

# LO STILE COME ELEMENTO COSTITUTIVO DELL'ESPERIENZA

## Riflessioni deleuziane in dialogo con Merleau-Ponty

Fabiana GRAZIOLI

(Università di Bologna)

**Abstract:** This article aims to demonstrate that the concept of 'style' is not merely essential to the overall aesthetic experience but also fundamental to philosophical reflection. Contrary to being exclusively associated with the art world, style transcends mere rhetoric or sophistry. Employing Deleuzian singularity, Merleau-Ponty's perceptual phenomenology, along with insights of Dilthey and Valéry, this study concludes that style is a foundational element of the aesthetic experience. Nevertheless, this concept requires to be re-evaluated, since it is inherently relational and functional to the discovery or rediscovery of novel ways of 'knowing', aligning with the model of an extended and complex mind. In this perspective, future research could investigate the intersections between human and non-human interactions and the role of aesthetics in the digital realm. This reflection is particularly pertinent when considering that style may no longer hold the same epistemological significance as it did in traditional contexts.

**Keywords:** Style; Aesthetics; Deleuze; Merleau-Ponty; Experience.

### 1. Introduzione

Il discorso sullo stile è prettamente estetico, legato all'arte. Tuttavia, l'estetico non è un'etichetta che aderisce perfettamente alla filosofia dell'arte, bensì consiste in un campo ermeneutico molto più vasto. Porre la questione dello statuto dello stile significa portare alla ribalta lo statuto dell'estetica: essa non deve più essere relegata a specchio posticcio della realtà artistica, quale fosse soltanto un sottoinsieme filosofico adibito a cogliere il "bello" nelle manifestazioni artistiche, ma deve diventare strumento per leggere l'esperienza *in toto*. Infatti, non si può parlare di stile se non in relazione all'esperienza. Un'esperienza che, grazie alle scoperte scientifiche del Novecento (tra le quali vanno ricordate teoria della relatività, geometrie non euclidee e teoremi di Gödel) infrange definitivamente il sogno leibniziano della *mathesis universalis*, e, con esso, la pretesa moderna di poter, a partire dal postulato di una verità assoluta, portare l'istanza di progresso umana a compimento, secondo un incessante avanzamento

epistemologico e morale, nel pieno spirito dell'*Aufklärung* prima e del Romanticismo in seguito. Conoscere è sempre problematico, soprattutto in un momento nel quale l'intelligenza artificiale rimette in gioco la percezione che la mente ha di sé<sup>1</sup> e trasforma l'esperienza umana.<sup>2</sup> A proposito della conoscenza, il rapporto che intercorre tra essa e l'estetico è complesso, ma potrebbe indicare nuove prospettive interessanti. A riguardo, scrive Matteucci:

L'estetico potrebbe possedere orizzonti di senso ulteriori rispetto a quelli dell'analitico in senso conoscitivo. Si impoverisce drasticamente l'antepredicativo se lo si concepisce esclusivamente come predicativo *in nuce*. Nemmeno è però sufficiente rilevare lo scarto tra antepredicativo e predicativo. Il differenziale che si ricava non solo opera nella prassi percettiva, pur non tematicamente, ma è esso stesso esperienza fungente nel corso della prassi percettiva. Su di esso si esercita una competenza creativa cruciale per la natura umana qual è, appunto, il sapere-come estetico.<sup>3</sup>

È proprio questa competenza creativa cruciale che l'estetico ha in comune, in qualche modo, con lo stile. Lo stile riguarda, innanzitutto, quasi fosse un elastico che si contrae e si restringe in un moto perpetuo, la questione del dinamismo, della vitalità, della trasformazione, ma anche della quiete e del silenzio concettuale: polarizzato costitutivamente, permea gli elementi di densità maggiore condensati all'interno dell'esperienza, nell'orizzonte di senso, raggrumandosi in intensità di cui le eccità stesse, ovvero quegli eventi che non si può far altro che esperire, sono portatrici. Si tratta di nuclei singolari che non si può ignorare, ovvero di esigenze incarnate nella tessitura degli orizzonti di senso. Lo stile non è una mera fioritura di sollazzo sopra il bordone del concetto: accompagna il concetto, ma è anche il concetto stesso. Tuttavia, esso non sostituisce il concetto: ne devia le ramificazioni, del tutto imprevedibili, all'interno delle pieghe dell'esperienza. È un'esigenza della vita stessa a volerlo, e la risonanza che lo stile veicola e mette alla ribalta non può essere posseduta gnoseologicamente, ma semmai percepita.

Se, quindi, non è possibile afferrare lo stile con il concetto, dove entra in gioco? È individuabile in un'ubicazione precisa? A tal proposito, si può fare l'esempio di ciò che non è strettamente considerato opera d'arte: una stagione ha, chiaramente, delle caratteristiche percettive in comune con la stagione dell'anno precedente ma, allo stesso tempo, si nutre di una particolarità che è la differenza, qualcosa che devia

---

<sup>1</sup> Henry A. KISSINGER – Eric SCHMIDT – Daniel HUTTENLOCHER, *The Age of AI*, John Murray, London 2021, tr. it. Aldo Piccato, *L'era dell'intelligenza artificiale. Il futuro dell'identità umana*, Mondadori, Milano 2023, p. 156.

<sup>2</sup> *Ivi*, p. 158.

<sup>3</sup> Giovanni MATTEUCCI, *Estetica e natura umana. La mente estetica tra percezione, emozione ed espressione*, Carocci editore, Roma 2019, p. 120.

necessariamente dalla semplice ripetizione. A proposito di particolarità, indagare lo statuto dello stile significa valorizzare la contingenza e non porre una questione di ipostatizzazione ontologica. Si tratta, allora, di un'ecceità, che però non può essere posseduta dal sapere gnoseologico che distingue tra soggetto e oggetto. Anzi, la suddetta distinzione cade, in favore di un evento che buca il soggetto e davanti al quale il soggetto è completamente inerme, investito dall'esperienza estetica dello stile, piegato da ciò che occorre vivere, per cui l'evento stesso esige che l'esperienza singolare sia vissuta.<sup>4</sup>

Tuttavia, la percezione, in qualche modo, non è mai puramente aconcettuale, perché il concetto in quanto eterogeneità non è mai statico, ma, al contrario, possiede una storia e un divenire, si trasforma a seconda del suo utilizzo. Un nuovo concetto apre un nuovo campo percettivo che finora non è esistito, assemblando un'eterogeneità interna che risponda all'arte delle differenze, quindi arricchendo, di volta in volta, lo spazio percettivo. Questo emerge con urgenza in Merleau-Ponty, per cui il concetto di stile interseca fenomenologia husserliana e psicologia della *Gestalt*, ma non viene usato solo per descrivere la dinamica psicologica del rapporto soggetto-mondo; anzi, si riflette in tutto ciò che nasce dall'incontro tra soggetto e mondo, dunque massimamente nell'arte, ma non solo.

## 2. Lo stile e il percepire-con: un'analisi a partire da Cézanne

Dopo aver criticato la riduzione della dimensione estetica a quella artistica, spesso associata al discorso dello stile, è necessario procedere con una *pars construens* per ridefinirne lo statuto. Gli esempi presentati in questo saggio, tuttavia, emergono dalla dimensione artistica. Questa scelta dimostra che non è necessario né utile eliminare la riflessione sullo stile dall'ambito artistico; piuttosto, è possibile estenderne la portata, riconoscendone il ruolo di elemento costitutivo dell'esperienza stessa. Analizzando tali esempi, risulterà chiaro come, proprio in questa ottica di valorizzazione del legame costitutivo che lo stile intesse con l'estetica intesa in senso lato, le riflessioni di matrice artistica possano parlare dell'esperienza *tout court*.

---

<sup>4</sup> Oltre ai riferimenti che saranno riportati in nota, si segnalano alcuni testi sul concetto di singolarità che fanno da sfondo alla presente trattazione: Gilles DELEUZE, *Logique du sens*, Minuit, Paris 1969, tr. it. Mario de Stefanis, *La logica del senso*, Feltrinelli, Milano 2014; Gilles DELEUZE – Félix GUATTARI, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Minuit, Paris 1980, tr. it. Giorgio Passerone, *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1987; Gilles DELEUZE, *Sur Foucault: les formations historiques* (1985), tr. it. Lorenzo Feltrin, *Il sapere. Corso su Michel Foucault (1985-1986)/1*, ombre corte, Verona 2014; Gilles DELEUZE, Félix GUATTARI, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Minuit, Paris 1991, tr. it. Angela De Lorenzis, *Che cos'è la filosofia*, a cura di Carlo Arcuri, Einaudi, Torino 1996.

Prima di iniziare con le analisi vere e proprie, è necessario fare una premessa sul percepire: esso si intaglia nel rapporto con l'Altro, nell'intersoggettivo; non può mai, in altre parole, essere mera *reductio ad personam*. Lo stile è l'esperienza del ridestarsi, veicola un insegnamento di cui è costitutivamente parte e che avviene, quale evento, all'interno di un orizzonte di senso che va oltre sia l'intenzionalità soggettiva particolare del primo agente, sia l'aggregato materiale di cui esso è parte. Scrive, a proposito, Merleau-Ponty:

Un pittore come Cézanne, un artista o un filosofo, devono non solo creare ed esprimere un'idea, ma anche ridestare le esperienze che la radicheranno nelle altre coscienze. Se l'opera è riuscita, ha lo strano potere di insegnarsi da sé. Seguendo le indicazioni del quadro o del libro, stabilendo confronti, urtando da un lato e dall'altro, guidati dalla chiarezza confusa d'uno stile, il lettore o lo spettatore finiscono per ritrovare quel che si è voluto comunicare loro. Il pittore ha potuto solo costruire un'immagine. Bisogna attendere che questa immagine si animi per gli altri.<sup>5</sup>

Cézanne viene preso a modello da Merleau-Ponty perché fu in grado di superare l'impressione per arrivare all'espressione: il colore è sovrapposto a se stesso in piani, le pennellate formano campi di senso complessi. Cézanne rompe completamente l'illusione di poter creare un'arte a misura gnoseologica dell'uomo bianco, occidentale, maschio e neurotipico. Lo stile pittorico, composto da macchie di colore e giustapposizioni coloristiche, consente di scomporre piani ottici e metterli sul tavolo, a carte scoperte. Si tratta di un esempio calzante poiché in questo modo l'esperienza estetica riflette autonomamente, andando oltre il soggettivismo; ciò significa che il carattere soggettivo dell'autore è rintracciabile. Questo però si distingue chiaramente dal piano psicologista e irrazionale poiché, sebbene l'espressione possa riflettersi in modo diverso negli occhi degli spettatori, è comunque presente un livello non esperibile, una sorta di didascalia dell'opera, che ciascuno può rappresentare nella propria mente.

In altre parole, prendendo a esempio il caso del linguaggio, il termine "albero" con il quale si designa l'oggetto permane un significante scontato nell'uso pratico. Tuttavia, in una tematizzazione oggettuale, come quella che avviene nel dipinto *Casa dell'impiccato*, il percettivo si presenta come "alto", "magro", "giallastro", quindi "malato", "ricurvo"; in altre parole, come una vita piegata, un collo rotto, un orrore. Eppure, il quadro è "bello". Nessun manuale di una presunta gnoseologia artistica potrebbe trovare il principio alla base della catena dei suddetti significanti che saettano, come statue in fila, nel balenio dell'immediato percettivo, che taglia l'immanente

---

<sup>5</sup> Maurice MERLEAU-PONTY, *Il dubbio di Cézanne*, in ID., *Sens et non-sens*, Editions Nagel, Paris 1948, tr. it. Paolo Caruso, *Senso e non senso*, il Saggiatore, Milano 1962, p. 38.

nell'orizzonte di senso, all'interno dello spazio fisico nel quale si svolge l'esperienza estetica. Eppure, facendo un esperimento mentale, se una persona udisse i seguenti termini, quale catena di associazioni, direbbe “sì, ha *sensò*”. Ecco che cosa un esempio di matrice artistica è in grado di dire dell'esperienza: con questa analisi si può notare come lo stile, all'interno dell'esperienza estetica, denoti un orizzonte di senso, una concatenazione che non è definibile scientificamente, o almeno non lo è in senso classico o tradizionale; eppure, ha *un sensò*. Ciò che ha senso, in filosofia, ha dell'*argumentatio*, oppure della *deductio*, ha del logico, e non può essere relativistico o irrazionalistico per definizione.

Tuttavia, esistono varie modalità di pensare: non è un che cosa pensare, né un come pensare la tal cosa, poiché anche questo sarebbe pensare un che cosa: si tratta, invece, di un “come”, di un cambio radicale di paradigma. Il logico è riscontrabile immanentisticamente nell'estetico. Analizzando non l'esito, ma il processo che ha portato a tale esperienza artistica, ci sono vari elementi da tenere in considerazione: in primo luogo l'artista, il quale ha soggettivamente immaginato l'opera, in secondo luogo l'opera stessa che è stata realizzata con l'ecceità del non pensato immediato, ovvero un non pensato all'inizio del processo, il quale sembra essere comparso sulla tela quasi come un trucco magico, ed infine lo spettatore che, a ciò, aggiunge la sua soggettività all'interno di uno spazio non più lineare, ma curvo. Ovviamente, questi tre momenti non hanno carattere cronologico o quantitativo, bensì qualitativo. Cosa li tiene insieme? Lo stile, il veicolo, il *medium*, che però non è soltanto messaggero. È questo il punto fondamentale: lo stile è ciò che permette alle singolarità di entrare in contatto nelle pieghe dense dell'esperienziale.

Qualcosa dell'esperienza inizia a pensare, qualcosa di ciò che si era abituati a pensare come oggetto da possedere assume un'autonomia che angoscia. Ma non si tratta né di un vitalismo né di un ritorno al panenteismo spinoziano; non c'è nessun assoluto, ma solo l'istante che parla. L'istante parla attraverso lo stile, il linguaggio invece balbetta, deve dimenticarsi ogni cosa, tornare bambino. È insufficiente. Lo stile non accompagna, ma costituisce il punto di condensazione esperienziale, secondo un criterio che non è più verticale, ma orizzontale, inerente al piano dell'immanenza stesso. Lo stile *voca* la percezione, ma se lo stile è tutto questo, allora la percezione non è un mero fatto che si svolge nel teatro della mente, al buio di una torre di idee dettate da un alto dogmatismo. La percezione ritorna con una controeffettualità (poiché lo stile è effettuale) sullo stile, dando adito ad una imprevedibilità contingente che scombina la tradizionale, ingenua metafisica del quotidiano. Soprattutto, va ricordato che lo stile non è appannaggio della sola arte: a questo proposito, non a caso, nell'*Abecedario*, Deleuze parla dello stile a partire dal tennis, poiché lo stile è l'arte delle differenze in generale, ed ha natura modulare, non definitoria. Quella delle differenze è arte, non

individuale, ma di campo energetico: in questo modo l'estetica amplia la sua indagine ben al di là di quadri e musica.

### 3. Lo stile come nuovo sapere

Lo stile, ad esempio nell'arte letteraria, non coincide con la sintassi: piuttosto, crea una nuova sintassi nell'interstizio fenomenologico tra il significante ed il significato. Ad esempio, Kafka è un grande inventore di stile, fa tremare la lingua e la fa risuonare diversamente, inventa un nuovo modo di stare dentro la lingua, che è un nuovo modo di guardare la realtà. Per Deleuze Kafka fa parlare dentro la lingua tedesca una lingua minore, una "lingua nomade", ovvero inventa il nomadismo della lingua. La questione di stile si pone come la questione dell'invenzione delle differenze. Queste differenze sono suggerite dagli inventori e diventano un evento per l'ambito dove hanno luogo, non sono individuali. Scrive, a proposito, lo stesso Deleuze:

Qualcosa che non è né individuale né personale e che nondimeno è singolare, per nulla abisso indifferenziato, ma che però salta da una singolarità all'altra, che sempre emette un lancio di dadi, che fa parte di uno stesso lancio, sempre frammentato e riformato in ogni lancio. Macchina dionisiaca per produrre il senso e in cui il non senso e il senso non sono più in rapporto di opposizione semplice, ma compresenti l'uno con l'altro in un nuovo discorso. Ma questo nuovo discorso non è più quello della forma e nemmeno quello dell'informe: è piuttosto l'informale puro.<sup>6</sup>

La figura del "salto", del "lancio", serve all'autore per sottolineare il carattere dell'imprevedibilità dell'impersonale, del non individuato. Si tratta di una risorsa di enorme ricchezza, poiché potenzialmente (purtroppo, potrebbe sempre essere saturata ideologicamente) libera da condizionamenti pregiudiziali, storici, a-storici e dogmatici. In altre parole, si tratta di qualcosa di inafferrabile; verrebbe la tentazione di trattare filosoficamente ciò che immediatamente sfugge agli schemi intellettuali contemporanei come "idea", "ipotesi" o "ignoto".

Tuttavia, dall'ignoto è possibile ricavare un orizzonte di senso, come abbiamo visto con l'esempio dell'albero nella *Casa dell'impiccato* di Cézanne. Si potrebbe postulare un principio dal quale far derivare, allora, il suddetto orizzonte di senso, ma siccome il convenzionalmente umano non basterebbe, come si è visto, a catturarlo nella sola teoresi, allora si ricadrebbe in una metafisica ingenua. Infatti, credendo ciecamente ai sensi, senza porsi tali domande, si ricadrebbe nella metafisica del quotidiano, che pure è essenziale nella vita, poiché, chiaramente, se si deve bere è necessario che un bicchiere rimanga un semplice bicchiere, e non sia scomposto pittoricamente, ogni

---

<sup>6</sup> DELEUZE, *Logique du sens*, p. 100.

volta, in mille piani.<sup>7</sup> Come trarsi, allora, di impaccio? Innanzitutto, occorre tener ben fermo il concetto che lo stile permette di accedere a qualcosa che non è un ente, ma è pura qualità. Inoltre, si deve fare lo sforzo di andare oltre la pretesa di dover scovare a tutti i costi nello stile, ma anche nell'esperienza estetica in generale, lo straordinario, l'originale o il fuori dal comune, o comunque l'extra-percettivo. Invece, il focus dell'attenzione dovrebbe spostarsi sul contesto all'interno del quale si muove il dinamismo estetico. Quest'ultimo ha a che fare con l'operatività. Scrive ancora Matteucci:

Ora, quando ci si propone di esplorare il percepire estetico, solitamente si presume che esista una classe di fatti percettivi speciali che avrebbero proprietà differenti rispetto ai fatti percettivi ordinari per l'intervento di contenuti specifici extra-percettivi, come una particolare pregnanza semantica, o l'intensificazione della riflessività soggettiva, o l'incidenza di una componente emotiva, o la presenza di determinati valori formali, o lo stesso riferimento all'artisticità, e così via. Il paradigma dell'esperienza-con suggerisce, invece, che la differenza sia imputabile a modi diversi di dar corso alla medesima operatività della prassi percettiva, di cui i contenuti specifici appena indicati sarebbero più potenziali sviluppi che ingredienti fattuali. Essa risiederebbe, cioè, nei modi in cui opera quel che appare comunque nella percezione come tale.<sup>8</sup>

Infatti, il percepire è costitutivamente legato alla dimensione relazionale e intersoggettiva, alla differenza, della quale lo stile è in parte responsabile autonomamente. Lo stile non può essere posseduto, nemmeno concettualmente, poiché non è possibile tracciare in modo netto una linea, come su un piano cartesiano, che separi in modo chiaro percipiente e percepito. Inoltre, non c'è nessuna sicurezza del fatto che il percepito, a sua volta, non possa percepire; quest'ulteriore operatività complica ancora di più il rapporto tra i piani all'interno dell'orizzonte di senso esperienziale.

I riferimenti a Deleuze sono opportuni, inoltre (e qui entra in gioco un altro punto da tenere fermo in questa analisi), perché richiamano un'operazione che si ritrova continuamente nell'esperienza estetica: la decostruzione. Ad esempio, il Dadaismo

---

<sup>7</sup> Nell'opera *Mille Piani*, Deleuze e Guattari sostengono il carattere orizzontale dell'esperienza, che si organizza secondo un rizoma dinamico di intersezioni e pieghe che abbraccia teoreticamente la molteplicità dell'esperienza, ma, allo stesso tempo, se portato all'estremo, rischia di frammentarla. Nella metafisica del quotidiano è necessario che l'esperienza, a partire da quella di bere un bicchiere d'acqua, debba fare *epochè* della sua stessa poliedricità plastica per poter sostenere il costo del vivere quotidiano. Si intende quindi non demonizzare la metafisica del quotidiano, che risulta esperienzialmente necessaria alla vita pratica, ma individuarla per distinguerla dal piano in cui si sta ora lavorando.

<sup>8</sup> Giovanni MATTEUCCI, *Estetica e natura umana. La mente estetica tra percezione, emozione ed espressione*, Carocci editore, Roma 2019, p. 111.

accede all'infantile: dopo aver imparato tutto, la difficoltà maggiore è quella di disfarsene completamente, per accedere all'ecceità singolare, alla densità non cartesiana: all'esigenza della vita stessa. La questione dello stile è la questione dell'altrimenti: l'individualità non può creare, solo ricevere. Questo non significa che lo stile non possa avere ontogenesi storica e sia astrattamente deificato al di sopra del flusso dello svolgimento storico: infatti, come ricorda Wölfflin, è anche «una generalizzazione affettiva dell'artista nell'opera, sottomessa sia al gusto nella sua mutevolezza storica sia alla storicità dell'esperienza dell'artista stesso».<sup>9</sup>

Lo stile, proprio perché non si pone, quale fosse un giudice astratto, al di sopra del divenire dell'esperienza, fa operare il tema semantico dell'opera, poiché esso è costitutivamente opera (non necessariamente artistica): si tratta di andare oltre la vuota concezione che scinde cartesianamente forma e contenuto, in favore di un ciclo aritmico e impersonale. Lo stile è là dove il linguaggio, deleuzianamente, balbetta. Però, la configurazione non è quella dell'armonia, poiché l'esperienza estetica non può essere posseduta e inscatolata in un canone di perfezione architettonica: il mito dell'arte che “salva l'intera umanità da se stessa” è tramontato. L'estetica non salva: è traumatica, buca l'umano. Lei stessa è inumana e si declina in maniera sempre inedita: non è definitoria, ma modale. L'unica garanzia stilistica è quella di non possedere, ma di farsi abitare. Quante volte un autore segue uno stile ben preciso, programmato a tavolino, eppure il detto è sempre più dell'espresso individuale. Eppure, quale riflesso viene esercitato sull'individuo? Egli, chiaramente, non è un campo neutro, né inviolabile, bensì ricettivo, specialmente nei confronti di ciò che non può sopportare. Lo stile, che permette di capire il gioco delle differenze da mettere in atto, ha a che fare con il vivere questa fragilità dell'eccentricità. Ecco che allora si cerca di definirlo attraverso il concetto; ma esso, essendo un evento, diviene, ovvero si trasforma.

#### 4. La mente, il bello, il brutto

Alla luce delle considerazioni sulle differenze, è necessario porsi una domanda fondamentale: si può parlare di brutto stile? Rosenkranz può dare una lezione in questo senso, ovvero il brutto non è contrapposto al bello, piuttosto abita il bello, vi si lascia trafiggere, sprigionandosi, facendo risonanza. Anche il bello non deve dimenticare di prestare il fianco al brutto; non è questione morale, ma fattuale, ermeneutica. Persino la dottrina della dialettica negativa di Adorno fa sfavillare il brutto; esso però, non deve essere osceno, non deve fissare negli occhi, ma deve essere povero, sociale. In altre parole: deve risuonare. Ciò è difficile da affrontare esteticamente, poiché il bello è una

---

<sup>9</sup> Elio FRANZINI, *L'estetica francese del '900. Analisi delle teorie*, Edizioni Unicopli, Milano 1984, p. 267.



lama, solletica, ferisce, nasce grazie al caos, e si ha sempre altro da fare, si cerca rifugio da esso. Talvolta lo stile viene confuso con il gusto ma, mentre lo stile è un'altra possibilità rispetto all'arte delle differenze, il gusto ha piuttosto a che fare con il concetto: il primo è inclinazione, il secondo declinazione. Ecco un esempio pratico dell'utilità dello stile, non incatenato alla presunta torre d'avorio dell'arte: rilanciare i concetti della storia del pensiero (non solo filosofico) delle donne e degli uomini, di tutte le donne e di tutti gli uomini. Di nuovo Deleuze:

Uno scrittore non è un uomo-scrittore, è un uomo-politico, è un uomo-macchina, è un uomo-sperimentale – che cessa così di essere uomo per diventare scimmia, o coleottero, cane, topo, divenire-animale, divenire-inumano, perché, in verità, è attraverso la voce, il suono, uno stile che si diventa animali, e di sicuro a forza di sobrietà. Una macchina di Kafka è quindi costituita da contenuti ed espressioni formalizzati a gradi diversi nonché da materie non formate che vi entrano e ne escono passando attraverso tutti gli stati.<sup>10</sup>

In altre parole, lo stile riguarda la qualità, intesa come gioco di differenze. La questione dell'invenzione non è l'invenzione delle parole, ma il loro concatenamento. Lo stile è sempre un salto, non personificato, né soggettivo né psicologista, piuttosto impersonale. La creazione e la creatività sono disindividualizzanti, nulla di questo può essere ricondotto alla dimensione egoica.

Non si tratta di mera forma individuata autopercepita ed autoriferita, ma è l'uscire dalla forma, è la scomodità pragmatica, il contraddittorio ontologico, e ha una sua epistemologia. Cosa sarebbe mai la scienza senza lo stile di scrittura scientifico?

Chiedersi questo significa portare l'attenzione sulla mente pensante. Qual è la prospettiva, piuttosto, della mente percipiente? Sicuramente, c'è un momento di passività nel momento estetico, in cui si viene investiti da qualcosa che non si può possedere gnoseologicamente. Tuttavia, questo non significa rinunciare al critico e alla obiettività. Il seguente passaggio diltheyano esemplifica tale concezione.

Tutto quello che l'uomo è in grado di scorgere nel mondo è sempre il rapporto della propria vitalità con le sue proprietà, che egli non è in grado di cambiare. Per l'immutabile legge fondamentale della sua condizione, egli è vincolato a queste relazioni. Ciò che egli intuisce, sogna o pensa come questo mondo è sempre questa relazione, nient'altro. Il suo mondo è un prodotto della sua vitalità tanto poco quanto è una situazione di fatto obiettiva. Non è possibile accettare né l'una né l'altra. Quindi ogni interpretazione dei fenomeni che ci circondano dipende dalla differenziazione e dal collegamento delle

---

<sup>10</sup> Gilles DELEUZE – Félix GUATTARI, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Les Editions de Minuit, Paris 1975, tr. it. Alessandro Serra, *Kafka. Per una letteratura minore*, Quodlibet, Macerata 1996, p. 15.

funzioni che colgono il mondo, ma d'altro canto rimanda al suo carattere obiettivo che così diviene possibile cogliere.<sup>11</sup>

Seguendo il ragionamento, si può concludere che la mente, oltre che con altre menti, deve relazionarsi con se stessa e con il mondo, che riceve percettivamente e di cui è investita nel processo estetico. Si comporta da spettatrice. D'altra parte, questo non significa che non possa esistere una dimensione soggettiva: l'esperienza è sintesi. Di entrambe, costitutivamente. Il testo prosegue in questo modo.

Una tale relazione di funzioni fa scorgere nel mondo qualcosa che altrimenti per noi non sarebbe visibile. Ma ciò che in tal modo viene scorto, in quanto espressione di questa relazione, è solo un simbolo della misteriosa connessione del mondo. E questa stessa connessione, nella sua obiettività, non cade mai nella nostra coscienza. Ne risulta che per l'artista, proprio come per il religioso o il filosofo, nella fantasia si dischiude qualcosa che è simbolo della realtà effettuale.<sup>12</sup>

È curiosa l'analogia con il passo di Merleau-Ponty: mentre nel passo di quest'ultimo si parlava di un pittore, artista o filosofo, Dilthey parla di artista, religioso e filosofo: "filosofo" è il termine medio di congiunzione, "artista" ritorna in entrambi gli autori. Ma, mentre Merleau-Ponty, ripetendo la figura dell'artista, inserisce l'immagine del pittore, che fa diretto riferimento a Cézanne, Dilthey chiama in causa l'aspetto religioso. Perché? Perché la questione, pur essendo sul piano dell'immanenza, ha qualcosa che, per l'appunto, «non cade mai nella nostra coscienza». È interessante richiamare, a questo proposito, il dialogo di Valéry intitolato *L'anima e la danza*, dove la ballerina Athikte spicca un salto e sembra rimanere sospesa per un tempo non cronologico, bergsoniano, vibrante, nell'aria. Per un istante, solo per un istante, perde la qualità umana e si fa, in un certo senso dialetticamente, altro da sé. Si metamorfizza nell'inumano, si autotrascende nell'esperienza estetica, sotto lo sguardo esterrefatto degli spettatori. Poi ridiscende a terra, di nuovo mortale.

È il tentativo supremo... Ella gira e tutto ciò che è visibile si stacca dalla sua anima; tutta la melma della sua anima si separa definitivamente dalla parte più pura; presto gli uomini e le cose formeranno intorno a lei una feccia informe e circolare...

---

<sup>11</sup> Wilhelm DILTHEY, *Gesammelte Schriften*, voll. VI, VII, VIII, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1914–1970, tr. it. Giovanni Matteucci, *Estetica e poetica*, FrancoAngeli, Milano 1992, p. 290.

<sup>12</sup> *Ibid.*

Guardate... Ella gira... Un corpo, con la sua semplice forza e con un suo atto, è abbastanza potente per alterare la natura delle cose, più profondo di quanto sia mai toccato allo spirito nelle sue speculazioni e nei suoi sogni!<sup>13</sup>

La suddetta esperienza non si iscrive nel mito romantico secondo il quale l'arte sarebbe un tramite diretto per il divino, che dovrebbe salvare l'uomo da se stesso e ricongiungerlo con la sua presunta "vera" natura. La questione, invece, è radicalmente diversa, proprio perché ha a che fare con lo stile: è lo stile della ballerina a renderla costitutivamente ciò che lei è. Se lei non ballasse sulle punte, ad esempio, non muovesse le braccia in un certo modo e, soprattutto, non eseguisse un complicatissimo e raffinato movimento tecnico che le permettesse non solo di saltare, ma di saltare con una specifica connotazione percettiva, secondo un impianto fenomenologico, che è quella di far risuonare quella sensazione di volare per un istante, nulla di questo sarebbe percettivamente possibile, né tematizzabile. Non ci sarebbe operatività nell'orizzonte di senso dell'esperienza estetica. Anche la fenomenologia della percezione di Merleau-Ponty annoda, compenetrandoli l'uno all'altro, percezione e allucinazione, effettualità e controeffettualità, poiché essi divengono sempre assieme.

Il testo di Valéry sottolinea una questione fondamentale, ovvero quella del corpo: se esiste un sublime, esso deve essere nel corpo; se esiste un inumano, esso deve essere operativo attraverso il corpo. La trascendenza nell'immanenza, se è applicabile come modello, lo deve essere nel senso della corporeità, non in nome di ingenui postulati metafisici che si rifiutino di rendere conto dell'empirico, del particolare, del dettaglio. È, infatti, proprio nel dettaglio che scaturisce quella densità stilistica che permette a Kafka di far balbettare il linguaggio, a Cézanne, con quella sfumatura particolare di colore, di creare un nuovo spazio attraverso lo smantellamento della prospettiva tradizionale e ad Athikte, attraverso il suo solo alluce, di compiere la piroetta o il salto che per un istante la trasmutano nell'inumano.

## 5. Prospettive future

Quanto indagato sullo stile, in quanto eccitata protrettica e non individuata, sembrerebbe portare nella direzione di un modello della mente estesa, non riduzionistico, che guarda con favore ad una filosofia della complessità e che possa dialogare con la filosofia del non umano e con l'intelligenza artificiale. A tal proposito, sarebbe interessante chiedersi quali potrebbero essere, se ce ne sono, gli esempi di stile costituente l'esperienza estetica nell'ambito non antropologico.

---

<sup>13</sup> Paul VALÉRY, *L'âme et la danse, Eupalinos ou l'Architecte, Dialogue de l'arbre*, Gallimard, Paris 1945, tr. it. Vittorio Sereni, *Tre dialoghi*, Assonanze, Milano 2012, p. 43.

In tal senso, il sistema computazionale ed il sistema neuroscientifico sono importanti dal punto di vista epistemologico, logico e catalogante e non devono essere visti come avversari rispetto allo studio del fenomenologico percettivo. Piuttosto, invece, si deve cercare una collaborazione reciproca, in un’ottica di un sapere umano non compartimentalizzato, ma organico e sistemico, armonico nel suo fluire e defluire attraverso complessi relazionali. Una domanda interessante, in tal senso, che intreccia i più recenti sviluppi digitali con la questione estetica, è quella che riguarda lo stile nell’*ecfrasi* digitale. Si può parlare di antepredicativo anche in tal senso? L’autore dell’opera è unico o plurimo, diviso tra la mente umana e la mente artificiale? Si tratta di un quesito importante perché la dimensione soggettiva entra costitutivamente nella questione dello stile, che ha una controeffettualità su di essa, oltre che una risonanza rispetto all’ambiente circostante, allo spazio e alla dimensione transindividuale. Ancora più a monte: se lo stile veicola, nell’esperienza estetica, la possibilità di essere altrimenti, ovvero non essere più umano per quell’istante protrettico di cui si è parlato a proposito del dialogo *L’anima e la danza*, cosa accade, invece, a ciò che non è umano? Diviene, forse, umano?

Il digitale ha un linguaggio, e l’uso del linguaggio è di vitale importanza per lo stile nel campo estetico; tale linguaggio, seppur ideato inizialmente da una mente umana, potrebbe, data la sua complessità, avere esito autonomo e imprevedibile. D’altronde, nasce come impersonale e proprio per questo è leggibile da tutte le menti. Tuttavia, l’esito, in una situazione linguistica simile, è quella di non riconoscersi più. Ciò era chiaro a Deleuze, che scrive:

Quante persone vivono ancor oggi in una lingua che non è la loro? Oppure non conoscono neppure più la loro, e conoscono male la lingua maggiore di cui sono costretti a servirsi? È il problema degli immigrati, e soprattutto dei loro figli. È il problema delle minoranze. Problema d’una letteratura minore e tuttavia anche nostro, di noi tutti: come strappare alla propria lingua una letteratura minore, capace di scavare il linguaggio e di farlo filare lungo una sobria linea rivoluzionaria? Come diventare il nomade, l’immigrato e lo zingaro della propria lingua? Kafka parla di strappare il bambino dalla culla, di ballare su una corda tesa. Ricco o povero che sia, un linguaggio qualsiasi implica sempre una deterritorializzazione della bocca, della lingua e dei denti.<sup>14</sup>

Il paradosso è che una lingua che è stata creata dall’umano, ovvero quella del digitale, diventa estranea all’umano nel momento in cui acquisisce autonomia. Eppure, era stata creata proprio per essere universale: l’universale, nell’esperienza estetica, è destinato a dileguarsi, mentre ciò che rimane nella densità percettiva, all’interno dell’orizzonte di senso, è sempre il dettaglio, il particolare, il contingente. Si tratta di esplorare l’esperienza, soprattutto in un momento in cui lo stile chiama in causa, a farsi

<sup>14</sup> DELEUZE – GUATTARI, *Kafka. Pour une littérature mineure*, p. 35.

minori e non maggiori, piccoli e non grandi, silenziosi e non sguaiati, secondo il principio di una umiltà socratica che non è ancora tramontata.

Lo stile insegna; il non detto, veicolato dallo stile, è sempre più del detto, per cui lo stile va osservato, imparato, studiato. Non può essere un contorno al concetto, un bel pacco regalo da scartare; la dicotomia tra forma e contenuto va superata, anche perché assomiglia pericolosamente a quella che un tempo opponeva corpo e mente. Lo stile non è un mero accessorio al concetto, ma è costitutivo dell'esperienza estetica: questo lo insegnano l'estetica di Dilthey, la fenomenologia percettiva di Merleau-Ponty, la singolarità di Deleuze e molte altre esperienze filosofiche simili. Il percettivo va esplorato, ma per essere esplorato deve essere scoperto, ovvero riscoperto, ovvero decostruito, con un occhio che può essere certamente scientifico, ma svincolato dalla tradizione antropocentrica, assiologica e positivista, in favore di un approccio secondo il modello della mente estesa, complesso, relazionale e, piuttosto, pragmatista.

Quello dello stile è un discorso che permetterebbe di ricercare la realtà nel mondo digitale,<sup>15</sup> ma ha una difficoltà importante, che balza subito all'occhio. Infatti, poiché riguarda la natura dell'impressione immediata, non è possibile, esattamente come riscontrato nelle opere pittoriche di Cézanne, definire in modo preciso i contorni, le linee di orientamento spaziale e temporale in senso tradizionale, né iscrivere la percezione all'interno di uno schema concettuale predefinito: mirare dritto alla realtà, ma vietandosi gli strumenti per raggiungerla.<sup>16</sup> Non significa cancellare secoli e secoli di storia del pensiero umano, ma imparare ad indossare un nuovo linguaggio estetico ed esperienziale, complesso e sempre divenientesi, per adattarsi al carattere non definitorio e statico dei processi operativi percettivi. Lo stile, da tempo, non è più un posticcio che serve a imitare, semplicemente, la natura, anche perché l'esperienza della fenomenologia della percezione ha dimostrato che pretendere di poterlo fare sarebbe solo un'illusione: la semplice ripetizione comporta sempre un'eccezione imprevedibile.<sup>17</sup> Lo stile, forse, ha a che fare sia con l'arte che con la natura,<sup>18</sup> secondo una declinazione

---

<sup>15</sup> Il virtuale è perfettamente reale, nulla è più reale del virtuale, poiché dal virtuale conseguono continui contromovimenti che si ripercuotono costantemente nella vita, che non si limitano al teatro mentale, bensì investono la carne, il corpo di cui parla Valéry. Da qui, la possibilità da parte del virtuale di far scomparire il reale, e quindi anche se stesso, dato che ne è parte. Pierre Lévy e Gilbert Simondon hanno ampiamente trattato la questione nelle seguenti opere: Gilbert SIMONDON, *L'individu et sa genèse physico-biologique*, PUF, Paris 1964; Gilbert SIMONDON, *Du mode d'existence des objets techniques*, Aubier, Paris 1958; Pierre LEVY, *Qu'est-ce que le virtuel?*, La Découverte, Paris 1995.

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 31.

<sup>17</sup> Si vedano, a tal proposito, i commenti di Clemenceau sulle opere di Monet, all'interno della seguente opera: George CLEMENCEAU, *Claude Monet, Les Nymphéas*, Librairie Plon, Imprimeurs Éditeurs, Paris 1928.

<sup>18</sup> MERLEAU-PONTY, *Sens et non-sens*, p. 31.

relazionale, dell’“entrambe”, del “con”, nel tentativo di assecondare quell’istanza percettiva da cui la mente è investita e che, a ben vedere, ha sempre intuito l’una nell’altra e che, in ultima istanza, si iscrive nell’orizzonte di senso della vita stessa e delle sue connessioni, come testimoniato dal seguente passo di Dilthey.

In religione, arte, antropologia, metafisica i vissuti costituiscono la base, e non si tratta solo di assumerli come dati, si tratta di suscitargli e moltiplicarli. Si tratta poi di caratterizzarli, compararli ecc. Libera contemplazione di questa bellezza della vita e della sua semplicità. Come quando <vaghiamo> per terre [straniere]. La profondità del vissuto. [...] Tutto ciò che da me è stato vissuto, che è vivibile, costituisce ora <una connessione>. La vita è il decorso collegato in un intero in base ad una connessione strutturale, che comincia nel tempo e in esso finisce, che per l’osservatore, data la medesimezza del corpo fenomenico in cui ha luogo il decorso, si presenta come qualcosa di medesimo, concluso, che ha un inizio e una fine, che però, a differenza da nascita, crescita, declino e fine di un corpo organico, è contemporaneamente caratterizzato dal singolare stato di cose per cui all’interno di una coscienza ogni sua parte è <collegata> con le altre parti mediante una coscienza (vissuto?), caratterizzata in qualche modo, di continuità, connessione, medesimezza di quel che in tal modo trascorre.<sup>19</sup>

La citazione di Dilthey, che penetra il discorso della vita, della connessione e del corpo, può fungere da spunto, oggi, per portare alla ribalta un tema tanto più urgente quanto urticante: il prisma filosofico corpo-stile-digitale, che può essere esplorato con svariate lenti teoretiche (ma anche espressive). Lo stesso Merleau-Ponty (ma anche Valéry, nel passo sopracitato) ha suggerito come il corpo sia ben più di un semplice “oggetto” fisico, anzi: potrebbe essere visto, in era digitale, come ciò che connette fisico e virtuale. Il digitale introduce nel corpo, ma anche nello stile stesso, nuove modalità di espressività e performatività. Il corpo, con il digitale, non è più riducibile alla sua biologia, ma assume una ibridazione con le tecnologie digitali (vedasi, a questo proposito, il *Manifesto Cyborg* di Donna Haraway,<sup>20</sup> dove lei teorizza il *cyber-corpo*). Questo crea inevitabilmente nuove forme di soggettività. Lo stile, in questo senso, può essere visto come un anello di congiunzione tra il corpo e il digitale, poiché da una parte permette di dare voce alle esigenze espressive che il corpo trova per se stesso nel suo interfacciarsi con il virtuale e, d’altro canto, esprimere, potenzialmente, ciò cui il biologico non riesce ad arrivare, nel momento in cui interviene il digitale.

---

<sup>19</sup> DILTHEY, *Estetica e poetica*, pp. 291-292.

<sup>20</sup> Donna Jeanne HARAWAY, *Manifestly Haraway*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2016, pp. 5-45.

## Riferimenti Bibliografici

- George CLEMENCEAU, *Claude Monet, Les Nymphéas*, Imprimieurs Éditeurs, Paris 1928.
- Gilles DELEUZE, *Logique du sens*, Minuit, Paris 1969, tr. it. Mario de Stefanis, *La logica del senso*, Feltrinelli, Milano 2014.
- Gilles DELEUZE – Félix GUATTARI, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Les Editions de Minuit, Paris 1975, tr. it. Alessandro Serra, *Kafka. Per una letteratura minore*, Quodlibet, Macerata 1996.
- Gilles DELEUZE – Félix GUATTARI, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Minuit, Paris 1980, tr. it. Giorgio Passerone, *Millepiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1987.
- Gilles DELEUZE, *Sur Foucault: les formations historiques (1985)*, tr. it. Lorenzo Feltrin, *Il sapere. Corso su Michel Foucault (1985-1986)/1*, ombre corte, Verona 2014.
- Gilles DELEUZE – Félix GUATTARI, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Minuit, Paris 1991, tr. it. Angela De Lorenzis, *Che cos'è la filosofia*, a cura di Carlo Arcuri, Einaudi, Torino 1996.
- Wilhelm DILTHEY, *Gesammelte Schriften*, voll. VI, VII, VIII, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1914–1970, tr. it. Giovanni Matteucci, *Estetica e poetica*, FrancoAngeli, Milano 1992.
- Donna Jeanne HARAWAY, *Manifestly Haraway*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2016.
- Henry A. KISSINGER – Eric SCHMIDT – Daniel HUTTENLOCHER, *The Age of AI*, John Murray, London 2021, tr. it. Aldo Piccato, *L'era dell'intelligenza artificiale. Il futuro dell'identità umana*, Mondadori, Milano 2023.
- Pierre LEVY, *Qu'est-ce que le virtuel?*, La Découverte, Paris 1995.
- Giovanni MATTEUCCI, *Estetica e natura umana. La mente estetica tra percezione, emozione ed espressione*, Carocci editore, Roma 2019.
- Maurice MERLEAU-PONTY, *Sens et non-sens*, Editions Nagel, Paris 1948, tr. it. Paolo Caruso, *Senso e non senso*, il Saggiatore, Milano 1962.
- Gilbert SIMONDON, *Du mode d'existence des objets techniques*, Aubier, Paris 1958.

Gilbert SIMONDON, *L'individu et sa genèse physico-biologique*, PUF, Paris 1964.

Paul VALÉRY, *L'âme et la danse, Eupalinos ou l'Architecte, Dialogue de l'arbre*, Gallimard, Paris 1945, tr. it. Vittorio Sereni, *Tre dialoghi*, Assonanze, Milano 2012.