



A molti,  
ma soprattutto  
a tutto.

# **Esperienza, ovvero spaziazione**

Andrea Zangheri

Accademia di Belle Arti di Urbino  
Dipartimento di Progettazione e Arti Applicate  
Scuola di Nuove Tecnologie dell'Arte  
Diploma Accademico di Primo Livello  
Tesi di Diploma in Progettazione Multimediale

Relatore — Marcello Signorile  
Allievo — Andrea Zangheri  
a.a. 2017/2018  
Sessione Straordinaria



# Indice

**09** Prefazione

**15** Introduzione

**33** Esperienza

Mente/Corpo

Corpo/Ambiente

Ambiente/Libertà

**51** Percezione

Visione

Azione

Relazione

**71** Spaziazione

Situazionisti

Gutai

Happening/Performance

Architettura Radicale

**111** Conclusioni

**115** Glossario

**121** Indice dei nomi

**125** Crediti

**127** Bibliografia

# Prefazione

**È presuntuoso sostenere che  
sia possibile progettare l'esperienza? Cosa intendiamo dire  
quando parliamo di user experience design?**

La possibilità che l'esperienza possa essere progettata da qualcun altro rispetto a colui che esperisce può sembrare improbabile, inverosimile. Appare tale in una cultura come quella occidentale, portatrice di cliché e ideali di libertà individuale e di scelta. La maggior parte delle persone sostiene infatti che il modo in cui esperisce e si relaziona con il mondo sia unico. Così l'idea che la propria esperienza possa essere modellata e progettata da altro al di fuori del soggetto colpisce le convinzioni sull'autonomia e sulla libertà individuale. Questo scritto ha come presupposto ricerare possibili aperture e rintracciare ulteriori stimoli rispetto all'attuale tendenza dello user experience design.

Nel fare questo teniamo a distaccarci dalla pratica correntemente promossa e applicata, percorrendo elementi attinenti al discorso filosofico, psicologico, scientifico e artistico, occidentale e orientale. L'obbiettivo è quello di procurare e di fornire altre visioni rispetto all'attuale prassi di stampo riduzionista, cognitivista e funzionale. Questo non tanto per scontrarsi necessariamente con qualcosa ma al contrario perché crediamo che la continua sintesi fra spazi

più ampi, distanze più lontane e lo scarto tra gli opposti siano necessari, fondamentali. Soprattutto e ancor di più quando un concetto tanto in voga e abusato è elevato ad un credo progettuale condiviso a livello internazionale, globale.

Nel testo, più precisamente nel capitolo introduttivo verrà tracciato il percorso di riflessione che sarà seguito, ampliato ed approfondito durante tutto lo scritto. Abbracciando riflessioni e ricerche provenienti da diverse discipline e varie visioni del mondo, nel primo capitolo sono saggiati scritti interdisciplinari fra oriente ed occidente, sulla questione dell'esperienza (coscienza). Nel secondo capitolo si perlustrano questioni relative alla percezione, mentre nel terzo capitolo è centrale la riflessione su alcune ricerche artistiche, moderne e contemporanee, che hanno ambito a unire i troppo spesso separati campi di arte e vita, immettendo nuove esperienze all'interno del reale e della società. Nell'ultimo capitolo vengono fatte alcune osservazioni a conclusione dello scritto, il quale, si dovrebbe a questo punto dire, non ha minimamente la pretesa di essere esaustivo o concluso; anzi, come detto, il suo scopo è quello di esplorare altre visioni e aprire altre vie rispetto a quelle attualmente percorse e battute.

**Esperienza,  
ovvero  
spaziazione**

## Introduzione

user experience design/  
cognitivismo/ fenomenologia/ percezione/ postmoderno/  
nichilismo/ vacuità/ infondatezza/ oggettivazione/ relazione/  
avanguardie/ happening/ performance/ interstizio/

# Introduzione

In ambito della multimedialità negli ultimi anni si è diffuso sempre più il termine progettazione dell'esperienza utente<sup>[1]</sup>. Coniato nella prima metà degli anni novanta dallo psicologo cognitivistico e ingegnere Donald Arthur Norman (1935) per descrivere la relazione tra prodotti, persone e servizi mentre lavorava alla Apple<sup>[2]</sup>, e velocemente diffusosi nel corso degli anni novanta e duemila, sul volgere del nuovo secolo la nozione di user experience design è dilagata internazionalmente in molteplici settori disciplinari — dai media studies alla museologia, dalla sociologia della comunicazione all'ingegneria del software alla progettazione di interfacce — assumendo in alcune significati e valori diversi e apportando in altri più limitatezze che aperture. Come tutti i concetti terribilmente alla moda la progettazione dell'esperienza deve fare nascere il sospetto più che l'entusiasmo; l'interrogativo più che l'adozione automatica. Lo spiccato successo della nozione nel contesto della progettazione deve spingere tutti a essere ancor più indifferenti nell'utilizzo ma continuare a riflettere sulle sue basi teoriche e relazionali. Questo breve volume cerca di sottrarsi dall'assunzione scontata ed im-mediata (non poi tanto) di un termine che rappresenta una complessa “nebulosa” pratico-teorica, trans-disciplinare, sottesa da processi e delimitazioni metodologiche differenti.

[1] Traduzione italiana della più comune versione anglofona *ux* acronimo di *user experience design*\*.

[2] Dal 1993 la Apple ha integrato nel processo di ricerca e progettazione un apposito ufficio: *User Experience Architect's Office*.

In una recente intervista Norman ha dichiarato: «**Ho inventato il termine perché ritenevo che human interface e usability erano troppo specifici. Volevo coprire tutti gli aspetti dell'esperienza della persona con il sistema includendo industrial graphic design, l'interfaccia, l'interazione fisica e il manuale.** Da allora il termine si è ampiamente diffuso al punto che inizia a perdere il suo significato»\*.

[3] Bagnara Sebastiano, *Psicologia cognitiva, design e nuove tecnologie\**

Riprendendo un articolo di Sebastiano Bagnara (1944), docente di psicologia ed ergonomia cognitiva: «**Parlare del rapporto fra psicologia cognitiva e design vuol dire parlare di Don Norman: il suo contributo ha significato un cambio di paradigma, sia nell'approccio della psicologia alle tecnologie, sia nel design. La psicologia passa dal cercare di spiegare l'effetto sul comportamento umano delle tecnologie a contribuire a progettarle. Per quanto riguarda il design, vediamo come il focus passa dalla funzione di un oggetto al modo con cui questo è utilizzato, quanto sia facile o difficile usarlo.**»[3] In questo cambio di focalizzazione sono cruciali i concetti di *affordance* e di *inter-dipendenza agente e mondo* introdotti da Gibson (1904 – 1979) così come le ricerche fenomenologiche di Merleau-Ponty (1908 – 1961) sul nostro *être-au-monde*, sulla correlazione corpo e mondo, coscienza e natura e sul suo tentativo di superare le grandi dicotomie cartesiane. Tuttavia, l'attuale concetto e pratica della user experience design, verte, a nostro avviso, su una impostazione decisamente categorica, sistematica, tecnica e limitante facente capo all'approccio riduzionista cognitivistico e comportamentale, di derivazione cartesiana, di cui Norman è uno dei principali rappresentanti. Si è tentato così di riflettere su alcuni dei concetti che ruotano attorno alla vasta materia percorrendo sentieri e approcci differenti rispetto a quelli intrapresi e sostenuti dall'attuale pratica e ricerca cognitivista. Data la vastità e la complessità dell'argomento, il quale è di fatto inondato di pubblicazioni tecniche che si avvicinano molto più a pratiche di business piuttosto che ad altro, non si ha di certo la pretesa o l'intento di darsi opera conclusa o esaustiva ma eventualmente di perlustrare altre possibilità, disponibilità. Si ritiene che la confusione, la coercizione e l'ambiguità generata dall'appropriazione concettuale di un termine talmente vasto, comprensivo e allo stesso tempo indefinito come esperienza, relegato alla mera metodologia analitica di un processo sistematico necessiti di altre vie, di altri stimoli, di altre spazialità che danno vita ad altre progettualità, altre aperture. In tal senso questo percorso passa attraverso la perdita dei valori alla molitudine del sapere, dal riduzionismo scientifico a quello

olistico della filosofia orientale, dall'impostazione cartesiana dell'esperire alla ricerca filosofica e psicologica del novecento, per sintetizzare questa evoluzione attraverso l'arte del novecento nelle sue forme di relazione con il cosmo.

In un articolo letto tempo fa il titolo riportava “The MFA Is the New MBA”[4]. Al di là del contenuto del citato scritto è fuori dubbio che l'interdisciplinarietà sia di incentivo e stimolo alla relazione produttiva tra le attività, sebbene l'interdisciplinarietà stessa possa indicare anche una sorta di dissolvimento della ragione in campi molteplici del sapere, che mettono in crisi la nozione stessa di ragione. Ugualmente si è consci del fatto che in un mondo fondato sulla fiducia nel progresso — di cui le tecnologie sono parte fondante — è piuttosto comune che le discipline possano in breve tempo rovesciarsi, unirsi, dividere, annientarsi. La struttura della società postindustriale, a cominciare dal noto processo caratterizzato dalla transizione dalle tecnologie meccaniche alle tecnologie informatiche — che va sotto il nome di informatizzazione della società o di egemonia dell'informatica ha coinciso con una complessificazione o pluralizzazione inarrestabile delle condizioni di vita tardo-moderne e che ha prodotto, in concomitanza del decollo dei media, una vertiginosa esplosione e moltiplicazione delle *Weltanschauungen*. Fatto, quest'ultimo, che ha determinato la crisi dei punti di vista “centrali” e che ha reso problematica ogni lettura “forte” della realtà, generando la diffusa consapevolezza secondo cui la condizione postmoderna coinciderebbe, per definizione, con quella di una umanità al plurale che si è definitivamente lasciata alle spalle il sogno medioevale di un'unica verità, di un'unica fede e di un unico sistema di valori[5]. «**Visto che il progresso in filosofia (così come nel sapere in generale) comporta una fiducia nella verità, la sfiducia postmoderna nel progresso comportava l'adozione dell'idea, che trova la sua espressione paradigmatica in Nietzsche (1844 – 1900), secondo cui la verità può essere un male e l'illusione un bene, e che questo sia il destino del mondo moderno, il cui nocciolo duro non va cercato tanto nella frase “Dio è morto” (come sosteneva, prima di Nietzsche, Hegel (1770 – 1831)), quanto piuttosto nella**

[4] MFA è acronimo di *Master of Fine Arts*. MBA è acronimo di *Master of Business Administration*\*

[5] Abbagnano Nicola, *Storia della Filosofia — Il pensiero contemporaneo*, Gruppo Editoriale l'Espresso, Roma, p. 20

[6] Nietzsche Friedrich, *Frammenti postumi, 1885-1887*, 7 [60], in *Opere complete – vol. 8/1*, a cura di Giorgio Colli e Mazzino Montanari, Adelphi, Milano, 1990\*  
[7] Ferraris Maurizio, *Manifesto del nuovo realismo*, Laterza, Bari, p. 12

**sentenza “non ci sono fatti, solo interpretazioni”**[6], perché il mondo vero ha finito per diventare una favola.»[7] Questo smarrimento, questa perdita di valori che l'uomo occidentale, a partire già dall'ottocento ha colto, altro non è che la conferma che il tutto è infondato, ovvero che quel che esiste semplicemente non dovrebbe esistere ma che, senza possibile ragione, esiste. E, poiché ogni Dio o esiste o non esiste, nel caso che esista, anche Egli è un “di troppo” rispetto a nulla. Un Dio essente è un Dio che contempla stranito il fatto di ritrovarsi ad esistere senza alcuna giustificazione possibile — e ciò anche se fosse eterno, come ci si aspetterebbe da ogni Dio che si rispetti. Infondatezza, ovvero gratuità, eccedenza rispetto a nulla, ingiustificatezza, vissuti in un senso di assurdità e stupore senza fondo.. Su questo si è affacciato l'europeo del novecento, sull'incedere irrefrenabile del crollo dei miti, di cui l'arte ne è il massimo testimone. Il nichilismo nietzsceschiano, il vedere attraverso le illusioni del reale, sé indipendente che riesce a cogliere un mondo indipendente ma che tuttavia non riesce a trovare un modo di vivere o di essere al di fuori dell'illusione stessa. Il nichilista vede che non c'è un fondamento assoluto — in un Dio trascendentale o un reale interno/esterno — ma non riesce a trovare altro modo di vivere o essere senza il desiderio di un fondamento. Il nichilista conclude, sbagliando, che persino il significato stesso è un'illusione e che tutto sia realmente insignificante. Se già Platone (427 a.C.) afferma l'impossibilità di conoscere la verità ultima ma soltanto le sue varie ombre, anche Nāgārjuna (150 d.C. – 250 d.C.) distingue la realtà convenzionale, apparente, con i suoi aspetti illusori o prospettici, e la realtà ultima. «**Tutto è reale e non lo è. Sia reale che irreale. Né reale né irreale. ... Qualsiasi cosa esistente dipende da altre. Non è identica a quella cosa. Ne differisce da essa. Perciò non è inesistente né permanente nel tempo.**»[8]

Tuttavia porta questa distinzione in una direzione sorprendente: la realtà ultima, l'essenza, è assenza, vacuità (*Sūnyatā*). Non c'è. L'illusorietà del mondo, il Samsara, è tema generale del buddhismo; riconoscerla è raggiungere il Nirvana, la liberazione e la beatitudine. Ma per Nāgārjuna Samsara e Nirvana sono la stessa cosa: entrambi vuoti. Non esistenti.



Nantenbo Nakahara,  
*Ensō* con poema,  
inchiostro su carta,  
32.9 × 58.6 cm,  
1922–1923

[8] Nāgārjuna, *The Fundamental Wisdom of the Middle Way*, Oxford University Press, Oxford, 1995, p. 49 (tr. it. mia)

[9] Varela Francisco, *The Embodied Mind*, p. xx (tr. it. mia)

[10] *Ibidem*

[11] Putnam Hilary, *The Many Faces of Realism*, Open Court Publishing Company, LaSalle, Illinois, 1987, p. 29 (tr. it. mia)

Nella tradizione occidentale una qualche incursione nel mondo dell'esperienza è stata perseguita dalla fenomenologia, inaugurata da Edmund Husserl (1859 – 1938) portata avanti da Martin Heidegger (1889 – 1976) e il già citato Maurice Merleau-Ponty[9]. Nonostante ciò, la stessa fenomenologia si è spesso astratta in riflessioni teoretiche perdendo contatto con l'intuizione iniziale, ovvero quello di esaminare l'esperienza vissuta in maniera rigorosa. Filosofi, scienziati e psicologi sono stati più impegnati nel comprendere la vita e la mente razionalmente piuttosto che trovare altri modi di trasformare l'esperienza e la vita stessa. Diversamente, la visione della filosofia orientale, si è basata sull'attenersi scrupolosamente all'esperienza attraverso la meditazione consapevole. «**In questo senso due idee buddiste sono particolarmente correlate al discorso: l'idea del senza-io della filosofia orientale in contrasto all'io occidentale volto a imputare permanenza e singolarità a ciò che è moltitudine impermanente; e l'origine dipendente — ovvero che tutti i fenomeni sorgono da condizioni e causalità, mancando quindi un essere sostanziale»**[10]. Le scienze moderne, le scienze occidentali, la cultura occidentale *tout court*, tendono invece a costruire modelli, attraverso una oggettivazione identitaria, singolarizzante del mondo, volta ad una manipolazione violenta del cosmo. In questa cultura scientifica ciò che regna è il principio di falsificabilità, o possibilità di confutazione, di Popper (1902 – 1994), grandioso nel stabilire un nuovo criterio di scientificità e nell'etichettare come pseudoscienze quelle assunzioni non sottoponibili a verità scientifica, ovvero non falsificabili. Come scrive Hilary Putnam: «**La Scienza è fantastica nel distruggere la metafisica ma è totalmente incapace nel rimpiazzarla. La scienza toglie fondamenta secolari senza trovarne di sostitute. Che lo si voglia o meno, la scienza ci ha messo nella posizione di vivere senza fondamenta. È stato scioccante quando a tempo lo disse Nietzsche ma oggi è un cliché. ... la nostra posizione ... è dover filosofare senza avere "fondamenta"**»[11]. L'oggettività che promuove la scienza e che la scienza promuove, nel pensiero dell'*objectum*, ciò che è gettato avanti e fa ostacolo, «**l'oggetto, questa invenzione**

**"moderna" dell'Europa, nonché suo grande strumento, non ha soltanto introdotto una barriera di principio tra l'uomo e il mondo: ... ha fatto dell'uomo un soggetto di iniziativa che dipende solo da se stesso, cioè autonomo, e del mondo un oggetto conoscibile, che si osserva oggettivamente nello spirito, intus oggettivo, dato che non è più affetto da qualche incidentale contaminazione»**[12]. Parafrasando Jullien (1951), non si può far finta che in Europa non sia stato *inventato* l'oggetto e che il nostro pensiero di spazio, originalmente vuoto, non sia dipendente su un *ob-jectum* e da un *ob-servatore*. Dall'altra parte riflessioni e incursioni filosofiche, come quelle fenomenologiche e orientali citate, sia quelle artistiche che vedremo, tentano di aprire e percorrere altre vie. La scuola filosofica Buddista Indiana Abhidharma e gli scritti di Nāgārjuna sulla Madhyamaka (via di mezzo) si basano e derivano da esperienze meditative. Il pensiero di Nāgārjuna è centrato sull'idea che nulla abbia esistenza in sé. Le cose sono vuote, nel senso che non hanno realtà autonoma ma esistono soltanto in relazione a qualcosa d'altro. Non c'è nessuna realtà ultima o misteriosa da scoprire o comprendere, siano egualmente null'altro che cose che nascono dall'incontro fra altre cose: entità vuote. Ogni prospettiva esiste solo in dipendenza da altro, non è mai realtà ultima anche la vacuità è convenzionale. Nessuna metafisica sopravvive. La vacuità è vuota. «**Perché l'essere piuttosto che il nulla?**»[13] Nella meccanica quantistica gli oggetti sembrano misteriosamente esistere solo in relazione ad altri. «**La meccanica quantistica ... ha ottenuto un successo sperimentale che non ha eguali e ha portato applicazioni che hanno cambiato la nostra vita quotidiana (il computer su cui sto scrivendo, per esempio), ma a un secolo dalla sua nascita resta ancora avvolta in uno strano profumo di incomprendibilità e di mistero**»[14] La teoria infatti «... non descrive come le cose "sono": descrive come le cose "accadono" e come "influiscono l'una sull'altra". Non descrive dov'è una particella, ma dove la particella "si fa vedere dalle altre". Il mondo delle cose esistenti è ridotto al mondo delle interazioni possibili. La realtà è ridotta a interazione. La realtà è ridotta a relazione»[15].

[12] Jullien François, *Vivere di paesaggio o l'impensato della ragione*, Mimesis, Milano, 2017, p. 21

[13] Heidegger Martin, *Introduzione alla metafisica*, Mursia, Milano, 1990

[14] Rovelli Carlo, *Sette brevi lezioni di fisica*, Adelphi, Milano, 2014, p. 16

[15] Rovelli Carlo, *La realtà non è come ci appare*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2014, p. 118\*

[16] Rovelli Carlo, *Le cose sono solo relazioni*\*

Nāgārjuna, vissuto 18 secoli fa, pur non conoscendo i quanti, «**offre uno strumento: si può pensare l'interdipendenza senza essenze autonome. Anzi l'interdipendenza — questo è il suo argomentare chiave — richiede di dimenticare essenze autonome**»[16]. La meccanica quantistica non descrive oggetti: descrive processi ed eventi che sono interazioni fra processi. I processi, gli eventi, le relazioni sono infatti tutti concetti centrali nelle pratiche artistiche dagli anni cinquanta fino ad oggi. Ad esempio negli anni novanta Nicholas Bourriaud (1965), riprendendo un concetto di Lyotard (1924 – 1998), aveva scritto di come il ruolo dell'artefatto, dell'artista, dell'uomo fosse quello di avere una “chance” per abitare il mondo in maniera migliore piuttosto che costruirlo sulla base di idee preconcette sull'evoluzione storica.

«... il ruolo dell'artefatto non è più quello di formare utopie o realtà immaginarie ma piuttosto essere modi di vivere e modelli di azione nel reale esistente»[17] ovvero la possibilità di un'arte relazionale che si inserisce nello spazio pubblico, nel reame delle interazioni umane e nel loro contesto sociale. Bourriaud associa l'estetica relazionale come parte di una tradizione materialistica chiarendo che «**essere “materialisti” non significa attenersi alla mera banalità dei fatti e non implica quella sorta di chiusura mentale che consiste nel leggere i lavori in termini puramente economici**»[18]. La relazione negli spazi è quasi sempre basata sul dualismo guest/host, user/designer, artista/spettatore e porta ad un antagonismo, ad una frammentazione, un processo di separazione. Questa relazione dell'ospitalità, quella dell'essere ospite in uno spazio, ha evidentemente a che vedere con la proprietà, dove questa a sua volta si riferisce alla questione della dimora in opposizione al nomadismo. La spinta quindi a creare esperienza, costellazioni e spazialità potrebbe servire a ricreare dimore eterogenee.

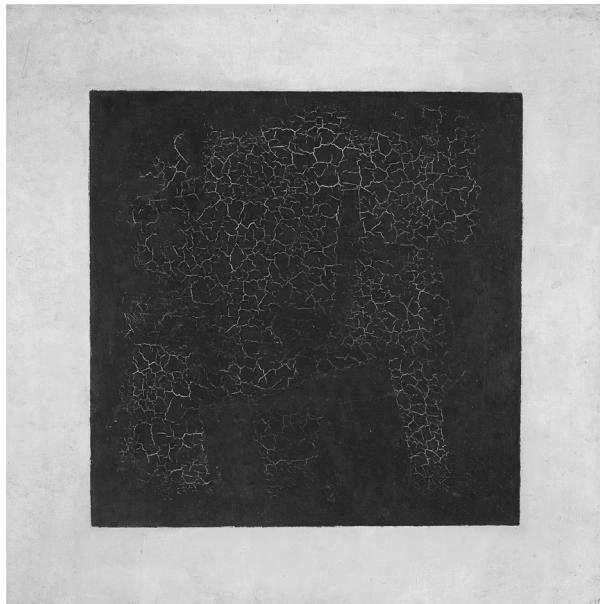
D'altra parte, come si diceva, l'arte è stata una dei principali testimoni di questa progressiva trasformazione novecentesca. «**Con le avanguardie storiche e già con il Cubismo, l'artista prende coscienza di come l'arte stessa sia una realtà al pari di altre e dunque possa rappresentare sé senza dover rappresentare altro**»[19].

[19] Poli Francesco, *L'arte del Novecento — Le nuove tendenze*, Rosenberg & Sellier, Torino, 1995



Cabaret Voltaire,  
Spiegelgasse 1, 8001,  
Zürich, Svizzera,  
1916

2



3

**Malevič Kazimir,**  
*Quadrato nero*,  
olio su tela,  
79.5 × 79.5 cm,  
1915

Dopo il 1914, a questo proposito, già Mondrian (1872 – 1944) con una serie di opere costituite da brevi linee nere orizzontali-verticali e Malevič (1878 – 1935) con opere come *Quadrato bianco su fondo bianco* e *Quadrato nero*, affermano la totale autonomia dell'arte, il suo diritto a presentare direttamente se stessa. La presentazione, al posto della rappresentazione, è un punto fondamentale per la maggior parte dei movimenti artistici contemporanei. L'impulso è quello di un azzeramento radicale, una svolta che apra verso nuove possibilità. Con il cubismo l'oggetto è negato come tale e riportato al soggetto che lo percepisce e lo conosce diventando egli stesso spazio. Le avanguardie russe ed in particolare il costruttivismo si pongono l'arte come realtà. L'arte è spazio, deve farsi spazio; è costruzione e deve inserirsi nella sfera politica e sociale. Svariati incontri nella metà degli anni venti del novecento fra Kurt Schwitters (1887 – 1948) e Lazar' Markovič Lisickij (1890 – 1941), tra cui una collaborazione per l'issue 8/9 della rivista *Merz* intitolata *Nasci* ("nascere" o "divenire") esplicita e programmatica alleanza tra gli ideali del Costruttivismo e del Dadaismo, negli anni successivi porta entrambe gli artisti ad un crescente interesse dello spazio architettonico. Lisickij con *Spazio Proun* trasforma, per la prima volta, le sue idee in uno spazio tridimensionale, portando l'osservatore dentro l'opera, permettendogli una fruibilità di tipo spaziale. La stessa parola *proun* è «**un acronimo basato sulla frase russa “per l'affermazione del nuovo”»[20].** Schwitters nel 1924 trasforma la sua casa di Hannover, in Germania, in un *Merzbau*, e cioè in un *environment* o, per meglio dire, in una serie di *environments*[21]. Pur nella differenza delle opere, sia Lisickij che Schwitters si concentrano sulla relazione dell'esperienza tattile e corporea, fruizione spaziale con l'opera d'arte. A questo proposito la ricerca artistica novecentesca, oltre ad essere come si è detto testimone delle trasformazioni culturali del secolo, è particolarmente pregnante per rintracciare quello spostamento e coinvolgimento della totale sfera esperienziale, il rapporto arte-vita, le implicazioni a livello sociale ed estetico.

[20] AA. VV., *Art Since 1900*, Thames & Hudson, London, 2004, p. 228 (tr. it. mia)

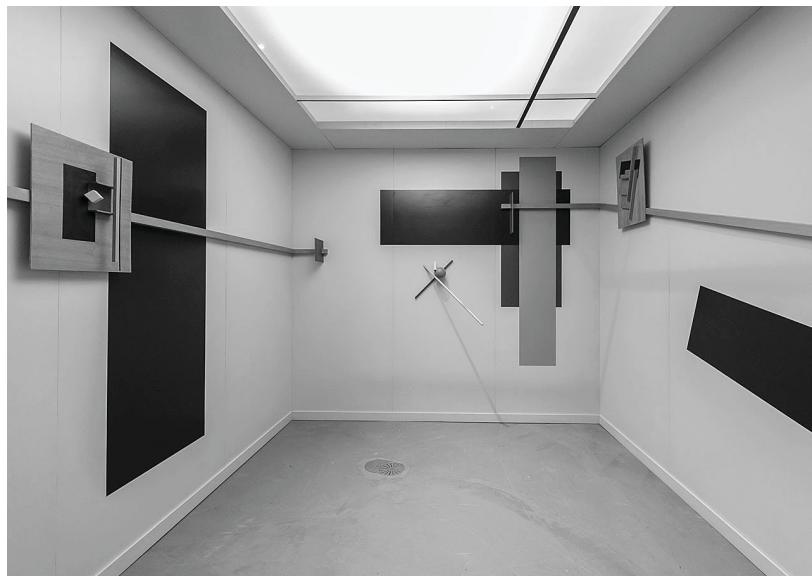
[21] Kirby Michael, *Happening*, De Donato, Bari, 1968, p. 31\*

[23] Muliere Alessia, in *Manuale del curator*, a cura di Domenico Scudero, Gangemi, Roma, 2004

[24] Bourriaud Nicholas, *Ibidem*

[22] Bourriaud Nicholas, *op. cit.*, p. 16 (tr. it. mia)

L'Occidente durante il ventesimo secolo «è stato l'arena tra due visioni del mondo: una concezione razionalista proveniente dal diciottesimo secolo e una filosofia della spontaneità e liberazione attraverso l'irrazionale (Dada, Surrealismo, Situazionismo). Le avanguardie del ventesimo secolo, dai Dadaisti all'Internazionale Situazionista, si proponevano di cambiare cultura, attitudine, mentalità e le condizioni sociali»[22]. Le serate futuriste, i manifesti, il rapporto comunicativo con l'osservatore coinvolgendo sensibilmente e provocatoriamente in "happening", "performance" e azioni. Lo sconfinamento del quadro, il coinvolgimento diretto dello spettatore e la produzione di azioni reali nella vita possono dirsi presupposto e spinta che caratterizza molta arte del dopoguerra. *Situazionismo, happenings, performances*, l'Architettura radicale nei progetti di Ugo La Pietra (1938), degli Archizoom, di Superstudio, questa facoltà dell'arte di significare esclusivamente un ridotto universo di senso ha dato vita alle tendenze nuove dell'underground, quelle di esibire un'arte che si insinuasse nei frammenti sociali senza per questo raggiungere un'identità che fosse valore acquisito della moltitudine. L'arte interstiziale e la frammentazione degli anni odierni si concentra sull'alterità, sull'altrove, sul qui e adesso ma non per sempre. Se quello dell'interstizialità è un atteggiamento d'appoggio al sistema contemporaneo, diversamente l'ipotesi della frammentarietà dell'arte coinvolge nel suo approccio subliminale la globalità di insieme, quello sottoposto ad un'azione di rivalsa sociale, quale quella adottata da un'arte alternativa e di valori di forte contrapposizione al sistema in atto e quella più prosaicamente protesa alla conservazione di un ruolo di diritto nel sistema comunicativo che è anche sistema di potere in atto[23]. Bourriaud, riprendendo il termine interstizio utilizzato da Marx per descrivere le comunità di scambio che eludono il contesto dell'economia capitalista, scrive: «**Oltre alla natura mercantile ed il suo significato semantico, l'opera d'arte rappresenta un interstizio sociale ... è uno spazio di relazioni umane che si inserisce più o meno armoniosamente e apertamente nel sistema globale, suggerendo però altre possibilità di scambio rispetto a quelle in atto nel sistema.**»[24]



Lisickij Lazar' Markovič,  
*Spazio Proun*,  
3 x 3 x 2.6 m,  
1923 (ricostruzione 1965)

4

Note\*

Le note del capitolo con asterisco a fianco sono riportate ed approfondate di seguito.

[2] Norman Donald, Documenti e riferimenti del termine *user experience design* e del suo utilizzo, *Interview with Donald Norman*, <https://www.adaptivepath.com/ideas/e000862> — 25/11/2018, oppure Norman Donald, *The Term Ux*, <https://www.youtube.com/watch?v=gBdtGjoLN4E> — 25/11/2018, oppure Norman Donald, *Why Apple Products Are So Confusing*, <https://www.linkedin.com/pulse/why-apples-products-so-confusing-ignore-design-don-norman> — 26/11/2018

[3] Bagnara Sebastiano, *Psicologia cognitiva, design e nuove tecnologie*, <https://medium.com/bsd-stories/psicologia-cognitiva-design-e-nuove-tecnologie-37d4c4a92a1c> — 30/11/2018

[4] Bell Katherine, *The MFA Is the New MBA*, <https://hbr.org/2008/04/the-mfa-is-the-new-mba> — 7/01/2019

[6] Nietzsche Friedrich, *Frammenti postumi*, 1885-1887, 7 [6o], in *Opere complete* — vol. 8/1, a cura di Giorgio Colli e Mazzino Montinari, Adelphi, Milano, 1990, «**Contro il positivismo, che si ferma ai fenomeni: ‘ci sono soltanto fatti’**», direi: no, proprio i fatti non ci sono, bensì solo interpretazioni. Noi non possiamo constatare alcun fatto ‘in sé’; è forse un’assurdità volere qualcosa del genere. ‘Tutto è soggettivo’, dite voi; ma già questa è un’interpretazione, il ‘soggetto’ non è niente di dato, è solo qualcosa di aggiunto con l’immaginazione, qualcosa di appiccicato dopo. È infine necessario mettere ancora l’interpretazione dietro l’interpretazione? Già questo è invenzione, ipotesi. In quanto la parola ‘conoscenza’ abbia senso, il mondo è conoscibile; ma esso è interpretabile in modi diversi, non ha dietro di sé un senso, ma innumerevoli sensi. ‘Prospettivismo’. Sono i nostri bisogni che interpretano il mondo: i nostri istinti e i loro pro e contro. Ogni istinto è una specie di sete di dominio, ciascuno ha la sua prospettiva, che esso vorrebbe imporre come norma a tutti gli istinti»



5

Schwitters Kurt,  
*Merzbau*,  
Hannover,  
1924-1937

[16] Rovelli Carlo, *Le cose sono solo relazioni*, Una discussione approfondita su questa interpretazione relazionale della meccanica quantistica si può trovare alla voce “Relational quantum mechanics” della enciclopedia online The Stanford Encyclopedia of Philosophy, <https://plato.stanford.edu/entries/qm-relational/> — 29/01/2019, oppure in Carlo Rovelli, “Relational quantum mechanics”, in International Journal of Theoretical Physics, 35, 1637, 1996, <https://arxiv.org/abs/quant-ph/9609002> — 29/01/2019

[21] A proposito del *Teatro Merz*

Schwitters scrisse: «**In contrasto col dramma o l'opera, tutte le parti del lavoro teatrale Merz sono inseparabilmente unite: il teatro Merz non può essere scritto, letto o ascoltato , ma soltanto realizzato scenicamente.** Fino a oggi si è sempre fatta distinzione tra scena, testo e partitura nelle rappresentazioni teatrali e ognuno di questi fattori è sempre stato gustato separatamente. Il teatro Merz invece conosce soltanto la fusione di tutti gli elementi dell'opera in un tutto composito. I materiali per la scena sono i corpi solidi, liquidi e gassosi, come muro bianco, uomo, viluppo spinato, distanza blu.» — *The Dada Painters and Poet* (New York, Wittenborn, Schultz, Inc. 1951), pp. 62-63.  
Apparso per la prima volta in *Der Ararat* (Monaco, 1921). [Riportato in Kirby Michael, *Happenings*, De Donato, Bari, 1968, pp. 31-32]

## Introduzione

user experience design/  
cognitivismo/ fenomenologia/ percezione/ postmoderno/  
nichilismo/ vacuità/ infondatezza/ oggettivazione/ relazione/  
avanguardie/ happening/ performance/ interstizio/

## Esperienza

sentire/ vedere/ agire/  
cervello/ coscienza/ riduzionismo/ olismo/ psicologia/  
associazionismo/ atomismo/ gestalt/ insight/ neuroscienze/  
dualismo/ affordance/ ambiente/ interdipendenza/

# Esperienza

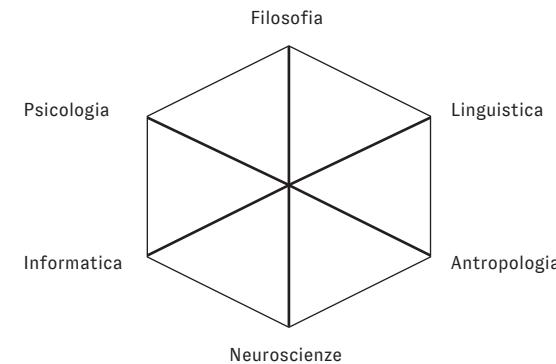
Secondo il senso comune, l'esperienza è qualcosa di eccezionale. In questo libro l'esperienza non rappresenta qualcosa di eccezionale bensì il continuo percepire del mondo quotidiano. Possiamo pensare all'esperienza come a qualcosa che racchiude il sentire, il vedere, l'agire. La distinzione che storicamente è stata fatta è pensiero da una parte e sensazione, esperienza dall'altra. La differenza potrebbe trovarsi tra la pianificazione e l'esecuzione di un'azione. Non è possibile pensare all'esperienza senza un soggetto e senza un ambiente. L'essere consci sta all'essere inconsci come l'essere desti sta all'essere addormentati. Essere coscienti significa avere potere decisionale in una infinita serie di possibilità. Ma il potere decisionale è una sorta di fede? E il sogno non è un'esperienza? Le esperienze hanno una specie di proprietà, di legame. Appartengono a coloro che esperiscono, sono proprie. Tuttavia, ciò che Agostino (354 d.C. – 430 d.C.) diceva del tempo — «**che esso è perfettamente familiare a ognuno, ma che nessuno di noi può spiegarlo agli altri**»<sup>[1]</sup> — lo stesso si potrebbe dire dell'esperienza. Alcuni scienziati sono convinti che la coscienza (esperienza) sia opera esclusiva del cervello, cioè che esso possa ottenerla da solo. Gli approcci più eccitati sotto questo punto di vista sono certamente quelli delle *scienze cognitive* con il loro abbraccio omnicomprensivo multidisciplinare.

[1] Agostino, *Le Confessioni*, libro xi, cap. xiv

[2] Garson James, *Connectionism*\*

Il cognitivismo, assumendo che la mente si manifesti nel cervello e nel comportamento, la riduce a questi aspetti studiando solo questi, senza fare altre assunzioni su una eventuale realtà oltre o dietro questi fenomeni. Con ciò di fatto si elimina ogni aspetto possibilmente metafisico della mente. Ad esempio l'approccio del connessionismo alle scienze cognitive, spera di poter spiegare la coscienza attraverso reti neurali artificiali[2], basandosi sull'ormai ben noto schema di derivazione dalla psicologia cognitiva e comportamentale di input-elaborazione-output. Questo filone di pensiero, sia scientifico che filosofico, ritiene che il cervello e il sistema nervoso, di cui il primo sarebbe parte, abbiano un ruolo speciale nello spiegare le potenzialità della nostra mente, come la percezione, la sensazione, il pensiero, l'apprendimento, la memoria, l'attenzione, il linguaggio, l'emozione. Esso tenta di eliminare la coscienza riducendola a qualcos'altro. Daniel Dennett (1942) è un chiaro esempio di filosofo della scienza che adotta questa posizione candidando gli stati cerebrali "fisici" i fenomeni a cui la coscienza può essere ridotta. Se il riduzionismo — al di fuori della nota Occamus (1285 – 1347) paternitas «**Frustra fit per plura quod fieri potest per pauciora**»[3] e più recenti rielaborazioni progettuali come il noto «**Less is more!**» di Mies van der Rohe (1886 – 1969) — si basa sull'assunto o sulla fiducia che un "sistema" sia riducibile a singoli componenti e il tutto sia nient'altro che la diretta conseguenza della somma dei singoli componenti, la critica a tale approccio epistemologico riposa, in generale, sull'idea di fondo secondo cui il tutto sia più della somma delle singole parti. Nella loro aggregazione sono perciò rinvenibili «**delle proprietà olistiche che non possono essere descritte in termini dei puri elementi costituenti.**»[4]

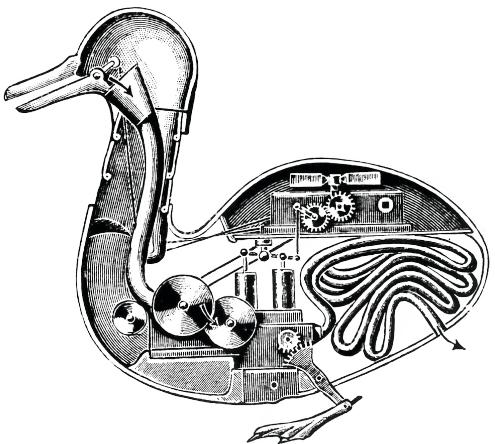
Nāgārjuna scrive a proposito di questa dicotomia: «**Se il sé fosse eguale agli aggregati, esso sarebbe soggetto a nascita e distruzione.**»[5] Il riduzionismo dell'odierna psicologia cognitiva, per ciò che ci riguarda, prende le mosse dalla psicologia classica di Wilhelm Wundt (1832 – 1920) fondata sul metodo sperimentale. Wundt è stato infatti uno dei primi scienziati a tentare di stabilire dei criteri oggettivi circa il *comportamento* umano. A tale scopo, nel 1879, fondò a Lipsia un laboratorio di



**Scienze cognitive,  
Discipline scientifiche  
e rapporti interdisciplinari**

6

[5] Nāgārjuna, xviii 1



7

de Vaucanson Jacques,  
*Anatra digeritrice*,  
xviii secolo

psicologia che in breve tempo divenne il luogo dove si formò la prima generazione di psicologi sperimentali europei alla fine dell'ottocento. Wundt è definito un "elementarista" poiché scomponete le funzioni psichiche in elementi singoli che possono essere presi in esame attraverso un approccio analitico. La base della sperimentazione è un metodo medico, associazionistico e atomistico[6], perché permette di verificare ciò che viene scoperto. I termini riduzionistico e meccanicistico hanno due assunti collegati ma distinti. Con il primo si intende quel punto di vista secondo cui ogni fenomeno può essere completamente spiegato riferendosi esclusivamente alle parti che lo compongono, parti variamente definite a seconda dei casi. Con meccanicistico ci si riferisce alla scelta di un particolare tipo di connessione fra i fenomeni: ovvero quel tipo di causa che gli aristotelici definivano causa meccanica o efficiente. «Entrambi gli assunti muovono da un'ipotesi secondo la quale la realtà sarebbe costituita da momenti tra loro separati: punti, istanti, atomi, ciascuno esistente a prescindere dal fatto di essere in relazione con altri fenomeni. In poche parole, si assume che la realtà sia costituita da entità (atomi o molecole) che esistono autonomamente nel tempo e nello spazio e che interagiscono sulla base di cause meccaniche.»[7]

Agli inizi del novecento nasce la psicoanalisi freudiana e tutte le successive teorie di Freud (1856 – 1939): sviluppa il concetto di *inconscio*, quella parte dell'uomo che non si rende consapevole, che non si dà logicamente. Freud, oltre a ritenerne che esso sia la parte più consistente dell'individuo, trova nel sogno il possibile campo di ricerca e studio. Vista la necessità di superare la visione semplicistica, meccanicistica, assieme alle limitazioni della psicologia classica, successivamente prende forma a Berlino, fra gli anni dieci e trenta del novecento, una corrente psicologica incentrata sui temi dell'*esperienza* e della *percezione*, che poi proseguirà le sue articolazioni negli Stati Uniti, dove i suoi esponenti si trasferiranno a causa delle persecuzioni naziste. È la *psicologia della Gestalt* che nasce infatti dall'insufficienza e dai limiti della psicologia classica, i cui fondatori sono solitamente considerati Max Wertheimer (1880 – 1943) assieme a

[6] Lo sfondo *associazionistico* e *atomistico* è un metodo medico che si basa: sulla riduzione in elementi più semplici, *atomi*, i quali se sommati, restituiscono la percezione; sulla *teoria delle interferenze non consapevoli*, deduzione di primo impatto, automatica.

[7] Manzotti Riccardo, Tagliasco Vincenzo, *L'esperienza — Perché i neuroni non spiegano tutto*, Codice Edizioni, Torino, 2008, p. 55

[8] Margon Bruce, *Astronomy Crisis Deepens As the Hubble Telescope Sees No Missing Mass*\*

Kurt Koffka (1886 – 1941) e Wolfgang Köhler (1887 – 1967) — e sintetizzabile nella massima “**il tutto è più della somma delle singole parti**”, ovvero che il tutto sia formato da elementi in-scindibili, non valutabili singolarmente. Il modello teorico della Gestalt riguardante il pensiero si oppose a quello comportamentista, secondo il quale gli animali risolvevano le problematiche con un criterio costituito da tentativi ed errori (trial and error), proponendo invece un criterio di spiegazione formato dal pensiero, dalla comprensione e dall'intuizione. *Insight*, teorizzato da Köhler attorno al 1929 in alternativa al processo di apprendimento per prove ed errori, è l'improvvisa scoperta di un nuovo modo di interpretare la situazione; assume quindi importanza la configurazione rispetto all'oggetto stesso. Successivamente, a partire dagli anni sessanta, la teoria della Gestalt è stata progressivamente sostituita dal cognitivismo. Le scienze cognitive, da allora principale filone epistemologico occidentale, sostengono che la mente umana sia composta da delle strutture (spazio, tempo, ordine, disordine), alcune delle quali sono innate e, nell'analizzare il mondo, non si fa altro che imporre queste strutture al mondo. È chiaro tuttavia che un approccio olistico può dar un più ampio respiro alla ricerca, altre visioni. In ambito scientifico, ad esempio, la stessa *teoria della complessità o teoria dei sistemi complessi* rifiuta il riduzionismo promuovendo una visione olistica, distinguendo ad esempio i sistemi lineari da quelli non-lineari. C'è inoltre chi sostiene che i processi o relazioni sarebbero “più reali della materia” e portrebbero dei limiti alla fattibilità della ricerca riduzionista stessa. Oltre tutto gli stessi utilizzatori di tale metodo a confessare come il metodo scientifico riduzionista e le sue fondamenta si stiano rivelando del tutto inadeguate per dispiegare il cosmo. Nonostante dettagliate mappe che coprono lo spettro delle emissioni elettromagnetiche nell'Universo vicino dalle onde radio ai raggi gamma, si è riusciti a individuare solo un decimo della massa che risulterebbe dagli effetti gravitazionali osservabili. L'astronomo dell'Università di Washington Bruce Margon ha dichiarato nel 1994 al New York Times: «**È una situazione alquanto imbarazzante dover ammettere che non riusciamo a trovare il 90% [della materia] dell'Universo.**»[8]

Questa è l'epoca del cervello. Soltanto la preoccupazione di trovare un gene per qualunque cosa compete oggi con il diffuso ottimismo che circonda le neuroscienze. Come ipotizza e sostiene Alva Noë (1964) nel libro *Perché non siamo il nostro cervello*: «... **affinché si possa comprendere la coscienza occorre prendere in considerazione un più ampio sistema rispetto al quale il cervello rappresenta solo un elemento. La coscienza non è qualcosa che il cervello ottiene da solo. La coscienza richiede l'operazione congiunta del cervello, del corpo e del mondo.**»[9] La coscienza è qualcosa che si ottiene nel continuum e non nel discreto; e non si ottiene neppure dalla somma delle singole particolarità. Percezione, memoria, piacere o dispiacere, intelligenza, morale... il cervello è considerato l'organo responsabile di ogni cosa. Dopo decenni di sperimentazioni da parte di neuroscienziati, psicologi e filosofi, allo stato attuale delle cose non si riescono a spiegare il modo in cui l'esperienza possa emergere dall'azione del cervello. Non è un caso che l'autorevole rivista *Science*, nel luglio del 2005, ha posto il problema della natura della coscienza (esperienza) al secondo posto, immediatamente dopo il problema dell'origine dell'universo, nell'elenco delle maggiori questioni che la comunità scientifica dovrà affrontare nei prossimi 25 anni[10]. Le neuroscienze si pongono il problema di come sia possibile che l'attività neuronale si trasformi in esperienza. In un recente articolo Christof Koch (1956), definito come «**uno dei maggiori esperti mondiali sulla coscienza**»[11], scrive: «**Irradiare il cervello con impulsi magnetici mentre misuriamo la sua attività elettrica si sta rivelando un modo affidabile per rilevare la coscienza**»[12]; tutto secondo i neuroscienziati ha una risposta nel cervello. Nel 2017 Koch si è incontrato con il Dalai Lama in un monastero Buddhista per discutere della coscienza e della mente, temi e discussioni millenari in ambito Buddhista. Un articolo a tal proposito riporta: «**Buddisti assieme ai maggiori esperti di neuroscienze concordano: La coscienza è ovunque**»[13] Nel suo lavoro sulla coscienza Koch ha collaborato con il ricercatore Giulio Tononi, inventore della *Integrated Information Theory* definita dallo stesso Koch «**L'unica teoria della coscienza davvero promettente.**»[14]

[9] Noë Alva, *Perché non siamo il nostro cervello*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2010, p. 10

[10] Miller Greg, *What Is the Biological Basis of Consciousness?*\*

[11] Littlefair Sam, *Leading neuroscientists and Buddhists agree: "Consciousness is everywhere"*\*

[12] Koch Christof, *Come misurare la coscienza*, Le Scienze, Gennaio 2018, p. 55-59

[13] Littlefair Sam, *Ibidem*

[14] Zimmer Carl, *Sizing Up Consciousness by Its Bits*\*

[15] Zimmer Carl, *Ibidem*

[16] Crick Francis, *The Astonishing Hypothesis*, tr. it. *La scienza e l'anima — Un'ipotesi sulla coscienza*, Rizzoli, Milano, 1994

[17] *Ibidem*

[18] Rinpoche Traleg, *Meditating on the Mind Itself\**

[19] Alva Noë, *op. cit.*, p. xiv

Tononi, ispirandosi all'ingegnere americano Claude Shannon (1916 – 2001) inventore della teoria dell'informazione, basa le sue ricerche misurando il flusso di coscienza (informazione) in un cervello umano come quantità teoretica, chiamata *phi*. Secondo il ricercatore, qualsiasi oggetto con *phi* superiore a zero ha coscienza, al punto di asserire la possibilità di costruire un "misuratore di coscienza"[15]. Dicono che occorre avere pazienza e confidare nelle neuroscienze, aspettando che ci diano la risposta su tutto. Il vincitore del premio Nobel e scopritore della struttura della molecola di DNA, Francis Crick (1916 – 2004), affermava «**Tu, la tua gioia i tuoi dolori, i tuoi ricordi e i tuoi progetti, il tuo senso di identità personale e libero arbitrio siete di fatto nient'altro che i comportamenti di un vasto sistema costituito da cellule nervose e dalle molecole che le compongono.**»[16] E prosegue: «**Nessuno ha ancora bisogno di passare il proprio tempo tentando di resistere al tedio provocato dai filosofi costantemente in disaccordo tra di loro. La coscienza è oggi chiaramente un problema scientifico.**»[17] In effetti aveva ragione a sostenere che la coscienza fosse un problema per la scienza. Questo non significa che non sia un problema per tutto il resto. Koch, quando iniziò a studiare la coscienza assieme a Crick, riteneva che l'unico modo di spiegare l'esperienza fosse quella di invocare Dio. Ma invece di tirare in ballo la religione, entrambe istituirono la coscienza come campo di indagine neuroscientifico. Il limite delle neuroscienze e in generale dei metodi analitici è che forse, come disse[18] anche Traleg Rinpoche (1955 – 2012) non possono andare oltre se stessi nel spiegare le cose. Altri asseriscono che viene cercata la coscienza dove non c'è e che quindi «**Dovremo invece cercarla là dove essa si trova. La coscienza non è qualcosa che accade dentro di noi. Piuttosto, è qualcosa che facciamo o creiamo. Meglio: è qualcosa che realizziamo. La coscienza assomiglia più alla danza che alla digestione.**»[19] D'altronde, come spiegare la coscienza dicendo che consiste di una determinata cosa quando quella determinata cosa esiste soltanto in relazione alla coscienza?

## Mente/Corpo

Concentrati all'interno della teca cranica — riprendendo gli autori di *L'esperienza. Perché i neuroni non spiegano tutto* — i neuroscienziati si sono progressivamente legati a una visione del mondo di tipo dualista «**secondo cui il mondo è diviso in fatti fisici e fatti mentali; il mondo come è e il mondo come appare; realtà ed esperienza. L'esperienza è spesso legata al mondo come appare e non al mondo come è.**»[20] D'altro canto la questione all'interno del problema mente-corpo non è nuova. Il concetto che la mente appartenga a un reame separato, distinto dal corpo, è stato teorizzato molto presto, in opere filosofiche di notevole importanza, come il Fedone di Platone (427 a.C. – 348 a.C.), e la Summa theologica di Tommaso d'Aquino (1265 – 1274) ... [21] Ma è stato il francese Descartes (1596 – 1650) a porre il problema dell'esperienza sotto una prospettiva di tipo mentalistico: «**la famosa frase di Cartesio cogito ergo sum ha portato l'uomo occidentale a identificarsi con la propria mente invece che con l'intero organismo.**»[22] In questi contesti infatti «**spesso si usa il termine abbinandolo ad aggettivi che ne accentuano tale caratterizzazione: per esempio "esperienza fenomenica", "esperienza soggettiva", "esperienza mentale"**»[23] Ciascuno, secondo Cartesio, è un'interna *res cogitans*, una cosa pensante, distinguendo perciò nettamente il corpo dall'anima tanto da asserire che: «**L'io è una sostanza la cui essenza o natura consiste nel pensare e che per esistere non ha bisogno di alcun luogo né dipende da alcuna cosa materiale. Di guisa che questo io, che è l'anima, per mezzo della quale io sono quel che sono, è interamente distinta dal corpo**»[24]. Ma la cultura occidentale, «**le religioni e lo stesso Cartesio non hanno mai detto che la cosa dentro di noi che pensa e sente è una parte del nostro corpo, un pezzo di carne, come il cervello. Hanno supposto che fosse qualcosa di immateriale, o spirituale, e dunque in questo senso qualcosa di non naturale. Come potrebbe la mera materia (la mera carne) acquisire capacità di pensare e sentire?**»[25] A tal proposito il Buddismo dice: «Tutto è essere senziente».

[20] Manzotti Riccardo, Tagliasco Vincenzo, *op. cit.*, p. ix

[21] Dehaene Stanislas, *Coscienza e cervello*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2014, p. x

[22] Manzotti Riccardo, Tagliasco Vincenzo, *Ibidem*

[23] *ibidem*

[24] René Descartes, *Discorso sul metodo*, Mursia, Milano, 2009, p. 77

[25] Noë Alva, *op. cit.*, p. 5

[26] Leopardi Giacomo, *Pensieri*, Successori Le Monnier, Firenze, 1898, pp. 4288-4289

Leopardi nello Zibaldone scrive:  
**«Che la materia pensi, è un fatto. Un fatto, perché noi pensiamo; e noi non sappiamo, non conosciamo di essere, non possiamo conoscere, concepire, altro che materia. Un fatto perché noi veggiamo che le modificazioni del pensiero dipendono totalmente dalle sensazioni, dallo stato del nostro fisico; che l'animo nostro corrisponde in tutto alle varietà ed alle variazioni del nostro corpo. Un fatto, perché noi sentiamo corporalmente il pensiero: ciascun di noi sente che il pensiero non è nel suo braccio, nella sua gamba; sente che egli pensa con una parte materiale di se, cioè col suo cervello, come egli sente di vedere co' suoi occhi, di toccare colle sue mani. Se la questione dunque si riguardasse, come si dovrebbe, da questo lato; cioè che chi nega il pensiero alla materia nega un fatto, contrasta all'evidenza, sostiene per lo meno uno stravagante paradosso; che chi crede la materia pensante, non solo non avanza nulla di strano, di ricercato, di recondito, ma avanza una cosa ovvia, avanza quello che è dettato dalla natura, la proposizione più naturale e più ovvia che possa esservi in questa materia; forse le conclusioni degli uomini su tal punto sarebbero diverse da quel che sono, e i profondi filosofi [428g] spiritualisti di questo e de' passati tempi, avrebbero ritrovato e ritroverebbero assai minor difficoltà ed assurdità nel materialismo.** (Firenze. 18. Sett. 1827.)»[26]

Leibniz (1646 – 1716) prosegue nell'ottica neoplatonica attribuendo capacità di pensiero alla materia. Leibniz si propone di correggere la dualità di Cartesio che aveva postulato la separazione tra *res cogitans* e *res extensa*, cioè pensiero (o coscienza) da una parte e dall'altra la materia inerte, concepita in forma meccanica. Per Leibniz il dualismo cartesiano è una visione irrazionale, per rimediare alla quale si deve necessariamente supporre che pure la materia apparentemente inorganica abbia proprie percezioni. Nella filosofia occidentale il *Panpsichismo* — dal greco pan, “tutto” e psiche, “anima” — è un concetto filosofico rinascimentale influenzato dal neoplatonismo secondo il quale tutti gli esseri, viventi e non viventi, posseggono delle capacità psichiche. Recentemente è tornato di interesse nella filosofia della mente americana. Ma il limite

intrinseco delle neuroscienze contemporanee è considerare una parte come responsabile del tutto. Come scrive Patricia Churchland «Le evidenze oggi disponibili conducono a identificare nel cervello, piuttosto che in qualche altro oggetto immateriale, l'organo che sente, pensa e decide»[27]. Sarebbe conveniente ricordare che noi non siamo il nostro cervello ma è l'unità psicofisica che ci caratterizza.

Merleau-Ponty, negli anni cinquanta, nella *Fenomenologia della Percezione* (1945), dirige la sua argomentazione contro il pensiero oggettivo di ascendenza cartesiana. Il filosofo tenta infatti di strappare il corpo alla filosofia meccanicistica e della psicologia sperimentale, entrambe fondate su presupposti cartesiani, che lo avevano ridotto a cosa fra cose, imprigionandolo nella classica dicotomia mente/corpo, coscienza/natura, che la psicanalisi freudiana e la *Gestaltpsychologie*, come accennato, avevano già contribuito a mettere in crisi. Merleau-Ponty infatti scrive: «**Noi siamo al mondo in virtù del nostro corpo, in quanto percepiamo il mondo con il nostro corpo. Ma riprendendo così contatto con il corpo e con il mondo, ritroveremo anche noi stessi, giacché, se si percepisce con il proprio corpo, il corpo è un io naturale e come il soggetto della percezione**»[28]. Merleau-Ponty sviluppa le sue argomentazioni a partire dalla psicologia contemporanea, la fenomenologia di Husserl, l'esistenzialismo di Marcel (1889 – 1973). La novità essenziale del suo pensiero consiste nella posizione di una tesi in assoluto contrasto con l'oggettivazione del corpo di cartesiana memoria, quella del corpo proprio, il corpo fenomenico vissuto. Esso è il nostro punto di inserimento in un ambiente e in una situazione, e può: «**distinguersi da ogni processo in terza persona e da ogni modalità della res extensa, così come da ogni cogitatio e da ogni conoscenza in prima persona, proprio perché è una veduta preoggettiva e, sempre per questo motivo, potrà realizzare l'unione dello “psichico” con il “fisiologico”**»[29]. L'esperienza del corpo proprio, vissuto e pensato come luogo in cui soggetto e oggetto, io e mondo, coscienza e natura si legano inestricabilmente partecipando l'uno dell'altro, conduce al superamento delle grandi dicotomie cartesiane e alla fonda-

[27] Churchland Patricia, *BrainWise: Studies in Neurophilosophy*, MIT Press, Cambridge, 2002.

[28] Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945; tr. it. Merleau-Ponty Maurice, *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano, 2009, p.239

[29] *Ibidem*, p. 128

[30] Maurice Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 239

zione di una nuova filosofia dell'esistenza, una filosofia che abbraccia nuovi significati riappropriandosi del valore insito nella struttura percettiva dell'essere umano. Terreno di relazioni e comunicazione con il mondo, il corpo è il fulcro del nostro essere-al-mondo (*être-au-monde*), prima ancora di essere il mezzo con cui conosciamo noi stessi, le cose e la rete di rapporti tra noi e le cose. Questo perché, prima ancora di averne coscienza, esso è già lì con noi, da sempre. Merleau-Ponty sottolinea con forza questo concetto: «abbiamo imparato a sentire il nostro corpo, abbiamo ritrovato sotto il sapere oggettivo e distante del corpo quest'altro sapere che ne abbiamo perché esso è sempre con noi e noi siamo corpo»[30]. Il corpo oltre che un potenziale oggetto di studio per la scienza è, secondo Merleau-Ponty, la condizione necessaria dell'esperienza, in quanto costituisce l'apertura percettiva al mondo. Il filosofo è convinto del radicamento dell'individuo nel cuore del mondo vissuto, includendo le dimensioni della storicità e dell'intersoggettività. L'uomo è solo una *coscienza nel tutto*.

## Corpo/Ambiente

Nel lavoro di studiosi come ad esempio di James J. Gibson, si è cercato di sviluppare una concezione dell'esperienza che evitasse di ricadere nella contrapposizione tra mentale e fisico, tra apparenza e realtà. Gibson a tale proposito ha introdotto il neologismo **affordance**[31] per evitare ogni rimando mentalistico. Influenzato dalla psicologia della Gestalt, del funzionalismo e della psicologia americana Gibson infatti si domanda: «**Perché la spiegazione va cercata o nel Corpo o nella Mente? È una falsa dicotomia**»[32]. Il pensiero gibsoniano maturo inizia a manifestarsi appieno nello scritto *The Senses Considered as Perceptual Systems* (1966) per culminare nello scritto *Un Approccio Ecologico alla Percezione Visiva* (1979). Nel primo Gibson contestava la vacuità teoretica sottesa nei tentativi di spiegare il mondo dell'esperienza osservabile combinando insieme canali d'osservazione separati come i cinque sensi della tradizione aristotelica. Lo spazio gibsoniano, l'*ambiente*, si può descrivere attraverso la “triade” *mezzo, sostanze e superfici*. Il *mezzo* è separato dalle *sostanze* dell'ambiente da *superfici*. Se le sostanze persistono, anche le loro superfici persistono, e tutte le sostanze persistenti hanno delle superfici che a loro volta hanno una struttura, un loro *layout*. Ogni superficie ha una sua resistenza alla deformazione e alla disintegrazione, che dipende dalla *coesione* della sostanza, nonché una caratteristica tessitura, che dipende dalla *composizione* della sostanza. Ma è il concetto di *affordances* che assume una posizione centrale nella nuova psicologia di Gibson, designando il significato ecologico più profondo. È allora interessante vedere come ogni elemento dell'ambiente abbia le proprie affordances. «**Una via dà a chi cammina un'affordance di locomozione da un luogo a un altro, tra le caratteristiche del terreno che la impediscono Un ostacolo è un oggetto dell'ordine di grandezza dell'animale che dà affordances di collisione e possibile lesione. Un ciglio di un burrone è un luogo di caduta che dà un'affordance di lesione ... E così via**»[33]. Gibson ritiene che l'informazione delle cose sia nel flusso ottico. Il mondo è specificato interamente nella

[31] «**Tutto quello che la natura ci mette a disposizione, queste possibilità o opportunità, queste affordances — come appunto le chiamerò — sono invarianti**»

[32] Gibson James Jerome, *Un Approccio Ecologico alla Percezione Visiva*, Fabbri Editore, Milano, p. 30

[33] *Ibidem*, p. 16

[34] Gibson James Jerome, *op. cit.*, p. 16

struttura della luce. Noi ci muoviamo nell'ambiente o comunque questo si muove attorno a noi, e il flusso ottico scorre. L'informazione ottica è allora l'informazione che si può estrarre da un assetto ottico che scorre. «**Come si può capire, ci troviamo di fronte a un altro radicale rovesciamento rispetto al concetto di informazione come usato nella psicologia cognitivista, prima e dopo Gibson»**[34]. L'informazione è in relazione all'ambiente e non elaborata mentalmente sulla base di stimoli e risposte. Ne *Un Approccio Ecologico alla Percezione Visiva* Gibson critica infatti il realismo indiretto del cognitivismo a favore della percezione diretta e del realismo diretto, definendo questo suo nuovo approccio *psicologia ecologica*. In quest'ottica la percezione ha luogo grazie al fatto che l'ambiente mette a disposizione delle possibilità: *l'interdipendenza tra agente e mondo* è infatti il fondamento dell'ottica ecologica gibsoniana. Si sostiene cioè l'immediatezza della percezione diretta, la mancanza di qualsiasi mediazione (razionalità, psicologia, ecc.): la percezione è già cosciente e si relaziona all'ambiente. Il termine affordance si riferisce alle opportunità di azione fornite da un oggetto o ambiente. Secondo Gibson la percezione ha tre tratti fondamentali: i) è sempre una percezione diretta, ovvero non è frutto di un'attività inferenziale su rappresentazioni sensoriali. Quando un animale percepisce qualcosa, è in contatto non mediato con quella cosa; ii) è azione: la percezione visiva non è la registrazione passiva degli stimoli esterni, ma un'attività di ricerca e manipolazione realizzata, tra le altre cose, dai movimenti oculari, dai movimenti della testa, e dai movimenti corporei; iii) è percezione di affordance, ovvero percezione di ciò che gli oggetti e il mondo circostante ci offrono e ci invitano a fare. Conseguentemente, i movimenti del percipiente sono diretti alle affordance dell'oggetto, cioè alle possibili interazioni che l'oggetto "offre" all'agente.

#### Ambiente/Libertà

Nell'ultimo capitolo della *Fenomenologia della Percezione* intitolato *La libertà* Maurice Merleau-Ponty mette in questione le tendenze "idealistiche" e deterministiche che vorrebbero ridurre il nostro viver libero a un assoluto. Secondo Merleau-Ponty lo sfondo della *situazione* è indispensabile nella realizzazione della libertà. Solo una *libertà situata* caratterizzata nel contatto con gli altri e con le cose può definirsi libertà, diversamente dalla posizione sartriana che vede l'altro come un limite alla libertà: «**Il vero limite della mia libertà è puramente e semplicemente nel fatto stesso che un altro mi coglie come un altro-oggetto e nell'altro fatto corollario che la mia situazione cessa per l'altro di essere situazione e diventa forma oggettiva nella quale esisto a titolo di struttura oggettiva. È appunto questa oggettivazione alienante della mia situazione che è limite costante e specifico della mia situazione, come l'oggettivazione del mio essere-per-sé in essere-per-altri è il limite del mio essere [...] Questo limite alla mia libertà è, si vede bene, posto dalla pura e semplice esistenza d'altri, cioè dal fatto che la mia trascendenza esiste per una trascendenza [...] Come il pensiero, secondo Spinoza, può essere limitato solo dal pensiero, così la libertà non può essere limitata che dalla libertà ed il suo limite viene, come finitezza interna, dal fatto che non può non essere libertà, cioè che si condanna ad essere libera, e come finitezza esterna, dal fatto che, essendo libertà, è per altre libertà, che la esperimentano liberamente, alla luce dei loro propri fini**»[35]. Diversamente per Merleau-Ponty l'altro, inteso come altro da noi, non è colui che ostacola la nostra libertà ma è colui che ne dà la forma, permettendoci di definirla; infatti non c'è libertà senza una situazione reale dove il nostro modo di esistere si manifesta attraverso il nostro atteggiamento nei confronti delle situazioni concrete e la nostra scelta non può far altro che innestarsi in una situazione offertaci dal mondo. Da un lato il mondo ci offre le proprie configurazioni generali che determina le nostre situazioni concrete, "sfondi" nei quali e per i quali possiamo situarci, e dall'altro ci

[35] Jean-Paul Sartre, *L'Etre et le Néant*, Gallimard, Paris 1943; tr. it. *L'Essere e il Nulla*, Il Saggiatore, Milano, 1965, p. 632

[36] Maurice Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 561

ritroviamo liberi d'agire avendo davanti una serie indefinita di possibilità. Secondo Merleau-Ponty la percezione infatti ha una dimensione attiva, in quanto apertura primordiale, innata e strutturale, al mondo della vita, *Lebenswelt*. Se ne inferisce pertanto che la percezione è quindi l'esperienza primaria della coscienza. «**Cos'è dunque la libertà? Nascere, è nascere dal mondo e al tempo stesso nascere al mondo. Il mondo è già costituito, ma non è mai completamente costituito**»[36]. Un mondo che, come dice Malebranche (1638 – 1715), è sempre e solo un'opera incompiuta.

#### Note\*

**Le note del capitolo con asterisco a fianco sono riportate ed approfondate di seguito.**

[2] Garson James, *Connectionism*,  
<https://plato.stanford.edu/archives/fall2018/entries/connectionism/> — 24/01/2019

[4] Polkinghorne John, *Riduzionismo*,  
<http://www.disf.org/riduzionismo> — 24/01/2019

[8] Margon Bruce, *Astronomy Crisis Deepens As the Hubble Telescope Sees No Missing Mass*, <https://www.nytimes.com/1994/11/29/science/astronomy-crisis-deepens-as-the-hubble-telescope-sees-no-missing-mass.html> — 25/01/2019

[10] Miller Greg, *What Is the Biological Basis of Consciousness?*, <http://science.sciencemag.org/content/309/5731/79> — 27/01/2019

[11] Littlefair Sam, *Leading neuroscientists and Buddhists agree: "Consciousness is everywhere"*, <https://www.lionsroar.com/christof-koch-unites-buddhist-neuroscience-universal-nature-mind/> — 28/01/2019

[14] Zimmer Carl, *Sizing Up Consciousness by Its Bits*, <https://www.nytimes.com/2010/09/21/science/21consciousness.html> — 28/01/2019

[18] Rinpoche Traleg, *Meditating on the Mind Itself*, [https://www.lionsroar.com/meditating-on-the-mind-it-self/](https://www.lionsroar.com/meditating-on-the-mind-itself/) — 28/01/2019

## Introduzione

user experience design/  
cognitivismo/ fenomenologia/ percezione/ postmoderno/  
nichilismo/ vacuità/ infondatezza/ oggettivazione/ relazione/  
avanguardie/ happening/ performance/ interstizio/

## Esperienza

sentire/ vedere/ agire/  
cervello/ coscienza/ riduzionismo/ olismo/ psicologia/  
associazionismo/ atomismo/ gestalt/ insight/ neuroscienze/  
dualismo/ affordance/ ambiente/ interdipendenza/

## Percezione

visione/ osservare/  
guardare/ disponibilità/ conoscenza/ desiderio/ energia/  
azione/ atto/ gesto/ aleatorietà/ indeterminatezza/  
contemplazione/ comunicazione/ nonverbale/  
enazione/ presenza/ assenza/ silenzio/ relazione/

# Percezione

Il mondo si rende disponibile attraverso il movimento fisico e l'interazione. Ciò che percepiamo è determinato da ciò che facciamo (o da ciò che riteniamo di saper/poter fare); da ciò che siamo pronti a fare, da ciò con cui ci incrociamo.

## Visioni

Un passo delle *Quattro Laudi* di Nāgārjuna recita: «**Visto che gli elementi non sono percettibili all'occhio, come visibili potrebbero essere le cose fatte da essi? Così dicendo, Tu hai, ecco, negato la possibilità di percepire la materia**»<sup>[1]</sup>. Platone nel *Teeteto* (386 – 367 a.C.) si chiede: «**Si guarda dagli occhi o per mezzo degli occhi. A seconda dell'una o dell'altra gli occhi sono o agenti (visto che possiedono un potere attivo, autonomo: il primo caso), o solo strumento (il secondo), cioè al servizio di una istanza interiore che, in noi, si serve di loro “la si chiama anima o come si vuole”, dice Platone**»<sup>[2]</sup>. Prosegue Jullien: «**O guardo dagli occhi**», essendo i miei occhi agenti: “osservo”, e cerco di stabilire le cose grazie alla vista, di descrivere degli “oggetti”. O i miei occhi sono solo una via di mezzo (guardo “per mezzo degli occhi”) e allora sono la soglia o la finestra: non guardo più “qualcosa”, ma guardo»<sup>[3]</sup>. Vedere con gli occhi chiusi, non vedere con gli occhi aperti e viceversa.

[1] Nāgārjuna, *Quattro Laudi*

[2] Jullien François, *Vivere di pae-saggio o l'impensato della ragione*, Mimesis, Milano, 2017, p. 26

[3] Jullien François, *Ibidem*

[4] Jullien François, *Ibidem*

La percezione è disponibilità, ma disponibilità implica disposizione, cioè essere disponibili. Il modo in cui si è disponibili cambia la disponibilità stessa. «**Il mio sguardo, mentre è attento, si fa evasivo: attenzione fluttuante, o disponibile**»[4]. In questo pregiudizio occidentale che accorda il primato alla percezione visiva nel nostro rapporto col mondo ritroviamo quella scelta greca secondo cui la vista è il senso superiore. Merleau-Ponty definiva la visione una sorta di “palpazione con lo sguardo”; conduce al senso aptico, alla totalità delle sensazioni, al sentire e percepire il contatto corporeo, la prensilità.

[5] Gibson James J., *Un Approccio Ecologico alla Percezione Visiva*, Fabbri Editori, p. 29

[6] *Ibidem*, p. 29

[7] *Ibidem*, p. 33

[8] Il termine fu proposto da R. Ameseder, allievo di Meinong, e adottato dallo stesso Meinong, autore della *Über Gegenstandstheorie\**

«**La visione è una faccenda strana e meravigliosa. Per cinquant'anni mi sono arrovellato sui suoi rompicapo**»[5]. Nella prefazione a *Un Approccio Ecologico Alla Percezione Visiva* Gibson riflette sul suo lavoro in relazione agli studi scientifici a lui contemporanei sul tema della visione: «**In un primo tempo tendevo a pensare che per comprendere i misteri fosse necessario studiare quanto ormai acquisito dalla fisica della luce e dell'immagine retinica e impadronirsi dell'anatomia e della fisiologia dell'occhio e del cervello, per poi costruire con questi elementi una teoria della percezione ... Ma più studiavo la fisica, l'ottica, l'anatomia e la fisiologia della visione, più cresceva il mio disorientamento**»[6]. In ambito degli studi percettivi Gibson scrive a proposito: «**Ci viene detto che la visione dipende dall'occhio, che è connesso al cervello. L'ipotesi che avanza è invece che la visione naturale dipende da occhi posti in una testa che sta su un corpo che poggia sul suolo, e che il cervello è solo l'organo centrale di un sistema visivo integrato**»[7]. Gibson distaccandosi dalla prospettiva riduzionista introduce il concetto di **ottica ecologica**, di visione ecologica. A differenza di altri studiosi — i quali ritengono la percezione come un processo attivo, di natura psichica, neurale ecc., suddiviso in un primo momento dove i dati sensoriali elementari e grezzi vengono percepiti e un secondo momento dove si realizza un atto di produzione[8] con cui la nostra coscienza costituisce gli oggetti di ordine superiore, le strutture — Gibson rifiuta

l'idea che gli input sensoriali vengano convertiti in percezioni attraverso operazioni della mente. Nell'ottica ecologica tuttavia è massiccia ed indelebile la presenza di Koffka: «**Quando parlo di percezione, in questo saggio non mi riferisco a qualche specifica funzione psichica; tutto ciò che voglio denotare con questa parola è la classe delle esperienze che non sono meramente immaginarie, rappresentate o pensate (*thought of*)**. Così posso chiamare “una percezione” il tavolo sul quale sto ora scrivendo, o l'aroma del tabacco che aspiro dalla pipa, o il rumore del traffico della strada che mi arriva dalla finestra. Ciò è a dire che userò il termine percezione in modo che dal suo significato resti escluso qualunque pregiudizio teoretico: appunto perché è mio desiderio proporre una teoria di queste comuni percezioni, e metterla in contrasto con i punti di vista tradizionali della psicologia. Con questo proposito in mente avrei bisogno di un termine che fosse del tutto neutrale. Nei soliti manuali di psicologia il termine percezione è adoperato in senso più specifico, contrapposto a sensazione, come un processo più complesso di questa. Ma in realtà è qui che sta il guasto di tutte le teorie della percezione che mi accingo a mettere in discussione»[9].

Nel caso di Gibson «questi bersagli non si chiamano più associazionismo, helmholtzismo, strutturalismo, hanno i connotati della psicologia cognitivistica. Da sempre, e in modo radicale nella sua ultima fase, egli ha rifiutato quello che è il postulato primo del cognitivismo: la mente come capace di rappresentazione ed elaborazione delle informazioni»[10]. Per Gibson le informazioni sono già presenti nell'*assetto ottico (stimulus array)*, nella stimolazione come si presenta direttamente all'organismo. Si parla infatti di percezione diretta di *affordances* — neologismo coniato da Gibson e derivante da *to afford*, fornire, presentare, ma anche essere in grado di fare qualcosa — presentate dall'ambiente. A proposito di questo il filosofo tedesco Günther Stern ci dice: «**Già a partire da Kant, l'esperienza viene considerata una conoscenza a posteriori, ciò che, dal punto di vista antropologico, significa una conoscenza après coup: l'uomo è installato nel mondo in modo da raggiungerlo après coup, retroattivamente. L'uomo “viene**

[9] Gibson James, *Ibidem*, p. 13

[10] *Ibidem*

**al mondo"; inizialmente ne è escluso. Non è integrato né in equilibrio col mondo, non è tagliato per il mondo. Perciò, non può anticiparne una nozione materiale. È costretto a recuperare il mondo che, già da sempre, è in anticipo su di lui. La spex trova senza doverlo cercare il centro nervoso della preda che paralizza, così come l'uccello migratore trova il Sud. Il mondo è dato in anticipo all'animale come il seno al lattante ... È un mondo che non ha bisogno di essere appreso. È una materia data a priori. ... L'animale non viene al mondo, il suo mondo viene con lui»[11].** Per gran parte l'uomo non può prevedere il suo mondo, deve apprenderlo. Questa visione secondo cui il mondo esterno ha significato *a priori*, è già costituito, dove la percezione è una percezione immediata (mentre percepisco già conosco), viene ripresa e rielaborata anche da Norman. «**Già esiste l'avvio di una psicologia dei materiali e delle cose, lo studio di quella che si definisce l'affordance degli oggetti»[12].** L'affordance gibsoniana diventa per Norman l'oggetto da creare secondo modelli mentali e comportamentali di utilizzo. Affine in questo all'approccio di certi neuroscienziati (e non solo) che viviszionano le varie vie dove l'informazione visiva sarebbe smistata. Ad esempio uno tra i tanti scrive: «**durante l'osservazione di un oggetto, quindi, l'informazione viene smistata dalla corteccia visiva su due differenti canali cerebrali. Da un lato, l'informazione viene inviata al lobo temporale, la cosiddetta via ventrale, dove l'oggetto viene riconosciuto e memorizzato ("un anello trilogy!"). Da un altro lato, l'informazione viene parallelamente inviata al lobo parietale, la dorsal stream, dove viene automaticamente programmata un'interazione con l'oggetto ("afferrarlo!")»[13].**

Desiderio, energia libidica produttivamente tesa al processo di ricerca e di aspirazione alla libertà totale dell'essere, la cui rimozione originaria è conseguente alla repressione sociale, timorosa del suo carattere rivoluzionario e sovversivo. Il desiderio produttivo situazionista, anticipatore delle posizioni di Deleuze (1925 – 1995) e Lacan (1901 – 1981). L'impegno della "transformation totale de la vie" bretoniana ritorna nelle parole di Debord, nella finalità di trovare, attraverso la forza del desiderio individuale, che non è forma ma processo (come avvertirà Deleuze) e dunque conflitto, sotto la scorsa spessa di secoli di cultura, la primarietà e la spontaneità della vita.

[11] Anders Günther, *Patologia della libertà — Saggio sulla non-identificazione*, Orthotes, Napoli-Salerno, 2015, p. 38-39

[12] Norman Donald, *La Caffettiera del Masochista*, p. 26

[13] Caruana Fausto, *Il cervello in azione*, Il Mulino, Bologna, 2016, p. 69

**«durante l'osservazione di un oggetto, quindi, l'informazione viene smistata dalla corteccia visiva su due differenti canali cerebrali. Da un lato, l'informazione viene inviata al lobo temporale, la cosiddetta via ventrale, dove l'oggetto viene riconosciuto e memorizzato ("un anello trilogy!"). Da un altro lato, l'informazione viene parallelamente inviata al lobo parietale, la dorsal stream, dove viene automaticamente programmata un'interazione con l'oggetto ("afferrarlo!")»[13].** Fagocitazioni come questa sono all'ordine del giorno nelle pubblicazioni neuroscientifiche. Cosa spinge ad altre visioni? La relazione reciproca con il mondo è possibile grazie ad una apertura, una mancanza. Desiderare, dal latino *desiderare* cioè "sentir la mancanza di", derivato di *sidus*, *sideris*, "costellazione, stella". Desiderare significa, quindi, letteralmente, "mancanza di stelle", nel senso di "avvertire la mancanza delle stelle", intesa come percezione di una mancanza e, di conseguenza, come sentimento di ricerca appassionata.

## Azioni

Le modalità sensoriali sono esplorazioni possibili del mondo. Il tatto è rivolto verso l'esterno, scopriamo gli oggetti intorno a noi entrando in contatto con essi. Quando esploriamo il mondo con apparecchi di sostituzione sensoriale, quello che esperiamo sono solo vibrazioni sulla nostra pelle. L'attività sensoriale non è determinata dalla natura dell'attività neurale nella corteccia somatosensoriale ma varia in funzione del movimento. Quando un'azione non ha risultati apparenti si può concludere che la stessa sia stata inefficace. Come fermare, definire il respirare? Non ci sono immediati riscontri visivi sul suo funzionamento ma tuttavia non ci si spaventa. È forse l'azione più silenziosa, perpetua e ignorata che esiste; e potrebbe costituirsì a spiegazione delle interazioni globali tanto è immensa.

Norman, nello scritto *La Caffettiera del Masochista* cercando di razionalizzare gli stadi dell'azione la divide in quattro distinte fasi: «**Per avere una cosa fatta, bisogna partire con un'idea di quello che si vuole: lo scopo da realizzare. Poi, bisogna fare qualcosa al mondo esterno, cioè muovere noi stessi o manipolare qualcuno o qualcosa. Infine, si controlla per vedere che lo scopo sia raggiunto. Sicché ci sono quattro cose diverse da considerare: lo scopo, quello che si fa al mondo esterno, il mondo stesso e la verifica degli effetti ottenuti sul mondo. L'azione in sé ha due aspetti principali: fare qualcosa e verificare gli effetti. Li chiameremo esecuzione e valutazione.**»<sup>[14]</sup> Lo scopo potrebbe essere specificato in maniera imprecisa: “prendere qualcosa da mangiare”, “vestirsi”, “leggere un libro”. Per condurre all'azione ci devono essere delle intenzioni, dei bisogni, delle necessità. Un bisogno, uno scopo è qualcosa da raggiungere, da soddisfare; l'intenzione è un'azione specifica intrapresa per giungere allo scopo, per soddisfare il bisogno. Tuttavia, lo scopo mentale di Norman è situato nella fantasia: il fatto di doverlo pensare, di doverlo valutare implica l'invenzione, l'interpretazione. Norman interpreta l'azione come un progredire: mano a mano è edificata da una serie di motivazioni e circostanze.

L'azione infatti rispetto all'atto è ciò che consegue logicamente da un motivo. Per cui individuato lo scopo Norman individua tre stadi di che conseguono da esso: **intenzione, sequenza d'azione, esecuzione.** Se, posto uno scopo esso non cambia, l'intenzione cambia in relazione alle possibilità offerte dal contesto. Qui siamo ancora nell'imaginatione, nella logica possibilità, nella consequenzialità. Ma l'esecuzione dell'azione finisce per essere qualcosa di già fatto, un automatismo dettato dal già esperito. Si può certamente dire di “eseguire un'azione” ma da che cosa è spinta questa esecuzione? Stando a Norman è lo scopo che, trasformatosi in intenzione, definisce l'azione, ma dice: «**si sa incredibilmente poco sulla natura delle sequenze d'azione.**»<sup>[15]</sup> La descrizione algoritmica delle fasi dell'azione finisce con l'essere una costrizione all'azione stessa. Gli scopi non sono sempre definiti. Spesso sono vaghi, poco formati. Spesso non si ha il tempo di pensare e si re-agisce agli eventi del mondo esterno, anziché escogitare progetti e scopi su cui costruire azioni e relazioni. Molti dei segni e dei simboli, delle architetture con cui abbiamo quotidianamente a che fare ci dicono il da farsi, quale azione compiere. La conoscenza di fatti e regole, il riconoscimento di simboli appresi: la **conoscenza di**, quella che gli psicologi chiamano conoscenza dichiarativa “Fermarsi allo stop”, “Spin-gere”, “Silenzio”. La conoscenza dichiarativa è facile da mettere per iscritto e da insegnare. La **conoscenza del come** — la conoscenza procedurale — è la conoscenza che permette per esempio a una persona di suonare uno strumento, ma il miglior modo per acquisirla è attraverso la pratica.<sup>[16]</sup>

Queste conoscenze determinano il modo in cui entriamo in azione con il mondo. Il rapporto con gli oggetti è spesso un rapporto utilitaristico, funzionale. Lo scarto mancante è tra l'azione pensata ma riflessa sui meccanismi dell'oggetto. Norman nella sua teoria dell'azione incentrata sugli oggetti conia i termini **Golfo dell'esecuzione e Golfo della valutazione.** In particolare il Golfo dell'esecuzione è: «**La differenza fra le intenzioni e le azioni possibili.**»<sup>[17]</sup> Si parla di esecuzione perché il fine dell'azione e l'esecuzione stessa è pre detta. Ad azione compiuta ci si aspetta un cambiamento.

[14] Norman Donald, *op. cit.*, p. 69-70

[15] *Ibidem*

[16] *Ibidem*, p. 72

[17] *Ibidem*, p. 83

[18] Norman, *op. cit.*, p. 74

[19] *Ibidem*, p. 38

[20] *Ibidem*

Per proseguire con la terminologia di Norman, Il Golfo della valutazione indica «**la quantità di sforzo necessario per interpretare lo stato fisico del sistema e determinare fino a che punto corrisponda alle aspettative ed intenzioni. Il golfo è piccolo quando il sistema offre informazioni circa il suo stato in una forma che sia facile da ricevere, facile da interpretare e corrispondente all'idea che la persona si è fatta del sistema.**»[18] Secondo questa logica vengono mappate azioni ed esperienza in logica funzionale. A tal proposito il *feedback*, concetto ben noto nella cibernetica e nella teoria dell'informazione, ed il *mapping* sono concetti fondamentali di quest'ottica cognitivistica. Il *feedback* è definito come: «**l'informazione di ritorno che dice all'utente quale azione ha effettivamente eseguito, quale risultato si è realizzato.**»[19] Il *mapping* «**è un termine tecnico per indicare la relazione fra due cose**»[20] Un mapping naturale che sfrutta analogie fisiche e modelli culturali, secondo Norman, porta alla comprensione immediata.

Nel teatro d'avanguardia è centrale l'assurdità del volere/potere dell'azione. Il *Lorenzaccio* di Carmelo Bene (1937 – 2002), appartenente al ramo filo-popolare dei Medici, deve uccidere il suo parente Alessandro, signore-tiranno a Firenze di un regime aristocratico. La realizzazione dell'ideale repubblicano, l'instaurazione di uno stato di diritto (o comunque di qualcosa che politicamente gli si avvicina) è il movente che spinge Lorenzaccio a compiere il tirannicidio, ovvero il gesto della pugnalata che rivolgerà ad Alessandro. Ma affinché il suddetto gesto riesca nel suo intento, la progettualità deve venire del tutto dimenticata nella pura esecuzione delittuosa dell'affondo della lama: l'atto — in tal caso, dunque, omicida — per riuscire, per non fallire, non deve neanche minimamente curarsi del beneficio politico che arrecherà al popolo fiorentino (o comunque alla maggior parte di esso). L'atto, il gesto, è allora del tutto gratuito, è fine a se stesso, è compiuto per il solo intento di compierlo. Per cui se nell'azione c'è una valutazione nell'atto l'intenzione è dimenticata.

Come scrive Maurizio Grande

(1944 – 1996): «**Esiste una grandezza del gesto clamoroso di cui ci sfuggano le conseguenze?**»[21]

Grande parla della gratuità del gesto, ovvero della sua «**rinuncia ad inscriversi in un progetto quale che sia, e, soprattutto, a rendersi responsabile della modificazione della situazione, rivendicando per sé solo il momento dell'atto.**»[22] Carmelo Bene, chiosa tali parole, affermando: «**Nessun'azione può realizzare il suo scopo, se non si smarrisce nell'atto. L'atto, a sua volta, per compiersi in quanto evento immediato, deve dimenticare la finalità dell'azione. Non solo. Nell'oblio del gesto ... l'atto sgambetta l'azione, restando orfano del proprio artefice.**»[23] L'intenzionalità nella cultura occidentale è al centro, muove le azioni verso obbiettivi. Attraverso il principio dell'aleatorietà, molti artisti performativi degli anni sessanta tentano di ribaltare il principio occidentale della determinatezza dell'azione, per far emergere l'indeterminatezza, altri suoni. Riscontri si hanno nella contemplazione buddista, intesa come ascolto, predisposizione, dove non si promuove alcuna azione sul reale, non vi è nessuna volontà. Il Buddismo Zen demistifica il ruolo del soggetto e della sua capacità decisionale nel cosmo. Uno dei principi cardini è infatti il principio contemplativo, l'azzerramento delle capacità decisionali del soggetto: perché questo e la dimensione dell'ambiente, della natura in cui è immerso, diventano un'unica cosa. Quindi il soggetto non è più in grado di controllare lo spazio in cui sta, ma è in qualche modo controllato dallo spazio, nella relazione totale.

[21] Grande Maurizio, *La grandiosità del vano*, in *Lorenzaccio*, Nostra signora editrice, 1986

[22] *Ibidem*

[23] Bene Carmelo, Dotto Giancarlo, *Vita di Carmelo Bene*, Bompiani, Milano, 1999

## Relazioni

[24] Blumer Herbert, 1937, *Social psychology*, in *Man and Society*, a cura di Emerson P. Schmidt, New York, Prentice-Hall, pp. 144-198 (tr. it. mia)

[25] Goffman Erving, 1963, *Behavior in Public Places — Notes on the Social Organization of Gatherings*, Glencoe, Free Press, p. 116 [tr. it. *Il comportamento in pubblico*, Einaudi, Torino, 1971]

[26] Romania Vincenzo, *Le cornici dell'interazione*, Liguori Editore, Napoli, 2008, p. 5

[27] Ibidem

[28] Bateson Gregory, *Verso una ecologia della mente*, Adelphi, Milano, p. 43

Interazione è relazione. Gli interazionisti simbolici vedono l'interazione sociale principalmente come un processo comunicativo nel quale le persone condividono le esperienze, più che una mera ripetizione o una iterazione di stimolo e risposta[24]. Interagire significa essere aperti all'interazione, ossia, nei termini di Erving Goffman (1922 – 1982), «**rendersi reciprocamente accessibili**»[25] Ciò non significa semplicemente intrattenere una comunicazione di tipo verbale o non verbale ogni volta che s'intrattiene un rapporto di compresenza con qualcuno, quanto piuttosto essere consci della proprietà comunicativa della propria presenza (*con-dividere* appunto), dei propri comportamenti, del proprio aspetto e di tutte le forme più esplicite di comunicazione legate al processo interattivo. «**Fra interazione e comunicazione non esiste, infatti, alcuna differenza: come sostengono anche Paul Watzlawick (1921 – 2007) e i suoi collaboratori della scuola di Palo Alto, quella fra comunicazione e interazione è una distinzione puramente formale.**»[26]

Si può pensare all'interazione sociale come «**alla relazione fra due o più soggetti individuali o collettivi, breve o lunga, situata in uno spazio fisico o virtuale, nella quale ciascuno modifichi reiteratamente il proprio comportamento o azione sociale in vista del comportamento altrui e dell'adeguatezza di questo alla situazione che ospita l'interazione.**»[27] L'interazione avviene sulla base di simboli che vengono assegnati e riconosciuti alle azioni, ai comportamenti, ai gesti e a tutte le forme di comunicazione scambiate. Il carattere simbolico dei gesti e degli altri atti è qualcosa che va oltre il significato esplicito degli stessi. L'interazione è infatti un processo situato, dipende cioè dalla situazione entro cui si comunica ed agisce. Il gesto, secondo la prospettiva interazionista, va considerato come l'unità minima nella comunicazione interpersonale. «**Per gesto si intende infatti ogni mossa intenzionale compiuta da un individuo in presenza altrui, per produrre una differenza decifrabile come atto comunicativo.**»[28]



Baldessari John,  
*I Am Making Art*,  
video,  
1971

[29] Turner Ralph, *L'assunzione del ruolo altrui, del relativo standpoint e il comportamento in termini del gruppo di riferimento*, in Ciacci M., 1983, p. 92.

[30] Bateson Gregory, *Ibidem*

[31] Burgoon Judee, *Nonverbal signals*, in Knapp, Mark L., Gregory R. Miller, *Handbook of Interpersonal Communication*, Thousand Oaks, Sage, pp. 229-285 (tr. it. mia)

La definizione di gesto che viene qui proposta non corrisponde quindi a quella di senso comune, che lo accomuna alle forme di comunicazione non verbale compiute tramite movimenti del corpo o espressioni facciali. Piuttosto, nell'accezione di Ralph Turner, il termine gesto è qui usato nel senso di qualsiasi comportamento cui sia possibile accordare un significato sia da parte di chi agisce che da parte di chi osserva. Un gesto costituisce un atto incompleto: in sé non è nulla. L'ascoltatore o l'osservatore deve determinarne il significato prima di potere a sua volta agire[29].

Come scrive Bateson: «**Il punto è che non esistono parole pure e semplici. Vi sono soltanto parole con gesti o con tono di voce o con qualcosa del genere. Invece, naturalmente, gesti senza parole sono abbastanza comuni.**»[30] Nella vita quotidiana le persone utilizzano tutti i mezzi in proprio possesso per comunicare. La scrittura è un mezzo piuttosto pratico di comunicazione e sono principalmente utilizzate per trasmettere fatti, descrizioni e spiegazioni. Tuttavia non è l'unico canale comunicativo. A differenza della comunicazione verbale i segnali della comunicazione non verbale indicano i nostri stati emozionali, le nostre attitudini piuttosto che fatti. In aggiunta a comunicare le emozioni, la *comunicazione non verbale* è utilizzata per: amplificare e rinforzare i messaggi verbali, esprimere un'attitudine verso l'ascoltatore, sostituire i messaggi verbali oppure opporsi alla comunicazione verbale. La comunicazione nonverbale si aggira attorno al 60-65% di tutta la comunicazione interpersonale[31].

Il termine comunicazione non verbale si riferisce a un tipo di comunicazione che trasmette informazioni non con parole ma con altri mezzi. I nostri vestiti, accessori, espressioni facciali, gesti, contatti fisici (*aptica*), movimenti del corpo (*cinesica*), distanza (*prossemica*), qualità e tono della voce tutti forniscono informazioni comunicative. La comunicazione non verbale è composta da vari tipi: *paralinguistici* (qualità del parlato), *prossemica* (uso dello spazio), *aptica* (uso del tatto), *cronica* (uso del tempo), *suono* (silenzio incluso), *apparenza fisica* (caratteristiche e abbigliamento) e *cinesica* (posture e movimenti).

Tutte queste contribuiscono in larga misura alla comunicazione, all'interazione nei vari ambienti. La voce è un importante componente della comunicazione non verbale non solo per il ruolo di trasmettere meramente un messaggio ma soprattutto perché lo completa sostanzialmente. Il tono, l'altezza e la qualità del parlante influenzano fortemente l'interpretazione del messaggio. Sebbene la parola scritta abbia perlopiù un significato univoco quando è parlata la sua connotazione potrebbe cambiare. La *paralinguistica* definisce gli aspetti della voce, al di fuori delle parole stesse, che trasportano significato. Enfasi, intensità, volume, inflessione, articolazione: il cambiamento di ciascun elemento paralinguistico può essere percepito dall'ascoltatore.

Il valore dello spazio e la caratteristica spaziale nella comunicazione è stato messo in luce dalle ricerche dell'antropologo Edward Hall (1914 – 2009), tra gli altri. Nei primi anni sessanta del novecento ha coniato il termine *prossemica* (dal Latino proximitas, vicinanza). «**Prosemica è il termine che ho coniato per le osservazioni e teorie interrelate sull'uso dello spazio come specializzazione elaborata dalla cultura**» e Hall prosegue: «**La relazione tra l'uomo e la dimensione culturale è quella dove sia l'uomo che l'ambiente partecipano a modellarsi a vicenda. L'uomo è nella posizione di poter creare il mondo in cui vive ... nel crearlo sta determinando che tipo di organismo sarà.**»[32] In *The Hidden Dimension* (1966), Hall descrive il comportamento prossemico dell'uomo dividendolo in quattro zone: lo spazio intimo (circa 50 cm), lo spazio personale (circa 1 m), lo spazio sociale (1 a 2 m) e lo spazio pubblico (più di 2 m). Nello studio di Hall le zone stabiliscono relazioni tra le persone. Le zone di prossimità sembrano essere condizionate dalla cultura. La *cinesica* più comunemente chiamata *linguaggio del corpo*, è lo studio di un tipo di comunicazione non verbale che interpreta i movimenti del corpo (*posture, gesti, espressioni facciali*) come comunicazione. È un tipo di comunicazione non verbale dove è il corpo stesso a comunicare informazioni. Deriva dal greco *kinesis* che significa "movimento" ed è lo studio sistematico del movimento del corpo relativo all'aspetto comunicativo dello stesso.

[32] Hall Edward, *The Hidden Dimension*, Anchor Books, New York, 1990, p. 3 (tr. it. mia)



9

**Schwitters Kurt,**  
*Ursenate,*  
Londra,  
1944

Il termine è stato coniato da Ray Birdwhistell (1918 – 1994) il cui libro *Introduction to Kinesics: An Annotation System for Analysis of Body Motion and Gesture* pubblicato nel 1952 ha segnato l'inizio della ricerca formale sulla comunicazione attraverso i movimenti del corpo. Birdwhistell considera la *cinesi* come culturalmente acquisita, intendendo che non è universale. Così come il linguaggio verbale può essere scomposto in elementi minori — *foni, fonemi, morfemi* — Birdwhistell definisce *kinesi, kinemes e kinemorphs*. Definisce un *kine* come la più piccola unità identificabile del movimento del corpo; un *kineme* come un gruppo di movimenti che può essere utilizzato in maniera intercambiabile senza cambiarne totalmente il significato — equivalenti ai fonemi in linguistica; mentre il *kinemorph* consiste in un gruppo di *kinesi* che funzionano come una parola[33]. Il modo in cui l'uomo utilizza il tempo per comunicare è studiate dalla *cronemica*. Sebbene l'uso del tempo nella comunicazione sembra essere irrilevante o implicito gioca invece un ruolo vitale nelle interazioni sociali. Dal momento che è una risorsa necessita di essere gestito efficacemente. Il modo in cui le varie culture esperiscono differentemente il tempo è stato studiato da Edward T. Hall nel suo modello della cultura "high context" e "low context". L'*aptica* è lo studio del tocco come forma di comunicazione. Considera i comportamenti come abbracciare, baciare, stringere la mano, avvolgere, bussare sulla spalla, toccare il proprio e l'altrui corpo. Sebbene toccare è uno delle prime necessità dell'uomo, il suo utilizzo dipende dalla cultura e dalle preferenze individuali della persona. L'*apparenza visiva* è una delle più comuni forme di comunicazione non verbale e quindi di relazione interpersonale.

[33] Birdwhistell Ray, *Introduction to Kinesics — An Annotation System for Analysis of Body Motion and Gesture*, Washington D.C., 1952

[34] Nyanaponika Thera, *The Hearth of Buddhist Meditation*, New York, 1962

Nel 1991 venne pubblicato dalla MIT Press uno scritto intitolato *The Embodied Mind*. Nel libro gli autori dichiarano la centralità della consapevolezza e della *consapevolezza di essere consapevole*, tentano di unire campi delle scienze cognitive, della fenomenologia e dharma per esaminare più ampie relazioni tra mente, corpo ed esperienza. La consapevolezza è stata esplicitamente e autoritariamente caratterizzata come «**il cuore della meditazione buddista**»[34]

Jon Kabat-Zinn (1944) nella prefazione del libro citato scrive: «**Certamente il mondo è diventato più recettivo verso la consapevolezza ... una nuova era nella nostra nuova investigazione collettiva ... la natura dei pensieri e delle emozioni, la natura di ciò che chiamiamo "mente" e la sua inseparabilità dal "corpo", la natura di ciò che chiamano "Sé" e la sua inseparabilità dagli "altri" e dai dintorni che abbracciano il mondo da cui emerge la vita.**»[35] Un modo di muoversi verso una comprensione intima ma universale, non riduzionista, non dualista, dei fenomeni del mondo e il nostro posto in essi: un altro modo di conoscere non basato sul dualismo osservatore/osservato. Nella filosofia Buddhista l'*infondatezza* (vacuità) sta a significare che i fenomeni mancano di qualsiasi indipendenza dell'essere; si dice siano “vuoti” di “proprio essere”. Nella filosofia Occidentale, infondatezza significa invece che la conoscenza manca di qualsiasi fondamento. Abitualmente esperiamo le cose come se avessero un fondamento assoluto, sia questo nel mondo esterno o in che ritieniamo essere il nostro Sé. Questa discrepanza tra conoscenza scientifica ed esperienza vissuta è inevitabile ed insormontabile? O le scienze cognitive e l'esperienza umana si possono in qualche modo riconciliare? Una consapevolezza piantata nell'esperienza vissuta e, in particolare, nella relazionalità stessa e ciò che chiamano *enazione*[36].

Questo approccio alla percezione è una delle intuizioni centrali dell'analisi fenomenologica di Merleau-Ponty nei suoi primi scritti. In uno di questi scriveva: «**L'organismo non può propriamente essere comparato a una tastiera sulla quale suonano gli stimoli esterni, dove la loro forma sarebbe delineata per la semplice ragione che**

**l'organismo contribuisce alla costituzione di quella forma ... Le proprietà dell'oggetto e le intenzioni del soggetto ... non sono soltanto mescolate, esse costituiscono anche una nuova totalità. Quando l'occhio e l'orecchio seguono un animale in volo è impossibile dire "chi sia venuto prima" nello scambio di stimoli e di risposte. Poiché tutti i movimenti dell'organismo sono sempre condizionati da influenze esterne, ognuno può, se vuole, considerare senza difficoltà il comportamento come un effetto dell'ambiente. Ma allo stesso modo, poiché tutte le stimolazioni che l'organismo riceve sono volta a volta possibili solo attraverso i movimenti precedenti culminati nell'esposizione degli organi recettori alle influenze esterne, si potrebbe anche affermare che il comportamento sia la causa prima di tutte le stimolazioni.** Dunque la forma dell'eccitante viene creata dall'organismo stesso, dal suo modo di offrirsi alle azioni dall'esterno. Senza dubbio, al fine di essere in grado di continuare a esistere, esso deve incontrare un certo numero di agenti chimici e fisici nelle sue vicinanze.»[37] Secondo tale approccio, quindi, la percezione non è semplicemente inquadrata nel mondo circostante e da esso vincolata, ma contribuisce anche all'enazione di questo mondo circostante. Quindi, come nota Merleau-Ponty, l'organismo istituisce l'ambiente e da questo, nello stesso tempo viene modellato: egli riconosce chiaramente che dobbiamo considerare l'organismo e l'ambiente come legati insieme.

Tutto ha in se presenze e assenze.

Ogni percezione della presenza ha un qualcosa di assente che è profondamente significante. Nella cultura occidentale il vuoto (assenza, silenzio, bianco, sfondo) è negativo. Nella cultura orientale invece c'è anche un'espressione che esprime il vuoto: ma (間), esprime lo spazio tra le parole, lo spazio “negativo”, un entità fra. Il mondo delle cose esistenti è ridotto al mondo delle interazioni possibili. La realtà è interazione. La realtà è relazione.

[36] Il termine *enaction* non ha un corrispettivo in italiano ed è stato perciò riportato nella sua prima traduzione.

[37] Merleau-Ponty, *La struttura del comportamento*, Mimesis, Milano, 2009

**Note\***

**Le note del capitolo con asterisco a fianco sono riportate ed approfondite di seguito.**

[8] Il termine fu proposto da R. Amededer, allievo di Meinong, e adottato dallo stesso Meinong, autore della *Über Gegenstandstheorie* (*Sulla Teoria degli Oggetti*, 1904)

[36] Il termine *enaction*, impiegato da Varela, non ha un corrispettivo in italiano ed è stato perciò riportato nella sua prima traduzione. La conoscenza crea, istituisce, fa emergere, è una questione di costruzione anziché di ricostruzione di qualcosa di preesistente.

## Introduzione

user experience design/  
cognitivismo/ fenomenologia/ percezione/ postmoderno/  
nichilismo/ vacuità/ infondatezza/ oggettivazione/ relazione/  
avanguardie/ happening/ performance/ interstizio/

## Esperienza

sentire/ vedere/ agire/  
cervello/ coscienza/ riduzionismo/ olismo/ psicologia/  
associazionismo/ atomismo/ gestalt/ insight/ neuroscienze/  
dualismo/ affordance/ ambiente/ interdipendenza/

## Percezione

visione/ osservare/  
guardare/ disponibilità/ conoscenza/ desiderio/ energia/  
azione/ atto/ gesto/ aleatorietà/ indeterminatezza/  
contemplazione/ comunicazione/ nonverbale/  
enazione/ presenza/ assenza/ silenzio/ relazione/

## Spaziazione

avanguardie/ cobra/  
lettrismo/ situazionisti/ ambienti/ situazioni/ nomadismo/  
urbanistica/ dérive/ détournement/ gutai/ cage/ decisione/  
architettura/ utopie/ disequilibri/ interventi/

# Spaziazione

Lo “spazio letterale”, come definito da Celant, è una trasformazione fondamentale rispetto allo spazio prospettico o astratto. Come scrive Jole de Sanna: «**È spazio letterale quello dei Buchi e degli Ambienti di Fontana, [...] la fusione corpo-natura del Gruppo Gutai nelle prime mostre. Letterale è nell'opera in senso fisico oltre che emotivo.**»<sup>[1]</sup> La distinzione netta tra arti del tempo e arti dello spazio all'interno del pensiero occidentale (fra teatro-danza-musica e pittura- scultura-architettura) ha subito contraccolpi e rivolgimenti dalle Avanguardie Storiche in poi. «**In questo senso proprio le avanguardie dell'inizio del secolo, dal Futurismo al Costruttivismo, al Dadaismo e al Surrealismo, hanno sperimentato e portato ai limiti estremi e attraverso peculiarità proprie, il processo della commistione e della contaminazione della specificità delle singole arti.**»<sup>[2]</sup> Le serate futuriste, i manifesti, il rapporto comunicativo con l'osservatore coinvolgendolo sensibilmente e provocatoriamente in *happening*, *performance* e azioni. Anche nel Dadaismo, come annota Daolio: «**nella sua fase di Zurigo con Hugo Ball e il Cabaret Voltaire, si attiva una forma di spettacolarizzazione provocatoria ... che procede di pari passo non tanto con la negazione dell'Arte, quanto con l'affermazione inglobante dell'anti-arte nelle azioni e nella quotidianità della vita**»<sup>[3]</sup>, come le istruzioni del 1920 di Tristan Tzara per “fare un poema dadaista”:

[1] Jole de Sanna, in *Arte del Novecento*, Rosenberg & Sellier, p. 139.

[2] Daolio Roberto, *Happening, Performance, Comportamento* in *Arte del Novecento*, Rosenberg & Sellier, p. 160.

[3] *Ibidem*



### POUR FAIRE UN POÈME DADAÏSTE :

Prenez un journal.

Prenez des ciseaux.

Choisissez dans ce journal un article ayant la longueur que vous comptez donner à votre poème.

Découpez l'article.

Découpez ensuite avec soin chacun des mots qui forment cet article et mettez-les dans un sac.

Agitez doucement.

Sortez ensuite chaque coupure l'une après l'autre dans l'ordre où elles ont quitté le sac.

Copiez consciencieusement.

Le poème vous ressemblera.

Et vous voilà "un écrivain infiniment original et d'une sensibilité charmante, encore qu'incomprise du vulgaire. "

AA L'ANTIPHILOSOPHE ET TRISTAN TZARA.

Littérature 15, juillet-aout 1920

10

Tzara Tristan,

Pour faire un poème dadaïste,

1920

Prendi un giornale.

Prendi un paio di forbici.

Scegli un articolo con cui hai

intenzione di fare il poema.

Ritaglia l'articolo.

Poi ritaglia ciascuna delle lettere che compongono l'articolo e mettile in una borda.

Scuotila.

Poi tira fuori i pezzi uno dopo l'altro nell'ordine in cui vengono lasciano la borsa.

Copia coscientemente.

Il poema sarà come te.

E così tu sei uno scrittore, infinitamente originale con un'affascinante sensibilità sebbene al di fuori della comprensione del volgare.

D'altro canto le stesse dichiarazioni e gli atti estetici di Duchamp non sono solamente uno spostamento dal retinico al mentale «**non sono limitati all'esclusiva sfera mentale-concettuale, ma si traducono in eventi reali e fisicamente percepibili dove agisce il corpo e dove il comportamento del soggetto non può essere separato e distinto**»<sup>[4]</sup> Lo sconfinamento del quadro, il coinvolgimento diretto dello spettatore e la produzione di azioni reali nella vita possono dirsi presupposto e spinta che caratterizza molta arte del dopoguerra. «**Nel giro di un decennio — tra la fine degli anni quaranta e la fine dei cinquanta del secolo scorso — Burri, Pollock e Fontana operano una vera e propria sversione della nozione, di origine albertiana, di quadro come "finestra aperta sul mondo"**»<sup>[5]</sup> Gli anni quaranta segnati dalla tragica esperienza della guerra costituiscono un periodo di riflessione da parte degli artisti sul senso generale della loro attività. Superati gli slanci progettuali in senso costruttivista, a partire dalla fine dagli anni cinquanta la ricerca artistica, in questa direzione di sconfinamento e di fuoriuscita dal quadro, riallacerà, in modo diretto o indiretto, sia in Europa che negli Stati Uniti, il filo spezzato con le avanguardie, Futurismo, Dadaismo e Surrealismo in primis.

[4] Daolio Roberto, *Ibidem*

[5] *Ibidem*

## Situazionisti

[6] Bandini Mirella, *L'estetico e il politico — Da Cobra all'Internazionale Situazionista*, Costa & Nolan, Roma, 1999, p. 17

[7] Picone Petrusa Mariantonietta, *L'informale in europa*, in *Arte del novecento*, p. 38

[8] Jorn Asger, *Discours aux pingouins*, in *Cobra*, n. 1, Bruxelles, 1949, p. 8\*

[9] Bandini Mirella, *op. cit.*, p. 17

[10] Jorn Asger, *Pour la Forme. Ebauche d'une méthodologie des arts*, Allia, Paris, 2001

[11] Picone Petrusa Mariantonietta, *op. cit.*, p. 39

Nello scorso anni cinquanta il movimento Cobra condensa, a opera principalmente di correnti artistiche nordeuropee rappresentative di Copenaghen, Bruxelles, Amsterdam come la stessa sigla riassume, le istanze più avanzate della problematica sociopolitica dell'artista[6]. È una corrente che affonda le proprie radici nel Surrealismo storico (gruppi surrealisti si erano formati dal 1933 in Danimarca, Inghilterra, Belgio, Svizzera, Cecoslovacchia), i cui membri si propongono di lavorare in modo collettivo. L'operare artistico degli aderenti al gruppo è il risultato di un'esperienza totale dell'individuo come soggetto sociale e storico, caratterizzato da un impegno politico e sociale. Per il gruppo Cobra «**uno dei punti qualificanti del programma comune era l'opposizione netta a tutte le correnti razionaliste delle avanguardie europee da De Stijl alla Bauhaus**»[7]. Gli artisti di Cobra vogliono essere rivoluzionari, impegnati per il cambiamento sociale, mettendo al primo posto il fondamento etico dell'operare artistico. Il concetto di "libera sperimentazione" e di "hasard"; nonché il recupero della tradizione artistica popolare e artigianale, insieme alla polemica con la definizione del Surrealismo come automatismo psichico puro, la critica e l'opposizione alle correnti razionalistiche di tipo purista e neocostruttivista del tempo e all'architettura funzionalista, sono l'esito di tre diversi gruppi confluiti nel 1948 in Cobra: il gruppo danese Host, il gruppo belga Surrealisme Révolutionnaire, il gruppo olandese Reflex[8]. «**Il nostro scopo è di sfuggire al regno della ragione, che non è stato e non è altro che il regno idealizzato della borghesia... La legge estetica è quella dei nostri desideri, che arricchiscono, diversificandolo, il tema determinato della morale umana... Così il fine dell'arte è dapprima morale e quindi estetico... Al contrario, per la classe superiore, l'arte, come la vita, è anzitutto estetica.**»[9]

Nei suoi scritti teorici Jorn (1914 – 1973) tornerà più volte sui fondamenti materialistici del concetto di forma[10]. Ne risulta capovolto anche il concetto di "realismo" che non si basa più su una "illusione" di realtà ma su una convergenza di forma e contenuto in cui sono protagonisti i "sensi" del fruttore[11].

«**Lo sperimentalismo e la ricerca erano stati del resto una delle direttive fondamentali del Surrealismo dalla sua fondazione (1924), insieme a un grande interesse per le indagini antropologiche, etnologiche e sociologiche. Il gruppo intorno ad André Breton concepiva infatti l'arte come esperienza creativa, diritto inalienabile dell'uomo, e condannava ogni forma di dogmatismo estetico e culturale che poteva condurre a un'arte aristocratica e privilegiata, nata dal potere per il potere. Riprendendo alcune posizioni della cultura anarchica, i surrealisti privilegiavano, più che l'opera, l'atto creativo, la spontaneità dell'azione.**»[12]. Gli artisti di Cobra ritengono tanto il Surrealismo quanto il Funzionalismo basati su un fondamento idealistico; non accettano il concetto di "automatismo psichico puro"[13] e stabiliscono un rapporto organico con l'automatismo fisico, ritenendo l'opera d'arte come un atto fisico che traduce in materia un pensiero. L'accusa di idealismo al Surrealismo storico viene avanzata da Noël Arnaud (1919 – 2003) sulle pagine dell'unico numero della rivista *Surréalisme Révolutionnaire* (1948), favorendo in contrapposizione una nuova adesione alla vita e alla realtà messa in atto attraverso un'esplorazione conoscitiva e sperimentale, in connessione al marxismo[14]. Per il gruppo sarà inoltre importante il pensiero di Henri Lefebvre (1901 – 1991) con i suoi due volumi di *Critique de la vie quotidienne* (1946, 1961). Lefebvre, riprendendo l'idea surrealista di una trasformazione della vita, parte dal quotidiano, di cui analizza la ricchezza e le risorse. È proprio nel quotidiano che dev'essere trovata la maniera di mutare lo stesso. Partendo dall'analisi del quotidiano elabora la *teoria della quotidianità*. Lefebvre perverrà all'idea che si vive una vita che è il risultato del programma capitalistico. Tutto questo deve cambiare secondo l'autore, che introduce la *teoria dei momenti* della vita quotidiana parallelamente alla teoria di *costruzione di situazioni* dei situazionisti. Il primo numero della rivista *Cobra* contiene un interessante testo di Michel Colle[15] in polemica con il funzionalismo in architettura, ponendo le basi per ciò che verrà perseguito dal 1953 nel Movimento Internazionale per un Bauhaus Immaginista e nello stesso periodo dall'Internazionale Lettrista.

[12] Bandini Mirella, *op. cit.*, p. 20

[13] Breton André, *Primo Manifesto del Surrealismo*, Parigi, 1924

[14] Bandini Mirella, *op. cit.*, p. 21

[15] Colle Michel, *Vers une architecture symbolique\**

Al di là delle questioni riguardanti la lunga storia dell'Internazionale Situazionista, dei suoi membri e delle sue scissioni ed espulsioni, il gruppo è stato «fondato nel 1957 in Italia come nuova avanguardia estetica europea — e formatosi nell'ambito dell'ormai svigorita cultura surrealista, di cui rinnovava l'istanza bretoniana della trasformazione sociale — ha due dirette e precise tendenze storiche: il movimento Cobra (che riuniva nel 1948 gruppi neosurrealisti in Danimarca, Belgio e Olanda) e l'Internazionale Lettrista, gruppo scissionista del Lettrismo di Isidore Isou (1925 – 2007), che dal 1945 a Parigi svolgeva un violento programma di sovvertimento culturale»[16]. Vi confluiscono, come detto, l'importante approccio sociologico di Henri LeFebvre il quale, assieme a Guy Debord (1931 – 1994), intrattiene un fecondo scambio di idee, influenzandosi a vicenda. Con la critica della vita quotidiana, condotta dall'Internazionale Situazionista «attraverso una rilettura marxiana delle condizioni di esistenza inerenti il capitalismo avanzato nella "società moderna", quali la pseudoabbondanza dei consumi, la riduzione della vita a spettacolo, l'urbanistica repressiva e l'ideologia. I due obiettivi perseguiti nel primo periodo: il desiderio di mutare la vita e quello di trasformare la società aprono nuove prospettive di realizzazione all'immaginazione: integrare il "meraviglioso" al quotidiano e immettere l'arte nella vita, dandole un ruolo di soggetto rivoluzionario»[17]. Nell'ampio discorso situazionista si può scorgere la necessità della costruzione di una "nuova" vita quotidiana in contrasto alla società mercantile-spettacolare ed alla sua alienazione che culminerà con la critica radicale del testo di Guy Debord *La società dello spettacolo* del 1967. I situazionisti contrappongono le *situazioni costruite* dentro la quotidianità. «Sulla nozione di ambiente si svilupperà la tematica dell'*Urbanisme Unitaire*, definita dai situazionisti "non una dottrina, urbanistica, ma una critica dell'urbanistica" — l'esercizio del gioco situazionista attraverso la costruzione delle *situazioni*, *ambienti mobili* — e basata su criteri di interazione tra architettura e comportamento, mediante la modificabilità e mobilità dei complessi architettonici, e il nomadismo degli abitanti»[18].

[16] Bandini Mirella, *op. cit.*, p. 5

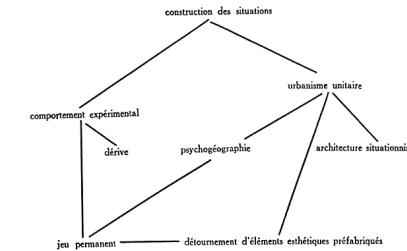
[17] Bandini Mirella, *op. cit.*, p. 8

[18] *Ibidem*

## NOUVEAU THÉÂTRE D'OPÉRATIONS DANS LA CULTURE



**Internazionale Situationniste,**  
Volantino con fotografia aerea  
dei sobborghi di Parigi,  
398 x 210 mm,  
1958



LA DISSOLUTION DES IDEES ANCIENNES VA DE PAIR AVEC LA DISSOLUTION DES ANCIENNES CONDITIONS D'EXISTENCE :

# INTERNATIONALE SITUATIONNISTE

édité par la section française de l'I.S. — 32, rue de la montagne-genevoise, paris 5<sup>e</sup>

11



12

**Debord Guy,**  
*The Naked City*,  
serigrafia,  
1957

La critica all'urbanistica condotta contro il funzionalismo in architettura e l'industrial design, grandi miti tecnocratici, che vengono infranti dalla polemica sostenuta da Jorn contro la Hochschule für Gestaltung di Max Bill (1908 – 1994) a Ulm nel 1954. Con il *Movimento Interazionale per una Bauhaus Immaginista*, da lui fondato nel 1953, l'artista danese si oppone criticamente ad alcuni capisaldi bauhausiani, quali la sintesi della forma e della funzione, del bello e dell'utile, dell'arte e della tecnica. Alla riappropriazione del proprio ambiente di vita, in un nuovo uso ludico della città, è connessa l'emergenza della soggettività situazionista dall'alienazione e massificazione odiere: attraverso un comportamento situazionale, eventico, quasi telepatico, legato alla *dérive*, al *détournement*, alla psicogeografia, al gioco, che verranno poi dilatate in una più ampia teoria critica della società, nel rapporto con l'architettura urbana. La *dérive* è un camminare libero senza un itinerario fisso. Chi la pratica deve lasciare stare le attività di sempre e concentrarsi su quello che lo ambiente trasmette e sugli incontri che si possono fare. Dura circa un giorno e i partecipanti sono divisi in piccoli gruppi che poi si racconteranno le loro impressioni. Può essere praticata in un piccolo quartiere o in un'intera città con annessa periferia, a seconda che si studi un tipo di terreno o si ricerchino effetti psicogeografici disorientanti[19]. A partire dal 1957 la "situazione costruita" viene definita come «**Momento della vita, concretamente e deliberatamente costruito mediante l'organizzazione collettiva di un ambiente unitario e di un gioco di avvenimenti**»[20]. Da questo atteggiamento socializzante, di rifiuto del moderno e dalla realizzazione dei desideri individuali attraverso la liberazione del gioco nell'ambiente urbano (i situazionisti insistevano sul ruolo di socializzazione delle pratiche ludiche) hanno tratto alimento gli *happening*, gli *event*, le *performance* e l'Architettura radicale, in America e in Europa degli anni sessanta. Teorici di una rivoluzione culturale "apparentemente senza teoria" i situazionisti, come hanno dichiarato nella rivista del movimento, *Internationale Situationniste*, nel 1963, si consideravano, nel compito di reinventare la cultura e il movimento rivoluzionario su una base completamente nuova.

[19] Debord Guy, *Théorie de la dérive*, in *Les lèvres nues*, n. 9, 1956\*

[20] *Definitions*, Internationale Situationniste, n. 1, 1958\*

## Gutai

«Quando alla fine della guerra sono sceso dalla montagna dove avevo avuto il permesso di ritirarmi per riposare durante quel lungo periodo catastrofico, mi sono ritrovato nel mio studio di Ashiya circondato da un gruppo di studenti d'arte quanto mai entusiasti di passare intere serate di fila seduti a discutere del futuro della nuova arte fino alle prime luci dell'alba ... Dopo diversi anni di frequenti scambi di idee ho cominciato a scoprire tra i miei nuovi compagni personalità di spicco Shimamoto (1928 – 2013) e Yamazaki (1925) ... Essi erano determinati a liberarsi delle loro "capacità acquisite" e, attraverso la sperimentazione e l'avventura, a scoprire un nuovo spazio con forme più dirette di espressione.»[21] In questo racconto di Jirō Yoshihara si nota l'entusiasmo e l'energia che animarono il dibattito culturale nel Giappone del secondo dopoguerra. La storia dell'Avanguardia Giapponese Postguerra si inserisce nel Giappone devastato dalla Seconda Guerra Mondiale che, dopo le bombe di Hiroshima e Nagasaki, è alla ricerca di una nuova identità. Questa ricerca inizia ad essere intrapresa dalla metà degli anni cinquanta da un gruppo di artisti di Osaka, tra cui Jirō Yoshihara e Shōzō Shimamoto, attraverso la formazione della *Gutai Art Association*. Inoltre un gruppo di architetti affiliati a Kenzō Tange (1913 – 2005) propone il *Metabolismo* come metodologia per adattarsi alla vita urbana ed alla produzione industriale in occasione della Conferenza Mondiale sul Design di Tokyo nel 1960. In *Gutai* la presenza del corpo è un elemento imprescindibile, nell'interazione con il concreto, nella fisicità dei corpi, tra uomo e materia. *Gutai* è una parola giapponese che può essere tradotta in *confitto tra materia e spirito*. Il gruppo, infatti, ha prodotto una rottura con l'arte tradizionale spirituale introducendo l'aspetto della materia, del "concreto", "reale", "materiale", nel rapporto con la dimensione lacerata del periodo postguerra. Inoltre trasmette la volontà del gruppo di arrivare al "nocciolo" della creazione pura, di dare forma all'immediatezza, abbandonando il più possibile le sovrastrutture che imbrigliano la libertà dell'artista.

[21] Yoshihara Jirō, *Il futuro della nuova arte*, tratto da *Gutai*, in *Notizie*, a. ii, n. 8, aprile 1959



Murakami Saburō,  
*Passing Through*,  
Tokyo, Giappone,  
1956

13



14

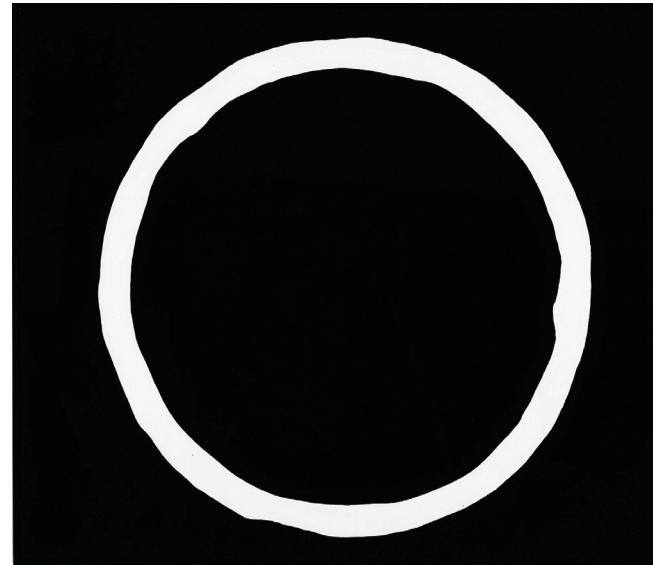
**Shimamoto Shōzō,**  
*Performance Bottle Crash,*  
Tokyo, Giappone,  
1956

L'estetica del gruppo venne descritta da Yoshihara in un primo *Manifesto* pubblicato nel gennaio del 1955 sul numero uno della rivista "Gutai". Un secondo più articolato *Manifesto* comparve nel Dicembre del 1956 sulla rivista d'arte "Geijutsu Shincho" e Yoshihara vi espresse il percorso che lui e gli altri artisti del gruppo avevano intrapreso con grande convinzione ed entusiasmo: «**La nostra consapevolezza contemporanea ci porta a considerare le opere d'arte convenzionali come contraffazioni che ostentano un'apparenza ricca di significato. È tempo di dire addio a questi simulacri ammucchiati sugli altari, nei palazzi, nelle aule da disegno e nei negozi di antiquariato... Spacciati per prodotti spirituali, i materiali vengono massacrati e non riescono più a parlare... L'arte Gutai non trasforma la materia, l'arte gutai dà vita alla materia. L'arte Gutai non falsifica la materia.** Nell'arte Gutai lo spirito umano e la materia si stringono la mano, pur rimanendo rivali... Nella ricerca di un mondo originale e sconosciuto... i nostri esperimenti nascono tutte le volte in cui si presenta l'opportunità di esprimere liberamente la creatività... le mostre Gutai sono sempre animate da una grande vitalità e dal nostro desiderio di giungere a nuove scoperte della vita della materia che emette urla roboanti.» [22] Il cammino di Gutai si sviluppò per diciotto intensi anni sino al 1972, quando Yoshihara morì in seguito a un infarto. Gli artisti del gruppo, rimasti orfani della loro guida, decisero di sciogliersi nel marzo dello stesso anno. La critica è solita distinguere in questo arco temporale di quasi un ventennio tre periodi o fasi caratterizzate da esiti tra loro differenti e da un diverso grado di sperimentazione: i "primi anni" dal 1954 al 1957 considerati i più significativi e originali anche per le modalità inconsuete di allestimento delle mostre, la "fase di mezzo" dal 1957 al 1965 che vide centrale il rapporto del gruppo con l'estero e in particolare con il critico d'arte francese Michel Tapié e "l'ultimo periodo" dal 1965 al 1972 con esiti allineati alle tendenze contemporanee diffuse anche in Occidente e sui rapporti tra "Oriente e Occidente" che ne hanno interessato il cammino fino a giungere al momento dello scioglimento del gruppo nel 1972.

[22] Yoshihara Jirō, *Il manifesto Gutai*, in *Geijutsu Shincho*, vol. 7, n. 12, Shinchosha, dicembre 1956

[23] Motonaga Sadamasa, tratto da *Gutai*, in *Notizie*, a. ii, n. 8, aprile 1959

«L'universo non smette un istante di cambiare e noi lo viviamo — scriveva nel 1959 l'artista Gutai Sadamasa Motonaga (1922 – 2011) — La trasformazione non è altro che rinnovamento quindi è solo naturale dover cercare di creare nuovi fenomeni o scoprirli con stupore. L'arte Gutai è creata da un gruppo di artisti che usano tutte le tecniche e i materiali possibili; essi non si limitano quindi alla bi- o tridimensionalità, ma impiegano anche liquidi, materie solide, gas e persino argilla, elettricità e il tempo stesso per rivelare ovunque tutte le possibili forme di bellezza nella sua freschezza originale. Il nostro motto è "fateci creare qualcosa di strano". Qualcosa di strano ovvero l'apparenza esitante di qualcosa di inaudito nascosto nelle fondamenta dell'umanità. Gli artisti Gutai sono solo i martelli o i trapani che rompono il muro.»[23] L'arte Gutai, descritta da Motonaga nelle sue caratteristiche fondanti (innovazione e sperimentazione di diversi media linguistici), ebbe una valenza straordinaria non solo nel panorama artistico giapponese ma anche ben oltre i confini orientali, soprattutto se messa in relazione a ciò che veniva elaborato in Europa e in America più o meno nello stesso periodo. Il gruppo Gutai fu conosciuto soprattutto per quella parte di produzione pittorico-gestuale che trovava eco nelle proposte dell'Informel di Tapié degli stessi anni, ma la sua portata fu senz'altro maggiore. Si può infatti affermare che Gutai riuscì in molti casi ad anticipare, con esiti di assoluta originalità, i grandi cambiamenti dell'arte occidentale degli anni sessanta per quanto riguarda ad esempio l'affermazione di generi quali l'installazione, la performance, la land art e l'happening — teorizzato da Allan Kaprow (1927 – 2006) a partire dal 1959 — che provava nuovamente la straordinaria capacità di Gutai di intraprendere percorsi inediti oltre a confermare un sentire comune del tempo.



**Yoshihara Jirō,**  
*Untitled*,  
olio su tela,  
53 x 45.5 cm,  
1971

15

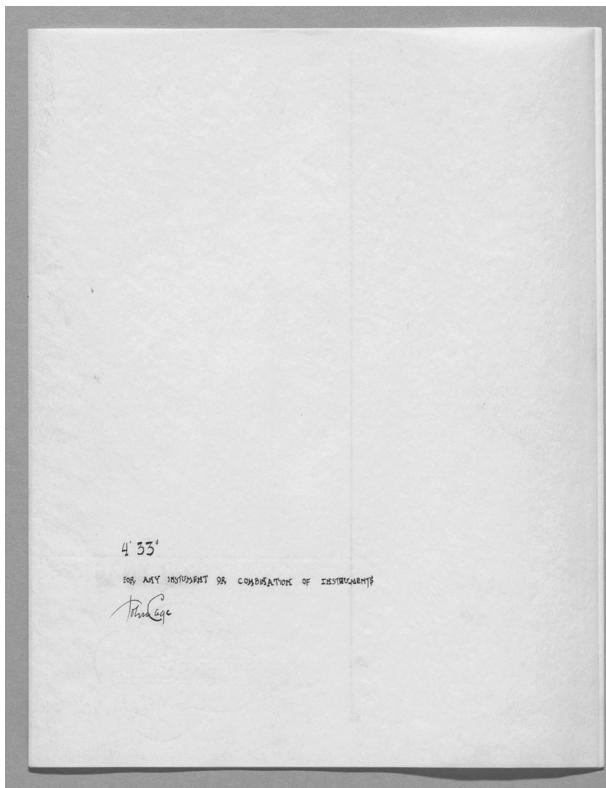
## Happening/Performance

In ambito europeo l'arte come *evento, happening, azione complessa*, sembra rispondere alla necessità di sconfinamento e di apertura dell'arte alla realtà alla vita. Questa ricerca trova la sua esplicazione nelle sperimentazioni musicali e sonore di *Fluxus*; nelle teorizzazioni e *happening* di Kaprow; nelle ricerche sulla musica e sulla danza del *Black Mountain College*. Queste pratiche e ricerche artistiche, pur seguendo precise disposizioni, prevedono un grado di coinvolgimento dello spettatore, sistematizzando ed organizzando una serie di esperienze e di attitudini precedentemente espresse in ambiti disciplinari distinti. Come ad esempio i momenti di avvicinamento e di collaborazione compiuti da John Cage e Merce Cunningham presso il Black Mountain College. Entrambe seguono un lavoro di ricerca in ambito musicale, del movimento e della danza, avvicinandosi alla non intenzionalità, alla casualità ed alla eterogeneità. La riflessione è sullo spazio, sul pieno, sul vuoto, sul silenzio, sul microcosmo e sul macrocosmo. Nel 1952 nella *Maverick Concert Hall* il pianista David Tudor (1926 – 1996) eseguiva la composizione di John Cage 4'33".

**«Seduto al pianoforte nel palco in legno leggermente rialzato, Tudor chiuse il copri tastiera del pianoforte guardando un cronometro. Per i successivi quattro minuti chiuse e riaprì il copri tastiera per due volte, attento a non provocare rumori udibili, sebbene avesse già girato e continuasse a girare le pagine dello spartito prive di note. Dopo quattro minuti e trentatré secondi Tudor si alzò in piedi per ricevere gli applausi.»**

[24] Gann Kyle, *No Such Thing as Silence – John Cage's 4'33"*, Yale University, 2010, p. 2 (tr. it mia)

[25] Gann Kyle, *Ibidem*, p. 4



**Cage John,**  
4'33" (*In Proportional Notation*),  
inchiostro su carta,  
27.9 x 21.6 cm,  
1952–1953,  
MoMA, New York

16



17

Albers Josef,  
*Black Mountain College Seal*,  
1934–1935,  
Nord Carolina

L'influenza del pensiero orientale ed in particolare del Buddismo Zen è un punto di riflessione fondamentale nella vita di Cage così come di molti altri artisti del periodo. La demistificazione del ruolo del soggetto e della sua capacità decisionale. La relazione vivente tra spazio e tempo è ciò che distingue il pensiero orientale da quello occidentale. Spazio e tempo nello Zen sono inseparabili e viventi. Se il vuoto è un'assenza spaziale, il silenzio è un'assenza spazio-temporale. L'aleatorietà, alea (casualità), la poetica che abbraccia John Cage secondo cui l'artista al massimo può permettersi di organizzare il caso. Cage mette in discussione la tradizionale cultura occidentale, non solo musicale, dove l'intenzionalità dell'artista è al centro: l'intenzione è ciò che muove verso l'obiettivo. Nel far questo si propone di: eliminare l'aspetto soggettivo del processo compositivo e l'identificazione personale, artista-opera; eliminare la capacità di scelta dal processo creativo; liberando il suono dal controllo del soggetto. Integrando nel suo lavoro anche caratteri della tradizione futurista-dada, attraverso il principio dell'aleatorietà Cage tenta di ribaltare il principio occidentale per far emergere, contro la determinatezza dell'azione, l'indeterminatezza, il suono della natura. «Ai corsi e ai seminari estivi del Black Mountain College partecipa anche Robert Rauschenberg che proietta diapositive astratte sul soffitto, sulle pareti e sui corpi dei danzatori e di Cunningham stesso.»[26] Musica e danza hanno avuto un ruolo determinante nel precisare e nel confondere i limiti disciplinari e specifici dell'happening. Tutte queste ricerche hanno contribuito ad estendere e ad ampliare l'idea di arte come forma complessa di comportamenti vivi, di azione e riflessione sul reale, che richiedono la partecipazione di tutto il presente, un'interazione totale. Questo clima effervescente fatto di azzardo, di improvvisazione e di contaminazione diretta tra diverse forme espressive è destinato a dilagare anche a New York. Dove Cage continua i suoi corsi di composizione e di musica sperimentale, a partire dal 1956, presso la *New School for Social Research*, in classi in cui si alternano pittori e musicisti, registi e poeti, tra i quali Allan Kaprow[27].

[26] Daolio Roberto, in *op. cit.*, p. 162

[27] *Ibidem*

### L'azione comportamentale

dell'*happening*, nell'accezione di evento, accadimento, teorizzato alla fine degli anni cinquanta da Kaprow, sembra rispondere alle esigenze di sconfinamento e di apertura dell'arte alla realtà e alla vita. Prevede un grado di coinvolgimento dello spettatore; organizza cioè una serie di esperienze e di attitudini precedentemente espresse in ambiti disciplinari distinti. La struttura degli happening, secondo Kaprow, sembra concedere ben poco all'improvvisazione: «**Sugli happening ... si dice, per esempio, che essi sono rappresentazioni teatrali di cui non esiste il copione e in cui "le azioni semplicemente avvengono". Si dice che schema, controllo e nesso sono scarsi o mancano del tutto e che gli spettacoli vengono improvvisati**[28]» e «... **gli happening ... sono teatro. Gli happening sono una nuova forma di teatro (proprio come il collage è una nuova forma di arte visiva).**»[29] Dal punto di vista spettacolare gli happening oscillavano da una genuina spontaneità ad un mero dilettantismo. «**In parte ciò era voluto e conseguente al rapporto degli happening con l'action painting (pittura gestuale) e con la cosiddetta junk sculpture (scultura di accumulazione); in parte era l'inevitabile risultato di limitatissime risorse economiche.**»[30] «**Prima di tentare una definizione dello happening, dobbiamo considerare due forme di teatro contemporaneo che con gli happening possono venir confuse: il teatro dell'hasard e gli events. Per teatro dell'hasard si intende qualunque opera teatrale i cui elementi siano stati derivati o raccolti in base alla legge della probabilità**[31]» come ad esempio estrarre a caso dei cartelli su cui sono scritte delle istruzioni di scena: «Suonare il clacson», «Battere una finestra con le nocche», «Pausa», ecc. «**Anche i comportamenti — atti di scena — possono contenere elementi casuali, ma il rapporto dei comportamenti è sempre intenzionale e non fortuito ... Gli events sono pezzi di teatro ed elementi caratterizzati dalle stesse qualità alogiche degli happening.**»[32] e prosegue formulando una definizione di happenning: «**Lo happening è una forma di teatro in cui diversi elementi alogici, compresa l'azione scenica priva di matrice, sono montati deliberatamente insieme e organizzati in una struttura a comportamenti.**»[33]

[28] Kaprow Allan, *Happenings*, De Donato, Bari, 1968, p. 9

[29] *Ibidem*, p. 12

[30] *Ibidem*

[31] *Ibidem*, p. 28

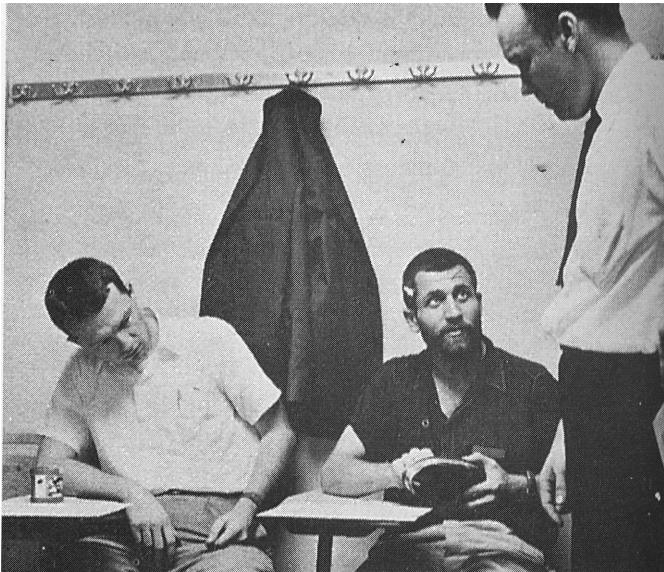
[32] *Ibidem*

[33] *Ibidem*



Kaprow Allan,  
*Eighteen Happenings in Six Parts*,  
Reuben Gallery, New York,  
1959

18



19

New School for Social Research,  
Brecht, Kaprow, Al Hansen,  
New York,  
1958

Le tendenze stilistiche degli happening provengono in gran parte ai dadaisti e da John Cage. L'uso metodico della legge della probabilità incominciò appunto con Dada. In questo periodo, il futurista italiano Russolo (1947) creò il *bruitisme* (o musica di rumori) che illustrò nel suo manifesto del 1913, *L'arte dei rumori* e attuò attraverso la costruzione di una macchina da lui costruita, chiamata "intonarumori". Questo nuovo concetto della musica fu condiviso dai dadaisti: rumori di campanelli, sonagli, barattoli, chiavi, sirene, oggetti che cadevano, ecc., erano destinati ad accompagnare spesso e qualche volta a sommersere le letture di "poesia" nel Cabaret Voltaire. Hugo Ball, che aprì il Cabaret nel 1916, compose un "concerto bruitiste" che fu eseguito davanti uno schermo bianco. Secondo il *bruitisme*, la musica tradizionale, costituita da note isolate, scale e armonia, è *astratta*. Il rumore, viceversa, in quanto parte della vita e dell'esperienza di ogni giorno, è *concreto*. Anche la danza ha avuto sugli happening un'influenza determinante. Il balletto classico era, come è facile capire, sovraccarico di matrici personali e locali in quanto raccontava una vicenda. Ma sin dalle sue origini, quando cioè nacque in Germania negli anni precedenti la prima guerra mondiale, la danza moderna mirò a eliminare la matrice<sup>[34]</sup>. In ogni caso «John Cage ha raccolto, arricchito e divulgato il *bruitisme* e l'*indeterminatezza*: si è infatti servito largamente del "rumore" (e del silenzio) nel suo lavoro ed ha applicato nelle sue composizioni le leggi della probabilità, determinando la posizione delle note con dadi da gioco, sorteggio di monete, tavole di numeri marginali, imperfezioni nella carta dello spartito. ... Negli happening *indeterminatezza e bruitisme compaiono molto sovente.*»<sup>[35]</sup> Le idee di Cage in quel periodo ebbero una profonda influenza su tutte le arti, tanto che forse il maggior contributo di questo musicista fu appunto quello fornito attraverso l'insegnamento, ufficiale e non. Per esempio, dal 1956 al 1958 Kaprow studiò composizione alla New School di New York. Cage riteneva giusto allargare questo insegnamento fino a includervi anche materiale visivo e Kaprow compose alcuni brevi pezzi in cui, oltre a suoni concreti, comparivano movimenti e immagini meramente visive.

[34] *Ibidem*, p. 53

[35] *Ibidem*

## Elementi e strutture di 18

*Happenings in 6 Parts* provengono direttamente dal lavoro e dalla sperimentazione seguita alla New School di New York. Pur dichiarando esplicativi riferimenti futuristi la struttura dell'happening, secondo Kaprow, sembra concedere ben poco all'improvvisazione. «**Uno dei suoi happening più famosi ... (18 Happenings in 6 parts, a New York presso la Reuben Gallery, 1959)** si avvale anche di un vero e proprio copione ... indicazioni per i tecnici ... schemi per le registrazioni sonore ... disposizioni ed istruzioni per gli "attori", nonché la durata (in secondi) delle posizioni da assumere nelle diverse fasi e nei diversi ambienti.»[36] Come riportato da Michael Kirby: «**Uno dei numeri dell'annata 1959 della rivista letteraria "Anthologist"** (pubblicata dalla Rutgers University) — presenta-va tra articoli e fotografie un articolo di Kaprow — che allora insegnava storia dell'arte all'università, ed era intitolato *Il Demiurgo*. Verso la fine di un breve saggio in cui veniva sottolineata la necessità per un artista di creare qualcosa di completamente nuovo ("ho sempre sognato un'arte nuova, qualcosa di veramente nuovo"), Kaprow aveva inserito uno scritto che poteva a prima vista esser preso per un lungo poema. L'intestazione del brano diceva: "Qualcosa che deve succedere: un accadimento", e si riferiva al "copione" di una rappresentazione abbastanza insolita. In questa occasione la parola *happening* venne con ogni probabilità applicata per la prima volta a una forma di teatro. Lo spettacolo non venne mai eseguito nel modo previsto dal copione pubbli- cato sulla rivista, ma molti elementi furono poi introdotti in *18 Happenings in 6 Parts* e anche certi spunti contenuti nel saggio furono utilizzati per la rappresentazione dello hap- pening. Tuttavia, alcune immagini, o loro derivazioni, furono realizzate solo in lavori successivi.»[37]

[36] Daolio Roberto, in *op. cit.*, p. 162

[37] *Ibidem*, p. 82



Kaprow Allan,  
*Eighteen Happenings in Six Parts*,  
Reuben Gallery, New York,  
1959

20

## Architettura Radicale

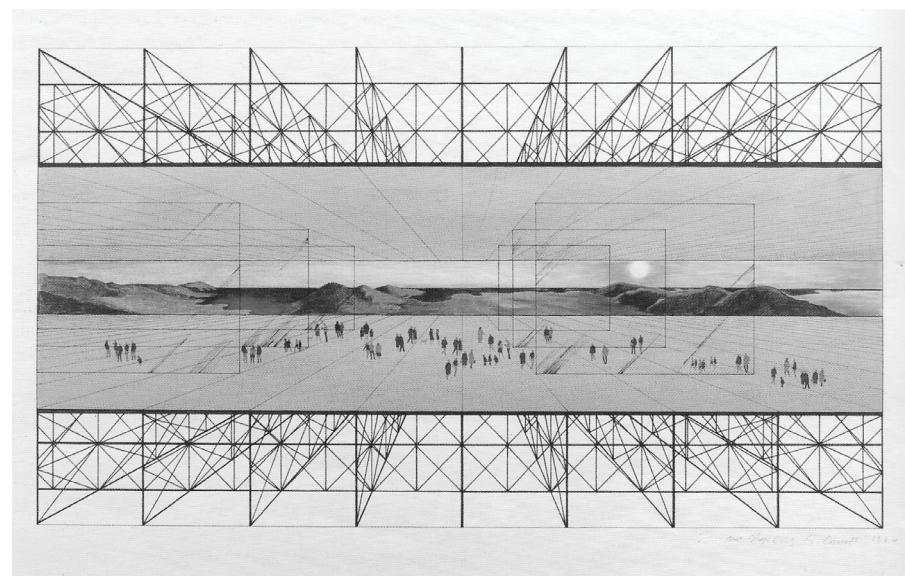
Gli esponenti della cosiddetta "Architettura radicale", intesi come gruppi — *Archizoom*, *Superstudio* — ovvero come singoli autori Ettore Sottsass (1917 – 2007), Alessandro Mendini (1951) Andrea Branzi (1941), e personaggi trasversali come Ugo La Pietra (1938) tra la fine degli anni sessanta e soprattutto nel corso degli anni ottanta avevano operato lungo una linea di confine tra architettura e design, fra architettura e arti applicate, in sintonia con alcuni linguaggi della pittura e della scultura, e con alcune ricerche artistiche del periodo, mettendo in discussione i valori del *funzionalismo* e quelli della produzione industriale, e dando così vita ad oggetti di stampo artigianale, sostanzialmente inutili o superflui[38]. Si trattava della liquidazione definitiva del nobile ma illusorio progetto bauhausiano che lo svizzero Max Bill (1908 – 1994) aveva inteso riproporre con la *Hochschule für Gestaltung* di Ulm (1954); si trattava, infine, del tentativo di liquidare la non meno nobile ipotesi novecentesca di una sintesi delle arti nel nome del linguaggio astrattista, e di cui l'opera stessa di Bill, architetto, designer, pittore, scultore, teorico e didatta, era una sintesi[39]. La neo-avanguardia architettonica definita per le sue azioni e il suo pensiero radicale, ha caratterizzato il decennio 1963–73 in Italia e in particolare a Firenze, Torino, Milano. Il contesto sociale e artistico ha creato l'humus in cui si sono sviluppate le sperimentazioni degli architetti tra teoria e progetto, tra performance, installazione e happening.

I membri fondatori degli Archizoom si iscrivono alla facoltà di Architettura di Firenze: Paolo Deganello (1940) e Massimo Morozzi (1941 – 2014) nell'anno accademico 1959–60; Andrea Branzi e Gilberto Corretti nell'anno accademico 1960–61. Adolfo Natalini (1941) e Cristiano Toraldo di Francia (1941), futuri membri di Superstudio, iniziano a frequentare la stessa facoltà nell'anno accademico 1959–1960; diventeranno compagni di corso, amici e collaboratori del gruppo Archizoom durante gli anni dell'università e in quelli immediatamente successivi[40]. Nel 1963–64 si iscrivono alla facoltà anche gli altri due membri degli Archizoom, Lucia Morozzi e Dario Bartolini (1943).

[38] Contessi Gianni, *Architettura (con l'arte) pretesti e intersezioni, in Arte del Novecento*, a cura di Poli Francesco, Rosenberg & Sellier, Torino, 1999, p. 209

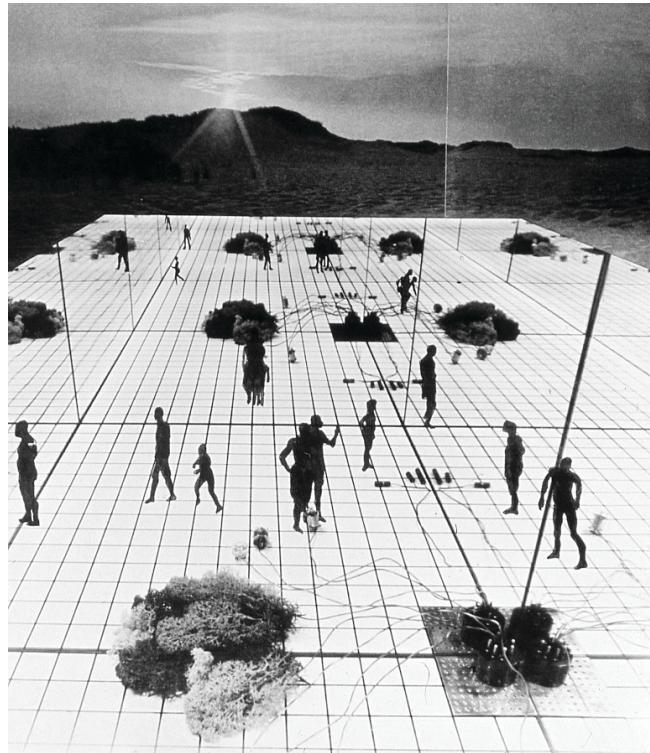
[39] Ibidem

[40] Gargiani Roberto, *Archizoom associati: 1966–1974 – dall'onda pop alla superficie neutra*, Electa, Milano, 2007, p. 7



Archizoom Associati,  
*Veduta di città*,  
1970 circa

21



22

**Superstudio,**  
*Scatola Simulatrice per  
 Supersuperficie,*  
 1972

Circa nello stesso periodo la

facoltà è frequentata dagli studenti che fonderanno i 9999, gli *UFO*, lo *Ziggurat*.<sup>[41]</sup> Nel settembre del 1966 Branzi, Corretti, Deganello e Morozzi iniziano a lavorare come un collettivo che stabilisce la propria sede nei locali della villa Strozzi e sceglie come propria denominazione una parola inventata per imitare, anche foneticamente, il più importante gruppo di architetti d'avanguardia degli anni sessanta, gli Archigram. D'altra parte Superstudio, trasversale, metafisico, indefinibile, sempre nuovo, sempre oltre, è uno dei gruppi — assieme agli Archizoom — più influenti della cosiddetta Architettura radicale italiana, fondato nel 1966 da Natalini e di Francia, ai quali si sono poi uniti Frassinelli, i fratelli Magris e Poli. Il gruppo era nato a seguito di un corso sullo *spazio di coinvolgimento* tenuto a Firenze da Leonardo Savioli (1917 – 1982) e Danilo Santi, al quale erano intervenuti Ugo La Pietra e Ettore Sottsass, da cui scaturiranno le tesi dell'architettura radicale. Ma il lavoro degli Archizoom, la loro interpretazione dell'autonomia come liberazione e radicalizzazione di un atteggiamento teoretico globale sulle forme di produzione della città contemporanea, differisce fortemente da quello degli altri architetti e gruppi del momento come Superstudio. Tra la fine degli del 1968 e l'inizio del 1969 il gruppo Archizoom indirizza con sistematicità la propria ricerca oltre il design e l'architettura, verso la scala della città e del territorio. I primi risultati delle riflessioni urbane degli Archizoom vengono pubblicati nel corso del 1969 e si intrecciano, in alcuni casi, con analoghe ricerche di Superstudio, confermando la continuità di un confronto stimolante mai venuto meno dopo la fondazione dei due gruppi. La loro analisi della città non segue i consueti criteri dell'urbanistica, ma avviene attraverso l'elaborazione di immagini con cui sintetizzare concetti discussi collettivamente, sullo sfondo della visione critica della società che resta fondamentalmente ideologica. Gli Archizoom sono consapevoli del rischio che una simile scelta sconfini nell'utopia. Non si tratta in ogni modo di un'utopia, almeno nella sua accezione classica, in quanto non si tenta di prefigurare una società migliore o una città più "moderna", ma al contrario si restituiscono i termini realmente utopistici della realtà stessa.<sup>[42]</sup>

[41] *Ibidem*

[42] *Ibidem*, p. 132

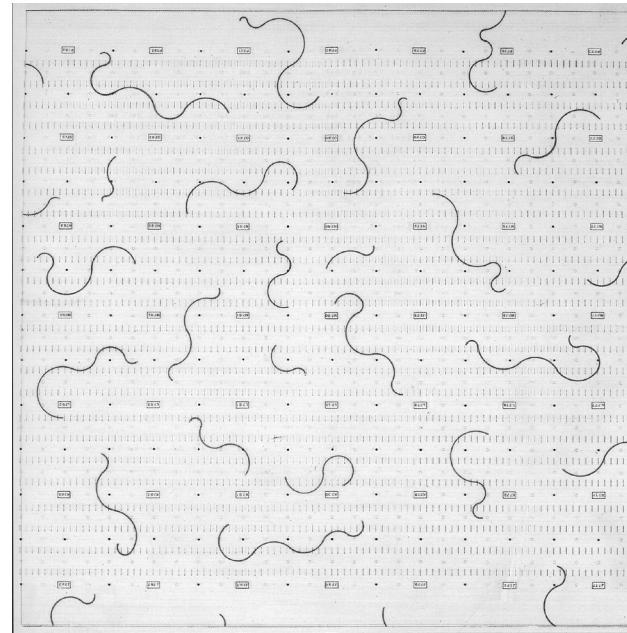
[42] Branzi Andrea, *Una generazione esagerata — Dai radical italiani alla crisi della globalizzazione*, Baldini & Castoldi, Milano, 2014

[43] Gargiani Roberto, *op. cit.*, p. 169

[44] Branzi Andrea, *Ibidem*

[45] Gargiani Roberto, *Ibidem*

Partendo dal presupposto che il mito dell'architettura come creazione spaziale è dissolto, Archizoom aspira proprio a liberarsi dell'architettura, in Non-Stop City (1970-72) lo spazio continuo e indeterminato del progetto genera una città senza architettura. Le fredde rappresentazioni urbane di Archizoom producono il massimo sforzo per eliminare qualunque movimento architettonicamente espressivo tramite un'immagine fatta solo di segni architettonici come colonne, muri, ascensori e mobili. Per Branzi tali segni costituivano la rappresentazione assoluta minima di una città liberata dalla sua immagine, e così da qualsiasi valore riconoscibile.[42] Non-Stop City è uno strumento di emancipazione: «vuole creare, nelle intenzioni di Archizoom, i presupposti per un nuovo tipo di conoscenza dei fenomeni in atto.»[43] Come Branzi ha scritto: «L'idea di un'architettura catatonica, inespressiva, il risultato delle forme in espansione della logica del sistema e dei suoi antagonismi di classe erano l'unico modello di architettura moderna a interessarci: un'architettura liberatoria, corrispondente a una democrazia di massa priva di *demos* e di *cratos* (di individui e di potere) e, allo stesso tempo, priva di centro e di immagine ... un'architettura che guardava senza paura alla logica dell'industrialismo grigio, antiestetico, sdrammatizzato ... immagini di una città senza qualità per individui senza qualità prestabilite — liberi, pertanto di esprimere in modo autonomo le loro energie comportamentali, creative e politiche. La più grande libertà possibile si verificava dove l'integrazione era più forte... L'alienazione era una nuova condizione artistica.»[44] La città ci libera, con il suo vuoto e la sua genericità, permettendoci di essere chiunque ovunque. Archizoom e Superstudio presero vita all'interno di una prossimità generazionale e politica, assorbendo lo stesso contesto politico e culturale. Se con il progetto di un *Monumento Continuo*, Superstudio offriva l'immagine di un'architettura senza città, Archizoom si concentrò sullo sviluppo di una teoria coerente, talvolta lirica e talvolta cinica, della metropoli vista come la distruzione nichilista di tutti i valori, cioè di tutti i precedenti rituali e forme urbane indagando le pre-condizioni per una città senza architettura.[45]



Archizoom Associati,  
*No-Stop City:*  
*Piano Abitativo Continuo*,  
pubblicato in "Domus", 469,  
marzo 1971

23



24

**La Pietra Ugo,**  
*Sistema disequilibrante,  
 Il commutatore,  
 Modello di comprensione,*  
 Milano,  
 1970

«Fin dai primi anni sessanta ipotizzai il superamento dell’“intégrations des arts” per la “sinestesia delle arti”, un processo esemplificato da progetti e interventi che ho sviluppato per quarant’anni, diventando io stesso, con il mio quotidiano esercizio creativo, uno strumento per la sinestesia tra le varie discipline artistiche. Discipline che ho attraversato e stimolato a tal punto da ottenere veri e propri travasi da una all’altra fino a superare le separazioni codificate dai vari sistemi artistico-culturali.»<sup>[46]</sup> Ugo La Pietra non è un personaggio facile da delineare. La figura di architetto è sicuramente quella più rispondente a un dato certo, stabilito che nel 1964 si laurea in architettura al Politecnico di Milano. E lo stesso La Pietra nella biografia si definisce “artista, architetto, designer”, “ricercatore nelle arti visive e nella comunicazione”. Accantonando la questione delle categorizzazioni, utili per incasellare e riordinare, si comprende che Ugo La Pietra in realtà è la fusione di questi diversi aspetti. Perché in ogni suo progetto, anche solo performativo, c’è sempre la compresenza delle sue diverse anime.

Durante gli anni sessanta, e più precisamente, come scrive lo stesso: «Tra il 1966 e il 1967 conobbi alcuni autori che più avanti qualche storico chiamò “architetti radicali”: a Firenze i gruppi Superstudio, Archizoom ... erano giovani quanto me e operavano tutti alla trasformazione degli strumenti e dei metodi progettuali — influenzati inoltre da — una serie di idee che assorbii proprio in quegli anni da alcuni scritti dell’Internazionale Situazionista in un clima ormai maturo di contestazione»<sup>[47]</sup> «Per anni l’architetto radicale viene visto come colui che ha eluso i problemi e che ha esplorato il mondo fantastico dell’utopia. Una più attenta lettura di questa corrente progettuale potrebbe dare molte sorprese: nel lavoro degli architetti radicali molte furono le proposte e i suggerimenti; certamente non si facevano oggetti per la serie ma si andava gettando le basi per una nuova cultura progettuale del design»<sup>[48]</sup> In questa situazione “l’architetto radicale” riuscì ad operare con interventi che naturalmente non rispondevano alla logica di sistema ma la sua azione fu quella soprattutto di *disequilibrare*.

[46] AA. VV., *Ugo La Pietra — la sinestesia nelle arti: 1960–2000*, Mazzotta, Milano, 2001

[47] *Ibidem*, p. 58

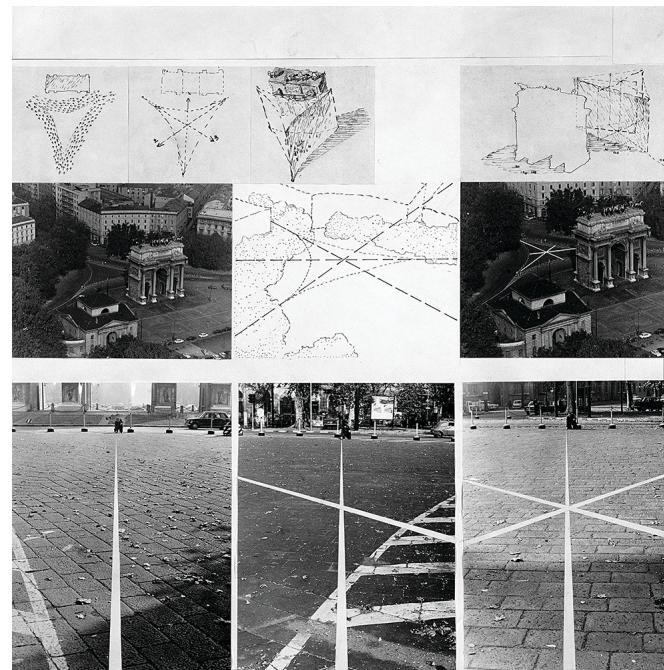
[48] *Ibidem*, p. 60

Disequilibrale, mediante l'analisi e la verifica delle situazioni ambientali e sociali all'interno di cui si trovava a vivere, con una fisicità critica (come il *Sistema disequilibrante* di La Pietra) o con un'utopia critica (nei progetti degli Archizoom e Superstudio) ma comunque sempre con l'uso dell'immagine intesa come strumento disvelatore delle situazioni in cui l'utilità e l'abitudine avevano creato strutture di comportamento molto rigide[49]. «L'ipotesi del "sistema disequilibrante", apre un campo di intervento (a livello urbano) che supera di fatto qualsiasi proposta che è possibile ritrovare spesso nelle soluzioni fornite dalla disciplina architettonica o urbanistica (soluzioni che o tentano di ristrutturare e trasformare le attuali condizioni esistenti all'interno degli assetti urbani — tentativo facilmente strumentalizzato dai soliti gruppi dominanti, in quanto l'architetto difficilmente si trova nelle condizioni di potersi sottrarre alla conversione di ogni apporto per una "città partecipata" in potenzialità espressive — o costituiscono una alternativa, che poggia unicamente nella capacità di pura immaginazione visionaria, cadendo quindi nell'utopia come prodotto, e che si chiude quindi in rigidi schemi formali-figurativi). Infatti parlare di sistema disequilibrante, a livello urbano, vuol dire non accettare nessuno dei due atteggiamenti sopra espressi, ma attraverso l'invenzione di "elementi segnale" (svincolati dai sistemi urbani), porre in luce le contraddizioni che esistono tra le necessità reali dei gruppi sociali e l'intervento delle strutture decisionali, garantendo inoltre la definizione di spazi in cui (attraverso il libero comportamento) ritrovare un ambito decisionale autonomo. Luoghi che non riducano, ma accrescano la possibilità di scelta da parte degli individui, e ne favoriscano l'intervento diretto nel processo di configurazione ambientale.»[50]

Circa II commutatore, una piramide "aperta e flessibile posta come un dispositivo che contesta l'idea della prospettiva come elemento regolatore della nostra visione in città" La Pietra scrive: «Questo particolare oggetto può essere considerato come lo strumento emblematico di tutto il mio lavoro di ricerca sull'ambiente urbano. Molte volte, attraverso il suo uso, ho visto cose che

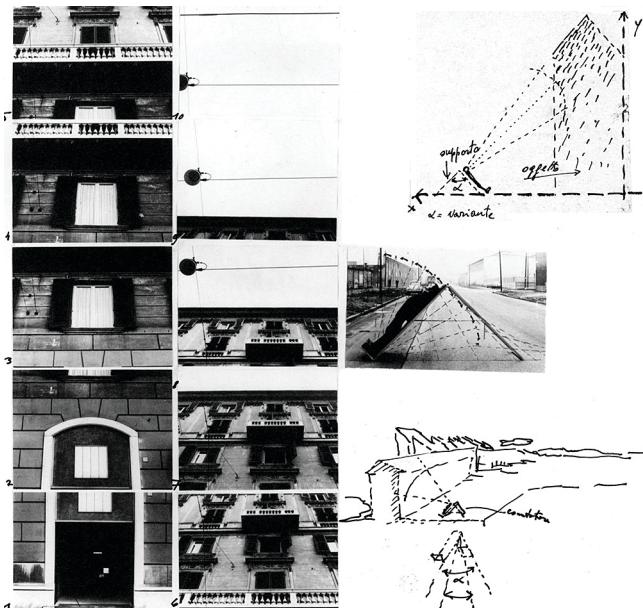
[49] Ibidem, p. 60

[50] Ibidem



La Pietra Ugo,  
Sistema disequilibrante,  
Interventi Urbani,  
La conquista dello spazio,  
Milano,  
1971

25



26

**La Pietra Ugo,**  
*Sistema disequilibrante,  
 Il commutatore,  
 Modello di comprensione,*  
 Milano,  
 1970

non erano di immediata lettura, molte volte l'ho fatto usare ad altre persone. Uno strumento di conoscenza, quindi, e propositivo; realizzato in un momento in cui il cosiddetto "design radicale" costruiva oggetti evasivi e utopici.»[51]

[51] *Ibidem*, p. 74

Giorno per giorno perdiamo sempre di più la capacità di recuperare i valori e i significati all'interno della scena urbana, nella quale il nostro occhio non vede altro che segnali a cui uniformiamo automaticamente il nostro comportamento. «Con questa opera ho cercato di esprimere il tentativo di definire strumenti capaci di creare un nuovo atteggiamento di lettura nei confronti dello spazio urbano, per la conoscenza non tanto della "formula finita" quanto della sua "struttura profonda". Riallacciandomi al concetto di analisi della struttura urbana nei suoi due aspetti che la caratterizzano: la struttura superficiale e la struttura profonda (la struttura superficiale è di natura topologica fondata sulle nozioni di vicinanza, di continuità, di limite; la struttura profonda si basa sugli aspetti relazionali che determinano il significato in termini di azione nello spazio e contenuto semantico dell'organizzazione) è identificabile, proprio nel passaggio dall'una all'altra, un momento particolare: esprimibile attraverso il concetto di commutatore inteso come un elemento che si basa sulla riflessione dell'osservato e sulla formalizzazione di queste riflessioni.»[52] I progetti disequilibranti, gli interventi urbani, le ricerche sul territorio, l'informazione alternativa, l'arte nel sociale, all'interno della scena urbana sono tutti tentativi "di riprendere possesso del territorio urbano in cui vivevo, superando il concetto di uno spazio da usare per uno spazio da abitare" indicando concreti percorsi urbani. «La Pietra può essere definito l'autore più rappresentativo di quel decennio con forme trasgressive che rappresentavano nell'arte la gioia e la speranza di nuovi modelli di creatività diffusa (al di fuori del sistema dell'arte) con la proposta di nuovi sistemi di comunicazione (liberati dai gruppi di potere e di manipolazione dei messaggi) con la definizione di modelli di comportamento e progettuali che definivano un modo nuovo di porsi nei confronti dell'ambiente urbano: la riappropriazione dell'ambiente.»[53]

[52] *Ibidem*

[53] *Ibidem*, p. 73

Note\*

**Le note del capitolo con asterisco a fianco sono riportate ed approfondite di seguito.**

[8] Jorn Asger, *Le discours aux pingouins*, in *Cobra*, n. 1, 1949, p. 8 [Riportato in: Bandini Mirella, *L'estetico e il politico — Da Cobra all'Internazionale Situazionista*, Costa & Nolan, Roma, p. 207]

[15] Colle Michel, *Vers une architecture symbolique*, in *Cobra*, n. 1, 1949 [Riportato in: Bandini Mirella, *L'estetico e il politico — Da Cobra all'Internazionale Situazionista*, Costa & Nolan, Roma, p. 25-26]

[19] Debord Guy, *Théorie de la dérive*, in *Les lèvres nues*, n. 9, 1956 [Riportato in: Bandini Mirella, *L'estetico e il politico — Da Cobra all'Internazionale Situazionista*, Costa & Nolan, Roma, p. 216]

[20] Internationale Situationniste, *Définitions*, n. 1, 1958 [Riportato in: Bandini Mirella, *L'estetico e il politico — Da Cobra all'Internazionale Situazionista*, Costa & Nolan, Roma, p. 295 (testo francese) p. 357 (tr. italiana)]

# Conclusioni

La nozione di *user experience design*, nella sua comune accezione, è sicuramente coercitiva e limitante. Soprattutto se le sue basi vengono relegate e rintracciate esclusivamente nel campo delle scienze applicate e delle tecnologie, esaurendo il tutto in un'arida e sterile prassi.

Nell'intento di fornire ulteriori stimoli e di produrre altre situazioni, si è cercato di riallacciare il filo con visioni e interventi al di fuori dei consuetudinari appigli che la disciplina oggetto di riflessione utilizza e promuove.

Come spiegare l'esperienza dicendo che consiste di una determinata cosa quando quella determinata cosa esiste soltanto in relazione all'esperienza? Ciò che forse possiamo dire è che l'esperienza è interazione con lo spazio. Ma non per questo è particolarmente definibile, oggettivabile, in quanto esiste solo in relazione ad altro. L'interdipendenza è ciò che modella il flusso esperienziale.

In conclusione, assodata la potenzialità di inserire esperienze nel reale e nella società, e svincolandosi da istruzioni e percorsi prestabiliti, un obiettivo, fra i tanti, potrebbe essere quello di promuovere la creazione di interstizi sociali che diano forma a nuove spaziazioni. Tuttavia, sebbene risposte non ve ne siano, la soluzione esiste.

## **Appendici**

# Glossario

## **Architettura radicale,**

La definizione di architettura radicale fu coniata nei primi anni settanta dal critico Germano Celant per indicare e raccogliere atteggiamenti sperimentali diversi all'interno di un unico fenomeno architettonico. Si riferisce a un generale processo di rifondazione concettuale del campo disciplinare che inizia già nei tardi anni cinquanta del passato secolo con una ricerca di carattere utopico e visionario.

## **Dérive (deriva),**

Modo di comportamento sperimentale legato alle condizioni della società urbana; tecnica di passaggio improvviso attraverso atmosfere ambientali diverse. In particolare, si usa anche per designare la durata di un esercizio continuo di tale esperienza.

## **Détournement (spiazzamento),**

Usato come abbreviazione dell'espressione: "spiazzamento di elementi estetici prefabbricati". Integrazione di prodotti artistici attuali o passati in una costruzione superiore dell'ambiente. In questo senso, non esiste pittura o musica situazionista ma un uso situazionista di essi. In senso più semplice, il détournement all'interno del vecchio contesto culturale è un metodo di propaganda che dimostra il deperimento e la perdita d'importanza di tale contesto.

**Cognitivismo,**

Il cognitivismo ha come obiettivo lo studio dei processi mentali mediante i quali le informazioni vengono acquisite dal sistema cognitivo, elaborate, memorizzate e recuperate.

**Connessionismo,**

Il connessionismo è un approccio delle scienze cognitive che tenta di spiegare il funzionamento della mente usando reti neurali artificiali.

**Fenomenologia,**

La fenomenologia è una disciplina filosofica fondata da Edmund Husserl. Il termine ha quattro significati principali nella storia della filosofia a seconda dell'autore a cui si fa riferimento. Sta altresì a designare meno specificamente e convenzionalmente, lo studio dei fenomeni in ambito filosofico.

**Gestalt,**

La psicologia della Gestalt (dal tedesco *Gestaltpsychologie*, “psicologia della forma”) è una corrente psicologica incentrata sui temi della percezione e dell’esperienza. Nata e sviluppatasi tra gli anni dieci e gli anni trenta a Berlino, proseguì la sua articolazione negli USA, territorio nel quale i suoi principali esponenti erano immigrati durante il periodo delle persecuzioni naziste.

**Happening,**

Azione artistica che coinvolge i fruitori in ciò che accade. È una forma di teatro in cui diversi elementi alogici, compresa l’azione scenica priva di matrice, sono montati deliberatamente insieme e organizzati in una struttura a compartimenti.

**Installazione,**

Opera d’arte che integra lo spazio dell’esibizione come componente estetico.

**Metafisica,**

La metafisica è quella parte della filosofia che, andando oltre gli elementi contingenti dell’esperienza sensibile si occupa degli aspetti ritenuti più autentici e fondamentali della realtà, secondo la prospettiva più ampia e universale possibile. Essa mira allo studio degli enti “in quanto tali” nella loro interezza, a differenza delle scienze particolari che, generalmente, si occupano delle loro singole determinazioni empiriche, secondo punti di vista e metodologie specifiche.

**Mixed Media,**

Combinazione di diversi media, materiali e tecniche nella produzione dell’opera.

**Olismo,**

Posizione contrapposta al riduzionismo e basata sull’idea che le proprietà di un sistema non possono essere spiegate esclusivamente tramite le sue singole componenti in quanto la sommatoria delle parti è sempre maggiore/differente dalla somma delle singole parti.

**Performance,**

Opera artistica performata in pubblico come azione quasi teatrale. Le prime performance si ebbero durante gli anni sessanta nei movimenti intenti ad ampliare il concetto di arte.

**Postmodernismo,**

In estrema sintesi, diversamente dal modernismo, il postmodernismo parte dall’assunzione che le grandi utopie sono impossibili. Il pensiero modernista riconosce un’importanza suprema a ideali come la razionalità, l’oggettività, il progresso, e ad altre idee di derivazione illuministica, idee caratterizzanti le correnti del positivismo e del realismo ottocentesco. Il postmodernismo si interroga sulla reale esistenza di tali ideali. La realtà è frammentata ed influenzata da una varietà di fattori culturali. Gruppi diversi di persone utilizzano lo stesso linguaggio per indicare realtà molto diverse.

**Psicogeografia,**

Studio degli effetti esatti

dell'ambiente geografico, coscientemente trasformati o no, direttamente attivi sul comportamento emotivo individuale.

**Riduzionismo,**

In epistemologia il termine riduzionismo rispetto a qualsiasi scienza sostiene che gli enti, le metodologie o i concetti di tale scienza debbano essere ridotti al minimo sufficiente a spiegare i fatti della teoria in questione.

**Sistema disequilibrante,**

Un sistema disequilibrante è volto a porre in luce le contraddizioni che esistono tra le necessità reali dei gruppi sociali e l'intervento delle strutture decisionali, garantendo la definizione di spazi in cui ritrovare un ambito decisionale autonomo. Spazi che non riducano, ma accrescano la possibilità di scelta da parte degli individui, e ne favoriscano l'intervento diretto nel processo di configurazione ambientale.

**Situazione costruita,**

Momento della vita, concretamente e deliberatamente costruito con l'organizzazione collettiva di un ambiente unitario e di una articolazione di eventi.

**Strutturalismo,**

Lo strutturalismo esamina il significato dei segni. I linguaggi e persino le connessioni culturali sono viste ed interpretate dallo strutturalismo come sistemi di segni.

**Urbanisme Unitaire,**

Teoria dell'uso globale delle arti e della urbanistica unitaria tecnica per la costruzione integrale di un ambiente, in rapporto dinamico con esperienze comportamentali.

## Indice dei nomi

- 9999**, 99  
**Action painting**, 90  
**Agostino**, 33  
**Albers Josef**, 88  
**Anders Günther**, 54  
**Ameseder Rudolf**, 52, 68  
**Archigram**, 99  
**Architettura radicale**, 26, 46, 79, 96, 99, 103, 107  
**Archizoom**, 26, 96, 97, 99, 100, 103, 104  
**Arnaud Noël**, 75  
**Baldessarri John**, 61  
**Ball Hugo**, 71, 93  
**Bagnara Sebastiano**, 16, 29  
**Bateson Gregory**, 60, 62  
**Bartolini Dario**, 96  
**Bauhaus Immaginista**, 75, 79  
**Belgio**, 74, 76  
**Bene Carmelo**, 58, 59  
**Bill Max**, 79, 96  
**Birdwhistell Ray**, 65  
**Black Mountain College**, 86, 87, 89  
**Bourriaud Nicholas**, 22, 26  
**Branzi Andrea**, 96, 99, 100  
**Breton André**, 75, 76  
**bruitisme**, 93  
**Burri Alberto**, 73  
**Cage John**, 86, 87, 89, 93  
**Celant Germano**, 71, 115  
**Churchland Patricia**, 43  
**Cobra**, 74, 75, 76, 108  
**Corretti Gilberto**, 96, 99  
**Costruttivismo**, 25, 71  
**Crick Francis**, 40  
**Cunningham Merce**, 86, 89  
**Dada**, 25, 26, 71, 72, 73, 89, 93  
**Danimarca**, 74, 76  
**Daolio Roberto**, 71, 74, 89, 94  
**d'Aquino Tommaso**, 41  
**Debord Guy**, 55, 76, 78, 79, 108  
**Deganello Paolo**, 96, 99  
**Deleuze Gilles**, 55

**dérive**, 79, 108, 115  
**détournement**, 79, 115  
**de Sanna Jole**, 71  
**Descartes René**, 16, 17, 41, 42, 43  
**disequilibrio**, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 118  
**Duchamp Marcel**, 73  
**enazione**, 66, 67  
**events**, 90  
**Firenze**, 42, 58, 96, 99, 103  
**Fluxus**, 86  
**Fontana Lucio**, 71, 73  
**Freud Sigmund**, 37, 43  
**funzionalismo**, 45, 75, 79, 96  
**Futurismo**, 71, 73  
**Gestalt**, 37, 45, 116  
**Gestaltpsychologie**, 43, 116  
**Gibson James Jerome**, 16, 45, 46, 52, 53, 54, 131  
**Goffman Erving**, 60  
**Grande Maurizio**, 58, 59  
**Gutai**, 71, 80, 83, 84  
**Hall Edward**, 65, 68, 86, 87  
**Happening**, 26, 71, 79, 84, 86, 89, 90, 93, 94, 95, 96, 116  
**Hegel Friedrich**, 17  
**Heidegger Martin**, 20  
**Hochschule für Gestaltung**, 79, 96  
**Husserl Edmund**, 20, 43, 116

**Internazionale Lettrista**, 75, 76  
**Internazionale Situazionista**, 26, 55, 76, 79, 103, 108, 115  
**interventi**, 103, 107, 111  
**Isidore Isou**, 76  
**Jullien François**, 21, 51  
**Jorn Asger**, 74, 79  
**Kabat-Zinn Jon**, 66  
**Kant Immanuel**, 54  
**Kaprow Allan**, 84, 86, 89, 90, 91, 93, 94, 95  
**Kirby Michael**, 94  
**Koch Christof**, 39, 40  
**Koffka Kurt**, 38, 53  
**Köhler Wolfgang**, 38  
**Lacan Jacques**, 55  
**La Pietra Ugo**, 26, 96, 99, 102, 103, 106  
**Lebenswelt**, 48  
**Lefebvre Henri**, 75, 76  
**Leibniz Wilhelm**, 42  
**Leopardi Giacomo**, 42  
**Lisickij Lazar' Markovič**, 25, 27  
**Lyotard Jean-François**, 22  
**Malebranche Nicolas**, 48  
**Malevič Kazimir**, 24  
**Marcel Gabriel**, 43  
**Margon Bruce**, 38, 49  
**Marx Karl**, 26, 75, 76  
**Maverick Concert Hall**, 86, 87  
**Meinong Alexius**, 68  
**Mendini Alessandro**, 96

**Merleau-Ponty Maurice**, 16, 20, 43, 44, 47, 48, 52  
**Mies van der Rohe**, 34  
**Milano**, 96, 102, 103, 105  
**Mondrian Piet**, 25  
**Morozzi Massimo**, 96, 99  
**Morozzi Lucia**, 96  
**Motonaga Sadamasa**, 84  
**Murakami Saburō**, 81  
**Nāgārjuna**, 18, 21, 22, 34, 51  
**Nakahara Nantenbo**, 19  
**Natalini Adolfo**, 96, 99  
**New School Social Research**, 89, 92, 93, 94  
**Norman Donald Arthur**, 15, 16, 29, 54, 56, 57, 58  
**Nietzsche Friedrich**, 17, 18, 20, 29  
**Occamus Gulielmus**, 34  
**Occidente**, 10, 86, 23  
**Olanda**, 76  
**Oriente**, 10, 83  
**Parigi**, 76  
**Platone**, 18, 41, 51  
**performance**, 26, 79, 82, 84, 86, 96, 117  
**Popper Karl**, 20  
**Pollock Jackson**, 73  
**psicogeografia**, 79, 118  
**Rauschenberg Robert**, 89  
**Rinpoche Traleg**, 40  
**Santi Danilo**, 99  
**Sartre Jean-Paul**, 47

**Savioli Leonardo**, 99  
**Schwitters Kurt**, 25, 28, 30, 64  
**Shannon Claude**, 40  
**Shimamoto Shōzō**, 80, 82  
**Sottsass Ettore**, 96, 99  
**Stern Günther**, 53  
**Superstudio**, 26, 96, 98, 99, 100, 103, 104  
**Surrealismo**, 71, 73, 74, 75  
**Tange Kenzō**, 80  
**Tapié Michel**, 83  
**Tononi Giulio**, 39, 40  
**Toraldo Cristiano**, 96  
**Torino**, 96  
**Tudor David**, 86  
**Turner Ralph H.**, 62  
**Tzara Tristan**, 71, 72  
**UFO**, 99  
**Varela Francisco**, 68  
**Watzlawick Paul**, 60  
**Wertheimer Max**, 37  
**Wundt Wilhelm**, 34, 37  
**Yamazaki Tsuruko**, 80  
**Yoshihara Jirō**, 80, 83, 85  
**Ziggurat**, 99

## Crediti

- Archivio Corretti, Firenze,**  
p. 97 — 21  
**Black Mountain College,**  
p. 88 — 17  
**Cristiano Toraldo di Francia,**  
p. 98 — 22  
**CSAC Parma,**  
p. 101 — 23  
**Dominio pubblico,**  
pp. 19 — 1, 23 — 2, 6 — 35,  
7 — 36, 10 — 72  
**Estate of Fred W. McDarrah,**  
pp. 91 — 18, 95 — 20  
**Fondazione Morra,**  
p. 82 — 14  
**John Baldessari, Courtesy**  
**Electronic Arts Intermix**  
p. 61 — 8  
**John Cage Trust,**  
**Bard College, New York**  
p. 87 — 16  
**Kaprow Allan,**  
pp. 91—18, 95—20
- Kurt Schwitters Archive,**  
**Sprengel Museum Hannover,**  
pp. 28 — 5, 64 — 9  
**Harvey Gross,**  
p. 92 — 19  
**State Tretyakov Gallery,**  
**Moscow,**  
p. 24 — 3  
**Photo: UMJ/N. Lackner,**  
p. 27 — 4  
**Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie,**  
**Den Haag,**  
p. 78 — 12  
**Murakami Makiko and the**  
**former members of the**  
**Gutai Art Association,**  
p. 81 — 13  
**Ugo La Pietra,**  
pp. 24 — 102, 25 — 105,  
26 — 106  
**Yoshihara Shinichirō,**  
p. 85 — 15

## Bibliografia

**9999 — Superstudio,**  
*S-Space : co-production 9999 Superstudio presents: Vita, morte e miracoli dell'architettura, catalog festival n. 1 Nov. 9.11/1971 space electronic Firenze, 1971*

**AAVV,**  
*Art at the turn of the new millennium*, Benedikt Taschen Verlag GmbH, Köln, 1999

**AAVV,**  
*Art since 1900*, Thames & Hudson, London, 2004

**AAVV,**  
*Black Mountain College 1933–1934*, Black Mountain, North Carolina, 1934

**AAVV,**  
*Happenings*, E.P. Dutton & Co., New York; [tr. it *Happening — antologia illustrata*, De Donato, Bari, 1968]

**AAVV,**  
*Il corpo tecnologico*, Baskerville,  
 Bologna, 1994

**AAVV,**  
*I Situazionisti*, Manifestolibri,  
 Roma, 1991

**AAVV,**  
*Ugo La Pietra: La sinestesia delle  
 arti — 1960–2000*, Mazzotta, Milano, 2001

**Abbagnano Nicola,**  
*Storia della filosofia — Il pensiero  
 contemporaneo*, Gruppo Editoriale L'Espresso, Roma, 2006

**Agostino,**  
*Le Confessioni*, libro xi, cap. xiv

**Bandini Mirella,**  
*L'estetico e il politico — Da Cobra  
 all'internazionale situazionista 1948/1957*, Costa & Nolan,  
 Milano, 1999

**Bateson Gregory,**  
 1972, *Steps to an Ecology of  
 Mind. Collected essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution and  
 Epistemology*, Chandler, London; [tr. it. Verso una ecologia della  
 mente, Adelphi, Milano, 1976]

**Bene Carmelo,**  
*Lorenzaccio, Nostra Signora*  
 Editrice, Firenze, 1986

**Bene Carmelo,**  
**Dotto Giancarlo,**  
*Vita di Carmelo Bene*, Bompiani,  
 Milano, 1998

**Berlinski David,**  
*The Advent of the Algorithm: The  
 Idea That Rules the World*, Houghton Mifflin Harcourt, New York,  
 2000

**Birdwhistell Ray,**  
*Introduction to kinesics — An an-  
 notation system for analysis of body motion and gesture*, Depart-  
 ment of State, Foreign service institute, Washington, D.C., 1952  
*Kinesics and Context — Essays on  
 Body Motion Communication*, University of Pennsylvania Press,  
 Philadelphia, 1990

**Bourriaud Nicholas,**  
 1998, *Esthétique relationnelle*, Les  
 presses du réel, Dijon; [tr. en. *Relational Aesthetics*, Les presses  
 du réel, Dijon, 2002]

**Blumer Herbert,**  
*Social psychology*, in Emerson P.  
 Schmidt, a cura di, *Man and Society*, Prentice-Hall, New York  
*Symbolic Interactionism*, Universi-  
 ty of California Press, 1986

**Branzi Andrea,**  
*No-Stop City — Archizoom Asso-  
 ciati*, HYX, Orléans, 2006  
*Una generazione esagerata — Dai  
 Radical italiani alla crisi della globalizzazione*, Baldini & Castoldi,  
 Milano, 2014

**Burgoon Judee,**  
1994, *Nonverbal signals*, in Knapp,  
Mark L., Gregory R. Miller, *Handbook of Interpersonal Communi-  
cation*, Thousand Oaks, Sage

**Cage John,**  
*Silence — Lectures and writings by  
John Cage*, Wesleyan Paperback, 1973

**Calasso Roberto,**  
*L'innominabile Attuale*, Adelphi,  
Milano, 2017

**Capucci Pier Luigi,**  
*Realtà del virtuale — Rappresenta-  
zioni tecnologiche, comunicazione, arte*, CLUEB, Bologna, 1993  
*Arte & Tecnologie — Comunicazio-  
ne estetica e tecnoscienze*, Edizioni dell'ortica, Bologna, 1996

**Caruana Fausto,**  
*Il cervello in azione*, Il Mulino,  
Bologna, 2016

**Churchland Patricia,**  
*BrainWise: Studies in Neurophiloso-  
phy*, MIT Press, Cambridge, 2002  
*L'io come cervello*, Raffaello Corti-  
na Editore, Milano, 2014

**Crick Francis,**  
*La scienza e l'anima — Un'ipotesi  
sulla coscienza*, Rizzoli, Milano, 1994

**Debord Guy,**  
*La società dello spettacolo*, Baldini  
& Castoldi, Milano, 1997  
*Panegirico — tomo primo, tomo  
secondo*, Castelvecchi, Roma, 2005

**De Certeau Michel,**  
*The practice of everyday life*, Uni-  
versity of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1984

**Dehaene Stanislas,**  
2007, *Les Neurones de la lecture*;  
[tr. it. *I neuroni della lettura*, Raffaello Cortina Editore, Milano,  
2009]  
2014, *Consciousness and the  
Brain: Deciphering How the Brain Codes Our Thoughts*; [tr. it. *Co-  
scienza e cervello*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2014]

**De Kerckhove Derrick,**  
*Brainframes — Mente, tecnologia,  
mercato*, Baskerville, Bologna, 1999

**Dennet Daniel,**  
*Coscienza — Che cos'è*, Laterza,  
Bari, 2009  
**Descartes René,**  
*Discorso sul metodo*, Milano,  
Mursia, 2009  
**Elderfield John,**  
*Kurt Schwitters*, Thames & Hud-  
son, London, 1985

Laterza, Bari, 2014

University, 2010

**Gargiani Roberto,**  
*Archizoom associati, 1966-1974 — dall'onda pop alla superficie neutra*, Electa, Firenze, 2007

**Gibson James Jerome,**  
*Un approccio ecologico alla percezione visiva*, Fabbri Editori, 2007  
*The Senses Considered as Perceptual Systems*, George Allen & Unwin Ltd, London, 1966

**Goffman Erving,**  
1959, *The Presentation of Self in Everyday Life*, University of Edinburgh Press, Edinburgh; [tr. it. *La vita quotidiana come rappresentazione*, Il Mulino, Bologna, 2009]  
1963, *Behavior in Public Place. Notes on the Social Organization of Gatherings*, Glencoe, Free Press; [tr. it. *Il comportamento in pubblico*, Einaudi, Torino, 1971]  
1967, *Interaction Ritual — Essays on the Face-to-Face Behaviour*, Doubleday, New York; [tr. it. *Il rituale dell'interazione*, Il Mulino, Bologna, 1988]

**Guénon René,**  
1927, *La crisi del mondo moderno*, Gallimard, Paris; [tr. it. *La crisi del mondo moderno*, Edizioni mediterranee, Roma, 1972]

**Ferraris Maurizio,**  
*Manifesto del nuovo realismo*,

**Gann Kyle,**  
*No such thing as silence*, Yale

**Günther Anders,**  
1937, *Pathologie de la liberté — Essai sur la non-identification*, Boivin & Cie, Paris; [tr. it. *Patologia della libertà — Saggio sulla non-identificazione*, Orthotes, Napoli-Salerno, 2015]

**Gregory Richard,**  
1966, *Eye and Brain — The Psychology of Seeing*, Weidenfeld and Nicolson, Londra; [tr. it. *Occhio e cervello*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1991]

**Hall Edward,**  
*The Hidden Dimension*, Anchor Books Editions, New York, 1990  
*The Silent Language*, Doubleday & company, New York, 1959

**Heidegger Martin,**  
*Introduzione alla metafisica*, Mursia, Milano, 1990  
*Essere e tempo*, Longanesi, Milano, 1976

**Heller Steven,**  
*Merz to Emigre and Beyond: Avant-garde Magazine Design of the Twentieth Century*, Phaidon, London, 2014

**Husserl Edmund,**  
*Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, Einaudi, Milano, 1976  
*Meditazioni cartesiane*, Bompiani, Milano, 2002

**Jullien François,**  
*Vivere di paesaggio o l'impensato*  
*della ragione*, Mimesis, Milano, 2017

**Koch Christof,**  
2012, *Consciousness — Confessions of a Romantic Reductionist*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts [tr. it. *Una coscienza — Confessioni di uno scienziato romantico*, Codice Edizioni, Torino, 2013]  
*Come misurare la coscienza*, Le Scienze, Gennaio 2018, p. 55-59

**Koffka Kurt,**  
1936, *Principles of Gestalt Psychology*, Kegan Paul, New York; [tr. it. *Principi di psicologia della forma*, Torino, Bollati Boringhieri 1970]

**Köhler Wolfgang,**  
*Gestalt Psychology — An Introduction to New Concepts in Modern Psychology*, Liveright, New York, 1970

**Krishna Golden,**  
*The Best Interface is No Interface*, New Riders, 2015

**La Pietra Ugo,**  
*Abitare la città — ricerche, interventi, progetti nello spazio urbano dal 1960 al 2000*, Allemandi, Torino, 2011

**Leopardi Giacomo,**  
*Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura*, Successori Le Monnier, Firenze, 1898

**Lyotard Francois,**  
*La condizione postmoderna*, Feltrinelli, Milano, 2014

**Malevič Kazimir,**  
*Scritti*, Mimesis, Milano, 2013  
**Manzotti Riccardo,**  
**Tagliasco Vincenzo,**  
*L'esperienza — Perché i neuroni non spiegano tutto*, Codice Edizioni, Torino, 2008

**Maturana Humberto,**  
**Varela Francisco,**  
*Autopoiesis and cognition — The Realization of the Living*, Reidel Publishing Company, Dordrecht, Holland, 1980  
*The Three of Knowledge*, MIT Press, Boston, Massachusetts, 1992

**Mehrabian Albert,**  
*Silent Messages*, Wandsworth Publishing Company, 1971

**Merleau-Ponty Maurice,**  
1942, *La structure du comportement*, Presses universitaires de France, Paris; [tr. it. *La struttura del comportamento*, Mimesis, Milano, 2009]  
1945, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris; [tr. it. *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano, 2009]  
1964, *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris; [tr. it. *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano, 2014]

Corraini, Mantova, 2004

**Munari Bruno,**  
*Supplemento al dizionario italiano,*

**Nāgārjuna,**  
*The Fundamental Wisdom of the Middle Way*, Oxford University Press, 1995

Press, New York, 2014

**Nietzsche Friedrich,**  
*Frammenti postumi, 1885-1887. 7*  
[6o], in *Opere complete*, vol. 8/1, a cura di Giorgio Colli e Mazzino Montinari, Adelphi, Milano, 1990

Giunti, Firenze, 2009

**Neisser Ulrich,**  
*Cognitive Psychology*, Psychology

**Perniola Mario,**  
*Del Sentire*, Einaudi, Torino, 1991

**Poli Francesco,**  
*L'arte del Novecento — le nuove tendenze*, Rosenberg & Sellier, Torino, 1995

**Putnam Hilary,**  
*The Many Faces of Realism*, Open Court Publishing Company, LaSalle, Illinois, 1987

**Romania Vincenzo,**  
*Le cornici dell'interazione — La comunicazione interpersonale nei contesti della vita quotidiana*, Liguori, Napoli, 2008

**Rovelli Carlo,**  
*Sette brevi lezioni di fisica*, Adelphi, Milano, 2014  
*La realtà non è come ci appare*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2014

**Sadler Simon,**  
*The Situationist City*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1999

**Sartre Jean-Paul,**  
1943, *L'Ètre et le Néant*, Gallimard, Paris; [tr. it. *L'Essere e il Nulla*, Il Saggiatore, Milano, 1965]

**Searle John,**  
1997, *The Mystery of Consciousness*, New York; [tr. it. *Il mistero della coscienza*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1998]

Roma, 2004

**Scudero Domenico,**  
*Manuale del curator*, Gangemi,

der, London, 2011

**Shannon Claude,**  
*The Mathematical Theory of Communication*, The University of Illinois Press, Urbana, 1964

**Wainwright Gordon,**  
*Understand Body Language*, Hodder, London, 2011

**Tiampo Ming,**  
*Gutai — Splendid Background*,  
Guggenheim Museum Publications, New York, 2013

**Wundt Wilhelm,**  
1874, *Grundzüge de physiologischen Psychologie*, Leipzig, Engelmann [tr. it. *Principi di psicologia*]

**Tononi Giulio,**  
*A Universe of Consciousness — How Matter Becomes Imagination*, Basic Books, 2000  
*Phi — A Voyage from the brain to the Soul*, Random House, Toronto, 2012

**Turner Ralph,**  
1956, *Role Taking, Role Stand- Point, and Reference-Group Behavior*, American Journal of Sociology, 61 (January, 1956), 316-328; [tr. it. *L'assunzione del ruolo altrui, del relativo standpoint e il comportamento in termini del gruppo di riferimento*, in *Interazionismo Simbolico*, a cura di Ciacci Margherita, Il Mulino, Bologna, 1983, pp. 89-106]

**Varela Francisco,**  
*The Embodied Mind — Cognitive Science and Human Experience*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2016

Bibliografia





-  
1

Stampato nel  
febbraio 2019