



Citation: G. Tenti (2020) Pratiche viventi. Temi di una poietica contemporanea. *Aisthesis* 13(1): 73-82. doi: 10.13128/Aisthesis-11145

Copyright: © 2020 G. Tenti. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<http://www.fupress.com/aisthesis>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The authors have declared that no competing interests exist.

Pratiche viventi. Temi di una poietica contemporanea

GREGORIO TENTI

Università degli Studi di Genova (Northwestern Italian Philosophy Consortium)

Abstract. To overcome the art-craft dualism, a root and branch reform of a traditionally hegemonic view on human activities is needed. By focusing on Gilbert Simondon's fundamental claims, the article aims to display the most important consequences of a more in-depth understanding of poiesis, especially in relation to its reintegration with the sphere of praxis and collective *ethos* and to its connections with the idea of creativity. The field of production will lastly be associated with the concept of "living practice", regarded as important for the definition of a contemporary poietics.

Keywords. Poiesis, craft, technics, living practice, Simondon.

La separazione tra arte e *craft* costituisce uno dei motivi fondamentali della storia dell'estetica, nella misura in cui il carattere poietico di un "saper-fare" è di rado apparso dirimente per la comprensione del *quid* artistico. In Kant troviamo che l'arte è una specie del *facere*: non dello stesso genere del *Wirken*, prerogativo della natura, né però dell'*Handwerk*, in cui prevale la meccanica subordinazione al fine, ma con qualcosa di entrambi (Kant [1790]: 283-285). Per lo Hegel della *Phänomenologie des Geistes*, lo scarto tra fare artigianale e produzione artistica è segnato dal trapasso dell'oggettivazione istintiva nell'interiorità autocosciente (Hegel [1807]: 457 ss). Ma in Schleiermacher, ad esempio, non c'è più traccia di alcuna continuità: l'espressione artistica e il procedere tecnico-manuale appartengono a due regimi di funzioni differenti, e non si mescolano che accidentalmente (Schleiermacher [1984]: 50). Schelling aveva già sostenuto nel *System* del 1800 una sorta di posizione di mezzo, secondo cui «sarebbe una questione perfettamente inutile domandare quale delle due componenti sia da privilegiare rispetto all'altra» (Schelling [1800]: 561). La ragione poietica dell'espressione artistica non è mai stata di fatto riconosciuta in maniera univoca, e incontra poi una radicale esclusione in quegli autori che, in epoche successive, riformuleranno la questione nella chiave di un idealismo spiritualista.

Seguiamo a mo' d'esempio le distinzioni operate da Bergson nelle pagine de *L'Evoluzione creatrice*. L'intelligenza umana, sostiene Bergson, tende naturalmente ad adattare le proprie categorie alle leggi della causalità, sia essa efficiente (meccanica) o finale, perché necessita di muoversi innanzitutto nell'ordine pratico e conoscitivo dell'«azione». L'uomo è dunque portato a individuare delle regolarità consequenziali e ad assumerle intenzionalmente come finalità; a vedere, cioè, il mondo come insieme di costanze che possono essere sia oggettivate e manipolate come mezzi che incorporate e perseguite come fini. Al primo scopo serve una «matematica naturale» o intelligenza calcolante, al secondo una pratica produttiva. Così, scrive Bergson ([1907]: 51-52), «nasciamo geometri come nasciamo artigiani». «Ogni fabbricazione, per quanto rudimentale sia, vive di similitudini e di ripetizioni, come la geometria naturale che le serve da base» (Bergson [1907]: 51-52). In entrambi i casi, l'uomo mette in atto un'astrazione utile all'azione, ma in questo modo respinge il nuovo e l'imprevedibile. L'esercizio della *creatività*, ovvero della libera produzione, non è d'altronde che il lusso di chi non deve provvedere in prima persona ai propri bisogni. Bergson identifica così due aspetti complementari, il calcolo dei mezzi e l'azione secondo fini, entrambi appartenenti alla sfera della produzione; e due posizioni sovraordinate e tra loro contrapposte: la produzione *tout court* (ovvero l'azione codificata) e la spontaneità creativa. In tal modo è sancita una volta di più la separazione tra arte e produzione, ma secondo il criterio della creatività – laddove Kant, per esempio, restava legato al criterio del piacere (Kant [1790]: 287) e Hegel a quello speculativo del *Geist*.

Lo spostamento del *focus* sul concetto di creatività si è consumato anche all'interno del dibattito specificamente dedicato al rapporto tra arte e *craft*. Commentando le ripartizioni categoriali operate da Collingwood (1938), Martland sostiene che il *craft*, a differenza dell'arte, soddisfa abitudini percettive in base a meccanismi di riconoscimento: in altre parole «si subordina al passato [*serves the past*]» (Martland [1974]: 234). Ma la tesi che riduce il saper-fare ad agire stereotipato e

procedurale è stata ampiamente criticata già proprio all'interno di questo dibattito. Fethe (1977) mette in luce, ad esempio, come il *craft* dispieghi una connessione viva con ciò che in termini fenomenologici si definisce la sfera della *Lebenswelt*. Mounce (1991) porta numerosi esempi in cui il *craft* rappresenta un'attività non codificata e non interamente prevedibile. Più in generale, Mounce mostra che la distinzione drammatica tra arte e *craft*, concepita solo in base ai termini estremi dei due ambiti, è in fondo poco significativa: sembra molto più sensato interrogarsi, come suggerisce a sua volta Tilghman ([2006]: 179), sulle condizioni in cui è stata avvertita la necessità di tracciare quei confini teorici, piuttosto che rimarcare i confini stessi per mezzo di minimi spostamenti.

Che le pratiche raccolte sotto il concetto di *craft* siano qualcosa di *radicalmente differente* da quelle raccolte sotto il concetto di arte, suona oggi come un pensiero antiquato, sopravvissuto in qualche modo a una serie di mutamenti interni ed esterni al mondo dell'arte. In un regime di compiuta democratizzazione e diffusione dell'estetico, le pratiche espressivo-produttive fondate sul saper-fare soddisfano quotidianamente le esigenze estetiche di molti individui, tanto da indurre a parlare di «design diffuso» (Di Stefano [2012]: 66) e di «*craft consumption*» (Campbell [2005]). Chiunque oggi si proponga di rintracciare le nuove forme di un tessuto simbolico-narrativo non può che imbattersi nella mobilitazione di quei saperi *embodied* e pre-concettuali (Polanyi [1966], Ingold [2013]), di quegli *know-how* che si rivelano connessi ad un tratto antropologico, e vanno ad assumere un vero e proprio valore neo-mitologico (Dreyfus & Kelly [2011]). L'idea di un compito eroico dell'artista, che lo assurge a creatore e scaturigine unica di significato, sembra essere stata soppiantata da quella di un produttore che coltiva quotidianamente un regime di senso condiviso tramite specifiche modalità di accesso al reale, che vanno dallo sport alla ceramica. Un esercizio più «urbano» della creatività trasmette così la dimensione di partecipazione ad un'impresa collettiva dai tratti non vincolanti, di un ancoramento al contesto di vita guadagnato attraverso la libera pratica individuale.

Senza doverci necessariamente occupare di misurare la distanza che, seppur in uno spettro continuo, separa questo insieme di pratiche dall'espressione strettamente artistica (la quale ha non solo una sua legittimità teorica, ma anche una storia e delle leggi proprie), si può cominciare a riflettere sulla portata di un concetto che non fa distinzioni tra attività con o senza opera; che intende queste attività come a un tempo individuali e collettive, personali e condivise; e ancora che evade la distinzione tra procedura codificata e processo incodificabile. Tornare a domandarci se il *craftman* pende o meno dalla parte del bergsoniano «uomo d'azione» è un'operazione legittima quando si dismette il punto di vista che privilegia le categorie dell'arte, per rintracciare le potenzialità intrinseche al concetto stesso di azione produttiva. In tal senso procederà il nostro tentativo. Si arriverà a notare così che il saper-fare rimodula alcune funzioni di tradizionale appannaggio dell'arte – come la costruzione o preparazione di una forma di comunità, la ricomposizione dei rapporti con il mondo delle cose e la coltivazione del quadro di senso dell'esistenza individuale – alla luce di un compito più ampio. La nozione di *craft* verrà approfondita innanzitutto in relazione a un diverso concetto dell'agire tecnico; e, in seconda battuta, in rapporto alla sua coesione con la sfera etica e alla specifica nozione di creatività che esso veicola. Saremo infine in grado di avanzare una definizione, quella di “pratica vivente”, che possa cominciare a rendere ragione dell'importanza e della ricchezza di questo concetto.

In Bergson, come d'altronde in Collingwood, l'intento di separare il saper-fare dall'arte sembra derivare da una concezione del lavoro manuale e della tecnica in generale come attività stereotipate, che escludono la novità, e perciò subordinate. Questo inveterato pregiudizio di matrice spiritualista è ciò che occorre tornare a scardinare ogni qual volta si voglia riflettere in maniera feconda sulla distinzione tra arte e *craft*. Una riflessione radicale, tuttavia, deve aprire a una vera e propria riforma della prospettiva sul fare e sul produrre dell'uomo. Non sono molti gli autori che si sono

spinti fino a un'emendazione completa delle categorie in questo ambito. Uno di questi è Gilbert Simondon, filosofo annoverato fra i pensatori della tecnica più originali del secolo scorso. Recuperando istanze provenienti dalle scienze della natura, dalla cibernetica e dalla storia della tecnologia, Simondon promuove l'oltrepassamento di una concezione «schiavistica» della tecnica, risultata egemonica nella tradizione moderna. Egli forza con efficacia il riavvicinamento dei poli kantiani del *facere* artistico, del *Wirken* naturale e del lavoro manuale, sostenendo il carattere di auto-telia e inventività dell'azione produttiva insieme alla sua portata etico-comunitaria.

A partire da *Du mode d'existence des objets techniques* (1958), Simondon ha condotto una critica serrata a quella cultura che vede negli oggetti tecnici degli enti definiti da un valore strumentale univoco. Nella schiavitù Simondon scorge l'essenza stessa della strumentalità e dell'oggettualità, in quanto «dipendenza in rapporto ad un altro e ai fini di un altro» (Simondon [2014]: 37): così per i Romani lo schiavo era *instrumentum vocale* e l'utensile *instrumentum mutum*. Le odierne tecnologie dell'informazione si fondano su un paradigma, quello cibernetico, che sin dai suoi preamboli legittima valori di dominio e sottomissione del mondo delle cose¹. Il problema per cui la scienza cibernetica delle origini resta niente più che una semplice curiosità storica risponde proprio al fatto che essa costruisce i propri oggetti, gli automi, come cose morte, in grado soltanto di eseguire delle procedure – ossia di compiere un lavoro –, dunque incapaci di esistenza autonoma (Simondon [2016]: 397-420).

Alla «tecnicità» sono stati attribuiti i tratti dell'esecuzione meccanica prendendo a modello gli oggetti tecnici più banali e meno significativi, come ad esempio il martello, e inferendone un'essenza strumentale. Per Simondon, al contrario, un ente tecnico dev'essere concepito in base alla capacità di veicolare, elaborare e amplificare informa-

¹ Si pensi anche solo al nome “cibernetica”, vera e propria “arte del governo”, e a quello dei suoi oggetti, i cosiddetti “servosistemi”. Su questo tema cfr. Bodei (2019).

zione. «*Es gibt Information*», scriverà molti anni dopo Peter Sloterdijk, è la frase che segna il distacco dallo schiavismo tecnico (Sloterdijk [2001]: 64). Cominciare a intendere gli oggetti tecnici in base al criterio dell'informazione significativa di cui essi possono farsi portatori, ovvero alla loro cifra di senso, apre a una visione del mondo secondo flussi di divenire, processi e momenti di gravidanza in cui atti e comportamenti legano attori umani e non umani in un'unica forma di esistenza. Scrive Simondon:

L'operazione tecnica non è più soltanto, da una parte, una messa in forma secondo uno scopo prestabilito e dall'altra uno strumento, relativamente transitorio e ordinario, per ottenere uno scopo in quanto stato, che si presenta come risultato definitivo. L'operazione tecnica è un movimento, una commutazione, una transizione, che compie un percorso del reale e continua l'impulso generatore, senza tendere verso uno stato terminale che l'arresta. (Simondon [2014]: 124)

Intesi secondo le loro operazioni, gli oggetti si identificano con i processi che li coinvolgono, sia attualmente che virtualmente. Tali processi riuniscono sempre più di una funzione in un sistema di convergenza tensiva, dotato di un «certo margine d'indeterminazione» (Simondon [1958]: 12) che ne assicura la fecondità e ne permette l'evoluzione. «La macchina, opera d'organizzazione, d'informazione, è, come la vita e con la vita, ciò che si oppone al disordine» (Simondon [1958]: 17-18). Ogni oggetto correla dei flussi di divenire a una forma aperta e sinergica, in virtù di uno stato di incompletezza tensiva; si costituisce quindi come qualcosa di più simile a un organismo che a un meccanismo, in base a un movimento cosmicizzante. Apertura, incompletezza, tensione del sistema rimandano alla componente dinamica o energetica che precede la struttura individuale. La prospettiva assunta da Simondon allinea ogni ente individuato a una dinamica morfogenetica che lo porta a «concretizzazione» (Simondon [1958]: 48) secondo specifiche forme di interazione con una zona di latenza pre-individuale. «Il sapere tecnologico è creatore, amplificante, si associa ad un'etica cognitiva della libertà e della generosità, perché opera una

genesì, come quella che ha condotto il mondo ad essere ciò che vediamo essere» (Simondon [2014]: 124). Solo in quanto frutto di vera genesì l'oggetto può affrancarsi dalla presenza del suo utilizzatore, esercitando quel potere di divergenza dall'impiego attuale a cui fa effettivamente capo la sua esistenza autonoma, costituendosi dunque come «essere d'informazione» (Simondon [2005]: 707), in un certo qual modo naturalizzandosi.

La produzione non risponde più a quell'*aitia*, quella causa personale a cui la assegnava Platone ([1979], 205 b-c): essa trova ragione in una diffusione delle cause tra piano individuale, pre-individuale e infine trans-individuale. Ciò che suscita il divenire dell'oggetto alimentando il gioco tra struttura ed energia è infatti un ordine di determinazioni di natura mista, quello delle immagini, che si tramandano a livello dei grandi gruppi umani e delle culture. È così che, secondo un'idea che risale a Tarde e Leroi-Gourhan, la tecnica «si genera essa stessa e rinasce da sé stessa» (Simondon [2014]: 124). Affronteremo più avanti il ruolo delle immagini nella morfogenesi tecnica. Per ora si torni a notare che l'azione del singolo individuo, nel processo di sviluppo degli oggetti, deve costantemente reimmettersi in un dominio di processi più ampi; la stessa idea di procedura si lega al tramandamento di una memoria formativa immediatamente individuale e collettiva, impossibile da codificare (in senso computazionale), che costruisce un modo di essere nel mondo. Il singolo non è che «assistente della creazione» (Simondon [2014]: 124). Ecco che l'essenza della tecnica risulta più vicina all'alchimia che alla fabbricazione (Simondon [2014]: 133); ed ecco saltare quello schema proairetico che da sempre informa la nozione di poiesi, a favore di un paradigma più propriamente genetico. Slegare la *poiesis* dalla *proairesis* demiurgica, ovvero dall'intenzionalità produttrice, significa infatti estrarla dall'orizzonte del progetto e della rappresentazione, orizzonte che assolve l'esistenza del mezzo nella realizzazione di un fine relativo a un intelletto separato, subordinando l'attività produttiva a quella intellettuale-contemplativa.

Allo schema demiurgico che struttura la nozione di *poiesis* corrispondono tanto un'idea

proto-creazionista, legata al passaggio deliberato dall'essere al non-essere, quanto una concezione ilomorfica di stampo aristotelico. Il *poietès*, infatti, è ricettacolo delle forme che egli stesso trascoglie e impone su una materia inerte, immaginata in perenne stato di attesa. Quello basato sul dualismo materia-forma è un paradigma talmente collaudato che può essere ancora attribuito tale e quale a un fenomeno così lontano come il design, in cui il *craftman* è facilmente un novello demiurgo, laddove invece l'artista è creatore delle forme (Flusser [1933]: 27-31). L'arte – al contrario del *craft* – «inventa il modo di fare» (Pareyson [1954]: 59), perché mette in discussione ogni tappa del percorso produttivo, ingaggiando un libero gioco con la materialità slegato da procedure (mezzi) e da aspettative (fini). Queste conclusioni si fondano, di nuovo, su una concezione povera della tecnica e del saper-fare, intese come attività interamente meccaniche a cui è implicito un portato alienante, e su un pregiudizio di matrice spiritualista. L'artigiano, il *craftman*, non agisce affatto come un demiurgo. In pagine illuminanti, Simondon ([2005]: 66-71) mostra come la figura del demiurgo sia tagliata sul ruolo sociale di colui che commissiona il lavoro, il “padrone” hegeliano che desidera vedere oggettivato ciò che ha in mente, ma non si occupa di come la produzione avviene effettivamente, e può quindi intendere la materia come un bacino di potenzialità pure che attende di essere messo in forma. L'artigiano, al contrario, opera a stretto contatto con la materia e ne riconosce le qualità attive, le proprietà specifiche, che richiedono operazioni *ad hoc* e includono la singolarità come parte fondante del processo. Egli è colui che assiste alla nascita dell'oggetto, dell'evento di genesi come incontro significativo tra processi disparati.

Lo *know-how* dell'artigiano non è concretamente guidato da rappresentazioni che fungono da fini, come la definizione o la visione mentale del prodotto finito, ma da modelli molto più generici, schematiche pre-concettuali che richiedono di essere performate in un costante confronto con la situazione produttiva. Analogamente, argomenta altrove Simondon, il bambino piccolo posto di

fronte a un'automobile durante la fase di imprinting «non *vede* soltanto o non *intende* soltanto un'automobile», ma “*fa* l'automobile”, partecipa al suo funzionamento, recependo e testando gli schemi operativi dell'oggetto in funzione (Simondon [2014]: 27). La realtà concreta dell'agire tecnico induce dunque a una ricomprensione del processo produttivo come un atto del “prender-parte”, in cui le strutture soggettive sono rimesse costantemente in gioco.

Occorre intendere tutte le pratiche produttive, ovvero tutte le pratiche tecniche, secondo la norma interna al loro fare: bisogna poter sopportare cioè che la natura dell'operazione tecnica consista nel potere di dettare a sé stessa i propri fini nel suo operare. Simondon sostiene questo punto – che nell'operazione tecnica «la norma è la derivata dell'atto e non di una virtualità precedente che occorrerebbe realizzare» (Simondon [2014]: 77) – operando un vero rovesciamento dei termini: ciò che definisce la tecnica non è più un carattere prevalentemente esecutivo, ma un'essenza inventiva. L'autonomia auto-normativa della sfera della produzione deve derivare da una rimodulazione del concetto di creatività, inventività o emergenza del nuovo. Per Simondon, è indubitabilmente la tecnica l'attività umana più radicalmente progressiva. Così come ogni atto di individuazione è trasformazione delle proprie condizioni, all'interno di un processo produttivo la modificazione attiva dei vincoli avviene in un senso non prevedibile, generato dallo stato di comunicazione tra mondo dell'oggetto e mondo del soggetto per mezzo di schematiche che non hanno nulla di intenzionale. Il tessuto di risonanza che si instaura in questo «irraggiamento di valori» (Simondon [2005]: 709) è immediatamente costitutivo, come vedremo tra poco, del tessuto delle forze vive di una collettività.

In un corso tenuto alla Sorbonne tra il 1965 e il 1966 e dedicato a *Imagination et invention*, Simondon specifica la sua concezione dell'inventività, enfatizzandone il carattere operativo e pragmatico e allontanando l'eco della creatività romantica come libera espressione dello spirito. Ogni forma di azione si caratterizza come «risoluzione di una problematica», scioglimento di

uno stato di tensione attraverso il prodursi di un sistema di compatibilità che non “assomiglia” in alcun modo alle tensioni che lo hanno innescato. Così, il viaggiatore che viene bloccato dalla presenza di un masso sulla strada si troverà in una situazione insolubile fino a che un numero sufficiente di viaggiatori non si sarà riunito al cospetto del masso e non sarà in grado di organizzarsi per spostarlo. In questo caso, il problema stabilisce un’interazione tensiva (i viaggiatori si aggiungono come forze che domandano una risoluzione) e innesca una comunicazione tra ordini diversi (individuale e collettivo). Nel superamento del piano isolato subordinato e conseguente costituzione di un piano sovraordinato consiste il vero e proprio momento produttivo. «La vera invenzione supera il suo obiettivo», scrive Simondon; «l’intenzione iniziale di risolvere un problema non è che un innesco, una messa in movimento» (Simondon [2008]: 173). La soluzione suscita e mobilita forme di compatibilità, «immagini» o «schemi» che superano da ogni parte la coscienza del solutore, andando così a formare il repertorio delle sue *Lebensformen*, le zone di latenza delle disposizioni e delle condotte dell’individuo vivente.

Il carattere d’inventività corrisponde qui alla possibilità che si generi una risoluzione, che si scioglia una tensione problematica: non ha nulla a che vedere con l’applicazione o la realizzazione di una regola astratta, come sostiene ad esempio Garroni (1978). L’attività del vivente non risponde in alcun modo, per Simondon, a una sapienza applicativa, bensì ad un processo trasformativo. Nell’occasione di una deviazione dal percorso o di una risoluzione collettiva, di una qualsiasi diversione rispetto al comportamento abituale, si attivano delle zone di aggregazione sistemica di immagini indeterminate (ma non astratte) in grado di germinare tra soggetto e mondo. Le immagini esistono certamente prima del momento del loro impiego, ma solo sotto forma di eterogeneità potenziali, che non possiedono lo statuto della regola. Esse stanno alla base tanto delle condotte quanto delle azioni produttive di oggetti, costituendone l’innesco né propriamente spontaneo né propriamente intenzionale. All’insegna di que-

sto concetto di inventività sfuma la distinzione tra azione interna e auto-normativa (l’aristotelica *praxis*) e azione produttiva (*poiesis*), e si perde definitivamente l’idea della poiesis come attività votata all’alienazione, squalificata in quanto mero procedimento.

La coesione del saper-fare con la sfera dell’*ethos* si rende evidente nella sua tendenza a costituirsi come *habitus*, o meglio in questa propensione delle schematiche operative a determinarsi come forme di vita trans-individuali. Nella capacità delle grandi immagini artistiche di costituire una simbolica stabile era riposta la fiducia di fondare una comunità del sentire – comunità che nella tradizione romantico-idealistica si opponeva all’esteriorità della legge astratta. È soprattutto l’arte moderna ad assegnare all’eroica separazione dell’artista un valore sacrificale per il consorzio possibile di coloro che ne abitino le tracce. E tuttavia, è stato a più riprese sostenuto che il vero potere di soggettivazione collettiva spetta al saper-fare artigianale (Flusser [1993]: 120), e all’artista solo in quanto portatore di un sapere di questo tipo. Non è la separazione sacra dell’artista, ma la connessione vivente, in atto o in opera tra le parti, a riunire e insieme animare una comunità.

Per Simondon, la tecnica (intesa nel senso che è stato descritto) ha assunto in via privilegiata, a partire dall’età industriale, il compito informativo che anima le civiltà storiche: essa è in grado di alimentare comunità eterogenee, che in quanto divenienti non cadono nel gorgo della propria forma di interiorità. Per questo motivo, nelle nostre società, il tecnico è come il sacerdote dei gruppi arcaici (e si può d’altra parte parlarne come di un “artigiano” solo in senso molto ampio): egli si fa promotore di «quell’atto che possiede abbastanza realtà per procedere al di là di sé stesso e incontrare altri atti» (Simondon [2005]: 453), ovvero dell’atto realmente significativo. Il paleo-antropologo André Leroi-Gourhan aveva già enfatizzato questo aspetto in relazione alle comunità primitive, arrivando ad affermare che «la civiltà si basa sull’artigiano», «perché su di lui si basa tutta l’evoluzione tecnica» (Leroi-Gourhan [1964]: 204). A esempio del potere di significazione veicolato dai sistemi tecnici,

Simondon descrive l'attività di ripartizione e aggregazione di un mulino a vento o di un apparato di telecomunicazione, la loro capacità di organizzare lo spazio, il tempo, le condotte di gruppi di persone, animali e altri oggetti, stabilendo dei punti di riferimento nel tessuto del reale abitato.

Questo potere di strutturazione consiste a tutti gli effetti in una forma di bellezza operante: è sia tecnico che estetico, ovvero «tecno-estetico» (Simondon [2014]: 319 ss). La vita di una comunità non ha dunque origine tecnica in senso stretto, bensì tecno-estetica, nella misura in cui l'estetico non si confina nella sfera dell'*aisthesis* o del piacere contemplativo, né ha a che fare soltanto con oggetti specificamente assurti a opere, ma si lega a principi ritmici e cosmologici. È in gioco la «forza dell'apparire che suscita la nascita simultanea del senziente e del sentito» di cui parlava altrove Mikel Dufrenne (Formaggio & Dufrenne [1981]: 46), stimato amico di Simondon. Ecco che la figura del tecnico/artigiano si propone come la più vicina ai vettori di trasformazione della realtà. Al contrario del demiurgo, egli è capace di collocarsi in una continuità essenziale con il divenire dell'oggetto. L'artigiano si pone simbolicamente come fulcro dell'esistenza di una comunità «operosa» nel senso della coltivazione delle relazioni significative e dei poteri collettivi, in cui tutti i componenti possono assumere un ruolo attivo nell'impresa di costruzione del senso. L'idea dell'assunzione del compito creativo da parte di tutti i componenti di un gruppo si basa d'altronde sulla necessità di ricondurre una «tecnica» generica e neutrale (alternativamente esaltata e demonizzata dalla tradizione moderna) ai tratti delle tecniche specifiche che strutturano le singole maniere di vivere.

Che ne è dell'arte, in questo quadro? Uno sguardo genetico sembra infatti esorbitare radicalmente i confini della teoria dell'arte (Duhem [2013]: 225), tipicamente orientata sugli oggetti piuttosto che sui processi di senso, sulla sfera del piacere contemplativo, e su un'integrità soggetto-mondo prospettata come mera utopia simbolica. Ciò che occorre rintracciare nell'opera d'arte, allora, è quel vettore morfogenetico che la porta costantemente oltre la propria oggettualità, e cer-

tamente al di là della feticizzazione operata dalle sue discipline e dalle sue istituzioni: quel movimento non dispiegato che nell'opera agisce come una faglia sotterranea (Simondon [2014]: 325). Seguendo ancora Simondon ([2014]: 93), si può rintracciare la specificità dell'estetico in una «preoccupazione di totalità e di organizzazione del reale», rivolta simultaneamente all'integrità e alla costruttività, dunque alla coesione necessaria ad ogni presa di forma: tendenza che innerva ogni tipo di pratica viva, di cui l'arte non è che una specie particolare.

Una tecnica, come ammette lo stesso Heidegger ([1967]: 205) in riferimento alla *téchne* aristotelica, è un «sapersi orientare»; purché l'idea di orientamento – dobbiamo aggiungere – sia emendata dalla sfumatura di perseguimento cosciente del fine rappresentato, in favore di una finalità che si costruisce nell'atto. Si pensi al viaggiatore che percorre la foresta per la prima volta: «appena un passo è compiuto, diventa norma per quello seguente [...]. L'atto di camminare non comporta alcuna polarità direttrice, alcuna norma esterna, alcun riferimento ad un fine percepito» (Simondon [2014]: 77). Questo carattere performativo delle pratiche si lega alla spontaneità morfogenetica propria di tutti i processi viventi, nonché all'origine stessa della nozione di condotta e al suo portato ontologico. L'idea di un orientamento non proairetico, di un fine immanente al suo atto, conduce al cuore stesso del vivente: è infatti contrassegno di ciò che vive il sorgere e lo svilupparsi spontaneamente come forma, costruendo i propri mezzi senza rappresentazione. L'auto-possedersi della forma nell'atto è il modello di ogni azione interna. In tal senso, tutto nel vivente è orientamento, dalla declinazione chimica della materia al tropismo del vegetale e la tassiologia del protozoo.

Una pratica può definirsi «vivente» quando mostra un carattere non strumentale, ma trasformativo (sia del sé che del *milieu* in cui s'irradia), dunque genetico in senso non rappresentativo. Una teoria del vivente fornisce il grande quadro, nella filosofia simondoniana, in cui le tesi sulla tecnica si innestano: proprio del vivente è, in

Simondon, l'insorgere del senso nell'atto genetico (o «informativo»). Ma ciò che il filosofo francese recepisce attraverso la tradizione dell'epistemologia storica e la doppia eredità bergsoniana-bachelardiana ha radici nella riflessione che accompagna le scienze della vita sin dalla loro prima formulazione; segnatamente, in quel concetto di *Lebendiges* attorno a cui ruota il «biocentrismo» dell'età di Goethe (Poggi [2000]). *Lebendig* è, immediatamente al di là dello stretto rimando al biologico, ciò che non potendo ridursi a *datum* richiede un legame patico, ossia una prassi capace di coglierne in presenza i vettori genetici; che evoca quindi un altro atto vivente, sensibile alle conformazioni singolari e capace di veicolare forze vive. La forma è un oggetto impossibile in quanto embricazione irriducibile di essere e divenire, *omnitudo* e *molitudo*, individuo e processo, che consiste soltanto nel suo farsi. Questa essenza costruttiva e autonormativa è *reminiscente* più che rappresentativa, perché rivolta al nuovo senza memoria psichica (Ruyer [1952]); e *ritornante* più che riflessiva, perché non compone di per sé la struttura di un soggetto (Tedesco [2008]: 56-54).

Tra le nozioni che un pensiero del vivente è portato a recuperare c'è la kantiana *technica naturalis*, non più metafora ossimorica della misteriosa perfezione del creato, né in quanto tecnica del vivente, ma come tecnica in cui il vivente consiste. La cibernetica ha certamente riportato in auge la questione, avanzando una definizione di vivente che lo svincola dai suoi attributi tradizionali (come riproduzione e sviluppo organico) e taglia trasversalmente il dualismo tra organicismo e meccanicismo (Maturana & Varela [1980]); ma senza mai distanziarsi fino in fondo dai suoi presupposti orientati alla computazione e al controllo dei sistemi. Più di recente, il biologo Stuart Kauffman ha esplorato l'ipotesi che il movimento specifico del vivente consista in uno *know-how* paragonabile ad ogni altro tipo di pratica. Qualsiasi «agente autonomo» o unità vivente estrae lavoro (l'«informazione» simondoniana) dal proprio ambiente e lo propaga, «costruendo vincoli» senza necessariamente produrre una coscienza, senza una vera e propria oggettivazione di questo lavo-

ro (Kauffman [2000]: 143). Associare la motilità essenziale del vivente, che Kauffman designa come un'«organizzazione propagante», ad una «super meccanica» (Uexküll [1926]: 121) permette di cominciare a riempire lo iato tra natura e tecnica, su cui si basa la separazione tra un'idea misticizzata di arte e una impoverita di *craft*.

Il ruolo dell'immagine/schematica è di nuovo fondamentale per non incorrere nel rischio di proiettare le categorie del *facere* sul processo morfogenetico. Se è evidente che un letto non genera un letto, per citare Heidegger ([1967]: 242) – se è chiaro cioè che l'oggetto tecnico non si “genera” nel senso dell'ente biologico, e richiede un agente che ne accompagni il processo –, si può ben affermare che una forma tecnica ne *suscita* un'altra attraverso il dominio delle schematiche transoggettive (come l'immagine o schema del letto). L'individuo non detiene la responsabilità della morfogenesi perché non “possiede” l'immagine, ma la riceve e la trasmette: si limita ad assistere al processo e ad assecondarne il compimento. È la natura stessa ad agire per “suscitazione”, stabilendo non la possibilità, né la necessità delle forme, ma la loro effettività (la *Wirklichkeit* che si lega al suo *Wirken*).

Si pensi ancora alla storia di Hermes e la lira: Hermes «vede» in una tartaruga morente «la trasposizione metamorfica del suo guscio nello strumento risonatore musicale che subito passa con le mani a costruire» (Formaggio, Dufrenne [1981]: 106). Questo vedere in anticipo è ciò che in morfologia si definisce uno «sguardo dall'interno» (Breidbach & Vercellone [2008]: 107); e non è secondario che in questo caso l'oggetto sia un essere vivente colto in una situazione affettiva parossistica (e non per esempio un oggetto inerte). Un passaggio d'immagine avviene come passaggio di vita, sia che faccia leva su una differenza violenta, sia che coinvolga una partecipazione armonica: si tratta in ogni caso di «un coglimento dell'essere che non è né *a priori* né *a posteriori*, ma contemporaneo all'esistenza dell'essere che coglie, e allo stesso livello» (Simondon [1958]: 321).

Una pratica può dirsi vivente, dunque, quando non fa leva sulla distinzione di natura tra mezzi e

fini, pianificazione ed esecuzione, prodotto e contesto, e ogni qual volta essa si innesta su un orientamento inteso come apparizione pregnante ed evento semantico. Un'intuizione morfologica completa, così, il concetto di poiesi nel senso dell'operare formativo. Ecco che il saper-fare può essere concepito come un sapere costantemente messo in gioco dalla contingenza, che si decide prima dell'applicazione intellettuale di regole astratte e comporta sempre una dinamica di partecipazione, suscitazione e accrescimento. Nella materialità viva con cui il *craftman* sa entrare in contatto, in quanto «processo già in atto di forme e di sensi» (Formaggio [1973]: 141), si stabilisce il gioco di tendenze implicite che è la fonte inesauribile e immanente di ogni atto operativo. In quest'ottica, l'arte presa nelle sue manifestazioni più proprie può essere considerata come un movimento di sospensione e di rallentamento del processo morfogenetico, in cui il passaggio d'immagine si ramifica e si arricchisce fino a una vera e propria coltivazione della *Urbild*; non in sostanziale discontinuità, comunque, con il procedere cosmicizzante di ogni altra operazione poetica.

BIBLIOGRAFIA

- Bergson, H., 1907: *L'Évolution créatrice*, Paris, Alcan. Trad. it. a cura di M. Acerra, *L'evoluzione creatrice*, Rizzoli, Milano, 2016.
- Bodei, R., 2019: *Dominio e sottomissione. Schiavi, animali, macchine, Intelligenza Artificiale*, il Mulino, Bologna.
- Breidbach, O., Vercellone, F., 2008: *Pensare per immagini. Tra scienza e arte*, Bruno Mondadori, Milano.
- Campbell, C., 2005: *The Craft Consumer. Culture, craft and consumption in a postmodern society*, "Journal of Consumer Culture" 5 (1), pp. 23-42.
- Collingwood, R.G., 1938: *The Principles of Art*, Read Books, Redditch, 2013.
- Di Stefano, E., 2012: *Iperestetica. Arte, natura, vita quotidiana e nuove tecnologie*, Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo.
- Dreyfus, H., Kelly, S.D., 2011: *All Things Shining. Reading the Western Classics to Find Meaning in a Secular Age*, Free Press, New York. Trad. it. *Ogni cosa risplende. I classici e il senso dell'esistenza*, Einaudi, Torino, 2012.
- Duhem, L., 2013: "Entrer dans le moule". *Poïétique et individuation chez Simondon*, "La part de l'Œil" 26/27, pp. 225-255.
- Fethe, C.B., 1977: *Craft and art: a phenomenological distinction*, "The British Journal of Aesthetics" 17 (2), pp. 129-137.
- Flusser, V., 1993: *Filosofia del design*, Bruno Mondadori, Milano, 2003.
- Formaggio, D., 1973: *L'arte*, Istituto Editoriale Internazionale, Milano.
- Formaggio, D., Mikel, D. (a cura di), 1981: *Trattato di estetica. II. Teoria*, Mondadori, Milano, 1988.
- Garroni, E., 1978: *Creatività*, Quodlibet, Macerata, 2017.
- Hegel, G.W.F., 1807: *Phänomenologie des Geistes*. Trad. it. a cura di G. Garelli, *Fenomenologia dello spirito*, Einaudi, Torino, 2008.
- Heidegger, M., 1967: *Vom Wesen und Begriff der Physis*, in *Wegmarken*, Klostermann, Frankfurt a.M. Trad. it. a cura di F. Volpi, *Sull'essenza e sul concetto di physis*, in *Segnavia*, Adelphi, Milano, 1987.
- Ingold, T., 2013: *Making. Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*, Routledge, London-New York. Trad. it. *Making. Antropologia, archeologia, arte e architettura*, Raffaello Cortina, Milano, 2019.
- Kant, I., 1790: *Kritik der Urteilskraft*. Trad. it. a cura di A. Gargiulo, *Critica del Giudizio*, Laterza, Roma-Bari, 2011.
- Kauffman, S., 2000: *Investigations*, Oxford University Press, Oxford. Trad. it. *Esplorazioni evolutive*, Einaudi, Torino, 2005.
- Leroi-Gourhan, A., 1964: *Le geste et la parole. I. Technique et langage*, Albin Michel, Paris. Trad. it. *Il gesto e la parola. I. Tecnica e linguaggio*, Einaudi, Torino, 1977.
- Martland, T.R., 1974: *Art and craft: the distinction*, "British Journal of Aesthetics" 14 (3), pp. 231-238.

- Maturana, H.R., Varela, F., 1980: *Autopoiesis and Cognition. The Realization of the Living*, Reidel Publishing Company, Dordrecht. Trad. it. *Autopoiesi e cognizione. La realizzazione del vivente*, Marsilio, Venezia, 2012.
- Mounce, H.O., 1991: *Art and craft*, "British Journal of Aesthetics" 31 (3), pp. 230-240.
- Pareyson, L., 1954: *Estetica. Teoria della formatività*, Sansoni, Firenze, 1974.
- Platone, 1979: *Simposio*, a cura di G. Colli, Adelphi, Milano.
- Poggi, S., 2000: *Il genio e l'unità della natura. La scienza della Germania romantica (1790-1830)*, Il Mulino, Bologna.
- Polanyi, M., 1966: *The Tacit Dimension*, Routledge, London. Trad. it. *La conoscenza inespresa*, Armando, Roma, 2018.
- Ruyer, R., 1952: *Néo-finalisme*, Presses Universitaires de France, Paris. Trad. it. *Neo-finalismo*, Mimesis, Milano-Udine, 2018.
- Schelling, F.W.J., 1800: *System des transzendentalen Idealismus*. Trad. it. a cura di G. Boffi, *Sistema dell'idealismo trascendentale*, Bompiani, Milano, 2017.
- Schleiermacher, F.D.E., 1984: *Ästhetik. Über den Begriff der Kunst*, T. Lehnerer hrsg. Trad. it. a cura di P. D'Angelo, *Estetica*, Aesthetica Preprint, Palermo, 1988.
- Simondon, G., 1958: *Du mode d'existence des objets techniques*, Aubier, Paris, 2012.
- Simondon, G., 2005: *L'individuation à la lumière des notions de forme e d'information*, Millon, Grenoble. Trad. it. a cura di G. Carrozzini, *L'individuazione alla luce delle nozioni di forma e informazione*, Mimesis, Milano-Udine, 2011.
- Simondon, G., 2008: *Imagination et invention. 1965-1966*, Presses Universitaires de France, Paris, 2014.
- Simondon, G., 2014: *Sur la technique*, Presses Universitaires de France, Paris. Trad. it. *Sulla tecnica*, Orthotes, Napoli-Salerno, 2017.
- Simondon, G., 2016: *Sur la philosophie (1950-1980)*, Presses Universitaires de France, Paris.
- Sloterdijk, P., 2001: *Das Menschentreibhaus: Stichworte zur historischen und prophetischen Anthropologie. Vier grosse Vorlesungen*, VDG, Weimar.
- Tedesco, S., 2008: *Forme viventi. Antropologia ed estetica dell'espressione*, Mimesis, Milano-Udine.
- Tilghman, B., 2006: *Crossing Boundaries*, "British Journal of Aesthetics" 46 (2), pp. 178-191.
- Uexküll, J.v., 1928: *Theoretische Biologie*, Springer, Berlin. Trad. it. a cura di L. Guidetti, *Biologia teoretica*, Quodlibet, Macerata, 2015.