Ibid.*) : « il n'est donc lui-même qu'en s'arrachant de lui-même » (*Ibid.*). Cette avancée-arrachée rappelle précisément le mouvement animant la danseuse de Mallarmé décrite par Alain Badiou : si la danseuse, en tant qu'*emblème*, n'est *point quelqu'un*, c'est qu'elle voit s'opérer en elle « l'induction d'un sujet impersonnel »<sup>5</sup>.

Cette impulsion qui s'assimile à une dépossession, Renaud Barbaras la nomme désir, « qui est l'autre nom de la vie » (Renaud Barbaras, p. 49) car rien en elle ne ressemble désormais « à cette poussée qui se possède et que Michel Henry nomme pulsion » (*Ibid.*). Cette conception de la vie comme désir permet de penser l'unité du vivre, entre son sens intransitif (*leben*) et son sens transitif (*erleben*) : si le sujet ne s'affecte que sous la forme d'une dépossession qu'il accompagne, en cartographe, de sa lumière, il n'y a pas d'alternative entre se saisir et voir le monde. Le désir est donc non seulement l'affect premier du sujet mais aussi « l'autre nom de l'intentionna-

<sup>4</sup> Pour Cavaillès, l'expérience mathématique s'assimile aussi à une tâche, à un *agir*. Voir également sur ce point Jean-Michel Salanskis, *Philosophie des mathématiques*, Vrin, Paris 2008, pp. 150-154.

<sup>5</sup> « [Le corps dansant] vient précisément [...] manifester que la pensée, la vraie pensée, suspendue à la disparition événementielle, est l'*induction* d'un sujet *impersonnel*. [...] L'impersonnalité du sujet d'une pensée (ou d'une vérité) résulte de ce qu'un tel sujet ne préexiste pas à l'événement qui l'autorise. Il n'y a donc pas lieu de le saisir comme étant « quelqu'un ». [...] De même, le sujet d'une vérité n'est jamais d'avance, et quelle que soit son avancée, le « quelqu'un » qu'il est. » Badiou, A., « La danse comme métaphore de la pensée », *Petit manuel d'inesthétique*, Seuil, Paris 1998, pp. 101-2.

lité. » (*Ibid.*, p. 50) Après avoir examiné les phénoménologues dont Renaud Barbaras prend congé (Merleau-Ponty) ou auquel il s'oppose (Henry), il convient de décrire quelles influences il revendique nommément pour bâtir sa propre phénoménologie de la vie, appréhendée comme désir.

*La poétique du mouvement selon Patočka: « Je danse, donc je ne suis pas »* . – Pour Patočka, l'enjeu est d'élaborer un concept englobant et originaire du mouvement « tel que notre existence, aussi bien que les changements cosmiques, n'en soient que des modalités dérivées » (*Ibid.*, p. 51). Un transcendantal du mouvement, en somme.

La conception de Patočka retrouve finalement les accents que nous avons relevés dans la poétique valéryenne, s'accordant elle-même à la phénoménologie de Barbaras. Le problème du *cogito*, auquel Patočka se mesure après bien d'autres, est de caractériser le sens de l'être que le *cogito* met en évidence ; sens de l'être dont Kant, dans sa critique de Descartes, a montré qu'il n'est rien que temps<sup>6</sup>. En effet, comment déterminer le rapport à soi d'un étant qui n'appartient pas à l'ordre de la substance et donc ne saurait être objet de connaissance ? La réponse de Patočka (comme de Valéry) sera que ce qui est échappe à la relation théorique et doit donc s'appréhender sous l'angle de la *praxis*: «un être qui est existence de part en part ne peut se rapporter à lui-même que sur le mode de l'avoir à être : il n'est donné à lui-même que sous la forme de possibilités qui ne précèdent pas leur réalisation mais se découvrent au contraire dans leur effectuation même. L'être du sujet existant est de l'ordre du faire plutôt que de celui d'un subsister ou d'un consister accessibles dans un regard théorique [...]» (*Ibid.*, p. 54).

Le mérite commun à Patočka, à son maître Heidegger<sup>7</sup>, à Barbaras et à Valéry est d'avoir pensé la relation de l'être au temps à l'aide de la *praxis*, du *faire*. La poétique s'affirme donc comme la voie de résolution de l'ontologie existentielle. Cette poétique est la mise en œuvre d'un mouvement corporel dont le corps n'est pas tant le sujet que l'objet, la réalisation. Cette corporéité n'a pas été suffisamment prise en compte par Heidegger, ce qui justifie la critique de Patočka : l'ontologie de Heidegger, analytique et formelle, reste liée à une conception du corps propre entendu comme substance. Or le « se mouvoir », arrachant le corps à la substantialité, l'arrache aussi au formel : le corps n'est pas un « simple substrat » (Barbaras, p. 57) le mouvement n'est pas un « pur déplacement » (*Ibid.*) ; le corps personnel n'est pas « une chose dans l'espace objectif » (Patočka, J., *Papiers phénoménologiques*, trad.fr. E. Abrams, Millon, Grenoble 1995, p. 59. Cité par Barbaras, p. 58) dont une approche formelle pourrait rendre compte car il « est une vie [...] qui produit sa propre localisation, qui se rend elle-même spatiale. » (*Ibid.*)

Le *sum* du *cogito* cartésien doit donc être redéfini. Si, jeté dans le temps, il est soumis à la variation, ce qui avait conduit Valéry à écrire « Je pense, donc je ne suis pas » (Valéry, P., *Cahiers*, éd. Judith Robinson-Valéry, Gallimard, Pléiade, Paris 1974, t.II, p. 1398), Barbaras va plus loin en

<sup>6</sup> Voir le commentaire célèbre du « cogito kantien » par Gilles Deleuze dans *Différence et répétition*, PUF, Paris 1968, pp. 116-118.

<sup>7</sup> Cité par Patočka dans *Le monde naturel et le mouvement de l'existence humaine*, trad. E. Abrams, Kluwer, Dordrecht-Boston-London 1988, p. 93. Cité par Barbaras, *op.cit.*

proposant sa redéfinition comme « *cogito* moteur » (Barbaras, *op. cit.*) L'homme est différent des étants substantiels car le mouvement, dont la danseuse mallarméenne, commentée par Badiou, offrait le modèle, le rend différent d'eux qui sont identiques à eux-mêmes. S'appuyant sur la formulation de Valéry, on pourrait ainsi définir le *cogito* moteur mis en évidence par Barbaras : « Je danse, donc je ne suis pas. ». C'est en ce sens que Badiou parlait d' « induction d'un sujet impersonnel ». Même s'il n'emploie pas ce concept, Barbaras nous invite finalement à prendre congé de la notion classique et substantielle du sujet au profit de l'*heccéité*, individuation sans sujet, non personnelle, notion forgée par les disciples de Duns Scot et théorisée dans toute sa profondeur par Deleuze et Guattari, notamment dans *Mille plateaux*<sup>8</sup>.

Le recours à Patočka ne permet pas seulement à Barbaras de bâtir sa propre phénoménologie de l'existence mais d'accorder celle-ci à la cosmologie phénoménologique. Barbaras précise bien que comprendre l'existence comme mouvement implique de concevoir l'homme lui-même comme composante du processus du monde, car « ce monde n'est autre que la source originarie de notre mouvement existentiel. » (Barbaras, p. 60) Si notre existence est accomplissement ou réalisation, elle relève d'une conception « ontogénétique » du mouvement, « comme venue à l'être de quelque chose [...] source commune des mouvements mondains et de celui de notre existence. » (*Ibid.*, p. 62)

Renaud Barbaras, dans la lignée de Patočka, appelle de ses vœux une ontologie phénoménologique qui appréhende l'étant à partir de son processus de réalisation, ce qui plaide en faveur de sa lecture « comme un aristotélisme renouvelé et radicalisé. » (*Ibid.*) Ce parti pris a le mérite d'aller dans le sens de celui d'Alain Boutot qui, dans *L'invention des formes* (Voir Alain Boutot, *L'invention des formes*, Odile Jacob, Paris 1993), ouvrage présentant une synthèse des conceptions morphologiques (des fractales de Benoit Mandelbrot à la théorie des catastrophes de René Thom), voit aussi dans cette mouvance épistémologique un nouvel aristotélisme<sup>9</sup>. Mais Alain Boutot comme Renaud Barbaras passent sous silence la théorie de l'ontogenèse et de l'individuation de Gilbert Simondon qui constitue précisément, plus que Duns Scot, le modèle d'après lequel Deleuze et Guattari élaborent le concept d'*heccéité*. C'est d'autant plus surprenant que Renaud Barbaras cite Simondon dès *Le désir et la distance* (Voir Barbaras [1999], p. 143), son essai qui inaugure son œuvre de phénoménologue à proprement parler et non plus seulement d'exégète de Merleau-Ponty. L'intérêt qu'eût représenté le recours à Simondon est que celui-ci invite à sortir du schéma hylémorphique d'Aristote, d'après lequel une forme vient informer une matière, pour avancer que toute matière possède une forme et que dans le domaine du vivant l'information, ou individuation, ne relève pas du moule, qui fige les contours de la forme, mais de la modulation, qui moule de manière continue. Ainsi, revendiquer un aristotélisme, quand bien même « radicalisé et renouvelé », induit davantage en erreur qu'il ne signale un héritage sur

<sup>8</sup> L'*heccéité* désigne « un mode d'individuation qui ne se confond précisément pas avec celui d'une chose ou d'un sujet. » Deleuze, G. et Guattari, F., *Mille plateaux*, Minuit, Paris 1980, p. 318, n.24.

<sup>9</sup> C'est d'ailleurs le nom d'un chapitre de l'ouvrage.

lequel il conviendrait de miser. Aristote, représentatif en cela de la pensée grecque selon Bergson (Voir le chapitre 4 de *L'évolution créatrice*, PUF, Paris 1907), appréhende les formes de manière statique, sans les inscrire dans un devenir, contrairement à ce que Simondon et Barbaras s'évertuent précisément à faire<sup>10</sup>. Si la référence à Simondon nous paraît manquer, celle à Valéry est en revanche remarquablement exploitée, comme on va le voir.

*L'esthétique de Valéry : articuler esthétique et poïétique.* – S'interroger, comme le font Valéry et Barbaras, sur l'essence de la sensibilité a pour enjeu de bâtir un concept susceptible d'articuler « passivité sensible et production des œuvres » (Barbaras [2011], p. 65) soit *esthétique* et *poïétique*, dans les termes de Valéry.

Comme le montre Valéry, le propre de la présence sensible est qu'elle est son propre défaut puisque le retour à la sensation n'apaise pas le désir mais l'exacerbe, ce qui permet à Barbaras de fonder sa distinction entre le besoin, qui appelle sa satisfaction, et le désir, qui ne saurait être saturé. Barbaras prend l'exemple de la caresse, remarquablement analysé : « on assiste à un échange entre sensations motrices et sensations tactiles tel qu'elles s'appellent mutuellement, le contact engendrant une caresse qui, intensifiant la sensation tactile, suscite un nouveau mouvement, au point que les frontières mêmes du mouvement et du toucher finissent par se brouiller dans une sorte d'ivresse tactile. » (*Ibid.*, p. 69)

Cette analyse permet à Barbaras de donner aux découvertes de Valéry un fondement approprié : l'indistinction de la sensibilité et de la mobilité. La mobilité n'est pas une dimension qui viendrait s'accoler à la sensibilité car elle en est la caractéristique première : « en affirmant que la sensibilité est désir, on reconnaît en même temps qu'elle est mouvement. En tant que désir, elle implique cette avancée permanente, cette médiation active dont parle Valéry, qui reconduit la sensation à sa propre profondeur. » (*Ibid.*, p. 74) Le poème « Les pas »<sup>11</sup> illustre en

<sup>10</sup> Barbaras écrit ainsi plus loin dans l'ouvrage : « si l'étant, tel qu'il apparaît sur fond de monde [...] est bien son propre procès d'individuation, il faut en conclure qu'il n'est jamais pleinement individué ». *La vie lacunaire*, *op.cit.*, p. 103.

<sup>11</sup> « Les pas

Tes pas, enfants de mon silence,  
Saintement, lentement placés,  
Vers le lit de ma vigilance  
Procèdent muets et glacés.  
Personne pure, ombre divine,  
Qu'ils sont doux, tes pas retenus !  
Dieux !... tous les dons que je devine  
Viennent à moi sur ces pieds nus !  
Si, de tes lèvres avancées,  
Tu prépares pour l'apaiser,  
A l'habitant de mes pensées  
La nourriture d'un baiser,



fait superbement cette analyse livrée par Barbaras de l'esthétique valéryenne. Le désir, d'ordre à la fois physique – d'une amante – et cognitif – de l'inspiration, coïncide avec un mouvement, une avancée, dont le poème ne décrit pas la fin du parcours, afin de conserver à l'attente, donc au désir, son exacerbation.

Barbaras achève de belle façon cette section en affirmant, à la suite de Merleau-Ponty, qu'il n'y a pas de différence en droit entre expérience et création : « L'Être est ce qui de nous exige création pour que nous en ayons l'expérience. » (Merleau-Ponty, M., *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris 1962, p. 251. Cité par Barbaras, p. 76) L'ontologie n'est donc pas séparable de la poétique. Si la formulation de Merleau-Ponty frappe par sa justesse, sa topologie du visible, comme on l'a déjà vu, demeure statique et inadéquate. Le recours à Valéry permet à Barbaras de réactiver l'étymologie de *physis*, concept grâce auquel le monde nous apparaît « comme un procès par lequel un Fond se dépasse au sein de lui-même en venant à la manifestation ». (Barbaras, p. 90) Une formule de Valéry, que Barbaras ne cite pas ici, résume cette idée : « l'acte pur des métamorphoses. » (Valéry, P., *Œuvres*, éd. J. Hytier, Gallimard, Pléiade, Paris 1960, t.II, p. 165) Formule paradoxale ou plutôt provocante car elle contrevient à la conception aristotélicienne selon laquelle l'acte serait conforme à la puissance ou, dans les termes de la morphogenèse, la forme serait conforme au Fond (ou substrat) sur lequel elle se découpe. Mais la morphogenèse de René Thom<sup>12</sup>, en montrant précisément cette discontinuité entre le Fond et la forme, donc entre la puissance et l'acte, a donné raison à Valéry contre Aristote. C'est pourquoi Barbaras, dans sa phénoménologie nourrie de Valéry, aurait dû se dispenser, nous semble-t-il, de la référence à Aristote<sup>13</sup>.

Après avoir précisé les contours de sa phénoménologie de la vie, dont nous ne saurions présenter tous les aspects ici, Barbaras entreprend de lui donner le statut d'une anthropologie, allant jusqu'à soumettre son geste phénoménologique à l'examen de l'anthropologie.

*La phénoménologie de la vie comme anthropologie privative.* – Outre Valéry, d'ailleurs plutôt

Ne hâte pas cet acte tendre,  
Douceur d'être et de n'être pas,  
Car j'ai vécu de vous attendre,  
Et mon cœur n'était que vos pas. »

Paul Valéry, « Les pas », *Œuvres*, éd. Jean Hytier, Gallimard, Pléiade, Paris 1957, t.I, pp. 120-121.

<sup>12</sup> « En morphogenèse, il n'y a [...] qu'un rapport très distant entre nos possibilités de prévision d'une part, et notre connaissance du substrat d'autre part. » René Thom, *Modèles mathématiques de la morphogenèse*, Bourgois, Paris 1980, p. 12.

<sup>13</sup> En effet, Barbaras en vient aux mêmes conclusions en se réclamant de l'aristotélisme radicalisé Patočka : « Seule pourrait faire avancer la question une radicalisation de la conception aristotélicienne - le mouvement comme vie originelle qui ne reçoit pas son unité du substrat conservé, mais crée elle-même sa propre unité, et celle de la chose en mouvement. » Patočka, J., *Le monde naturel et le problème de l'existence humaine*, trad. E. Abrams, Dordrecht-Boston-London, Kluwer, 1988, p. 103. Cité par Barbaras, p. 104.

convoqué comme théoricien du sensible que comme créateur, le deuxième poète sollicité par Renaud Barbaras est Rilke. La référence à l'auteur des *Elégies de Duino* a cela de remarquable qu'elle permet à Barbaras de conforter sa critique de Heidegger, alors même que le philosophe de Fribourg avait pris, la chose est bien connue, le disciple de Rodin comme point d'appui de sa pensée, au même titre que Hölderlin ou Trakl.

Pour Heidegger, la conscience, qui caractérise l'humain, « ne pourra être comprise que comme ce qui vient *s'ajouter* à la vie » (Barbaras, p. 120), une vie qui « n'est que survie » (*Ibid.*). Pour Barbaras, au contraire, la conscience se conçoit comme ce qui vient *limiter* la vie : elle ne rencontre son humanité que par « *limitation* de l'ouverture qui caractérise la vie originaire. » (*Ibid.*, p. 121) C'est précisément cette limitation qui est décrite par Rilke dans la fameuse huitième *Elégie de Duino* : « D'une pleine vue la créature voit/ l'Ouvert. Seuls nos yeux sont/comme à rebours, posés tout autour d'elle/ainsi que pièges, cernant sa libre issue. » Ainsi, si l'animal est ouverture même au monde, s'il vit en continuité avec lui, la portée de sa vue est à la mesure de la profondeur du monde, plonge en elle et ne rencontre donc pas d'objet. Selon Rilke, et Barbaras, le surgissement du regard humain coïncide avec « une perte de ce monde », une limitation de l'Ouvert : « L'homme n'est plus pleinement dans le monde mais devant le monde, non pas au sens où le monde lui ferait face mais en tant que le surgissement du regard est l'avènement du "devant" comme tel, c'est-à-dire précisément d'une relation objectivante. » (*Ibid.*, p. 122) La conscience procède donc de cette limitation du monde ; les objets ne peuvent lui apparaître qu'à la faveur de l'interruption que la vie, en l'homme, pratique de « sa propre extase. » (*Ibid.*, p. 123) L'anthropologie qui se dessine ici est donc privative. L'homme est un animal *moins* son ouverture radicale au monde. Ce *moins* permet que se tracent les contours de l'objet.

Dans la dernière partie de son ouvrage, Barbaras développe donc ce qu'il entend par cette essence lacunaire de l'homme. Il commence ainsi par examiner deux définitions devenues classiques de l'homme avant de proposer la sienne. En 1735, dans sa classification des êtres vivants, Linné ratifie l'appartenance de l'homme au règne animal. En qualifiant son espèce d'*Homo sapiens*, il attribue la différence de l'homme, au sein des animaux, à son intelligence, important dans ce nouveau cadre zoologique le dualisme cartésien, entre un corps fait de matière et une âme étrangère à cette matière. Mais que signifie cette intelligence de l'homme ? En répondant à cette question, Barbaras aborde donc la deuxième définition de l'homme, due à Bergson, d'*Homo faber* : l'intelligence par laquelle l'humanité se voit caractérisée renvoie à l'activité technique. C'est parce que l'homme est *faber* qu'il est *sapiens*. Pour agir sur la matière brute, Bergson (Voir Bergson [1907]) considère que la vie dispose de deux moyens : l'instinct, qui crée « un instrument *organisé* par lequel elle travaille » (Barbaras, p. 165) *directement* (comme le bec, la griffe, etc.), et l'intelligence, qui va donner à l'organisme des moyens de travailler *indirectement* en fabriquant l'objet adéquat. Selon Bergson, il y a une différence de nature et non de degré entre instinct et intelligence qui sont deux manières absolument différentes qu'a la vie d'agir sur la matière à des fins de survie.

Seulement, Barbaras fait remarquer avec justesse que Bergson transpose peut-être ici le dualisme cartésien : la différence entre instinct et intelligence serait analogue de la distinction entre corps et esprit, *res extensa* et *res cogitans*. Pour Barbaras, la spécificité de l'homme ne tient pas à cette « nécessaire adaptation, cette efficacité de la vie » (*Ibid.*, p. 169) mais tirerait son origine d'une forme de « défaut d'adaptation ou de réalisation de la vie. » (*Ibid.*) Le phénoménologue considère donc qu'il faut tirer la détermination de l'homme d'une dimension plus profonde que sa qualité de *faber*, qualité qui ne serait qu'une conséquence de cette détermination qui reste à formuler.

En ce but, il commence par réfuter le présupposé selon lequel l'*humanisation* découlerait d'une *cérébralisation*, du développement du cerveau, l'organe de l'intelligence. La paléanthropologie moderne, notamment André Leroi-Gourhan, a battu en brèche ce présupposé en s'accordant sur le fait que « l'humanité correspond à une formule morphologique fondée sur la posture bipède. » (*Ibid.*, p. 170) La bipédie permet effectivement de rendre disponible la main à d'autres fonctions que la locomotion, comme la fabrication des outils. La position bipède favorise aussi la cérébralisation, qui n'est donc pas à l'origine du processus d'homínisation mais se présente comme une conséquence de la bipédie. Mais quand, citant Leroi-Gourhan, Barbaras décrit cette « expansion cérébrale qui coule en quelque sorte le cerveau là où les résistances cèdent » (Leroi-Gourhan, A., *Le geste et la parole*, I, Albin Michel, Paris 1964, p. 33. Cité par Barbaras, *op.cit.*), l'explication paraît un peu courte car il ne suffit pas d'accroître la taille du cerveau pour obtenir l'intelligence humaine ; l'homme n'a pas le plus grand cerveau parmi les mammifères, mais aucun mammifère n'égale ses performances intellectuelles, d'après nos critères. L'accroissement de la taille du cerveau n'explique donc pas grand-chose et on aurait aimé que sur ce point le récit de l'anthropogénèse se fasse plus précis.

Mais ce détail n'invalide pas la démarche d'ensemble, qui avance une autre proposition pour définir la spécificité de l'homme : la néoténie. L'homme serait ainsi un primate inachevé, un prématuré. En tant qu'être inachevé, il conserve cette dimension de non spécialisation qui a pour contrepartie une grande richesse adaptative. L'homme est donc fondamentalement un être *lacunaire* : c'est son défaut de détermination qui le spécifie. L'incomplétude des organes humains introduisent, comme l'analyse finement Barbaras, un « jeu » dans le rapport au monde, une béance entre l'homme et la nature qui favorise l'émergence de la culture : « Il est évident que c'est dans cette brèche que la culture va s'insérer et que c'est cette distance, d'abord adaptative, qui va déboucher sur la distance intentionnelle nécessaire au surgissement de l'objectivité et de la conscience. » (Barbaras, p. 174)

Cette caractérisation de l'homme comme *lacunaire* autorise Barbaras à trancher cette alternative délicate : l'*homo* est-il *faber* parce qu'il est *homo* ou *homo* parce que *faber* ? Si Bergson choisit la seconde option, Barbaras, motivant son choix d'après les avancées de la paléanthropologie, prend le parti de la première. La technique n'est pas « une solution inventée par la vie pour agir sur la matière » (*Ibid.*, p. 175), c'est une surcompensation qui procède du recul de la vie en l'homme : « [...] la technicité paraît venir compléter une lacune plutôt que

mettre en œuvre des pouvoirs préformés dans l'organe biologique. [...] [L'homme] est devenu technicien en conséquence de sa forme demeurée généralisée, fonctionnellement non spécialisée, telle qu'elle s'exprime dans la pentadactylie d'une main onglée ou dans l'archaïsme de son pied. » (Tinland, F., *La différence anthropologique*, Aubier Montaigne, Paris 1977, p. 175. Cité par Barbaras, p. 175)

Plus profonde que la caractérisation par la technique, c'est donc bien, d'après Barbaras, la caractérisation par le désir qui permet de définir l'homme, désir « qui puise son énergie inépuisable dans le défaut ontologique » (Barbaras, p. 178) qui habite l'homme, l'*homo desirans*.

*En conclusion.* – L'ouvrage de Barbaras, au terme de ce parcours, frappe par sa cohérence car il ne dévie jamais de son parti-pris de penser la phénoménologie depuis les notions de vie et de désir. Il parvient ainsi à mesurer ses conclusions à celles d'autres disciplines, principalement l'anthropologie, parce que son approche, en amont, en avait intégré les données nouvelles. Sa phénoménologie ou plutôt la phénoménologie envisagée depuis sa perspective s'affirme donc, sinon comme une science *princeps*, du moins comme un site privilégié à partir duquel poser les grandes questions qui rythment l'ouvrage : l'homme, la vie, le désir.

Thomas Vercruysse

**Wolfram Högrefe, *Der implizite Mensch*, Akademie Verlag, Berlin 2013, pp. 183**

Il volume di Wolfram Högrefe *L'uomo implicito* si propone di mostrare come tutta l'architettura del sapere umano, cioè le strutture in base alle quali l'uomo organizza la propria conoscenza e motiva la propria esistenza, si debba confrontare costantemente con un "duplice orizzonte", quello dell'esteriorità manifesta dei fenomeni e delle dimostrazioni e insieme quello dell'interiorità del sé, zona "implicita", misteriosa e nascosta.

L'uomo così doppiamente indagabile entra in un rapporto dialettico, di armonia e di contrapposizione ad un tempo, con il mondo, con cui la sua ragione ed il suo comprendere non possono evitare un dialogo e una presa di posizione. La storia dell'"uomo implicito" che ne deriva è, in questi termini, un'indagine delle zone della conoscenza del sé dell'uomo, quale "essenza memore di sé nel mondo" e in costante dialogo con esso, dal punto di vista storico, antropologico-religioso, culturale-artistico, psicologico, economico, politico, sociale. Si ripercorre così il percorso formativo dell'uomo come *Bildung*, dai suoi primi passi sulla Terra come *Homo sapiens* (aspetti biologico evolutivi) fino agli ultimi e più attuali dibattiti filosofico-politici che lo riguardano nel suo ruolo precipuo di "parte *del* e *nel tutto*".

1. *In principio era l'homo.* – Högrefe prende a modello per la sua interpretazione dell'architettura della conoscenza la concezione metafisica leibniziana. Avvicina così, idealmente, l'equilibrio fra il centro irradiatore e i raggi che da esso si diramano a quello che potrebbe essere il nostro rapporto di individui "unici e satelliti", nei confronti dell'universo come struttura molteplice e

multipla, e non solo dell'esperienza circoscritta alla nostra limitatezza spazio-temporale.

L'armonia e il bene risolvono la questione dell'unitarietà del metodo e rappresentano il suo fondamento, nelle diverse discipline, costituite secondo una molteplice compatibilità a-conflittuale, risolvendo in tal modo attraverso l'individuazione di un principio epistemologico unitario di derivazione *monadologica* l'attuale questione della nostra possibilità conoscitiva del mondo.

2. *Le articolazioni interne dell'uomo implicito.* – Assumendo che il nostro *Reich* (ambito di competenza) non è una parte *del Mondo*, è bensì *il Mondo*, si identificano quattro articolazioni della struttura conoscitiva e mentale dell'uomo implicito, che, in quanto costitutive dei perimetri e dei parametri del suo *Reich epistemico* e fenomenologico, vengono analiticamente disaminate:

a. struttura dell'intenzionalità: si tratta della *trascendenza intenzionale*, che accompagna all'insegna di un rapporto costantemente dialettico ogni nostro intendere e interpretare ciò che *l'altro* è. Davanti a essa fallisce ogni sistema filosofico dogmatico, poiché la possibilità interpretativa dell'*altro* si apre a costanti interrogativi e percorsi alternativi destinati a restare aperti e incompleti, fallaci nel tentativo di esaurire la struttura dell'intenzionale stesso come qualcosa di normativamente "unitario";

b. struttura della conoscenza: la *trascendenza cosmica*, che ci apre alla nostra finitezza, ci porta a conoscere in senso assoluto: sappiamo senza dubbio di essere *qui* (in questo luogo spazio temporale), sappiamo di essere calibrati e parametrizzati in base alle differenze e somiglianze che percepiamo nella nostra reciprocità, sappiamo di essere inseriti in un imprevedibile ed imprescindibile *tutto unico*;

c. struttura della costruzione e accumulazione della competenza: va a formare le abilità cognitive, in cui il nostro conoscere è destinato a perdere il proprio carattere di assolutezza e dogmatismo davanti alla nostra *trascendenza ontologica*, come "esternalismo", che ci apre al nostro essere "parti di una sostanza", e fa soccombere a un tempo tutte le nostre chiuse e autoconclusive istanze di immanenza;

d. struttura della finzione: componente "fittizia" fondamentale nell'uomo implicito e della sua esistenza "scenica" nel mondo, si pone dialetticamente in rapporto con la necessità di delimitare la fantasia sulla base dei confini imposti dalla realtà. Qualunque costruzione del mondo dal punto di visto artistico (poetico, figurativo), da cui non si può prescindere, non può nemmeno eludere una conoscenza pratica, fattuale, materiale del reale, tale che categorie come Forma, Grandezza, Numero, Luogo, Tempo, Relazioni tra gli oggetti rappresentati debbano costituire la prima *conditio* di esistenza di ogni successiva raffigurazione e immaginazione "fantastica del mondo".

L'osservazione di Hoglebe ci vede dunque rimanere complessivamente in una posizione di *realismo contemplativo* del mondo, in armonica duplicità tra un aspetto esteriore della realtà, oggetto delle nostre dimostrazioni scientifiche, ed uno interiore, fittizio e immateriale, delle nostre costruzioni poetico-artistiche.

Queste quattro tipologie di *trascendenza epistemica* esaminate ci riportano costantemente a una condizione di parallelismo continuo tra il nostro sapere ed il nostro non sapere, in una sorta

di convivenza e concorrenza, in cui la dimensione del sapere come ambito della mente e della sua conoscenza scientifica non può esimersi da un dialogo con lo spirito, l'anima, l'orizzonte psichico, ambito di "mantica" incertezza, ed entrambe le posizioni restano in reciproca apertura e circolarità, essendo componenti costitutive dell'uomo *in toto*.

3. *L'uomo implicito e le fonti dell'esteriorità*. – Sempre alla ricerca della forma nascosta ed implicita dell'interiorità umana, Hoglebe ripercorre le teorie dell'ispirazione estetica e del ruolo del *genio* nella creazione artistica dagli anni venti del '900, dai *Cahiers* di Paul Valery alle opere di Majakovskij, Brecht, Stravinskij, ravvisando nell'arte la prima forma di espressione, in quanto attingente dalla pura interiorità, dell'uomo implicito.

Alla base della ricerca di una creazione poetica come *logomantik* (costruita su base mantica), la poesia dell'uomo implicito deve ripristinare il mistero, l'enigma, il presagio, forte della consapevolezza ultima che l'estetica inizia sulla superficie in cui si radica l'incomprensibile.

Le parole della poesia restano sulla soglia del mistero, sempre nuove e sorprendenti, perché sono *magiche e non tecniche*, presagi unici e non pronostici seriali, nel loro celebrare e *dire* il mondo del cosmo e del destino, non dell'oggetto della scienza, eguagliabile e riproducibile mediante l'appiattimento e la massificazione da processi ripetitivi e automatizzati.

Grazie al poeta e alla sua "lingua dell'anima", e siamo nel pieno lascito heideggeriano, le parole non conoscono oblio, non c'è logorio né usura delle cose, il non detto e l'indicibile si affacciano al possibile e al manifesto e vi restano in una presenza eterna.

L'uomo implicito, poeta e filosofo, è ultimo fautore di un pensiero bisbigliante, che ha smarrito le proprie parole dell'origine ed il proprio ultimo destinatario, in un colloquio misterioso e silenzioso con se stesso, sussurrante, che oggi non viene più indagato. Oggi, infatti, quanto si tende ad ascoltare è solo ciò che è "rumoroso", che ci colpisce, elaborato e strutturato in forma di argomentazione e dimostrazione da parte delle scienze positive, e non si porge più l'orecchio e la propria *Aufmerksamkeit* al silenzio dei messaggi bisbigliati. Si ci interessa per lo più alle accese "battaglie" di pensiero (*knoch-out Argumenten*) che lasciano spazio solo a domande e risposte esplicite, positive, della scienza, dell'economia, del calcolo, dell'elaborazione dei dati, e che nulla mantengono dell'enigma di una poesia, dell'emozione di un componimento musicale. Nessuna profondità, dunque, ci è più concessa, si chiede Hoglebe? Il cinismo calcolatore, l'assenza di fantasia, la fine della necessità stessa di *domandare* della nostra *Praxis* ci bastano?

Osservando lo stato attuale della "cultura", Hoglebe vi vede confermata la sepoltura dell'"ultima parola" in modo visivamente manifesto: la sua "tomba" divenuta "istituzione" sono i musei, le sale da concerto, le cattedrali, le biblioteche, gli archivi, i luoghi dell'arte e della cultura così esteriori e così distanti dall'unico luogo in cui essa e le sue fonti sono ancora *presenti*. Hoglebe sta pensando in tal senso all'*anima*, il "luogo ameno" dell'uomo implicito accedendo al quale si può ancora pretendere di arrivare all'incomprensibile ed al suo dialogo inedito con il comprensibile, come avviene in un quadro, una poesia, un componimento musicale, un pensiero. Ed è proprio nell'anima che Hoglebe si propone di ricercare quella dignità perduta delle "ultime ed

originarie parole”.

4. *L'anima dell'uomo implicito*. – Il concetto di “anima”, per come lo si utilizza per lo più, è definito da Hogebe “residuale”: vi si ricorre allo scopo di delimitare l'ambito interiore della nostra sensibilità, sempre però con una certa riluttanza a tracciarne le sfaccettature e un certo imbarazzo a confrontarsi con ciò che ci è più “proprio”, che ci “tocca da vicino”. Contro questo atteggiamento refrattario e imbarazzato nel trattare le “cose dell'anima” hanno scritto i filosofi, almeno a partire dal concetto hegeliano di “riconoscimento come reciproca accettazione” (*Anerkennung*) dell'altro, nel tentativo far rientrare la questione dell'anima all'interno della dinamica di accettazione e riconoscimento reciproco tra le persone, tale che “l'individuale” diventi risultato di un processo di decentramento divenendo “reciproco” (*Zwischenmenschlichkeit*). Questa “svolta empatica” che assume la trattazione della nostra sfera intima ed interiore tuttavia non basta, secondo Hogebe, poiché non si può ridurre ciò che ci è proprio come *individui* al rapporto a due, alle strategie di riconoscimento ed accettazione reciproca, oggettiva, pubblica, tale che il “fondamento” resta problematicamente isolato e non trattato, sottratto dal suo ambito della sensibilità ed interiorità private, soggettive, *individuali*. Il mutamento, la sfaccettatura, la “svolta” sono cifre interpretative della vastità dell'anima, come emerge dai versi, suoni, quadri che l'arte le destina e in cui la raffigura come l'eterna trasformazione dei rapporti, come è anche percepibile nelle movenze di una danza.

La danzatrice *Athikte* (dal greco concetto di “inaccessibile”), nell'analogia tra anima e danza costruita poeticamente da Valéry, rappresenta l'intoccabile, l'inafferrabile che danza in un movimento chiuso in se stesso, quale espressione, forma e immagine dell'anima nel senso perduto di *individuo*. Non c'è ausilio della ragione come organo normativo, bensì della sola percettibile e sensibile sensibilità, per esprimere ciò che è l'anima col suo essere variabile continua di se stessa, nel nostro sentire e nel nostro creare, sulla soglia di un mondo-*altro* che ha un sapore enigmatico, magico, e in cui ritorna il carattere “mantico” già citato sopra come indispensabile all'accesso nella sfera dell' “individuo implicito”.

In questo “palcoscenico interiore” della nostra “esistenza scenica”, che ci fonda e ci rappresenta nella nostra essenza implicita, possiamo trovare le istanze dell'anima, e conferire forse ad essa il diritto naturale a detenere “l'ultima parola”. Ma, si chiede Hogebe, in quale lingua? In una lingua immaginaria, originaria e arcaica che prima di articolarsi in locuzioni sia solo espressione allo stato assoluto e puro: la “lingua dell'anima”, ammesso che esista, deve esprimersi per via simbolica, indiretta, nel *modus* del (non) detto e rappresentato tra i messaggi destinati a restare “preclusi”, tra i suoni, le parole nascoste, che affiorano via via e mai si eguagliano a se stessi, come tracce di una inafferrabile unità che ci conducono a quella suggestiva e sempre dissimile zona d'ombra, del sottosuolo dell'uomo implicito.

5. *L'uomo implicito e la conoscenza scientifica*. – Nell'approccio a ciò che è materiale, fattivo, pratico (*das Faktische*) si utilizzano a scopo di numerazione, calcolo, dimostrazione e definizione degli strumenti, come i numeri, le grandezze, le forme, di ambito geometrico matematico, che, se

scaturiscono inizialmente dalla nostra necessità operativa, aprono a un tempo un ambito ben più profondo: un ambito in cui due grandezze, due entità, quella reale pratica e quella fittizia che ci serve per operare e riferirci alla prima, sono tra loro equivalenti. Nel percepire questa *dualità come unità*, in cui si incontrano il nostro talento operativo e il nostro istinto creatore, è chiamato in causa un ambito di variabili e di contingenze che a nostro uso si carica di simbologie, riferimenti, attribuzione di significati.

Si tratta della nostra visione del mondo epistemica in cui grazie a una realtà esterna a noi stessi, che abbiamo conoscitivamente “ereditato”, possiamo pensare di spiegare tutto a livello scientifico, senza aver prodotto, noi stessi, alcunché di questo fondamento “reale” da cui facciamo scientificamente scaturire ogni diritto e pretesa di obiettività. Anche la conoscenza scientifica dei fenomeni, insomma, passa attraverso una serie di costruzioni che la Natura con la sua varietà imprevedibile ci costringe a intessere al suo interno, attingendo ancora una volta alle facoltà creatrici, alla ricchezza simbolica e alle connessioni fittizie dell’uomo implicito.

Nel dibattito tra realismo e idealismo che riguarda proprio l’interpretazione e l’attribuzione di realtà ai fenomeni, sulla base del nostro intendere e del ruolo che la nostra interiorità deve avere in questo intendere, Hogebe analizza le posizioni platonica, kantiana, cartesiana, distinguendo le forme di idealismo materiale, ossia quello problematico di Cartesio e dogmatico di Berkeley, e kantiano ovvero formale o trascendentale o critico, riferito cioè alla sola forma del conoscere: le cose in sé esistono, ma non sono conoscibili dall’uomo, che deve “costruire” forme spazio temporali in cui inserirle per poterle organizzare e conoscere, rimanendo all’interno della propria soggettività a sua volta fondata sulla vita psichica, le sensazioni e la sensibilità della dimensione interna che “elabora” il materiale estratto dalla sfera esterna dei fenomeni naturali.

In generale, la nostra condizione permanente di ricerca indagante e interrogante ci rende essenzialmente *persone*, gli uomini sono “macchine sensibili della ricerca”, definibili tali in quanto alla ricerca costante di ciò che è a loro dato. Siamo, o dovremmo *ricordare* di essere, i “custodi” del mondo, in un rapporto di salvaguardia con esso e non di dominio e devastazione. Come esortava già Heidegger, dobbiamo ritrovare la “necessità di domandare” per “abitare poeticamente il mondo”. Ancora una volta la direzione dello sguardo interpretativo attuale, denuncia Hogebe, risulta deviata verso l’oblio dell’uomo implicito, che salvaguarda e osserva silenziosamente e fenomenologicamente il mondo e lo lascia essere *in quanto tale*, in favore dell’uomo costruttore di esso, che non si definisce “custode” o “osservatore” del mondo bensì “distuttore” istituzionalizzato e guidato dalle istanze della scienza e della tecnica, tramite l’ausilio, riprendendo la battuta ironica e insieme tragica di Quine, di una mera rete di connessioni puramente neuronali su cui egli stesso lo ha “costruito”.

6. *L’uomo implicito e il linguaggio*. – Con Hogebe, un altro pensatore che non si “rassegna” all’oblio dell’uomo implicito è Paul Natorp, la cui voce si fa ancora più radicale nel non accettare la “rassegnazione” con cui i filosofi (da Quine in poi) seguono le istanze del behaviorismo, e ricerca un livello di apprendimento più “profondo” rispetto alla dominante “esternalizzazione di rapporti



e relazioni”, testimone del pieno disinteresse da parte della logica nei confronti della filosofia.

Con Natorp, nota Hoguebe, ci si inizia ad occupare delle acquisizioni linguistiche a partire dalla prima infanzia, fase in cui non ci sono che stimoli all’ambiente esterno, privi di elaborazioni “interpretative” e ancora ancorati a una fase impulsiva pre-linguistica, pre-cognitiva. A partire da questa fase Natorp si domanda come avvenga che così velocemente il bambino comprenda gesti e parole, in generale comprenda che ci sia qualcosa che viene comunicativamente a lui stesso destinato, indirizzato. Come riesce il neonato a inserirsi da subito in un contesto comunicativo-relazionale, e a comprendere di esserne un destinatario che poi diverrà, acquisendo progressivamente lo strumento necessario del linguaggio, anche mittente? Dalla massima esternalizzazione fenomenica dell’interiorità che si osserva tramite i comportamenti prelinguistici, invero, si è potuti procedere ancora più *a ritroso*, alle origini del nostro atteggiamento comunicativo e conoscitivo nel mondo, alla radice della consapevolezza che precede ogni nostro rapporto con le cose e con le persone, a partire da strutture di base ed espressioni “elementari” (nel senso di “essenziale” e “normativo” del termine).

Gli oggetti, le cose, gli avvenimenti non sono allora solo *fatti conchiusi*, esternamente percepiti dal nostro sistema neuronale che risponde a stimoli bensì anche *risposte provvisorie* a domande originarie, a fondamento della nostra esistenza, che va ben oltre l’aspetto materiale e fisico dell’esistere ma coinvolge significati e messaggi a noi diretti in quanto *coscienze*, cui gli enti e gli eventi stessi del mondo parlano e che richiamano ad un’attenzione ben più profonda ed essenziale. Questa interpretazione di Natorp è una svolta quasi “poetica” nell’ambito della conoscenza logica “scientifica” di noi stessi e del mondo, orientata ad una conoscenza più intima dell’essere umano, volto a se stesso nella direzione di una crescente interiorità, intermedia e mediatrice tra un’impostazione attiva e costruttiva della nostra posizione nel “cosmo” ed una “passiva”, nel senso di auto riflessiva, introspektivamente immanente.

*L’harmonia mundi* che delinea Natorp, in cui si colloca *l’homo sapiens*, e in cui l’“artista” sarà abile nel percepire sfumature, umori, valori emotivo-spirituale, mentre invece il “calcolatore elettronico” sarà abile e veloce nel calcolo, tale che le prestazioni e le abilità si distingueranno in base a queste due tipologie di predisposizioni, quella musicale e quella matematica, anche oggi ha qualcosa da insegnarci nel nostro porci davanti alle cose “in quanto tali”, come singoli individui e come parte di una totalità molteplice, “destinatari ultimi” e “custodenti silenziosi” allo stesso tempo. Dell’atteggiamento mediale tra contemplazione e calcolo dell’uomo nel suo rapporto duplice di parte e di tutto nel mondo si occupa anche Emil Lask, che individua un rapporto col mondo di tipo contemplativo, atavico, in una zona dell’interiorità “collettiva, neutrale” nel senso di a-soggettiva, primo fondamento delle successive distinzioni e caratterizzazioni individuali dei soggetti (distinti caratterialmente, socialmente, biograficamente), tale che Lask parlerà di *conoscenza come pura contemplazione*, zona dello spirito come sovra-individuale, pienezza ontologica del mondo come donazione messianica a noi destinata.

7. *L’uomo implicito come “cittadino” nel mondo: vita politica e globalizzazione.* – Nella sua analisi

dell'uomo implicito dal punto di vista del suo ruolo di cittadino nel contesto socio-politico in cui si trova inserito, Högrefe si rivolge alla situazione legislativa della repubblica federale tedesca in cui cita come figura di rilievo il pensatore politico Josef Isensee per i suoi contributi teorici nella gestione dei rapporti di diritto tra i cittadini, in cui se *l'invarianza* caratterizza antropologicamente i rapporti e i fenomeni oggettivi della natura conferendoci una certa sicurezza nel sistematizzare e definire le leggi naturali, la stessa costanza non può essere garantita nella gestione dei rapporti tra le persone che sono *plastici* come i rapporti di senso che essi sottendono. Dove trovare, si chiedeva già Aristotele, il punto di contatto e di invariabilità a criterio della costruzione di rapporti di natura e di diritto, tra fenomeni naturali come tra persone? Come accordare, chiede Högrefe, istanze della libertà e della necessità normativa tra gli uomini in quanto cittadini? L'interesse dello Stato come *bonum commune* diviene in questo ambito la cura della libertà e dell'educazione dei cittadini, come in un rapporto ideale "genitori-figli", basato sulla solidarietà in senso cosmopolitico. La buona attualizzazione pratica delle basi del diritto positivo fondamentale si ha nel momento in cui il comportamento implicito, "interno" del cittadino, si proietta verso la collettività, si esplicita come regola non scritta di collaborazione nel senso essenziale di *common sense*. Il cittadino da "implicito" si emancipa come divenuto "maggiormente", si "esplicita", rende pubblico e condiviso il proprio criterio interiore, la propria coscienza divenuta "civica".

8. *La conoscenza tacita dell'uomo implicito*. – Högrefe cita a questo punto l'opera di Michael Polanyi del 1966 *The tacit dimension* in cui si porta per la prima volta alla luce la costituzione epistemica dell'uomo implicito, a fondamento della quale sta una teoria del significato realistica che si richiama ad interpretazioni di tipo "fisiognomico". Il ricorso ai metodi di indagine della fisiognomica ci serve per comprendere in un determinato fenomeno il percorso "dall'esterno all'interno", per arrivare a comprenderlo nella sua totalità composita, a partire da un feticismo empiristico dei dettagli esteriori di essa che ci conducano alla sua essenza attraverso la loro esplicitazione. Il soggetto ricercatore con le sue conoscenze personali che costituiscono la tradizione delle credenze della comunità scientifica deve poter interpretare gli elementi impliciti e con la sua *conoscenza tacita solitaria*, permetterne la esplicitazione, riconfermando la posizione intermedia tra l'oggettivo e il soggettivo, in cui la scienza diviene in certo modo chiamata a esercitare abilità "dialettiche", in un *continuum* basilare per approdare a una "conoscenza totale" del fenomeno.

9. *L'uomo implicito e la musica*. – Dal metodo di approccio "fisiognomico" rispetto ai fenomeni che l'uomo implicito è chiamato ad adottare nella ricerca scientifica, Högrefe applica questo stesso metodo "dialettico" tra esteriorità ed interiorità nella conoscenza simbolica e nell'attribuzione di significato al *manifesto* anche ad altre discipline, come la musica e la psicologia. In questi ambiti infatti è comune e attuale per il crescere del loro ruolo negli ultimi anni lo studio delle strutture dell'interiorità, costruendo parallelismi con elementi fenomenici come le variazioni musicali, sempre all'interno di una filosofia dell'espressività. Il sapere implicito e inconsapevole

che emerge come una nostra stessa “memoria” tramite l’influsso della musica nella nostra interiorità, inaugura ambiti di analisi filosofica, psicologica, dei significati e delle strutture che ci fondano e costituiscono, senza passare attraverso un linguaggio “tradizionale”, servendosi bensì dei suoni e degli accordi musicali, come delle “figure” e dei “numeri” di cui si è parlato sopra affrontando la simbologia della scienza matematica e dell’iconografia geometrica nonché della creazione poetica.

10. *L’ermeneutica dell’uomo implicito*. – Sempre nell’ambito della significazione e della decifrazione, Hoglebe affronta anche la scienza dell’interpretazione del testo chiamando in causa l’uomo implicito, nel “dialogo ideale” tra autore e lettore di un testo, dal punto di vista della capacità del testo di stimolare, ispirare, convenire con esso come opporsi ad esso. Nella “finzione letteraria” che vede il lettore ricercare il proprio ruolo dal XIX secolo fino a divenire da destinatario autentico costruttore del significato del testo – e qui Hoglebe compie una carrellata letteraria da Franz Kafka a Samuel Beckett – la predisposizione al fittizio si identifica come costante dell’uomo stesso dal punto di vista antropologico, ne interessa l’assetto culturale generale, dalla scienza all’arte, dal diritto alla religione, come emerge anche nelle osservazioni di Hans Vaihinger, nel suo testo sulla filosofia del “come se” (*als ob*), fino alla “filosofia delle forme simboliche” di Ernst Cassirer. Si pensi alla creazione artistica (sempre sulla scia dell’iconografia geometrico-matematica e della simbologia musicale), in cui il quadro, con Hegel, è *medium* per una trasmissione dello *spirito*, che emerge dall’ambito dell’implicito, del cripticamente nascosto e velato, e diviene strumento di esplicitazione di un “io implicito” che viene da “noi stessi” ma a un tempo ci risveglia in modo atavico, e porta alla luce, dall’oscurità del “nostro” oscuro pozzo, la nostra “interiorità implicita”.

11. *L’uomo implicito e la psiche*. – Continuando il percorso della conoscenza di sé e del mondo che Hoglebe si prefigge di definire per l’uomo implicito, altra disciplina con cui egli deve confrontarsi è la psicologia. Il ritorno alle implicazioni della “regione della consapevolezza” alla maniera di Sigmund Freud si sviluppa come “psicologia del profondo” atta ad avvicinarsi al sottosuolo degli impulsi repressi, facendone campo di analisi successiva a quella tradizionale di studio dei fenomeni “di superficie”, per rispondere in maniera “medica” a quei disagi sociali e bisognosi di terapia che tali disturbi provocano<sup>1</sup>.

Tradizionalmente affrontata già nel buddismo, questa analisi delle profondità recondite dell’inconscio attraversa tutta la teoria soggettiva del pensiero occidentale con nuovo impeto. Il “realismo contemplativo” (si cita la figura del filosofo giapponese Kitaro Nishida) è quell’esperienza riflessiva in cui soggetto e oggetto si annullano per pervenire alla più reale delle realtà in una dimensione di vuoto, di perdita di sé, di ni-entità, di osservazione non ancora soggettiva-

<sup>1</sup> Costante nel testo di Hoglebe la necessità di riportare antiche problematiche, dopo averne tracciato origini e percorsi di sviluppo, al loro utilizzo più “attuale”, ad ausilio di questioni urgenti nell’ambito tecnico-scientifico-politico in cui la nostra contemporaneità le chiama in causa.

mente ed oggettivamente elaborata, di pensiero puro ed *in quanto tale*, un'esperienza di ambito fenomenologicamente "zen", un *esperire in sé* che si avvicina al metafisico, nel cui contesto scenico avvengono relazioni, si insediano contesti di natura personale o causale, si crea il cosiddetto "tra" fine a se stesso, continuazione dell'essere stesso, spazio d'azione del Sé, come presenza assoluta, raggiungibile al di fuori del linguaggio, ma anche internamente ad esso come suo talento di costruire contesti simbolici.

12. *I confini della conoscenza dell'uomo implicito*. – Hoglebe traccia le linee portanti della "economia della conoscenza" nel e del sistema cognitivo dell'uomo, come rintracciabili nel testo *The Sensory Order* di F.A. von Hayek del 1952, laddove l'ordine sensoriale in cui percezioni e sensazioni si strutturano perde il proprio fondamento nel "mito", per ritrovarlo nell'ambito puramente fisiologico, sensoriale, a partire da una serie di stimoli e impulsi di derivazione pre-sensoriale, poi collegati sinergicamente sulla base di legami frutto della loro stessa "memoria", grazie alla quale si effettuano collegamenti, differenziazioni, somiglianze che rappresentano il sottosuolo e l'ausilio necessari per l'organizzazione della natura *in toto* a partire dalla molteplice particolarità dei suoi fenomeni.

13. *Il pensiero auto-nascondentesi dell'uomo implicito*. – Delle possibilità di orientarsi all'interno del *mundus intelligibilis* (Kant), dello *space of reasons* (Sellars), del *Welt 3* (Popper), quali essenze intelligibili internamente alla nostra "esistenza scenica", si sono preoccupati grandi pensatori di ogni tempo, nell'intento di rendere questa dimensione del nostro esistere "dicibile", "rappresentabile". La dimensione implicita del pensiero e del conoscere, oggetto di analisi da Parmenide, Platone, Plotino e Proclo, fino a Cusano, resta in una zona *areal*, superficiale, quando la complessiva e originaria totalità e unità, così difficili da raggiungere, si trova in una zona più profonda, che lascia un profondo solco in-indagabile tra Sapere e Non-sapere, inaugurando il "sapere di non sapere"<sup>2</sup>. Cusano è la prima figura che cerca di indagare e trascendere la contesa tra sapere e non sapere (*De docta ignorantia*, 1440), attraverso un superamento della dimensione del sensibile in direzione di quella implicita originaria, all'insegna della volontà di ovviare alla nostra impotenza epistemica. Tramite una lettura dei segni della natura in cui è racchiusa la suprema armonia dell'universo, la conoscenza procede per progressi continui e infiniti che si ampliano come i lati del poligono che tenta di adeguarsi al cerchio, e la positività, sebbene nei propri limiti conoscitivi, che si sviluppa con congetture, metafore e simboli continui, servendosi delle immagini e delle metafore della matematica, si impone come nuova tradizione logica, in cui l'ignoranza come stato di *necessità del domandare* è *dotta*, pro-positiva, feconda. Per quanto la dimensione implicita resti tale, si compiono progressi continui nel tentativo della sua esplicitazione, e noi stessi ci rendiamo espliciti "esplicitando" come "espressione", manifestazione (che va oltre la mera spiega-

<sup>2</sup> Ci si riferisce alla questione affrontata in precedenza della "necessità del domandare" a premessa e condizione di una conoscenza come esperienza del mondo da parte nostra all'insegna della "salvaguardia" e della custodia di esso e non de dominio e della devastazione.

zione) tutti i livelli profondi dell'esperienza, in cui non siamo certo controllori bensì ci rivolgiamo ad essi come voci emozionali e intelligibili, partecipandovi come strumenti musicali in un'orchestra.

14. *Globalizzazione interna ed esterna*. – La razionalità dell'*homo sapiens* si evolve nell'uomo singolo come in tutti gli uomini, come a dare forma alla sua "universalizzazione" a livello tecnologico, economico, informatico, a partire dai primi racconti mitologici e religiosi in cui prende forma il destino dell'"uomo nel Tutto", dalla *Politeia* platonica fino alla prima forma di "globalizzazione" nello splendore della Roma antica "capitale del mondo", raccontato da Polibio, per approdare alla forma di globalizzazione di stampo "ecumenico" che si registra a partire da ruolo cruciale e centrale dell'Europa (tanto che si parla di *europaizzazione del mondo* con Rosenzweig nella sua opera *Globus*). L'ottica con cui Hoglebe legge questi passaggi è quella storico-ciclica in cui a partire dall'arrivo dell'uomo sulla terra e dalle sue prime forme di appropriazione, inizia la storia universale del mondo, nella quale il *singolo* e il *tutto* interagiscono in modo costante, i confini geografici, politici e culturali degli spazi terrestri e marittimi sono continuamente sottoposti a processi di "globalizzazione" ancora oggi in corso, nel senso di dialogo interreligioso come interculturale, come momento di unità e di apertura, per giungere a un livello di Stato sociale e di convivenza tra sacralità e laicità, nella dialettica tra divinità e alterità rispetto ad essa.

15. *Conclusione*. – All'interno del rapporto dialettico tra contrari a fondamento del *tutto*, inaugurato dall'*apeiron* anassimandro, nonché chiave di lettura del testo di Hoglebe, si indagano in conclusione le più attuali speculazioni filosofiche, per cui l'umanità deve confrontarsi con l'assoluto, l'origine, il passato, come sottosuolo del proprio presente e futuro, alla luce del rapporto problematico tra il proprio *in sé*, la propria soggettività dominante, e l'*in sé* autentico dei *fatti*, preso atto che la nostra costruzione tradizionalmente assodata del mondo è "a rischio" nella sua fondatezza in quanto relegata alla mera contingenza di esso.

Come si evince da questa trattazione il testo di Hoglebe riesce a ricostruire un percorso storico-antropologico nonché filosofico-scientifico, seguendo lo sviluppo teoretico del pensiero *in toto*, dai suoi albori ad oggi, nell'ideale filo conduttore "da Anassimandro a Isensee", dalla filosofia alla letteratura, dalla linguistica all'economia, internamente ad ambiti, discipline e problemi di derivazione e di dominio sì eterogeneo, ampio e variegato, ma insieme in un certo modo sempre riconducibile a principi "monadologici" di unità e coerenza.

Anche il lettore più scettico davanti a un carico concettuale così imponente non potrà non apprezzare l'abilità con cui, con un linguaggio che sa traslare concetti tecnico-scientifici della realtà fisiologico-evolutiva e linguistica dell'"uomo implicito" fino alla loro trasposizione in ambiti "originari" lirici, poetici, matico-onirici, Hoglebe guida e accompagna una lettura che è insieme uno studio, una continua scoperta, un'impervia e ripida ascesa, che, se si ha la curiosità di contestualizzare, con la nuova consapevolezza acquisita, tutta la problematicità intrinseca al testo internamente allo sfondo unitario dell'"uomo implicito", può rivelarsi, all'improvviso, una

splendida passeggiata, per solitari luoghi, che davvero, la meritano<sup>3</sup>.

Federica Ceranovi

**Emmanuel Alloa, *Das durchscheinende Bild, Diaphanes*, Zürich 2011, pp. 350**

All'inizio del secondo libro (cap 7) del *De anima* Aristotele definisce la struttura relazionale della percezione (*aisthesis*). A fondamento della sua dottrina della percezione sta il senso della vista. Nel definire il rapporto tra il senso della vista e il suo oggetto, il visibile, egli mette in evidenza il paradosso in base al quale ciò che si mostra non si mostra mai in se stesso (*en autó*), ma sempre attraverso (*diá*) qualcos'altro. Ciò significa che ogni apparire (*Erscheinen*) è sempre un apparire insieme (*Miterscheinen*) o attraverso (*Durcherscheinen*).

Questo passaggio è stato spesso tralasciato dalla recezione, anche perché Aristotele non l'ha enfatizzato, utilizzando piuttosto un termine preso dalla lingua comune (*diaphanés*) per indicare la natura mediale dell'*Erscheinen*, e cioè la capacità di un *medium* di assumere la forma di qualcosa senza coincidere con esso.

A partire da tale dimenticanza Alloa si propone di ricostruire quello che definisce un "nuovo fondamentale orientamento filosofico" (92) attraverso un percorso che ne intreccia archeologia e geneologia. In tal senso egli ricerca le radici rizomatiche di una filosofia delle immagini, al di là dei margini disciplinari e della forma filosofica in senso stretto.

Secondo tale prospettiva le immagini trovano la propria dimora in un terzo regno, situato tra cose e segni. Esse non sono semplici apparenze o fenomeni, ma, nell'atto stesso della loro manifestazione, portano con sé il *medium* della loro apparenza, il *diá* del *diaphainesthai*.

Alla base del libro sta una lettura dell'estetica di Aristotele (intesa come dottrina della percezione) ripensata retrospettivamente a partire dalla fenomenologia di Husserl, che a sua volta trova nuova luce nel confronto con Aristotele. Dall'incontro tra i due percorsi nasce quella che Alloa definisce una "Diafenomenologia" (*Diaphänomenologie*), che si distanzia dalla *Fenomenologia* husserliana per due caratteri fondamentali: da un lato la messa in evidenza dell'aspetto mediale (*diá*) dell'apparire, dall'altro il fatto che quest'ultimo comporta sempre un'alterità (ciò che appare viene a manifestazione sempre attraverso qualcos'altro).

Alloa ricostruisce con acribia un percorso che conduce dalla dottrina platonica dell'immagine, espressa nel *Sofista* dalla figura dello Straniero, all'attuale dibattito filosofico sulle immagini.

Nell'unire paradigma archeologico e genealogico l'autore si sottrae dal rischio di costruire una storia della filosofia delle immagini di carattere dottrinario, in cui la temporalità lineare pro-

<sup>3</sup> Ci riferiamo all'estratto citato dagli *Essays* di Montaigne ad apertura dell'intero testo, che ci pare possa simboleggiare in certa misura l'atteggiamento richiesto al lettore che si avvicini all'impervia lettura di Högberg, «An jedem einsamen Ort ist ein Spaziergang nötig» (in ogni luogo solitario è necessaria una passeggiata).

pria dello sviluppo viene a tratti interrotta da diversi *turns* (*iconic turn, pictorial turn, performative turn*, ecc.) per poi tornare a svolgere il proprio corso. Quella che viene tracciata è la storia di un oblio, che ha portato la cultura occidentale a muoversi entro una logica bipolare che colloca le immagini rispettivamente entro il paradigma della trasparenza o dell'opacità. La questione è più complessa: la storia delle immagini è una storia di traduzioni, e come tale non facilmente conciliabile entro un modello binario oppositivo.

La cultura contemporanea è pervasa da un profluvio di immagini, che ci porta a ricorrere ad esse, ad utilizzarle, ad esprimerci attraverso di esse, senza che per questo conosciamo le leggi del loro funzionamento e le ragioni della loro potenza. Inserendosi nell'attuale dibattito della *Bildwissenschaft*, Alloa non si limita a ricostruire con efficacia e precisione la storia di una dimenticanza, ma prende egli stesso posizione in tale dibattito, unendo all'attenzione per i dettagli propria dello sguardo filologico l'acutezza dell'ingegno filosofico.

Nella prima parte del libro la domanda platonica circa la natura dell'immagine viene sostituita attraverso il pensiero di Aristotele da quella circa la sua natura relazionale. In tal senso l'attenzione non è più rivolta a indagare qual è l'oggetto della rappresentazione, ma piuttosto il modo in cui qualcosa giunge a rappresentazione.

La seconda parte è dedicata alla ricostruzione della teoria mediale di Aristotele attraverso una lettura originale che risente della fenomenologia husserliana. Negli scritti di Aristotele non è rintracciabile una vera e propria teoria dell'immagine, ma essa è posta entro una teoria della percezione tesa a indagare il processo attraverso cui un soggetto è affetto dalla visione. Tale processo non vede in primo piano l'occhio, né l'oggetto della visione, ma il *medio* entro il quale l'oggetto si dà a vedere.

Nella terza parte Alloa offre un ampio panorama della storia della dimenticanza del paradigma mediale a causa del predominio di un modello binario che interpreta il diafano ora attraverso paradigma della trasparenza, ora attraverso quello dell'opacità. Tali modelli hanno fallito in un punto fondamentale: non hanno riconosciuto che le immagini hanno la forma di apparenze (*Erscheinungen*) e hanno uno stretto legame con il mondo fenomenico.

Nella quarta parte, dedicata al pensiero fenomenologico dell'immagine, Alloa offre un modello interpretativo alternativo, con cui tale antinomia viene superata. Nel pensiero di Husserl non è riscontrabile una vera e propria estetica, ma piuttosto, come ha messo in luce Derrida, un' "estetica latente", che è stata poi resa produttiva da filosofi quali Fink, Sartre, Ingarden, Merleau-Ponty, Dufrenne e Maldiney.

Negli scritti di Husserl è possibile tuttavia riscontrare delle considerazioni che mettono in luce una distinzione fondamentale tra mondo dei fenomeni e mondo delle immagini. Alloa ricostruisce magistralmente tale distinzione, riferendosi agli appunti scritti da Husserl per il corso del 1904/05 su *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung*. In essi viene chiarita tale distinzione nel passaggio dal paradigma binario (*Was, Wie*) a quello ternario (*Was, Wie, Wen*). Se i concetti di fenomeno e di immagine si trovano a concordare quanto ai primi due aspetti, essi si differenziano per lo statuto che attribuiscono al terzo elemento (soggettivo nel primo caso, materiale-mediale

nel secondo). Le immagini, oltre a rappresentare un oggetto (*Bildsujet*) e ad avere un aspetto materiale costituito dal loro supporto (*Bildgegenstand*), non si trovano per così dire come “già date”, ma giungono a manifestazione in un atto (*Akt*), che Husserl definisce *Bildobjekt*. Nel mostrare se stessa l'immagine rivela un aspetto fenomenico “che non è mai esistito e non esisterà mai” (*Jenes Bild ist ein Erscheinendes, das nie existiert hat und nie existieren wird*, Hua XXIII, 19).

Dopo essersi soffermato sul pensiero fenomenologico dell'immagine di Husserl, così come di Fink, Sartre e Merleau-Ponty, per fare solo alcuni nomi, nella quinta parte del libro Alloa ricostruisce il paradigma fenomenologico mediale entro un quadro sfaccettato attraverso il quale egli restituisce in prima persona la complessità dell'attuale dibattito sulle immagini.

*Das durchscheinende Bild* è un libro ambizioso e riuscito, che potrà destare interesse sia tra gli esperti del settore, sia tra chi cerca un orientamento nell'attuale dibattito della *Bildwissenschaft* e che non ama essere istruito, ma piuttosto stimolato a porsi delle domande filosofiche della portata del *ti esti*.

Maria Teresa Costa

**Alexander R. Galloway, *The Interface Effect*, Polity Books, Cambridge-Malden 2012, pp. 170**

Nel numero speciale di *Aisthesis* del 2012, quello in cui venivano raccolti i contributi del convegno “Riconcepire l'estetica. Prospettive a confronto”, Roberto Diodato proponeva un'analisi del concetto di interfaccia, in quanto potenziale luogo di una peculiare esperienza estetica. Diodato sostiene che per la comprensione di quello che lui definisce «un ibrido dallo statuto ontologico incerto», cioè l'interfaccia, è necessario uscire dal paradigma dell'oggetto tecnico come protesi, che struttura e potenzia il nostro sensibile, e bisogna invece ragionare in termini di “ambienti di vita” che producono relazioni nuove ed inaspettate attraverso cui e in cui l'uomo trova una nuova configurazione. Sebbene giunga ad esiti diversi, “*The Interface Effect*” – l'ultima pubblicazione di Alexander Galloway, *Associate Professor* presso il dipartimento di *Media, Culture and Communication* della New York University – si può collocare nel solco di questo rinnovato dialogo tra tecnica ed estetica. Galloway si muove ormai da tempo nell'ambito degli studi intorno alla comunicazione e ai cosiddetti nuovi media ed ha già proposto in passato contributi allo studio di alcuni concetti chiave ed emergenti come quelli di protocollo, gioco, network. In questo ultimo libro si occupa dell'interfaccia e sin dal titolo è presente l'idea intorno alla quale ruota la sua argomentazione: «an interface is not a thing, an interface is always an effect. It is always a process of translation» (p. 33). Il concetto di interfaccia funge da terreno su cui sperimentare uno nuovo metodo per lo studio dei media, quello che Jameson chiamerebbe “cognitive mapping” (p. vii). Questo tentativo di leggere il presente mediatizzato è un tentativo essenzialmente politico: «digital media ask a question to which the political interpretation is the only coherent answer» (p. viii).

In sede introduttiva (“*The Computer as a Mode of Mediation*”) l'autore si confronta con alcuni



degli studi più importanti che lo hanno preceduto, partendo da un'analisi di quello che è stato il testo più letto e citato nella letteratura specialistica, ossia *The Language of New Media* di Lev Manovich. Questo libro, dice Galloway, appartiene ad una prima fase della *web culture*, ampiamente conclusasi, quella della *California ideology* («what was once a subversive medium is now a spectacle playground like any other»; p. 2). Eppure proprio dalla sua premessa metodologica arrivano delle indicazioni per un diverso approccio allo studio dei nuovi media. Lev Manovich, sostiene Galloway, guarda ai nuovi media come se fossero degli oggetti estetici, di cui analizza le qualità formali, a partire dalla considerazione che essi sono essenzialmente cinematografici, cioè rimediano artefatti e tracce del passato in un presente in continua espansione (p. 10). Se è vero dunque – e in questo sta ancora l'attualità del testo di Manovich secondo Galloway – che i nuovi media si caratterizzano per delle qualità formali che attraversano la storia degli sviluppi tecnologici e dei contesti sociali a partire XX secolo, è necessario allora una riflessione critica e storicamente orientata in merito. Questo richiede anche un ripensamento della tecnica: agli albori della riflessione mediologica (e qui l'autore cita Marshall McLuhan e Friederich Kittler) la tecnica viene intesa come estensione ed esternalizzazione dell'uomo attraverso degli oggetti e non indagata in quanto arte, ethos, pratica quotidiana (p.16). Galloway propone un cambio di paradigma: «The computer instantiates a practice not a presence, an effect not an object. In other words, if cinema is, in general, an ontology, the computer is, in general, an ethic» (p. 22). Il computer appartiene all'ambito dell'etico, non perché sia etico di per sé o in sé, ma perché non è un oggetto, ma un principio di mediazione e ciò che viene mediato non è una semplice modalità dell'esperienza, ma «it remediates the very conditions of being itself» (p. 21).

Sarà nel secondo capitolo che si esplicherà meglio il carattere politico ed etico di questo effetto rimediativo dell'interfaccia. Nel primo capitolo, invece, (“The Unworkable Interface”) l'autore si preoccupa di spiegare in che modo l'interfaccia svolga questo ruolo di mediazione. Ma ancora una volta prende le mosse da una riflessione metodologica più generale: se nel XX secolo il paradigma marxista e quello psicoanalitico erano dominanti, oggi l'emergere di nuove condizioni sociali ed economiche richiede l'impostazione di altre categorie interpretative. Galloway ne coglie due, quella di gioco e quella di cibernetica, del cui intreccio il web è testimone esemplare. È questa dunque una premessa necessaria per analizzare le interfacce digitali che oggi proprio i cosiddetti nuovi media espongono come mai prima. In realtà Galloway non si intrattiene particolarmente nella descrizione di specifici esempi della medialità contemporanea, ma muove dall'analisi di due disegni (Norman Rockwell, *The self-portrait*, e la sua parodia ad opera di Richard Williams). L'interfaccia non va intesa come l'intervallo tra un ipotetico dentro ed un fuori, tra una macchina ed un soggetto, ma come lo spazio che si apre all'interno stesso di un dispositivo (che sia un ritratto, un film, un videogioco) e che si mostra proprio nel momento in cui essa non funziona come dovrebbe.

Il secondo capitolo (“Software and Ideology”) mette in gioco sicuramente la proposta più originale del testo di Galloway. L'autore prende qui il via da un saggio di Wendy Hui Kyong Chun in cui si sostiene che c'è una formale analogia tra l'ideologia e il software. Il software si presenta

come una modellizzazione matematica del mondo, in cui la distanza dal materiale o la falsità rispetto all'empirico sono considerate conseguenze connaturate e che quindi come tali restano sullo sfondo. L'ideologia funziona in maniera analoga: come l'ideologia tenta di colmare la differenza che si viene a creare tra gli individui e la loro reale condizione, così il software opera un procedimento analogo attraverso la sua logica simulativa. Una tensione resta tra i due concetti, sostiene Galloway, ossia tra la macchina (l'interfaccia software) e la narrazione (l'ideologia) eppure è proprio alla luce tra questa tensione tra matematicità e rappresentatività che si spiega l'effetto interfaccia. In ciò risiede anche la sua portata politica: con politico non si vuole intendere qui che l'interfaccia sia portatrice di un'ideologia o di un messaggio politico (per quanto questo possa essere possibile), ma che l'effetto che si produce è in sé politico, in quanto risultato di una particolare combinazione tra il software, il sociale e l'atto interpretativo (p. 75).

È in questa prima parte del libro che l'autore offre con più evidenza degli spunti critici di riflessioni. Nel terzo capitolo ("Are some Things Unrepresentable?") si sofferma, invece, su forme di *data visualization* e sul fenomeno dell'estetizzazione delle informazioni. Una delle principali conseguenze della società del controllo, sostiene Galloway, che fa propria la definizione di Deleuze, è che si è passati dalla proliferazione di immagini da parte di singole macchine (la fotografia e il cinema) alla proliferazione di apparati per la produzione di singole immagini (il modello partecipato di Wikipedia). Cosa è davvero rappresentabile attraverso le interfacce dei media? È nel rapporto tra algoritmi, network ed informazioni che si gioca la partita del potere della rappresentabilità (e dunque dell'irrepresentabilità) delle immagini (p. 91-92). Nel capitolo 4 ("Disingenuous Informatics") l'autore affronta la medesima questione da un punto di vista meno teorico, discutendo l'esempio del tv show americano 24, ambientato negli Stati Uniti post 9/11. Nella postfazione infine si dedica a quello che lui definisce l'interfaccia umana affrontando il problema dell'identità online: "we are the Gold Farmers" significa che nel nostro quotidiano utilizzo della rete, non siamo in realtà tanto più liberi, così come crediamo, dei giocatori di professione cinesi.

Il libro di Galloway, pur con qualche limite di chiarezza, ha il merito, secondo me, di esaminare gli effetti meno visibili della medialità dei nostri tempi. Ciò significa sottoporre ad un'analisi critica e sempre aggiornabile la tecnicità diffusa che alimenta tale medialità, sullo sfondo di un rinnovato dialogo sempre più serrato tra estetica e politica.

Angela Maiello

**Francisco José Ramos, *La significación del lenguaje poético*, Antígona, Madrid, 2012, pp. 196**

Il libro che qui recensiamo si apre, nella sua prima riga, con la citazione doppiamente scorretta di un verso di Rilke: «Rose, o seiner Widerspruch», in luogo di «Rose, o reiner Widerspruch». Troviamo ancora, a infastidire il lettore giustamente esigente, il *lektón* stoico diventare *lékton* –

nulla però in confronto al più celebre verso di Quasimodo storpiato nello sciagurato: «*e súbito é sera*». Due versi della poetessa Antonia Pozzi, «*parevano visi di ciechi / che allineati marciassero*» diventano: «*Parevano visi di ciechi / che allienati marchiassero*». Ci fermeremo qui per carità di patria, ma è chiaro che questa sciatteria non predispone bene chi legge.

Il volume, d'altra parte, pur essendo incluso in una collana intitolata «*Filosofia*» non ha, né probabilmente intende avere, un'autentica forma filosofica. È bensì costruito attraverso la giustapposizione di brevi paragrafi, dal tono più evocativo e poetico che teoretico, spesso introdotti o conclusi da versi non solo ispanici. È verosimile che l'autore, laddove si tratti di socchiudere le porte dei segreti poetici, intenda la prosa poetica come unica possibile chiave d'accesso al *sancta sanctorum*. Il tutto, senza volerlo caricare di un significato necessariamente svalutativo, rende piuttosto tautologica l'operazione, ostica la lettura e difficile la chiara individuazione dei nuclei tematici, che nondimeno cercheremo faticosamente di estrapolare come segue.

Un'innegabile atmosfera nietzschiano-deleuziana impregna queste pagine: «La verità della finzione non è ciò che si prende per vero, il verosimile; è piuttosto la verità che non si prende più per verità, è la dissoluzione della verità, il punto algido in cui la verità, non dipendendo dall'illusione del vero, si trasforma, come il mare, in tutto ciò che accade» (52). L'arte, appunto, per non perire a opera della verità, e il fiume eracliteo come giustificazione dell'esistenza. Il testo poetico non ha infatti nulla a che vedere con il verosimile, non è simulazione della vita; è piuttosto scongelamento di forme reificate, riattivazione del flusso e – soprattutto – scavo del perturbante, dell'impensato, del non-essere intorno al concetto decaduto e alla parola pietrificata: «il non essere, che il poema di Parmenide esclude, la poesia lo restituisce per il sentiero della finzione, pensando l'innominabile» (28). La contraddizione performativa di Parmenide, che asserisce il non essere in quanto non asseribile, sarebbe così assunta e legittimata dalla poesia, che in qualche modo ne fa la propria essenza e vocazione.

Più interessante da esplorare, forse, è l'idea del carattere non comunicativo della poesia, se per comunicazione si intende trasmissione di un significato attraverso la condivisione di un codice: «Una poesia non comunica nulla; una poesia mette in evidenza o espone l'essenza o potenza del linguaggio in quanto *costruzione affettiva del pensiero*» (21). Non si tratta in generale di idee inedite (il che nulla toglie alla loro condivisibilità). Il linguaggio, nella sua originarietà estetica, è insieme pensiero e sentimento, forma integrale di esperienza piuttosto che forma di trasmissione. L'influenza kantiana su queste tesi è innegabile, come si rileva in forma piuttosto scoperta dall'espressione «intensificazione della vita»: «Né comunicazione, né informazione, né conoscenza, ma un'esperienza la cui forma del pensare risulta nell'intensificazione della vita: questo è la poesia» (31). In effetti, il titolo del volume fa ricorso al termine «significazione» (la tedesca *Bedeutsamkeit*) per non comprometersi con il concetto, statico e formale, di «significato». Significazione è la vita della lingua e, come vedremo, la sua corporalità: «Per questa ragione le parole non sono più, senz'altro, segni che esprimono significati né frasi che comunicano un'informazione. La semiotica e la semantica non sono sufficienti, e neppure pertinenti, quando si tratta di *pensare* la significazione del linguaggio poetico» (26).

La vita, quasi carnale, della significazione è giustamente posta dall'autore in carico alla metafora, neppure essa – ovviamente – da intendersi come semplice artificio formale: «La metafora, intesa come un tropo o una risorsa stilistica, è – se ben intesa – una derivazione di quell'esperienza primordiale in cui si cifra la significazione del linguaggio poetico» (54). Ma proprio qui sta anche l'occasione persa dall'autore. Il suo studio non stringe infatti il problema della metafora in un'analisi teoreticamente serrata, ma l'abbandona alla corrente di altre metafore, certo non sprovviste di *agudeza*, ma neppure di per sé straordinariamente illuminanti. Se la metafora spinge il linguaggio al limite delle proprie possibilità, il suo gioco deve necessariamente intrecciarsi all'*eros*: «L'eroticismo riguarda il limite della significazione» (14). Ed è per questa strada che la poesia diventa una vera e propria scrittura sul corpo, un'incisione carnale e un amplesso: «È così che l'essenza o potenza metaforica del linguaggio si fonde con l'essenza o potenza erotica dei corpi» (32). Le metafore sulla metafora, a questo punto, si moltiplicano così vorticosamente che è pressoché impossibile darne conto. Il linguaggio metaforico è *respirazione* (nel senso di inspirazione e espirazione), perché l'atto del respirare instaura uno scambio organico tra l'uomo e la natura: «Un dentro che, dal più intimo, termina incontrandosi di nuovo nel fuori da cui procede. È il gioco dell'infinito sdoppiamento di un nastro di Möbius» (39). Ma questo linguaggio è anche *parto* (in senso socratico?), è *emozione* e inoltre *visione*: «Tutta la questione dell'*emozione* si centra nella forza gravitazionale del senso grazie alla quale il corpo amoroso del poema si trasforma, in un istante luminoso, incorporeo e impercettibile, nel mezzo della visibilità sonora delle parole» (65). Ma questa interessante "visibilità dell'udibile" avrebbe richiesto ben altra penetrazione psicologica e antropologica; abbandonata al semplice giro di frase evocativo, viceversa, rimane sterile, e suona anche fastidiosa.

Difficile, in conclusione, poter valutare positivamente il volume, che risponde a un'istanza più letteraria che filosofica. A rigor di termini, esso non è neppure un testo di teoria letteraria, ma un tentativo – che giudichiamo poco concludente – d'imbastire una prosa poetica sul poetico. Scrive ancora l'autore: «In quanto fabula, l'ineffabile non è indice di ciò che trascende il linguaggio ma, al contrario, della confabulazione immanente del proprio linguaggio per dar conto della sua potenza metaforica. Per questa ragione, la fabula dell'ineffabile risponde a un'esperienza poetica che opera all'interno del registro estetico, e non già in quello "religioso" dell'innominabile» (40). Giusto, se non fosse che troppo, nel volume, è abbandonato a quest'ineffabile, e come tale all'accenno, all'ammicciamento, quando non a un'imprecisata complicità col lettore cui non vengono però forniti i presupposti adeguati per corrispondervi.

Michele Gardini

**Alessandro Arbo, *Entendre comme. Wittgenstein et l'esthétique musicale*, Hermann, Paris, 2012, pp. 320**

Davvero un bel libro questo di Alessandro Arbo: un bel libro perché importante, e importante perché affronta questioni decisive che riguardano da un lato, la filosofia di Wittgenstein nel suo complesso, dall'altro riflettono temi e problemi chiave della filosofia della musica attuale. Fin dalla sua introduzione Arbo mette in chiaro quali siano gli intendimenti della sua ricerca, innanzitutto per via negativa. La sua, egli scrive, non è una riflessione su ciò che Wittgenstein ha veramente detto sulla musica – anche se molte sono le osservazioni che il viennese le dedica – né essa si sofferma sugli aspetti puramente biografici della ricezione musicale di Wittgenstein e sulle sue preferenze musicali (Arbo ben fa a sottolineare che esse siano sostanzialmente conservatrici), sebbene l'Autore dedichi a queste osservazioni alcune pagine iniziali del suo volume. Piuttosto il vero scopo delle analisi Arbo lo individua in una serie di questioni che diventano il filo conduttore della sua ricerca e che, riteniamo davvero importante sottolineare, costituiscono una vera e propria ricostruzione del pensiero filosofico di Wittgenstein dal punto di vista della musica.

Tali questioni si concentrano intorno al tema della comprensione: per esempio, la questione di sapere in che termini si possa parlare di una comprensione dell'oggetto musicale sulla base delle nozioni di "sentire" e "ascoltare" e, in secondo luogo, di "interpretare" l'oggetto musicale sulla via della sua stessa costituzione. Arbo suggerisce immediatamente che la strada verso la soluzione di tali domande passa attraverso l'interrogazione di ciò che intendiamo quando ci chiediamo: "che cosa vuol dire che un pezzo di musica ci dice qualcosa?", oppure, "quale rapporto lega le qualità espressive di un brano alle sua qualità percettive e alla dinamica delle emozioni?", o ancora, "che ruolo gioca il linguaggio nella capacità di giudicare questa stessa dinamica delle espressioni?".

Seguendo passo passo il metodo wittgensteiniano del domandare e dell'asserire, dell'illustrare e del chiarire, Arbo si inoltra nelle tematiche del filosofo ricalcando le sue orme e, nello stesso tempo, riformulandone i problemi specchiandosi con fecondità nel suo metodo, utilizzandolo per rispondere ad alcuni interrogativi che la filosofia della musica e la musicologia contemporanea ritengono come urgenti e necessari. Lungo questa strada, e passando attraverso le relazioni che intercorrono tra le nozioni chiave di "comprensione" e "espressione", Arbo trova i mezzi per coniare, con autonomia concettuale e con autorevole coerenza, la nozione di "entendre comme" derivata dalle osservazioni che Wittgenstein formula in particolare nella seconda parte delle *Ricerche filosofiche*, e in parti rilevanti delle *Osservazioni sulla filosofia della psicologia*, relative alla nozione di "aspetto".

La sorgente delle analisi di Arbo viene ad essere la fase giovanile del *Tractatus*. Dopo aver esplorato le ragioni delle affinità tra il piano etico e quello estetico intorno al tema del limite e della relativa distinzione tra "dire" e "mostrare", il testo affronta questioni quali quelle della temporalità, del linguaggio sensato e della descrizione in vista del senso complessivo di una grammatica del discorso musicale. Temporalità come continuità e descrizione di ciò che intendiamo per

brano musicale diventano le chiavi per riconoscere in Wittgenstein quell'atteggiamento fenomenologico che lo accompagnerà lungo tutto il suo percorso e che nella fase del *Tractatus* costituiscono il basso continuo della sua analisi logica, non sempre adeguatamente riconosciuto e che Arbo, invece, puntualizza essere l'atteggiamento che condurrà Wittgenstein fuori dal cristallo asfissiante del trattato.

È il linguaggio fenomenologico descrittivo che apre a Wittgenstein le porte della grammatica e del riconoscimento della struttura del fenomeno applicabile al fenomeno musicale e alla teoria dell'armonia come sistema che struttura il mondo dei fenomeni sonori. La domanda su come le strutture linguistiche giungano a descrivere i fenomeni e sotto quali regole soggiacciono tali strutture è applicabile al discorso musicale in quanto l'analisi grammaticale degli usi e delle parentele linguistiche mette altresì in luce le forme concettuali e le regole della musica. In tal senso è perfettamente legittimo sostenere che il metodo dell'analisi grammaticale coincida con l'esame dei significati in uso nella grammatica prima, e nei successivi giochi linguistici poi, tale per cui comprendiamo, per esempio, cosa significhi "melodia" dall'interno di diversi giochi, i quali, a loro volta, ci indicano che "comprendere e ascoltare una melodia" è significativo del fatto che abbiamo inteso l'unità e le relazioni sonore entro quello spazio concettuale giocato, situando la stessa comprensione musicale nello spazio contestuale dell'uso.

Allo stesso modo viene indicata la tematica fondamentale della comprensione e dell'espressione a cui Arbo dedica un capitolo centrale del suo lavoro. Dopo aver espresso dubbi sul fatto che attribuire predicati o sentimenti sia garanzia dell'espressività di un'opera d'arte musicale (il riferimento ad Hanslick qui è puntuale), e poggiando sulle *Lezioni di estetica* di Wittgenstein, Arbo allarga la forbice insistendo nel rilevare come insensato il tentativo illusorio di risalire all'origine di un sentimento o di un affetto attraverso la mera espressività emotiva senza tener conto del divario causale tra i due: da un lato, comprendere l'espressione dei sentimenti non coincide con il fatto di provare certe sensazioni o certi sentimenti, dall'altro il contrario, ovvero sentire sensazioni o sentimenti non corrisponde univocamente alla determinazione e alla comprensione di quel o quel sentimento determinato. Tutto ciò perché i criteri per parlare di ciò che proviamo e delle sensazioni che sentiamo sono diversi rispetto a quelli che ci consentono di dire che abbiamo compreso qualcosa.

In altre parole, esprimere una determinata qualità emozionale (per esempio espressione di tristezza di una data melodia) non corrisponde necessariamente a un determinato sentimento di tristezza, né dunque corrisponde al concetto di quel sentimento: non vi è un'inferenza diretta tra l'espressione immediata che colpisce lo stato d'animo mosso dalla dinamica musicale e il concetto compreso nel gioco linguistico corrispondente a un sentimento quale che sia. Piuttosto è a un livello pre-linguistico che possiamo cogliere alcuni aspetti del significato e dell'espressione della forma dei sentimenti, e su questo terreno il confronto con Wittgenstein è serrato. Passando attraverso alcune contraddizioni di Susanne Langer, Arbo mette a fuoco, e problematizza in senso critico, i termini della classica corrispondenza dualistica tra le forme dei sentimenti e le forme dinamiche della musica, atta a definire una teoria dell'espressione musicale come morfologia dei

sentimenti, la cui identificazione oltrepassa qualsiasi possibilità di comprensione simbolico-linguistica del contenuto musicale. Ma questa visione delle cose non soddisfa Arbo. Il punto è che, secondo l'Autore, non possiamo accontentarci di non comprendere come giungiamo a riconoscere ciò che è espresso musicalmente, ferdandoci solo al dato di fatto che vi sia comunque qualcosa di espresso. Ed è qui che le analisi di Arbo si trasformano in una sorta di fenomenologia musicale del contesto che, in un senso, salva il carattere intransitivo del fenomeno musicale (e della sua comprensione), dall'altro utilizza nozioni come quelle di "rassomiglianza di famiglia", "uso effettivo della frase" (e dunque anche della frase musicale), "similitudine" che escludono sia ogni relazione logico-ontologica della comprensione, sia la morfologia dei sentimenti e la mera teoria degli affetti, aprendo al superamento del piano della traduzione o della parafrasi del discorso musicale. Tale superamento complessivo del piano concettuale della comprensione, in vista dell'apertura del dominio teorico della comprensione estetica, conduce a una comprensione di ciò che accade nel vissuto e nelle sensazioni che lo accompagnano fornendo gli elementi per chiarire i termini di un'estetica che amplia il suo orizzonte fino a comprendere il tema della vita nel suo complesso e nelle forme in cui essa si manifesta, entro criteri analitici di matrice immanentista e, insieme, contestualista.

È in questo quadro che l'esperienza musicale diventa il terreno contestuale su cui opera l'analogia: si tratta del terreno della grammatica o del gioco musicale la cui comprensione non significa il coglimento di un contenuto, ma piuttosto, a partire dal carattere intransitivo dell'espressione – ossia l'impossibilità che il materiale musicale dica ciò che ha da dire senza poter essere sostituito da qualcos'altro – una comprensione analogica dell'apparenza del fenomeno musicale che, sulla base delle analisi di Levinson, fornisce una comprensione la cui base percettiva poggia primariamente sulla dinamica sonora della manifestazione musicale, nella sua articolazione e sviluppo.

L'ultima parte del testo di Arbo è dedicato alla nozione di provenienza wittgensteiniana, ma conosciuta dallo stesso Arbo, di "entendre comme": "entendre (x) comme (quelque chose)". Sebbene "l'ascoltare/sentire come" si sviluppi sul piano della temporalità ciò non è sufficiente, a detta di Arbo, per considerarla un'azione (compimento di un agire), rispetto allo stato che corrisponde all'esperienza del "vedere come". Va sottolineata qui la sottile distinzione tra "entendre" e "écouter", nell'ambito di un generale utilizzo comune dei due termini. Arbo insiste nel fatto che chi compie l'azione dell'*entendre* reagisce a qualcosa di dato e il cui senso non è intenzionato dall'ascoltatore: il senso colto nell'*entendre* viene incontro nello stesso istante in cui si presenta la successione dei suoni. L'*entendre (comme)*, in questo senso, non si riduce al campo puramente percettivo: dire a qualcuno che "deve sentire qualcosa come un segnale di questo o quello" vuol dire indicare il senso con cui comprendere o interpretare il suono. In altri termini, con l'"entendre comme" noi indichiamo una direzione dell'ascolto e un aspetto determinato, tra i molti possibili, oltre che, in certi casi, una qualità dell'ascolto, ovvero un ascolto che sia corretto. L'intenzionalità del senso sta nella cosa musicale proprio in quanto essa è fin da subito agita come cosa musicale, nonostante alcuni meccanismi dell'"entendre comme" siano indipendenti dalla singola volontà.

La qual cosa accade in maniera diversa nel “vedere come”, là dove sono evidenti i caratteri di ambiguità e molteplicità dell’immagine sotto gli occhi.

Tuttavia qui il problema principale che Arbo coglie nella riflessione sull’“entendre comme” è quello di come sia possibile comprendere l’aspetto di ciò che si ascolta o, più radicalmente, di come “ascoltare l’aspetto” di qualcosa che si presenta nella sua forma musicale compiuta (la totalità dei fenomeni che rientrano nella categoria di musicale). Il problema, sollevato da Scruton, è quello di chiarire cosa si intenda quando diciamo “ascolto qualcosa *come* musica” e non solo “ascolto qualcosa in quanto insieme di suoni”. Ancora una volta, utilizzando le analisi di Levinson, e di Wollheim, in particolare la sua nozione di “vedere-in”, Arbo insiste nella stretta analogia tra quest’ultima nozione e quella di “entendre comme”. Il punto nodale su cui Arbo insiste è la distinzione tra “sapere ciò che sto ascoltando” e “comprendere ciò che sto ascoltando”, nel senso di “ascoltare effettivamente ciò che ho compreso esserci nel tema musicale”. Per quest’ultima esperienza è necessario un preciso orientamento dell’ascolto basato sulla concretezza dell’ascolto stesso e sul suo carattere pubblico, e non sulla dimensione interiore e mentale del sentire. Giungere a questa considerazione permette ad Arbo di concludere che lo scopo dell’“entendre comme” sta nel suo dissolversi come nozione relativa sia alla percezione, sia alla sua interpretazione: chi giunge ad ascoltare un passaggio musicale come un’introduzione, scrive Arbo, non avrà più bisogno di dire che “l’ascolta e la comprende come un’introduzione”, ma semplicemente che “ascolta (e comprende) l’introduzione”. Ciò consente di considerare la nozione di derivazione wittgensteiniana di “entendre comme” come la strada per far comprendere e spiegare l’oggetto musicale a partire dal modo effettivo e reale nel quale esso si presenta nell’esperienza.

In sintesi le conclusioni problematiche che Arbo mette in luce con le sue analisi giungono a rilevare nell’“entendre comme” quali funzioni feconde e produttive essa abbia per la filosofia della musica attuale. L’“entendre comme” ha una *funzione concettuale* poiché mette in evidenza che la percezione e la comprensione musicale siano da considerare alla luce della percezione dell’aspetto; ha una *funzione estetico-pragmatica* perché essa sollecita la stessa percezione dell’aspetto; ha una *funzione epistemologica* perché consente di verificare i gradi e i termini della capacità di ascolto di un uditore; infine ha una *funzione sperimentale* perché aiuta nella comprensione dei casi musicali che presentano carattere di ambiguità.

Leonardo V. Distaso