

Micla Petrelli

Tatto. Un senso intelligente tra processi percettivi ed esperienza estetica

Tact. An intelligent sense between perceptual processes and aesthetic experience

Abstract

The tactility is the place of the relationship between the senses, area of interaction of the faculties involved in every constitutive act of our perceptual intelligence. It is a *feeling from within*, that knocks out the equation “hand-touch” responsible for an exploration of the surface. In the same way, the practices of digital technologies are far from instances of body. In the early decades of the last century, in the French area, an address of experimental psychology, the metapsychics, has theorized about the intelligence of the senses and the sensible ulteriority.

Keywords

Tactility; Perceptual intelligence; Digital technologies; Metapsychics

DOI – <https://doi.org/10.6092/issn.2038-6184/4664>

Micla Petrelli

Tatto. Un senso intelligente tra processi percettivi ed esperienza estetica

Arte disumana e umanità della scienza

Il Novecento, come ci ha mostrato José Ortega y Gasset in un saggio aurorale e profetico del 1925, ha intrapreso ed organizzato la ricerca di forme di arte disumanizzata: arte geometrica, astratta, inorganica, *conceptual art*, generi e linguaggi dell'arte e della poesia che inseguono procedimenti di elusione metaforica, che de-realizzano la natura e i valori esistenziali ad essa connessi e, in più casi, oscillano tra lo sdegno dei significati e l'ansia di dare corpo e

realtà alle idee.¹ D'altro canto, il secolo passato è segnato da non poche importanti tappe nel percorso di umanizzazione della scienza: umani sono divenuti i suoi oggetti, i metodi e i procedimenti (*brain* pare sempre più spesso declinato in *mind*, proprio quando la neurofisiologia riscuote il massimo consenso nello studio e nella comprensione dei fenomeni estetici). Quanto a questi ultimi, si pensi alla definitiva ammissione del carattere radicalmente esperienziale della ricerca antropologica: l'antropologo è colui che nella ricerca sul campo vive prima di tutto

un'esperienza soggettiva, e, dunque, al contatto con altri popoli, etnie, culture mette alla prova se stesso e le proprie supposizioni sugli altri, compie un viaggio, un viaggio per i campi (per *agros*) che lo modifica, un pellegrinaggio, fa in prima persona esperienza di un passaggio rituale, si espone al pericolo, alla paura, all'incertezza. Così, l'antropologia dell'esperienza ricerca nella performance, nelle espressioni artistiche e nei rituali sociali e collettivi (sulla scorta di quanto già John Dewey aveva stabilito inserendo l'arte nel continuum dell'esperienza) la prova delle proprie ipotesi scientifiche, oramai distanti dai cristallini ed astratti presupposti delle teorie a vocazione funzional-strutturalista.²

Se il Novecento, quindi, si produce in questo incrocio chiasmico di due progetti, disumanizzazione dell'arte e umanizzazione della scienza, ecco allora che ritorna sempre viva e densa di aperture interpretative l'eco delle parole di Rudolf Arnheim sui rapporti tra il mondo delle

scienze umane e il mondo delle scienze esatte, e, in particolare, tra facoltà intuitiva e facoltà intellettiva nei processi cognitivi. Non a caso, è dalla psicologia dell'arte che acquisiamo gli strumenti e gli esiti di una riflessione di questo tipo, ovvero da una disciplina che, se per il carattere sensibile e instabile del proprio oggetto in passato ha subito l'ostracismo delle scienze a statuto "forte", ora, proprio grazie a quelle stesse caratteristiche umanissime (ma non "deboli", intendiamoci) del proprio profilo epistemologico, ritorna ad essere terreno fertile di coltura di questioni altrimenti destinate all'inerzia. La psicologia da sempre incarna il desiderio di umanità della scienza. Intuizione e intelletto, facoltà tradizionalmente assegnate ai domini dell'arte, la prima, e del sapere scientifico, la seconda, per Arnheim sono addirittura facoltà incomprensibili nel loro funzionamento se non l'una attraverso l'agire dell'altra. Nell'idea di "concetto percettivo", Arnheim ha infatti sintetizzato l'insolubilità di quel processo

che va dalla percezione più elementare alla elaborazione dei costrutti teorici sofisticati: “le capacità che vengono comunemente attribuite al pensiero – quella di distinguere, di confrontare, di individuare e così via – operano già nella percezione elementare; nello stesso tempo, ogni atto di pensiero richiede una base sensoriale”.³ Ecco, a partire da questo presupposto, ovvero dal principio di unità di quella che in altro contesto avremmo chiamato *Lebenswelt*, possiamo intraprendere una riflessione che muova non dalla ricerca delle peculiarità distintive del “senso” del tatto rispetto agli altri sensi, ma dalla tattilità intesa come luogo di relazione tra i sensi, sensorio comune, area di interazione delle facoltà che intervengono in ogni atto costitutivo della nostra intelligenza percettiva.⁴

E su questa idea di tattilità possiamo allora compiere l'*experimentum crucis* che metta davvero alla prova la nozione arnheimiana di “cognizione produttiva”. Per far ciò, dobbiamo mostrare tutta la nostra disponibilità, al

momento debito, a sospendere quella griglia di tipo teorico che include e incastra la tattilità tra i sensi, per l'esattezza tra cinque sensi, e, a partire da tale collocazione, ne deduce – e limita – funzioni e caratteri. Utilizziamo qui il termine “teoria” nel senso in cui la fenomenologia della percezione si è riferita criticamente alle “teorie” – idealismo e realismo ne sono un esempio classico – come a quelle operazioni con le quali l'uomo concreto ha nel tempo rivestito con strati su strati di edifici concettuali la realtà originaria dell'esperienza. Costruzioni intellettuali che hanno finito per rendere inaccessibile quella realtà dalla quale pure ogni pensiero prende le mosse.⁵ Non vi è infatti teoria che nella storia del pensiero occidentale (dalle scienze naturali alle moderne scienze umane) non abbia assegnato alla tattilità precisi compiti da assolvere all'interno della sfera delle competenze che la cosiddetta conoscenza sensibile assegna a ciascun senso: ciascuno distinto secondo un rigorosissimo ed esclusivo *princi-*

pium individuationis.

A dire il vero, da quando le società hanno intrapreso il percorso della specializzazione e della suddivisione sempre più parcellizzata dei compiti professionali (percorso sicuramente accelerato dall'avvento dell'industrializzazione), anche il corpo, la vita, le città hanno subito un processo di *sparagmòs*, di smembramento. Uno spargimento delle membra che, però, a differenza del rituale dionisiaco, non risponde al bisogno numinoso di riappropriazione dello spirito primigenio della terra, semmai conduce alla iniziazione ad una fase della vita collettiva vocata alla dispersione e all'alienazione delle proprie energie fisiche e spirituali. La storia dei sensi segue, da secoli, una evoluzione del tutto simile, e non pare proprio che i più recenti scenari della tecnologia smaterializzata siano stati, ad oggi, in grado di invertire questa rotta. La digitalizzazione dei sistemi di comunicazione interpersonale e sociale, a tutti gli effetti, ha promosso la separazione e l'isolamento,

e non la crasi, delle funzioni cognitive e percettive dell'individuo, piegandole alle esigenze delle piattaforme e dei linguaggi programmati.

E, dunque, per comprendere con maggiore pienezza l'universo della tattilità, converrà rimettersi all'ascolto di quelle voci che hanno operato una riflessione sul mondo della conoscenza sensibile dall'interno, o, dai confini dei sistemi di pensiero; ma anche avvicinare alcune suggestioni - anch'esse talvolta non meno inclini allo spirito di sistema - provenienti da mondi eterodossi alla scienza e alla filosofia accademiche, quali ad esempio la psicologia sperimentale che, dagli inizi del secolo scorso, esplora l'ulteriorità del sensibile. Di tale "ulteriorità", il senso tattile (o meglio, il senso "aptico", sua estensione, suo substrato),⁶ in alcuni casi, come vedremo, diviene interprete e guida.

Il tatto intelligente

Nell'intraprendere un percorso di ricerca su tematiche che attestano il loro statuto in aree di confine (tematiche il cui profilo risulta a volte persino di difficile identificazione, se pensiamo agli attraversamenti interdisciplinari e comparati), sono sempre autorizzate direzioni differenti verso le quali orientarsi. Ad esempio, quando analizziamo le funzioni della tattilità attraverso la riflessione prodotta nei momenti più salienti della storia del pensiero estetico, possono subito presentarsi due vie percorribili, solo apparentemente esclusive. La prima è la via che immediatamente un discorso sul sensibile suggerisce e che conduce, quindi, all'indagine sulle filosofie sensistiche, sulle peregrinazioni sinestetiche all'interno delle poetiche esplicite e implicite del simbolismo, sulle suggestioni edonistiche presenti in alcuni indirizzi del pensiero estetico, insomma a quelle teoriche dell'arte non di rado accusate di "reali-

simo ingenuo". Si perviene a risultati abbondanti anche interrogando i rapporti tra estetica, psicologia, fisiologia, soprattutto così come sono stati intuiti e teorizzati per via sperimentale già in epoca positivista (Guyau, Taine). In tal senso, è emblematica del delirio scienziato *l'esthétique d'en bas* di uno "spirito esatto", l'italiano Mario Pilo, che definisce il bello, con una metafora chimica, la risultante di un processo di combinazione, di una soluzione chimica appunto, in cui "le proporzioni, nel nostro caso, sono queste: tre di elemento sensorio (anche se molte volte non avvertito e non valutato coscientemente in questa misura), due d'elemento sentimentale (d'interesse, per lo meno, in qualunque dei vari significati di questa parola) e una di elemento intellettuale; se no, o la combinazione non ha luogo o il composto non è d'indole estetica.⁷

È chiaro, in queste posizioni, il riconoscimento dell'origine naturale, sensibile, affettiva, della nostra conoscenza, e in particolare dell'esperienza estetica. Il di-

soccultamento della sfera della tattilità, per una sorta di effetto di trascinamento, avviene qui spontaneamente, e il tatto appare come sinonimo di senso, anzi il senso per eccellenza, talvolta senza che abbia luogo un vero scandaglio della struttura, delle funzioni percettive, delle articolazioni di significato, dei ribaltamenti e delle rivoluzioni che in ambito cognitivo questo senso, nello specifico, porta con sé. La mano, per sineddoche, assunta a *pars pro toto* della corporeità, diviene oggetto di elogio.

Una considerazione più complessa del ruolo del tatto nel processo della conoscenza emerge dalla riflessione di Condillac che, nel settecentesco *Trattato delle sensazioni*, attribuisce “all’organo più filosofo e profondo” la capacità di “condurre l’anima fuori di se stessa”.⁸ Finché non sopraggiunge il contributo della perlustrazione tattile a distinguere il sé dall’altro, e quindi a fornire l’attestazione, la verifica dell’esistenza del mondo esterno, l’impressione che il generale percepire produce è quella che le sensazio-

ni non siano altro che nostre maniere d’essere: sembra che si debba vedere soltanto la nostra anima modificata diversamente. La realtà e le cose non hanno altra consistenza che l’illusione del nostro trasformarci. Il sopraggiungere dell’attività tattile, che funziona da coordinamento e supporto alle altre sensazioni, fa sì che quelle che erano “modificazioni dell’anima” ora sono “qualità degli oggetti”. Tra i sensi che tendono a conservare l’anima dentro di sé ed altri che la traggono fuori di sé, il tatto è l’unico, per Condillac, in grado di educare gli altri sensi ad attribuire le sensazioni ai corpi nello spazio. È evidente come, nel percorso filogenetico ed ontogenetico, questo senso arcaico educi la vista, e con l’udito, il gusto e l’olfatto intrattenga un rapporto sinaptico.

La seconda via, invece, conduce a quei luoghi della riflessione teorica in cui prevalgono gli atteggiamenti di negazione, in cui la condanna del tatto a senso inferiore è la conseguenza immediata dell’oscuramento dei valori della

soggettività. In questi casi, si assiste all'instaurazione di una oggettività formale, autonoma, obbediente solo a leggi interne, per la quale le questioni percettive si risolvono nella elevazione di "distanze visive", uniche garanti di artisticità. Più che nelle estetiche compiute e sistematiche, è rovistando tra quelle che potremmo definire le "poetiche depurate" dei teorici della "visibilità pura", ovvero coloro che bandiscono per programma la tattilità per erigere la vista a senso nobile, superiore, deputato ad un percepire estetico, che potremmo trovarci dinanzi ad un fertile paradosso.

Se è vero che molte volte dice di più di una cosa chi la nega o tenta di rimuoverla, la via formalistica e visibilistica negando al tatto dignità estetica, della tattilità finisce in realtà col dirci molto. Da Fiedler a Hildebrand a Riegl, seppure in un'ottica di negazione, dunque, emergono con chiarezza i paradigmi percettivi, psicologici ed epistemologici di cui la componente tattile si fa carico

nell'apprensione estetica. Si pensi alla dialettica essenza-apparenza, storicizzata da Riegl nella diade "visione vicina"/"visione lontana".⁹ La visione ravvicinata, propria degli Egizi, nasce dall'esigenza di un criterio rappresentativo che ponga ordine in un mondo che appare caotico e confuso, che isoli le cose e le loro forme per scioglierle dalle relazioni in cui sembrano essere avvolte. Si tratta di un punto di vista tattile poiché la visione non mutua dalla tattilità solamente la necessaria abolizione delle distanze ma la propensione ad analizzare, discernere, interpretare l'individualità delle cose affrancandole dai rapporti e dalle combinazioni di cui l'esistenza organica è intrisa. La forma è qui simbolica dell'essenza cristallina e imperturbata delle cose.

Fiedler stesso, quando elegge la visione a mezzo e fine dell'attività artistica nella consapevolezza che "l'uomo, in una sfera circoscritta delle sue facoltà sensorie" – la vista – "riesce a trovare il mezzo di espressione di un materiale

sensibile” – ciò che è visibile – “nel materiale medesimo” – il materiale figurativo –,¹⁰ non nega al tatto la possibilità di espressione, sebbene questa debba necessariamente avvenire attraverso una “traduzione”, e quindi con una perdita di autonomia. Benché al percepire tattile non venga riconosciuta la capacità di esprimere artisticamente quei valori squisitamente visivi quali chiarezza, regolarità, unità e determinatezza della forma (è evidente come agisca in Fiedler una pregiudiziale scelta stilistica di marca classicistica), non viene per questo dissimulata la sua capacità a conoscere tattilmente. Un oggetto visibile non può essere accertato, per quanto riguarda la sua visibilità, da nessun altro senso se non da quello visivo; ma ciò può valere, sostituiti i termini, anche per la tattilità. Il problema sorge quando si pretende di toccare, pesare e magari udire, gustare o odorare ciò che si dà alla vista. Ogni attività espressiva o percettiva, nel pensiero fiedleriano, è una forma di sviluppo della realtà, non la presuppone già

data e formata, così come “il miracolo del linguaggio non consiste nel fatto che esso *significa* un essere, ma nel fatto che esso è un essere”.¹¹

Le due vie, così definite e tracciate per comodità esplicative, in realtà non procedono secondo traiettorie lineari e molte volte possono disattendere le aspettative circa il loro punto d’arrivo. La teoria della conoscenza, così come Condillac l’ha enunciata, attribuisce al tatto il ruolo di *sensus communis*, di “sentimento giudicante che coglie la differenza tra i sensibili o la loro unità: è quindi un principio che discerne o unifica”, come scrive E. Franzini,¹² che trasforma il turbine caotico delle percezioni, le quali in una fase originaria irretiscono e disgregano il soggetto, in un mondo ordinato e coerente. Il tatto, quindi, funziona da senso comune ai sensi, diviene sia sostrato originario e precategoriale del sentire, che dimensione nella quale ciò che è percepito, il sé, il mondo, si organizzano in forma *intelligente*. In questo modo, il *côté* soggettivistico

ed empiristico finisce con l'attribuire a questo senso una vera e propria funzione intellettuale. Il tatto spinge *fuori da sé*, producendo uno scollamento tra senso e corporeità, lì dove la tattilità aderiva al corpo con l'intimità di un rapporto simbolico.

Quando, invece (è il caso delle teorie formaliste e visibiliste, il *côté* oggettivistico, per intenderci), si erige la categoria esaustiva di visibilità a criterio puro di esteticità, esso si fa veicolo (per contrasto) di istanze infrarazionali attraverso le quali esemplifica l'immediatezza del sentire, rinvia alla componente sentimentale e affettiva della forma, e la sottrae ad un destino di obbiettività trascendente.¹³ Sollecita la partecipazione emotiva e fisiologica del corpo favorendo la rivendicazione della soggettività. Il tatto, in tal caso, riconduce *dentro*, nella profondità dell'*apsis*, così da destituire di significato il ruolo della mano, che in questa situazione perde la sua priorità nel rappresentarne le funzioni. L'elogio della mano di Focil-

lon, quindi, non è da interpretare immediatamente come l'elogio della tattilità, sebbene rimanga la mano, nella morfogenesi focilloniana, lo strumento pratico d'espressione della forma e dello spirito.¹⁴

Le teorie del formalismo perseguendo nel loro programma modelli di oggettività e di imperturbato distacco visivo, sembrano in apparenza obnubilare il soggetto in quanto portatore di valenze sensibili anche se in realtà ne rivelano, in maniera luminosa, percorsi intellettivi e cognitivi. Il soggetto che si cela in quanto senziente, torna ad esibirsi in quanto pensante. E la tattilità come *sentire dal di dentro*, che mette fuori gioco l'equazione manotatto responsabile di una esplorazione di superficie, risponde pienamente alle dinamiche intellettive. Essa riproduce una dimensione noetica, si fa modello della realtà noumenica, la più impalpabile delle realtà. Anziché sollecitare il coinvolgimento sensibile, il contatto passionale con il corpo aggettante delle cose (il "di fuori"), il tatto, in

questa accezione, rivela la sua vocazione a rappresentare il conoscere analitico, volto all'indagine e alla sintesi razionale.

Tanto è che i valori della tattilità non dimorano in quei livelli dell'opera che ricercano l'imitazione, la veridicità figurativa degli oggetti, la loro "fedele" raffigurazione. Non il colore è quindi in grado di sollecitare la nostra *apsis* ma, direbbe Bernard Berenson, ciò spetta alla composizione spaziale, alla forma, al movimento, ai valori strutturali e costruttivi del disegno, alle dinamiche più intellettuali dell'attività artistica *tout court*.¹⁵ La sfera interna e fisiologica del nostro sentire, la corporeità nella sua integrale espressione, si attiva solo allorché la visione funziona non da approdo definitivo, ma da tramite, canale di transito, a suo modo "formalizzante", degli stimoli esterni. È la cinestesia, e tutti quei luoghi in cui lo schema corporeo procede ad organizzarsi, che rappresentano la dimensione in cui l'opera prende un corpo, una forma *falli-*

bile e instabile, così come solo in termini di fallibilità ed instabilità possiamo pensare il processo di costituzione dell'immagine di sé. Il principio empatico che vuole la natura, il corpo (*Lieb*), vivente della vita che l'io conferisce e nella quale l'io stesso si ritrova, passa sempre attraverso l'apprensione visiva, ma solo nell'intento di superarla.

Se poi, come in un racconto di Voltaire, ai ciechi è concesso di distinguere i colori, e ai sordi di giudicare la musica, ai "puramente visivi", potremmo dire, si può aprire l'universo della tattilità.¹⁶

Il tatto è veridico?

Anche al tatto si danno esperienze illusorie.

Non vogliamo più porre, a livello ipotetico, il problema dell'accertamento della concretezza del mondo affidandone la conferma ultima al tatto. Secondo una tradizione

di pensiero che trova la sua maggiore espressione nella gnoseologia illuminista e sensista, esso sarebbe il promotore della verifica di esistenza delle cose rappresentate. Ma qui, ora, preme la necessità di riscattare la capacità di questo senso di esercitare le sue funzioni e i suoi poteri nell'assenza, nella distanza, in mancanza di prossimità fisica tra soggetto percipiente e mondo fisico. Accorderebbero così la nostra fiducia ai poteri ulteriori dei sensi e alla possibilità che il tatto possa cadere in errore (come accade nell'esperienza straniante del sogno dove fuori e dentro, vicinanza e lontananza, prima e poi appaiono alterati quando non rovesciati rispetto alla realtà vigile, eppure meravigliosamente coerenti).¹⁷

In tale direzione, l'elogio focilloniano della mano, strumento rivelatore della morfogenesi estetica, è lontano dall'essere un elogio della vita della tattilità come istanza della corporeità. Almeno quanto è distante dal produrre effetti propriocettivi la pratica dello scorrimento digitale,

fatto di gesti lievi, veloci, discontinui che sfiorano appena (e oramai nemmeno più sfiorano) schermi a cristalli liquidi e piattaforme virtuali. Tutt'al più la mano perlustra delicatamente contorni, come in un esercizio di levitazione fa evaporare le forme, e rimpiange quell'illusione di profondità che la vista con più immediatezza dispensa. Il corpo è un'altra cosa.

La fallibilità

Il tatto non è allora istantaneità di una percezione, non percepito risolvibile in un *hic et nunc*, ma è esperienza sensibile dinamica, che si estende nei tempi del vissuto, in un prima e poi che intesse la memoria fluttuante dei sensi. Il tatto è spaesamento, disorientamento temporale, dimensione non isolata, franta, analitica, ma esistenziale, complessa.

Allora perché non intraprendere una via alternativa di ricerca muovendo dall'ipotesi di una fallibilità di questo senso che, quindi, non accerta più niente, non la solidità, non la tridimensionalità, non la scoperta del sé attraverso l'ostacolo che l'altro pone, che non conduce l'anima fuori di sé e non attribuisce le qualità agli oggetti anziché avvertirle come nostre modificazioni. Semmai il tatto aderisce a noi nella misura in cui noi siamo la nostra stessa transitorietà. Esso è il sintomo del nostro continuo formare e perdere (di) forma.

Gli angoli bui

Gli angoli bui sono la dimora di giochi tattili, giochi in cui la luce, che è brava rivelatrice di forme cristalline ed inorganiche, si riassorbe nei corpi, li tocca e li attraversa con la magia di una raddomante.

La vista è tatto della luce. Ma la luce, quando accorciando le distanze aderisce alle cose per rivelarle, si tramuta in ombra, infine in oscurità. Il tatto riduce in cattività qualsiasi spiraglio luminoso ed affiora la sua vocazione a farsi voce vibrante dell'io sommerso. Il Bello (dominio della chiarezza) cede al Sublime (vertigine dell'oscurità, delle affezioni dell'animo e dell'immaginazione). Così nasce la scultura, la plastica, che può vivere della sua vita estetica solo in certi angoli semibui dove le traiettorie degli sguardi tra raggi incidenti e riflessi, nel disdegno della linea retta, disoccultano i corpi dagli spazi cavi.

Se proprio di una tattilità dello sguardo vogliamo parlare, allora ad esso va riconosciuto il potere di "premere" sui confini della forma visiva, e di mettere alla prova la tenuta dei margini che separano, eppure mettono in comunicazione, l'opera con l'ambiente in cui essa sta. La perlustrazione tattile che il mio occhio esercita sul corpo dell'opera agisce lungo i suoi bordi, ne testa il grado di elasticità

massima, mette in tensione e mobilita le sue linee interne di struttura. Essa può anche giungere a rovesciare i ruoli di figure e sfondi, liberando i margini della figura della loro “funzione unilaterale”,¹⁸ trasformando le zone prive di forma, quelle che stanno dietro, vuote e prive di senso, in presenze eccellenti.

Tatto e Unheimliche

Il destino di questo senso originario è riconoscibile, oggi, nella condizione in cui tutto il nostro sensorio vacilla. L'equivoco tra organico e inorganico, tra animato e inanimato, tra imminenza corporea e assenza che le tecnologie alimentano è tipico di un percorso perturbante. Le scelte dell'arte ne portano i segni. La stessa delega della nostra volontà senziente alla macchina simulatrice che per un verso ci tutela da dolori e infelicità e per l'altro ge-

nera angoscia, turbamento, lascia intravedere gli effetti di un “sentire” rimosso che preme per ritornare con la forza devastante di un affetto tradito.

Perché stupirsi, quindi, se tra lo spettacolo catottrico di una vita mediata e i richiami ad una tattilità virtuale che si esprime nei tentativi di riappropriazione di un corpo snaturato da giochi di specchi, abbiamo paura?

Un senso rabdomantico

Sull'intelligenza dei sensi e l'ulteriorità del sensibile si era esercitato nei primi decenni del secolo, in area francese, un indirizzo estremo della psicologia sperimentale, la *metapsichica*. Ritorna, nel linguaggio di Charles Richet,¹⁹ rinvigorita e nel contempo rovesciata rispetto alla sua traccia semantica originaria, la nozione di *sensu estetico* o *aisthesis*, a significare “la facoltà superiore con la quale si

può attingere al mondo dell'inconoscibile, al mondo dei noumeni e scoprire le leggi della vita".²⁰ L'*aisthésis*, settimo senso, è il senso dell'intuizione estetica che all'intuizione bergsoniana, sintesi di istinto e intelligenza, congiunge la dimensione della spiritualità. Ad esso si perviene con l'esercizio del "sesto senso", di natura tattile, quella facoltà grazie alla quale l'essere vivente percepisce e crea. Sintesi di istinto, sentimento e ragione, l'*aisthésis* è orientato alla ricerca del bello inteso come forma dell'armonia universale.

Mai come in questa dimensione *vedere è toccare*, al di là di ogni possibile suggestione metaforica. Autoscopia, senso della direzione, senso parottico, psicomètria, chiaro-veggenza, telepatia agiscono per il tramite della tattilità della vista. Nella maggior parte dei casi si mette in scena un vedere che sfonda la quarta parete, abolisce le distanze e agisce sulle cose, le rintraccia, localizza e modifica, sospendendo la razionalità di spazio e tempo. Il tatto si af-

franca dal corpo, la vista se ne appropria. Oggi, quasi un secolo dopo Richet, l'*aisthésis* viene declinata nei termini di una "estetica diffusa", che pervade tutto e non si raprende a nulla. Non vi è luogo o momento della nostra vita sociale e individuale che non sia interessato al soddisfacimento di un "bisogno" estetico. L'"armonia universale" della nostra epoca è nel segno della condivisione di una tale culto voluttuoso dell'effimero. A loro volta, le tecnologie digitali, altrettanto "diffuse", dismettono i valori del corpo e al posto di una tattilità che risponda all'afflato della prossimità, dell'appartenenza fisica, celebrano il rito raddomantico del cambiare e modificare gli stati del nostro e dell'altrui essere, a debita distanza.

Scala dei sensi di Charles Richet*

(da leggere dal basso all'alto)

SENSI	FACOLTA' CORRISPONDENTI
7° senso: <i>Aisth�sis</i> (senso genesico superiore)	Intuizione spirituale e metafisica: -intuizione razionale e matematica -intuizione sentimentale e artistica
6° senso: Vista 5° senso: Udito 4° senso: Odorato 3° senso: Gusto 2° senso: Tatto } <i>sesto senso:</i> Senso aptico	Intuizioni e istinti destinati a proteggere la vita dell'individuo.
1° senso: Libido (senso genesico inferiore)	Intuizioni e istinti finalizzati alla riproduzione della specie.

* Ch. Richet, *Notre sixième sens*,  ditions Montaigne, Paris, 1928.

MICLA PETRELLI – Insegna Teoria della Percezione e Psicologia della Forma all'Accademia di Belle Arti di Urbino.   stata titolare di assegno di ricerca presso il Dipartimento di Filosofia dell'Universit  di Bologna. Si occupa di psicologia e di teorie delle arti e, in particolare pi  recentemente, di processi percettivi verbo-visuali, ricerca confluita nel saggio *Il progetto che   l'io. Studi su identit , sguardo, scrittura* (Mimesis, 2013). Ha scritto di figure del Novecento estetico-letterario e, in particolare, di Fernando Pessoa a cui ha dedicato numerosi saggi interpretativi e la traduzione italiana delle *Pagine di estetica* (Quodlibet, 2006). Tra le sue pubblicazioni: *Valori tattili e arte del sensibile* (Alinea, 1994) e ha curato con L. Rampello la raccolta postuma di saggi di Paolo Bagni, *Linguaggi dell'estetica* (Alinea, 2006).

NOTE

¹ J. Ortega y Gasset, *La disumanizzazione dell'arte*, Sossella, Roma 2005.

² Cfr. V. Turner, *Antropologia dell'esperienza*, a cura di S. De Matteis, Il Mulino, Bologna 2014.

³ R. Arnheim, *Intuizione e intelletto. Nuovi saggi di psicologia dell'arte*, Feltrinelli, Milano 1986, p. 29.

⁴ Sul radicale superamento della considerazione dei sensi quali canali autonomi e singolari di comunicazione con l'esterno, a sostegno di una idea complessa di "sistema percettivo", si veda: J. J. Gibson, *The senses considered as perceptual system*, Houghton Mifflin, Boston 1966. Sulla teoria ecologista, in una traduzione aggiornata, cfr. J. J. Gibson, *Un approccio ecologico alla percezione visiva*, a cura di V. Santarcangelo, Mimesis, Milano-Udine, 2014.

⁵ Cfr. M. Merleau-Ponty, *Senso e non senso. Percezione e significato della realtà*, introduzione di E. Paci, Il Saggiatore, Milano 2004.

⁶ Per una definizione di "senso aptico", si veda: F. Veldman, *Haptonomie: science de l'affectivité*, Presses Universitaires de France, Paris 1989.

⁷ M. Pilo, *Estetica* (1905), a cura di M. Petrelli, Alinea, Firenze 1998, p. 128.

⁸ Condillac, *Trattato delle sensazioni* (1754), a cura di P. Salvucci, Laterza, Bari 1970.

⁹ A. Riegl, *Industria artistica tardoromana* (1901), Sansoni, Firenze 1953.

¹⁰ K. Fiedler, *Sull'origine dell'attività artistica* (1887), con prefazione di C. L. Ragghianti, Neri Pozza, Venezia 1963, p. 186.

¹¹ Ivi, p. 147.

¹² E. Franzini, *Filosofia dei sentimenti*, Mondadori, Milano, 1997, p. 190.

¹³ Ivi, p. 18.

¹⁴ H. Focillon, "Vita delle forme" seguito da "Elogio della mano" (1939), prefazione di E. Castelnuovo, Einaudi, Torino, 1990.

¹⁵ B. Berenson, *Estetica, Etica e Storia nelle arti della rappresentazione visiva* (1941), Abscondita, Milano 2009.

¹⁶ Voltaire, *Les aveugles juges des couleurs*, in *Œuvres complètes*, t. XLI, Imprimerie de la Société Littéraire- Typographique, Paris 1785.

¹⁷ Cfr. M. Zambrano, *Il sogno creatore*, Bruno Mondadori, Milano 2002.

¹⁸ G. Kanizsa, *Grammatica del vedere. Saggi su percezione e gestalt*, il Mulino, Bologna 1997, pp. 40-42.

¹⁹ Cfr. Ch. Richet, *Notre sixième sens*, Montaigne, Paris 1928.

²⁰ P. Le Cour, *Le septième sens: l'Aïsthésis*, Atlantis, Paris 1931, p. 7.