

Aesthetica Preprint
Supplementa

La nuova estetica italiana

a cura di Luigi Russo



Centro Internazionale Studi di Estetica

Aesthetica Preprint
Supplementa

9

Dicembre 2001

Centro Internazionale Studi di Estetica
Edizione fuori commercio distribuita in omaggio



Questo volume è pubblicato col patrocinio della Società Italiana d'Estetica e col contributo del MURST (fondi di ricerca scientifica 40%, 1999, coordinatore scientifico prof. Luigi Russo) – Università degli Studi di Palermo, Dipartimento di Filosofia, Storia e Critica dei Saperi (FIERI), Sezione di Estetica.

Elisabetta Di Stefano, Fabrizio Scrivano, Giovanna Pinna, Andrea Pinotti, Pietro Kobau, Rita Messori, Salvatore Tedesco, Annamaria Contini, Oscar Meo, Maddalena Mazzocut-Mis, Stefano Catucci, Roberto Diodato, Giovanni Matteucci, Filippo Fimiani, Silvia Vizzardelli, Elena Tavani, Renato Troncon, Giuseppe Patella

La nuova estetica italiana

a cura di Luigi Russo

Il presente volume raccoglie gli interventi introduttivi presentati nel Seminario *La nuova estetica italiana*, promosso dal Centro Internazionale Studi di Estetica (Palermo, 27 e 28 ottobre 2001).

Al Seminario hanno altresì partecipato Leonardo Amoroso, Adriano Ardivino, Paolo Bagni, Fernando Bollino, Mauro Carbone, Paolo D'Angelo, Giuseppina De Luca, Giuseppe Di Giacomo, Leonardo V. Distaso, Franco Fanizza, Edoardo Ferrario, Elio Franzini, Emilio Garroni, Daniele Goldoni, Tonino Griffero, Giovanni Lombardo, Emilio Mattioli, Pietro Montani, Paolo Pellegrino, Tito Perlini, Mario Perniola, Lucia Pizzo Russo, Maria Barbara Ponti, Luigi Russo, Roberto Salizzoni, Aldo Trione, Stefano Velotti.

La nuova estetica italiana

Palermo, 27 e 28 ottobre 2001
Grand Hôtel & des Palmes

Leonardo Amoroso (Padova)
Carlo Angelino (Genova)
Paolo Bagni (Bologna)
Fernando Bollino (Bologna)
Mauro Carbone (Milano)
Stefano Catucci (Camerino)
Anna Maria Contini (Bologna)
Paolo D'Angelo (Roma)
Roberto Diodato (Milano)
Giuseppe Di Giacomo (Roma)
Elisabetta Di Stefano (Palermo)
Edoardo Ferrario (Napoli)
Filippo Fimiani (Salerno)
Elio Franzini (Milano)
Emilio Garroni (Roma)
Daniele Goldoni (Venezia)
Tonino Griffero (Roma)
Pietro Kobau (Torino)
Giovanni Lombardo (Messina)
Giovanni Matteucci (Bologna)
Emilio Mattioli (Trieste)
Maddalena Mazzocut-Mis (Milano)
Oscar Meo (Genova)
Rita Messori (Trieste)
Massimo Modica (L'Aquila)
Pietro Montani (Roma)
Giuseppe Patella (Roma)
Paolo Pellegrino (Lecce)
Tito Perlini (Venezia)
Mario Perniola (Roma)
Giovanna Pinna (Pisa)
Andrea Pinotti (Milano)
Lucia Pizzo Russo (Palermo)
Maria Barbara Ponti (Cagliari)
Lino Rossi (Bologna)
Luigi Russo (Palermo)
Roberto Salizzoni (Torino)
Fabrizio Scrivano (Urbino)
Elena Tavani (L'Aquila)
Salvatore Tedesco (Palermo)
Aldo Trione (Napoli)
Renato Troncon (Trento)
Silvia Vizzardelli (Cosenza)


Città di Palermo
Assessorato alla Cultura


Università di Palermo
Dipartimento FIERI


Centro Internazionale
Studi di Estetica

Indice

<i>La nuova estetica italiana</i> , di Luigi Russo	7
<i>Pomponio Gaurico e l'estetica della scultura</i> , di Elisabetta Di Stefano	9
<i>La scultura dopo la scultura</i> , di Fabrizio Scrivano	23
<i>La parvenza del soggetto: sulla concezione hegeliana del ritratto</i> , di Giovanna Pinna	31
<i>Arte e memoria: a partire da Warburg</i> , di Andrea Pinotti	41
<i>Mimesi e percezione indiretta: a partire da Gibson</i> , di Pietro Kobau	57
<i>Linguaggio e spazialità: a partire da Meschonnic</i> , di Rita Messori	71
<i>Pietro Ramo e le ragioni dell'estetica barocca</i> , di Salvatore Tedesco	89
<i>L'estetico e il biologico: intrecci sul crinale di due saperi</i> , di Annamaria Contini	101
<i>L'approccio costruttivista all'estetica</i> , di Oscar Meo	119
<i>Estetica del tatto e della vista</i> , di Maddalena Mazzocut-Mis	137
<i>Estetica dell'abitare</i> , di Stefano Catucci	145
<i>Estetica del virtuale</i> , di Roberto Diodato	159
<i>Di una genealogia del giudizio estetico</i> , di Giovanni Matteucci	171

<i>Animalità e memoria dell'immagine,</i> di Filippo Fimiani	187
<i>Sul realismo mistico di Vladmir Jankélévich,</i> di Silvia Vizzardelli	205
<i>Il frammento e la rovina:</i> <i>su alcune eredità dell'estetica del '900,</i> di Elena Tavani	215
<i>Estetica applicata: nuova prospettiva in filosofia dell'arte?,</i> di Renato Troncon	227
<i>L'estetica e la sfida degli studi culturali,</i> di Giuseppe Patella	235

La nuova estetica italiana

di Luigi Russo

Nel passaggio epocale che attraversiamo all'inizio di questo nuovo millennio, che vede crollare solidi miti culturali e radicate illusioni antropologiche, che va riplasmando in profondità l'orizzonte del vivere e l'ordine del sapere, può sorprendere la constatazione che l'Estetica, disciplina che nella sua fase moderna annovera più di un quarto di millennio, per quanto da sempre – già dai tempi del padre eponimo Baumgarten – messa in discussione, dimostri un invidiabile e invidiato stato di salute, anzi una presenza pervasiva e vitale. Verosimilmente ciò va riferito alla singolare capacità mostrata dall'Estetica, e ricorrente lungo l'arco della sua storia, di metabolizzarsi continuamente, di rinnovare i suoi strumenti conoscitivi e i referenti delle sue analisi, di essere insomma sempre “nuova”, in linea, quando non in anticipo, con le domande del proprio tempo. Come l'oraziano sole di Roma: la stessa e pur sempre diversa.

Con l'insegna di *nuova estetica italiana*, qui ci si riferisce però a un quadrante più ristretto e specifico, oggetto di un Seminario promosso dal Centro Internazionale Studi di Estetica e svoltosi in Palermo il 27 e 28 ottobre 2001, e di cui si pubblicano gli interventi introduttivi alle discussioni.

In tale occasione ci siamo proposti di monitorare lo stato della ricerca estetica in Italia, e i nuovi orizzonti verso cui essa muove, cogliendola in *fieri*, nella gravidanza e nei fermenti del suo farsi. Così, per tararne il gradiente d'innovazione, abbiamo campionato con oculata attenzione una selezione significativa dell'insieme, rappresentata emblematicamente dalle personalità di 18 giovani studiosi “emergenti”, che evidenzia pressoché tutti i più rilevanti indirizzi di ricerca e le più significative realtà geografico-culturali che alimentano l'universo estetologico italiano.

Viene fuori uno straordinario affresco, di marca schiettamente italiana ma affatto provinciale, che colpisce, tanto per la varietà dei temi indagati e la loro capacità di cogliere le aperture del *Novum*, quanto per il rigore e la ricchezza dei modelli analitici proposti. È una costellazione, infatti, che passa dalla riscoperta o la rilettura innovativa di importanti temi ed autori della tradizione estetologica lontana e vic-

na (da Pomponio Gaurico e Pietro Ramo a Kant ed Hegel, da Barthes e Comte a Nietzsche, fino a Warburg, Rilke, Benjamin, Adorno, Gibson, Heidegger, Beckett, Jankélévich, Derrida, Meschonnic, Brandi ed Assunto...) all'analisi di grosse tematiche sul tappeto del dibattito contemporaneo (la virtualità dell'immagine, il giudizio estetico, il costruttivismo in estetica) fino a problemi di scottante attualità che impegnano il nostro futuro (come il destino della scultura e delle arti un tempo chiamate figurative, l'impatto estetologico delle nuove dimensioni dell'aptico, dell'abitare, del virtuale, gli stimolanti scenari aperti dall'estetica applicata e dalla sfida degli studi culturali).

Non omnia nec de omnibus. In un'impresa siffatta sarebbe stolto pensare di essere riusciti a registrare un inventario esaustivo. Siamo ben consapevoli come, in ragione d'insormontabili limiti materiali, siano purtroppo rimaste in ombra ulteriori prospettive di lavoro, e doverosamente ce ne scusiamo con i loro autori. E però, siamo ugualmente convinti dell'esemplarità di questo censimento, e siamo fiduciosi quindi di offrire ai lettori del presente volume un bilancio fortemente attendibile, che conforta e rende onore alla *nuova estetica italiana*.

Culla nella quale – si aggiunge per dovere di cronaca – a conclusione del Seminario è nata la Società Italiana d'Estetica: SIE (<http://www.siestetica.it>).

Pomponio Gaurico e l'estetica della scultura

di Elisabetta Di Stefano (Palermo)

Pomponio Gaurico non è un personaggio che ha lasciato significativa traccia di sé nella memoria collettiva¹. Della sua biografia si hanno notizie tanto scarse che i suoi principali studiosi, da Heinrich Brockhaus² a Eugenio Pércopo ad André Chastel³, non concordano neppure sull'indicazione della data di nascita e sul periodo in cui ricevette a Napoli una prima educazione umanistica. Maggiori informazioni si hanno sul soggiorno padovano (1501-2), durante il quale si dedicò allo studio della filosofia – infatti fu allievo del Pomponazzi – e, secondo quanto egli stesso afferma, alla pratica della scultura⁴. Ma si tratta per lo più di notizie che si possono desumere dalle sue stesse opere o da quelle del fratello Luca, celebre astrologo⁵. Mentre del periodo successivo, in cui si fermò a Roma prima di tornare a Napoli (1512) dove gli fu affidata la cattedra di lettere latine e greche⁶, si conosce ben poco e persino la notizia della sua morte violenta (1530) per mano dei sicari di un marito geloso, secondo la testimonianza di Giovio⁷, tradisce i toni di una leggenda, probabilmente ispirata alle sue elegie d'amore⁸.

Eppure, nonostante Pomponio Gaurico fosse principalmente un umanista e un letterato, la sua opera più significativa e più nota è un trattato d'arte: il *De Sculptura* (Firenze, 1504). Se il mistero che circonda la figura dell'autore poteva forse stimolare qualche curiosità, sicuramente gli interrogativi non esitano a sorgere se si prende in considerazione l'opera. Non stupisce tanto che si tratti di un trattato d'arte, poiché nel Cinquecento la riflessione sull'arte era diventata appannaggio degli uomini colti e fatta oggetto di inchieste⁹ o conversazioni mondane, sull'esempio del *Cortegiano*, a detrimento dell'aspetto tecnico e fabbrile; «del resto erano ormai solo gli umanisti a frequentare le botteghe in veste di “curiosi” o di consulenti letterari»¹⁰. Ma ciò che soprattutto riscuote interesse è la specifica arte presa in considerazione: la scultura. Si tratta infatti di un'arte raramente fatta oggetto di una riflessione specifica; la rovina che ha cancellato quasi tutti gli scritti d'arte dell'antichità non ha risparmiato quelli sulla scultura, ma in realtà bisogna ammettere che questa pratica non ha goduto di grande considerazione a causa del pregiudizio aristocratico che stabiliva una ge-

rarchia di valore sulla base del tipo di esercizio, manuale o intellettuale, richiesto. A differenza delle altre due arti figurative la scultura non aveva possibilità di elevarsi dalla sfera meccanica, in quanto, indipendentemente dalla tecnica utilizzata comportava fatica e sudore¹¹. Solo durante il Quattrocento, quando si sviluppa un dibattito volto ad annoverare le arti figurative tra le discipline liberali, anche la scultura si vede riconosciuta dignità intellettuale da colui che si può considerare il fondatore della trattatistica d'arte moderna: Leon Battista Alberti. Questi infatti dedica a tale pratica un intero trattato, il *De statua*, dimostrando così l'autonomia e la specificità di quest'arte rispetto alla pittura e all'architettura.

Strano destino quello della scultura, un'arte raramente emersa alla ribalta della riflessione teorica e ogni volta destinata a risprofondare nell'ombra dopo una fugace apparizione, trascinando nell'oblio i testi che l'hanno eletta a soggetto. Così è avvenuto nel Quattrocento per il *De statua*, sicuramente il trattato meno noto di Alberti e anche quello a cui è stata prestata minore attenzione anche dagli studiosi moderni¹². La stessa sorte ha avuto nel Cinquecento il *De sculptura* da cui forse Gaurico sperava di ottenere la fama grazie alla novità del tema «mai prima affrontato»; ma il testo, fin dalla sua apparizione, è rimasto poco noto in Italia¹³ ed anche in epoche a noi più vicine ha riscosso interesse soprattutto tra gli stranieri¹⁴. E ancora, nel Seicento, le *Osservazioni della scultura antica* di Orfeo Boselli, dall'autore orgogliosamente definite «materia da nessuno scrittore già trattata», sono state dissepolti, ancora manoscritte, dalle biblioteche di Roma solo nel 1978¹⁵. Sulle motivazioni che spinsero Gaurico a cimentarsi nella teoria della scultura possiamo avanzare alcune ipotesi. Innanzi tutto il desiderio di primeggiare in un campo ancora inusitato. Apparentemente, infatti, sembra ignorare il *De statua*, dato che nella lettera dedicatoria ad Ercole d'Este afferma che nessuno ha finora scritto su questo argomento¹⁶. In realtà però si riscontrano nel testo alcuni echi albertiani¹⁷ che lasciano presupporre da parte di Gaurico una voluta omissione, ai fini di esaltare la novità della sua opera. Del resto il nostro ambizioso umanista era incline a tali operazioni poco corrette; infatti già qualche anno prima (1501) aveva pubblicato, spacciandoli per una personale scoperta, dei frammenti di Cornelio Gallo che in realtà erano dei versi di Maximiano Etrusco o Gallo, per altro già noti ed editi sotto il nome del loro vero autore¹⁸. Inoltre, nella prima metà del XV secolo, la scultura era una pratica abbastanza diffusa a Padova: vi operavano diversi seguaci locali di Donatello che aveva lavorato in questa città dal 1443 al 1453 e aveva riscosso notevole fama fondendo in bronzo la prima statua equestre dei tempi moderni: il Gattamelata¹⁹. Infine, rispetto alle altre arti figurative, la scultura di piccoli oggetti o di medaglie si prestava particolarmente ad essere esercitata da

un amatore non professionista, quale era Gaurico. Una delle pratiche favorite dagli scultori “dilettanti”, come ci ricorda Vasari, era la fusione in bronzo di medaglioni-ritratto, attività che, non richiedendo particolare fatica o specializzazione, trovò rapida diffusione presso i gentiluomini e i cultori d’arte, anche perché consentiva un ampio ricorso all’erudizione umanista nell’invenzione di immagini simboliche e criptiche iscrizioni²⁰. Probabilmente era questa l’attività a cui Gaurico si dedicava nel suo *atelier*, come si può desumere dal fatto che, nel suo trattato, le informazioni sulle tecniche per realizzare oggetti in bronzo di piccolo formato sono chiare e precise, mentre quando il discorso si sposta verso la scultura di grandi dimensioni diventa approssimativo e incerto.

Se ci si sofferma sull’aspetto stilistico diviene evidente la distanza che separa il testo “umanistico” di Gaurico da quelli più “tecnici” dei suoi predecessori: per il suo linguaggio ampolloso e forbito, ricco di citazioni classiche e di termini greci, il *De sculptura* si presenta come un’opera rivolta agli amatori, lontana tanto dalle raccolte medievali di precetti ad uso degli artigiani, quanto dall’esposizione di metodi per artisti colti, secondo l’esempio albertiano. Non è difficile cogliere la differenza con il *De statua* che, oltre ad essere molto breve, si incentra principalmente su un unico problema: l’individuazione di un criterio scientifico e razionale e l’uso di strumenti atti a realizzare statue proporzionate. Il *De sculptura*, invece, è un testo con una struttura più complessa e tocca una maggiore varietà di temi: la scultura viene articolata in una prima fase, la *ductoria*, in cui si elabora mentalmente l’idea e si prepara il modello. Questa fase comprende, a sua volta, la *designatio* (che include simmetria, prospettiva e fisiognomica) e l’*animatio*, che si riferisce all’espressione. Segue poi una seconda fase, più tecnica, legata alla realizzazione vera e propria dell’opera tramite fusione in bronzo o altri sistemi. Il testo si conclude con una rassegna di artisti famosi. In tal senso, allora, si può dare credito a Gaurico quando afferma che nessuno ha finora trattato questo argomento. Umanista e scultore, Gaurico volle dare ai suoi amici amatori d’arte quello che fino ad allora mancava: un trattato sull’ottimo scultore, sulle leggi, sui mezzi, sulla storia della scultura antica e moderna, allo stesso modo in cui Cicerone, nel *De oratore*, aveva cercato l’ideale del perfetto oratore, della sua educazione e dei mezzi per diventare eloquente, e nel *Brutus* aveva fatto la storia dell’eloquenza in Grecia e in Roma.

Come è stato ampiamente dimostrato²¹, gli antichi testi di retorica svolgono un ruolo importante nell’elaborazione sia della struttura sia del lessico dei trattati d’arte, ma è soprattutto attraverso l’accostamento alle discipline del quadrivio che le arti figurative acquistano dignità intellettuale. Negli ambienti scientifici del Quattrocento le arti visive erano ritenute degne di figurare allo stesso livello delle discipline

liberali soprattutto per il loro rapporto con la prospettiva. Ne è una conferma il I libro «tutto matematico» del *De pictura* (1436) albertiano, che si incentra proprio su una complessa esposizione della piramide prospettica formata dai raggi che dall'occhio si proiettano fino alla superficie del dipinto. Anche Gaurico dedica un capitolo del *De sculptura* alla prospettiva, una scienza che a Padova godeva di una lunga tradizione. Era ancora vivo, infatti, il ricordo del celebre Biagio Pelacani (Biagio da Parma) che in questa città aveva tenuto corsi di scienze tra il 1377 e il 1411 e le cui *Quæstiones perspectivæ* (1390) facevano a quell'epoca testo. A partire dal XII secolo numerose enciclopedie e sezioni filosofiche di enciclopedie avevano introdotto la prospettiva, insieme alla musica, nel sistema delle scienze senza collegarla con le arti figurative²²; e se ancora al tempo del Pelacani il rapporto tra ottica e disegno non si era stabilito, una generazione dopo si era già verificata una quasi totale identificazione, tanto che Lorenzo Ghiberti trascrive nei suoi *Commentari* (1447-55) interi passi degli scritti sulla prospettiva di Alhazen, Ruggero Bacone, Giovanni Pecham²³. Nonostante fosse una scienza tradizionalmente legata alla pittura, e per Leonardo²⁴ persino suo esclusivo dominio, Gaurico ammette la possibilità e la necessità di applicarla alla scultura, per assicurare anche a quest'ultima la dignità di “arte del disegno”. Tuttavia le riflessioni di Gaurico sulla prospettiva non sono supportate da rigorose basi scientifiche ed è significativo che quando accenna fugacemente all'inclusione della scultura tra le arti liberali²⁵, per avvalorare questa possibilità non ricorre alle discipline del quadrivio, ma alla retorica e alla letteratura. A ben vedere le conoscenze dell'umanista napoletano in materia di prospettiva sono molto elementari: egli si limita a giustapporre nozioni appartenenti a diverse fasi evolutive di tale disciplina, senza rendersi conto delle contraddizioni. A questa debolezza tecnica, però, fa riscontro un'originale reinterpretazione della nozione stessa di prospettiva e della sua funzione: da scienza della visione diventa scienza della rappresentazione in senso propriamente narrativo e drammatico.

Questa “prospettiva di narrazione” si occupa della scelta dei personaggi, delle posizioni, dei gesti e delle azioni ai fini della “messa in scena” del soggetto ed è qui che prendendo spunto dalla definizione pliniana della prospettiva come scienza che stabilisce le distanze²⁶, Gaurico enuncia un'originale distinzione tra tre possibili vedute: “orizzontale” o ὀριζτική, “dal basso” o ἀνωπτική, “dall'alto” o καθωπτική. Si tratta di precetti utili per la rappresentazione di personaggi disposti su più piani: le scene affollate, come le battaglie, mal si prestano ad una veduta *in rectum* (ὀριζτική), mentre se si eleva il punto di vista (καθωπτική) la disposizione dei gruppi, il numero e la grandezza delle figure e le loro reciproche distanze diventano più chiari ed evidenti. Viene così elaborata una *perspectiva superior* ovvero una sorta di “prospettiva

di composizione”²⁷ che, incentrandosi sulla qualità della “chiarezza”, è assimilata per associazione verbale alla nozione retorica di *perspicuitas*. Le caratteristiche di questa “prospettiva superiore” sono σαφήνεια (“purezza”) ed εὐκρινεία (“distinzione”)²⁸. Quest’ultima a sua volta comprende: ἔνδραργεια²⁹ (“evidenza”), quando è rappresentato chiaramente sia ciò che precedeva sia ciò che sta avvenendo (*quodque praecesserit, quodque fit*); ἔμφασις³⁰, quando è raffigurato ciò che sta per avvenire (*quid futurum iam sit*); ἀμφιβολία³¹, quando rimane il dubbio circa il senso dell’azione in corso. In ambito retorico la *perspicuitas* consiste nella comprensibilità intellettuale del discorso ed è una condizione preliminare della credibilità, determinante per ottenere la persuasione e quindi il successo. Tuttavia l’oratore o il poeta può concedersi talvolta la licenza dell’*obscuritas*, che implica la collaborazione del pubblico per completare certe oscurità e rendere chiaro il messaggio. È degno di nota che dopo aver ribadito più volte l’importanza della chiarezza descrittiva (“*perspicuitas*”), di cui le precedenti nozioni non solo altro che attributi, Gaurico sembra apprezzare in modo particolare l’unica categoria che antepone l’ambiguità all’evidenza. Ricorda infatti le lodi che gli antichi tributavano all’*antibolia* dipinta da Polygnoto di Thasos³² e menziona persino – unico caso in cui riesce ad indicare oltre agli esempi letterari anche un modello plastico³³ – una propria opera in bronzo: un cavaliere nell’atto di salire o forse di scendere da cavallo.

Questa scultura che raffigura un’azione ambigua richiama alla mente le affermazioni sul moto: Gaurico distingue movimenti iniziali (*quom incipimus moveri*), medi (*quom intra incium finemque versantur*) e finali (*ad finem fere pervenerint*). È evidente che le sue preferenze vanno alle sculture di personaggi in azione, infatti anche tra le figure in posizioni statiche loda quelle che rappresentano o il risultato di un movimento o avviarsi al movimento. Ancora una volta l’accento batte su ciò che è *in fieri* e quindi indeterminato, piuttosto che su ciò che è già compiuto e perciò chiaro. Il momento transitorio in cui l’azione è colta nella sua ambiguità si rivela così particolarmente produttivo perché lascia aperte infinite possibili direzioni. Gaurico però non sviluppa ulteriormente questo concetto a cui circa due secoli e mezzo più tardi Lessing avrebbe conferito un ben maggiore spessore speculativo. Questi infatti nel *Laocoonte* (1766), mettendo in rilievo i differenti mezzi espressivi adoperati dalla poesia, arte del tempo, e da pittura e scultura, arti dello spazio, afferma che se l’artista è costretto a cogliere della mutevole natura umana un unico momento, tale momento deve essere «fecondo», ovvero deve lasciare libero gioco all’immaginazione³⁴. Pertanto l’azione non deve essere rappresentata nel suo punto culminante, perché in tal modo tutto viene svelato e non rimangono incertezze che lascino presagire differenti sviluppi. L’artista quindi deve

saper cogliere quel momento in cui l'osservatore non solo vede, ma riesce ad arricchire e completare l'immagine con la sua fantasia. Così la Medea dipinta da Timomaco³⁵ non è rappresentata nell'atto estremo e definitivo in cui uccide i suoi figli, ma poco prima, quando l'istinto materno ancora lotta con la gelosia, e l'immaginazione dell'osservatore, nel dubbio, può ipotizzare l'una o l'altra soluzione. A differenza della poesia, che può descrivere un'azione nella sua continuità temporale, le arti figurative devono limitarsi ad un solo momento, perciò, secondo Lessing, devono scegliere quello più pregnante in cui, attraverso la sintesi di ciò che è accaduto e di ciò che sta per accadere, si suggerisce uno svolgimento temporale denso di potenzialità immaginative.

Il gruppo scultoreo del *Laocoonte* diviene nel '700 il fulcro epocale intorno al quale ruota la riflessione sulla scultura. Dopo Winckelmann³⁶ e Lessing anche Goethe riprende la questione e consiglia la scelta di un momento "transitorio" nelle rappresentazioni figurative, perché l'azione *in fieri* conserva tutta la sua ambiguità e favorisce una maggiore sollecitazione per la fantasia: «un attimo prima nessuna parte deve essersi trovata in questa situazione, e un attimo dopo ogni parte deve essere costretta a lasciarla; in tal modo l'opera sarà sempre e di nuovo viva per milioni di spettatori»³⁷.

Questi concetti nel *De sculptura* sono impliciti e lo stesso Gaurico non ne ha una piena consapevolezza teorica; così la nozione di "momento" o "movimento transitorio", che pure si prestava, come poi avvenne, a una più complessa elaborazione speculativa, viene confinata entro l'angusta categoria retorica dell'*anfibolia*. D'altro canto la sua formazione umanistica lo portava verso un'altra strada. È significativo, ad esempio, che pur manifestando esplicitamente il suo apprezzamento per la Medea di Timomaco, combattuta tra l'amore materno e l'impulso di vendicare l'offesa inflittagli dal marito Giasone, citi l'opera e l'autore non in riferimento alla questione del «momento fecondo», per dirla con Lessing, bensì nel capitolo dedicato agli artisti famosi e sembri interessato soprattutto ai pregi letterari della sua fonte: «Un elegante epigramma greco celebra la Medea di questo Timomaco, che, chiaramente ferita dall'amore, nell'atto di vendicare col sangue dei figli l'offesa del padre, sembrava volerli sia salvare sia uccidere»³⁸.

In linea con la tradizione umanistica dell'*ut pictura poësis*, per Gaurico le arti figurative possono conquistare dignità intellettuale solo conformandosi alle arti del linguaggio. Tuttavia è necessario comprendere il senso che l'*ut sculptura poësis*, per meglio dire, assume nel trattato, cercando di sciogliere i nodi che ne oscurano l'interpretazione.

La convinzione dell'analogia tra arti visive e letterarie sottende tutto il testo e in particolare il primo capitolo incentrato sull'elogio della scultura: «gli scrittori operano con le parole, mentre gli scultori con le cose; i primi raccontano, i secondi mostrano forme; gli uni non sem-

pre riescono a sedurre il troppo altero senso dell'udito, gli altri soddisfano gli occhi e tengono avvinti tutti gli uomini come si fa con un magnifico spettacolo. A conti fatti, penso che le due arti siano legate tra loro in virtù di una così grande somiglianza e familiarità, da non permettere in alcun modo che le si separi»³⁹.

All'inizio del dialogo Raffaele Regio, uno degli interlocutori, manifesta il suo stupore per il fatto che l'amico si dedichi pochissimo allo studio dei classici, preferendo impegnarsi nell'arte plastica, che comunque entrambi reputano pratica «nobile e degna di un uomo libero». In un primo tempo sembra quindi che l'umanista napoletano privilegi la scultura rispetto alla letteratura, pur nell'identità tra le due arti, già affermata nei primi paragrafi giocando sul duplice valore semantico del verbo γραφῆν («scrivere», ma anche «disegnare»). In realtà il fervore che anima l'apologia della scultura è determinato dal desiderio di esaltare una pratica di cui si proclama cultore, ma quando la riflessione diventa più tecnica, Gaurico approfondisce i rapporti tra poesia e scultura e, da buon umanista, assegna alla prima un'indiscussa superiorità sulla seconda⁴⁰. Ciò è evidente già a proposito della formazione richiesta allo scultore che, secondo l'ideale dell'artista dotto proposto da Alberti⁴¹, deve basarsi sui classici poiché, per Gaurico, «non può esserci scultura senza cultura letteraria, e neppure cultura letteraria senza scultura»⁴². Tuttavia il trionfo della poesia diviene pieno quando si affronta il problema delle finalità imitative della pratica scultorea. Desta infatti profondo stupore e imbarazzo il fatto che l'autore di un trattato sulla scultura, e persino scultore egli stesso, esorti gli artisti a preferire come modello il cavallo di Domiziano descritto nelle *Selve* di Stazio alla statua equestre di Donatello raffigurante Erasmo da Narni detto il Gattamelata. Questo comportamento ha una duplice spiegazione: la prima, più generale, si ricollega ad una prassi diffusa in ambito umanistico; la seconda, più particolare, ci riconduce alla probabile fonte: l'*Olimpico* di Dione Crisostomo.

L'esperienza che gli umanisti hanno delle opere d'arte è spesso filtrata attraverso schemi letterari: ad esempio il tema delle rovine di Roma, frequente nel Quattrocento quando comincia a nascere una coscienza antiquaria, diviene un *topos* poetico e i cenni alle celebri opere di Scopas, Prassitele e Fidia in un'elegia di Cristoforo Landino⁴³ sembrano più il frutto di una rielaborazione letteraria che di un contatto diretto e personale con le opere. Anche Poliziano, pur mostrando interesse per le arti figurative, antepone le letture all'esperienza visiva diretta. È degno di nota il fatto che, durante un soggiorno romano tra il 1484 e il 1488, la celebre statua equestre di Marco Aurelio desti la sua attenzione solo perché il gesto della mano levata gli consente una chiara comprensione del verso in cui Stazio fa riferimento al Colosso di Domiziano: «Dextra vetat pugnās»⁴⁴. Alla radice di questo atteggiamento

mento c'è la convinzione che la parola possiede la capacità di penetrare l'essenza delle cose e di comunicare i sensi riposti; non così le immagini artistiche che, mute, si limitano semplicemente a mostrare forme esteriori. Ad esempio uno dei *topoi* ricorrenti nei giudizi sulle opere d'arte, dall'antichità al Rinascimento, è quello delle statue che paiono vive: questa vita apparente, infatti, sembra conferire anche all'arte la possibilità della parola e consente all'osservatore l'illusione che essa possa vincere il suo depauperante silenzio ⁴⁵.

A queste riflessioni generali si può aggiungere una considerazione filologica: nell'attribuire alla poesia un ruolo privilegiato rispetto alla scultura, Gaurico segue una fonte precisa. Infatti quando cita l'esempio di Fidia, che per lo Zeus di Olimpia prese a modello la descrizione fatta da Omero ⁴⁶ nell'*Iliade*, probabilmente ha presente il XII discorso (detto l'*Olimpico*) di Dione Crisostomo, in cui la superiorità della poesia sulle arti figurative è affermata per bocca dell'insigne scultore ⁴⁷. È significativo che anche in questo caso la magnificenza della celebre statua è dichiarata attraverso il noto *topos*, infatti nel finale allo Zeus di Fidia viene conferita l'unica cosa che sembra mancarle per raggiungere la pienezza espressiva di un'immagine vivente: la parola (XII, 85) ⁴⁸.

L'*Olimpico*, tra i discorsi di Dione, è quello che presta maggior attenzione all'arte, anche secondo una prospettiva teorica; non si limita ad affermare, *tout court*, la superiorità della poesia sulla scultura, ma chiarisce le differenze tra le due arti sulla base dei loro mezzi espressivi: il poeta si serve di parole, un materiale altamente plasmabile che non solo può comunicare qualsiasi idea grazie alla copiosa ricchezza del linguaggio, ma si presta anche a nuove combinazioni di suoni e di significati (onomatopee, neologismi), consentendo enorme libertà espressiva e rapidità di esecuzione; inoltre può rappresentare molti personaggi in differenti attitudini e descrivere il movimento e il divenire delle immagini in relazione al trascorrere del tempo. Al contrario lo scultore si serve di materiali resistenti e duri, ma al contempo che si prestino ad essere lavorati, quindi materiali non facili da trovare – si pensi alla rarità del marmo pentelico – e che in ogni caso comportano un'esecuzione lenta e laboriosa. Per di più lo scultore ha bisogno di molti assistenti e di un soggetto in una posizione immobile e precisa. Se è vero il detto popolare che gli occhi sono più veritieri delle orecchie – afferma Dione – è anche vero che sono più difficili da convincere ed esigono maggiore chiarezza. Lo scultore, pertanto, dovrà cercare di rendere attraverso un'immagine ricca di particolari e di simboli tutte quelle caratteristiche che il poeta indica con gli epiteti ⁴⁹.

Si tratta di una questione di grande rilevanza speculativa che verrà ripresa e ampiamente elaborata nel Settecento da Lessing; ma al di là dei possibili contatti tra i due autori ⁵⁰, qui interessa soprattutto

collocare il *De sculptura* sulla linea di quel percorso ideale che dall'*Olimpico* giunge al *Laocoonte*.

La scarsa comprensione del ruolo di Gaurico all'interno di questa problematica ha causato talvolta incomprensioni, complicando ulteriormente l'altalena dei rimbalzi tra preferenza alla poesia e preferenza alla scultura all'interno del trattato. Infatti se nel primo capitolo, dopo l'accorato elogio della scultura, Gaurico ha dichiarato la superiorità del modello poetico, nell'ultimo, dedicato agli artisti celebri, sembra anteporre nuovamente la scultura alla poesia. Prendendo spunto da un passo della *Periegesi* (IV, 30, 6) di Pausania relativo al simulacro di Tyche, Gaurico confronta la raffigurazione della dea realizzata dallo scultore Bupalò con quelle di Omero e Pindaro. In questa circostanza egli antepone ai due poeti Bupalò, per la dovizia di particolari con cui ha simbolicamente indicato la potenza e la sfera di influenza della dea; mentre Omero, nell'*Inno a Demetra* (v. 420) si è limitato a designare Tyche come una delle figlie di Oceano e Pindaro, in un frammento oggi sconosciuto, non si è dilungato in particolari descrittivi⁵¹. Solo apparentemente questo passo ribalta la tesi della superiorità della poesia, poiché qui non viene istituita una comparazione di valore tra lo scultore e i due poeti (altrimenti Bupalò sarebbe superiore allo stesso Omero, contraddicendo quel primato che Gaurico gli attribuisce più volte nel corso del trattato). Si tratta infatti di una questione di natura tecnica: la maggiore o minore ricchezza di particolari ed elementi decorativi nella rappresentazione della dea Tyche. In questo specifico caso lo scultore è andato oltre i due poeti per aver raggiunto una maggior chiarezza rappresentativa.

Ecco che il cerchio si chiude e si ritorna alla *perspicuitas*. L'immagine attraverso la ricchezza dei particolari deve esprimere in un solo momento quello che la parola può indicare attraverso la narrazione continua. È un concetto che Gaurico ribadisce più volte: infatti altrove afferma che una statua deve «essere realizzata con vari attributi sì da far intendere più cose contemporaneamente. Così P. Scipione, console prima dell'età legale, mandato a Cartagine con pieni poteri, sconfisse in battaglia Asdrubale, vinse Cartagine, ottenne il trionfo per questa vittoria, portò la pace al popolo romano, allora faremo la statua di Scipione in modo che si possa chiaramente riconoscerlo allo stesso tempo giovane, console, generale, combattente, vincitore, trionfatore e persino pacificatore»⁵². Ma poi ancora una volta trae i suoi modelli rappresentativi dalla letteratura: «Nelle *Selve* di Stazio possiamo notare che la statua di Domiziano era dello stesso genere, così come il Paride, realizzato dall'illustre maestro, appariva contemporaneamente pastore, giudice e amante»⁵³.

Gaurico sicuramente ha intuito alcune questioni cruciali per l'estetica della scultura, ma le ha affrontate da una prospettiva tipicamente

umanista volta a privilegiare la parola sull'immagine. Eppure talvolta questo paradigma ermeneutico presenta qualche squarcio, ad esempio quando Gaurico fallisce nel tentativo di applicare all'arte scultorea le medesime categorie retoriche della poesia (σαφήνεια, εὐκρινεία, ἐνάργεια, ἔμφασις), riuscendo ad indicare solo per l'*anfibolia* un esempio di scultura, la propria. A questo proposito è stato detto che se Gaurico fosse riuscito nella sua impresa, avrebbe aperto un nuovo capitolo della critica d'arte⁵⁴, in realtà proprio questa impossibilità a trovare esempi scultorei rivela che in fondo, per Gaurico, il modo di procedere della scultura e della letteratura sono diversi. Di conseguenza non sembra cogliere nel segno Brockhaus, quando separa Gaurico da Lessing sulla scorta che quest'ultimo indichi più le differenze che le affinità tra poesia e arti figurative⁵⁵. Infatti i punti di contatto tra i due autori sono evidenti. Ignoriamo se Lessing abbia letto il *De sculptura*, ma sicuramente è possibile che abbiano avuto in Dione una fonte comune. In ogni caso si può tracciare una linea ideale che nel retore greco, nell'umanista napoletano e nel filosofo tedesco trova, pur nella diversità dei contesti storici, tre momenti significativi in cui la questione dell'*ut pictura poësis* si è riproposta ed è stata, al di là delle evidenti analogie, diversamente interpretata.

¹ Pomponio Linguito (il nome Gaurico col quale è stato sempre conosciuto insieme al più noto fratello Luca è in realtà un toponimico) nacque tra il 1481 e il 1485 a Gauro, nella contea di Giffoni, presso Salerno, tuttavia dai suoi contemporanei fu sempre indicato come "napoletano", forse perché così era solito firmare le sue opere. E. Pércopo, *Pomponio Gaurico umanista napoletano*, "Atti della reale accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti", vol. xvi, 1891-3, p. 147.

² Heinrich Brockhaus ha curato la prima edizione critica del *De sculptura* (Leipzig, 1886), eseguita secondo criteri scientifici. Il testo, corredato di traduzione in lingua tedesca, è preceduto da un'ampia introduzione.

³ Alla collaborazione di André Chastel e Robert Klein si deve una nuova edizione del *De sculptura* (Genève, Droz, 1969) con traduzione francese e un ricco commento.

⁴ Il dialogo secondo cui si struttura il testo è ambientato a Padova, durante l'estate del 1502, nell'*atelier* in cui Gaurico esercita la pratica scultorea, ed è proprio durante la conversazione con il professore di retorica Raffaele Regio e il filosofo aristotelico e collezionista Leonico Tomeo che Gaurico fa riferimento ad alcune sue opere scultoree, di cui però non ci rimane alcuna traccia né testimonianza: un ritratto dell'amico Calpurnio (*De sculptura*, a cura di A. Chastel, cit., p. 129) e un bronzo raffigurante un soldato nell'ambigua posizione di salire o scendere da cavallo (ibid., p. 199).

⁵ A Luca Gaurico è dedicata la prima parte del volume *I Gaurico e il Rinascimento meridionale*, a cura di A. Granese, S. Martelli, E. Spinelli, Salerno, Centro studi sull'Umanesimo meridionale, Università di Salerno, 1992.

⁶ Durante il periodo napoletano fu anche precettore del principe di Salerno, Ferrante Sanseverino, e della principessa Isabella. C. Bianca, *Il soggiorno romano di Pomponio Gaurico*, in *I Gaurico e il Rinascimento meridionale*, cit., pp. 147-59. Più in generale cfr. C. De Frede, *I lettori di umanità nello Studio di Napoli durante il Rinascimento*, Napoli, 1969.

⁷ Paolo Giovio, *Elogia doctorum vivorum*, LXXV, (Venezia, 1536). Antonio Sebastiani detto il Minturno, nel libro VI del *De Poeta* (Venezia, 1559), fornisce una versione differente: intorno al 1528 Gaurico sarebbe caduto nelle mani dei Francesi. In seguito accusato di tradi-

mento, sarebbe andato in esilio volontario e sarebbe morto in solitudine. P. Giannantonio, *Pomponio, gli Umanisti napoletani e la Corte Aragoneso*, in *I Gaurico e il Rinascimento meridionale*, cit., pp. 106-07.

⁸ Dopo il ritorno a Napoli, Gaurico scrive una raccolta di ventinove elegie (*Elegiarum libri*, 1523) in cui, sul modello di Ovidio, Properzio e Tibullo, canta la sua sofferta passione d'amore per una donna già sposata. S. Prete, *Il libro delle "Elegie" di Pomponio Gaurico* e L. Nicastri, *Properzio coturnato: l'itinerario poetico di Pomponio Gaurico elegiaco*, in *I Gaurico e il Rinascimento meridionale*, cit., risp. pp. 161-72 e 173-246.

⁹ Nel Cinquecento va scomparendo l'artigianalità del mondo artistico quattrocentesco, che ancora caratterizzava le opere di Leonardo e Dürer. Ormai siamo in presenza di un mutato clima, di una nuova figura di scrittore d'arte. Esaminando i testi sulle arti, apparsi nella prima metà del XVI secolo, si constata che si tratta per lo più di inchieste, domande, dialoghi redatti da umanisti interessati alle arti, ma privi di esperienza pratica. Si pensi all'inchiesta sulla "maggioranza delle arti" di Benedetto Varchi, ai *Dialoghi* di Francisco de Hollanda, Paolo Pino, Ludovico Dolce, alla *Diceria* di Francesco Doni.

¹⁰ Robert Klein ha sottolineato come proprio agli esordi del XVI secolo «la riflessione sull'arte stava entrando in una nuova fase che si può definire "volgarizzazione di livello"». Cfr. R. Klein, *Pomponio Gaurico e il suo capitolo De perspectiva* (1961), in Id., *La forma e l'intelligibile. Scritti sul Rinascimento e l'arte moderna*, (1970), Torino, Einaudi, 1975, p. 256.

¹¹ Significativo in tal senso il giudizio di Plutarco, *Vita di Pericle*, in *Vite Parallele*, a cura di C. Carena, Milano, Mondadori, 1981, p. 546: «Chi attende a un lavoro manuale e vile, con la fatica stessa che spende in cose inutili testimonia la propria indifferenza verso le nobili. Nessun giovane ben nato, dopo aver visto lo Zeus di Pisa [Olimpico] o l'Era di Argo bramò essere Fidia o Policlete [...] Se un prodotto ci diletta perché grazioso, non è necessariamente degno d'invidia il produttore». Il concetto è ripreso da Luciano (*Il sogno o la vita di Luciano*, 9, trad. it. di S. Maffei, in *Descrizioni di opere d'arte*, Torino, Einaudi, 1994, p. 9) il quale ribadisce che, nonostante si lodino le opere scultoree, nessun uomo dotato di senno stimebbe l'artefice che rimane pur sempre «un operaio, uno che lavora con le mani».

¹² Si pensi che per lungo tempo il *De Statua* è stato conosciuto solo attraverso il volgarizzamento di Cosimo Bartoli (*Opuscoli morali*, Venezia, 1568), erroneamente creduto opera dello stesso Alberti. Il testo latino (con traduzione in tedesco) fu pubblicato per la prima volta, alla fine dell'Ottocento, da H. Janitschek, *L. B. Albertis kleinere kunsttheoretische Schriften*, Wien, Braumüller, 1877. Un'edizione critica, condotta secondo criteri scientifici, si deve a C. Grayson, *On Painting. On Sculpture*, London, Phaidon, 1972, mentre solo recentemente sono apparse alcune moderne traduzioni a cura di M. Collareta, Livorno, Sillabe, 1998 e di M. Spinetti, Napoli, Liguori, 1999.

¹³ Le 10 e più ristampe dell'opera sono realizzate tutte, tranne una, fuori dell'Italia. Pochi sono tra i contemporanei i riferimenti al *De sculptura*: oltre al Placido ne parla Giovio, ma probabilmente senza aver visto il testo, poiché fa cenno a tre libri diversi: sulla fisiognomica, sull'architettura, sui metalli. E. Pécopo, *Pomponio Gaurico umanista napoletano*, cit., p. 145.

¹⁴ L'edizione critica del Brockhaus risale al 1887 e quella curata da André Chastel e Robert Klein al 1969, tanto che ancor oggi si può ritenere valido il giudizio pronunziato a fine Ottocento da Eugenio Pécopo (*Pomponio Gaurico umanista napoletano*, cit., p. 145), che constatava come nessuno in Italia si fosse ancora occupato in modo specifico di quest'opera.

¹⁵ La ristampa anastatica dei manoscritti Corsini e Doria Pamphili è stata curata da P. Dent Weil (O. Boselli, *Osservazioni sulla scoltura antica*, Firenze, S.P.E.S., 1978).

¹⁶ P. Gaurico, *De sculptura*, a cura di A. Chastel e R. Kelin, cit., p. 41.

¹⁷ Un evidente calco albertiano è il passo relativo alla differente rappresentazione di Ercole in lotta con Anteo o tra le braccia di Deianira. P. Gaurico, *De sculptura*, cit., § 6, p. 55. Cfr. L. B. Alberti, *De statua* § 5, trad. it. Livorno, Sillabe, 1998, p. 9.

¹⁸ A. Chastel, Introduzione al *De sculptura*, cit., p. 12.

¹⁹ Sull'attività artistica a Padova nel Cinquecento si veda lo studio di Ch. Seymour jr., *Sculpture in Italy, 1400-1500*, Harmondsworth, The Pelican History of Art, 1966, p. 201 e ss.

²⁰ U. Middeldorf, *On the dilettante sculptor*, "Apollo", vol. 107, n. 2, 1978, p. 319; M. G. Trenti Antonelli, *Il ruolo della medaglia nella cultura umanistica*, in *Le muse e il principe: arte di corte nel Rinascimento padano*, Modena, Panini, 1991, vol. 1, pp. 25-35.

²¹ Per i rapporti tra la retorica e i trattati d'arte cfr. R. W. Lee, *Ut pictura poesis. La teoria umanistica della pittura*, 1940, trad. it. Firenze, Sansoni, 1974; M. Baxandall, *Giotto e gli*

umanisti, Milano, Jaca Book, 1994; B. Vickers, *Storia della retorica*, Bologna, Il Mulino, 1994. Per questioni più generali si veda F. Tateo, *Retorica e Poetica fra Medioevo e Rinascimento*, Bari, Adriatica, 1960; J. E. Seigel, *Rhetoric and Philosophy in Renaissance Humanism. The Union of Eloquence and Wisdom, Petrarch to Valla*, Princeton (N. J.), Princeton University Press, 1968; J. Murphy, *La retorica nel Medioevo. Una storia delle teorie retoriche da S. Agostino al Rinascimento*, Napoli, Liguori, 1983.

²² Questo avveniva anche nel *De divisione philosophiæ* di Marsilio Ficino. Sul parallelo tra la prospettiva e la musica considerate come applicazioni del *quadrivium* cfr. Tommaso d'Aquino, *Summa theologica* I, 1, 2, 3. È significativo, inoltre, che intorno al 1445 nel *Commentariolus de laudibus Patavii*, Michele Savonarola senta il bisogno di scusarsi con i musicisti della città per aver citato i «discepoli della prospettiva», cioè i pittori, prima dei musicisti. R. Klein, *Pomponio Gaurico e il suo capitolo De perspectiva*, cit., p. 252.

²³ L. Bartoli, Introduzione a L. Ghiberti, *I Commentari*, Firenze, Giunti, 1998, p. 33 e ss.

²⁴ Leonardo da Vinci (*Trattato della pittura*, Milano, TEA, 1995, § 13, p. 11) definisce la prospettiva «figliuola della pittura; perché il pittore è quello che per necessità della sua arte ha partorito essa prospettiva»; e ancora al § 21, p. 21, la chiama «principal membro di essa pittura».

²⁵ P. Gaurico, *De sculptura*, § 2, cit., p. 41.

²⁶ Plinio (*Naturalis Historia*, xxxv, 80, a cura di S. Ferri, Milano, Rizzoli, 2000, p. 201) definisce la prospettiva come ciò che determina «quanto quid a quoque distare deberet».

²⁷ Secondo la definizione di A. Chastel e R. Klein, *De sculptura*, cit., § 7, p. 196.

²⁸ È costante in Gaurico lo sforzo di adattare gli schemi concettuali della retorica e della poetica alla scultura, cercando – in realtà con scarso successo – di creare un lessico nuovo a partire dal greco.

²⁹ Quintiliano, *Institutio Oratoria*, vi, 2, 32, a cura di O. Frilli, Bologna, Zanichelli, 1987, p. 44. Si ricordi che il termine ἐνδραχέα si collega etimologicamente alla radice ἀπρ- esprimente l'idea di intensa lucentezza e chiarezza, implica quindi l'estrema visibilità, donde il significato di *evidentia*.

³⁰ *Ibid.*, viii, 3, 83, p. 58. L'*enfasi* nella retorica ha lo scopo di lasciare intuire ciò che non viene detto.

³¹ Gaurico afferma di mutuare tali categorie da Ermogene (Περὶ ἰδεῶν, I, 2), ma in realtà le rielabora utilizzando dei passi dell'*Institutio oratoria*. Ad esempio il contesto in cui la nozione di *anfibolia* è utilizzata e gli esempi letterari citati tradiscono una provenienza quintiliana. Cfr. Quintiliano, cit., viii, 9, e A. Chastel, cit., p. 178.

³² In realtà l'*anfibolia* dipinta da Polignoto non è oggetto di lode in Plinio che si limita semplicemente a riportare il fatto (*Naturalis Historia*, xxxv, 59, cit., p. 177: «Di lui [Polignoto] c'è un quadro nel Portico di Pompeo, e che prima era dinanzi alla Curia di Pompeo stesso; vi rappresentò un guerriero con uno scudo, il quale non si sa se monti o se scenda»). Anche l'*anfibolia* del linguaggio non è particolarmente apprezzata dai retori: contrariamente a Gaurico sia Ermogene sia Quintiliano considerano l'ambiguità un difetto e non un ornamento dello stile. Il divieto dell'*anfibolia* ai fini della *puritas* espressiva si trova già in Aristotele (*Retorica* III, 5, 5, 1407a). Cfr. H. Lausberg, *Elementi di retorica*, §§ 130-133, Bologna, Il Mulino, 1969, pp. 79-81. È il caso di ricordare che, prima di specializzarsi come termine retorico, l'*anfibolia* indicava presso gli storici (Erodoto, v, 74; Tucidide, II, 76, 3; IV, 32, 3) la condizione di chi subisce un attacco da due parti. Il significato originario rende con efficacia lo stato di dubbio circa la direzione in cui volgere il movimento. Su tutti questi termini chiave della retorica antica si rivela prezioso il ricco commento di G. Lombardo a Demetrio, *Lo Stile*, Palermo, Aesthetica, 1999.

³³ P. Gaurico, *De sculptura*, cit., § 7, p. 201, trad. it. nostra: «Ma per tutte queste figure, tranne che per l'anfibolia, ci accontenteremo una volta per tutte di questo solo esempio poetico, poiché che cosa si potrebbe trovare tra gli scultori?».

³⁴ G. E. Lessing, *Laocoonte*, trad. it. di M. Cometa, Palermo, Aesthetica, 2000², pp. 29-30. L'interesse della teoria di Lessing non consiste tanto nella teoria non nuova, anche se affrontata con nuova sistematicità, della differenza tra le arti, quanto nell'aver eletto la successione temporale a principio di riconoscimento della letteratura.

³⁵ Timomachos di Bisanzio (I sec. a. C.). Plinio, *Naturalis Historia*, xxv, 136, cit., p. 241.

³⁶ Per Winckelmann il Laocoonte assurge ad *exemplum* di quella bellezza assoluta e ideale che fu raggiunta solo dalla scultura greca. J. J. Winckelmann, *Pensieri sull'imitazione*, Palermo, Aesthetica, 2001².

³⁷ J. W. Goethe, *Sul Laocoonte*, (1798), trad. it. di M. Cometa, in *Laocoonte 2000*, Palermo, "Aesthetica Preprint" n. 35, 1992, p. 97.

³⁸ P. Gaurico, *De sculptura*, VIII, cit., p. 253 (trad. it. nostra). Come notano i curatori (ibid., n. 21), si tratta di una libera traduzione dell'epigramma IV, 181 dell'*Antologia* curata da Lascaris (Firenze, 1494), in cui il tema viene più volte ripreso: II, 159 e 206; III, 201; IV, 103, 182 e 300.

³⁹ P. Gaurico, *De sculptura*, § 2, cit., p. 43 (trad. it. nostra).

⁴⁰ Si tratta di apparenti contraddizioni che hanno talvolta fuorviato le interpretazioni degli studiosi (ad esempio H. Brockhaus, cit., p. 14), inducendoli a vedere in Gaurico un sostenitore della superiorità delle arti figurative sulla poesia – cosa piuttosto anomala in un umanista –, senza che poi riuscissero a spiegare i successivi cambiamenti di rotta (ibid., p. 80, n. 1).

⁴¹ L'immagine dell'artista dotto viene creata da L. B. Alberti. Però pur consigliando al pittore la lettura di opere poetiche e retoriche che «molto gioveranno a bello componere l'istoria» (*De pictura*, III, 53, a cura di C. Grayson, Roma-Bari, Laterza, 1980, p. 92), suggerendogli soggetti interessanti, Alberti non antepone il sapere letterario a quello tecnico. Infatti il I libro del *De pictura* si sofferma estesamente sui fondamenti scientifici dell'arte (punto, linea, superfici) e anche nel *De re aedificatoria* (IX, 10, trad. it. *L'Architettura*, a cura di G. Orlandi e P. Portoghesi, Milano, Il Polifilo, 1966, p. 860) sono considerati indispensabili alla formazione dell'architetto il disegno e la matematica. Si tratta tuttavia di un *topos* ricorrente per tutto il Rinascimento; anche Ghiberti (*I Commentari*, I, II, 4, cit., p. 47), per limitarci al Quattrocento, sostiene la necessità di un artista dotato non solo di ingegno e disciplina, ma anche esperto nelle lettere, nella geometria, filosofia, medicina, astrologia e prospettiva, e soprattutto «perfectissimo disegnatore».

⁴² P. Gaurico, *De sculptura*, § 10, cit., p. 67, trad. it. nostra.

⁴³ C. Landino, *Xandra*, II, 30, in *Poeti latini del Quattrocento*, a cura di F. Arnaldi, L. Gualdo Rosa; L. Monti Stabia, Milano-Napoli, R. Ricciardi, 1964, p. 193. Landino si inserisce nella tradizione letteraria e topografica segnata dai nomi di Flavio Biondo (*Roma instaurata*, 1444-46), Poggio Bracciolini (*De varietate fortunae*, 1448), Giovanni Tortelli (articolo *Roma nel De orthographia*, 1451) e per la poesia Enea Silvio Piccolomini (carme LI, *De Roma*, in *Poeti latini del Quattrocento*, cit., p. 138), Sannazzaro (*Elegie*, II, 9: *Ad ruinas Cumarum*, ibid., p. 1139). J. L. Charlet, *Une meditation poétique sur les ruines de Rome: Landino, Xandra II, 30, in Lettere e arti nel Rinascimento*, a cura di L. Secchi Tarugi, Firenze, Cesati, 2000, pp. 123-31. Sulla poetica delle rovine cfr. V. De Caprio (a cura di), *Poesia e poetica delle rovine di Roma. Momenti e problemi*, Roma, Istituto nazionale di Studi romani, 1987.

⁴⁴ Stazio, *Le Selve*, I, 1, 37, trad. it. a cura di A. Traglia e G. Aricò, *Opere*, Torino, UTET, 1980, p. 718: «La tua mano destra interdice le battaglie». Cfr. V. Juren, *Politien et la théorie des arts figuratifs*, "Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance", xxxvii, 1975, pp. 131-38.

⁴⁵ Il *topos* delle statue che non si distinguono dagli esseri viventi è di ascendenza classica (Virgilio, *Eneide*, VI, 847: «spirantia aera»; *Georgiche* III, 34: «spirantia signa»; Plinio, *Naturalis Historia*, xxxiv, 38). Anche Dante a proposito dei bassorilievi raffiguranti esempi di umiltà, descritti nel X canto del *Purgatorio* (vv. 34-96), afferma che l'angelo annunciatore «Dinanzi a noi pareva sì verace... che non sembrava immagine che tace». Agli albori dell'Umanesimo Petrarca vi ricorre per descrivere i cavalli di San Marco (*Senilli*, IV, 3), o il ritratto *pæne spirans* di Augusto su una moneta (*Familiari*, XIX, 3) o l'immagine «quasi viva» del Sant'Ambrogio nel Duomo di Milano (*Familiari*, XVI, 11).

⁴⁶ Omero, *Iliade* I, vv. 528-30, a cura di R. Calzecchi Onesti, Torino, Einaudi, 1990², p. 31.

⁴⁷ L. Torraca (*La cultura classica di Pomponio Gaurico e il testo del trattato "De sculptura"*, in *I Gaurico e il Rinascimento meridionale*, cit., pp. 111-12) corregge e completa le indicazioni di A. Chastel e R. Klein, i quali si limitano ad indicare come fonte di Gaurico Strabone. Ma nella *Geographia*, pur riportando l'aneddoto di Fidia che riconosce nello Zeus omerico il suo modello, Strabone non sostiene la tesi della superiorità della poesia sulla scultura.

⁴⁸ Dio Chrysostom, *Discourses, with an English translation* by J. W. Cohoon and H. Lamar Crosby, vol. II, (The Loeb Classical Library), London-Cambridge (Mass.), Harvard U. P., 1977, p. 86.

⁴⁹ Ibid., §§ 64-78, pp. 67-80.

⁵⁰ Lessing non cita Dione, per cui diversi studiosi negano che lo conoscesse (cfr. S. Ferri, *Il discorso di Fidia in Dione Crisostomo. Saggio su alcuni concetti artistici del V secolo*, "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa" s. II, v, 1936, p. 239; P. Desideri, *Dione di Prusa. Un*

intellettuale greco nell'impero romano, Messina-Firenze, 1978, p. 374, n. 22). Di contro M. Valgimigli (*La critica letteraria di Dione Crisostomo*, Bologna, 1912, p. 78, n. 1) non esclude la possibilità di una dipendenza di Lessing da Dione. In questa stessa direzione si pone L. Torraca, *La cultura classica di Pomponio Gaurico*, cit., p. 117 e s., in part. n. 45.

⁵¹ P. Gaurico, *De sculptura*, cit., p. 253.

⁵² Ibid., § 6, p. 55.

⁵³ Ivi. Stazio, *Le Selve* 1, 1, 15-16: «Juvat ora tueri / mixta notis belli, placidamque gerentia pacem». L'«illustre maestro» è Euphranor, ma la citazione di Gaurico differisce leggermente rispetto alla fonte. Cfr. Plinio, *Naturalis Historia*, xxxiv, 77, cit., p. 123: «Opera di Euphranor è il Paride Alessandro, circa la qual'opera vien lodato il fatto che tutto si capisce insieme: il giudice delle idee, l'amante di Elena e anche l'uccisore di Achille».

⁵⁴ A. Chastel, cit., pp. 177-78.

⁵⁵ H. Brockhaus, cit., p. 15. Cfr. L. Torraca, *La cultura classica di Pomponio Gaurico*, cit., p. 117.

La scultura dopo la scultura

di Fabrizio Scrivano (Urbino)

Se ognuno di noi provasse per un istante a immaginare una scultura, quasi tutti avremmo la visione immediata di una qualche statua, magari con la semplice variante di una configurazione equestre o di un gruppo. È una memoria tenace quella della figura, il cui abito affonda forse non solo e non tanto in un fattore culturale – come verrò presto a spiegare – quanto in una sorta di esigenza morfologica le cui ragioni si ramificano e confondono con quelle dell'antropologia. Ma frequentando un poco le gallerie e le esposizioni d'arte contemporanea, presto dovremmo ammettere che se vi incontrassimo esposta una scultura figurativa ci troveremmo davanti a un evento per il quale l'aggettivo *raro* sarebbe necessario, ma insufficiente a descrivere la reale perdita di interesse per la figura.

In realtà, questa situazione contraddittoria del nostro sentire comune rispetto alla scultura non è che un banale dato di fatto, che per di più segna ormai più di un secolo e, soprattutto, si riferisce soltanto al primo passo compiuto dalla scultura verso la propria volontaria e determinata dissoluzione: si riferisce cioè alla fine dell'identificazione delle arti scultoreo-plastiche con la statuaria.

La potente formulazione hegeliana, secondo cui la scultura esprimerebbe la massima incarnazione della rappresentazione del tipo umano – con annesso il valore (o l'illusione) della durata conferitogli dalla durezza del materiale –, intorno alla fine del XIX secolo non convinceva neppure più gli stessi scultori che continuavano a proporre tipi umani: né il grande Rodin, che si mostrò progressivamente insopportabile verso l'opacità del volume corporeo, né l'utopico Rosso, che di esso e della materia che lo avviluppa avrebbe voluto svuotare e spogliare ogni statua. Di lì a poco l'arbitrarietà del legame tra arti scultoreo-plastiche, statua e figura, sarebbe divenuto un fatto tanto evidente quanto foriero di inquietudini. Le gallerie si cominciarono a popolare di sculture che mostravano di non voler essere più statue, ma oggetti, per ripudiare o dissimulare in blocco quell'amplia gamma di funzioni cui le arti scultoreo-plastiche sembrarono da sempre essere destinate: venerare divinità, celebrare eroi, testimoniare eventi, incarnare ideali, abbellire piazze, decorare costruzioni; insomma la scultura tentò di sottrarsi sia al

compito astratto di dare volume a un raffinato gioco tra rappresentazione iconica (morfo-simbolica) e rappresentazione naturale (morfomimetica) sia al compito concreto di modellare o contribuire a modellare lo spazio vitale privato, pubblico, architettonico e urbano.

Liberata da queste funzioni accessorie, la scultura si sentì finalmente in grado di produrre oggetti autonomi, capaci di stare nello spazio reale e immaginario come semplici oggetti e sollevati dal compito di rappresentare altro se non la presenza concreta di sé in quanto oggetti. La scultoreo-plastica, così, trova rapidamente, e in maniera scoperta, una sua natura specifica, che qualcuno scambia anche per naturale: quella cioè di essere l'arte che per eccellenza organizza l'esperienza dello e nello spazio tridimensionale. Questo è un criterio di specificazione o una formula di individuazione che sembrò davvero essenziale: in un certo senso, anzi, da quando ha ricondotto la sua operatività a quello che appare come un tratto fondamentale (proprio nel senso di fondante, capace di dare motivazioni necessarie al fenomeno) la scultoreo-plastica non fu mai così tanto scultura. Per esemplificare un poco questo momento favorevole e straordinario, inviterei a portare la vostra immaginazione da un lato sulle opere di Brancusi o di Boccioni o di Arčipenko o di Lipchitz, che privilegiarono il rapporto tra massa e volume, e dall'altro lato sulle realizzazioni di Pevsner o di Tattlin o di Gabo o di Moholy-Nagy, che intensificarono la ricerca intorno al rapporto tra volume e struttura. Mi fermo agli anni venti, citando questi autori, lo ripeto, in modo del tutto esemplificativo e quasi ignorando le specifiche soluzioni scultoree e plastiche, che invece ne caratterizzano l'opera fino ai più divergenti esiti linguistici, semplicemente per indicare un punto nel tempo in cui la scultura sembra avere ritrovato un rapporto più diretto con le motivazioni di una sua ipotetica originaria costituzione: risolvere "problemi" legati alla forma, nel suo rapporto tra gli spazi interni ed esterni a masse e volumi materiali o aerei. Nonostante o forse grazie alla profonda crisi che la scultura conobbe a scapito del suo oggetto più abituale, cioè la figura del corpo umano, essa rinnova finalità e destinazioni.

Non voglio ripercorrere la storia della scultura del Novecento, ma soltanto rendere più chiara possibile la situazione pratica nella quale si presenteranno alcune posizioni teoriche apparse intorno allo svolgersi della seconda guerra mondiale. Ed è quindi necessario che io almeno ricordi, di tutta fretta, che negli stessi anni in cui gli scultori andavano smascherando i pregiudizi più elementari e riacquistavano una certa sicurezza nell'aver trovato una connotazione specifica ed essenziale della propria arte – tanto da potersi riappropriare anche della figura umana, che ormai è più un'opzione tra i soggetti possibili che non uno specifico problema formale – si andava aprendo un dubbio, un'incertezza, assolutamente paradossale per le arti figurative. È il caso

che io ricordi la complessa operazione estetica portata avanti da Duchamp, Man Ray e Picabia, alla quale furono interessati più o meno da vicino una grande quantità di artisti che non rinunciarono mai a una presa manuale sugli oggetti della scultura? Penso a tutti, ovviamente: a Picasso, che già nel 1914 usa o mima oggetti comuni; a Miró, che dagli anni '20 riutilizza, assembla e copre di gesso e vernici pezzi di macchine e avanzi di cantina; a Giacometti, che tra gli anni '20 e '30 inaugura il suo programma di deformazione degli oggetti-immagini; ma anche ad Arp, a Moore e alla loro lotta tra i pieni e i vuoti nella superficie dei volumi; infine – ma solo per non continuare troppo a lungo – a Calder, che fonde gli oggetti e il movimento rendendo fisicamente la tanto ambita quarta dimensione, il tempo.

È tra questa serie di esperienze che si fa strada quel dubbio paradossale cui si accennava: una domanda che comincia ad assillare gli scultori fino a diventare un concreto punto di erosione, che io direi pienamente accettato e in qualche caso portato a conseguenze estreme e in fondo ancora operante nelle attuali pratiche artistiche: l'arte scultoreo-plastica produce immagini?

È proprio intorno a tale questione, certo non sempre e forse mai resa in maniera così esplicita, che ruotano anche le diverse posizioni teoriche di cui vorrei oggi parlare.

Inizierei dal contributo che maggiormente tenta di riaffermare, forse non privo di un sottile intento curativo, ciò di cui la scultura stessa si andava liberando. Sebbene Brandi pubblicò *Arcadio o della scultura* nel 1956, il nucleo teorico che questo dialogo sembra volere esprimere era stato già formulato a partire dal 1943 (e in parte già pubblicato in "L'immagine" nel 1949): perciò mi sento comunque autorizzato a partire da questo scritto. La posizione di Brandi non dà per scontato che la scultura sia produzione di immagine, ma certo si impegna ad argomentarla. Lo spazio della scultura è solo e unicamente quello visivo e solo quello conta: l'immagine scultorea non coincide con l'informazione gnoseologica che rappresenta né è soggetta alla concretezza dell'oggetto che la materializza: «L'immagine non sta in uno spazio, ma suscita essa stessa la propria spazialità, intesa come luogo della sua figuratività, e perciò non solo determinazione ambientale esterna all'immagine, ma struttura interna dell'immagine, che trapassa all'esterno e comanda i vincoli dell'oggetto in immagine con altri oggetti in immagine, ma rimane senza nesso di continuità e neppure di contiguità con gli oggetti naturali». Brandi, insomma, coglie con grande precisione il valore virtuale dell'immagine scultorea, quella cioè di essere non coagulo visibile di oggetti (com'era stata, in pratica, la credenza gnoseologica che si era imposta forse a partire da Hegel), ma resa formale delle sue stesse condizioni di possibilità. Una scultura "trascendenta-

le”, potremmo dire, che nel suo articolarsi rigoroso può negare che la scultura abbia minimamente a che fare col tatto, se non per ribadire quella materia che non appartiene all’immagine: «in realtà è un’illusione che si possa toccare un’immagine: tocchi la materia con cui si è esteriorizzata l’immagine, non l’immagine».

A ben vedere, la posizione di Brandi rispetto all’autonomia dell’immagine scultorea non riguarda però la natura della specifica arte: anzi, sul piano gnoseologico l’immagine scultorea e quella pittorica non dovrebbero differire; e infatti per Brandi non differiscono in quanto ciò che presiede a entrambe è un altro tipo di operatività, la plastica, che precede la formazione dell’immagine in quanto assicura le condizioni di possibilità dell’oggetto sul quale l’immagine modulerà i ritmi della propria estrinsecazione. Non voglio esaminare le complesse ragioni di questa posizione teorica, non solo perché la cosa meriterebbe un’assai più attenta ricognizione in profondità, ma soprattutto perché in questa occasione vorrei semplicemente mostrare che Brandi colse con formidabile chiarezza il fatto che la scultura si stava complessivamente muovendo verso la distruzione del proprio oggetto, l’immagine-forma, quello stesso oggetto faticosamente trovato all’uscita del pregiudizio mimetico-figurativo.

Ma credo anche che questa posizione vada compresa rispetto al documento più causticamente risolutivo che in quegli anni viene prodotto. *La scultura lingua morta* di Arturo Martini esce nel 1945, col minuscolo numero di 50 copie, e poi, con tiratura poco più sostanziosa, nel 1948 (dopo la sua morte, quindi) e infine nel 1960. Lo scritto oscilla tra un’aperta abdicazione del genere scultura e una misteriosa forza di resistenza alla fine, che si esprimono questa attraverso profetici incitamenti a un rigore essenzialistico, cioè nel comandare una serie di negazioni e rifiuti, e quella attraverso un’analisi spietata di tutte le difficoltà e le banalità della scultura. Uno scritto, quindi, polemico e insieme sofferente, che certo non presenta una riflessione dai contorni nitidi e anzi a volte sembra imporre pensieri contrastanti, tanto che in chiusura Martini ne nega la paternità.

Ma ciò che alimenta il dubbio che la scultura possa ancora avere una possibilità di esistenza è del tutto chiaro: essa non ha (forse non ha più) la possibilità di essere immagine. «Fa che io non sia immagine» prega, suggerisce e comanda la scultura ai giovani artisti, secondo Martini: scoperciando una situazione di disagio che se ha un’origine evidente nella caduta dell’interesse per i problemi formali legati alla rappresentazione morfologica della natura (a partire dalla figura umana), si alimenta nella difficoltà di trovare al di sotto della somiglianza una grammatica esclusiva della scultura. Il dominio dell’operatività plastica (è ciò che Brandi incoraggiava) a Martini non solo non sem-

bra risolutiva, ma neppure sufficiente: «La tanto decantata teoria delle forme e dei volumi – dice in un colloquio con Gino Scarpa risalente al 1944 – non è che un volenteroso tentativo di esaltare un espediente tecnico [...]. Non è possibile che forme e volumi possano essere dei valori assoluti finché essi rimangono conseguenza di un'immagine». Potrebbero esserlo solo se avessero «l'indipendenza del tono in pittura, che non è conseguenza di un'immagine, ma un fatto in sé, legato unicamente al fine pittorico».

La risoluzione che sembra aprire uno spiraglio a questa strettoia funzionale è, ancora una volta, affidata da Martini al riconoscimento dell'integrale estraneità della scultura all'immagine e più complessivamente all'elemento visivo: la scultura viene definita, infatti, arte dei ciechi. Il tatto, quindi, sembra assumere (ma solo a tratti) una coerenza pratica che la vista non può dare, senza trasformare la scultura in non-corpo e in non-oggetto. Ma qui, si direbbe, la riflessione martiniana si arresta, rimanendo tuttavia l'evidenza di una prospettiva alternativa alla visione. Nello sconforto di Martini certamente è centrale l'impossibilità di ritrovare nell'immagine scultorea qualcosa che non si caratterizzi come nesso organico: il quesito che egli pone (ed è significativo che l'artista chieda esplicito aiuto all'estetica, come se una disciplina teorica e non pratica potesse risolvere un elemento così importante per stabilizzare la fiducia che l'artista ripone nella sua stessa pratica) è: «perché la scultura non può fare un pomo?». Il limite della scultura, insomma, è quello di non potere sostituire se stessa alle cognizioni visive che rendono possibile la costituzione dell'immagine dell'oggetto. L'integrità del fatto scultoreo per Martini ha qualcosa di accentuatamente mistico (e forse per questo la sua angoscia sembra non avere possibilità di scioglimento alcuna): nell'immediatezza dell'atto scultoreo, cioè nella concretezza dell'azione manipolatoria, nell'azione cieca, preformale, antitipica e antitopica, controspesificante, anonima e senza tempo egli scorge il limite in cui l'universale (ecco l'entità mistica) si arresta e non l'istante in cui esso inizia. Condizioni di impossibilità che richiamano la necessità di un'esperienza esclusiva: ecco il compito impossibile della scultura.

Tuttavia ci fu chi, qualche anno dopo, tentò di rendere coerente questa destinazione non visibile della scultura. Herbert Read in *Art of Sculpture* (che dal 1956, anno in cui uscì, rimane una delle poche o forse l'unica teoria della scultura con caratteristiche sistematiche) considera la scultura oscillante tra due destinazioni (e io direi anche dimensioni) opposte: il monumento e l'amuleto. Entrambe, tuttavia, condividono una necessità che è la concretezza spaziale (la tridimensionalità della scultura); ma lo spazio cui la scultura fa riferimento non è quello ottico, bensì quello tattile. «L'arte della scultura – scrive nella

conclusione – raggiunge il massimo e più singolare effetto quando lo scultore procede quasi ciecamente all'affermazione dei valori tattili, valori della massa palpabile, pesabile, imponente. Volume integrale, non apparente solo all'occhio, ma dato da ogni impressione di tatto e pressione diretta o immaginabile – tale è l'unica emozione scultorea». La perentorietà di questa affermazione ha una giustificazione in una diversa disposizione che l'essere umano integrale (l'insieme mente-corpo, sensibilità-intelletto) avrebbe rispetto agli oggetti: quella contemplativa, che attraverso la lontananza afferma l'alterità; e quella identificativa, che attraverso la vicinanza scopre il medesimo. I sensi che dominano questi due approcci sono rispettivamente la vista e il tatto, e le arti che ne rappresentano il dominio la pittura e la scultura.

Non è neppure il caso di affacciarsi sulla storia complessa e varia di questa duplicità delle relazioni spaziali, ma solo evidenziare che per Read in epoca moderna (più o meno ai tempi della formalizzazione della visione prospettica) la scultura è stata vittima di una vera e propria perversione, che ha avuto l'effetto di annichire la sua originaria e primordiale funzione. Le braccia ingrandite, i colli allungati, i volti con espressioni marcate delle statuette primitive sarebbero il risultato di una stilizzazione che tendeva a rendere possibile un'esperienza tattile della rappresentazione del sé. Ventri rigonfi, gambe piegate, braccia inarcate e aderenti al corpo, tra di loro non stanno in una relazione ottica (la proporzione), ma sono segni che il tatto solo può interpretare correttamente. Read cerca anche di dimostrare che il tatto ha una forte capacità di astrazione della forma, tale da poter costruire un pieno linguaggio simbolico e comunicativo: operazione importante perché destinata a rendere possibile la comprensione di una pratica indirizzata alla produzione di scambio informativo, tanto emotivo quanto cognitivo. La scultura è l'arte che realizza oggetti in grado di essere tenuti (non certo visti) nella mano o che perlomeno inducano a riconoscere astrattamente la possibilità del contatto. Superficie, volume e massa, ovviamente, non stanno in un rapporto omogeneo con la tattilità, allo stesso modo in cui peso, ubicazione e materia non possono esprimere funzioni analoghe per il fruitore: è solo a causa dello sproporzionato potere che la visione ha acquistato se ora si ha difficoltà a considerare la valenza tattile – quella del corpo su corpo, pressione su pressione – delle sculture.

Ma insomma, al di là delle riscontrabili debolezze dell'argomentazione di Read, ancora una volta ciò che mi sembra davvero rilevante è il fatto che il legame tra immagine e scultura venga negato in forma radicale, al punto da sottrarre la scultura al dominio delle arti visive: perché, sembra, Read è molto prudente – se sufficientemente è altro conto – a non fare della scultura un'arte aptica (la visione tattile) piuttosto che pienamente tattile.

Quella di Read è una soluzione che si potrebbe dire sensorialistica, cioè strettamente legata alla riconduzione di una prassi a un mezzo sensoriale privilegiato. L'immagine – l'oggetto visibile – cede, ma non il senso nella rappresentazione né lo stesso rappresentare considerato come la generale attività di produzione di forma (tattile o visiva). Eppure già da alcuni anni tra gli artisti si era andata affermando una più radicale concezione dell'arte come dispositivo nel quale la rappresentazione non solo non avrebbe dovuto costituire l'atto fondamentale della produzione di forme, ma addirittura qualcosa da rifuggire.

Le prime articolazioni di questa posizione, che poi prenderà una fisionomia più estrema in correnti e artisti che si affermeranno tra la fine degli anni '60 e l'inizio degli anni '70, le possiamo leggere in due interventi, in realtà abbastanza distanziati nel tempo, che hanno come argomento proprio la scultura. Sulla "Partisan Review", un periodico comunista americano, nel 1949 Clement Greenberg, il critico d'arte che negli anni '60 avrebbe dato un forte impulso al minimalismo, pubblicò un breve scritto intitolato *The New Sculpture*: l'atteggiamento di fondo dà per scontata la nullità di derive mimetiche in scultura e attribuisce agli scultori degli anni '20-'40 il merito di aver liberato lo spazio scultoreo da quello pittorico, focalizzando l'importanza e la centralità dell'oggetto rispetto all'immagine. Le affermazioni di Greenberg intorno ai concetti di realtà, immagine e oggetto non trovano una definizione chiara e sarebbe necessario verificare con maggiore ampiezza il significato che egli attribuisce a essi (per esempio se influisce in qualche modo il materialismo storico), ma questa incertezza non confonde l'idea che qui interessa mettere in luce: e cioè quella che la scultura, la nuova scultura, rinuncia a essere il supporto di una qualsiasi narrazione che abbia a che fare con la finzione o l'illusione, per essere produttrice di meri oggetti. Il mito della scultura monolitica, cioè il pezzo organicamente strutturato, è già un anacronismo e gli oggetti della scultura saranno infiniti, tanti quanto sono i materiali, tanti quanto sono le cose.

L'estrema positività di Greenberg contrasta palesemente con le note malinconiche (o suicide) di Martini, ma entrambe arrivano e partono dallo stesso punto, in cui la fine e la rinascita della scultura sembrano essere il nullificarsi della tensione rappresentativa. E in un certo senso, nello scritto *Specific Objects* di Donald Judd cui alludevo precedentemente, apparso nel 1965 in "Art Yearbook", le due posizioni si congiungono. Per Judd, critico d'arte e scultore, la scultura sta proprio per finire e tuttavia sarà qualcosa di diverso da ciò che è stata finora. Nessuno già più pensa che essa sia il mezzo per esprimere l'esigenza di antropomorfismo che ogni rappresentazione porta con sé; nessuno più può pensare che possa esprimere la conoscenza visiva nel suo mezzo plastico; non si potrà vedere altro, nelle sculture, in questi

oggetti tridimensionali indifferenti alla rappresentazione della massa, alieni da pretese di resa volumetrica, inespressivi rispetto allo spazio che occupano, non si potrà vedere altro, dicevo, che il neutro, l'oggetto senza attributo, l'oggetto unico, singolo, specifico. Ripudiato così qualsiasi elemento plastico, costruttivo e modulare che formi l'opera dall'interno, Judd pensa che questo permetta un nuovo contatto con la realtà, anzi produca una nuova realtà di oggetti specifici di cui la vista non è che un mezzo casuale, forse evitabile.

La crisi della scultura, insomma, è, tra le altre cose, parte della storia della rappresentabilità – della relazione tra segni e oggetti, tra immagini e simboli, tra allusione e notazione –, che nella scultura trova un capitolo imbarazzante in cui segno e cosa rischiano di coincidere.

Qui è necessario che mi fermi, senza tuttavia rinunciare a un'osservazione conclusiva e non definitiva che riguarda più da vicino i nostri anni: cercare di comprendere la scultura in un'epoca in cui le differenze tra le arti sono tanto esili, sembra un'operazione destinata a tracciare i contorni di qualcosa che fu e non sarà mai più. Anche se le cose stessero proprio in questi termini – e cioè che le arti producono espressività facendo agire mezzi diversi fino alla fusione – non è detto che i singoli mezzi che concorrono all'opera d'arte integrata cancellino i propri elementi costitutivi: anche se si modificano e si torcono le loro funzioni, le soglie di percettibilità e tutto il loro valore di impiego e di designazione. Questo per chiarire che nel pensare la scultura dopo la scultura l'unico modo di non rischiare di scrivere l'epitaffio di un genere significa doverla cercare proprio lì dove a tutti sembrerebbe essercene meno.

La parvenza del soggetto: sulla concezione hegeliana del ritratto

di Giovanna Pinna (Cosenza)

1. Al ritratto è riservato nelle *Lezioni* hegeliane sull'estetica uno spazio non ampio. Le considerazioni ad esso dedicate assumono tuttavia, ad osservarne attentamente la collocazione, un rilievo inaspettato. Di ritratto, di «qualità ritrattistica» o di «modo ritrattistico» Hegel parla infatti (a più riprese, dato il carattere composito del testo dell'*Estetica*) in relazione a due snodi problematici essenziali per la teoria: la struttura dell'arte romantica e la funzione della forma naturale per la costituzione dell'opera d'arte. Il carattere ritrattistico appare come una delle componenti principali dell'arte romantica, in quanto modo peculiare di rappresentazione dell'individualità. Attraverso le osservazioni che Hegel dedica all'argomento è possibile da un lato mettere a fuoco in quale accezione i concetti di soggettività e di individualità entrino nella definizione dell'arte moderna, e precisare dall'altro alcune linee di tendenza nella sua concezione storica dell'arte figurativa.

Bisogna notare in via preliminare che il ritratto aveva uno statuto problematico nel quadro delle estetiche del primo Idealismo, per ragioni legate all'idea della simbolicità dell'arte. Caratteristica primaria del ritratto è infatti l'ineliminabilità del riferimento al soggetto reale rappresentato, il che mantiene nell'opera un residuo di contingenza ed impedisce di far emergere compiutamente il contenuto ideale attraverso la particolarità dell'immagine¹. Sospetto per la sua (presunta) contiguità con il principio di imitazione della natura, questo genere pittorico è per conseguenza relegato al rango di genere minore, solitamente accanto al paesaggio, ed è riscattato soltanto da un trattamento simbolico dell'immagine, tale da ridurre per quanto possibile «l'irruzione della temporalità» nella rappresentazione artistica². Così Schelling nella *Filosofia dell'arte* nega ogni autonomia al ritratto, definito come un tipo di rappresentazione il cui fine e la cui intenzione sono costituiti dal massimo accordo dell'immagine con l'oggetto raffigurato³. Un nesso, questo, puramente imitativo e che pone il ritratto al gradino più basso della rappresentazione della figura umana. Ed anche Friedrich Schlegel, che pure in alcuni frammenti parla di «filosoficità» e di «assolutezza» del ritratto, intuendone evidentemente il legame sostanziale con la soggettività, in una trattazione più estesa e sistematica risalen-

te al 1803 ammette il valore estetico di questo genere pittorico soltanto a condizione di una trasfigurazione simbolica dei singoli elementi della figura, come accade ad esempio nella pittura italiana del primo Rinascimento ⁴. Ciò conduce ad una negazione di fatto delle qualità distintive del ritratto come tale.

La posizione hegeliana si distacca notevolmente dalle concezioni di Schelling e di Schlegel, concezioni che la sua teoria estetica certamente presuppone, e con le quali condivide almeno una parte delle esperienze storico artistiche da cui essa scaturisce. La rivalutazione hegeliana del ritratto, che si connette strettamente ad una nuova lettura dell'arte medievale tedesca e fiamminga e soprattutto del Seicento olandese, rivela uno spostamento della prospettiva storico-artistica che sta alla base della definizione dell'arte moderna o romantica. A tale spostamento si accompagna una significativa trasformazione delle coordinate concettuali della teoria dell'arte.

Cercherò qui di definire il significato e la portata del concetto di ritratto nella teoria dell'arte di Hegel, delimitandolo rispetto al principio di imitazione ed a quello di idealizzazione (§ 2), di mostrare come i presupposti sistematici della concezione hegeliana del ritratto risiedano nella teoria della soggettività assoluta (§ 3), ed infine di indicare a quale paradigma storico-artistico possa essere ricondotta la riconsiderazione da parte del filosofo di questo genere figurativo (§ 4).

2. In qualche luogo delle *Lezioni* Hegel menziona a proposito del ritratto una componente imitativa, a causa della quale esso sarebbe una delle forme d'arte più distanti dall'idealità, «sebbene – egli precisa – già nei ritratti la mera imitazione non sia sufficiente» ⁵. L'imitazione della natura gli appare subito come una chiave di lettura inadeguata per spiegare l'indubbia rilevanza che il ritratto assume nella pittura moderna: di ritratto si parla infatti a partire dal Rinascimento. Inoltre, benché marginalmente compaia il termine imitazione, è evidente che Hegel, riconoscendo il ritratto come espressione figurativa tipicamente romantica, non intende l'imitazione della natura nel senso della tradizione che fa capo a Winckelmann, ossia come imitazione delle forme archetipiche o delle belle forme naturali, quanto piuttosto come raffigurazione di elementi individuali della realtà sensibile ⁶. La differenza tra l'imitare la natura, almeno nel senso del paradigma classicistico, ed il ritrarre, sta proprio nel fatto che quest'ultima operazione mira a rappresentare i tratti singolari, a individuare ed a ricostruire un'identità determinata.

Ciò implica però l'introduzione nella sfera dell'arte di elementi del mondo sensibile che appaiono difficilmente estetizzabili. Il ritratto porta in primo piano la questione della funzione della forma naturale e dei limiti dell'idealizzazione. L'ideale è infatti «la realtà richiamata dal-

la distesa delle singolarità e accidentalità», ed il ritrattista è in generale costretto a smussare gli aspetti più bassi della corporeità per riuscire ad esprimere l'interiorità dell'individuo. Tuttavia – ed è questo che distingue l'idealizzazione come fissazione di tipi, propria dell'arte classica, dal libero trattamento della forma naturale al fine di adeguarla alla percezione soggettiva del carattere degli oggetti, proprio dell'arte romantica e segnatamente della pittura – il ritratto non cerca di accordare la forma sensibile ad un contenuto spirituale, ma ricerca la spiritualità nella particolarità fisiognomica. In questo procedere riflessivamente dall'esterno verso l'interno l'unità ideale si perde a favore della complessità del carattere e delle contraddizioni dell'individuo. Ciò rende impossibile ricondurre in un ritratto l'espressione della figura o delle figure rappresentate ad un unico significato o tono fondamentale, ed è per questo, afferma Hegel, che «un ritratto si palesa, mediante le sue particolarità, subito come tale».

Così in alcuni ritratti «tedeschi medievali e olandesi» i personaggi «devono apparire tutti immersi nella devozione, e la pietà traluce realmente da tutti i tratti, ma in quegli uomini noi conosciamo al contempo, p. es., valorosi guerrieri, delle persone di forti sentimenti, pratiche della vita e della passione dell'operare, e nelle donne noi vediamo delle spose dotate di analoghe forti qualità vitali»⁷. Rispetto ad un quadro raffigurante, ad esempio, una scena religiosa, qui il significato ideale (il sentimento di devozione) si fa faticosamente strada attraverso una serie di determinazioni che rivelano l'indole degli individui e la loro collocazione nel mondo: l'idealità assume così una *facies* concreta attraverso il caratteristico. Né d'altra parte è la fedeltà al modello ad essere determinante per questo genere artistico, ma piuttosto il «cercare una viva espressione umana, un'individualità caratteristica», il «trasferire ogni contenuto nella particolarità soggettiva e nella sua variopinta esteriorità»⁸. In ciò Hegel vede rappresentata la tendenza positiva dell'arte moderna, che in questo senso, egli afferma, possiede complessivamente un carattere ritrattistico. La naturalità resta presente nel ritratto come riferimento necessario, ma negato nella sua consistenza reale. Più di altre forme di rappresentazione visiva il ritratto ha la sua radice in un'alterità, la realtà determinata che sta dietro la parvenza, che è incancellabile ma al tempo stesso inattingibile.

Il compito della raffigurazione ritrattistica per Hegel consiste nel «portare ad intuizione l'individualità, la spiritualità nella sua particolarizzazione e vitalità più reale». In altre parole, il ritratto mette anch'esso in atto un processo di idealizzazione, ma solo nel senso che produce una sintesi espressiva fondata su di una raffinata percezione fisiognomica da parte dell'artista. Tale processo non deve giungere dunque a cancellare quel che Hegel chiama la vitalità concreta e particolare del soggetto rappresentato, ovvero la sua singolarità. In tal modo il ritratto

esprime il senso dell'individuo singolo assai più della sua fisionomia naturale, mai realmente capace di unificare nella singola espressione gli sparsi elementi dell'esistenza. Il punto focale di questa espressione artistica è la costruzione dell'identità, che si configura come la concentrazione nell'istante della rappresentazione della storia dell'individuo.

Considerato da questo punto di vista, il ritratto è la sintesi di una ricognizione sul soggetto condotta attraverso la selezione degli elementi visivi. Hegel considera la pittura come una scuola del vedere: ciò che sfugge all'occhio nella sua percezione «normale» del mondo sensibile, assume rilievo e significato attraverso la mediazione pittorica. Se è però vero, secondo un'espressione famosa, che l'arte conferisce all'immagine «mille occhi», è nell'arte moderna che, attraverso l'astrattezza del mezzo pittorico, la realtà sensibile diviene nella sua parvenza oggetto della riflessione ⁹. La libertà dell'artista nei confronti della forma naturale origina dalla separazione tra contenuto e parvenza, e la pittura romantica esprime allo stesso tempo, nel suo generale tendere al ritratto, la centralità e l'irrilevanza della parvenza. Se infatti essa da un lato non opera se non con la parvenza particolare degli oggetti, dall'altro assume che tale parvenza, in quanto particolarità, abbia fuori di sé il suo fondamento, vale a dire in quella interiorità spirituale a cui rimanda, ma senza incarnarla interamente. Hegel sottolinea l'allusività del ritratto e la discrepanza tra la forma naturale del modello e la verità del carattere. In questo spazio agisce la libertà della creazione artistica e si realizza il processo di riflessione del soggetto.

3. Il ritratto reca in sé un'aporia ineliminabile: la presenza di un'esistenza singolare, quella del modello, senza cui il ritratto non sarebbe un ritratto, che però viene negata come elemento extraestetico nel momento in cui il mezzo artistico trasforma l'immagine in specchio di un'individualità. Il soggetto è rappresentato nella sua relazione con sé, contemporaneamente negato nella sua singolarità, e nondimeno si manifesta per mezzo di essa. Questo fa sì che per Hegel il ritratto rappresenti la linea di tendenza di tutta l'arte romantica, soprattutto dopo che la religiosità e le sue forme hanno cessato di costituire il centro della rappresentazione artistica. Tale aporia corrisponde infatti alla struttura del soggetto assoluto, e l'arte moderna o romantica è per Hegel primariamente un'arte della soggettività. Ciò significa che la soggettività, intesa non come soggetto empirico e neppure come soggetto trascendentale, bensì come soggettività infinita o assoluta, ne costituisce – afferma Hegel – il contenuto (*Gehalt*).

La concezione dell'assoluto come soggetto, quel che nel senso della filosofia della religione è il contenuto speculativo del Cristianesimo, rappresenta, in altri termini, il principio dell'intuizione artistica nel mondo romantico. Dalla struttura della soggettività infinita, che per

Hegel è il movimento di autocomprensione del sapere assoluto, un'attività necessaria in cui «l'assoluta universalità è al tempo stesso personalità individuale», deriva la relazione fra interiorità e forma nell'arte romantica¹⁰. Nelle *Lezioni di estetica* leggiamo che «nel concetto di soggettività assoluta è implicita l'opposizione fra l'universalità sostanziale e la personalità, opposizione la cui mediazione realizzata riempie il soggetto della sua sostanza ed eleva il sostanziale a soggetto assoluto che sa e vuole se stesso»¹¹.

Il romantico si muove all'interno di questa opposizione, su cui poggia la peculiare relazione asimmetrica tra contenuto e forma. L'arte classica può risolvere interamente nella forma il contenuto spirituale in virtù del fatto che resta al di qua della comprensione del movimento soggettivo, e conosce soltanto individualità universali o sostanziali, che altro non sono che determinazioni di un unico ideale. L'arte romantica, invece, scaturisce proprio dalla scissione logica tra l'universalità del soggetto astratto e la necessità della sua esistenza come singolarità. In altre parole, il singolo soggetto individuale si coglie come universale e nell'universale ha il suo fondamento, ma al tempo stesso la soggettività infinita ha in sé come momento necessario il *principium individuationis*. L'individualità in quanto tale ha dunque il proprio luogo d'elezione nell'arte classica, mentre nel moderno «è invece il soggetto singolo, reale nella sua vita interna che acquista infinito valore, in quanto soltanto in lui si dispiegano ad esistenza e si riuniscono i momenti eterni dell'assoluta verità»¹². Quel che a livello logico è la singolarità, nell'arte si configura come la realtà immediata dell'individuo¹³.

A questa struttura della soggettività infinita pertiene l'opposizione alla finitezza intesa come negatività che deve essere ricondotta all'assoluto e conciliata con esso. Ciò significa che l'arte romantica, incentrata sull'interiorità, tende a rappresentare il mondo della finitezza come avente il suo fondamento in qualcosa d'altro. Da un lato il reale è abbassato ad apparenza indifferente, dall'altro la soggettività infinita si comprende e si rappresenta soltanto attraverso la peculiare configurazione dell'individuo singolo. Il ritratto assume un significato centrale in un mondo in cui il soggetto non può più contare sulla coerenza strutturale tra individuo e totalità, in un mondo che riconosce nella specifica attività del singolo l'unico luogo di manifestazione dell'universalità. La figura umana, e soprattutto il volto, diviene perciò nella rappresentazione ritrattistica il punto in cui vengono a coincidere il carattere del singolo e l'insieme dei rapporti che definiscono la collocazione di quel soggetto nella sfera dell'oggettività. Il *focus* resta però sulle qualità specifiche di quel determinato soggetto, di cui il ritratto condensa nell'istantaneità della rappresentazione l'estensione della storia individuale: «Il ritratto dev'essere espressione della peculiarità spirituale, della particolarità del carattere»¹⁴.

Notoriamente per Hegel il concetto di bellezza è realizzato pienamente solo nell'arte classica, in cui è portata a compimento la piena idealizzazione della forma naturale. A differenza di quel che accade nell'arte classica, nell'arte romantica l'anima non cerca di pervadere di sé il corpo, cioè non lo idealizza. Il corpo resta così nella sua ordinarietà, come forma comune di fronte ad una interiorità che si pone come unico principio, e l'arte può accogliere di conseguenza «le tracce della temporalità, dell'indigenza della natura, l'esteriorità dell'esistenza»¹⁵. Il ritratto, incentrato sulla fissazione di una particolarità caratteristica, si sviluppa a partire dalla dissoluzione del nesso organico tra idea e forma naturale: «Con questa indifferenza verso l'unione idealizzante di animo e corpo, ruolo essenziale per l'individualità maggiormente specifica del lato esterno ha il *ritratto* (*das Porträtartige*), che non cancella, per sostituirli con linee più appropriate, i tratti e le forme particolari, quali esse sono effettivamente»¹⁶. Alla bellezza in senso proprio si sostituisce nell'arte romantica la ricerca dell'espressione della verità, la ricchezza dell'interiorità che nasce dall'interna scissione del soggetto.

4. La componente ritrattistica dell'arte moderna appare dunque radicata nella struttura stessa della soggettività romantica. Nella sezione dedicata alla pittura Hegel afferma che questa, arte riflessiva per eccellenza, «in quanto più delle altre arti figurative attribuisce alla figura ed al carattere particolari il diritto di comparire per sé, è molto incline a passare al ritratto vero e proprio». Non solo sarebbe «molto ingiusto condannare la pittura di ritratti come non adeguata all'alto fine dell'arte», ma «si può in un certo senso affermare che i progressi della pittura, a partire dai suoi tentativi imperfetti, son consistiti nell'evolversi verso il ritratto»¹⁷. Mentre Schlegel e Schelling, come si è detto, tendono a mettere in parentesi la caratteristica più specifica del ritratto, Hegel giunge ad affermare che tutta l'arte moderna tende al ritratto e che il carattere ritrattistico costituisce un sviluppo positivo per la pittura. Una breve ricognizione degli esempi utilizzati per suffragare le diverse analisi teoriche del genere ritratto offre elementi interessanti per comprendere il ruolo ad esso attribuito nell'arte moderna.

Schelling nella *Filosofia dell'arte* dedica grande attenzione ad un dipinto di Holbein nella galleria di Dresda, che ritrae un dignitario con la sua famiglia¹⁸. È questo un ritratto collettivo dello stesso genere di quello ricordato da Hegel (v. sopra), forse addirittura la medesima opera. Mentre però Hegel pone l'accento sulla molteplicità degli elementi, individuali e sociali, che compongono il carattere dei soggetti raffigurati, l'attenzione di Schelling è rivolta al generale impianto morale di cui l'immagine si farebbe tramite, la morale del buon tempo antico, i costumi austeri della vecchia Germania. In tal modo idealiz-

za, traducendola nella categoria generale della «moralità», la dimensione sociale della costituzione del soggetto reale, che è una componente centrale del ritratto moderno. Egli legge l'opera nel senso della rappresentazione delle virtù o dei tipi morali, tipica del ritratto antico ed ancora presente nel ritratto del primo Rinascimento, e che lascia progressivamente spazio alla tematizzazione della soggettività individuale¹⁹. Questa interpretazione è rafforzata da un esempio tratto da Plinio, che indica nella sintesi idealizzante la virtù del ritratto: «Il dipingere ritratti come arte dovrebbe essere perciò naturalmente limitato a soggetti di cui sia realmente possibile evincere un significato simbolico e nei quali si possa vedere che la natura ha perseguito un progetto razionale e lo scopo, per così dire, di esprimere un'idea. La vera arte del ritratto dovrebbe quindi consistere nel raccogliere in un unico momento l'idea dell'uomo dispersa nei singoli atti e momenti della sua vita, ottenendo in tal modo che il ritratto risulti da un lato nobilitato e dall'altro più somigliante all'uomo (cioè all'idea dell'uomo) di quanto egli stesso non si somigli nei singoli momenti della sua vita. Plinio (*NH* XXXIX 8) racconta che Eufanore [pittore vissuto nel IV secolo a. C.] aveva raffigurato Paride in un dipinto (che naturalmente non era un ritratto) in modo tale che in lui si potessero scorgere simultaneamente il giudice delle tre dee, il rapitore di Elena e l'uccisore di Achille. In una tal raffigurazione dell'intero uomo nelle sue singole manifestazioni dovrebbe appunto consistere il supremo, anche se – com'è facilmente intuibile – il più difficile, compito del ritratto»²⁰. La giustificazione del ritratto mediante l'eliminazione della sua caratteristica più propria appare paradossale, ma è pienamente giustificata nel quadro dell'estetica dell'identità. Schelling resta infatti legato ad una concezione classicistica dell'arte figurativa, il cui canone, costruito in base allo schema archetipo-immagine derivata (*Urbild-Abbild*), esclude la storicità e la riflessività dalla sfera propriamente artistica.

Per Friedrich Schlegel l'esempio più elevato di ritratto è la Monna Lisa di Leonardo, un'opera che, grazie al gioco di rispecchiamenti tra «l'anima nascosta nel volto della persona» e la simbolicità allusiva del paesaggio dello sfondo, «esce subito dai confini del genere, che, finché resta tale, è piuttosto limitato»²¹. Tale limitatezza deriva propriamente dalla difficoltà, che Schlegel attribuisce al ritratto, di far passare attraverso la raffigurazione di tratti singolari il significato della soggettività infinita o trascendentale: «che cosa definisce infatti un volto con più esattezza di ciò che esprime precisamente non la tendenza più elevata, ma la specificità limitata ed in sé conclusa di questa natura?»²². La presenza innegabile della singolarità può dunque essere solo superata nell'idealizzazione, non assunta come elemento costitutivo dell'opera figurativa.

Per questa ragione i ritratti di Tiziano, incentrati sulla sensualità del

colore, esibiscono per Schlegel una «verità ingannevole», cioè ammantano illusoriamente l'individualità empirica di una bellezza sensibile. Rispetto al modello «simbolico» leonardesco essi stanno al livello più basso dell'arte del ritratto. Il soggetto raffigurato non è infatti puro rispecchiamento della soggettività infinita, non si risolve interamente in simbolo, ma conserva le tracce di una vitalità spuria, quella, appunto del soggetto singolare ed empirico.

Rispetto alle estetiche del primo idealismo Hegel opera innanzitutto uno spostamento cronologico. Il ritratto è connesso soprattutto al Rinascimento tardo e all'arte olandese ed è la forma a cui la pittura moderna tende. La scala di valori è rovesciata rispetto a quella di Schlegel: Tiziano con i suoi ritratti occupa un luogo eminente nella storia dell'arte perché attraverso il colore, mezzo insieme massimamente astratto e massimamente sensibile, dà forma alla singolarità dell'individuo, unico tramite della vitalità spirituale²³. In secondo luogo, egli sembra privilegiare opere che non seguono più rigorosamente la prospettiva centrale, il cui significato ideale è legato alla concezione platonizzante del rapporto macrocosmo-microcosmo. Nella pittura italiana del Quattrocento e del primo Cinquecento la priorità della linea, strumento dell'intelletto, rispetto al colore ed appunto l'uso della prospettiva centrale tendono a definire un soggetto ancora in parte condizionato da un sistema fisso di valori. L'autonomizzazione dell'individuo, non più esclusivamente immagine di concetti o di valori univocamente definiti, va di pari passo con l'assunzione della complessità e della varietà della realtà concreta. In termini figurativi ciò si traduce da un lato nella personalizzazione dei tratti somatici e dall'altro – come accade in maniera evidente nella pittura fiamminga e olandese, di cui troviamo nelle lezioni hegeliane un'analisi famosa – con la riqualificazione visiva degli oggetti dell'esperienza ordinaria. Si può affermare, semplificando un poco, che la visione poliprospectica corrisponda alla interna opposizione della soggettività di cui Hegel parla a proposito del fondamento generale dell'arte romantica ed alla conseguente complessità del rapporto tra individuo e mondo storico.

Illuminanti in tal senso sono le riflessioni che Hegel dedica ai ritratti di van Dyck: «i grandi ritratti, quando ci stanno davanti in piena vitalità ad opera di tutti i mezzi dell'arte, possiedono in questa pienezza stessa dell'esistenza quel che li fa uscire, li fa oltrepassare la loro cornice. Nei ritratti di van Dyck, p. esempio, la cornice, specialmente quando la figura non è interamente di fronte, ma è un po' girata, mi è parsa come la porta del mondo in cui l'uomo fa il suo ingresso»²⁴. Il ritratto può costituire una via d'accesso privilegiata alla complessità dell'esistenza dell'individuo, giacché racchiude nell'istantaneità della figura rappresentata una rete di relazioni che il soggetto intrattiene col mondo e con altri individui. La posizione della figura allude ad una collocazione dinamica dell'individuo nel suo mondo. Il soggetto mo-

dero infatti, e questo costituisce per Hegel un motivo centrale dell'arte romantica, non si definisce esclusivamente nella sua relazione con sé, ma necessita di un contesto, di una situazione che contribuisce a costruire la personalità.

In conclusione, si può forse affermare che la visione hegeliana del ritratto, pur nella brevità delle considerazioni dedicate a questo tema, rispecchia significativamente la relazione fondamentale tra forma naturale e soggettività nell'arte romantica. Essa costituisce inoltre un interessante elemento di verifica delle differenze che intercorrono tra la concezione simbolica dell'arte di marca romantica e la teoria hegeliana dell'arte, assai meno classicistica nei suoi esiti di quanto alcune affermazioni programmatiche sull'idealità del bello possano far pensare.

¹ Scrive Gadamer: «il ritratto contiene un rapporto al rappresentato che non è puramente casuale, ma che è oggetto di un'intenzione esplicita e caratterizza la rappresentazione come ritratto». H. G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Tübingen, Mohr, 1960; trad. it. Milano, Bompiani, 1983, p. 180 ss. Una considerazione analoga troviamo in C. Brandi, *Carmine o della pittura*, Torino, Einaudi, 1962, p. 22 s.

² Per un'analisi più dettagliata delle posizioni di Schelling e di Friedrich Schlegel rimando al mio *Il volto negato. Rappresentazione del volto e teoria del ritratto nel primo Romanticismo tedesco*, in stampa in *Il volto. Ritratti di parole*, a cura di R. Rinaldi, Milano, Unicopli.

³ Cfr. F. W. J. Schelling, *Philosophie der Kunst*, in Id., *Sämtliche Werke*, a cura di K. F. A. Schelling, Stuttgart, Cotta, 1856-61, vol. v, p. 540 s.; trad. it. a cura di A. Klein, Napoli, Prismi, 1986, p. 210 s.

⁴ F. Schlegel, *Gemäldebeschreibungen aus Paris und den Niederlanden in den Jahren 1802-1804*, ora in *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*, a cura di E. Behler con H. Eichner e J. J. Anstett, Paderborn - München - Wien, Schöningh, 1975 ss., vol. iv, pp. 35-37.

⁵ G. W. F. Hegel, *Philosophie der Kunst*, a cura di A. Gethmann-Siefert, Hamburg, Meiner, 1999, p. 24; trad. it. a cura di P. D'Angelo, Bari, Laterza, 2000, p. 26. Nel seguito: *Philosophie der Kunst*.

⁶ Sulla critica del paradigma imitativo a partire dalla seconda metà del Settecento cfr. W. Preisendanz, *Zur Poetik der deutschen Romantik I: Die Abkehr vom Grundsatz der Nachahmung*, in *Die deutsche Romantik*, a cura di H. Steffen, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1967, pp. 54-74. Cfr. anche H. Blumenberg, *Nachahmung der Natur. Zur Vorgeschichte des schöpferischen Menschen*, in "Studium Generale", x, 1957, pp. 855-84; trad. it. in *Le realtà in cui viviamo*, Milano, Garzanti, 1987, pp. 50-84.

⁷ G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, vol. I, p. 228 s.; trad. it. a cura di N. Merker, Milano, Feltrinelli, 1978, p. 230. Nel seguito: *Ästhetik*, I, II, III.

⁸ *Ästhetik*, III, p. 87; trad. it. p. 1123 s.

⁹ Sulla riflessività della pittura romantica cfr. A. Gethmann Siefert, *Einleitung in Philosophie der Kunst*, pp. CLXXI ss.

¹⁰ Per un'analisi approfondita del concetto di soggettività infinita e della sua collocazione storica si veda W. Jaeschke, *Soggetto e soggettività*, in *Fede e sapere. La genesi del pensiero del giovane Hegel*, a cura di R. Bonito Oliva, Milano, Guerini, 1998, pp.249-262.

¹¹ *Ästhetik*, vol. II, p. 143; trad. it. p. 700.

¹² *Ästhetik*, vol. II, p. 131; trad. it. p. 687.

¹³ Sui concetti di individualità e singolarità cfr. B. Hilmer, *Scheinen des Begriffs. Hegels Logik der Kunst*, Hamburg, Meiner, 1997, pp. 203 ss.

¹⁴ G. W. F. Hegel, *Die Idee und das Ideal, Sämtliche Werke*, a cura di G. Lasson, vol. xa, Hamburg, Meiner, 1931, p. 227.

¹⁵ *Philosophie der Kunst*, p. 185; trad. it. p. 180.

¹⁶ *Ästhetik*, vol. II, p. 144; trad. it. p. 701.

¹⁷ *Ästhetik*, vol. III, p. 102 s.; trad. it. p. 1139. Mi sembra riduttivo, in base a queste affermazioni di Hegel, incasellare il ritratto semplicemente nella “pittura di genere”, come fa ad es. K. Schüttauf, *Die Kunst und die bildenden Künste. Eine Auseinandersetzung mit Hegels Ästhetik*, Bonn, Bouvier, 1984, p. 172 s.

¹⁸ F. W. J. Schelling, *Philosophie der Kunst*, cit., p. 548; trad. it. cit., p. 212.

¹⁹ Cfr. sulla funzione dell'individualità nel ritratto rinascimentale H. R. Jauss, *Zur Entdeckung des Individuums in der Portaitmalerei, in Individualität* (“Poetik und Hermeneutik” XIII), a cura di M. Frank e A. Haverkamp, München, Fink, 1988, pp. 599-605.

²⁰ F. W. J. Schelling, *Philosophie der Kunst*, cit., p. 547; trad. it. cit., p. 211.

²¹ Cfr. F. Schlegel, *Gemäldebeschreibungen*, cit., p. 36.

²² *Ibidem*, p. 35.

²³ Sulla funzione del colore nella pittura si veda B. Collenberg, *Hegels Konzeption des Kolorits, in Phänomen versus System*, a cura di A. Gethmann-Siefert, Bonn, Bouvier, 1992, pp. 91-164.

²⁴ *Ästhetik*, vol. III, p. 85; trad. it. p. 1121.

Arte e memoria: a partire da Warburg

di Andrea Pinotti (Milano)

1. Memoria e morfologia

Le ricerche di Aby Warburg sulla teoria e storia delle immagini hanno a loro perno centrale il rapporto tra arte (o meglio e più in generale: espressione immaginale, di cui l'espressione artistica è un aspetto eclatante) e memoria. Ciò è, come si sa, massimamente evidente nell'ultimo suo progetto (al quale lavora nel corso degli anni Venti fino all'anno della sua morte, il 1929), rimasto incompiuto e forse costitutivamente impossibile a compiersi: l'Atlante *Mnemosyne*¹, che avrebbe dovuto mappare l'immaginario occidentale, con particolare riguardo alla cultura del bacino del Mediterraneo. Ma la questione della memoria non emerge come interesse tardo di Warburg: gli appunti giovanili dedicati alla scienza dell'espressione, a tutt'oggi inediti, testimoniano una precoce frequentazione di tale problematica.

Riconducibili al nesso immagine-memoria sono tutti gli strumenti categoriali elaborati da Warburg per indagare il complesso mondo delle immagini. Alcuni di essi sono diventati celebri: il *Nachleben der Antike*, la sopravvivenza (letteralmente: il continuare-a-vivere) delle immagini antiche nei secoli successivi alla loro insorgenza, fino a raggiungere innanzitutto il Rinascimento (periodo, come è noto, privilegiato dagli studi di Warburg), e quindi la contemporaneità; il *Dynamogramm*, l'immagine come segno dinamico e patemico, carica energetica che con la sua forza rende possibile tale secolare sopravvivenza; la *Pathosformel* – senz'altro il più fortunato concetto warburghiano –, la formula di pathos che descrive la postura corporea in cui si dà a vedere in modo paradigmatico un affetto e che custodisce l'invariante delle potenzialmente infinite variazioni dell'immagine nel corso della sua lunga, metamorfica vita; la *Polarität*, la struttura polare che fissa gli estremi entro i quali si può dare nella storia variazione e oscillazione dell'espressione immaginale del pathos nel gesto: mania ed estasi all'un polo (incarnate dalla menade-ninfa), melanconia e depressione all'altro (rappresentate dal dio fluviale afflitto).

Quale accezione di memoria è qui in questione, quale sua forma interagisce con questo impianto categoriale warburghiano? Certamente la memoria *individuale*, del singolo artista o produttore di immagini,

nel momento in cui questi si rapporta consapevolmente ad una tradizione che lo precede, la assume su di sé, la prende in carico, la rielabora criticamente, la contesta o vi soccombe: così in una medesima epoca Warburg distingue (in modo per la verità piuttosto problematico) fra i singoli artisti «caratteri deboli» e «caratteri forti», i primi in grado di dominare le antiche formule patetiche, i secondi vittime incapaci di opporre un adeguato *Filtersystem*² alla potente energia dei dinamogrammi. Un Botticelli, un Ghirlandaio apparivano al giovane Warburg «fra coloro i quali erano di temperamento troppo malleabile»³; non però Mantegna o Dürer, ai quali riuscirebbe di metabolizzare la tradizione piegandola ai loro scopi.

Certamente anche la memoria per così dire *esterna*, affidata a supporti materiali che custodiscono e tramandano fisicamente tale tradizione: ad esempio, i libri di disegni archeologici che riportano i modelli antichi, diffusi nella seconda metà del Quattrocento e utilizzati, tra gli altri, nella bottega del Ghirlandaio; oppure «le parti anteriori di antichi sarcofagi in pietra che, distribuiti per tutta Roma come resti monumentali fin nelle chiese, costituiscono nel primo Rinascimento i veicoli principali (*Hauptvehikel*) grazie ai quali si è *fisicamente preservato (leibhaftig... gerettet)* nell'età moderna il mondo delle divinità pagane»⁴.

Ma innanzitutto e per lo più è in gioco nella riflessione warburghiana il concetto di memoria *collettiva* o *sociale*: un patrimonio anagraficamente incerto e indeterminabile di motivi immaginali, di origini antichissime e altrettanto indeterminate e dalla incessante vitalità, al quale attinge l'artista non tanto inteso come consapevole e individua personalità creatrice, quanto piuttosto come entità per così dire divisa e condivisa con altri artisti e intrecciata al tessuto stesso della tradizione. È in questo senso che già il giovane Warburg fa ricorso, seguendo e al contempo ribaltando il ragionamento del proprio maestro Carl Justi, ai concetti aristotelici (*Cat.* 5, 2a13) di prima e seconda sostanza. «Quanto più riusciamo ad avvicinarci realmente a un maestro – scriveva Justi – e ad indurlo a parlare interrogandolo instancabilmente, tanto più severamente egli ci appare chiuso nelle sue opere come in un mondo suo proprio. Per esprimermi scolasticamente, quegli elementi generali di stirpe, scuola ed epoca che egli ha avuto da altri, con altri divide e ad altri tramanda, sono soltanto la sua natura secondaria (*δευτέρα οὐσία*), l'elemento individuale, idiosincrasico costituisce la sua sostanza primaria (*πρώτη οὐσία*). Caratteristica del genio è dunque l'iniziativa»⁵. L'elemento generale di un artista si riduce per Justi a natura o sostanza secondaria, condivisa con stirpe, scuola, epoca, tramandata e tramandabile, una questione di eredità e ambiente che non riguarda affatto il vero e proprio nucleo poetico del fare artistico, espresso nell'*Initiative* irriducibilmente individuale come manifestazione della natura o sostanza primaria.

Warburg accoglie dal maestro queste categorie, e però le rovescia: «Illustrare come Sandro Botticelli facesse i conti con le idee che degli antichi aveva la sua epoca, come li facesse quasi si trattasse di una potenza che esigea o resistenza o soggezione, e che cosa di tutto questo divenisse la sua “seconda sostanza”, ecco qual era la meta della presente ricerca»⁶. Il fuoco dell’attenzione di Warburg è incentrato – pur nel contesto di una monografia botticelliana – su quel tessuto connettivo anonimo e tipico che assicura quella singolarità al passato prossimo e remoto, sulla forma individuale nel suo rapporto essenziale con la vita perennemente diveniente come terreno in cui ogni singolo fenomeno nascendo come tale si radica, matura, e alla fine ritorna.

Questa riconduzione della prima alla seconda sostanza, di antica ascendenza aristotelica come si è visto, trae in Warburg alimento (e si specifica in senso materialistico) dalla sua intensa frequentazione di ricerche sviluppatasi nel corso dell’Ottocento nei campi della biologia e della neurologia (E. Hering, R. Semon⁷), della teoria dell’evoluzione (Darwin, Haeckel, Tito Vignoli⁸), della sociologia (Durkheim⁹): il debito da lui contratto nei confronti di tali indagini – tra l’altro anche rafforzato dall’influenza di Burckhardt¹⁰ –, sempre menzionato, non è stato però ancora adeguatamente illuminato.

Ma l’insistenza sulla seconda sostanza e sul suo anonimato rappresenta anche uno dei non pochi punti di contatto tra la teoria dell’immagine di Warburg e la teoria delle forme di Goethe, di cui l’iconologia warburghiana sembra voler essere una trasposizione consapevole sul piano della scienza dell’arte¹¹. Sono noti i sospetti manifestati dal Goethe morfologo della natura nei confronti dell’individuo, che gli appare un ostacolo all’autentica conoscenza del fenomeno. Nell’“Introduzione all’oggetto” (1807) della *Metamorfosi delle piante* si legge di una «massima superiore dell’organismo» secondo cui «ogni vivente non è un singolo, ma una pluralità; anche presentandosi come individuo, rimane tuttavia un insieme di esseri viventi ed autonomi, che, eguali secondo l’idea e per natura, appaiono empiricamente identici o simili, diversi o dissimili»¹². Ancor più esplicitamente si era espresso Goethe in un abbozzo della medesima “Introduzione”, risalente al 1800 circa: «Il concetto di individualità ostacola la conoscenza delle nature organiche. È un concetto triviale»¹³.

2. *Morfologia e scienza dell’arte*

Tali riserve nei confronti dell’individualità o, in termini aristotelico-justiani, “prima sostanza”, che sarebbero state riecheggiate tra gli altri anche da Nietzsche¹⁴ – insieme a Burckhardt, punto di riferimento fondamentale per Warburg –, non si limitano alla riflessione goethiana dedicata al mondo delle forme naturali, ma si estendono anche alle sue considerazioni sulla produzione e fruizione artistica, in accor-

do con quell'organica unità complessiva del suo pensiero e del suo operare. È lo stesso Goethe, in un appunto del 1823, a esplicitare questo nesso fra natura e arte in relazione alla questione dell'individualità: «Ciò che è stato detto del mio *pensiero oggettivo* (*gegenständlichen Denken*), potrei applicarlo con pari diritto a un *poetare oggettivo* (*gegenständliche Dichtung*). Certi grandi motivi, leggende, tradizioni millenarie, mi s'imprimevano così profondamente nei sensi, che li ho conservati vivi e operanti in me per quaranta o cinquant'anni; rivedere spesso con la fantasia (*Einbildungskraft*) queste belle immagini mi sembrava il più ambito tesoro, perché cambiavano continuamente aspetto senza mutare sostanza, e maturavano in forme sempre più pure, in rappresentazioni sempre più nette»¹⁵.

Riconoscendo il proprio operare artistico come l'esercizio di un poetare oggettivo, che si alimenta sempre di nuovo del vecchio (degli «strati profondi della specie», come commentò Gottfried Benn¹⁶), Goethe prende congedo – sessant'anni prima di Justi e della sua *Initiative* del genio – al contempo dalle istanze dell'autorialità, dell'originalità, della invenzione di un *novum* da parte di una irriducibile e geniale personalità, per attestarsi su una concezione della prassi poetante quale incessante variazione di forme originarie, di *Urformen*. Tali forme, non che dipendere dall'attiva fantasia del singolo poeta (che al massimo vi attingerebbe come a un passivo serbatoio, ma che più spesso tenderebbe a negare istituendo il proprio *novum*), piuttosto la condizionano; così che si dovrebbe ribaltare la relazione attivo-passivo, e pensare al singolo artista come all'occasione storicamente data di cui quelle forme e quei motivi approfittano per manifestarsi sensibilmente.

Goethe, come si è visto, definisce queste forme originarie «millenarie»: è dunque legittimo interrogarne la genesi dal punto di vista storico-cronologico? Se stiamo al parallelismo tra morfologia della natura e morfologia dell'arte, dovremmo in un certo senso dubitarne. Invitandoci ad abbandonare il «concetto triviale» (*Trivialbegriff*) della foglia, egli infatti – con evidente terminologia kantiana (la sua lettura della *Critica della ragion pura* data intorno al 1788, al rientro dal viaggio in Italia) – ci suggerisce di assumerne uno trascendentale¹⁷. L'originario della *Urpflanze* non sta dunque in una pianta antichissima, millenaria fin che si vuole ma comunque determinabile in linea di principio secondo un criterio storico-cronologico che fissi il punto iniziale e originale del complessivo sviluppo botanico successivo, bensì nel «*transzendentes Blatt*» quale regola variazionale delle infinite metamorfosi vegetali, loro condizione di possibilità. Dall'Italia Goethe aveva portato con sé un foglietto, conservato con cura, su cui aveva annotato: «*Alles ist Blatt*», tutto è foglia. «Attraverso questa semplicità – aggiungeva – diviene possibile la più grande molteplicità»¹⁸. Nel *Viaggio in Italia* possiamo del resto leggere: «Mi era in fatti balenata l'idea che in quel-

l'organo della pianta che noi siamo soliti di chiamare foglia, si nasconde il vero Proteo, che si sa celare e manifestare in tutte le forme. Prima e poi, la pianta non è che foglia»¹⁹.

Allo stesso modo, trasponendo e proseguendo queste considerazioni trascendentali dall'ambito della botanica all'ambito della *Dichtung*, si dovrebbe dire che i «grandi motivi, leggende, tradizioni millenarie» della fantasia oggettiva, al cui serbatoio la memoria collettiva attinge, sono non testi (in senso lato) storicamente determinati ed effettivamente esistenti nella loro individualità, bensì tipi trascendentali che regolano quali invarianti la loro infinita variazione metamorfica nel corso della storia della letteratura. Da questo punto di vista, la *Fedra* di Racine (1677) e quella di Seneca (scritta probabilmente all'epoca dell'educazione di Nerone), come l'*Ippolito* di Euripide (428 a. C.) che ne costituisce la principale fonte storica, sono equidistanti dal loro tipo o forma originaria, che ne regola le variazioni storiche; e così, dal punto di vista morfologico, l'*Antigone* di Sofocle (441 ca. a. C.) non è più originalmente vicina al proprio tipo di quanto non siano quelle di Robert Garnier (1580), di Vittorio Alfieri (1776), di W. Haseclever (1917), di J. Anouilh (1944), di B. Brecht (1948), tutte nella medesima relazione alla loro forma originaria: ciò che avrebbe fatto inorridire un Benedetto Croce, che si richiama allo stesso Goethe proprio per mostrare l'inammissibilità della storia letteraria comparata e condotta per temi, dal momento che «nella serie delle *Sofonisbe* [...] non c'è mai Sofonisba, ma c'è il Trissino o il Mairet, il Corneille, il Voltaire o l'Alfieri»²⁰.

Corrispondentemente, per passare dal letterario al figurativo e così ritornare a Warburg e al suo Atlante *Mnemosyne*, dal quale eravamo partiti, le rappresentazioni visive della mania estatica o della malinconia depressiva quali poli estremi della manifestazione del pathos in immagine vengono descritte dalle rispettive *Pathosformeln* quali invarianti trascendentali delle loro metamorfosi storiche: così la menade dei cortei dionisiaci non è più prossima al proprio tipo gestuale o *Formel* corporea della ninfa quattrocentesca del Ghirlandaio o della figura femminile che semina rappresentata su un francobollo da 25 centesimi delle poste francesi, o dalla fotografia di una giocatrice di golf – o ancora, aggiungiamo, della *Gradiva* di Jensen, Freud e Masson. È di questi tipi che ne va nella rammemorazione collettiva di *Mnemosyne*: non cioè memoria di immagini determinate storicamente, bensì memoria di matrici di serie variazionali, un «*Inventar der Vorprägungen*»²¹, un inventario non delle forme, bensì delle pre-formazioni come apriori o schemi delle forme, trascendentali delle immagini.

Warburg non è stato l'unico a far ricorso ad un approccio morfologico alla interpretazione delle immagini, alternativo a quello storico-cronologico e spesso problematicamente convivente con esso: prima di lui, possiamo ricordare i casi significativi (e a Warburg ben noti) di

Gottfried Semper e Giovanni Morelli, dopo di lui quello di Roberto Longhi.

Nel suo *Stil* (1860-63) Semper aveva consapevolmente adottato una prospettiva morfologico-tipologica in senso goethiano-humboldtiano per lo studio degli edifici architettonici, che venivano ricondotti attraverso il metodo comparativo (*Vergleichung*) a variazioni storiche delle quattro radici etimologiche originarie (focolare, tetto, recinto, terrapieno) caratteristiche della capanna primordiale (*Urhütte*)²². Tali radici venivano individuate da Semper, che si autodefiniva non a caso il «Cuvier della scienza dell'arte», con riguardo non alla loro forma esterna (che poteva mutare anche sensibilmente nei differenti casi storici), bensì alla loro funzione: «Allo stesso modo delle opere della natura, le produzioni delle nostre mani sono connesse l'una all'altra da poche idee fondamentali, che vengono espresse nel modo più semplice in certe forme e tipi originari [...]. Sarebbe importante indicare alcuni di questi tipi fondamentali delle forme artistiche e seguirli nella loro progressiva evoluzione fino al loro massimo sviluppo. Impiegato in ambito artistico, tale metodo, analogo a quello adottato dal barone Cuvier, ci aiuterebbe almeno a conseguire una chiara visione d'insieme e forse perfino a porre le basi per una teoria dello stile e una specie di tipologia o metodo euristico»²³.

Morfologica in senso squisitamente goethiano è inoltre l'attenzione micrologica dedicata da Semper a elementi apparentemente marginali e insignificanti di una cultura, in cui tuttavia e in un certo modo tutta la cultura nel suo complesso è prefigurata, così come la pianta in tutte le sue parti è in certo modo preannunciata nella foglia. È il caso degli antichi recipienti per l'acqua egizio (situla) e greco (idria): «I lineamenti fondamentali dell'intera architettura egiziana appaiono contenuti, come in embrione, nel secchio sacro del Nilo», la cui «forma è quella di una goccia». Lo stesso dicasi per l'idria greca: «Entrambe le forme preannunziano in qualche modo le future conquiste dell'architettura che, in seguito, si sforzerà di esprimere, sul piano monumentale, l'essenza dei due popoli»²⁴.

Allo stesso Cuvier, oltre che a Goethe, de Candolle e Johannes Müller, bisogna guardare anche per comprendere la formazione di Giovanni Morelli, che negli anni 1833-38 aveva studiato scienze naturali alle università di Monaco ed Erlangen²⁵. La necessità di tale ricostruzione retrospettiva sul terreno scientifico-naturale – per molto tempo trascurata a tutto vantaggio di un Morelli precorritore delle tecniche di indagine psicoanalitiche²⁶ e del noto quanto discusso “paradigma indiziario” di Carlo Ginzburg²⁷ – risulta evidente ad una attenta lettura del suo “Concetto fondamentale e metodo” che introduce gli studi sulla *Pittura italiana* (1890), puntualmente definiti da Edgar Wind «prove morfologiche»²⁸: «Come il botanico deve conoscere le sue piante [...], lo zoolo-

go i suoi animali, per distinguere a primo aspetto il lioncello dal gatto domestico, il fico dalla zucca, così anche lo storico dell'arte è tenuto a conoscere i suoi edifici, le sue statue e i suoi quadri, se vuole darne un concetto adeguato prima a se stesso e poi ai suoi uditori o lettori»²⁹.

Similmente alla passione micrologica di Semper per prodotti anonimi della *Kunstindustrie* quali i vasi, ritroviamo in Morelli, come è noto, una particolare predilezione (totalmente esente da preoccupazioni estetistiche) per il piccolo e l'insignificante, sul quale tuttavia si gioca tutta la scommessa dell'attribuzione, e quindi, in ultima istanza, lo statuto stesso del concetto di stile: «Si può ridere di tutto, [...] specialmente quando non si ha intendimento. Ed un'unghia è forse, almeno agli occhi di uno studioso della natura, più antiestetica d'un capello o di qualunque altra parte del corpo umano? Ma vi sono casi nei quali la forma e il taglio delle unghie può servire a distinguere, per esempio, un quadro nordico (fiammingo o tedesco) da un italiano»³⁰.

L'esigenza, prospettata da Morelli, di cogliere intuitivamente la differenza tra due artisti, scuole, periodi, culture artistiche (quel saper «distinguere a primo aspetto il lioncello dal gatto domestico, il fico dalla zucca») sarebbe stata condivisa, in tempi più recenti (intorno alla metà degli anni Venti, quindi contemporaneamente alle ricerche warburghiane sull'Atlante *Mnemosyne*), anche da Roberto Longhi: chiara appare in lui l'alternativa tra una storia cronologica e una storia che è stata definita «morfologica», i cui risultati si possono ottenere anche senza particolari cognizioni cronologiche e di individualità storiche e che dà luogo a «serie di sviluppo storico, cui tuttavia il rapporto con una qualsiasi serie cronografica è inessenziale». Prendendo in esame l'opera nella sua singolarità irriducibile – in questo caso il tondo della *Sacra Famiglia* alla Galleria Borghese –, Longhi procede ad attribuirlo a fra Bartolommeo, individuando una «identità qualitativa» tra la tecnica che risulta dal tondo e il modo «che è proprio, negli ultimi anni del Quattrocento, soltanto di fra Bartolommeo», identità cui avrebbe potuto giungere, come lui stesso riconosce, «anche senza particolari conoscenze cronologiche e d'individui storicamente determinati; senza per altro negare che la sensibilità per le forme abbia ad essere nutrita dalla conoscenza delle varietà di esse, ciò ch'è già press'a poco una storia embrionale ed astratta»³¹.

3. *Morfologia e scienza della letteratura*

Tale approccio morfologico-tipologico non è stato confinato alla metodologia della storia dell'arte e delle espressioni figurative. Ne troviamo esempi notevolmente rappresentativi anche nell'ambito della scienza della letteratura, spesso in esplicita e consapevole connessione con la scienza dell'arte. Anzi, a ben vedere la genealogia di tale approccio dovrebbe essere ricostruita, risalendo oltre Goethe, innanzitut-

to sul terreno della teoria dei *topoi* della tradizione letteraria, da cui solo successivamente sarebbe stata esportata nel campo della *Kunstwissenschaft*, e da qui sarebbe poi riconfluita nell'ambito disciplinare d'origine. Già l'assistente di Warburg, Gertrud Bing, aveva accennato alle radici retoriche della topologia-tipologia delle *Pathosformeln*, radici poi confermate da studi più recenti: «In retorica, una forma divenuta convenzionale, usata correntemente per comunicare un significato o uno stato d'animo, è detta *topos*. Il Warburg stabilì l'esistenza di qualcosa di analogo nelle arti figurative»³². I *topoi* della tradizione letteraria e figurativa diventano così dei *typoi*, dei tipi o motivi originali che variano in continuazione pur mantenendo una struttura immamente costante.

È significativo a tal proposito rilevare come la dottrina delle forme patemiche codificate, nata storicamente sul terreno della retorica, importata quindi da Warburg nel campo dell'indagine della tradizione figurativa occidentale, sia poi da qui tornata a fecondare le ricerche di scienza della letteratura: al circolo dei warburghiani apparteneva infatti l'esponente più prestigioso della *Toposforschung*, Ernst Robert Curtius, che nel suo celebre *Letteratura europea e Medioevo latino* (1948, dedicato oltre che al maestro Gröber, allo stesso Warburg), impiega esplicitamente il concetto di *Pathosformel* per costruire una storia (meglio: una morfologia) dei *topoi* letterari, la cui memoria viene tramandata dall'antichità alla modernità passando per la latinità medievale³³: «Verranno analizzati i fenomeni ricorrenti o costanti della biologia letteraria – scrive Curtius nella Prefazione alla 2ª edizione (1953) –. [...] Ci si è domandati con quali mezzi la poesia idealizza la vita dell'uomo [...] e quali tipi fissi ha sviluppato. Tutte queste ed altre questioni sono lavori preliminari a ciò che vorrei chiamare fenomenologia della letteratura»³⁴.

Ma già negli anni Venti, e quindi contemporaneamente alle ricerche di Warburg sull'Atlante *Mnemosyne* e talora in esplicita connessione ad esse, si assiste a un fiorire di ricerche di teoria della letteratura riconducibili al paradigma morfologico goethiano, al quale dichiaratamente si rifanno e la cui influenza (soprattutto sulle metodologie formalistiche prima e strutturalistiche poi), come è stato osservato, è ben lungi dall'essere stata descritta in modo soddisfacente³⁵.

Tra i tentativi direttamente rapportabili all'impresa warburghiana occupa un posto preminente la ricerca dell'olandese André Jolles (1874-1947) sulle *Forme semplici*³⁶ della letteratura (1929). Formato nello studio della storia e della storia dell'arte, delle lingue antiche e dell'archeologia, docente di archeologia e storia dell'arte all'Università di Gent, poi di letteratura comparata e di lingua e letteratura fiamminga all'Università di Lipsia, sostenitore della pittura simbolista e preraffaellita, intorno al 1900 Jolles aveva avviato con l'amico Warburg la

stesura di uno scambio epistolare romanizzato sul tema della ninfa (con accenti che ricordano la *Gradiva jenseniana*)³⁷. Già in questa prova giovanile era evidente il suo interesse, condiviso con l'amico amburghese, nei confronti dell'elemento invariante che rimane costante nella serie variazionale delle rappresentazioni. «In molte opere d'arte che avevo sempre amato – scrive Jolles in una lettera –, ho scoperto qualcosa della mia Ninfa. [...] Una volta era Salomè che danzava con il suo fascino dispensatore di morte di fronte al licenzioso tetarca; un'altra era Giuditta che, ardita e trionfante, recava con passo gaio la testa del comandante assassinato; poi, di nuovo, si nascondeva nella grazia fanciullesca del piccolo Tobia... Un'altra volta l'ho vista in un serafino che vola verso Dio in adorazione, e ancora in un Gabriele che sta annunciando la buona novella. In una damigella dalla gioia innocente nello *Sposalizio* e poi in una madre che sta fuggendo, con il terrore in volto, nella *Strage degli Innocenti*»³⁸.

Tale attenzione per la questione dell'invariante si sarebbe successivamente precisata e approfondita negli studi jollesiani sulle letterature popolari e sul folklore. Nell'Introduzione a *Forme semplici*, importante dal punto di vista metodologico, Jolles distingue tre orientamenti della teoria letteraria, l'*estetico* (come teoria del bello – a partire dal XVIII secolo), lo *storico* (come teoria del senso), il *morfologico* (come teoria della struttura o *Gestalt*), che dovrebbero, al fine di cogliere la complessità del fenomeno letterario, «marciare separati, colpire uniti»³⁹.

Se i primi due orientamenti hanno una loro tradizionale consistenza, il terzo – quello appunto *morfologico* – “prende lentamente coscienza”, riattualizzando per gli scopi della scienza della letteratura i fondamenti della dottrina goethiana delle forme: «Per designare il complesso esistenziale di un essere reale il tedesco usa il termine *Gestalt* (struttura). Questa espressione astrae da ogni fattore mutevole, presupponendo che un complesso di elementi correlati sia determinato, concluso e fissato nel proprio carattere”. Potremmo porre questa affermazione di Goethe a fondamento di un'indagine morfologica anche nel campo della teoria letteraria». Prescindendo dagli elementi temporalmente o individualmente condizionati, Jolles punta alla determinazione delle strutture fisse della poesia, articolate in stratificazioni sempre più complesse fino alla costituzione di un sistema: «Compito di questa corrente [scil. quella *morfologica*] è la definizione della forma, l'interpretazione della struttura»⁴⁰.

Anche in questo caso riaffiora il sospetto tipicamente morfologico per l'individualità, evidente là dove Jolles annuncia il proposito di occuparsi di forme trascurate fino ad allora dalla teoria letteraria tanto estetica quanto storica, e confinate fra gli oggetti di studio del folklore: leggenda sacra e profana, mito, enigma, sentenza, caso, memorabile, fiaba, scherzo, rivolgendosi quindi a «quelle forme che per così dire

vengono in essere nel linguaggio stesso, *senza la cooperazione di un poeta*; che quindi dal linguaggio stesso si elaborano»⁴¹.

Al medesimo ambito del folklore si rivolge un altro noto goethiano: Vladimir Propp, nella sua *Morfologia della fiaba*, all'incirca contemporanea degli studi jollesiani, e che come è noto influì notevolmente sui successivi sviluppi strutturalistici. Quattro dei nove capitoli della ricerca (il I e II, il VIII e il IX) si aprono con eserghi tratti dagli scritti scientifici di Goethe, e già dalla Prefazione appare chiaro l'intento di trasporre sul terreno della letteratura un metodo risultato fecondo per l'indagine dei fenomeni naturali: «È possibile esaminare le forme della favola con la stessa precisione con cui si studia la morfologia delle formazioni organiche»⁴². Tale modalità di indagine viene da Propp esplicitamente colta come alternativa a quella storica, ma non come assolutamente irrelata ad essa: «Abbiamo tralasciato il campo sviluppatissimo delle ricerche storiche. [...] Riteniamo che, fino a che manchi una corretta elaborazione morfologica, non sia possibile neppure una corretta elaborazione storica»⁴³. Ciò ha a che fare innanzitutto con un dato di fatto che deve essere adeguatamente circoscritto e approfondito: la «somiglianza della favola in tutto il globo terrestre. [...] Lo storico poco esperto di questioni morfologiche non scorderà la somiglianza là dove essa sussiste effettivamente, e si lascerà sfuggire senza averle individuate delle corrispondenze per lui importanti, mentre invece là dove egli scorge un'affinità, il morfologo specialista potrà dimostrare che i fenomeni messi a raffronto sono assolutamente eterogenei»⁴⁴.

Come Semper puntava a una ricognizione tipologica su base funzionalistica dei radicali architettonici, così Propp aspira a un'analisi funzionalistica delle favole, volta a enuclearne le strutture fisse: «Gli elementi costanti, stabili della favola sono le funzioni dei personaggi, indipendentemente dall'identità dell'esecutore e dal modo di esecuzione. Esse formano le parti componenti fondamentali della favola»⁴⁵. «Per funzione – spiega Propp – intendiamo l'operato d'un personaggio determinato dal punto di vista del suo significato per lo svolgimento della vicenda»⁴⁶.

Non al folklore, infine, bensì al dramma barocco tedesco si rivolge, in modo a quel che sappiamo indipendente dalle contemporanee indagini di Propp e di Jolles, lo sguardo morfologico dell'ultimo goethiano degli anni Venti che prendiamo qui in considerazione, e che solo con una certa imprecisione potrebbe essere ascritto alla teoria della letteratura: Walter Benjamin⁴⁷. L'imponente, erudito materiale storico-letterario (spesso di dubbia qualità, come ammette lo stesso Benjamin) accumulato – che impressionò Hans Cornelius, incaricato di relazionare per conto della Facoltà di Filosofia dell'Università di Francoforte intorno alla *Habilitationsschrift* benjaminiana – viene indagato con un metodo che Benjamin appunto riconosce come in parte

ancora “vago”, e “ancora” debitore di un approccio storico, ma che vorrebbe essere eidetico o morfologico, vorrebbe cioè puntare alla descrizione di un *eidōs* o idea o forma del dramma barocco⁴⁸. Questo *eidōs* è l'allegoria. Quindi l'esigenza di circoscrivere il senso autentico e originario dell'allegoria è fondamentale e fondativa per il tipo di *Literaturwissenschaft* eidetico-morfologica che cerca di perseguire Benjamin. L'allegoresi è l'esercizio proprio dell'uomo malinconico, che trasforma con il suo sguardo l'oggetto da mera cosa in elemento allegorico – e in fondo il *Trauerspiel*, rappresentazione luttuosa, è uno *Spiel für Traurige*, una rappresentazione per uomini tristi o malinconici –; allora la teoria di questo temperamento atrabiliare funge da fondamento antropologico al metodo di analisi eidetico-morfologica del fenomeno storico-letterario “*Trauerspiel*”: «L'oggetto diventa allegorico sotto lo sguardo della melanconia»⁴⁹.

Come già si era fatto per i motivi poetici millenari di Goethe, anche qui si può sollevare la domanda intorno alla genesi storica dell'idea di *Trauerspiel*. A tal riguardo, la celebre quanto ardua “Premessa gnoseologica” al libro sul dramma barocco, che si apre significativamente con una citazione dalla *Farbenlehre* di Goethe, pone la distinzione tra origine (*Ursprung*) e genesi (*Entstehung*): se la seconda ha a che fare con la nascita storica di un fenomeno (anche letterario), la prima ha che fare piuttosto con le condizioni di possibilità del fenomeno stesso, cioè – nei termini goethiani che Benjamin riprende – con il rapporto tra la serie dei fenomeni empirici e il «fenomeno originario» che li origina⁵⁰. Scrive Benjamin: «Le idee – nei termini di Goethe: gli ideali – sono le madri faustiane. Esse rimangono oscure là dove i fenomeni non si riconoscono in esse e non si raccolgono intorno ad esse»⁵¹.

Il nome di Benjamin non esaurisce evidentemente l'elenco dei goethiani novecenteschi che hanno rappresentato una peculiare declinazione della multiforme eredità del pensiero di Goethe nella contemporaneità. Né ci si dovrebbe limitare a prendere in considerazione i soli campi della scienza dell'arte e della letteratura: essi sono stati sì terreni particolarmente fertili per un approccio morfologico ai loro specifici oggetti (che spesso veniva adottato in problematica e confliggente convivenza con il tradizionale approccio storico). Una ricognizione dell'operatività del paradigma morfologico goethiano esigerebbe tuttavia di includere ad esempio anche la filosofia della cultura (con i nomi di Spengler, Frobenius e Blaga⁵²), e il pensiero di Wittgenstein, che ebbe a riconoscere l'alternativa tra un approccio storico-cronologico alla comprensione e uno fondato sulla «relazione reciproca» dei dati⁵³: un compito complesso per una realtà stratificata e metamorfica, dietro alla quale la figura di Goethe agisce essa stessa come vero e proprio “fenomeno originario”.

¹ Cfr. A. Warburg, *Gesammelte Schriften: Studienausgabe*, Bd. 2.1: *Der Bilderatlas Mnemosyne*, hrsg. von M. Warnke unter Mitarbeit von C. Brink, Akademie, Berlin 2000. Sul l'Atlante si può vedere: *Mnemosyne. L'Atlante della memoria di Aby Warburg*, materiali a c. di I. Spinelli e R. Venuti, Artemide edizioni, Roma 1998 (che contiene la tr. it. dell'importante "Introduzione" scritta da Warburg nel 1929, alle pp. 37-43); D. Bauerle, "Gespenstergeschichten für ganz Erwachsene". Ein Kommentar zu Aby Warburgs Bilderatlas Mnemosyne, Lit Verlag, Münster, 1988; P. van Huisstede, "Der Mnemosyne-Atlas. Ein Laboratorium der Bildgeschichte", in *Aby M. Warburg. "Ekstatische Nymphen... trauernder Fluggott". Portrait eines Gelehrten*, hrsg. v. R. Galitz u. B. Reimers, Dölling und Galitz Verlag, Hamburg 1995, pp. 130-71.

² A. Warburg, *Doktorfeier*, Notizbuch 30 luglio 1929; cit. in E.H. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale* (1970), tr. it. di A. Dal Lago e P. A. Rovatti, Feltrinelli, Milano 1983, p. 239 (d'ora in poi citato come AWB).

³ A. Warburg, La "Nascita di Venere" e la "Primavera" di Sandro Botticelli (1893), in *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura*, raccolti e introdotti da G. Bing, tr. it. di E. Cantimori, La Nuova Italia, Firenze 1966¹, 1996, pp. 1-58, qui p. 58 (d'ora in poi citato come RP).

⁴ A. Warburg, *Il "Déjeuner sur l'herbe" di Manet. La funzione prefigurante delle divinità pagane elementari per l'evoluzione del sentimento moderno della natura* (1929), tr. it. di G. Carchia, in "aut aut", 199-200, 1984 ("Storie di fantasmi per adulti". *Il pathos delle immagini nelle ricerche di Aby Warburg sulla rinascita del paganesimo antico*), pp. 40-45, qui p. 41; corsivi miei).

⁵ Cit. in A. Warburg, *La "Nascita di Venere" e la "Primavera" di Sandro Botticelli*, cit., p. 58 (cfr. C. Justi, *Velázquez e il suo tempo* (1888), tr. it. di M. Bacci, Sansoni, Firenze 1958, p. 139).

⁶ *Ibidem*.

⁷ I lavori fondamentali sulla memoria organica di Hering e Semon, che fornirono a Warburg decisivi spunti per le sue ricerche sulla storia delle immagini, sono rispettivamente: *Über das Gedächtnis als eine allgemeine Funktion der organisierten Materie*, conferenza all'Akademie der Wissenschaften di Vienna tenuta il 30 maggio 1870, rist. come 3^a ed. in *Fünf Reden*, W. Engelmann, Leipzig 1921, pp. 5-31; *Die Mneme als erhaltendes Prinzip im Wechsel des organischen Geschehens* (1904), 2^a ed., W. Engelmann, Leipzig 1908.

⁸ È nota, e da lui stesso denunciata, la duratura influenza esercitata su Warburg da Ch. Darwin, *L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali* (1872), ed. it. a c. di G. A. Ferrari (include anche: *Taccuini M e N*, 1838-1840, e *Profilo di un bambino*, 1877) Boringhieri, Torino 1982. Lo stesso si può dire per lo studio di T. Vignoli, *Mito e scienza*, Dumolard, Milano 1879.

⁹ Warburg fa riferimento alla teoria del totemismo di Durkheim in una nota preparatoria della conferenza sul serpente: cfr. AWB, p. 193.

¹⁰ Gombrich richiama a tal riguardo quel passo di "Skulptur der Renaissance" (*Gesamt-ausgabe*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1934, vol. XIII, p. 221), in cui Burckhardt, a proposito del *David* di Donatello, sostiene che «se quest'opera è perciò profumata d'antico, ciò deve essere avvenuto mediante una forza invisibile, o mediante l'eredità». Non si deve infatti mai dimenticare del tutto che gli abitanti dell'Italia centrale derivano dall'antica popolazione» (AWB, p. 208; corsivo mio). Si veda anche quanto Burckhardt scrive a Brenner: «Che cosa mai avrebbero detto gli antichi Greci se tra essi e la leggenda di Edipo si fosse intromesso un commentatore? In ogni Greco esisteva nei confronti di questa leggenda una fibra edipica che chiedeva di essere toccata direttamente per poter poi vibrare a modo suo. Ciò vale anche per il Faust e la nazione tedesca» (J. Burckhardt, *Briefe an Albert Brenner*, hrsg. v. H. Brenner, in "Basler Jahrbuch", 1901, p. 101, corsivo mio).

¹¹ Ho cercato di mostrarlo nel mio *Memorie del neutro. Morfologia dell'immagine in Aby Warburg*, Mimesis, Milano 2001, al quale mi sia permesso qui di rinviare.

¹² J. W. Goethe, "Introduzione all'oggetto" (1807), in *La metamorfosi delle piante e altri scritti sulla scienza della natura*, a c. di S. Zecchi, tr. it. di B. Groff, B. Maffi, S. Zecchi, Guanda, Parma 1983, p. 43. G. Zanetti osserva a tal riguardo che «viene da pensare che alla luce irradiante di Goethe divengano trasparenti molti dei motivi e delle opzioni più tipiche di Warburg, il quesito che ad esempio aveva trovato in Carl Justi una formulazione più strettamente disciplinare: in qual senso sono possibili gesti ripetuti e somiglianze quando a un tempo non si danno che individualità irriducibili? Ogni singolarità vivente, proprio perché

vive, è una pluralità” (*La filologia dell’Homo non sapiens: Aby Warburg*, in “Intersezioni”, v, 1, 1985, pp. 173-88, qui p. 184).

¹³ J. W. Goethe, “Entwurf zu: Die Absicht eingeleitet” (1800 ca.), in *Gesamtausgabe der Werke und Schriften*, hrsg. v. W. Malsch, mit einem Nachwort v. A. Portmann, J.G. Cotta, Stuttgart 1959, Bd. xviii, p. 867. F. Moiso, commentando questo passo, parla di un «carattere “comunitario”, “pluralistico” degli organismi» (“La scoperta dell’osso intermascellare e la questione del tipo osteologico”, in *Goethe scienziato*, a c. di G. Giorello - A. Grieco, Einaudi, Torino 1998, pp. 298-337, qui p. 316).

¹⁴ Ad esempio quando, rimandando espressamente a Goethe e alla succitata “Introduzione all’oggetto”, Nietzsche contesta il concetto di individualità: cfr. F. Nietzsche, “La teleologia da Kant” (1868), in *Appunti filosofici (1867-1869)*, a c. di G. Campioni e F. Gerrata, Adelphi, Milano 1993, pp. 132-62, qui p. 139. Se ne veda anche la nuova ed. it., *La teleologia a partire da Kant*, a c. di M. Guerri, Mimesis, Milano 2000, p. 75. Cfr. su questo punto l’introduzione di M. Guerri, “L’infinito nella forma”, ivi, pp. 9-60, e F. Moiso, *Nietzsche e le scienze*, Cuem, Milano 1999, pp. 94-95, che interpreta il filosofo quale erede della morfologia goethiana.

¹⁵ J.W. Goethe, “Sollecitazione significativa per una sola parola intelligente” (1823), in *La metamorfosi delle piante*, cit., pp. 146-48, qui p. 147 (tr. modificata). Goethe si riferisce all’elogio che della sua opera fa J.Ch. Heinroth (nel suo *Lehrbuch der Anthropologie*, Vogel, Leipzig 1822), sostenendo che il pensiero di Goethe «lavora oggettivamente o, in altri termini, non si separa dagli oggetti, ma gli elementi di questi, le loro immagini sensibili, ne sono assorbite e intimamente penetrate; che il mio vedere è già un pensare, il mio pensare un vedere» (ivi, p. 146).

¹⁶ Proprio riguardo a questo passo goethiano, Gottfried Benn ha scritto di «un pensiero che tende verso il tipo, il grande motivo, il leggendario, gli strati profondi della specie» (“Goethe e le scienze naturali” (1932), in *Lo smalto sul nulla*, a c. di L. Zagari, Adelphi, Milano 1992, p. 113).

¹⁷ J. W. Goethe, *Die Schriften zur Naturwissenschaft*, Leopoldina Ausgabe, Deutsche Akademie der Naturforscher, Böhlau, Weimar 1947- Bd. x, p. 52.

¹⁸ Ivi, Bd. IX, p. 58.

¹⁹ J.W. Goethe, *Viaggio in Italia* (1786-88), tr. it. di E. Zamboni, Sansoni, Firenze 1980, p. 398 (appunti presi a Roma nel luglio 1787).

²⁰ La preoccupazione di Croce è che in «codesti lavori di confronto, prediletti dalla vecchia critica, i quali ora si vanno decorando del titolo alquanto ambizioso di letteratura comparata», scaturisca da un lato una valutazione che istituisca una gerarchia alto-basso nella riuscita della declinazione del tema, dall’altro sia implicito il «presupposto che un fatto storico [...] sia un tema estetico». Ed è significativo che egli li respinga proprio appoggiandosi a Goethe (al comparatista Goethe) per ribadire la perfetta estraneità della poesia alla storia: «Il canone da far valere qui, è quello enunciato dal Goethe, quando scrisse che pel poeta non vi sono personaggi storici, ma ch’egli fa talvolta alla storia l’onore di prendere da lei certi nomi per darli alle creature dell’anima sua». Cfr. B. Croce, *Problemi di estetica e contributi alla storia dell’estetica italiana* (1910), Laterza, Bari 1923², cap. x (“Storia di temi e storia letteraria”): “Il tema ‘Sofonisba’” (a proposito di Ch. Ricci, *Sophonisbe dans la tragédie classique italienne et française*, Paravia, Torino 1904), pp. 77-84; “Il tema ‘Maria Stuarda’” (a proposito di K. Kipka, *Maria Stuart im Drama der Weltliteratur vornehmlich des 17. u. 18. Jahrhunderts. Ein Beitrag z. vergleich. Literaturgesch.*, Hesse, Leipzig 1907), pp. 84-90. La critica di Croce, peraltro coerente con gli assunti già esposti nel 1902 («L’arte è intuizione, e l’intuizione è individualità, e l’individualità non si ripete»: *Estetica come scienza dell’espressione e linguistica generale*, a c. di G. Galasso, Adelphi, Milano 1990, “Teoria”, cap. xvii: “La storia letteraria e artistica”, p. 171), mancherebbe l’obiettivo qualora si intendesse il tema della comparatistica in senso non storico, bensì morfologico.

²¹ A. Warburg, “Introduzione” a *Mnemosyne*, cit., p. 38.

²² Cfr. l’ed. it. parziale a c. di A. R. Burelli, C. Cresti, B. Gravagnuolo, F. Tentori de *Lo stile nelle arti tecniche e tettoniche, o estetica pratica* (1860-1863), tr. it. di B. Spagnuolo et al., prefazione di V. Gregotti, Laterza, Roma-Bari 1992, pp. 46 ss. Sull’approccio morfologico semperiano si può vedere J. Rykwert, “Morfologia” di *Semper*, in “Rassegna”, 41, 1990, pp. 40-47; sempre di Rykwert ricordiamo l’ormai classico testo sul tema della capanna originaria: *La casa di Adamo in Paradiso* (1972), tr. it. di E. Filippini e R. Lucci, Adelphi, Milano 1972 (in particolare su Semper il cap. II).

²³ G. Semper, *Entwurf eines Systems der vergleichenden Stiltheorie*, in *Kleine Schriften*, hrsg. v. M. u. H. Semper, Spermann, Berlin-Stuttgart 1884; rist. anast. Måander Verlag, Mittenwald 1979, p. 261. Sull'interpretazione che Semper dà di se stesso come «Cuvier der Kunstwissenschaft» cfr. sempre nell'*Entwurf*, p. 263, e A. Hauser, *Der "Cuvier der Kunstwissenschaft". Klassifizierungsprobleme in G. Sempers "Vergleichende Baulehre"*, in Th. Bolt (a. c. di), *Grenzbereiche der Architektur. Festschrift für A. Reinle*, Birkhäuser, Basel-Boston-Stuttgart 1985, pp. 97-114.

²⁴ G. Semper, *Lo stile*, cit., pp. 195-96.

²⁵ Su questo punto cfr. J. Anderson, *Giovanni Morelli e sa définition de la "scienza dell'arte"*, in "Revue de l'art", 75, 1987, pp. 49-55; R. Pau, Le origini scientifiche del metodo morelliano, in *Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori*, Atti del Convegno internazionale: Bergamo, 4-7 giugno 1987, a. c. di G. Agosti, M. E. Manca, M. Panzeri; con il coordinamento scientifico di M. Dalai Emiliani, Lubrina, Bergamo 1993.

²⁶ «Le riflessioni di Freud su Morelli, espresse nel suo saggio sul Mosè di Michelangelo, hanno finito per influenzare tutti i lavori recenti su di lui, nel tentativo di riconoscere nel metodo morelliano le premesse della moderna psicologia; tale convinzione ha portato inevitabilmente a oscurare le origini e la natura del metodo stesso. In realtà, fin da studente Morelli subì l'influenza sia delle teorie scientifiche di classificazione sviluppate da Cuvier, de Candolle e Goethe, sia della *Naturphilosophie*» (Premessa della curatrice, in G. Morelli, *Della pittura italiana. Studii storico-critici. Le Gallerie Borghese e Doria-Pamphili in Roma* (1890), a. c. di J. Anderson, Adelphi, Milano 1991, p. 15; tr. it. di M.G. Padovan). Il rinvio freudiano è al saggio sul *Mosè di Michelangelo* (1913), tr. it. di S. Daniele, in *Opere di S. Freud*, a. c. di C. L. Musatti, Boringhieri, Torino 1975, vol. VII, pp. 293-328 (su Morelli p. 311 e nota).

²⁷ C. Ginzburg, "Spie. Radici di un paradigma indiziaro", in *Crisi della ragione*, a. c. di A.G. Gargani, Einaudi, Torino 1979, pp. 59-106, ora in *Id., Miti emblemici spie. Morfologia e storia*, Einaudi, Torino 1986, pp. 158-209. Sul metodo investigativo di Morelli cfr., prima di Ginzburg, A. Hauser, *Le teorie dell'arte. Tendenze e metodi della critica moderna* (1958), tr. it. di G. Simone, Einaudi, Torino 1988, p. 97; E. Wind, *Arte e anarchia* (1963), tr. it. di R. Wilcock, Mondadori, Milano 1977, p. 63; E. Castelnovo, *ad vocem "Attribution"*, in *Encyclopaedia Universalis*, vol. II, 1968, p. 782.

²⁸ E. Wind, *Arte e anarchia*, cit., p. 73.

²⁹ G. Morelli, *Della pittura italiana*, cit., p. 28.

³⁰ Ivi, p. 54.

³¹ R. Longhi, "Precisioni nelle Gallerie italiane. La Galleria Borghese" (1926-27), in *Saggi e ricerche, 1925-1928*, Sansoni, Firenze 1967, vol. II, tomo I, p. 280. Una «storia embrionale e astratta» che – come commenta Ginzburg – «ha di storico soltanto il nome. Si tratta in realtà di morfologia: un inventario articolatissimo di forme che permette di cogliere la *differenzia specifica* del tondo della Galleria Borghese, e quindi l'identificazione del suo autore con fra Bartolommeo. Allo stesso modo, si direbbe, un botanico, grazie alla sua familiarità con la famiglia delle Pinacee, distingue a colpo d'occhio una foglia di *Pinus silvestris* da una di *Pinus pinea*. L'analogia delle due operazioni intellettuali sembra evidente: l'individuo (foglia o tavola dipinta) viene ascritto a una classe (*Pinus silvestris*, quadri di fra Bartolommeo) in seguito al riconoscimento delle sue particolarità formali. Nulla di mistico in tutto ciò: semplicemente la ricapitolazione fulminea di una serie di processi razionali» (C. Ginzburg, *Datazione assoluta e datazione relativa: sul metodo di Longhi*, in "Paragone - Letteratura", 386, 1982, pp. 5-17, qui pp. 8-9). Ginzburg ha poi ripreso in forma più estesa le medesime argomentazioni in *Mostrare e dimostrare. Risposta a Pinelli e altri critici*, in "Quaderni storici", 50, a. XVII, 2, agosto 1982, pp. 702-27. Su tali passi longhiani cfr. anche C. Garboli, "Longhi lettore", in *L'arte di scrivere sull'arte. Roberto Longhi nella cultura del nostro tempo*, a. c. di G. Previtali, Ed. Riuniti, Roma 1982, pp. 108-25, qui p. 124.

³² G. Bing, "Introduzione", in RP, p. xx. Il debito della teoria delle formule di pathos nei confronti della retorica è stato di recente approfondito e confermato dallo studio di U. Port, "*Katharsis des Leidens*". *Aby Warburgs "Pathosformeln" und ihre konzeptionellen Hintergründe in Rhetorik, Poetik und Tragödientheorie*, in "Deutsche Vierteljahrsschrift" 73. Jg., 1999, Sonderheft: "Wege deutsch-jüdischen Denkens im 20. Jahrhundert", in Zusammenarbeit mit R. Brinkmann und W. Haug hrsg. von G. v. Graevenitz u. David E. Wellbery, pp. 5-42. Dello stesso autore, con riferimento alla dottrina warburgiana delle formule di pathos e alla cultura del pathos nell'espressionismo, cfr. il recente "die neue geste" & "das neue Pathos". Über einen Gemeinplatz der Klassischen Moderne", in I. Schiffermüller (Hrsg.),

Geste und Gebärde. Beiträge zu Text und Kultur der Klassischen Moderne, Ed. Sturzflüge, Bozen 2001, pp. 14-39.

³³ E. R. Curtius, *Letteratura europea e Medioevo latino* (1948), a c. di R. Antonelli, tr. it. di C. Bologna, M. Candela, A. Luzzatto, La Nuova Italia, Firenze 1995, pp. 158 e 226. Di Curtius si veda anche il breve saggio "Antike Pathosformeln in der Literatur des Mittelalters", in *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid 1950, I, pp. 257-63. Sui rapporti tra Curtius e l'ambiente warburghiano, cfr. i materiali raccolti in *Kosmopolis der Wissenschaft. E.R. Curtius und das Warburg Institute. Briefe und andere Dokumente*, hrsg. v. D. Wuttke, Verlag Valentin Koerner, Baden-Baden 1989.

³⁴ E. R. Curtius, *Letteratura europea e Medioevo latino*, cit., p. 8. Si veda l'utile introduzione di R. Antonelli per una contestualizzazione dello «storicismo "morfologico" e "strutturalistico" di Curtius» nell'ambito della filologia romanza di area tedesca (Spitzer, Auerbach): ivi, spec. alle pp. VIII-IX, XII-XIV, XVII, XXII, XXIV.

³⁵ È infatti ancora ampiamente condivisibile il giudizio di Carlo Ginzburg che lamenta la mancanza di uno sguardo d'insieme sulla «morfologia dinamica», «progetto grandioso, che come si sa percorre le scienze umane e naturali, in modi diversi, fin dall'800, e che si articola nei primi trent'anni del Novecento in una serie di ricerche morfologiche, tuttora pochissimo esplorate da un punto di vista complessivo» (*Datazione assoluta e datazione relativa*, cit., p. 9).

³⁶ A. Jolles, *Forme semplici. Leggenda sacra e profana, mito, enigma, sentenza, caso, memorabile, fiaba, scherzo* (1929), tr. it. di C. Vinci Orlando e M. Cometta, premessa di G. Dolfini, Mursia, Milano 1980 (si tratta di lezioni universitarie raccolte dagli allievi Elisabeth Kutzer e Otto Görner, poi riviste da Jolles stesso). Per un profilo di Jolles si veda A. Bodar, *Labirinto europeo. Per una biografia critica di André Jolles*, in "Intersezioni", 8, 1988, 1, pp. 155-70. Cfr. anche S. Contarini, "Botticelli ritrovato": frammenti di dialogo tra Aby Warburg e André Jolles, in "Prospettiva", 68, 1992, pp. 87-93.

³⁷ Sul tentativo, rimasto allo stadio di frammento, si veda il capitolo da Gombrich ad esso dedicato in AWB. Per il celebre saggio freudiano si veda "Il delirio e i sogni nella 'Gradiva' di Wilhelm Jensen" (1906), tr. it. di C. Musatti, in *Opere di S. Freud*, a c. di C. L. Musatti, Boringhieri, Torino 1975, vol. v, pp. 257-336. Confronta l'analisi warburghiana e quella freudiana il lavoro di G. Huber, "Warburgs Ninfa, Freuds Gradiva und ihre Metamorphose bei Masson", in *Denkräume zwischen Kunst und Wissenschaft*. 5. Kunsthistorikerinnentagung in Hamburg, hrsg. v. S. Baumgart u.a., Dietrich Reimer Verlag, Berlin 1993, pp. 443-60.

³⁸ A. Jolles ad A. Warburg, 23 novembre 1900; cit. in AWB, pp. 101-02.

³⁹ A. Jolles, *Forme semplici*, cit., p. 11.

⁴⁰ Ivi, p. 16 (il passo citato si trova in J. W. Goethe, Introduzione all'oggetto, cit., p. 43).

⁴¹ Ivi, p. 19 (corsivi miei).

⁴² V. J. Propp, *Morfologia della fiaba* (1928) (con un intervento di C. Lévi-Strauss e una replica dell'autore), a c. di G. L. Bravo, Einaudi, Torino 2000, "Prefazione" (1927), p. 3. Sul metodo morfologico proppiano cfr. A. Regnier, *De la morphologie selon V.I. Propp à la notion de système préinterprétatif*, in "L'homme et la société", 22, 1971, pp. 171-89; S. Grazzini, *Radici della pianta evanescente: morfologia e storia nell'opera di Vladimir Ja. Propp*, in "L'immagine riflessa", 1, 1999, pp. 47-75. Per la contestualizzazione di Propp nell'ambito del formalismo morfologico russo, cfr. P. Steiner, *Il formalismo russo* (1984), tr. it. di G. Zanetti, il Mulino, Bologna 1991, al cap. III: "L'organismo", pp. 81-114.

⁴³ V.J. Propp, *Morfologia della fiaba*, cit., p. 23.

⁴⁴ Ivi, pp. 23-24.

⁴⁵ Ivi, p. 27. Dolfini contesta la possibilità di ricondurre tale funzionalismo proppiano, insieme con la morfologia jollesiana, ad una comune radice goethiana: «Alle spalle di Jolles sta la morfologia goethiana e soprattutto la mediazione di Wilhelm von Humboldt sulla "forma interna" – in altri termini, modelli organicistici –: dietro la morfologia per esempio proppiana, nonostante le insistenti citazioni goethiane, sta la suggestione dell'analisi formale di segno logico positivistico. Là dove Jolles cerca un "organismo" e le sue ragioni (e magari non lo trova), Propp cerca un meccanismo e siccome l'operazione è più semplice (o semplificatrice) lo trova» (G. Dolfini, "Premessa" ad A. Jolles, *Forme semplici*, cit., p. 7).

⁴⁶ V. J. Propp, *Morfologia della fiaba*, cit., p. 27.

⁴⁷ Benjamin si sarebbe interessato a Jolles solo nel 1937, dietro suggerimento di Karl

Thieme, che in una lettera del 5 dicembre gli consigliava di dare uno sguardo all'«acuto tentativo di una morfologia sociologica delle forme elementari dell'uso linguistico» compiuto dal teorico olandese (cfr. nota dei curatori alla lettera a K. Thieme, 20.12.1937, in W. Benjamin, *Gesammelte Briefe*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1995-2000, vol. iv, p. 633).

⁴⁸ «Tutte le argomentazioni, anche le più audaci, che abbiamo fin qui svolto – con un metodo qua e là ancora vago, ancora impregnato di motivi storico-culturali – si raccolgono in realtà sotto la categoria dell'allegorico, e si condensano nel dramma barocco come nella propria idea. La rappresentazione può, anzi deve, insistere così a lungo sulla struttura allegorica di questa forma, perché è grazie ad essa che il dramma barocco può assimilare come proprio contenuto i materiali che gli provengono dal suo tempo» (W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco* (1928), tr. it. di F. Cuniberto, introduzione di G. Schiavoni, Einaudi, Torino 1999, p. 191).

⁴⁹ Ivi, p. 156. L'eidetica di Benjamin, oltre che a Goethe (e naturalmente a Platone), risulta debitrice di certe indagini fenomenologiche, ad esempio dello studio di Scheler *Zum Phänomen des Tragischen* e di quello di Jean Hering sui concetti di essenza, essenzialità e idea (cit. ivi, p. 13). È stata del resto ravvisata una convergenza fra l'eidetica fenomenologica husserliana e il metodo goethiano: cfr. F. Heinemann, *Goethe's Phenomenological Method*, in "Philosophy", 9, 1934, pp. 67-81; E. Paci, *Frammenti da una lettura fenomenologica di Goethe* (1968), a c. di A.M. Morazzoni, in "aut aut", 277-278, 1997, pp. 4-18.

⁵⁰ W. Benjamin, "Premessa gnoseologica", in *Il dramma barocco tedesco*, cit., p. 20. Sull'operatività nel pensiero benjaminiano del concetto goethiano di fenomeno originario cfr. U. Steiner, "Zarte Empirie, Überlegungen zum Verhältnis von Urphänomen und Ursprung im Früh- und Spätwerk Walter Benjamins", in *Antike und Moderne. Zu Walter Benjamins "Passagen"*, hrsg. v. N.W. Bolz u. R. Faber, Königshausen und Neumann, Würzburg 1986, pp. 20-40. Per una contestualizzazione di Benjamin nell'ambito di una diffusa cultura morfologica nell'Europa degli anni Venti cfr. S. Moses, *La storia e il suo angelo. Rosenzweig, Benjamin, Scholem* (1992), tr. it. di M. Bertaggia, Anabasi, Milano 1993, pp. 138 e ss.

⁵¹ Ivi, p. 10.

⁵² O. Spengler, *Il tramonto dell'Occidente. Lineamenti di una morfologia della Storia mondiale* (1918-22), ed. it. a c. di R. Calabrese Conte, M. Cottone, F. Jesi, tr. it. di J. Evola, introd. di S. Zecchi, Guanda, Parma 1991; L. Frobenius, *Paideuma. Umrisse einer Kultur- und Seelenlehre* (1921), E. Diederichs Verlag, Düsseldorf 1953; *Id., Storia delle civiltà africane* (1933), tr. it. di C. Bovero, prefazione di R. Bianchi Bandinelli, Bollati Boringhieri, Torino 1991; L. Blaga, *Fenomenul originar*, Editura Fundației Culturale "Principele Carol", București 1925; *Orizzonte e stile* (1935), tr. it. di E. Coseriu e M. Popescu, introduzione di A. Banfi, Minuziano, Milano 1946; *Id., Lo spazio mioritico* (1936), tr. it. di M. Cugno e R. Busetto, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1994.

⁵³ «La spiegazione storica, la spiegazione come ipotesi di sviluppo è solo un modo di raccogliere i dati – della loro sinossi. È ugualmente possibile vedere i dati nella loro relazione reciproca e riassumerli in una immagine generale che non abbia la forma di un'ipotesi sullo sviluppo cronologico» (L. Wittgenstein, *Note sul "Ramo d'oro" di Frazer* (1931), tr. it. di S. de Waal, introduzione di R. Rhees, postfazione di J. Bouveresse, Adelphi, Milano 1986, p. 28). Al riguardo si veda J. Schulte, *Coro e legge. Il "metodo morfologico" in Goethe e Wittgenstein*, tr. it. di E. Picardi, in "Intersezioni", 1, 1982, pp. 99-124.

Mimesis vs percezione indiretta: a partire da Gibson

di Pietro Kobau (Torino)

Fra gli psicologi che si sono occupati di questioni di estetica, sono rari quelli che non si sono limitati a curare i propri interessi, a cercare cioè nei cosiddetti fatti dell'arte conferme delle proprie teorie. Fra personaggi tanto inconsueti può essere annoverato senz'altro James Gibson. In diverse circostanze, Gibson ha mostrato una forte attenzione per il problema costituito dalla visione delle "figure" (disegni, dipinti, fotografie), sia per la sua importanza in quanto problema a sé, sia, più in generale, per la possibilità di considerare l'attività degli artisti antichi e moderni come un tipo particolare di "sperimentazione" percettologica. Tale apprezzamento lo ha spinto, nel suo ultimo e più celebre lavoro (*Un approccio ecologico alla percezione visiva*, 1979), ad avanzare una teoria della "raffigurazione", a sua volta inserita in un tentativo di riforma profonda dei paradigmi correnti in percettologia. In ciò che segue si vorrà tentare di valutare la dottrina gibsoniana della "raffigurazione" nella sua portata esplicativa rispetto alla questione classica della mimesi, nonché di proporre una rettifica che si ritiene necessaria alla luce, appunto, di questa valutazione.

1. «Una figura non è come una percezione»

È impossibile presentare in breve nella sua interezza la teoria gibsoniana della raffigurazione, per il fatto che il lavoro in cui è inserita non si limita a produrre un modello della percezione visiva, ma mira a offrire una teoria generale della percezione (non solo visiva) che si pone in netto contrasto con tutta una serie di assunzioni, sia scientifiche, sia di senso comune, riguardanti il fenomeno della percezione. Tale intento passa attraverso una profonda revisione concettuale inserita complessivamente entro il progetto di eliminare il ricorso a entità intermedie (classicamente, le rappresentazioni) e a processi di elaborazione applicati a queste, utili a dar conto dei fatti percettivi. Rispetto a quella che è l'impostazione standard, Gibson tiene invece ad affermare che la percezione è una raccolta *diretta* di informazioni sul proprio ambiente da parte di un organismo ("information pick-up").

Certo, come ogni progetto ambizioso, anche quello gibsoniano di un'"ottica ecologica" pone diversi problemi, e non solo di esecuzione,

variamente sottolineati dalla critica, non solamente psicologica. Fra tutti, c'è anche quello che qui interessa, già affrontato dallo stesso Gibson in coda al suo lavoro capitale e che, in prima approssimazione, si lascia formulare così: che ne è delle teorie della mimesi, una volta messa fuori gioco ogni teoria della percezione intesa come elaborazione di dati sensoriali e rappresentazioni mentali? Infatti, il ricorso al concetto di imitazione per definire una classe di oggetti artificiali che “somiiglierebbero” alle entità naturali di cui sarebbero copie si appoggia, tradizionalmente, a teorie della percezione come quelle contro cui Gibson si rivolge, tanto che non sarebbe impossibile mostrare come le teorie rappresentazioniste, nella loro lunghissima carriera, si leghino a doppio filo a quelle della mimesi – almeno a partire dalla dottrina platonica del rapporto fra *eikasia* e *pistis* (*Resp.* VI, 509d-510a), ricalcato e invertito dalla produzione artistica (*Resp.* X, 596c-e).

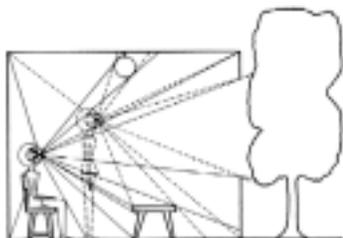
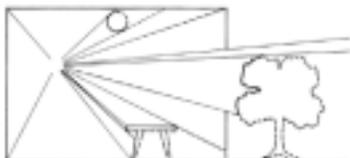
Gibson sviluppa dunque una teoria della “raffigurazione” senza ricorrere al vocabolario della “somiiglianza”. Questo, per due motivi. Innanzitutto, per ciò che si è detto sopra, è erroneo ritenere che nella visione normale si abbia a che fare, a qualsiasi livello, con delle immagini, funzionalmente analoghe a delle immagini “somiiglianti” create ad esempio da un pittore. In secondo luogo, una figura in quanto «forma cristallizzata» offre solamente «alcune delle caratteristiche invarianti che un oggetto solido deve avere» (Gibson 1979: 403-404) o, in altre parole, registra solamente alcuni degli invarianti disponibili in un momento dato (ivi 410-411) che specificano un oggetto. Una figura, in sintesi, è «un assetto di invarianti persistenti di struttura, senza nome e senza forma» (ivi 406) registrato su una superficie che «potrà essere vista solo nel contesto di altre superfici che figure non sono» (ivi 408).

Ciò precisato, Gibson produce due rami teorici esplicativi. Nel primo delinea innanzitutto lo sviluppo della capacità infantile di lasciare delle tracce su una superficie («atto grafico fondamentale»), delle quali va sottolineata la caratteristica di essere una «registrazione progressiva del movimento» (ivi 412) della mano che le segna. Tali “scarabocchi” (ovviamente non significativi di nulla di oggettuale, e tantomeno somiglianti ad alcunché) sono essenzialmente caratterizzati da invarianti visivi elementari, difficilmente descrivibili a parole, come ad esempio: «La qualità detta diritto appare diversa dalla qualità detta curvo, e ci sono curve opposte. La traccia può iniziare e finire, o può essere continua. Una traccia continua può cambiare direzione con uno strappo o con uno zig-zag (ma termini come angolo e apice non verranno appresi per anni) [...]» (ivi 414).

Ed è solo una volta acquisita la capacità di fissare tali semplici invarianti percettivi, cioè di produrre simili figure di primo livello, che per Gibson sopravviene la capacità di disegnare propriamente detta ¹: «Il bambino continuerà certo a tracciare linee su una superficie che

registra i movimenti dello strumento che ha in mano, ma a questo punto mostra anche una diversa consapevolezza, appunto nei termini degli invarianti che ha via via individuato e raccolto. Il bambino delinea per se stesso e per gli altri qualcosa che ha appreso o esperito. Le tracce che egli lascia sulla carta non sono solo linee, o contorni di forme, ma caratteristiche distintive dell'ambiente. [...] La stessa cosa è vera per l'artista come per il bambino» (ivi 416-417).

Si giunge, insomma ², alla situazione esemplificata nella tav. 1.



Gibson 1979, ill. 5.2, 5.4: assetto ottico ambiente di una stanza con finestra (sole facce del layout delle superfici) / cambiamento dell'assetto ottico determinato da un movimento locomotorio dell'osservatore

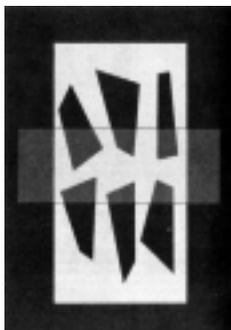


Gibson 1979, ill. 15.4 (alcuni dei possibili significati di una linea: angolo, spigolo, bordo occultante, filo, fessura, linea del cielo, orizzonte, margine)

Rimane, a questo punto, da valutare la possibilità di impiego di tale teoria della raffigurazione nel caso concreto della valutazione di figure prodotte con intenti rappresentativi, guidati cioè, a torto o a ragione, da una teoria (tradizionale, o di senso comune) della mimesi. In altri termini, resta da capire se – e, se sì, in quale misura – la seconda può venire eliminata e sostituita dalla prima.

2. *Che cosa c'è da vedere?*

Una scena che suole svolgersi nei musei d'arte moderna è questa: entrano insieme un esperto e un profano. Davanti a un'opera non figurativa, e cioè sufficientemente delusiva delle attese normali di quest'ultimo, l'esperto sente rivolgersi l'imbarazzante domanda: “ma qui, che cosa devo vedere?”. Proviamo allora a metterci di fronte a immagini come quelle illustrate nella tav. 2, ritenendole esempi di casi non banali di raffigurazione.



Kanizsa 1980, ill. 8.20



Kandinsky 1926, tav. 9 («le linee sottili tengono testa alla pesantezza del punto»)

Ovviamente, qui non c'è da vedere qualcosa come un oggetto quotidiano, non è possibile giudicare alcuna somiglianza tra un'immagine e un oggetto "concreto". L'illustrazione di Kanizsa raffigura qualcosa che vediamo quando siamo posti dinanzi a un oggetto trasparente qualsiasi – un oggetto trasparente che quindi è, almeno in un senso improprio e parziale, "astratto". Vediamo, più esattamente, un caso di costituzione fenomenica della trasparenza (un fatto cioè che si realizza anche in assenza di un oggetto trasparente, fisico e reale: l'illustrazione è del resto formata da semplici superfici giustapposte e caratterizzate da differenze cromatiche che rispondono a leggi precisamente quantificabili) e ulteriori fatti fenomenici innescati dal realizzarsi di tale trasparenza (la "scissione cromatica" dell'area che rappresenta la "zona di sovrapposizione" delle superfici, a sua volta un caso particolare di "doppia presenza" fenomenica; concomitanti trasformazioni di chiarezza e contrasto per le zone a solo contorno, ecc.). Se vogliamo, la figura esibisce l'occorrenza di un certo tipo di fatto percettivo, ottenuta mediante l'opportuna esibizione di invarianti di tipo grafico.

Il caso dell'illustrazione di Kandinsky è del tutto analogo. Di nuovo, non c'è da vedere qualcosa come un oggetto quotidiano, non c'è da giudicare alcuna somiglianza. Si tratta, certo, di vedere comunque qualcosa. Però, anche qui, applicare in modo indiscriminato il vocabolario dell'"arte astratta" ci condurrebbe fuori strada. Negli invarianti selezionati da Kandinsky, infatti, vediamo pure concretamente qualcosa: di nuovo, è esibita l'occorrenza di alcuni tipi di fatto percettivo, attuata mediante l'esibizione di invarianti di tipo grafico. Di più: i fatti percettivi qui in gioco sono molto elementari (ad esempio, la "pesantezza" di un oggetto qualsiasi se collocato "in maniera ingombrante" in una zona del campo visivo caratterizzata da una peculiare "sensibilità", come quella superiore sinistra) e, soprattutto, la loro selezione da

parte dell'artista procede di pari passo con la grande attenzione rivolta alla resa percettiva degli elementi grafici considerati di per sé, e non in un loro possibile uso normalmente "mimetico". Sicché, di fatto, si potrebbero leggere tutti gli "esperimenti" svolti in *Punto, linea, superficie* come esperimenti dedicati alle tracce prodotte con un "atto grafico elementare". E questa intera impostazione sarebbe forse tranquillamente riferibile anche alle opere, poniamo, di un Pollock.

La morale, dunque, è che non è affatto disperata l'impresa di spiegare a un soggetto refrattario alle attrattive dell'arte "non figurativa" che cosa ci sia da vedere in esse. Se il problema è quello di poter indicare (in senso letterale) che cosa c'è da vedere in una figura che intenzionalmente non si propone né come mimetica, né come antimimetica, Gibson ci soccorre ampiamente: siamo invitati, in tali casi, a osservare o delle caratteristiche invarianti proprie di entità grafiche, o qualche loro esito (ma sempre percettivo, o fenomenico) ulteriore. Anzi: puntare al significato comunicato dall'opera, in questi casi, ci farà sempre sfuggire quello che c'è da vedere in essa.

Saggiata la competenza della teoria gibsoniana nel caso delle "figure non figurative" (ma, per evitare i bisticci di parole, si potrebbe dire meglio "non oggettuali", una volta rinunciato al vocabolario, per altri versi fuorviante, dell'"astratto"), sarà tuttavia opportuno sondare alcune sue difficoltà. Una, in particolare, sembra emergere proprio nel caso "banale" in cui ci si trova dinanzi a una figura con intenti "mimetici". Si può certo trattare anche tale caso secondo la teoria gibsoniana fin qui esposta (anche questo tipo di figura, infatti, «registra, immagazzina o consolida» informazione, Gibson 1979: 419, e dunque non "copia" alcuna "immagine")³; però, ora, l'ottica ecologica dovrà rendere conto di un problema nuovo, che a malapena sfiora le figure non oggettuali: il problema della «illusione di realtà» (ivi 419). L'ottica ecologica dovrà cioè, inoltre, battere la tesi più che bimillennaria secondo cui «nell'arte e nella sperimentazione psicologica, è possibile indurre alla falsa percezione di superfici reali» (ivi 420). In base a tale tesi «Se l'assetto artificiale è uguale a quello naturale, porterà alla stessa percezione, e nascerà un'illusione di realtà, senza una realtà genuina» (ivi 420).

Ora, per Gibson è possibile negare questa tesi in due mosse. Innanzitutto, negando l'effettività dei pretesi casi di inganno, sottolineando come dinanzi a una figura è sempre possibile applicare con successo i medesimi «test automatici di realtà» che normalmente ci consentirebbero di «distinguere tra una percezione e un'immagine mentale» (ivi 420), come sarebbe ad esempio un'immagine onirica o, al limite, un'allucinazione (ivi 387-390). Una figura (in maniera, si badi, del tutto analoga a un'immagine mentale)⁴, insomma, può essere sempre discriminata rispetto a una percezione genuina in base a criteri ecologici, il più potente dei quali è la «possibilità di scoprire nuove caratteristiche e

nuovi particolari con un esame accurato» (ivi 389). Ma, in secondo luogo, è per Gibson possibile seguire un ulteriore corso argomentativo, che prende lo spunto dalla caratteristica, propria della figura, di presentarsi sempre come una superficie tra altre superfici. «Assieme agli invarianti che raffigurano il *layout* di superfici, vi sono invarianti per la superficie in quanto tale. Sono un muro intonacato o una tela, un pannello, uno schermo, un pezzo di carta. Nell'assetto sono dati il vetro, la tessitura, i bordi o la cornice della superficie della figura, e sono percepiti. L'informazione mostrata è duplice. La figura è sia una scena sia una superficie, e paradossalmente la scena è *dietro* la superficie. Questa duplicità di informazioni è il motivo per cui l'osservatore non è mai sicuro di come rispondere alla domanda "che cosa vedi?". Egli infatti può benissimo rispondere di stare vedendo un muro o un pezzo di carta» (ivi 421).

In effetti, se veniamo posti dinanzi alla fotografia di un paesaggio adeguatamente ingrandita e distanziata, in modo che cioè ci offra la visione di oggetti a grandezza naturale, siamo perfettamente capaci sia di valutare la distanza che ci separa, ad esempio, da un albero che la fotografia raffigura, sia di valutare la distanza che ci separa dalla fotografia stessa (ivi 422). Per converso, quando in una macchia di Rorschach "vediamo" ad esempio «un cuore insanguinato», propriamente non percepiamo alcunché (e di questo siamo consapevoli), né sul piano percettologico ha alcun senso dire che nella macchia «proiettiamo l'immagine» di un cuore (ivi 423). Ma allora, quale statuto hanno tali oggetti, l'albero e il cuore, variamente "visti" nella fotografia e nella macchia quasi-informe? «Nessuno dei due è un oggetto, nella mia terminologia. Sono tentato di chiamarli *oggetti virtuali*. Essi non sono percepiti, eppure sono percepiti. Questa duplice esperienza è causata dalla duplicità delle informazioni nell'assetto. È necessario capire come si apprendono gli oggetti virtuali e, ovviamente, i posti, gli eventi e le persone virtuali. E possiamo farlo solo in connessione con la percezione delle superfici reali dell'ambiente, comprese le superfici pittoriche» (ivi 423).

Gibson ne conclude che «una figura richiede sempre due tipi di apprensione, che procedono insieme, una diretta e l'altra indiretta. Si percepisce direttamente la superficie della figura, e contemporaneamente si ha una consapevolezza indiretta della superficie virtuale – come percezione, conoscenza o immaginazione, a seconda dei casi» (ivi 424).

Raccolta questa integrazione (necessaria e per nulla secondaria) della teoria della raffigurazione⁵, proviamo a tornare sulla scena del museo. Certamente, l'esperto potrebbe dare soddisfazione al profano – perplesso, poniamo, dinanzi a un Pollock – spiegandogli che «Se solo lo sapessero, quello che i pittori moderni stanno cercando di fare è proprio di dipingere gli invarianti. Quello che dovrebbe interessar loro

non sono le astrazioni, i concetti, lo spazio, il moto, ma gli invarianti» (ivi 425). E il profano potrebbe capire (e apprezzare) in che senso ad esempio gli invarianti da cogliersi in un Fontana «mostrano un mondo in cui non c'è nessuno» (ivi 425), mentre quelli di un'opera “naturalistica” (che ad altre strutture invarianti somma ad esempio anche una compiuta struttura prospettica) mostrano anche «dov'è l'osservatore in quel mondo» (ivi 425). Non si esce, fin qui, dalla definizione di figura come «assetto di invarianti persistenti di struttura». Tuttavia, è innegabile che la presenza di invarianti che specificano anche un punto di osservazione preciso (ma, si può supporre, anche altri tipi di invarianti) ha un effetto drammatico in termini di resa, di «potenza della esperienza provocata da una figura che localizza l'osservatore in un ambiente virtuale» (ivi 425). Ora, Gibson vieta di interpretare tali effetti come prove a favore della presunta “illusione di realtà” – ma qui si ferma. E allora, sarà forse opportuno un supplemento di indagine.

3. Somiglianza come illusione

Proviamo a osservare la tav. 3.



Pierre Puget (attrib.), *L'amour en plâtre*
? (copia), da Maison 1960



Paul Cézanne, disegno a matita,
1888-1900, da Maison 1960

Dell'amorino di Cézanne è possibile analizzare la resa degli elementi grafici che lo costituiscono, così come intendere – sempre nei termini degli invarianti che lo specificano – il “che cosa” da esso raffigurato. E lo stesso si può fare con il suo modello, cioè l'amorino di Puget –

mutatis mutandis: gli invarianti che lo costituiscono non sono semplicemente grafici, ma sono comunque percettivi (in una scultura, l'informazione che specifica un *layout* è selezionata e congelata in un artefatto visivo tridimensionale invece che su una superficie), mentre il problema della possibile specificazione di un punto di osservazione ovviamente non si pone. Però, volendo operare un confronto fra i due artefatti (e volendo attenersi strettamente al significato gibsoniano di "copia"), non è possibile parlare di un rapporto di copia-a-originale (come sarebbe invece possibile confrontando il disegno di Cézanne con un altro disegno, o la scultura di Puget con un'altra scultura), tanto quanto è impossibile parlare di un rapporto di copia-a-originale fra uno dei due artefatti e il "modello" reale – tra l'altro irrimediabilmente assente. Questo, perché gli invarianti sfruttati nei due oggetti per specificare l'amorino da essi significato non sono immediatamente confrontabili, non molto più di quanto lo sarebbero gli invarianti grafici registrati dal disegno di Cézanne e gli invarianti ecologici esibiti da un fanciullo reale, dotato di tali e tali caratteristiche. Tuttavia, è innegabile che di fronte a tali artefatti proviamo – sia per il loro rapporto reciproco, sia per il rapporto che intrattengono con ciò che significano – qualcosa come un "sentimento di somiglianza". E tale sentimento (lo vogliamo chiamare, almeno provvisoriamente, così) lo suscitano tutte le "buone" raffigurazioni "naturalistiche" – quelle che, sempre in prima approssimazione, non si accontentano di registrare degli invarianti per specificare un *layout* in una misura sufficiente ad uno scopo comunicativo. È tale specie di sentimento che, dunque, si vuole provare a circoscrivere, mettendo alla prova la posizione di Gibson secondo cui qui non può trattarsi della percezione di una somiglianza (almeno in senso proprio), ma nemmeno di una "illusione di realtà". Ciò imporrà, comunque, di rivolgersi in primo luogo alla nozione di "illusione" – grande assente nella percettologia di Gibson ⁶.

Non stupirà, intanto, che una maggiore attenzione per il sentimento di somiglianza in quanto illusorio la si possa reperire nelle gnoseologie di impostazione rappresentazionista. E una sua buona focalizzazione la si può trovare, in età moderna, nella *Psychologia empirica* di Wolff (1732), in un passo dedicato agli «esperti nelle arti» (§ 531): tali esperti sarebbero infatti, meglio dei profani, in grado di scorgere la perfezione di un'opera e di "misurarla", per cui sarebbero anche meglio in grado di provare un sentimento di piacere per gli artifici esibiti dalle opere mimetiche. La capacità di provare (e immediatamente) piacere per un'opera (ossia di trovarla bella) crescerebbe quindi parallelamente alla capacità di produrla tecnicamente, essendo riconducibile a una medesima facoltà psicologica. Tale doppia capacità dipenderebbe dall'ingegno naturale (§ 476), ossia «la facilità nell'osservare le similitudini delle cose». Wolff precisa anche (§ 477) che tale nozione di

ingenium è quella corrente, presa cioè nel senso in cui si dicono comunemente ingegnosi in primo luogo «i poeti, gli oratori e gli istrioni». Ed è dunque notevole, ma non dovrà sorprendere, che l'esempio sistematicamente sfruttato da Wolff per illustrare il fenomeno del piacere in quanto «cognizione intuitiva della perfezione di qualcosa, vuoi vera, vuoi apparente» (§ 511) sia proprio quello della copia, la cui perfezione non sta in primo luogo nella sua bellezza "oggettiva", o nella bellezza dell'originale, bensì nella sua qualità del "rassomigliare".

Le spiegazioni di Wolff saranno pure deboli, e triviali nella formulazione. Tuttavia, due sue suggestioni (di sapore quasi fenomenologico) andrebbero salvate: quella circa l'irriducibile atomicità del "sentire piacere" e, soprattutto, quella circa la possibilità di *sbagliarsi* nella valutazione di una qualsiasi perfezione, che sosterebbe quel sentimento – una possibilità di errore che, nel caso della valutazione di una somiglianza, potrebbe anche spingersi sino all'abbaglio totale nel ravvisare una somiglianza autentica. Se riteniamo che valga la pena metterle ulteriormente alla prova, dovremo affrontare un nodo problematico assente nell'impostazione propria di ogni teoria della percezione diretta. E se vogliamo procedere ancora per un tratto in una scia wolffiana, incontriamo subito uno scritto del Kant precritico, dedicato proprio al nodo che ci interessa. Si tratta di un discorso disputatorio prodotto in risposta a una dissertazione (presentata, per la cronaca, da Johann G. Kreutzfeld) intitolata ai «principi più generali delle finzioni». Non è il caso di illustrare la tesi dibattuta, assai poco originale⁷. Invece, sarà interessante vedere come Kant reimposti l'intero problema, rimanendo però in un'ottica di tipo rappresentazionistico e wolffiano.

Kant, in primo luogo, traccia una distinzione concettuale di fondo, non considerata adeguatamente dal suo antagonista, fra inganno e illusione. A rigore, la seconda è una specie del primo, ma (tipicamente, nel caso delle illusioni poetiche) è caratterizzata dal non essere dolosa (Kant 1777: 119). Più esattamente ancora (però questo argomento rimane in qualche misura implicito nel testo kantiano) all'interno della categoria complessiva e neutrale del "fenomenico"⁸ si darebbero un'illusione ingannevole, come pure un'illusione benigna («ci sono alcune apparenze di cose, dalle quali la mente non è giocata, ma con le quali gioca», ivi 119). Ora, fra i criteri più immediati che permettono di discriminare quest'ultima dalle apparenze ingannevoli vi sarebbero quelli della sua persistenza e del piacere da essa suscitato. «L'apparenza che *inganna*, una volta scoperta la sua vanità ed illusorietà, *svanisce*; ma quella che *illude*, poiché non è se non la *verità fenomenica*, anche quando la si scopre nella sua realtà, non di meno dura e al tempo stesso mette gradevolmente in movimento l'animo, facendolo come fluttuare ai confini fra errore e verità; e lo lusinga mirabilmente, conscio come è della propria avvedutezza al cospetto delle seduzioni dell'ap-

parenza. L'apparenza che *inganna* dispiace; quella che *illude* piace assai e diletta» (ivi 119-120).

Kant non spiega quale sarebbe il rapporto di eventuale dipendenza causale fra questi due esiti (rispettivamente, durevolezza-piacere e labilità-dispiacere). In ogni caso, rimanendo in fondo inesplorata la ragione della persistenza delle illusioni dei sensi, rimane fermo che «le apparenze di cose, nella misura in cui ci *ingannano*, ci arrecano *fastidio*; in quanto ci *illudono* soltanto, ci arrecano *piacere*. E all'incirca questa differenza intercorre fra i comuni inganni dei sensi e le illusioni familiari ai poeti» (ivi 120). Di più: non è essenziale all'artista il pescare tra le fallacie dei sensi (il poeta vi ricorre «solo *accidentalmente*, poiché non ne può fare a meno, quando vuole dipingere un'immagine *al vivo*»), piuttosto egli intende innanzitutto «riprodurre la natura con perfetta somiglianza» arricchendo la propria «idea fondamentale» con quante più possibili «immagini aderenti» (ivi 125). Insomma, qui l'illusione essenzialmente perseguita come illusione (insieme con il relativo piacere) è proprio quella della somiglianza – cui andrà allora riferita la concezione secondo cui tutte le fallacie vanno in fondo attribuite a un giudizio precipitoso. E questo per Kant vale pur dovendo distinguere tra fallacie dei sensi genuine («quelle cose che mi sembra di *afferrare con gli occhi* o di *catturare* in qualunque modo *con un senso*») e spurie, riguardanti cioè «quelle cose che so con certezza di non *percepire*, mentre sono conscio di decidere intorno ai percetti soltanto congetturando o comunque *inferendo*» (ivi 126).

Lasciando cadere la dottrina della ascrivibilità delle illusioni a un errore di giudizio (che sottende un tipo di teoria percettologica affatto irricevibile nel quadro gibsoniano), bisogna almeno ammettere che qui Kant è un buon fenomenologo – sicché vogliamo ritenerne le due notazioni centrali, relative rispettivamente alla persistenza delle illusioni (genuine) e al loro riguardare percetti (genuini), per tentare una classificazione delle illusioni (approssimativa, ma utile ai nostri scopi), esemplificata nella tav. 4.

Qui va innanzitutto esplicitato l'elemento comune a tutti e tre i tipi di illusione osservabili, vale a dire il fatto che è possibile (o è anche solo normale) parlare di illusione solo quando si dà una qualche discrepanza fra ciò che percepiamo e ciò che sappiamo – discrepanza poi variamente verificabile e riducibile. Diciamo, cioè, che il cucchiaino appare spezzato, poiché possiamo sincerarci che in effetti non lo è; vediamo un calice dotato di tali e tali caratteristiche, che tuttavia sappiamo non esserci realmente; che le due linee parallele verticali sembrano di lunghezza differente, mentre siamo in grado di misurarle e trovare che sono della medesima dimensione.

Tentiamo ora di evidenziare le differenze fra i tre casi. Nella prima illustrazione abbiamo a che fare con un'illusione che potremmo chia-



José M. Parramón, illustrazione da *Así se dibuja*, 1971



Paolo Uccello, *Scomposizione geometrica di un calice*, penna su reticolo tracciato a stilo su carta bianca, 1465 (Firenze, Uffizi)



Illusione di Müller-Lyer

mare ecologica. Si tratta cioè di uno dei normali “inganni dei sensi” che possiamo incontrare nella vita di tutti i giorni, e risponde alle caratteristiche dell’illusione kantiana: è genuinamente percettiva, persistente, rettificabile (se tocco il cucchiaino, sento che non è spezzato, come invece appare alla vista). Oltre a tutto ciò, va osservata un’altra sua caratteristica, ben prevista, invece, dalla teoria gibsoniana: è raffigurabile. Il secondo è invece un caso di illusione artificiale, che si potrebbe chiamare pittorica, e di nuovo risponde alle caratteristiche dell’illusione “benigna” kantiana – ma con un’importante differenza. Se l’illusione consiste qui nel “vedere” un calice che non esiste “realmente” (ovvero, sempre sul filo della metafora, nel provare un sentimento di somiglianza rispetto a un oggetto inesistente), tale illusione è complessivamente rettificabile, ricorrendo magari ai test di realtà gibsoniani – ma non sempre e necessariamente falliranno dei test di verifica riguardanti singole proprietà dell’oggetto raffigurato. Le singole qualità (almeno alcune, e in linea di principio un loro numero a piacere) di un “oggetto virtuale”, anche quando sappiamo benissimo che si tratta un oggetto transfenomenico, possono venire trattate come qualità genuine. (Ad esempio, nel caso del calice, la sua tridimensionalità, le proporzioni fra le sue singole parti ecc. hanno carattere di vissuto, benché nell’insieme l’oggetto sia meramente significato da una figura.) Quanto a queste ultime, si può allora suggerire che le tecniche di raffigurazione, oltre a produrre manufatti che bastano a significare altri oggetti a scopi comunicativi, secondo dei criteri di minima informazione sufficiente a tali scopi, possono anche andare al di là della semplice soddisfazione di quei criteri – abbondando a piacere in quelle che Kant chiama «im-

magini aderenti» e che, magari, sarà possibile e vantaggioso trattare teoricamente in termini di invarianti. Il terzo caso, infine, lo si vorrebbe chiamare di illusione pura, vale a dire ricavata dai casi di illusione ecologica (ad esempio avvalendosi di metodi di “spoiling”) a scopi sperimentali, cercando di conservare i soli invarianti che determinano la resa percettiva “illusoria” da esaminare e analizzare. Quest’ultimo tipo di illusione, dunque, artificiale quanto il secondo, se ne differenzia non tanto rispetto alle caratteristiche essenziali di illusorietà, come evidenziate ad esempio da Kant, quanto per la sua diversa possibile utilizzazione, giacché non coinvolge, analogamente al primo tipo di illusione, fattori teoricamente problematici come la “illusione di realtà”, né alcun “sentimento di somiglianza”⁹.

La classificazione così abbozzata risulta utile per concentrarsi sulla differenza tra il primo e il secondo tipo di illusione e riprendere, infine, concisamente il tema del “sentimento di somiglianza”. Innanzitutto, allora, ritornando sulla differenza tra illusione ecologica e illusione pittorica, si può dire che: (1) in ambo i casi, ci si trova dinanzi a un conflitto (riducibile, almeno in linea di principio) fra due diversi tipi di informazione – nei nostri esempi, tra ciò che percepiamo del cucchiaio con due diverse modalità sensoriali, ovvero tra ciò che percepiamo del calice virtuale e il nostro sapere circa la sua (non) esistenza. (2) Nel secondo caso, però, tale situazione è provocata in maniera artificiale, ma soprattutto con la possibilità (almeno teorica) di registrare un numero a piacere di invarianti e rendere così disponibile all’osservatore una quantità elevata a piacere di informazioni genuinamente percettive relative all’oggetto virtuale significato da una sua raffigurazione. Se ciò è vero, quella del sentimento (illusorio) di somiglianza (ovvero, a questo punto, saggiata la metaforicità di entrambe queste terminologie, dell’“illusione di realtà”) sarà una questione effettiva, quantitativa ed empirica: il realizzarsi di tale sentimento “illusorio” dipenderà dalla quantità di informazioni percettive disponibili (direttamente) circa singoli aspetti dell’oggetto complessivamente significato (ovvero percepito indirettamente) – informazioni non smentite o non rettificabili per mezzo di test eseguiti sul piano fenomenico.

4. Una rettifica e qualche dubbio

Tutto ciò deve rimanere qui un suggerimento, e tantomeno sarà il caso di avanzare illazioni sul versante empirico a cui sembra potersi ridurre il problema che interessava. A ogni modo, fra i vantaggi promessi da una teoria della percezione diretta vi è anche quello di poter mettere radicalmente in discussione la sinergia fra dottrine della mimesi e teorie rappresentazionistiche della percezione, con tutto il loro tradizionale carico di accuse nei confronti della conoscenza procurata dai sensi. Sembra praticabile, cioè, seguire l’intuizione secondo cui le tec-

niche mimetiche non producono immagini illusorie, più o meno somiglianti alle cose, dato che già nella percezione non abbiamo a che fare con delle immagini analoghe. Tuttavia, una volta chiarito che le figure degli artisti non possono essere trattate come delle “immagini somiglianti”, occorrerà forse indagare, magari secondo metodi empirici e sperimentali, un loro effetto secondario, ossia le condizioni dell’instaurarsi del “sentimento di somiglianza”. In termini più problematici: se vanno respinte le teorie della percezione in cui rimangono tracce della dottrina platonica della *eikasia* (insieme con il loro pendant, cioè le dottrine della mimesi), se quindi risulta plausibile una teoria come quella di Gibson, rimane pur vero che le figure sono entità osservabili che ci pongono dinanzi agli occhi il fenomeno della percezione indiretta. Se si preferisce: le figure esibiscono le caratteristiche classicamente attribuite alle rappresentazioni.

Riferimenti bibliografici

- Bozzi P. 1989, *Il metodo fenomenologico nello studio della percezione*, Introduzione a Id., *Fenomenologia sperimentale*, Bologna, il Mulino, 1989, pp. 11-64
- Gibson J. J. 1979, *Un approccio ecologico alla percezione visiva*, tr. it. di R. Luccio, con una Introduzione all’ed. it. di P. Bozzi e R. Luccio, Bologna, il Mulino, 1999
- Gombrich E. H. 1961, *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, tr. it. di R. Federici, Torino, Einaudi, 1965
- Kandinsky W. 1926, *Punto, linea e superficie. Contributo all’analisi degli elementi pittorici*, con una Prefazione e Osservazioni supplementari di M. Bill, tr. it. di M. Calasso, Milano, Adelphi, 1968
- Kanizsa G. 1980, *Grammatica del vedere. Saggi su percezione e Gestalt*, con una Presentazione di P. Bozzi, Bologna, il Mulino, 1980
- Kant I. 1777, *Sull’illusione poetica*, tr. it. di O. Meo come Appendice a O. Meo, *Kantiana minore vel rariora*, Genova, il melangolo, 2000, pp. 118-132
- Maison K. E. 1960, *Arte nata dall’arte*, tr. it. di M. C. Gaetani e M. Dalai, con un’Introduzione di M. Ayrton, Milano, Garzanti, 1960
- Massironi M. 2000, *L’Osteria dei Dadi Truccati. Arte, psicologia e dintorni*, Bologna, il Mulino, 2000
- Wolff Ch. 1732, *Psychologia empirica, methodo scientifica pertractata, qua ea, quæ de anima humana indubie experientia fide constant, continentur et ad solidam universæ philosophiæ practicæ ac theologiæ naturalis tractationem via sternitur*, Frankfurt/M - Leipzig; riprod. ed. 1738 a cura di J. Ecole, Hildesheim, Olms, 1968

¹ Su questo passaggio Gibson rimane purtroppo nel vago. Varrebbe forse la pena – conservando il teorema gibsoniano per cui sono ugualmente invarianti sia quelli registrati dall’atto grafico elementare, sia quelli significati dalla figura «imitativa» – di sviluppare in maniera più esplicita e in forma scientifica un’intuizione di Gombrich, relativa alla riproduzione figurativa, intesa come processo di adattamento e correzione progressivi di «schemi» grafici che identificano un significato (1961, parte I: «I limiti della somiglianza al vero», pp. 37-111).

² Qui, però, va ancora sottolineato un altro elemento. Nelle argomentazioni di Gibson alla nozione del «copiare» è comunque riservata una collocazione: «copiare» può significare soltanto «l’atto attraverso cui le tracce create da una superficie coincidono con le tracce di un’altra superficie, con le superfici sovrapposte, di fatto o potenzialmente, l’una sull’altra» –

insomma, un'azione effettuabile prima che sia conseguita la capacità di disegnare propriamente (ivi 425).

³ A questo proposito, Massironi, nella scia di Gibson, segnala conclusivamente una divergenza tra i concetti di informazione (intesa in senso "ecologico") e comunicazione, da ascrivere ai tre limiti fondamentali della figura – «a) veicola "informazione di seconda mano", b) è una percezione "impovertita", c) è costituita da un "assetto ottico congelato"» – rispetto al processo normale di "information pick-up" (2000: 160-62). Da questo punto di vista, «La scelta [sic; forse meglio: "differenza"] fra informazione inclusa nell'immagine ed informazione esclusa costituisce l'oggetto e il contenuto della comunicazione per immagini» (ivi 164). Perfettamente d'accordo con questo ragionamento, si vorrà soltanto suggerire che una definizione in termini di comunicazione (che tanto sembra dovere a Gibson quanto a Gombrich) per le figure "figurative" o "oggettuali" pare calzante, ma non sufficiente.

⁴ Non è qui possibile dare seguito a due possibili controobiezioni, che toccano la consistenza globale della teoria di Gibson, ossia: (1) i test *automatici* di realtà possono/devono intendersi alla stregua di "giudizi inconsci", banditi come tali da un'ottica ecologica? (2) Quale statuto vi hanno le *immagini* mentali di cui, almeno al di fuori dei processi percettivi, sembra venire ammessa l'esistenza?

⁵ Che apre però altre questioni, qui non indagabili, le quali toccano di nuovo la fisionomia complessiva della teoria di Gibson. Ad es., come vi si configura una simile "apprensione indiretta" degli oggetti virtuali? E come si coordina con quella diretta, di cui Gibson sembra dare ampiamente ragione?

⁶ E, questo, per motivi fondamentali, presto rilevati da molta critica (cfr. Bozzi - Luccio, *Introduzione a Gibson* 1979: 17). Non è possibile illustrare nemmeno sommariamente come il problema dell'illusione venga invece a costituire uno dei cardini della fenomenologia sperimentale (cfr. almeno Bozzi 1989), portando a esiti che consentono di superare una delle *impasse* più gravi della teoria gibsoniana mediante «la chiara ammissione che il mondo reale è proprio quello fenomenico, che le percezioni non veridiche non ci sono affatto, e che le "illusioni" sono tali solo grazie a certi animalotti speciali, come gli strumenti di misura [...] costruiti da noi apposta per tener conto di un solo parametro, e non di tutti gli altri, che tuttavia costituiscono gli oggetti e gli eventi» (Bozzi - Luccio, *Introduzione a Gibson* 1979: 18).

⁷ Volendo utilizzare metodicamente la psicologia, e ammettendo che le due principali fonti delle invenzioni poetiche siano gli inganni dei sensi e il predominio della sensibilità negli uomini primitivi, Kreuzfeld si propone di argomentare che tali inganni non vadano propriamente attribuiti ai sensi, bensì a un errore del giudizio.

⁸ Si sceglie di adoperare tale termine, assente nel testo in questione, visto l'oscillare di Kant fra i termini «species [rerum]» e «apparentia», verosimilmente corrispondenti al tedesco «Schein» (cfr. la nota 3 di O. Meo in Kant 1777: 118).

⁹ Anzi: tanto meglio saranno costruite le situazioni sperimentali che si servono di figure di questo tipo, tanto meno sarà possibile invocare simili fattori per spiegarle (cfr. Bozzi 1989: 45-52).

Linguaggio e spazialità: a partire da Meschonnic

di Rita Messori (Trieste)

L'attuale dibattito sulla doppia vocazione, sensibile e artistica, dell'estetica – dibattito che ha visto nelle iniziative del palermitano Centro Internazionale Studi di Estetica alcuni dei suoi momenti più significativi – ha avuto il merito di innescare, a livello teoretico, un vero e proprio lavoro di riconcettualizzazione, e, a livello storiografico, una revisione delle interpretazioni correnti dei padri fondatori dell'estetica: Vico, Baumgarten, Kant. Revisioni e rivisitazioni che in Italia e all'estero sono passate attraverso una pratica difficile, paziente ma indispensabile di traduzione.

Tra le questioni che sembrano più concentrare l'attenzione degli studiosi e dalle quali pare più dipendere la riconfigurazione dell'estetica, vi è quella dello spazio. Se per un verso filosofia artistica e filosofia sensibile sembrano trovare nella dimensione spaziale la loro reciproca relazione, per un altro verso è sul terreno dell'estetica, doppiamente intesa, che la questione dello spazio rivela la propria irriducibilità e contemporaneamente la propria implicazione al tempo.

Che la questione dello spazio sia ineludibile, e che la sia possa affrontare soltanto in modo per così dire indiretto, è convinzione comune a diversi pensatori quali Martin Heidegger (penso ai testi successivi alla cosiddetta "svolta")¹, Maurice Merleau-Ponty², Henri Maldiney³, Jan Patočka⁴, Paul Ricoeur⁵ ed Ernesto Grassi⁶. Se vogliamo parlare di spazio senza rimanere irretiti nelle maglie del dualismo cartesiano, senza dunque ridurlo a pura estensione – ad exteriorità distinta, separata se non opposta all'interiorità del soggetto – è all'arte, o, meglio, alle arti, che dobbiamo rivolgerci. L'opera diviene il luogo in cui interiorità ed exteriorità, il "chi" e il "cosa" entrano in relazione, al di là, o forse al di qua, di ogni radicale opposizione. Situata e ad un tempo situante, l'opera abita lo spazio mettendolo in atto, spazializzando, reinventando modi nuovi di abitarlo⁷.

In questa direzione mi sembrano andare le ricerche di Henri Meschonnic, teorico del linguaggio, famosissimo e molto studiato in Francia, quasi del tutto sconosciuto e pochissimo tradotto in Italia⁸. Nel corso del mio breve intervento cercherò di mostrare come, interrogan-

dosi sulla specificità della traduzione letteraria, Henri Meschonnic giunga a formulare una teoria del linguaggio in quanto *continuum* discorsivo, la cui spazialità è data dal movimento di decentramento, dalla fisicità o corporeità del significante, nel senso rinnovato di ciò che dà significato mettendo in moto il processo di “significanza” dal lavoro di ridefinizione continua di luoghi lungo l’attraversamento del “passaggio”, la cui attuazione è strettamente connessa alla pratica traduttiva.

Il “passaggio” è una immagine letteraria che non ha solo la funzione di esprimere un modo di vivere lo spazio, legato all’esperienza dell’autore o alla cultura di riferimento; così come altre immagini dello spazio – quali la mappa, tipicamente moderna, o il vaso-brocca, la cui storia prende avvio dalla fisica di Aristotele per giungere a Bloch, a Simmel, a Heidegger e a Benjamin – il passaggio ha una sua efficacia, una sua funzione performativa, orientando e figurando il nostro avere a che fare con lo spazio ⁹.

“Passaggio” che non implica un “da dove” si parla, come luogo definibile. «La domanda “da dove parla lei?” suppone un luogo, metafisico o non, tale che possa essere piattaforma o base, origine di un oggetto-discorso. La domanda ne suppone necessariamente la stabilità e l’identità a sé. Essa rivela così di privilegiare, in sé e nell’altro, la logica dell’identità, richiedente una statica almeno fittiva. [...] La domanda “da dove parla lei?” deve dunque essere rifiutata. Essa deve essere sostituita da un tempo come condizione di interrogazione e possibilità di risposta, nozione della domanda e nozione della risposta. Una “domanda” e una “risposta” che non siano più delle nozioni, ma una pratica continua dell’analisi di un discorso, in e attraverso la sua situazione, comune e non comune tra l’*uno* e l’*altro*» ¹⁰.

La traduzione, attuando tale pratica, mette la situazione nel linguaggio e non soltanto il linguaggio nella situazione.

1. *Il ritmo della traduzione tra temporalità e spazialità*

L’attenzione ai problemi della traduzione è senza dubbio uno dei segni della nostra epoca linguistica. Epoca in cui le esigenze pratiche, dovute all’intensificarsi dei rapporti tra culture differenti – con le conseguenti implicazioni di carattere politico ed etico –, e le esigenze teoriche di una filosofia che ha fatto della relazione di identità e di alterità uno dei suoi tratti distintivi – sembrano via via concentrarsi su quella forma particolare del linguaggio che è la traduzione.

Il superamento di una concezione riduttivamente tecnica del lavoro del traduttore ha modificato in modo sensibile l’ambito della ricerca teorica, allargandone i confini e allacciando nuovi rapporti con terreni disciplinari diversi. Una delle più significative ricadute di questo nuovo profilarsi del paesaggio linguistico – fino a non molto tempo fa dominato dallo strutturalismo e dall’ermeneutica –, ad opera della teoria

della traduzione, è la ridefinizione stessa dei punti orientativi, delle nozioni di fondo che guidano la ricerca intorno al linguaggio.

A parere di Henri Meschonnic – teorico della traduzione ed egli stesso traduttore – l'individuazione di una specificità della traduzione comporta il rifiuto sia di una definizione troppo ristretta di traduzione «come pratica artigianale, tradizionale, una sotto-scrittura, che non porta che a delle raccolte di ricette»¹¹ – perché essa rischia, in assenza di una teorizzazione, di condurre a una «ideologia applicata»¹² –, sia di una definizione troppo allargata, che vede nella comunicazione stessa un processo di traduzione, sorvolando sulle differenze tra «la comunicazione che ha luogo all'interno di una stessa lingua (dal passato al presente [...] e nel presente) [e] quella che ha luogo da una lingua a un'altra»¹³.

La ricerca teorica, più che ambire a fondare una nuova scienza del linguaggio, la traduttologia, deve farsi presa di coscienza della posta in gioco implicita nella traduzione, in un rapporto di co-appartenenza con la pratica traduttiva stessa. La domanda sulla specificità della traduzione conduce alla messa in evidenza del «ruolo unico, e non riconosciuto, della traduzione come rivelatore del pensiero del linguaggio e della letteratura, non riconosciuto per la situazione ancillare che gli riserva la tradizione, e per la sua condizione»¹⁴.

Ma l'uscita dallo stato di minorità è possibile soltanto attraverso una revisione della *langue du bois du traduire*, del vocabolario ormai consunto del traduttore e del professionista abituale della traduzione¹⁵. Si tratta di una lingua di legno perché si pone in modo autoritario come verità senza alternativa; e la si deve chiamare lingua, anziché discorso, perché non conosce che delle unità di lingua, parole apparentemente anodine e di buon senso, come *lingua di partenza e lingua di arrivo, equivalenza, fedeltà, trasparenza o annullamento e modestia del traduttore; libertà e letteralità, forma e contenuto, teoria e pratica, poesia e prosa...* Una terminologia essenziale, nella gran parte organizzata in coppie di opposti, che ruota intorno alla polarità centrale del segno, distinto in significante e significato.

È su questa discontinuità del linguaggio che si appunta la critica di Meschonnic, il quale scorge nella traduzione quel luogo linguistico in cui avviene la svolta verso la continuità. Nella pratica traduttiva emerge il *continuum*, il legame originario che trasforma gli opposti in elementi coappartenenti. Se la discontinuità dispone il linguaggio in una rigida architettura dove i rapporti tra spazi sono definiti in modo univoco e fisso da un soggetto che si pone al di fuori di tale costruito, la continuità organizza il linguaggio in una spazialità dinamica, in un movimento fluido, di cui il soggetto è ad un tempo attore e prodotto.

Ritmo è il concetto-chiave di una nuova teoria linguistica intesa come poetica, che, identificando il linguaggio con lo sforzo significante

del soggetto, lo situa nel cuore della storia o, meglio, delle storie, al crocevia di tradizioni culturali diverse¹⁶. Lunghi dal significare la forma poetica del testo, il ritmo costituisce dunque il passaggio dal disporsi della lingua in astratte unità al disporsi del discorso da parte di un soggetto, e di un soggetto da parte del suo discorso¹⁷. «Se il ritmo torna a essere, o piuttosto è riconosciuto (empiricamente non ha mai smesso di esserlo) l'organizzazione del continuo nel linguaggio, il binario del segno non ha più alcuna pertinenza nei limiti del discorso. Non vi è più del suono e del senso, *non vi è più la doppia articolazione del linguaggio*, non vi sono che dei significanti. E il termine significante cambia di senso, poiché non si oppone più a un significato. Il discorso si compie in una semantica ritmica e prosodica. Una fisica del linguaggio. Senza dimenticare la continuità con la voce e il corpo nel parlato. Questa semantica non si fa secondo le unità discontinue del senso. Essa determina un modo nuovo di analisi»¹⁸.

Un'analisi che, se vuole superare il dualismo del segno e il primato dell'unità-lingua non può essere né tendenzialmente formale, come quella strutturalista, né tendenzialmente contenutistica come quella ermeneutica. Il passaggio qui compiuto verso una messa in evidenza della temporalità e della spazialità del linguaggio è il recupero del significante, con la sua portata sensibile, materiale, all'interno del movimento della "significanza", che solo a livello di discorso può compiutamente dispiegarsi. A trasformare il tradurre, la sua teorizzazione e la teoria generale del linguaggio, è il ritmo con la sua poetica.

Una poetica non più concepita come una grammatica astratta delle forme e dei generi, ma come descrizione dei modi di significazione dei testi particolari. Un ritmo non più tradizionalmente inteso come «alternanza formale dello stesso e del differente, ordine, misura, proporzione, ma un ritmo così come la poetica l'ha trasformato, organizzazione di un soggetto e movimento della parola nella scrittura, prosodia personale, semantica del continuo»¹⁹.

La traduzione diviene allora una «poetica sperimentale»²⁰, le cui componenti, l'intuizione del linguaggio come *continuum* ritmico e la declinazione soggettiva del linguaggio, che ne fa l'invenzione di un soggetto e l'invenzione di una storicità, si rivelano inseparabili. L'unione di soggettività e continuità, che nel linguaggio di traduzione è possibile toccare con mano, fa emergere una peculiarità del linguaggio in generale, la sua fisica mobilità, la sua concreta storicità. Il linguaggio dunque non è né monolitico e fisso, né astratto. Ogni sua parte concorre al lavoro soggettivo del senso; lavoro che, nella situata fluidità ritmica è sin dall'inizio uno e doppio. Suono e senso non si articolano a posteriori. La relazione che originariamente li unisce, nel suo incessante movimento di trasformazione, si manifesta nella pluralità e nella diversità delle forme linguistiche.

Il tentativo di Meschonnic è allora quello di «mettere in rapporto la nozione di identità e la nozione di alterità, di mostrare che i conflitti dell'identità e dell'alterità e la distinzione tra alterità e differenza importano all'atto linguistico e poetico della traduzione. [...] Nella nostra epoca – e forse soltanto la traduzione come terreno di pratica e di riflessione può rivelarlo – si inizia (non senza regressione, come mostra il neo-tribalismo che è il multi-culturalismo) a passare da una opposizione tra identità e alterità al riconoscimento di una interazione tra l'identità e l'alterità, tale che l'identità sembra non avvenire che attraverso l'alterità, attraverso una pluralizzazione nella logica dei rapporti interculturali. Tradurre contiene una poetica e una politica del pensiero. Dove lo statuto del soggetto è capitale»²¹.

La traduzione diviene qui decentramento nel senso introdotto da Louis Massignon. L'islamista nel saggio *Réflexions sur la structure primitive de l'analyse grammaticale en arabe* così scriveva negli anni Trenta, a proposito del permanere di elementi popolari e realistici, tipici del parlato, nell'arabo scritto: «Talvolta ho vagheggiato di scrivere [...] un'introduzione allo studio dell'arabo dall'"interno" [...]. Vorrei farlo perché i lettori possano far "espatriare", fuoriuscire dalle loro stesse norme, il proprio desiderio di capire: con un "decentramento", come fece Copernico con il suo universo tolemaico, con un "passaggio", così come il geometra trasforma il suo sistema di coordinate cartesiane in un sistema di coordinate polari ridisposto sul centro assiale dell'altro. Per capire l'altro non bisogna annetterselo, bensì diventare suo ospite: il carattere "esogamico" del linguaggio è realizzabile solo usando il diritto di asilo: *dekhelak*»²².

La relazione di identità e alterità a cui la poetica del tradurre apre, si iscrive in una doppia dimensione temporale determinata dallo statuto del soggetto: situazionale, vissuta e soggettiva; storica e intersoggettiva. Nell'atto della traduzione si rinnova di volta in volta l'incrociarsi di piano individuale e piano collettivo. Il tempo vissuto, intrecciato ad altri vissuti, si snoda lungo lo svolgersi ritmico del discorso, che ha principalmente luogo nell'arco del testo. Il soggetto è da sempre inserito in una tradizione storica che lo condiziona; ma attraverso la sua inventiva egli può invertire i ruoli e modificare in modo creativo la tradizione stessa.

Su questa duplice dinamica temporale Meschonnic è esplicito: «Il ritmo di un testo fa del tempo di questo testo una forma-senso che diviene la forma-senso del tempo per il lettore. Per il ritmo non vi è successione di elementi *nel* tempo come per la metrica. Vi è un rapporto. Il seguito, la *ragione* della sequenza non è data. Quando non vi è un testo-sistema, gli elementi del discorso non sono che dei passaggi, una parte del ritmo è non linguistico, vi è sistema altrimenti: ideologico, terminologico, ecc. Ma in un testo-sistema si pone la questione del discorso al tempo vissuto»²³.

La poetica pare identificarsi con la storicità: «La storicità è tutta la poetica. La traduzione è una poetica sperimentale nella misura in cui essa ne fa l'esperienza, e la dimostrazione. La storicità, come una tenuta dei contrari tra i saperi e l'ignoto di tutta la poetica. Non lo storicismo, che la poetica fa apparire come una riduzione del senso alle condizioni storiche di produzione di un senso»²⁴.

Oltre lo storicismo, tendente a inquadrare ogni evento, vi è l'*inven-tio* soggettiva, che ri-disegna, ri-sistema, in un lavoro continuo e sempre nuovo: «L'avventura essenziale, attraverso quella dei testi, è forse quella di un pensiero e di una pratica della storicità. La storicità definita non come una situazione cronologica, ma la tenuta delle tensioni tra il presente passato passivo e l'invenzione dei modi nuovi di vedere, di dire, di sentire, di comprendere, in modo tale che questa invenzione continui ad essere invenzione ben dopo il tempo in cui è stata concepita, perché essa è una invenzione continua del soggetto»²⁵.

Ma in una relazione di reciproca implicazione al tempo vi è lo spazio della traduzione, dimensione che nella teoria del linguaggio di Me-schonnig, e in particolare nella ricerca condotta in *L'Utopie du Juif* (2001) trova coscienza di sé²⁶. La corporeità del linguaggio che il lavoro di traduzione mette allo scoperto è data dal significante; esso ha a che fare con la spazialità sensibile e mobile del soggetto, anche qui inteso in quanto individuo e in quanto collettività.

In rapporto ritmico col mondo, il soggetto – corpo pensante e pensiero corporeo ad un tempo – rifulgura incessantemente ciò di cui fa esperienza. Il ritmo non è interiorizzazione; è il movimento di tessitura dell'interiorità e dell'esteriorità, del dentro e del fuori. Tale spazialità del singolo si intreccia – non ad un certo punto ma da sempre – con una spazialità collettiva che potremmo chiamare antropologico-geografica. Ogni tradizione culturale ha la sua storia e la sua geografia, una serie di eventi in cui si riconosce e una serie di luoghi teatri di eventi, scenari definiti dall'azione che vi si svolgeva, e che hanno a loro volta condizionato l'azione. Tale spazio-temporalità determina l'oralità, che a sua volta determina il discorso, in opposizione alla lingua. «A partire dal ritmo come organizzazione soggettiva di una storicità, si può distinguere il parlato e l'orale. Non vi è più, quindi, il modello binario del segno, l'orale e lo scritto, sul modello della voce e della messa per iscritto. Ma un modello triplo, il parlato, lo scritto, l'orale. L'orale è compreso come il primato del ritmo e della prosodia nell'enunciazione²⁷. [...] Ma se il ritmo non è più ciò che era, se è l'organizzazione del movimento della parola [...] una organizzazione che è la specificità, la soggettività, la storicità di un discorso e la sua sistematicità, allora l'oralità è il primato del ritmo nel modo di significare»²⁸.

2. *Oralità e linguaggio biblico*

Ora, se la pratica traduttiva è il luogo privilegiato di una teoria del linguaggio, che non perde il contatto con l'oralità ma che si forma a partire da essa, la Bibbia, con la sua poeticità, ne costituisce il centro. «È qui un ruolo nuovo del testo biblico, che non è più quello del "Grande Codice". Un avvenire di questo passato. Allo stesso tempo, l'oralità ci appare come una socialità, una fisica del senso, che contribuisce fortemente a mostrare lo scacco del segno. La sua fine come un universale. Un colpo di Bibbia nella filosofia»²⁹.

Tra linguaggio biblico, oralità e discorso vi è una solidarietà che occorre mettere in luce. «La Bibbia, con la sua ritmica irriducibile a una opposizione tra versi e prosa gioca un ruolo pilota per la traduzione come per la teoria del linguaggio»³⁰. Non a caso la Bibbia è l'ambito non soltanto più antico, ma anche più strategico e più attuale di una messa in crisi della nozione di senso, di ritmo, di tradurre³¹: «tradurre la Bibbia è necessariamente la messa in opera di una teoria del linguaggio»³².

Contro ogni interpretazione teologica tendente a sacralizzare il testo biblico, Meschonnic sostiene che il linguaggio della Bibbia, perché poetico, anche se non scritto in versi, rappresenta la realizzazione più alta del discorso e dell'oralità. La principale prova della teoria del linguaggio. L'oralità discorsiva della Bibbia deve essere intesa come l'iscrizione ritmica e insieme fisica del soggetto nel linguaggio biblico.

Su questo punto alto è a mio parere il debito contratto dal nostro autore nei confronti di Marcel Jousse. La scoperta della dimensione fisica del linguaggio si deve a questo originale antropologo e sociologo, che studiò a lungo la cultura della Palestina e il linguaggio qui parlato fino al primo secolo dopo Cristo: l'aramaico.

Nella sua *Anthropologie du geste*, redatta insieme agli allievi negli anni Cinquanta, Jousse afferma che il linguaggio verbale, sia esso parlato o scritto, ha una fondamentale componente non-verbale su cui i linguisti dovrebbero appuntare la loro attenzione³³. Il linguaggio, nelle sue modulazioni discorsive, deve essere compreso alla luce della ritmica dei gesti³⁴. Ciò è possibile studiando i linguaggi nella loro particolarità, nel loro essere storicamente e geograficamente situati. E l'esempio linguistico a cui occorre rifarsi per comprendere il nesso verbalità-gestualità dei linguaggi contemporanei e costituito dall'aramaico. Come più volte sottolinea Meschonnic, nel testo biblico il significante è doppio: aramaico ed ebraico allo stesso tempo.

Nell'introduzione a *L'anthropologie du geste* Jousse così scrive: «Nel corso del presente libro ci dedicheremo dunque a studiare la zona ancora inesplorata della memoria viva che analizzeremo e approfondiremo nel suo meccanismo operante, pensante e conoscente. Nel laboratorio antropologico ed etnico che ci offre l'ambiente palestinese – e

particolarmente galileo – osserveremo quel gioco della vita intelligente e sublimata che è il gioco della memoria. [...] Noi non lavoreremo nello spazio testuale, ma nella *durata gestuale*. [...] Nella nostra qualità di antropologo sperimentale ci accosteremo dunque all'elaborazione intratematica di una tradizione di stile orale attingendo direttamente dalla vita innumerevole e inesauribile»³⁵.

La gestualità che l'aramaico rivela è guidata dal principio del bilanciamento o dondolamento, che Jousse collega al bilateralismo umano. L'uomo divide il mondo secondo la sua struttura bilaterale: crea la destra e la sinistra, crea il davanti e il dietro, crea l'alto e il basso. Da ciò deriva il parallelismo delle formule, in cui una serie di gesti viene ritualizzata e memorizzata, e dei recitativi, parallelismi portati da un corpo che oscilla simmetricamente.

Da questo punto di vista il racconto della creazione diviene il più alto esempio di spartizione dello spazio. Nella cultura palestinese sul bilateralismo viene costruita una vera e propria metafisica spaziale, per cui vi sono le altezze (i cieli) e le bassezze (la terra), il bene (a destra) e il male (a sinistra), l'avanzamento e l'indietreggiamento³⁶.

Dalla spartizione gestuale dipende la divisione del linguaggio biblico in gruppi di parole che si ripetono di bilanciamento in bilanciamento, divisione strettamente connessa al significato del testo. In sintesi, secondo Jousse, la gestualità bilaterale va a determinare il movimento ritmico del recitativo, stilistico e insieme semantico. «È questa, da un capo all'altro del mondo, nel più profondo dell'*Anthropos* spontaneo, la grande pedagogia antropologica dei "recitativi ritmici paralleli" di stile orale. Essi sono guidati dalle musculature melodianti. Come già visto, non c'è da una parte la melodia e dall'altra parte la musculatura. Non c'è da una parte il ritmo e dall'altra parte il pensiero che crea il ritmo. Ritmo e pensiero creano il "recitativo mnemonico" che non è strofa poetica. Tutto ciò non si può separare»³⁷.

La corrispondenza di bilanciamento e partizione testuale in gruppi di parole dovrebbe, secondo Jousse, trovare espressione nell'impostazione tipografica delle Bibbie. Auspicio accolto da Meschonnic, il quale nelle sue traduzioni della Bibbia unisce e separa gruppi di parole utilizzando gli spazi bianchi, con l'intento di riprodurre a livello di scrittura la ritmica del recitativo.

Meschonnic identifica questi raggruppamenti e de-raggruppamenti di parole con i *te'amim*, accenti congiuntivi-disgiuntivi³⁸. Essi fanno parte del movimento della significanza e da essi dipende l'interpretazione del testo biblico. I *te'amim* segnano le pause, imprimono tono affettivo, e non soltanto velocità, a una lettura di tipo cheironomico, cioè accompagnata – secondo testimonianze che risalgono al II secolo dopo Cristo – dal movimento delle mani e delle dita³⁹. «I *te'amim*, nella Bibbia, non fanno come le diverse metriche conosciute che alternano lo stesso e il

differente, le sillabe brevi e le sillabe lunghe, come nella metrica greca, latina, araba, o l'accentato e l'inaccentato come nella metrica inglese, i *te'amim* costruiscono il versetto per concatenazione e incastro. È un'organizzazione, non un'alternanza. Una organizzazione della parola nella scrittura. Dunque una organizzazione del continuo nel linguaggio»⁴⁰.

Ma il ruolo maggiore dei *te'amim* consiste nel rendere manifesta la fisicità del linguaggio, la sua sensibilità corporea oltre che la sua affettività, originariamente legate, come ben mostra Jousse, al gesto, al movimento⁴¹. *Te'amim* è il plurale di *ta'am*, che significa "gusto" – in ebraico medioevale anche "ragione" – nel senso del palato. È di capitale importanza – sottolinea Meschonnic – che *ta'am* sia una parola che designa una parte del corpo, la bocca, la stessa bocca che parla e che gusta. «Una metafora sensoriale. Che implica una natura corporea del senso»⁴².

3. Traduzione ed erranza: Benjamin e la poetica dei passages

La traduzione, e con essa il linguaggio nella sua totalità, non è dunque solo un problema di tempo, individuale o collettivo, vissuto o storico. Essa è anche un problema di spazio, del corpo proprio o della località geografica. E questa spazio-temporalità non fa da cornice al linguaggio, non ne costituisce il contesto, come vorrebbero lo storicismo e il geometrismo oggettivante, suo corrispettivo sul versante spaziale⁴³. Di questa spazio-temporalità è intessuta l'oralità discorsiva del linguaggio. È in special modo nel saggio *L'allegorie chez Benjamin, une aventure juive*, che Meschonnic individua i presupposti di una poetica ritmica del tradurre spazio-temporalmente connotata, gettando le basi di una indagine spaziale del linguaggio⁴⁴.

Sul ruolo della Bibbia quale paradigma della storia delle traduzioni e modello di ciò che chiamiamo il tradurre, nonché sulla sua imprescindibilità nella costruzione di un rapporto tra teoria della traduzione e teoria del linguaggio, l'autore di riferimento di Meschonnic è Walter Benjamin⁴⁵. Di citazioni e rimandi a *Il compito del traduttore* (1923)⁴⁶ – saggio la cui fondamentale importanza nel contemporaneo dibattito sulla traduzione è indubbia – sono costellati e ancor più intessuti i maggiori scritti di Meschonnic sulla questione del tradurre.

In *Pour la Poétique II. Épistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction* (1973)⁴⁷, in *Poétique du traduire* (1999)⁴⁸ e in *L'utopie du Juif* (2001)⁴⁹ emergono chiaramente avvicinamenti e prese di distanza da parte di Meschonnic nei confronti del filosofo tedesco. Del densissimo, difficile e per certi aspetti contraddittorio scritto di Benjamin, Meschonnic riprende l'asserto di fondo: la traduzione non si riduce alla semplice trasposizione di un contenuto comunicabile. Tradurre non significa dunque trasportare, condurre qualcosa da un luogo a un altro, come una lettura troppo affrettata dell'etimo latino – e della teoria

e della pratica della traduzione del periodo storico in cui questo termine è nato – suggerirebbe ⁵⁰.

A questa affermazione se ne collega una seconda: la traduzione è quel luogo linguistico in cui si palesa l'essenza non comunicativa del linguaggio in generale. Sia per Benjamin sia per Meschonnic il superamento di una concezione "tecnica" della traduzione va di pari passo col superamento di una concezione strumentale del linguaggio. Il linguaggio non è semplice mezzo di trasporto, veicolo (significante) di un significato. Se di spazialità della traduzione, e del linguaggio in generale, si dovrà parlare, non sarà dunque nel senso del trasferimento, secondo cui lo spazio è quello coperto dal movimento di passaggio che va da un punto di partenza a uno di arrivo. Passaggio che ha un inizio e una fine.

Inoltre, come Benjamin, Meschonnic mostra una viva attenzione nei confronti della letteratura. Il rifiuto di una identificazione tra linguaggio e comunicazione azzerava lo iato tra linguaggio ordinario e linguaggio letterario. È nella letteratura, e nell'arte in genere, che il quotidiano si manifesta quale esso è. L'insolito come rivelazione del solito. In quest'ottica la pratica traduttiva della poesia acquista un rilievo determinante: è in essa che viene a profilarsi l'essenza del linguaggio. La resistenza della poesia a un semplice trasferimento di contenuti – che ha spesso fatto parlare di traduzione come "tradimento" – è una apertura al carattere non comunicativo del linguaggio.

Così si esprime Benjamin: «che cosa "dice" un'opera poetica? Che cosa comunica? Assai poco a chi la comprende. L'essenziale, in essa, non è comunicazione, non è testimonianza. Ma la traduzione che volesse trasmettere e mediare non potrebbe mediare che la comunicazione – e cioè qualcosa di inessenziale» ⁵¹. E così Meschonnic: «Il paradosso è che la letteratura è la massima realizzazione del discorso e dell'oralità. La massima prova della teoria del linguaggio ⁵². [...] La letteratura, i poemi fanno la parabola del superamento del segno attraverso il linguaggio» ⁵³.

Per Benjamin il fatto che tale carattere dell'opera costituisca l'avvio di ogni sua traduzione, e che le traduzioni facciano crescere e germogliare il seme nascosto in ogni opera – tanto che secondo questa immagine biologica ogni traduzione è già iscritta nell'originale ⁵⁴ –, deve essere inteso come il palesarsi della storicità della traduzione e del linguaggio in generale. Il lavoro traduttivo, nel momento in cui la radica nella situazione storica, fa scorrere linfa vitale nell'opera, innescando un processo di lenta ma incessante trasformazione. Si tratta di un ulteriore punto di contatto tra Benjamin e Meschonnic, il quale, come si è visto più sopra, fa del continuo movimento di mutazione e rinnovamento uno dei tratti distintivi del lavoro soggettivo che sta alla base della poetica del ritmo. Il legame di reciproca implicazione tra originale e traduzione che ne consegue è per Meschonnic un dato acquisito ⁵⁵.

Da ultimo, decisivo è il rifiuto di Benjamin di fare della traduzione una pratica di annessione. Il compito del traduttore è quello di integrare le lingue, di avvicinarle e farle interagire.

Benjamin afferma: «Il grande motivo dell'integrazione delle molte lingue nella sola lingua vera è quello che ispira il suo lavoro [del traduttore]. Un lavoro in cui le singole proposizioni, opere, giudizi non giungono mai ad intendersi – come quelli che restano affidati alla traduzione –, ma in cui le lingue stesse concordano fra loro, integrate e riconciliate nel modo del loro intendere»⁵⁶. E Meschonnic: «La maggiore trasformazione all'interno del tradurre, nel XX secolo, [è] il passaggio, non senza resistenze, da una pratica dell'annessione a quella di un decentramento, all'inizio nella lingua, da una lingua a un'altra lingua, di cui Benjamin si fa difensore, ora in una poetica dei testi»⁵⁷. [...] La prefazione ai *Tableaux parisiens* di Baudelaire, *Il compito del traduttore* [...], rimane il manifesto dell'alterità contro l'abituale annessione all'identità, ma da lingua a lingua, non in una poetica dei testi»⁵⁸.

Non solo inutili, ma anche fuorvianti divengono la traduzione liberata, o a senso, che assoggetta la lingua di partenza alla lingua di arrivo, e la traduzione letterale, che assoggetta la lingua di arrivo alla lingua di partenza. Nella poetica del tradurre di Meschonnic si tratta del doppio superamento della traduzione dei *sourciers* e di quella dei *ciblistes*.

La lingua dei traduttori si realizza «attraverso le nozioni [...] di lingua di partenza o *langue source* [sorgente], e coloro che sognano di riprodurla in traduzione sono i *sourciers*; e di lingua di arrivo o *langue cible* [bersaglio], la lingua in cui si traduce, e coloro che hanno di mira l'illusione del naturale sono i *ciblistes*. [...] Si tratta di reagire contro questa concezione tanto fallace quanto diffusa, che oppone i *sourciers* ai *ciblistes*: i *sourciers* fissano lo sguardo verso la lingua di partenza, cercando di calcarla; i *ciblistes* guardano dritti davanti a sé, da realisti, verso la lingua di arrivo, non pensando che a preservarne l'essenziale, il senso. I *sourciers*, loro, preoccupati della forma. Inessenziale»⁵⁹.

Ma nel momento in cui si tratta di chiarire quale sarà l'età adulta dell'opera, in cosa consiste la poeticità di essa, in che modo avviene la traduzione-integrazione tra le lingue, e quale idea di movimento essa comporti, ecco allora aprirsi la distanza tra i due pensatori.

Il fine verso cui tende la vita della lingua, anche e soprattutto nella sua forma traduttiva, è per Benjamin la pura lingua, la lingua della verità; la lingua adamitica che esprime il giusto legame tra parola e cosa⁶⁰. Fine e origine a un tempo, che chiude in un cerchio la pluralità storica delle lingue.

Il movimento del linguaggio teorizzato da Benjamin è finito, e non infinito, come invece vorrebbe Meschonnic. Per lo studioso francese, nell'atto della traduzione la lingua entra in movimento, la lingua si fa *continuum*; in esso si concretizza, prende corpo temporalmente e spa-

zionalmente il ritmo. «Una traduzione è una storicità specifica, un atto di linguaggio specifico»⁶¹.

Secondo Benjamin, vi è un nucleo, un fondamento irriducibile al movimento, uno spazio-tempo fuori dallo spazio e dal tempo vissuti. Uno spazio e un tempo puri che costituirebbero l'origine remota e il fine metastorico dello spazio e del tempo umani. La pura lingua è l'essenza inafferrabile della traduzione; è quella "sfera" a-situazionale, in cui «ogni comunicazione, ogni significato e ogni intenzione [...] sono destinati ad estinguersi»⁶².

Quanto va sviluppando Benjamin è una teoria teologica del linguaggio, dalle evidenti implicazioni politiche, che non può trovare d'accordo Meschonnic, il quale, come si è visto, propone di contro una storicizzazione del testo sacro per eccellenza, la Bibbia. «Il saggio del 1923 rimane all'interno di una concezione del linguaggio non priva di teologia. La poetica la supera⁶³. [...] Il ritmo in sé è a-teologico⁶⁴. [...] La Bibbia rimane ciò che spinge ai suoi limiti il mondo teologico-politico del segno. Far vacillare questo mondo è la posta in gioco di un rinnovamento della traduzione biblica»⁶⁵.

Nella misura in cui si dà temporalmente e spazialmente il linguaggio è oralità, discorso, pluralità, storicità. Il rifiuto della lingua pura è il rifiuto non solo del legame unico tra parola e cosa, ma anche il rifiuto di una sua vagheggiata ricostituzione, di una sua nostalgia. Più che di una unità spezzata si dovrà parlare di atto, di continuità, come quella relazione originaria in grado di tenere insieme le lingue; l'atto della dialettica di identità-alterità, di unità e molteplicità, che si concretizza non tanto nella parola, quanto nel sistema-testo. Secondo Benjamin, invece, la traduzione lavora sull'unità parola piuttosto che sull'unità testo; la parola è quell'"arcata", quella zona di confine e di passaggio che consente di andare oltre, verso la pura lingua. «La parola, e non la proposizione, è l'elemento originario del traduttore. Poiché la proposizione è come un muro davanti alla lingua dell'originale, mentre la parola singola è l'arcata»⁶⁶.

L'esaltazione dell'oralità della Bibbia nella sua intrinseca spazio-temporalità, e la messa in evidenza della fisicità del linguaggio biblico, costituiscono le premesse necessarie per una poetica del divino: «ciò che domina, in questa poetica del divino è il senso di una potenza, di una trascendenza», iscritto nel movimento soggettivo e materiale del linguaggio⁶⁷. A ben vedere la concezione teologica rischia di far ricadere la teoria della traduzione e la teoria del linguaggio nei vecchi dualismi, primo fra tutti quello tra significato e significante, da Benjamin esplicitamente criticato⁶⁸.

Come spiegare questa doppia tensione che anima il testo di Benjamin e che fa qualche volta cadere l'argomentazione in evidenti contraddizioni? Si tratta di un interrogativo ineludibile, dalla cui risposta

dipenderà non soltanto l'interpretazione del testo di Benjamin – destinata a scrivere un nuovo capitolo della storia ricettiva di questo saggio – e non soltanto l'apporto di esso nell'opera di Meschonnic, ma anche e soprattutto il configurarsi della poetica del tradurre.

E in *L'allégorie chez Walter Benjamin, une aventure juive*⁶⁹, che Meschonnic affronta la questione. Ed è in questa ultima lettura, in questo suo ennesimo attraversamento dello scritto di Benjamin, che emerge ed acquista un rilievo decisivo la componente spaziale del linguaggio nella sua concezione di poetica ritmica.

La tesi qui sostenuta da Meschonnic è che la ricerca di Benjamin presenterebbe una duplicità, una ambivalenza di fondo: i due centri della riflessione, che orienterebbero il pensiero lungo percorsi a volte divergenti, sono la questione del linguaggio e quella della storia. Tra questi due elementi caratterizzanti l'opera del filosofo tedesco vi sarebbe una relazione da mettere allo scoperto, un rapporto di implicazione e non di antagonismo o di giustapposizione, come vorrebbero molti dei suoi lettori e interpreti, ad iniziare da Scholem⁷⁰.

Il luogo in cui tale relazione si concretizza è l'allegoria. Nel suo studio sull'allegoria, in *Il dramma barocco tedesco*, Benjamin non soltanto ha fatto dell'allegoria un metodo, ma ha soprattutto trasformato la retorica dell'allegoria in forma-soggetto, in una poetica dove emergerebbe chiaramente il suo rapporto con l'ebraismo⁷¹. A caratterizzare il metodo allegorico di Meschonnic è la configurazione della reversibilità; essa presenta una sorprendente analogia con la struttura narrativa tipica dell'ebraico biblico, che inverte nelle sequenze il compiuto con l'incompiuto e l'incompiuto col compiuto. Questa costruzione della scrittura diventerebbe in Benjamin «una organizzazione della sua visione; un ritmo poetico e retorico»⁷².

Nel suo tenere insieme cose apparentemente lontane, al di là di qualsiasi immediato legame, l'allegoria barocca è dialettica: essa dà corpo al conflitto tra convenzione ed espressione, così come a quello tra caducità ed eternità. Nell'età del barocco, l'allegoria è figura dell'incompiutezza e della precarietà, del non ordine e della non-fissità. Alla staticità del simbolo Benjamin oppone la novità continua e sorprendente dell'allegoria.

In quanto figura della precarietà e del movimento, l'allegoria è forma della storia, intesa come inarrestabile declino. Da qui l'importanza dell'immagine della rovina, temporale e insieme spaziale. La rovina evoca passati lontani, il più delle volte gloriosi, attraverso spaccature e crolli, varchi che si aprono nella costruzione architettonica. Nell'immagine della rovina, del tutto che non tiene, tempo e spazio sembrano interrompere la loro continuità vettoriale o geometrica. «L'allegoria raccoglie, in Benjamin, il senso della perdita del tutto e quello della perdita del senso stesso. Ciò ne fa un metodo e una teoria del linguaggio e allo stesso tempo una teoria della storia»⁷³.

Dalla rovina la nuova costruzione potrà utilizzare i pezzi: «il metodo allegorico è strettamente legato al metodo del montaggio»⁷⁴. «La messa in rapporto di frammenti di senso attraverso la citazione emette un effetto di senso che non è contenuto nell'unità. Il metodo di Benjamin [...] produce, mediante l'accostamento di frammenti, una ritmica della significanza, che è presente e non è rappresentata»⁷⁵.

Dell'uso della citazione – uso tipicamente ebraico, ricorda Meschonnic, di cui il Talmud è disseminato –, Benjamin scrive: «Le citazioni, nel mio lavoro, sono come dei briganti di strada che compaiono in armi e spogliano il camminatore delle sue convinzioni»⁷⁶. L'organizzatore per eccellenza delle citazioni, l'autore primo del metodo del montaggio è, secondo Meschonnic, il *flâneur*. «L'allegoria-montaggio nella sua rete del significare l'uno attraverso l'altro, fa del *flâneur* delle strade un *flâneur* del linguaggio»⁷⁷.

Non a caso i luoghi preferiti dal *flâneur* nel suo cammino di attraversamento della città – cammino che non è un viaggiare ma un errare – sono i *passages*. Nei *passages* interno ed esterno, sogno e veglia si confondono scambiandosi i ruoli: le strade divengono case e le case strade; le cose esposte nelle vetrine sogni e i sogni mercificati veglia. Allo stesso modo l'attivo si muta in passivo, il vedere nell'essere visti, il vivere nell'aver vissuto, la memoria in oblio. «Luoghi dell'allegoria i *passages* parigini sono i luoghi in cui i segni si invertono»⁷⁸. [...] Luoghi dell'inversione del tempo, dello spazio. Luoghi che propagano la reversibilità»⁷⁹.

Reversibilità come movimento infinito, impossibilità di fissazione e di stabilità. L'atto del camminare fa dei *passages* dei luoghi non delimitabili; così come i *passages* fanno del camminatore un viandante senza rotta o le cui molteplici rotte sono destinate ad essere continuamente ridefinite.

La presenza di specchi nei *passages* ha un effetto spaesante: frammentando, moltiplicando o ampliando gli spazi, gli specchi interrompono il cammino rendendo l'orientamento difficile⁸⁰. Questi luoghi non-luoghi sono per Benjamin tipi di soglia, che a differenza del limite (*Grenze*) «è una zona»⁸¹, dunque spazio percorribile. Attraverso i *passages* il soggetto-*flâneur* si configura, in senso non solo temporale ma anche e soprattutto spaziale.

La benjaminiana poetica del soggetto, che ha nell'allegoria il proprio modo di vedere e il proprio modo di procedere, fa dunque emergere un aspetto essenziale della poetica: la spazialità, in rapporto di reciproca appartenenza con la temporalità. «La reciprocità allegorica è già nella spazialità del senso, che fa una semantica dei luoghi»⁸².

Sia la teoria della storia, sia la teoria del linguaggio sono da Benjamin organizzati secondo il metodo allegorico, ovvero secondo il ritmo dell'inversione. *L'angelus novus* di Klee, col viso rivolto al passato e il corpo alato spinto verso il futuro, è immagine del tempo stori-

co, e allegoria della relazione di passato e futuro, relazione che si attua nel presente. Questa allegoria consente di spiegare il messianismo di Benjamin come la fiducia in un tempo al di là del tempo che non recide il proprio legame col passato. Attraverso «il “tempo dell’ora” (*Jetztzeit*) il messianismo non è soltanto l’urgenza, è anche condizione dell’enunciazione, del soggetto. È dunque paradossalmente solidale con la storicità, che è sempre quella di un soggetto»⁸³. «Allo stesso modo il compito del traduttore è di produrre un passaggio che resta passaggio. Non un arrivo, come vorrebbe l’idea corrente, ma un rapporto rimasto rapporto. Esso non finisce in trasporto, di lingua. Resta in cammino per far sentire il cammino»⁸⁴. E questo essere in cammino è proiettato verso un luogo al di là dello spazio umano che condiziona il farsi della spazialità del soggetto.

Se, come si è visto più sopra, è impossibile rispondere alla domanda “da dove” senza cadere in una logica di definizione, allo stesso modo sarà impossibile rispondere alla domanda “verso dove”. Non a caso Meschonnic ha paradossalmente proposto di parlare della sua poetica ritmica in termini di utopia: una utopia non intesa come un “altrove”, un luogo al di là dello spazio e del tempo vissuti, ma come un non-luogo, se intendiamo per luogo uno spazio geometricamente circoscritto. Il movimento del linguaggio impedisce ogni fissazione e ogni stabilità. Ogni definirsi di territori sulla cui base rimettere in gioco il tentativo di chiusura dell’identità.

Più che indicare un luogo verso cui si parla, l’utopia è trasformazione di luoghi, apertura del possibile che avviene nel tempo, nel tempo storico del soggetto. Utopia dunque come *uchronia*. Come rifiuto della temporalità vettoriale, cornice, quadro, contesto dell’azione umana⁸⁵. Una utopia che si realizza nel passaggio, nel movimento ritmico del linguaggio in cui il soggetto dice se stesso e il proprio abitare, inscrivendosi nel tessuto spazio-temporale dell’oralità. «Questa utopia è nella storia e non rinuncia a niente della sua storia. Lunghi dal dover uscire dall’Occidente, essa è la posta in gioco dell’Occidente. Questo è il solo luogo di una tale utopia» .

¹ Di M. Heidegger v. in part., *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen, Neske, 1954, trad. it. di G. Vattimo, *Saggi e discorsi*, Milano, Mursia, 1976-85; Id., *Die Frage nach dem Ding. Zu Kants Lehre von den transzendentalen Grundsätzen*, Tübingen, Max Niemeyer, 1962, trad. it. di V. Vitiello, *La questione della cosa*, Napoli, Guida, 1989; Id., *Zeit und Sein*, in *Zur Sache des Denkens*, Tübingen, Max Niemeyer, 1969, trad. it. di E. Mazzarella, *Tempo ed Essere*, Napoli, Guida, 1980; Id., *Kunst un Raum*, St. Gallen, Erker, 1969, trad. it. di C. Angelino, *L’arte e lo spazio*, Genova, Il melangolo, 1979; Id., *Bemerkungen zu Kunst, Plastik, Raum*, St. Gallen, Erker, 1996, trad. it. di F. Bollino, *Corpo e spazio. Osservazioni su arte – scultura – spazio*, Genova, Il melangolo, 2000.

² Di M. Merleau-Ponty v. in part. *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, trad. it. di A. Bonomi, *Fenomenologia della percezione*, Milano, Il Saggiatore, 1965; Id.

Le visible et l'invisible, Paris, Gallimard, 1964, trad. it. *Il visibile e l'invisibile*, trad. it. di A. Bonomi, *L'occhio e lo spirito*, nuova ed. riv. da M. Carbone, Milano, Bompiani, 1993; Id., *L'oeil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964, trad. it. di A. Sordini, *L'occhio e lo spirito*, Milano, SE, 1989.

³ Di H. Maldiney v. in part. *Regard, Parole, Espace*, Lausanne, Editions l'Age d'Homme, 1973; Id., H. Maldiney, *Ouvrir le rien, l'art nu*, La Versanne, Encre marine, 2000.

⁴ J. Patočka, *L'espace et sa problématique*, in *Qu'est-ce que la phénoménologie?*, Grenoble, Millon, 1988.

⁵ Di P. Ricoeur v. in part. *Architettura e narrativa*, in *Triennale di Milano, XIX Esposizione Internazionale. Integrazione e pluralità delle forme del nostro tempo. Le culture tra effimero e duraturo*, sezione *Gli immaginari della differenza*, Milano, Electa, 1996, pp. 64-72; Id., *La Mémoire, l'histoire et l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.

⁶ Di E. Grassi v. in part. *La metafora inaudita*, Palermo, Aesthetica edizioni, 1990.

⁷ Cfr. di H. Meschonnic in part. il § *L'habitation poétique* di *Célébration de la poésie*, Paris, Verdier, 2001.

⁸ *Les propositions pour une poétique de la traduction* (in *Pour la poétique II*, Paris, Gallimard, 1973, pp. 305-23) è uno dei pochi testi di Meschonnic tradotti e conosciuti in Italia: v. H. Meschonnic, *Proposizioni per una poetica della traduzione*, trad. di M. Corenna e D. D'Oria, in *Per la traduzione*, num. mon. di "Il lettore di provincia", n. 44, marzo 1981, pp. 23-31. È merito di E. Mattioli aver introdotto il pensiero di Meschonnic nell'ambito italiano degli studi sulla teoria del linguaggio. Di Mattioli segnaliamo in particolare *La traduzione letteraria*, in "Testo a fronte", n. 1, ottobre 1989, pp. 7-22; *Contributi alla teoria della traduzione letteraria*, "Aesthetica Preprint", 37, 1983; *Ritmo e traduzione*, di prossima pubblicazione (Modena, Mucchi). Mattioli ha inoltre curato, insieme a Meschonnic, il numero monografico di "Studi di Estetica" sul *Ritmo* (21, giugno 2000).

⁹ V. in part. Aristotele, *Fisica*, libro IV (208a-217b); G. Simmel, *L'ansa del vaso*, in *Saggi di cultura filosofica*, trad. it. di M. Monaldi, Guanda, Parma, 1993, pp. 101-07; E. Bloch, *Una vecchia brocca in Geist der Utopie*, Frankfurt, Suhrkamp, 1964, trad. it. di V. Bertolino e F. Coppellotti, *Spirito dell'utopia*, La Nuova Italia, Firenze, 1992, pp. 13-17; M. Heidegger, *Die Frage nach dem Ding*, trad. cit., pp. 109-24.

¹⁰ H. Meschonnic, *Poésie sans réponse. Pour la Poétique* v, Paris, Gallimard, 1978, cit., pp. 9-10.

¹¹ *Ibidem*, p. 220.

¹² *Ibidem*, p. 224.

¹³ *Ibidem*, p. 198. Della numerosa e originale opera di Henri Meschonnic, che ha dato un notevole contributo all'attuale dibattito sulla traduzione, ricordiamo *Les Cinq Rouleaux (Le Chant des chants, Ruth, Comme ou les Lamentations, Paroles du Sage, Esther)*, tradotto dall'ebraico, Paris, Gallimard, 1970 (3ª ed. 1995); Id. *Gloires. Traduction des psaumes*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001; Id., *Jona et le signifiant errant*, Paris, Gallimard, 1981 (2ª ed. 1996); Id., *Pour la Poétique II. Épistémologie de l'écriture, Poétique de la traduction*, Paris, Gallimard, 1973; (2ª ed. 1986); Id. *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 1999; Id., *Traduire la Bible, de Jonas à Jona*, "Langue française", 51; Id. *L'utopie du Juif*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001.

¹⁴ H. Meschonnic, *Poétique du traduire*, cit., p. 10.

¹⁵ *Ibidem*, pp. 21 e ss.

¹⁶ H. Meschonnic rielabora nel senso di una poetica il concetto di ritmo proposto da Émile Benveniste nel breve scritto *Le rythme dans son expression linguistique (La nozione di ritmo nella sua espressione linguistica)*, in *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966; trad. it., di M. V. Giuliani, *Problemi di linguistica generale*, Milano, Il Saggiatore, 1971, pp. 390-99. In questo articolo il linguista critica la diffusa etimologia di *rhythmos* come movimento più o meno regolare di flutti, e dunque la concezione di ritmo quale schema formale dell'alternanza. Benveniste, richiamandosi al pensiero presocratico, e in particolare a Eraclito, rivela un diverso significato dell'etimo come continuità del movimento. Ciò permette di avanzare un nuovo modello interpretativo del linguaggio, all'insegna della fluidità e della trasformazione. Sulla possibilità di una spiegazione in chiave spaziale e non solo temporale del ritmo, a partire dalla definizione datane da Benveniste, cfr. C. Dalimier, *Émile Benveniste, Platon et le rythme des flots (Le père, le père, toujours recommencé...)*, in *Lectures d'Émile Benveniste*, "Lynx", 26, Université Paris X, 1997, pp. 137-57.

¹⁷ A questo proposito vedi di Lucie Bourassa, *Henri Meschonnic. Pour une Poétique du rythme*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1997, pp. 77 e ss.

- ¹⁸ H. Meschonnic, *Poétique du traduire*, cit., p. 117.
- ¹⁹ *Ibidem*, p. 131.
- ²⁰ *Ibidem*, p. 130.
- ²¹ *Ibidem*, p. 73.
- ²² Lo scritto citato è compreso in L. Massignon, *Parole donnée*, Paris, Éditions de Seuil, 1983, trad. it. di A. Comba e C. M. Tresso, *Riflessioni sulla struttura originaria dell'analisi grammaticale in arabo*, in L. Massignon, *Parola data*, Milano, Adelphi, 1995, pp. 345-46. Cfr. H. Meschonnic, *Pour la poétique II*, cit., p. 411.
- ²³ H. Meschonnic, *Critique du Rithme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982 (II ed. 1990), pp. 224-25.
- ²⁴ H. Meschonnic, *Poétique du traduire*, cit., pp. 130-31.
- ²⁵ *Ibidem*, p. 25.
- ²⁶ H. Meschonnic, cit., pp. 7-34; 281 e ss.
- ²⁷ H. Meschonnic, *Poétique du traduire*, cit., p. 117.
- ²⁸ *Ibidem*, p. 29.
- ²⁹ *Ibidem*, p. 119.
- ³⁰ *Ibidem*, p. 56.
- ³¹ *Ibidem*, p. 461.
- ³² *Ibidem*, p. 437.
- ³³ Il testo è stato pubblicato a Parigi nel 1974 presso le edizioni Gallimard; trad. it. di E. de Rosa, *L'antropologia del gesto*, Roma, edizioni Paoline, 1979.
- ³⁴ Secondo Jousse, che riprende, come Meschonnic, la concezione eraclitea di ritmo, i gesti seguono un movimento fluido, continuo, contrassegnato dalle tre fasi di agente/che agisce/agito. Cfr. M. Jousse, *L'anthropologie du geste*, trad. cit., pp. 43 e ss.
- ³⁵ *Ibidem*, pp. 36-37.
- ³⁶ *Ibidem*, pp. 205 e ss.
- ³⁷ *Ibidem*, p. 231.
- ³⁸ Cfr. D. Banon, *La lecture infinie. Les voies de l'interprétation midrachique*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, pp. 39 e ss.
- ³⁹ H. Meschonnic, *L'utopie du Juif*, cit., pp. 146-47.
- ⁴⁰ *Ibidem*, pp. 149-50.
- ⁴¹ Sul nesso tra gestualità e accenti nel movimento ritmico del linguaggio vedi H. Meschonnic, *Gloires*, cit., p. 17.
- ⁴² H. Meschonnic, *L'utopie du Juif*, cit., p. 148. Cfr. Id. *Poétique du traduire*, cit., p. 429. La Bibbia, testo per eccellenza da tradurre e a partire dal quale è possibile tracciare una storia della traduzione, ha in sé la sua teoria: ad attirare l'attenzione di filosofi e linguisti è il racconto di Babele della *Genesi*, il cui ruolo nella formazione di una generale teoria della traduzione è decisivo. «Il passaggio della *Genesi* sulla torre di Babele è la scena primitiva della teoria del linguaggio e della traduzione» (*ibidem*, p. 445). Seguendo il racconto della *Genesi*, all'origine della molteplicità dei linguaggi e delle culture, e della necessità di scoprire le relazioni interculturali e interlinguistiche, vi è la rottura dell'unità di lingua e di luogo. «Dov'è il peccato? Non è di farsi un nome (vedi *Genesi* XII, 2) ma di restare in un solo luogo, che si oppone al piano divino "riempire la terra"» (*Genesi* IX, 7; Cfr. H. Meschonnic, cit., p. 453).
- ⁴³ La critica alla modernità non comporta soltanto una critica alla concezione storicistica del tempo, ma anche una critica alla concezione geometrica dello spazio. Soltanto in questo modo è possibile re-impostare la questione del rapporto tra spazio e tempo.
- ⁴⁴ Cfr. H. Meschonnic, *L'utopie du Juif*, pp. 281-24.
- ⁴⁵ Cfr. L. Bourassa, *Henri Meschonnic. Pour une poétique du rythme*, cit., pp. 97 e ss.
- ⁴⁶ W. Benjamin, *Die Aufgabe des Übersetzers*, in *Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1955; trad. it. di R. Solmi, *Il compito del tradurre*, in *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 1962, pp. 39-52.
- ⁴⁷ Pubblicata a Parigi per i tipi di Gallimard.
- ⁴⁸ Cit.
- ⁴⁹ Cit.
- ⁵⁰ Cfr. H. Meschonnic, *Pour la Poétique II*, cit., pp. 345 e ss.; Id., *Poétique du traduire*, cit., pp. 36 e ss. Anche per Heidegger, che si concentra sull'etimo tedesco del verbo *übersetzen*, la traduzione è principalmente "trasporto".
- ⁵¹ W. Benjamin, *Die Aufgabe des Übersetzers*, trad. cit., p. 39.
- ⁵² H. Meschonnic, *Poétique du traduire*, cit., p. 74.

⁵³ *Ibidem*, p. 127.

⁵⁴ W. Benjamin, trad. cit., pp. 41 e ss. Per una analisi delle immagini “naturalistiche” utilizzate da Benjamin, cfr. J. Derrida, *Des Tours de Babel*, in “aut aut”, 189-190, 1982, pp. 77 e ss.; l'articolo in seguito è stato pubblicato in *Difference in Translation* a cura di J. F. Graham, Ithaca, Cornell University Press, 1985, pp. 209-84; nel 1987 è stato incluso nel volume di J. Derrida *Psyché. Invention de l'autre*, Paris, Galilée. V. inoltre *L'oreille del l'autre, otobiographies, transferts, traductions. Textes et débats avec Jacques Derrida*, a cura di C. Lévesque e C. V. McDonald, Montréal, VLB éditeur, 1982. Più ancora della “sfera”, del “nucleo”, della “scorza” e del “nocciolo”, del “manto” e del “corpo”, dell’“arco” o della “porta”, occorrerà prendere sul serio l'immagine della brocca utilizzata da Benjamin, allegoria o *metaphore*, come vorrebbe Derrida, non solo del linguaggio, ma anche e soprattutto dello spazio (cfr. J. Derrida, *Des tours de Babel*, trad. cit., pp. 84-85). Sull'immagine cabalistica del vaso in frammenti v. di A. Larcati, *La teoria romantica della traduzione* (“Testo a fronte”, 5, 1991, pp. 34-41), sintesi di un ciclo di lezioni tenute da Friedmar Apel all'Istituto “Banfi” di Reggio Emilia).

⁵⁵ Cfr. in part. H. Meschonnic, *Pour la Poétique II*, cit., pp. 318 e ss.

⁵⁶ W. Benjamin, trad. cit., p. 47.

⁵⁷ H. Meschonnic, *Poétique du traduire*, cit., p. 36.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 53. Cfr. dello stesso autore *Gloires*, cit., p. 141. A p. 57 di *Poétique du traduire*, cit., Meschonnic nota che «da Cicerone a Nida, passando attraverso Gerolamo e Lutero, Dolet e Benjamin, tutti coloro che hanno lasciato un pensiero del tradurre sono dei traduttori. Il loro pensiero è sempre stato di esperienza, e spesso polemico, perché si difendevano, come Gerolamo e Lutero».

⁵⁹ Cfr. in part. H. Meschonnic, *Poétique du traduire*, cit., pp. 21-22.

⁶⁰ *Ibidem*, pp. 18-19.

⁶¹ *Ibidem*, p. 69.

⁶² W. Benjamin, trad. cit., p. 50.

⁶³ H. Meschonnic, *Poétique du traduire*, cit., p. 126.

⁶⁴ H. Meschonnic, *Gloires*, cit., p. 19.

⁶⁵ H. Meschonnic, *Traduire la Bible, de Jonas à Jona*, cit. pp. 52-53.

⁶⁶ W. Benjamin, trad. cit., p. 47.

⁶⁷ H. Meschonnic, *Gloires*, cit., p. 28.

⁶⁸ Cfr. H. Meschonnic, *L'utopie du Juif*, cit., p. 315.

⁶⁹ Una prima versione di questo saggio è apparsa in *Walter Benjamin et Paris*, a cura di Heinz Wisnmann, Paris, Editions du Cerf, 1986.

⁷⁰ Cfr. H. Meschonnic, *L'utopie du Juif*, cit., pp. 302-03.

⁷¹ Cfr. W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1963; trad. it. di E. Filippini, *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi, 1971 (in part. pp. 162-253).

⁷² H. Meschonnic, *L'utopie du Juif*, cit., p. 283.

⁷³ *Ibidem*, p. 290.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 291.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 284.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 287. Il riferimento è a Hannah Arendt, nel suo *Vies politiques*, Paris, Galilée, 1974, pp. 300 e ss. L'autrice trova uno stretto legame tra il metodo del montaggio di citazioni e le figure del collezionatore e del *flâneur*. Delle due è la figura del *flâneur* ad attirare maggiormente l'attenzione di Meschonnic.

⁷⁷ H. Meschonnic, *L'utopie du Juif*, cit., p. 292.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 304.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 305.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 307. Il riferimento è a W. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1982; trad. it. di R. Solmi e altri, *Parigi capitale del XIX secolo*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 690 e ss.

⁸¹ W. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, trad. cit., pp. 240-41.

⁸² H. Meschonnic, *L'Utopie du Juif*, cit., p. 307.

⁸³ *Ibidem*, pp. 310-11.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 284.

⁸⁵ H. Meschonnic, *L'utopie du Juif*, pp. 21 e ss.

Pietro Ramo e le ragioni dell'estetica barocca

di Salvatore Tedesco (Palermo)

La *Dialectique* del 1555 di Pietro Ramo si apre con l'immagine virgiliana (*Eneide*, XII, vv. 766-9) dei marinai che, scampati al naufragio, offrono doni al dio ringraziandolo per la salvezza raggiunta, situazione che Ramo paragona alla propria di sopravvissuto alla tempesta scatenata contro di lui dagli "aristotelici", cioè dai sostenitori della Scolastica ancora dominante nella Parigi del suo tempo. A questa immagine segue quella di Prometeo, definito da Platone dottore di dialettica per aver sottratto dall'officina di Minerva «il fuoco celeste per rischiare e illuminare lo spirito umano» (*Dialectique*, II). Vedremo fra breve il significato teorico che Pietro Ramo attribuisce a questo secondo riferimento, ma intanto vale la pena di soffermarsi per un attimo, in apertura, sull'inevitabile *pathos* che Ramo lega alla propria opera di riforma della filosofia, una battaglia anti-aristotelica che già nel 1546 lo aveva portato a subire una solenne condanna da parte del re di Francia, e che giungerà a un epilogo addirittura tragico nel terzo giorno della strage di San Bartolomeo, quando Pietro Ramo, convertitosi alla riforma protestante nel 1562, sarà defenestrato dai sicari assoldati, si dice, dal rivale e collega universitario Jacques Charpentier. Di più, all'asprezza delle polemiche cui assistette e all'enorme fortuna scentesca delle varie correnti del ramismo, del semi-ramismo e del filipporamismo, fa seguito, nell'apprezzamento moderno, una situazione in certo modo paradossale¹. Di fatto, il pensiero di Pietro Ramo è stato di volta in volta accusato per un verso di aver retorizzato la logica, per l'altro di aver amputato la retorica delle sue ragioni più vive, scrivendo in modo esclusivo nel campo della dialettica l'*inventio* e la *dispositio* e così oggettivamente contribuendo alla "marginalizzazione" di una retorica ridotta a dottrina dell'ornato².

Ma è proprio il singolare intreccio fra retorica e logica a indurre a sospettare – ed è questa l'ipotesi che cercherò di sviluppare – che nel pensiero di Pietro Ramo, apice delle dispute sulla dialettica del Rinascimento europeo e stimolo assolutamente principale della stagione barocca, si trovino alcuni snodi altamente significativi per il profilarsi della coscienza estetica moderna.

Nelle *Lezioni sulla filosofia della storia* (3, I) Hegel, che pure ritiene che tentativi come quello di Ramo appartengano più alla storia generale della cultura e del buon senso che a quella della filosofia, ci fornisce un'indicazione di lettura ancora preziosa: la ragione, che ai tempi della Scolastica riceverebbe il proprio contenuto dalla religione, perverrebbe adesso a determinare un contenuto suo proprio. Altrimenti detto: la ragione prende a occuparsi delle proprie leggi, la logica non si orienta in primo luogo verso le "cose", ma ha di mira il rischiaramento dello spirito umano, l'ordine della conoscenza³. Eccoci ricondotti alla figura di Prometeo: il fuoco di Prometeo è il *dialecticum lumen naturale*⁴, la luce della ragione, la scintilla divina che è altrettanto connaturata all'uomo di quanto lo siano i sensi esterni, è la facoltà che permette di disputare e di comprendere allo stesso modo in cui la vista e l'udito permettono di vedere e di udire⁵. La lotta prometeica di Ramo contro i commentatori di Aristotele è condotta in nome della natura della mente umana (in nome dell'*ingenium*), e in nome dell'organizzazione della scienza che a quella natura si richiama, contro il principio d'autorità, contro il primato dell'opinione⁶.

Chiave di volta dell'intera costruzione ramiana è l'unicità della *ratio*: «La dialettica è l'arte di ben disputare, e nello stesso senso è chiamata logica, perché entrambi questi nomi sono derivati di *logos*, ossia ragione, e *dialegestae* come anche *logizestae* non è altra cosa che disputare o ragionare, ossia [...] usare la ragione» (*Dialectique*, p. 1). Una sola ragione, e dunque una sola logica, si occupa della verità di ciò che è necessario e di ciò che è contingente, ma, avverte Ramo, «a causa di queste due specie, Aristotele ha voluto fare due logiche, una per la scienza, l'altra per l'opinione, nel che (salvo l'onore d'un così gran maestro) egli ha grandissimamente errato, perché sebbene le cose conosciute siano le une necessarie e scientifiche, le altre contingenti e opinabili, proprio come la vista è in comune per vedere tutti i colori, immutabili o mutevoli, così l'arte di conoscere, la dialettica o la logica, è una sola e medesima dottrina per percepire ogni cosa» (*Dialectique*, pp. 3-4).

Non si dà dunque che una sola dottrina della conoscenza e un unico progetto conoscitivo, cui tutte le arti sono chiamate a cooperare, benché francamente su posizioni alquanto ineguali; la dialettica è l'arte generale di pensare, da cui dipendono le arti del discorso, mentre poi le altre singole arti hanno compiti specifici e ambiti limitati: «la dialettica dunque si occupi delle forze generali della ragione umana nel pensare e disporre gli argomenti, la grammatica interpreti la purezza del discorso nell'etimologia e nella sintassi al fine di parlare o scrivere correttamente, la retorica mostri l'ornato del discorso così nei tropi e nelle figure come nella dignità dell'azione. Da questi strumenti, se così si può dire, generali e universali sono poi derivate le altre arti»⁷.

La coordinazione “umanistica” fra *ratio* e *oratio* ⁸, se per un verso fonda un progetto pedagogico, e politico, su cui non posso ovviamente trattenermi (ma in buona sostanza riconducibile alla creazione di un ceto intellettuale funzionale alle esigenze “moderne” della monarchia francese ⁹), per l’altro verso fa corpo con la decisione di ricondurre in modo esclusivo nel campo della dialettica l’*inventio* e la *dispositio*, destinando alla retorica, come si è appena visto, l’*elocutio* e l’*actio*.

La retorica non può più contare su autonomi principî d’invenzione, né – tornerò fra breve su questo – su un proprio campo d’esercizio: la *ratio* ha occupato totalmente l’orizzonte progettuale. Un possibile equivoco occorre credo fugare: privando l’*ars rhetorica* dell’*inventio* Pietro Ramo non intende affatto affermare che il poeta o l’oratore pensi “peggio” o in modo più improprio del dialettico; al contrario, sulla scia di Rudolph Agricola, fine della riforma ramista è quello di fare in modo che sia possibile imparare «dai poeti e dagli oratori non solo a parlare con purezza di lingua e a dire in modo ornato, ma anche a pensare in modo acuto e a giudicare in modo prudente sugli argomenti proposti» ¹⁰. Cicerone che pensa è un dialettico, Cicerone che scrive è un oratore; il tentativo di costruire sulla scia di Aristotele una dottrina dell’*inventio* retorica porterebbe Cicerone, e Quintiliano, a confusioni d’ambito inaccettabili, nel momento stesso in cui dal genuino pensiero dialettico di entrambi la nuova filosofia ramista avrebbe comunque moltissimo da imparare ¹¹.

La *Dialectique* del 1555, del resto, è stata definita come il manifesto filosofico della Pléiade ¹², e vi figurano, disposte col fine non solo di “ornare” il discorso, ma di mostrare in opera il pensiero (dialettico), abbondantissime citazioni di autori classici, appositamente tradotte da Ronsard e da altri scrittori della Pléiade. Quella dei poeti non è per Ramo una ragione di livello più basso, al contrario, quella della *Dialectique* è anche la ragione della poetica: è l’unica *ratio*. La pluralità dei procedimenti razionali individuati da Aristotele ¹³ è decisamente respinta: «una [...] inventio communis est omnium quaestionum» ¹⁴, Roma ha un solo fiume, il Tevere, usato per bere, lavarsi, irrigare. C’è un’unica *methodus* della ragione, e prima ancora un unico significato del metodo.

Pur rinunciando qui, di necessità, a una messa a punto intorno alla dottrina ramista del metodo ¹⁵, possiamo comunque affermare come sia appunto un’esigenza di ordine metodologico a costruire il dispositivo delle principali arti liberali (dialettica, grammatica e retorica), di cui occorrerà individuare i fini e le procedure operative, riportandole così ai rispettivi principî costitutivi ¹⁶; la distinzione così raggiunta dal punto di vista della dottrina, indispensabile perché possano configurarsi come scienze, non toglie nulla alla necessaria congiunzione delle arti nell’*usus*. È proprio così anzi che si realizza una compiuta circo-

larità, o anzi quasi una perfetta coincidenza, fra naturale e artificiale: l'ordine artificiale, la corretta disposizione propria della scienza, è il naturale, risponde alle esigenze della natura, incarna il *dialecticum lumen naturale*.

A questo proposito mi si permetta una breve parentesi: il cuore del progetto ramista è indubbiamente la dialettica. Questa evidente constatazione non può tuttavia portare a sottovalutare la rilevanza teorica che – anche nella stessa dialettica – assume il rapporto fra naturale e artificiale, nonché il tema, connesso, dell'*usus*. Si tratta di declinazioni significative e caratteristiche dell'«Umanesimo», i cui effetti saranno ancora presenti ben oltre la stagione delle maggiori fortune del ramismo.

Contrariamente a quanto avverrà di lì a poco, ad esempio con Zabarella, nel campo dell'aristotelismo logico, Pietro Ramo è però lontano dal voler ridurre la dialettica, fondata come si è visto sull'uso naturale della *ratio*, al ragionamento sillogistico: al contrario riconosce una pluralità di usi naturali irriducibili al sillogismo *in forma*; leggiamo ad esempio nelle *Scholæ dialecticæ*¹⁷ che «ci saranno innumerevoli questioni che non possono esser abbracciate in una dimostrazione organica»¹⁸ o ancora, nella *Dialectique*, che fra poeti, oratori, filosofi, insomma fra coloro i quali si appoggiano all'*usage naturel* della ragione, è rarissimo l'uso di sillogismi completi, e per lo più ci si limita a entimemi¹⁹.

Anche qui la posizione di Ramo è complessa: per un verso condivide col suo tempo la definizione dell'entimema come sillogismo imperfetto da un punto di vista logico, per l'altro verso, però, lega insieme in modo inedito l'uso naturale della ragione e la sua elaborazione tecnica, artificiale, nelle arti liberali, riconoscendo come legittimo l'uso di forme di ragionamento non riducibili al sillogismo. Ad esser negata, in tal modo, non è la validità conoscitiva dell'entimema, ma la sua specificità di sillogismo retorico²⁰. È Aristotele, osserva Ramo, «colui il quale ha attribuito i sillogismi ai dialettici, gli entimemi agli oratori: ed è questo un sogno, dico, mai osservato sulla base dell'uso vero e naturale»²¹. Ogni forma di argomentazione è dunque appannaggio della dialettica, in quanto arte della ragione, e non si trova alcun luogo in cui non giunga l'*usus rationis*²².

Con queste armi Ramo va all'attacco delle fondamenta della retorica aristotelica: è una «captiosa illusio»²³, quella di chi ritiene di poter mescolare insieme ornamentazione e argomentazione o s'illude di poter distinguere gli argomenti dei dialettici da quelli degli oratori, ma soprattutto e prima ancora, se è vero che ogni perfezione di un'arte si deve misurare sulla base della peculiare natura della stessa arte, persuadere non può essere il fine della retorica; la persuasione infatti è un

evento fortuito, che l'arte non può produrre *sua vi* ²⁴. Si nasconde qui un fraintendimento di Aristotele ²⁵ particolarmente insidioso: Aristotele infatti definisce la retorica come «la facoltà di scoprire il possibile mezzo di persuasione riguardo a ciascun soggetto» (*Rh.*, I, 2, 1355b) non prima di aver chiarito che «la sua funzione non è persuadere, ma individuare in ogni caso i mezzi appropriati di persuasione» (*Rh.* I, 1, 1355b) ²⁶. È curioso che in fondo Ramo, per confutare Aristotele, si serva di un esempio (quello del nocchiero, che può essere tecnicamente capace per quanto non gli sia possibile di fatto salvare la nave dalla tempesta) che è aristotelico nell'essenziale ed è anzi affine a quello, usato da Aristotele nella *Retorica* (ancora *Rh.* I, 1, 1355b) del medico che può curare convenientemente anche quando non riesca a vincere la malattia. Ramo contesta la possibilità di costruire una *techne* della persuasione: non si dà arte di ciò che dipende da un evento fortuito, dunque la retorica non è arte della persuasione, ma dell'ornato, dunque non ha un orizzonte costruttivo diverso da quello della dialettica e della sua *ratio*, ma solo una ben precisa funzione tecnica in quello stesso progetto.

«Neminem Aristotelis errore in errorem induco» ²⁷: non si potrebbe immaginare cesura più netta. Ad esser contestata è l'intera architettura della retorica aristotelica, l'esistenza di una *inventio* retorica, l'organizzazione, in Aristotele finalizzata alla persuasione, delle *partes orationis* ²⁸, l'entimema come forma di ragionamento retorico.

Se da un punto di vista tecnico risulta dunque irrilevante, secondo Pietro Ramo, la finalità persuasiva, allo stesso modo devono venire a cadere tutti i nessi, di cui parimenti la retorica greca e latina vive, con questioni di ordine etico, politico, giuridico: il retore sarà anche *vir bonus*, dal punto di vista dell'*ars rhetorica* è però pertinente solo che sia *dicendi peritus* ²⁹. Sarà a questo punto evidente che, se la retorica non dispone più di *pisteis*, di forme argomentative, che le siano proprie, tanto meno sarà possibile individuare in relazione ad essa argomentazioni tecniche (*Rh.*, I, 2) legate alle emozioni, e dunque al *move-re* e al *delectare*.

La strategia scelta a questo proposito è sicuramente fra i momenti più significativi in quel complesso gioco di inclusioni ed esclusioni fra retorica e logica di cui vive il pensiero ramista. Ramo mostra ³⁰ come il dominio degli affetti sia un campo comune a molte pratiche, in nessun modo proprio della retorica, e in ultima analisi esclude anzi che esistano *artes* aventi come proprio fine i *motus* e la *delectatio*: così facendo, esplicitamente, torna a condannare la commistione fra i principî della retorica e quelli della filosofia morale. In stretto rapporto con queste considerazioni Ramo ne sviluppa però altre a tutta prima sorprendenti, rinviando addirittura ai fonti stessi dell'*inventio*, alle strategie argomentative di pertinenza dialettica, dalle quali il diletto e la

commozione sorgerebbero «multo copiosius et abundantius»³¹ che dall'elaborazione stilistica.

Se guardiamo alla sistemazione, in certo modo definitiva, che questi problemi trovano nella *Rhetorica* comparsa a firma di Omer Talon³², ci troviamo di fronte a una "normalizzazione" solo parzialmente fedele all'impostazione originaria, ma di grande portata storica: se l'*inventio*, dialettica, riguarda i dati conoscitivi, l'elocuzione retorica, ed è questo un processo destinato a mostrare i suoi effetti in modo via via più forte negli sviluppi del ramismo, verrà investita di una funzione emozionale e psicagogica. Leggiamo ad esempio, a proposito delle figure di dizione, che ad attrarci, in esse, è l'armonia, il numerus, «quo uno nihil est cognatius nostris animis: numero enim excitamur et incendimur et languescimus et ad hilaritatem tristitiamque deducimur»³³; si tratta di una declinazione "manierista"³⁴ del ramismo, che ne impoverisce senz'altro le intenzioni teoriche, sclerotizzando in certo modo la distinzione fra logica e retorica, ma risponde appunto a una sensibilità diffusa. Il ramismo (o semi-ramismo) seicentesco (Alsted, Keckermann) giungerà a distinguere fra la retorica, destinata a occuparsi dell'eleganza della dizione, dell'ornato, e l'oratoria, che si occupa invece delle emozioni. Sarà in certo modo il giovanissimo Leibniz, facendo i conti con l'eredità del Rinascimento europeo nella prefazione (GP 4, p. 150) alla sua riedizione del *De veris principiis* di Mario Nizolio, a chiudere i conti col ramismo, dichiarando che ogni atto del pensiero e del volere è *implexus verbis*, sicché risulta impraticabile la cesura fra conoscere e volere, come anche fra *inventio* ed *elocutio*.

Ad ogni modo, quella proposta dal ramismo seicentesco sarà una ripartizione di lunga durata, se si pensa che in sostanza la ritroviamo ancora, con una valenza fortemente critica verso l'oratoria, nel § 53 della terza *Critica* kantiana.

Mi limito di necessità a queste prime indicazioni, accontentandomi per il resto di fornire un breve elenco, quasi in funzione di promemoria, per quel che concerne la lettura di alcuni temi che trovano ampio sviluppo nella dialettica ramista e costituiranno materia di discussione per la stagione barocca: sono temi che vanno dal ruolo dell'ingegno, all'argomentazione, al postulato ramista dell'unicità del metodo.

Il concetto di *lumen naturale*, anzitutto, non vale solo a determinare in senso "innatista" dal punto di vista della teoria della conoscenza il particolare anti-aristotelismo di Ramo, ma si connette in modo specifico con la sottolineatura del ruolo conoscitivo dell'*ingenium*. Si tratta per eccellenza di un tema umanista, la cui rilevanza per la stagione barocca sarebbe qui inutile sottolineare; meno scontato sarà forse ricordare che una delle più rilevanti letture italiane di questo tema all'ultimo scorcio del Cinquecento sarà dovuta a quell'Antonio Persio,

allievo di Telesio e di Patrizi, che è anche l'iniziatore del ramismo italiano ³⁵.

Parzialmente connesso con questo tema è poi il discorso relativo all'argomentazione, che Ramo riporta per intero, si è visto, nel campo della dialettica. Ciò non toglie tuttavia che l'elaborazione stessa dei "fonti dell'invenzione" risenta fortemente dell'impostazione retorica d'origine di molte questioni e che, soprattutto, *l'inventio* nell'accezione ramista sia di fatto destinata ad agire a sua volta sul decorso ulteriore della tradizione retorica. Si pensi solo all'elaborazione del *locus adjunctorum* da Agricola, a Ramo, alla retorica del Seicento, sino alla ripresa settecentesca con Breitinger e Meier.

Anche più significativa è la riflessione ramista sulla funzione concreta dell'*argomento* all'interno del ragionamento (sillogistico), che permette di risolvere una questione con una conclusione necessaria: sarà appunto l'ingegno la capacità di "ritrovare il mezzo" conveniente, consentendo così di formulare l'argomentazione più adatta.

In ultimo, accenno soltanto al problema più impegnativo, quello del metodo. Il concetto di metodo ha un significato e una funzione assolutamente peculiari nel "sistema" ramista; il dibattito, subito estremamente acceso, che impegnerà le tesi relative all'unicità del metodo di natura e alla funzione strutturale del metodo (per Ramo rigorosamente collocato all'interno della trattazione del *giudizio*), facendo leva altresì sul concetto di *methode de prudence*, sarà un momento cruciale di verifica dell'ipotesi guida del ramismo, l'unicità della logica, e in questo senso, di riflesso, creerà spazi teorici nuovi per l'aristotelismo, sia nel campo della logica (Zabarella) che in quello della retorica.

Sull'importanza di tutti questi temi per il pensiero del Seicento in relazione alla definizione della piattaforma gnoseologica moderna dell'estetica sarà ovviamente necessario avviare ricerche specifiche.

Frattanto sarà possibile trarre alcune conclusioni provvisorie: non basta affermare che l'attacco di Pietro Ramo alla tradizione aristotelica della retorica miri a sottrarle *l'inventio*, se non si mostra come esso miri, con ciò, a ritradurre per intero il problema delle "arti liberali" in termini di teoria della conoscenza: la dialettica ramista si propone di prendere su di sé le forme argomentative della retorica, ma lo fa abolendo la specificità del punto di vista retorico, la finalità persuasiva.

Recisi da Pietro Ramo i nessi fra aumento conoscitivo e capacità di persuasione che caratterizzano il ragionamento retorico, la saldatura fra diletto e conoscenza, che già Morpurgo Tagliabue ³⁶ trovava così peculiare dell'aristotelismo barocco, ci apre, di là dall'individuazione di una mera "crisi dell'*inventio*", la possibilità di scorgere una mutazione di funzione dell'*inventio* retorica, *inventio* la cui possibilità è riaffermata con forza dalle poetiche barocche d'ispirazione aristotelica, ma in rapporto a una particolarissima teoria della conoscenza.

Nel breve spazio che resta, intendo proporre soltanto un'unica breve verifica sul trattato *Delle acutezze* di Matteo Pellegrini³⁷, uno dei testi capitali, come è noto, del barocco italiano ed europeo. Il punto di vista di Pellegrini è prossimo a quello che ritroveremo trent'anni dopo in Leibniz: il contenuto conoscitivo e la sua forma linguistica non sono separabili; l'acutezza, infatti, si fonda sulla qualità «dell'artificio e forma di favellare»³⁸. Ma vediamo meglio. Al principio della sua analisi Pellegrini propone alcuni assiomi che ai nostri fini giova velocemente ricordare: anzitutto «l'acutezza non consiste in un ragionamento, ma in un detto», e ciò va inteso, come viene subito chiarito, nel senso che le varie parti del pensiero acuto devono essere ricondotte ad unità e l'acutezza funge in certo modo da anima del detto. In secondo luogo, il detto acuto «sarà necessariamente nel genere del bello e del dilettevole», genere che ammette infinite gradazioni, all'interno delle quali l'acutezza è chiamata ad occupare un ruolo d'eccellenza.

Nel momento in cui Pellegrini mostrerà come sia in ultima analisi il giudizio, la ricezione da parte del lettore, a organizzare i criteri di valore³⁹, si aprirà un versante di discorso decisivo per la trattatistica barocca, e ancora una volta saranno in gioco i rapporti fra retorica e logica.

In ultimo Pellegrini pone che l'acutezza non sia fondata sulla materia, sull'oggetto significato, ma appunto sull'«artificio e forma di favellare». Su questa base, Pellegrini propone cinque ordini di detti plausibili («Plausibile è qualunque detto abbia forza particolare da molto notabilmente insegnare, o muovere o dilettere»⁴⁰), in relazione ai differenti rapporti in cui l'oggetto (la materia) e la forma (l'artificio) del detto plausibile stanno con i tre classici *officia* del *docere*, *delectare*, *movere*.

Retorica *immer wieder!* Sembra quasi che la critica di Pietro Ramo sia passata invano, eppure basta poco per accorgersi che non è così: oggetto della riflessione di Pellegrini è infatti quel genere di detti acuti che «riesce molto plausibilmente dilettevole»⁴¹ sulla base del nesso (artificioso)⁴² che l'ingegno è in grado di istaurare «tra cose e cose»⁴³. Si tratta in ogni caso di un nesso conoscitivo, del genere però, si è appena detto, del *dilettevole*. Pellegrini distingue due casi: nel primo il collegamento avverrà immediatamente tramite il verbo, assumendo, da un punto di vista logico, la forma di semplice enunciazione (il giudizio in quanto «seconda operazione dell'intelletto»⁴⁴). E però, come insegna Zabarella contro Ramo nel *De Methodis*⁴⁵, l'enunciazione non è ancora strumento di conoscenza, ma fornisce meramente la materia al *discursus*, cioè alla terza operazione dell'intelletto; Pellegrini è ancor più radicale, e arriva a sostenere che un simile legamento di fatto è frutto di artificio perché sempre presuppone tacitamente un ragionamento che congiunge i due termini.

L'attenzione si concentra dunque, e siamo così giunti al secondo caso, su quella forma di legamento che «coniugne le cose con mezzo o ragione espressa o chiaramente sottintesa. Questa è la terza operazione dell'intelletto appresso i loici, che la chiamano comunemente "sillogismo". Appresso i retori "entimema" suole appellarsi»⁴⁶.

È stato giustamente sottolineato⁴⁷ come qui l'entimema si riscatti nei confronti di una lunga tradizione che ha visto in esso solo un sillogismo difettoso perché mancante di una delle premesse⁴⁸; osserviamo meglio, però, il modo in cui Pellegrini arriva a determinare il proprio del ragionamento retorico.

Il ragionamento logico, osserva Pellegrini, «non è opportuno al diletto, ma solo a dottrinalmente insegnare»⁴⁹; l'eventuale diletto che ne deriva verrà riportato principalmente all'oggetto, di contro alla «prospettiva ingegnosa» con cui è invece costruito il ragionamento retorico. Nella logica, infatti, l'intelletto «non forma veramente, ma solo scopre e porge» quanto è già dato nell'oggetto. Viceversa l'artificio retorico «ha luogo solamente o principalmente non già nel trovar cose belle, ma nel farle; e l'oggetto plausibile o nostro proposto non s'appartiene all'intelletto, che solo cerca la verità e scienza delle cose, ma sì bene all'ingegno, il qual tanto nell'operare quanto nel compiacersi ha per oggetto non tanto il vero quanto il bello». Mi fermo qui. La virtù del *legamento entimematico* non è per Pellegrini (e a conclusioni non lontane arriveremmo analizzando Tesauro) il persuasivo, ma ciò che è linguisticamente creativo, quell'aumento di conoscenza linguisticamente mediato che è del genere non del vero, ma *del bello e del dilettevole*.

La conoscenza che nasce dal diletto, o insieme con il diletto, non è rivolta verso la verità della logica, ma verso il bello; la crisi secentesca degli *endoxa*, di cui parlava Morpurgo Tagliabue, conduce a una mutazione di funzione del discorso retorico che, decisamente lontano dalle coordinate sociali d'origine della retorica greca e latina, riguarderà un modo peculiare di considerare la sfera della conoscenza, in ordine appunto non al vero ma al bello e al piacevole. Un esito lontano dalle intenzioni di Pietro Ramo, ma non comprensibile se non in rapporto al modo in cui Ramo aveva coordinato insieme dialettica e retorica nell'ambito dell'unica *ratio*. Un esito, avanzerei conclusivamente, che consente di ripensare anche la funzione – che oggi sempre più si riscopre esser stata decisiva – della retorica per il Settecento.

¹ Così G. Oldrini, *La retorica di Ramo e dei ramisti*, in "Rinascimento", xxxix, pp. 467-513.

² Cfr. C. Perelman, *Il dominio retorico*, Torino 1981, pp. 14-16.

³ Ottimo, in tal senso, il commento di A. Robinet, *Aux sources de l'esprit cartésien. L'axe La Ramée - Descartes. De la Dialectique de 1555 aux Regulae*, Paris 1996, p. 29: «L'ordre de la connaissance a ses propres critères internes qui accrochent les notions *les unes aux autres, non aux catégories de l'être*».

⁴ P. Ramo, *Scholarum dialecticarum, seu Animadversionum in Organum Aristotelis, libri xx*, Frankfurt 1594, ristampa anastatica Frankfurt am Main 1965, p. 33, per il seguito cfr. pp. 31-36.

⁵ Cfr. anche P. Ramo, *Dialectique*, Paris 1555, pp. 1-2: «La verité des choses comprises es art est aussi naturellement proposée a l'esprit, comme est la couleur a la veüe: et ce que nous appellons enseigner, n'est pas bailler la sapience, ains seulement tourner et diriger l'esprit a contempler ce que de soy mesme il eut peu apercevoir, s'il se fut la tourné et dirigé».

⁶ Con questo tema si chiudevano anzi le *Quaestiones Brutinae*, Parisiis 1549, p. 136.

⁷ P. Ramo, *Scholarum rhetoricarum, seu Quaestionum Brutinarum in Oratorem Ciceronis, libri xx*, Frankfurt 1593, ristampa anastatica Frankfurt am Main 1965, p. 95.

⁸ Cfr. ivi: «Duæ sunt universæ et generales homini dotes a natura tributæ, Ratio et Oratio: illius doctrina, Dialectica est; huius Grammatica et Rhetorica».

⁹ Ordine delle scienze e ordine della *respublica* si corrispondono, anche nell'uso metaforico: cfr. ad es. *ibid.*, p. 31.

¹⁰ P. Ramo, A. Talaus, *Collectanæ præfationes, epistolæ, orationes*, Marburg 1599, ristampa anastatica con una introduzione di W. J. Ong, Hildesheim 1969, p. 67.

¹¹ Così, per fare un esempio quasi ad apertura di pagina, si legge in P. Ramo, *Scholarum rhetoricarum* [...] *libri xx*, cit., p. 132: «Si Quintilianus distinctas inventionis et dispositionis artes cognovisset [...] reperisset in Ciceronis orationibus syllogismos frequentiores, quam possent in ullis philosophorum scriptis notari».

¹² Così A. Robinet, *Aux sources de l'esprit cartésien*, cit., p. 11. Sui rapporti fra Ramo e la Pléiade cfr. C. Vasoli, *Ramo e la Pléiade*, in "Atti dei convegni lincei", xxxii, 1977, pp. 77-84.

¹³ Si veda anzitutto, in italiano, E. Berti, *Le ragioni di Aristotele*, Bari 1989; M. Zanatta, *Lineamenti della filosofia di Aristotele*, Torino 1997, specie pp. 91-120; Idem, *Introduzione*, in Aristotele, *Organon*, Torino 1996, pp. 9-173.

¹⁴ P. Ramo, *Scholarum rhetoricarum* [...] *libri xx*, cit., p. 34, per il seguito cfr. p. 35; nello stesso senso anche p. 57.

¹⁵ Si tratta del resto di uno dei temi più rilevanti del pensiero di Pietro Ramo, trattato da tutti i maggiori studi moderni; oltre al classico W. J. Ong, *Ramus, Method, and the Decay of Dialogue*, Cambridge, Mass., 1958, con cui inizia la fortuna moderna di Ramo, si vedano almeno, in italiano, C. Vasoli, *La dialettica e la retorica dell'Umanesimo*, Milano 1968, e il recente G. Oldrini, *La disputa del metodo nel Rinascimento. Indagini su Ramo e sul ramismo*, Firenze 1997. Si veda qualche ulteriore accenno a questi problemi infra.

¹⁶ Cfr. P. Ramo, *Scholarum rhetoricarum* [...] *libri xx*, cit., p. 11: «Omnes propriae causse quibus artis rhetoricae finem consequimur, in arte ipsa sunt explicandæ».

¹⁷ P. Ramo, *Scholarum dialecticarum, seu Animadversionum in Organum Aristotelis, libri xx*, cit., per il seguito specie pp. 43-49; sono i capp. v e vi del secondo libro, intitolati rispettivamente *Quod demonstratio non sit finis Dialecticæ* e *Quod Dialecticæ finis sit bene disserere*.

¹⁸ *Ibid.*, p. 46. Qui Ramo si appoggia su A. Pr., 25b, 28-31, un passo anche oggi ritenuto decisivo per chiarire il significato complessivo della teoria aristotelica del sillogismo.

¹⁹ P. Ramo, *Dialectique*, cit., pp. 114-15.

²⁰ Cfr. Aristotele, *Rh.* 1355a: «una dimostrazione retorica è un entimema [...] l'entimema è una specie di sillogismo»

²¹ P. Ramo, *Scholarum rhetoricarum* [...] *libri xx*, cit., p. 55.

²² *Ibid.* p. 56: «Consideremus igitur, omissis opinionibus (quæ tam sæpe fallunt) quam late pateat usus rationis; an aliquis sit orationi locus, ubi nullus sit rationi: nullum sane reperiemus». Il discorso di Pietro Ramo si mantiene a debita distanza dal porre ogni ipotesi di tipo metafisico; è evidente tuttavia come manchi pochissimo a ritradurre queste affermazioni nel lessico del più maturo razionalismo europeo.

²³ *Ibid.* p. 67. A sua volta, «dialectica, ut dixi, tota ratio est, sermonis et orationis in suis præceptis nihil habere debet» (p. 58); nello stesso senso anche p. 30: le parti proprie della dialettica «sine ullo orationis usu seipsis contentæ esse possunt».

²⁴ *Ibid.*, p. 19.

²⁵ Di cui peraltro Ramo è fra i maggiori conoscitori rinascimentali; cfr. P. Mack, *Aristotle's Rhetoric and northern humanist textbooks*, in G. Dahan, I. Rosier-Catach (a cura), *La Rhétorique d'Aristote. Traditions et commentaires de l'antiquité au XVI^e siècle*, Paris 1998, pp. 299-313.

²⁶ Cito dall'edizione a cura di M. Dorati, Milano 1996.

²⁷ P. Ramo, *Scholarum rhetoricarum* [...] *libri xx*, cit., p. 19.

²⁸ Ibid., p. 40.

²⁹ Si tratta di un tema ricorrente nel lavoro di Ramo, e cfr. soprattutto P. Ramo, *Scholarum rhetoricarum [...] libri xx*, cit., il libro IX, pp. 93-107, dedicato all'analisi del primo libro dell'*Institutio oratoria*.

³⁰ Ibid., pp. 50-51 e 132-33.

³¹ Ibid., p. 49.

³² O. Talon, *Rhetorica e P. Rami regii professoris praelectionibus observata*, Lutetiae 1572.

³³ Ibid., p. 29.

³⁴ Seguò qui H. J. Lange, *Aemulatio veterum, sive de optimo genere dicendi*, Bern 1974.

³⁵ Mi riferisco a A. Persio, *Trattato dell'ingegno dell'huomo*, 1576.

³⁶ G. Morpurgo Tagliabue, *Anatomia del Barocco*, Palermo 1998².

³⁷ Utilizzo la riedizione pubblicata a Torino nel 1997, che contiene anche una scelta della non ampia bibliografia esistente; fra i contributi più significativi non citati in quella sede, si vedano S. Gensini, *Volgar favella*, Firenze 1993, pp. 1-50; Idem, *L'ingegno e le metafore: alle radici della creatività linguistica fra Cinque e Seicento*, in *Studi di estetica*, 3^a serie, n. 16, 1997, pp. 135-62; D. Di Cesare, *La filosofia dell'ingegno e dell'acutezza di Matteo Pellegrini e il suo legame con la retorica di Giambattista Vico*, in L. Formigari, F. Lo Piparo (a cura), *Prospettive di storia della linguistica*, Roma 1988, pp. 157-73; si veda inoltre la grossa opera dedicata da M. Blanco a *Les Rhétoriques de la Pointe. Baltasar Gracián et le Conceptisme en Europe*, Paris 1992, che tratta di Matteo Pellegrini (o Peregrini) alle pp. 227-43.

³⁸ M. Pellegrini, *Delle acutezze*, cit., p. 14. Stesso riferimento per le citazioni che seguono.

³⁹ Cfr. ad es. ibid., p. 39: «In somma queste sono differenze che distinguersi più chiaramente di quello ch'io mi abbia fatto finora non è peravventura possibile, salvo che in pratica dal giudizio dell'ascoltante».

⁴⁰ Ibid., p. 24.

⁴¹ Ibid., p. 29.

⁴² Ibid., p. 30.

⁴³ Ivi.

⁴⁴ Ibid., p. 34; Pellegrini si serve di un esempio aristotelico: *Regnum spontanea dominatio est* (*Pol.* v, 11, 1313a).

⁴⁵ J. Zabarella, *De Methodis libri quatuor*, in Idem, *Opera logica*, Köln 1597, ristampa anastatica Hildesheim 1966, rr. 251-2.

⁴⁶ M. Pellegrini, *Delle acutezze*, cit., p. 34.

⁴⁷ S. Gensini, *L'ingegno e le metafore*, cit., p. 146.

⁴⁸ Così ad es. proprio in J. Zabarella, *Opera logica*, cit., r. 627d.

⁴⁹ M. Pellegrini, *Delle acutezze*, cit., p. 34. Per il seguito pp. 34-35.

L'estetico e il biologico: intrecci sul crinale di due saperi

di Annamaria Contini (Bologna)

Generalmente, quando si parla dei nessi tra filosofia e fisiologia, o tra estetica e biologia, si fa riferimento all'area culturale tedesca e, in particolare, ad alcuni momenti della riflessione attivata in epoca illuministica o romantica. Meno noti sono gli influssi e gli intrecci teorici che legano questi ambiti disciplinari nell'area culturale francese; in quest'ultimo caso, si evocano tutt'al più alcune figure, ponendole tra l'altro in stretta relazione di dipendenza con le soluzioni elaborate in area tedesca.

La mia ricerca, della quale propongo qui alcuni snodi, muove invece dalla convinzione che esista al riguardo un'autonoma tradizione francese, sviluppatasi a sua volta tra Sette e Ottocento, ma dotata di referenti e caratteri peculiari. Non si tratta, evidentemente, di negare la penetrazione in Francia di idee e autori tedeschi, quanto piuttosto di ricostruire diversi rapporti di filiazione tra certe linee di pensiero, restituendo attenzione critica a fasi complesse e prospettive originali. Il percorso che tenteremo di delineare si articolerà dunque su due livelli. Sul piano storiografico, cercheremo di mettere in luce la presenza di un filo rosso che salda il vitalismo della Scuola di Montpellier, la filosofia biologica di Comte e la filosofia spiritualista di Ravaisson¹; sul piano teorico, indagheremo tali rapporti dal punto di vista dei modelli via via elaborati, interrogandoci sul senso che assume la connessione – ad esempio – tra opera d'arte e organismo vivente, tra gusto e sensibilità organica, insomma tra sapere estetico e sapere biologico.

Come vedremo, nel caso di Barthez – esponente di punta della Scuola di Montpellier – ci troviamo di fronte a un *médecin-philosophe* che viene esplicitamente formulando, accanto alla teorizzazione biologica cui deve la propria fama, una riflessione estetica meno nota ma ugualmente significativa; in altri casi – come in quello di Comte – il legame tra i due ambiti resta implicito, riflettendosi soprattutto sulla struttura del modello utilizzato per interpretare il problema del vivente; in altri casi ancora – come in quello di Ravaisson – la sinergia tra l'estetico e il biologico appare funzionale a un progetto filosofico incentrato su un'ontologia del sensibile. In ogni caso, ciò che ci sembra più interessante è l'uso congiunto di categorie estetiche e biologiche nella de-

finizione di nuovi attrezzi teorico-metodologici: sul crinale di due saperi, emergono nuovi paradigmi, con reciprocità di prestiti e di scambi.

1. *La Scuola di Montpellier*

Quando, nella seconda metà del Settecento, diventa la massima espressione del vitalismo francese, la Scuola medica di Montpellier ha al proprio attivo una lunga e consolidata tradizione, diffusa a livello europeo². Nella sua Facoltà di Medicina, che ha lo statuto di Università indipendente, convivono insegnamenti e dottrine di matrice diversa, in nome di un empirismo eclettico che conferisce un ruolo preminente a esigenze di carattere medico. La ricettività a pratiche innovative, come per esempio la dissezione anatomica, rafforza ulteriormente il suo prestigio, che non viene intaccato dall'adozione di una prospettiva vitalista; non a caso, le voci dell'*Encyclopédie* dedicate alla fisiologia recano l'impronta di uno tra i maggiori esponenti della scuola, Théophile de Bordeu³, le cui teorie vengono riprese da Diderot nell'*Entretien entre D'Alembert et Diderot* e nel *Rêve de D'Alembert* (1769). Del resto, sarebbe riduttivo identificare il vitalismo settecentesco con un'istanza retrograda di stampo metafisico; la sua funzione fu piuttosto innovatrice, poiché, mettendo radicalmente in questione i principi della medicina d'ispirazione cartesiana (lo "iatromeccanicismo"), innescò una rivoluzione teorica densa di apporti scientifici e foriera di ulteriori sviluppi.

La penetrazione dell'approccio vitalista nell'ambiente di Montpellier risale al 1730, quando François Boissier de Sauvages, botanico e medico, rielaborò nei suoi corsi universitari la dottrina di Georg Ernst Stahl (1660-1734), il fisiologo di Halle che aveva attaccato il meccanicismo di Boerhaave dando origine, in Germania, a una tradizione vitalista sviluppata successivamente da K. F. Wolff e J. F. Blumenbach⁴. L'intento di Stahl era molto simile a quello che avrebbe caratterizzato gli esponenti della Scuola di Montpellier: evidenziare le lacune della spiegazione meccanicistica, mostrandone l'inadeguatezza a cogliere l'origine e la natura specifica di certe funzioni organiche. Per ottenere questo obiettivo, Stahl non esitò tuttavia a recuperare una tradizione metafisica già largamente compromessa nel quadro degli studi biologici, demandando a un'anima distinta dal corpo il compito di coordinare le diverse funzioni dell'organismo e di assicurarne la conservazione nel tempo. Lo sforzo, comune a tutti coloro che trarranno spunto dalla fisiologia stahliana in una prospettiva antimeccanicistica, sarà di emendarne i principi metafisici, sostituendoli con ipotesi scientifiche empiricamente accertabili. Questo tentativo verrà perseguito anche dai *médecins-philosophes* della Scuola di Montpellier, che, volendo cercare i propri modelli di riferimento fuori dalla fisica così come dalla metafisica, si troveranno a costeggiare – e, talvolta, ad incrociare – teorie e categorie estetiche.

La fama di Paul Joseph Barthez (1734-1806) resta legata al trattato *Nouveaux élémens de la science de l'homme* (1778), che costituisce tanto una sintesi quanto una riformulazione originale del pensiero medico di Montpellier, divenuta presto così influente da assurgere a principale modello di riferimento nella definizione del vitalismo francese. L'espressione "scienza dell'uomo" compare per la prima volta in questo trattato, dove sta a indicare il carattere olistico della medicina e la complementarità tra le varie branche del sapere che hanno per oggetto l'uomo. La fisiologia è una scienza naturale ma, al tempo stesso, costituisce parte integrante di una scienza più ampia, volta ad abbracciare i vari aspetti (dalle facoltà intellettuali alle affezioni morali) della vita umana ⁵. In tal senso, la fisiologia appare più vicina alle scienze filosofico-morali che ad altre scienze naturali come la fisica o la chimica.

Nell'elaborare questo approccio, Barthez fu senz'altro agevolato dalla sicurezza con cui si muoveva all'interno della cultura sia scientifica che umanistica, sia medica che filosofico-letteraria. Laureatosi in medicina a Montpellier nel 1753, si trasferisce subito dopo a Parigi, dove conosce D'Alembert e collabora alla redazione di alcune voci dell'*Encyclopédie*; nel frattempo, studia i classici greci e latini, la storia e la mitologia egizia: anche in questo campo, le sue ricerche diventano autentici lavori, premiati per due anni consecutivi dall'*Académie des Inscriptions et Belles Lettres*. Nel 1761, vince una cattedra di medicina all'Università di Montpellier, e i suoi interessi si concentrano nettamente in questo campo (la prima esposizione della sua dottrina fisiologica è del 1772: l'*Oratio academica de principio vitali hominis*), che gli frutterà una serie di prestigiosi riconoscimenti e d'incarichi ufficiali. Ciò non gli impedisce, però, di conseguire una laurea in giurisprudenza, né di dedicare i suoi ultimi sforzi a una nuova edizione accresciuta dei *Nouveaux élémens* (1806) e, congiuntamente, alla stesura di un trattato sul bello, pubblicato postumo dal fratello nel 1807 col titolo *Théorie du beau dans la nature et les arts*. Insomma, siamo di fronte a una complessa figura di scienziato e di studioso, in grado non solo di affiancare la riflessione estetica alla ricerca biologica, ma anche di far interagire i paradigmi ricavati da diversi saperi ⁶.

Come Bordeu, Barthez rifiuta l'assimilazione delle leggi della vita a quelle della natura inerte: nonostante l'utilità dei loro strumenti e le svariate applicazioni che è possibile ricavarne, la fisica e la chimica non possono fornire i principi costitutivi o i sistemi esplicativi della fisiologia. D'altra parte, per sfuggire al meccanicismo non bisogna cadere nelle *impasses* dell'animismo: se l'organismo non è una macchina, non è nemmeno lo strumento di un'anima pensante che ne regolerebbe volontariamente le funzioni. Il problema, semmai, è di riconoscere l'autonomia del vivente e la particolare spontaneità che lo regola, rinunciando a una prospettiva monistico-riduzionista che ostacola, più

che facilitare, il progresso della scienza. Nello stesso tempo, Barthez prende le distanze anche dall'organicismo di Bordeu: da un lato, la teoria delle vite "separate" degli organi pregiudica una visione unitaria dell'organismo come totalità armoniosa e indivisibile; dall'altro, individuare la specificità del vivente in certe proprietà riscontrabili nelle fibre muscolari e nervose significa fraintendere il senso di tale specificità, assimilando erroneamente l'ordine funzionale (in cui consiste la vera autonomia del vivente) all'ordine delle strutture anatomiche. Per Barthez, le funzioni organiche non possono essere ricondotte alla pura organizzazione delle parti, poiché possiedono un dinamismo irriducibile al dispositivo stimolo-risposte motorie, ovvero alle azioni e reazioni meccaniche che gli organi esercitano fra di loro. Tale dinamismo dipende dall'unità del «Principio della Vita», al quale bisogna rapportare le "forze viventi" che risiedono in ogni organo, determinandone le funzioni sia generali che particolari. A sua volta, l'unità del principio vitale può essere ricavata: «1) dall'intima corrispondenza che connette tutte le parti del corpo, facendole concorrere alle funzioni utili o necessarie alla vita; 2) dall'individualità che il corpo di ogni Animale riceve dal suo Principio di Vita»⁸.

La nozione di *principio vitale* non va intesa come entità metafisica provvista di statuto ontologico: essa è piuttosto una «causa sperimentale» e, sul piano metodologico, serve a orientare l'indagine, a designare il fattore sconosciuto che determina l'ordine e la connessione dei processi organici; sul piano teorico, il suo ruolo è di sottolineare la specificità delle funzioni vitali, facendone un ambito d'osservazione distinto da quello dei fenomeni meccanici o delle affezioni dell'anima. Del resto, proprio osservando i "fatti" della vita vegetale e animale si scopre che essa possiede caratteristiche dinamiche irriducibili alle semplici strutture anatomiche: l'insieme delle forze motorie e delle forze sensitive, che costituiscono altrettante proprietà di un unico principio vitale. La vera unità dei processi funzionali dipende dal principio vitale, anche se bisogna rassegnarsi a «un invincibile Scetticismo circa la natura del Principio della Vita dell'Uomo»⁹. Così, è inutile chiedersi se esso sia o meno una sostanza, dato che le dispute metafisiche hanno reso questo termine oscuro e ormai privo di significato; parimenti, allo stato attuale della scienza, è impossibile stabilire se esso possieda una sorta di vita propria distinta dal corpo, oppure se (come ritiene la maggioranza degli studiosi) sia soltanto una facoltà, una modalità dell'organismo.

Che ricadute ha la nozione di principio vitale sul modello fisiologico elaborato da Barthez? Una di esse credo sia già evidente: delineare un'immagine dell'organismo come totalità intimamente coesa, in cui la varietà delle funzioni e degli organi appaia finalizzata alla loro armoniosa integrazione in un "tutto". Nella costruzione di quest'immagine,

fornisce un supporto decisivo il concetto di *simpatia organica*, che, distinto dal concetto stahlian di *sinergia*, rappresenta un elemento cruciale della fisiologia di Barthez¹⁰. Mentre i rapporti di sinergia dipendono dall'inevitabile correlazione tra gli organi nell'esercizio delle funzioni vitali, quelli di simpatia la oltrepassano, verificandosi anche tra organi che non intrattengono alcuna relazione apparente, e che pure denotano una profonda influenza reciproca, oppure tra un singolo organo e tutto il resto dell'organismo; la simpatia organica è dunque conforme a un tipo di legalità *sui generis*, che non esclude una grande varietà e, addirittura, un'irregolarità sul piano dei suoi effetti. Barthez ne tenta una fenomenologia, elencando tutte le possibili forme di simpatia; peraltro, emerge qui un'altra ricaduta della nozione di principio vitale, inteso come modello teorico di riferimento: assicurare un margine di spontaneità all'azione dell'organismo, affinché essa risulti veramente irriducibile all'azione di una macchina. Infatti, è proprio trattando delle simpatie organiche che Barthez ribadisce la necessità di considerare l'organismo (e, segnatamente, l'organismo umano) non «come un'opera di Meccanica, o come una Macchina Idraulica», ma piuttosto come «un Essere essenzialmente animato da forze Vitali, la cui azione è sottomessa a leggi primordiali di simpatia o di sinergia»¹¹. Anche una macchina può comportare la presenza di parti differenziate che concorrono al funzionamento del tutto; ciò che non può in ogni caso comportare è l'idea di una finalità interna, di una necessità talmente autonoma da assumere i caratteri della spontaneità. Vedremo ora i rapporti rintracciabili tra questa visione dell'essere vivente e la teoria del bello nella natura e nelle arti.

La *Théorie du beau dans la nature et les arts* è una sorta di compendio degli studi umanistici che Barthez aveva perseguito durante la sua intera esistenza. Il volume attesta una notevole padronanza della materia, frutto di letture che spaziano dagli autori classici ai trattatisti settecenteschi; esso rivela inoltre una certa originalità¹², cui si deve probabilmente la sua ristampa, nel 1895, presso l'editore parigino Vigot.

Esiste un certo parallelismo tra l'opzione teorico-metodologica che apre i *Nouveaux éléments* e quella che viene delineata nella *Théorie du beau*. Qui, infatti, Barthez rifiuta la concezione che attribuisce al bello lo statuto di una realtà sostanziale, oggettiva: «La bellezza non esiste affatto in se stessa, ma è soltanto una relazione tra noi e gli oggetti che troviamo belli. Essa rappresenta una loro qualità relativa e secondaria (come il freddo e il caldo), che esiste esclusivamente nel sentimento che ne abbiamo»¹³. Di conseguenza, egli stigmatizza il tentativo – comune ad autori antichi e moderni – di rintracciare la causa universale del bello, determinandone il principio essenziale e assoluto. Sia nello studio degli organismi viventi che in quello del bello, deve prevalere un approccio sperimentale: anche se l'obiettivo è di stabilire cause e

leggi generali, in entrambi i casi occorre rifarsi all'esperienza e seguire il metodo dell'osservazione.

Un'altra analogia tra i due saggi riguarda l'esigenza, ad essi comune, di definire l'autonomia dei propri oggetti d'indagine. Come rifiuta l'assimilazione delle leggi della vita a quelle della natura inerte, così Barthez insiste sulla necessità di distinguere il bello dal piacevole, e il sentimento che l'accompagna dalla semplice sensazione; nello stesso tempo, egli contesta l'opinione (tipica della scuola leibniziano-wolffiana) che la bellezza sia una perfezione logica pensata confusamente: anche in questo caso, infatti, non vi sarebbe una differenza di specie, ma di grado. L'attenzione deve invece concentrarsi sul *sentimento* del bello, che, diversamente dal bello stesso, possiede una consistenza reale, essendo in grado di toccare effettivamente l'animo in certe circostanze alla presenza di dati oggetti. Ora, come individuare tali oggetti e tali circostanze? In altri termini, come delineare un piano unitario che – senza sfociare in astratto razionalismo – legittimi un approccio teorico, e non solamente empirico o pragmatico, al problema del bello? E ancora: è possibile operare una teorizzazione del bello in assenza di una sua caratterizzazione in senso ontologico?

Com'è noto, questi interrogativi avevano siglato il dibattito francese settecentesco, che si era impegnato sia a reperire un principio comune a tutte le arti, sia a ricercare una regola del gusto in grado di attenuarne l'arbitrarietà, la natura instabile e soggettiva. Sotto quest'ultimo profilo, erano emersi due orientamenti contrapposti: da un lato, c'erano i razionalisti, che, come Crousaz (*Traité du beau*, 1714-15) o André (*Essai sur le beau*, 1741), tentavano di fondare l'universalità del gusto su un'idea oggettiva della bellezza, avente tra i suoi caratteri la varietà, l'uniformità, l'ordine, la regolarità e la proporzione; dall'altro lato, c'erano i "sostenitori del sentimento", che, come Du Bos (*Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, 1719), escludevano la ragione dal giudizio di gusto, attribuendolo a una facoltà innata e non perfezionabile – il sentimento, appunto – radicata in una disposizione di tipo fisiologico. Entrambi gli schieramenti si rivelavano tuttavia incapaci di superare una concezione mimetica dell'arte che, mentre ostacolava la sua autonomizzazione, pregiudicava anche l'accesso a una nozione chiave per la genesi dell'estetica moderna: quella di *raison poétique*, capace di polarizzare il problema del gusto su quello del valore e il problema del bello su quello di un'attività artistica concepita come creazione¹⁴. In tal senso, un rilevante contributo è offerto da Charles Batteux (*Les beaux-arts réduits à un même principe*, 1746), che individua il principio comune a tutte le arti nel genio dell'artista, il quale opera sulla natura imitandone la bellezza attraverso l'arte. Infatti, l'imitazione del reale offertaci dall'arte non va confusa con la realtà stessa: come l'arte, indipendente dal vero e dall'utile, disegna un mon-

do favoloso abitato da dei ed eroi immaginari, così anche il piacere che essa ci procura è indipendente dalle qualità intrinseche dell'oggetto imitato, risultando piuttosto dal confronto tra il modello e il ritratto, dunque dalla soddisfazione dello spirito nello sperimentare le proprie potenzialità, le proprie doti di penetrazione e d'intelligenza¹⁵.

Questo breve, schematico *excursus* all'interno delle idee estetiche settecentesche ci consente di collocare meglio la questione che anima, più o meno esplicitamente, la riflessione sul bello di Barthez. La quale, va rilevato, si profila sì come una "teoria del bello nella natura e nell'arte", ma – per quanto concerne l'impianto complessivo dell'opera e il numero delle pagine dedicata rispettivamente ai due argomenti – appare nettamente sbilanciata verso il problema del bello artistico. Questo punto, di per sé importante, va congiunto a un altro elemento che viene emergendo nel contesto del capitolo intitolato "Il Bello nelle Arti imitative, ovvero nella Pittura e nella Scultura", dove si verifica una presa di distanza dalle posizioni di Batteux. Non è vero che tutte le arti abbiano per oggetto l'imitazione della natura: le uniche arti imitative sono la pittura e la scultura; inoltre, non è vero che tutte le regole della pittura si riducano ad ingannare gli occhi attraverso la somiglianza, a convincerli che l'oggetto raffigurato è reale. «Il principio essenziale delle arti imitative consiste non solo nel produrre una rappresentazione il più somigliante possibile agli oggetti imitati, ma anche nel conferire a tale rappresentazione delle bellezze ideali prodotte dalle idee dell'artista, e la cui associazione può rendere questa immagine altrettanto e più emozionante della presenza stessa dell'oggetto imitato»¹⁶.

Compaiono qui due nozioni cruciali per il definirsi dell'autonomia dell'arte e della riflessione ad essa legata: quella di bellezza ideale e di genio. Anche Batteux ne aveva parlato, ma il riferimento al principio imitativo era ancora troppo forte per poterne ricavare tutte le conseguenze. Barthez, invece, va più oltre; forse, benché non lo citi, raccoglie qualche suggestione dal pensiero estetico di Diderot, che nel *Salon* del 1767 aveva invalidato, con la teoria del modello ideale, il principio dell'imitazione della natura¹⁷. Del resto, questa convergenza tra i due autori si spiega anche tenendo presente la comune opzione a favore di un dinamismo inscritto nella natura; infatti, affermare la presenza, in essa, di una forza vitale significava modificare profondamente il senso da attribuire a quel principio: concepirlo, cioè, in termini non più passivi ma attivi, ovvero come esigenza di produrre una totalità somigliante a quella che caratterizza l'essere vivente. Barthez, che riconosce all'organismo anche una spontaneità e una finalità interna, polarizza però l'attenzione sulla tensione creatrice che anima tale esigenza.

Innanzitutto, egli non condivide l'idea di un archetipo ideale di bellezza, comune a tutti gli oggetti della stessa specie, concepito e ap-

plicato dall'artista dopo aver paragonato e riunito le perfezioni insite negli oggetti singoli. Infatti, tale modello ideale non esiste, ma esistono soltanto dei tipi, degli esempi particolari di bellezza ideale formati dall'immaginazione dell'artista in relazione ad ogni oggetto di cui voglia creare una rappresentazione. Non si tratta, insomma, di fare dell'arte un'invenzione assoluta, ma di screditare una prospettiva che assimila il processo artistico a una sorta di assemblaggio meccanico e l'opera stessa a una semplice somma di segmenti selezionati in virtù della loro perfezione-bellezza¹⁸. Al pari dell'organismo vivente, l'opera d'arte deve costituire una totalità indivisa, in cui le singole parti non esistano più separatamente, ma siano dominate da una profonda sinergia e compenetrano l'una nell'altra. Infatti, la creazione artistica non avviene meccanicamente, tramite una collezione di materiali ricevuti dall'esterno, ma organicamente, ovvero mediante un processo alchemico che Barthez paragona alla nutrizione: «Mi sembra che nello spirito dell'artista si compia un lavoro impercettibile – analogo al lavoro della nutrizione nei corpi viventi –, che si ripete assiduamente nell'intero corso dei suoi studi; che tale spirito, dopo aver ricevuto dai diversi sensi idee più o meno perfette per quanto concerne le forme e le espressioni del movimento, si penetri di queste idee e ne sia profondamente modificato; infine, che sia così incline a creare forme ed espressioni analoghe, che saranno tanto più belle quanto più egli possiede in sommo grado il genio o la facoltà generatrice di grandi e nuove concezioni»¹⁹.

Inoltre, come la nozione di principio vitale rende inutile il ricorso a ipotesi metafisiche, così l'idea di creazione originale consente un approccio più empirico al problema del bello: una volta riconosciuta l'attività creatrice del genio, non è più necessario ipostatizzare un bello essenziale, oggettivo e assoluto, ed è possibile – senza ricadere nel mimetismo o nel sensualismo – apprezzare il ruolo dell'esperienza sensibile nella genesi della bellezza artistica²⁰.

Finora, abbiamo visto soprattutto l'influenza del modello fisiologico di Barthez sulla sua riflessione estetica; peraltro, la relazione tra i due ambiti non è a senso unico: anche la teoria della funzionalità organica rivela l'influsso di certe categorie estetiche. Ci riferiamo, in primo luogo, all'immagine dell'organismo come totalità armoniosa e indivisa, le cui singole parti agiscono le une sulle altre concorrendo a un identico scopo: non risente essa di una definizione ricorrente nell'estetica settecentesca – da Crousaz a Diderot – quella della bellezza come “unità nella varietà”? In secondo luogo, l'idea di *forces vivantes* (sensitive e motorie) implica l'idea di una forza vitale creatrice all'origine della natura. Ma questa non è forse pensata, a sua volta, sull'esempio della creazione artistica? Non è forse la figura dell'artista a fornire un modello di spiegazione della variabilità degli agenti fisici nel corpo

umano? «In effetti, nella Meccanica del corpo umano, viene trascurata la precisione; questo perché gli organi sono destinati ad essere mossi da un agente molto più libero o molto più variabile degli agenti fisici conosciuti, e perché sono formati da un Artista sicuro del proprio successo e dalle feconde risorse»²¹.

Tanto più che, nei *Nouveaux éléments*, compaiono diverse metafore di tipo estetico; ad esempio, spiegando l'utilità dell'anatomia comparata per comprendere l'uso di certi organi del corpo umano, Barthez prospetta un'analogia tra studio della natura e contemplazione estetica: come la visione di un dipinto esige un certa distanza, per non perdere l'effetto ricavato dall'insieme e non smarrirsi nell'apparente confusione dei dettagli, così anche la visione del grande quadro della natura risulta efficace solo se si sfrutta un'ampia angolazione²².

2. *Scienza e arte del vivente*

Nelle pagine iniziali della quarantesima lezione del *Cours de philosophie positive* (la prima delle sei dedicate all'esposizione della filosofia biologica), troviamo già sintetizzate le complesse esigenze che sollecitano la riflessione comtiana: definire il carattere positivo della biologia, inserendola nel sistema enciclopedico delle scienze fondamentali; sottolinearne lo statuto autonomo, che risulta ancora problematico e incerto; sottrarla tanto alle speculazioni metafisiche («lo spirito di Stahl») quanto alle ambizioni annessioniste delle scienze inorganiche («lo spirito di Boerhaave»). Per Comte, tali esigenze sono correlate: è impossibile parlare di uno statuto autonomo se mancano parametri scientificamente rigorosi in grado di fissare i limiti e le condizioni di validità della disciplina; d'altro canto, è impossibile costituire la biologia come scienza se si nega, di principio, l'autonomia del vivente in quanto specifico territorio d'indagine. L'errore dell'approccio metafisico è di ricercare l'autonomia a scapito della positività; quello del meccanicismo è di ricercare la positività a scapito dell'autonomia. Occorre dunque ricercare una terza via, che metta fine a questo conflitto mediante «un esame diretto del vero carattere della scienza biologica»²³. Che cosa s'intende, però, con «esame diretto»? Non certo l'ignoranza o la rimozione dei principali modelli teorici, quanto piuttosto una loro analisi critica capace di emendarne i rispettivi elementi di *impasse*.

Come ha osservato Paul Tannery, la formazione di Comte risulta più aggiornata in ambito biologico, dove si è costruito un'istruzione su conoscenze di prima mano, che in ambito fisico-matematico, dove si è affidato alla preparazione scolastica conseguita negli anni dell'*Ecole Polytechnique*; in tal senso, sarebbe la scienza biologica il settore in cui il contributo della filosofia positiva appare più originale, e la sua influenza più rilevante²⁴. In effetti, Comte segue a più riprese diversi corsi di anatomia e di fisiologia: nel 1816, presso la Facoltà di Medi-

cina di Montpellier, dove l'insegnamento di Jacques Lordat gli permette di familiarizzarsi con l'indirizzo vitalista di Barthez e di Xavier Bichat (mo scienziato che aveva importato a Parigi il vitalismo montpellieriano); dal 1829 al 1832, quando frequenta a Parigi i corsi di Henri Ducrotay de Blainville, esponente di un indirizzo antifunzionalista che stigmatizza il vitalismo di Barthez come diretta espressione dell'animismo di Stahl. Proprio de Blainville sarà, in biologia, il vero maestro di Comte; quest'ultimo, tuttavia, mostrerà sempre un'autonoma capacità di giudizio, fino a recuperare svariate istanze teorico-metodologiche di matrice vitalista ²⁵.

Secondo Comte, il determinismo biologico presuppone il superamento dell'astratta separazione tra punto di vista statico e punto di vista dinamico; la scienza biologica deve comprendere al proprio interno l'anatomia (come studio delle leggi dell'organizzazione), la fisiologia (come studio delle leggi della vita) e una teoria generale degli ambienti organici, considerandole parti intercomunicanti, diverse modalità d'approccio a un'identica problematica. Così, la biologia può infierire un colpo decisivo alla filosofia teologico-metafisica, perché, stabilendo su basi scientifiche la relazione tra il mezzo (l'organizzazione) e lo scopo (la vita), trasforma il dogma delle cause finali nel principio delle condizioni d'esistenza, che sancisce semplicemente il necessario contributo di ogni organo all'insieme delle funzioni vitali.

Tocchiamo qui un punto focale, su cui dobbiamo soffermarci per comprendere il senso della prospettiva comtiana. Comte è contrario a una concezione teleologica dell'organismo che ne spieghi la struttura in vista del fine che essa assolve, ovvero attribuendo alla natura vivente una finalità analoga a quella riscontrabile nell'agire intenzionale umano: lo stesso principio delle condizioni d'esistenza va preservato nella sua corretta impostazione, per evitare che degeneri «in una cieca, antiscientifica ammirazione dell'effettiva modalità di svolgimento dei diversi fenomeni vitali» ²⁶. Ciò non esclude, però, l'esigenza di studiare l'intima funzionalità del vivente, la logica interna che regola la costante armonia «tra il punto di vista statico e il punto di vista dinamico, tra l'idea di organizzazione e l'idea di vita» ²⁷. Secondo Comte, se è possibile dedurre una funzione dall'esame della sua struttura, è anche possibile dedurre un organo a partire dalla sua funzione; ma interpretare la corrispondenza organo-funzione come un rapporto reversibile, non significa pensare l'organismo come un sistema profondamente integrato, come una *totalità*? Non significa recuperare, quindi, la duplice lezione di Barthez e di Bichat?

Questa immagine dell'organismo affiora con chiarezza quando Comte, affrontando il problema delle metodologie più appropriate allo studio del vivente, afferma l'impossibilità di copiare i principi e le pratiche della sperimentazione fisica: per la complessità e la stretta inter-

dipendenza delle condizioni (interne ed esterne) poste alla base dei fenomeni vitali, è alquanto difficile intervenire artificialmente su di essi isolando una condizione particolare e provocando una variazione altrettanto definita. Infatti, diversamente dagli aggregati inorganici, gli organismi formano delle totalità indivisibili, un *consensus* di organi e di funzioni la cui armonia «è molto più intima di quella con l'ambiente»²⁸. Per la stessa ragione, è impossibile applicare sistematicamente i procedimenti della matematica allo studio del vivente: la precisione del calcolo resta un ideale irraggiungibile di fronte alla «molteplicità inestricabile» delle funzioni organiche anche più elementari²⁹. Non si tratta di escludere il ricorso alla pratica della sperimentazione o agli strumenti offerti dalla matematica, ma di considerare la specificità del vivente e la connessa esigenza di forgiare metodologie originali, o almeno di trasformare a suo vantaggio procedure elaborate in altri settori: «Ogni organismo costituisce, a causa della sua natura, un tutto necessariamente indivisibile, che possiamo scomporre – in base a un semplice artificio intellettuale – solo allo scopo di conoscerlo meglio, e avendo sempre in vista un'ulteriore ricomposizione»³⁰. Del resto, è sempre la stessa immagine del vivente a motivare la chiusura di Comte nei confronti della teoria cellulare, che col suo frazionamento dell'organismo in molecole elementari gli sembra ricalcare troppo fedelmente una concezione idonea al solo mondo inorganico; mentre, non ci sarebbero né vita né organizzazione «senza un certo sistema indissolubile di parti più o meno eterogenee che concorrono a uno scopo comune»³¹.

Tale prospettiva risulta ampliata e approfondita nel *Système de politique positive*, che, facendo convergere la filosofia naturale in una filosofia politica, si propone di operare una sintesi soggettiva dell'intero sapere in funzione del suo scopo: il servizio dell'Umanità alla luce delle leggi dimostrate dalla sociologia. Nello stesso tempo, vediamo rafforzarsi l'influenza esercitata da Barthez e Bichat: se quest'ultimo gode, presso Comte, di un'autorità ormai indiscussa (tanto da eclissare de Blanville, oggetto ora di critiche severe), anche Barthez viene citato più volte, e talora proprio insieme a Bichat; inoltre, ben due opere di Barthez vengono inserite nel ristretto gruppo di testi degni di comparire nella Biblioteca positivista: i *Nouveaux élémens de la science de l'homme* e – fatto forse ancor più significativo – la *Théorie du beau*. Uno dei meriti fondamentali riconosciuti a entrambi gli scienziati è di aver colto il carattere sintetico del sapere biologico³². Discostandosi dalla definizione tradizionale, Comte chiama sintesi il metodo che va dall'insieme alle parti, cioè dal composto al semplice, dal sistema ai suoi elementi. Già nel *Cours* era emersa la necessità di dare preponderanza al metodo sintetico in biologia e in sociologia – le due sezioni della fisica organica accomunate dallo studio di sistemi tanto complessi quanto intimamente coesi –, in opposizione al metodo analitico preva-

lente nello studio dei fenomeni inorganici³³. Nel *Système*, tale esigenza subisce però una sorta di generalizzazione: non si tratta più soltanto di prevedere metodi diversi in riferimento a diversi oggetti, ma di unificare i risultati ultimi di tutte le scienze rileggendoli sotto un profilo soggettivo (l'esistenza concreta dell'uomo), dunque di «rigenerare il regime scientifico, facendovi naturalmente prevalere lo spirito sintetico»³⁴. Ne derivano alcune importanti conseguenze, che rivelano la vicinanza di Comte ai principali assunti della Scuola di Montpellier: dato il carattere essenzialmente sintetico della biologia, sarà essa – e non più la scienza analitica per eccellenza, l'astronomia – ad assumere «la presidenza generale della filosofia naturale»³⁵; aderendo pienamente alla teoria di Bichat, Comte parla ormai di un «irriducibile dualismo» tra natura organica e natura inorganica³⁶, vedendovi l'inevitabile presupposto di una scienza del vivente; si accentua l'esigenza di garantire l'autonomia del sapere biologico, preservandolo dalle ambizioni annessioniste delle scienze inorganiche; si accentua anche l'immagine dell'essere vivente come di un intero armonico e autocentrato: la logica interna di ogni organismo possiede una sua indipendenza, anche se esso è legato alle condizioni dell'ambiente esterno da una relazione di adeguatezza; pertanto, si radicalizza la critica della tendenza a parcellizzare l'essere vivente, definendolo mediante il semplice assemblaggio dei suoi organi: «Perciò, come si può persistere a concepire il tutto in funzione delle sue parti, là dove la solidarietà è spinta fino alla rigida indivisibilità?»³⁷.

Dicevamo però che Comte include tra i volumi della Biblioteca positivista anche la *Théorie du beau* di Barthez. Che non si tratti di un inserimento fortuito, ce lo dimostra il programma pedagogico esposto da Comte nel *Discours préliminaire sur l'ensemble du positivisme* (1844), che assegna all'educazione estetica una funzione centrale: quella di combattere la crescente specializzazione che pervade le scienze più analitiche, e quindi più vittime dell'*esprit du détail*³⁸. Emerge così la stretta parentela che unisce l'arte alla biologia: anche l'arte, infatti, è dotata di un carattere sintetico che anima sia le sue singole produzioni (le concrete opere d'arte), sia la più ampia prospettiva teorico-metodologica che è possibile ricavare da essa. L'arte è sintetica su un piano formale, perché i suoi procedimenti compositivi mirano sempre a costituire una totalità, da cui la fruizione estetica non può mai a sua volta prescindere; ma è sintetica anche sul piano dei contenuti, perché proprio essa fornisce «l'ideale rappresentazione simpatetica dei diversi sentimenti che caratterizzano la natura umana»³⁹. Occorre pertanto sfatare il pregiudizio secondo cui la scienza positiva sarebbe indifferente o addirittura ostile all'arte: Comte sottolinea l'«attitudine estetica del positivismo», affermando tra l'altro la piena compatibilità tra lo spirito sintetico della contemplazione estetica e lo spirito scientifico meglio

disposto all'unità perché più ricco di umanità⁴⁰. Anche se Comte non tematizza esplicitamente questa relazione, sapere estetico e sapere biologico risultano dunque accomunati dal rapporto privilegiato che intrattengono col medesimo *esprit d'ensemble*; sarà un filosofo contemporaneo di Comte – Félix Ravaisson, artefice della rinascita spiritualista pre-bergsoniana e maestro riconosciuto dello stesso Bergson – a esplicitare la presenza di un *trait d'union*, e a riflettere sulle molteplici conseguenze che esso comporta.

Bergson ha scritto che tutta la filosofia di Ravaisson «deriva dall'idea che l'arte è una metafisica figurata, che la metafisica è una riflessione sull'arte, e che è la stessa intuizione, diversamente utilizzata, a costituire il filosofo profondo e il grande artista»⁴¹. In effetti, non troviamo in Ravaisson una riflessione estetica di stampo specialistico; piuttosto, è la sua prospettiva filosofica a declinarsi in senso estetico, ricavando da questo ambito dell'esperienza preziose indicazioni sia metodologiche che concettuali. In un primo momento – mi riferisco in particolare al trattato *De l'Habitude* (1838) –, la costellazione estetica che funge da sfondo fa riferimento non tanto alla questione dell'opera d'arte quanto a una concezione del sensibile tesa a sottolinearne la positività, le ricche implicazioni per una formulazione non intellettualistica del problema ontologico. Successivamente, benché quest'ultimo versante resti comunque attivo, acquista maggiore rilevanza l'esemplarità dell'arte, la sua capacità di suggerire strategie e modelli di pensiero. In entrambi i momenti, categorie di matrice estetica si saldano a categorie di matrice biologica: non solo perché l'estetico e il biologico s'illuminano reciprocamente, ma anche perché è dalla loro sinergia che nascono nuovi paradigmi, di cui Ravaisson valorizza il carattere sia scientifico che filosofico.

In *De l'Habitude*, Ravaisson opera una riconsiderazione della vita organica indirizzata a superare la spaccatura tra anima e corpo, spirito e natura, vita interiore e mondo esterno. Nelle opere successive (e segnatamente nel *Rapport sur la philosophie en France au XIX^e siècle*, del 1867), questa prospettiva si allarga: l'obiettivo diventa un'interpretazione filosofica della biologia volta a evidenziare il cambiamento di paradigma innescato dallo sviluppo della scienza del vivente, grazie al superamento del punto di vista meccanicistico e al nuovo rilievo conferito alle nozioni di organizzazione, forma, finalità, creazione, insomma a una costellazione estetica che rilegge la natura in termini non più statici, ma dinamici. In tale contesto, Ravaisson assegna un ruolo decisivo al positivismo comtiano, proponendone un'immagine all'epoca inedita e anticonvenzionale. A suo parere, il «materialismo geometrico» non rappresenta l'ultima parola della filosofia di Comte: man mano che si procede nei volumi del *Cours*, emerge anzi un percorso alternativo che rivela l'inadeguatezza della concezione originaria, suggerendo la ne-

cessità di apportarvi sostanziali modifiche. Questa rivoluzione si situerebbe in un punto preciso e strategicamente decisivo della costruzione enciclopedica: quando Comte, avendo ormai esaurito l'esame delle scienze inorganiche, si trova ad affrontare un ambito del tutto diverso, i cui nuovi oggetti – gli organismi viventi – lo inducono a sostituire il metodo analitico con quello sintetico. Ciò dipende, secondo Ravaisson, da una questione d'ordine generale: finché l'attenzione resta circoscritta ai fenomeni fisico-meccanici, è ancora possibile guardare all'esperienza come a un ammasso più o meno coerente di fatti e alla conoscenza come a un'enumerazione più o meno regolare di dati; ma, quando l'attenzione si sposta sul problema del vivente, occorre prendere in esame unità complesse entro cui ogni funzione particolare è condizionata dal tutto, quindi comprensibile solo a partire da esso. Il merito di Comte è di essersi reso conto che i fenomeni vitali non possono essere spiegati in base a un procedimento analitico – il metodo, cioè, che tende a scomporre le cose nei loro elementi costitutivi –, ma richiedono uno sguardo sintetico capace di considerare «l'insieme che essi formano, l'ordine secondo cui si compiono»⁴². In tal senso, l'opzione teorica del fondatore del positivismo assume un valore esemplare per la stessa indagine filosofica, che deve scegliere tra un modello di conoscenza analitico – che irrigidisce la realtà in astratte categorie logiche (è il caso dell'idealismo), o la riduce a rapporti quantitativi oggettivamente misurabili (è il caso del materialismo) – e un modello di conoscenza sintetico, in grado di cogliere la realtà dall'interno superando sia rigidi schematismi che arbitrari riduzionismi. Tanto più che, in Comte, Ravaisson scorge già abbozzata la convinzione per la quale il segreto dell'organismo vivente consiste in una totalità che prende il volto di un «accordo armonioso dei mezzi» in vista di un fine determinato, di un'interna finalità. La tendenza a riscoprire il ruolo della finalità nella natura accomunerebbe, del resto, tutti coloro che – siano essi scienziati o filosofi – si stanno interrogando sul problema della vita da un'angolazione non riduzionistica; è anzi prevedibile che, col progressivo affermarsi della biologia come scienza autonoma, risulterà sempre più chiara la necessità di sostituire il modello d'interpretazione analitico con quello sintetico, la concezione meccanico-deterministica della natura con una concezione più aperta e dinamica. Ecco perché un eminente fisiologo come Claude Bernard, che per primo ha applicato sistematicamente il metodo sperimentale alla medicina, è stato gradualmente condotto ad ammettere un determinismo diverso da quello, puramente fisico, di derivazione meccanica: un “determinismo superiore”, animato e diretto da un implicito finalismo. Questo mutamento d'orizzonte diventa particolarmente sensibile, secondo Ravaisson, nell'ipotesi elaborata da Bernard per spiegare l'ordine cui ubbidisce lo sviluppo degli esseri viventi: un ordine così regolare e costante da risultare irriducibile all'azione

variabile e discontinua delle circostanze fisiche o esterne, e nel quale bisogna vedere l'effetto «di un tipo definito, preesistente, a cui l'organismo si conforma così come un'opera d'arte adempie a un pensiero determinato in anticipo»⁴⁵. Rispetto a Comte, Bernard compie dunque un passo ulteriore: oltre a vedere nell'organismo un insieme intimamente coeso, portatore di proprietà originali rispetto ai suoi elementi singoli, definisce la vita come *creazione*; ciò che qualifica il vivente è quindi la «forza organizzatrice dello sviluppo», ovvero il suo nascere e il suo formarsi secondo un'«idea direttrice» che ne regola, dalla nascita alla morte, le stesse condizioni di esistenza.

Occorre sottolineare che, per Ravaisson, il nuovo paradigma emerso dallo studio del vivente mette in discussione non soltanto il materialismo (sia scientifico che filosofico), ma anche l'idealismo: il pensiero che può spiegare la vita non è quello astrattamente logico e speculativo, che appiattisce il reale su categorie statiche e chiuse, ma un modello di razionalità aperto e duttile capace di restituire la plasticità delle cose afferrandone la differenza qualitativa e l'esistenza concreta. Ora, è proprio alla costruzione di questo modello che l'arte fornisce, a sua volta, un supporto cruciale. Se la vita – intesa come finalità e creazione – rappresenta un paradigma esemplare per l'interpretazione dell'intera realtà, l'arte costituisce un modello ancora più potente, in grado d'illuminare la vita stessa portandola a un livello superiore di sintesi e di autocomprensione. In altri termini, è il problema della vita che, fuoriuscendo dall'ambito disciplinare della biologia, indica un nuovo modo di filosofare; ma è l'arte, in quanto strumento d'interpretazione della vita, a rendere praticabile questo nuovo orizzonte trasformandolo in un acquisto stabile per la filosofia. Del resto, come rappresentare la creazione della vita se non in analogia con la creazione artistica? La stessa nozione di *idée créatrice* dello sviluppo organico non è altro che la trasposizione, sul piano biologico, di un procedimento tipico del fare artistico: l'esecuzione di un'opera in base a un progetto prefissato, che informa della sua implicita finalità anche i minimi dettagli in essa racchiusi.

Insomma, per pensare la vita, la metafisica deve ricorrere a categorie sia estetiche che biologiche; il suo percorso è così complesso anche perché si snoda alla confluenza di più saperi. In tal modo, Ravaisson indica un compito che non è venuto meno: quello di esplorare i luoghi di frontiera in cui il dialogo tra diversi approcci teorici, tra molteplici stili di pensiero apre nuovi spazi – e modelli – di razionalità.

¹ Come ho già accennato, nel presente saggio riassumo solo alcune parti di una ricerca di più ampio respiro, tuttora in corso, che coinvolge anche altri autori e orientamenti della cultura francese sette-ottocentesca: da Théophile de Bordeu a Claude Bernard, da Gabriel

Séailles a Henri Bergson. Piuttosto che riportare schematicamente tutte queste posizioni, ho preferito circoscrivere il discorso a tre momenti esemplari di una parabola storica che, come ovvio, risulterebbe più chiara se esaminata nella sua completezza.

² Per una visione complessiva della Scuola di Montpellier, considerata nella sua evoluzione storica, cfr. L. Dulieu, *La médecine à Montpellier*, Les presses universelles, Avignon 1975-90, 4 voll. Sul vitalismo montpellieriano, cfr. J. Roger, *Les sciences de la vie dans la pensée française du XVIII^e siècle*, Colin, Paris 1971 (2^a edizione rivista e aumentata), pp. 614-41; S. Moravia, *Filosofia e scienza umane nell'età dei lumi*, Sansoni, Firenze 1982, pp. 27-56 e 129-54; F. Duchesneau, *La physiologie des lumières. Empirisme, modèles et théories*, Martinus Nijhoff Publishers, The Hague/Boston/London 1982, pp. 361-430; E. A. Williams, *The physical and the moral. Anthropology, physiology, and philosophical medicine in France, 1750-1850*, Cambridge University Press, Cambridge 1994, pp. 20-66.

³ Cfr. P. Astruc, *Les sciences médicales et leurs représentants dans l'Encyclopédie*, in "Revue d'histoire des sciences", n. 4, 1951, pp. 359-68.

⁴ Cfr. G. E. Stahl, *Theoria medica vera*, Halle 1708, ora consultabile nella più tarda traduzione francese: *Euvres médico-philosophiques et pratiques de G.E. Stahl*, a cura di Ch. Blondin, Baillière et fils, Paris 1859-63, 6 voll., tt. III e IV. Su Stahl, rinviamo a A. Lemoine, *Le vitalisme et l'animisme de Stahl*, Germer Baillière, Paris 1864; J.-E. Chancelerel, *Recherches sur la pensée biologique de Stahl*, Impr. Dubois et Bauer, Paris 1934; H. Metzger, *Newton, Stahl, Boerhaave et la doctrine chimique*, Blanchard, Paris 1974; F. Duchesneau, cit., pp. 1-31. Sugli spunti offerti dalle teorie di Stahl all'estetica tedesca di metà Settecento, si veda S. Tedesco, *Studi sull'estetica dell'illuminismo tedesco*, Edizioni della Fondazione Nazionale "Vito Fazio-Allmayer", 1998, a cui rinviamo anche per una più generale messa a punto dei rapporti che intercorrono, in questo periodo, tra estetica e fisiologia in area tedesca.

⁵ Cfr. P. J. Barthez, *Nouveaux éléments de la science de l'homme*, 2^a edizione ampliata e riveduta, Goujon-Brunot, Paris 1806, 2 voll., t. I, p. 1. (Ricordiamo che esiste anche una 3^a edizione dell'opera, identica alla 2^a, pubblicata nel 1858 da Baillière, e che attesta il persistente interesse nel dibattito francese per il vitalismo della Scuola di Montpellier).

⁶ Abbiamo ricavato queste notizie biografiche dalla *Vie de l'Auteur* premissa dal curatore – A. Barthez de Marmorières – a P.J. Barthez, *Théorie du beau dans la nature et les arts*, Colin, Paris 1807, pp. 1-42, e da T. Lavabre-Bertrand, *Barthez et le vitalisme*, in *La médecine à Montpellier du XIX^e au XX^e siècle*, a cura di L. Dulieu, Hervas, Paris 1990, pp. 142-44.

⁷ P. J. Barthez, *Nouveaux éléments de la science de l'homme*, cit., p. 20.

⁸ *Ibid.*, p. 108. La traduzione è nostra, come ogni volta in cui non viene indicata una corrispondente edizione italiana.

⁹ *Ibid.*, p. 27.

¹⁰ *Ibid.*, t. II, pp. 1-2.

¹¹ *Ibid.*, pp. 11-12. La sottolineatura è nostra.

¹² Come rileva T. M. Mustoxidi, *Histoire de l'esthétique française 1770-1900*, Champion, Paris 1920, pp. 84-86.

¹³ P. J. Barthez, *Théorie du beau dans la nature et les arts*, cit., p. 60.

¹⁴ A questo proposito, si veda A. Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne. De la Raison classique à l'Imagination créatrice, 1680-1814*, Albin Michel, Paris 1994 (1^a edizione Pacini Editore, Ospedaletto – Pisa 1984).

¹⁵ Cfr. F. Bollino, *Teoria e sistema delle belle arti. Charles Batteux e gli esthéticiens del sec. XVIII*, Mucchi, Modena 1976.

¹⁶ P. J. Barthez, *Théorie du beau dans la nature et les arts*, cit., p. 108.

¹⁷ Cfr. D. Diderot, *Salons*, a cura di J. Adhémar e J. Seznez, Clarendon Press, Oxford 1957-67, 4 voll., t. III, pp. 52-345. Su questo tema dell'estetica di Diderot rinvio a J. Chouillet, *Esthétique et philosophie dans l'oeuvre de Diderot*, in "Revue Internationale de Philosophie", n. 148-9, 1984, pp. 140-57, e a M. Modica, *Il sistema delle arti. Batteux e Diderot*, Aesthetica Preprint, Palermo 1987. Ciò non toglie che, come mostra persuasivamente F. Bollino (cit., pp. 196-206), Diderot sia stato profondamente influenzato dalla concezione di Batteux.

¹⁸ *Ibid.*, p. 111.

¹⁹ *Ibid.*, p. 112.

²⁰ *Ibid.*, pp. 113-14.

²¹ P. J. Barthez, *Nouveaux éléments de la science de l'homme*, cit., t. I, p. 39.

²² *Ibid.*, pp. 37-38.

²³ A. Comte, *Cours de philosophie positive*, in *Euvres d'Auguste Comte*, nuova edizione

in 12 volumi, Anthropos, Paris 1968-71, tomi I-VI (d'ora in poi utilizzeremo l'abbreviazione *Cours*, seguita dall'indicazione del tomo corrispondente), qui t. III, pp. 213-14.

²⁴ P. Tannery, *Auguste Comte et l'Histoire des sciences*, in "Revue Générale des Sciences", 1905, pp. 410-17.

²⁵ Cfr. G. Canguilhem, *Études d'histoire et de philosophie des sciences*, Vrin, Paris 1994 (7ª edizione ampliata e riveduta), in particolare le prime tre sezioni della parte II, dedicate interamente a Comte.

²⁶ *Cours*, III, p. 363.

²⁷ *Ibid.*, p. 520.

²⁸ *Ibid.*, p. 254.

²⁹ *Ibid.*, pp. 326-30.

³⁰ *Ibid.*, p. 422.

³¹ *Ibid.*, p. 421.

³² A. Comte, *Système de politique positive*, in *Œuvres d'Auguste Comte*, cit., tomi VII-X (d'ora in poi faremo riferimento a questa edizione con la sigla SPP, seguita dall'indicazione del tomo corrispondente), qui t. VII, p. 568.

³³ *Cours*, IV, pp. 282-88.

³⁴ SPP, VII, p. 565.

³⁵ *Ibid.*, p. 584.

³⁶ *Ibid.*, p. 580.

³⁷ *Ibid.*, p. 641.

³⁸ A. Comte, *Discours préliminaire sur l'ensemble du positivisme*, in SPP, VII, pp. 172-79.

³⁹ *Cours*, VI, p. 124.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 410.

⁴¹ H. Bergson, *La vie et l'œuvre de Ravaisson*, (1904), in *Œuvres*, a cura di A. Robinet, Puf, Paris 1959, p. 1461.

⁴² F. Ravaisson, *De l'Habitude e La philosophie en France au XIX^e siècle*, a cura di P. Millot, Fayard, Paris 1984, p. 178.

⁴³ *Ibid.* Ravaisson si riferisce qui ad alcune tesi esposte da Claude Bernard nella celebre *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* (1865).

L'approccio costruttivista all'estetica

di Oscar Meo (Genova)

L'opzione costruttivista ha le sue ormai lontane origini nella teoria kantiana della conoscenza, e, più precisamente, nella tesi secondo cui è l'operazione di sintesi compiuta dalla mente umana a consentirle di conferire ordine all'esperienza e di svolgere la propria attività di legislazione della natura. Dall'originaria impostazione della prima *Critica* il costruttivismo contemporaneo si discosta però nella misura in cui introduce due importanti novità: (1) una concezione *attiva* dei processi cognitivi in generale, siano essi "inferiori" o "superiori"; (2) una concezione *dinamica* del segno e del significato ¹.

Per quanto concerne il primo punto, il costruttivismo è fortemente debitore nei confronti di una fondamentale acquisizione della psicologia contemporanea, già ampiamente prefigurata nella *Gestaltpsychologie* e divenuta esplicita nella più importante teoria della seconda metà del Novecento, ossia il cognitivismo, in particolare nella formulazione che ne ha dato Ulrich Neisser ²: la percezione non è affatto una passiva registrazione di stimoli, ma è al contrario un *processo attivo di strutturazione del campo*, cioè qualcosa attraverso cui l'individuo conosce l'ambiente circostante e, conoscendolo, lo plasma, lo fa essere ciò che esso è. In sostanza, il soggetto *costruisce* percettivamente l'oggetto sulla base dell'elaborazione dei dati sensoriali e tramite l'esplorazione del campo e l'attenzione focalizzata.

Per quanto concerne il secondo punto, la sua origine è rintracciabile nella tesi, di ascendenza peirceana ed impostasi grazie alla semiotica di Morris, secondo cui il segno non è semplicemente qualcosa che "sta per" qualcos'altro, nel modo statico dell'*aliquid stat pro aliquo* in cui ancora lo concepisce la semiotica di derivazione saussuriana, ma si costituisce nella sua essenza come "segno-per", ossia il suo statuto di segno dipende dal fatto che qualcuno, intessuto egli stesso di segni, lo interpreta come segno. Un'immediata conseguenza di questa declinazione in senso pragmatico della semiotica è che il significato non si qualifica più come rigidamente fissato una volta per tutte, come *tout fait*, ma si colloca al punto di incrocio fra le istanze provenienti dal mittente e quelle provenienti dal destinatario del messaggio. Il signifi-

cato è concepito dunque come una struttura duttile, manipolabile, permanentemente in fieri e frutto di una stipulazione intersoggettiva.

Su queste premesse psicologiche e semiotiche si basa l'approccio costruttivista ai problemi estetici. Inoltre, poiché su di esse si innestano le istanze provenienti dalla *Textlinguistik* e dalla *Rezeptionsästhetik*, il costruttivismo interseca la linea di approccio che si diparte dall'estetica di derivazione più o meno latamente fenomenologica (Sartre, Merleau-Ponty, Ingarden, Iser) e dall'ermeneutica di Gadamer (Jauss). Un ulteriore apporto alla formulazione della teoria è fornito dal convenzionalismo di Goodman³ e dalla più generale convinzione che il messaggio dipenda in modo per nulla secondario dal contesto situazionale. Sotto questo profilo, per la definizione dei rapporti e dei ruoli all'interno del contesto comunicativo, risulta utilissima la nozione di «metacomunicazione», elaborata da Gregory Bateson e dai suoi collaboratori nell'ambito dell'indagine sulla natura e sulla qualità della relazione: all'interno stesso del processo comunicativo, i partecipanti si scambiano informazioni intorno alla comunicazione (ossia messaggi di tipo *metacomunicativo*), modificando di continuo il loro rapporto⁴.

L'obiettivo della convergenza di tutte queste prospettive di indagine, legate fra loro da un filo di relazioni reciproche abbastanza agevolmente dipanabile, non è evidentemente una sorta di sincretismo irenico, tale che ne risulti una miscela indifferenziata, nebulosa e oscura, una sorta di notte in cui tutte le vacche appaiono nere; al contrario, il costruttivismo ha di mira la radicalizzazione della problematica ontologica e semiotica anche in ambito estetico. Nella misura in cui si interroga sulla struttura del messaggio, sul ruolo assunto dal mittente e dal destinatario, sul legame che li unisce e sui presupposti della comunicazione, il costruttivismo si propone la formulazione di un progetto di interpretazione globale dell'oggetto in generale (e dunque anche dell'oggetto estetico), ossia un'interpretazione che concerne tanto il suo statuto ontologico quanto il suo statuto semiotico.

Fu sicuramente l'insoddisfazione per la spiegazione meccanicistica dei processi mentali e per la riduzione genetica della percezione ai suoi "elementi semplici" (o presunti tali) a condurre allo sviluppo di un modello olistico, secondo cui l'oggetto si costituisce in toto per il soggetto, stagliandosi su uno sfondo indifferenziato. Noi non percepiamo cioè segnali discreti, a partire dai quali le strutture cognitive superiori dovrebbero procedere alla costituzione di un complesso per via di sommazione; si deve ammettere piuttosto – sulla linea dell'impostazione fenomenologica della *Gestalttheorie* – che già sul piano percettivo cogliamo globalmente l'oggetto, nella sua pregnanza *semantica*. Il risultato dell'atto con cui, attraverso il medio costituito dall'*input* sensoriale, si *sintetizza* l'oggetto è sufficientemente stabile, nonostante le "rifrazioni" causate dal variare del medio: si dà cioè una coerenza del com-

plesso percettivo tale, che esso assume un significato per il soggetto. La percezione non è dunque una modalità neutra rispetto all'atto di presentazione dell'oggetto, una modalità che si limita ad essere concomitante alla rappresentazione e al pensiero, fornendo – per così dire – soltanto una coloritura accessoria rispetto al riempimento semantico, ma è un atto di conferimento del significato. Naturalmente, il riconoscimento dell'oggetto (si tratti di una configurazione visiva o sonora) presuppone che esso sia inserito in strutture predisposte ad accogliere l'immagine (visiva o acustica), in una sorta di apparato o schema precategoriale, che – accogliendo l'interpretazione in senso dinamico delle strutture conoscitive di Kant proposta da Jean Piaget – potremmo definire come un “*a priori* funzionale”.

Si è discusso a lungo e ancora si discute, nell'ambito della filosofia del linguaggio e nell'ambito delle scienze cognitive, intorno alla natura di questi “schemi”, in particolare per quanto concerne le modalità del loro intervento nel processo di formazione dei concetti. Taluni psicologi di formazione cognitivista tendono ad identificare lo schema con lo “stereotipo” nel senso di Putnam⁵, considerandolo come il membro “normale” di una classe naturale, cui vengono attribuiti i valori di *default*, ossia che possiede le proprietà solitamente attribuite a quella classe in assenza di ulteriori specificazioni. In psicologia tale schema, o rappresentazione paradigmatica, à la Putnam si chiama convenzionalmente «prototipo»⁶. In realtà, però, concepire lo schema come un'unità organizzata che consente il riconoscimento degli oggetti equivale a propendere eccessivamente per una sua identificazione con il *concetto*. Originariamente, per contro, nel protocognitismo di Frederic Bartlett⁷ e nella sua ripresa da parte di Neisser, lo schema era considerato come una “struttura organizzata” di carattere dinamico. Anziché apparire come la copia statica di un modello prefissato e immagazzinato come tale nella memoria a lungo termine, come un concetto o una descrizione per *default*, lo schema veniva trattato come una struttura astratta, flessibile, che interagisce plasticamente con altri schemi e in cui si innestano e si combinano in modo sufficientemente coerente parti e processi interrelati. In sostanza, lo schema di Bartlett e Neisser è aperto e in continua osmosi con l'esterno. Esso conserva pertanto le caratteristiche distintive dello schema kantiano (per lo meno di quello dei “concetti empirici”), così come esso era stato già recepito da Piaget⁸. Per Kant, lo schema è meno astratto del concetto (che è assimilabile per molti versi all'odierno “significato”), ma più generale dell'immagine. Esso non è affatto un prototipo o uno stereotipo à la Putnam, ma un criterio per rappresentare qualsiasi oggetto esperienziale indipendentemente dalle concrete modalità di offerenza, ossia dal variare delle condizioni ambientali (prospettiva, distanza, illuminazione, ecc.) e delle caratteristiche accidentali (colore, dimensioni, ecc.). In

questo senso, lo schema di Kant è comparabile con la *pattern recognition* degli psicologi cognitivisti, ma – in quanto funzione di raccordo fra le immagini e il concetto – non è esso stesso una configurazione; è piuttosto una matrice di configurazioni, e proprio grazie a questa caratteristica “generativa” consente il loro riconoscimento. A differenziarlo ulteriormente dal prototipo e dalla *pattern recognition* è la *temporalità* che lo contraddistingue. Da un punto di vista kantiano, si dovrebbe riconoscere che esiste una temporalità preliminare (*a priori*), intrinseca dello schema, la quale fa sì che l’organizzarsi dei rapporti puri all’interno dello schema abbia un carattere temporale. Non è questo il luogo adatto a discutere i limiti (teoretici e storici) della teoria kantiana del tempo, da cui la temporalità attribuita agli schemi discende direttamente. Quello che più importa rilevare è la riconduzione del processo percettivo e di conferimento del significato al percelto (e dunque la riconduzione anche del più semplice dei riconoscimenti: quello figurale) ad una successione di atti psichici mediante i quali la mente pianifica il suo approccio ottimale all’oggetto. Riprendendo le linee essenziali della teoria kantiana dello schema, Piaget postula esplicitamente un processo di anticipazione che sfocia nel riconoscimento della configurazione e, di conseguenza, nella soddisfazione delle aspettative percettive (o nella loro frustrazione). Tale processo sarebbe tuttavia incomprensibile se non si presupponesse per lo meno una funzionalità temporale dello schema, ossia se il tempo stesso non fosse concepito come un “*a priori* funzionale”. La novità apportata dal cognitivismo nella teoria dello schema consiste nell’ipotizzare che esso possieda una temporalità in virtù della modificabilità connessa con il succedersi delle informazioni e in virtù del carattere costruttivo del procedimento percettivo di sintesi dell’oggetto.

Ricapitolando, grazie alle opportune correzioni operate dal cognitivismo, lo schema à la Kant risulta assai utile nel processo di costruzione del significato, e dunque in prospettiva semiotica, in quanto, in primo luogo, è un complesso mutevole e rivedibile di rapporti fra le parti, che è più matrice di configurazioni che concetto e più criterio per rappresentare immagini che immagine esso stesso, e, in secondo luogo, è un processo *temporale* che influenza attivamente la percezione, organizzandola e arricchendone la strutturazione.

Occorre comunque ribadire che l’oggetto acquista un valore semantico all’interno del contesto cognitivo-situazionale, ossia sulla base di determinate attese semantiche e in riferimento a specifiche informazioni in possesso del soggetto. In altri termini: l’*input* sensoriale è organizzato in funzione dell’azione dotata di significato che il soggetto intende compiere e a partire da uno schema di significato. Si può dunque concordare con la tesi merleau-pontyana secondo cui il significato inhabita il segno, o è immanente ad esso, nella misura in cui si conside-

ra il significato come un punto di arrivo del processo di schematizzazione, come situantesi al punto di incrocio fra gli schemi semantico-pragmatici di mittente e destinatario del messaggio.

Questo inserirsi del significato in un gioco di rapporti pragmatici *in fieri*, che non consentono di estrapolarlo dal contesto comunicativo e di trattarlo come un ente indipendente, costituisce una acquisizione centrale per lo sviluppo dell'opzione costruttivista. In generale, lo schema che viene chiamato in campo quando si entra in rapporto con un oggetto qualsiasi del mondo esterno è esso stesso un atto, e il suo intervento è immediato. Quando percepiamo un oggetto visivo o una sequenza sonora, non abbiamo alcun bisogno di rappresentarci eideticamente l'oggetto, e nemmeno ci soffermiamo ad esaminare la sequenza puntiforme dei movimenti dei nostri organi percettivi, dei nostri gesti, ecc., come se stessimo assistendo alla proiezione di una pellicola cinematografica su una sorta di schermo interno. La nostra meta prima, nell'atto della percezione, è fissare i caratteri semantici fondamentali dell'oggetto; per esempio, di fronte a un'immagine, coglierne i tratti strutturali mediante i movimenti saccadici. Ora, questa fondamentale acquisizione, in linea con le scoperte della fenomenologia husserliana, porta a concludere che noi non esploriamo il campo percettivo (ad esempio quello visivo) alla ricerca della corrispondenza biunivoca fra il percepito e una supposta immagine mentale. Ciò che viene percepito si inserisce in un determinato schema funzionale, trasformandolo fino ad ottenere come prodotto finale un significato sufficientemente stabile.

A comprendere meglio le cose può essere utile l'analogia individuabile fra il processo di schematizzazione e quello di mappatura. Come gli schemi, le mappe sono programmi anticipatori, che consentono l'orientamento nel campo percettivo⁹. Non vi è evidentemente neppure qui una corrispondenza biunivoca fra immagini mentali (più o meno precise e dettagliate) e realtà esterna. Piuttosto, sulla base delle informazioni fornite di volta in volta dall'ambiente, si formula un progetto di azione, che permette di stabilire, in un certo momento, la posizione rispetto a determinati punti di riferimento e la decisione operativa da prendere. Così, per esempio, ci si comporta quando ci si muove lungo le strade di una località conosciuta. Ma queste "mappe cognitive", o "schemi di azione", funzionano abbastanza bene, per lo meno in alcuni soggetti, anche quando ci si muove in una località sconosciuta. Non è qui in questione la modalità operativa in gioco (ossia come concretamente il soggetto si aiuti nei suoi spostamenti), ma l'aspetto generale di questa competenza, ossia il fatto che si proceda secondo schemi astratti e autocostruiti, si compiano *prospezioni* (per altro fallibili) e *retrospezioni* continuamente cangianti. La modificabilità delle mappe consente di ribadire che le configurazioni tipizzate sono la conseguenza, il prodotto (e non la causa) della formazione degli schemi e che è parte integrante di questi ultimi

la struttura *temporale*. Le tracce via via immagazzinate si integrano negli schemi e contribuiscono alla loro continua modificazione e precisazione, in modo tale che essi possano fungere da guida all'azione.

Ciò è indubbiamente rilevante sotto il profilo della costruzione di una teoria filosofica del tempo, giacché è evidente che la nostra percezione attuale rinvia continuamente dal contesto spazio-temporale attuale ad altri contesti passati e futuri, che l'orizzonte entro cui essa si colloca è indubbiamente più ampio di quanto ci sia possibile afferrare nello *hic et nunc*, che esso si sposta nel tempo, allo stesso modo in cui si comporta l'orizzonte spaziale. Dal punto di vista teoretico puro, è palese il rinvio alla concezione husserliana del tempo come rete di intenzionalità ramificanti secondo un sistema di rapporti, ossia, di nuovo, secondo schemi di azione. Dal punto di vista semiotico, si ha il rinvio al carattere operativo dell'approccio all'oggetto e alla concezione plastica del significato in correlazione con la trasformazione degli schemi; si ha dunque il riconoscimento della plausibilità dell'approccio *pragmatico* al problema del significato. Dal punto di vista estetico, infine, si ha il rinvio non solo alla temporalità della ricezione del testo letterario o musicale, con l'inevitabile modificazione del significato degli eventi passati e la rivedibile previsione degli eventi futuri¹⁰, ma alla provvisorietà dello statuto semantico dell'opera d'arte in generale, giacché qualsiasi significato cristallizzato, qualsiasi configurazione mentale tipizzata, possono essere modificati dal raffronto con altre opere, o con diverse interpretazioni della stessa opera, e suscitano determinate attese, destinate magari ad essere deluse.

Occorre inoltre tenere conto del fatto che il conseguimento di un valore semantico postula l'esistenza di conoscenze enciclopediche di sfondo, di specifiche presupposizioni comunicative, di ipotesi preliminari e previsioni di decorso del processo comunicativo. Ovviamente, poiché la corrispondenza fra le varie forme di presupposto e il contenuto del messaggio non è mai totale, il destinatario deve dar prova di una certa duttilità, ossia deve prevedere la possibilità e l'opportunità di compiere aggiustamenti e riequilibrazioni, di adattare il proprio atteggiamento al tipo di messaggio ricevuto. Indubbiamente intervengono nel processo comunicativo anche fattori di carattere neurofisiologico. Noi non percepiamo il mondo così come lo percepiamo perché esso è davvero così come noi lo percepiamo, secondo quanto sostiene una lettura un po' affrettata del "realismo" proprio della teoria degli invarianti di James J. Gibson, per altro accreditata in alcune occasioni dallo stesso Gibson¹¹; piuttosto, il mondo è così come lo percepiamo in forza del peculiare tipo di meccanismi mediante cui il nostro cervello riceve e trasforma le informazioni provenienti dall'esterno. Altri esseri, difforni dall'uomo, abitano in un mondo-ambiente completamente diverso in forza della costruzione percettiva che dipende dal loro ap-

parato neurofisiologico: i pipistrelli hanno un'immagine acustica della realtà e i rettili un'ermoimmagine. La realtà, l'essere delle cose così come esse sono in virtù della definizione specie-specifica che ne viene data, è sempre *realtà-per*. A diverso contesto di riferimento e a diversa struttura dell'apparato ricevente corrisponde diverso orizzonte semiotico e ontologico. Anche se, ovviamente, in condizioni biologiche normali, la presa sul mondo è ugualmente efficace per tutti gli organismi: il mondo rimane uno, ancorché percepito da diversi *points de vue*.

Dovrebbe risultare abbastanza evidente che la forma di costruttivismo qui proposta si differenzia dal cosiddetto *radikaler Konstruktivismus*, diffusosi in Germania nell'ultimo ventennio del Novecento e sviluppatosi soprattutto in ambito cibernetico¹² sulla base delle concezioni neurobiologiche di Humberto Maturana e Francisco Varela, che sono fortemente debitrice alla teoria dei sistemi chiusi (autopoietici) e postulano un approccio soltanto indiretto dell'organismo all'ambiente. Alcune tendenze relativistiche già presenti nella *Texttheorie*, hanno fatto sì che uno dei più interessanti esponenti di quest'ultima corrente, Siegfried Johannes Schmidt, abbia trovato significative convergenze fra il suo precedente approccio al problema del significato e il costruttivismo radicale¹³. Ora, sostenere, come fanno tutti i costruttivisti, che il soggetto conoscente organizza le informazioni provenienti dall'esterno in sistemi coerenti e funzionali sia a fini cognitivi sia a fini biologici non implica necessariamente che esso debba preliminarmente costruire il mondo nella propria testa per poi proiettarlo fuori di sé sotto la specie di un sistema organizzato, né che i soggetti si comportino come monadi leibniziane. In sostanza, oltre ad ignorare il realismo di matrice fenomenologica e gestaltista, secondo cui il soggetto è immediatamente indirizzato verso le cose, il costruttivismo radicale ignora una fondamentale distinzione epistemologica e semiotica: una cosa è la costruzione di modelli di realtà che funzionano non solo sulla base di presupposti omogenei di carattere specie-specifico, ma anche in virtù di uno scambio comunicativo e di stipulazioni intersoggettive all'interno di un contesto esperienziale e cognitivo comune; un'altra cosa è la costruzione indiretta e solipsistica di mondi privati, la cui coordinazione appare come la conseguenza di un *fiat* iniziale (l'"armonia prestabilita" di leibniziana memoria) o di un'assistenza speciale del cielo. Già l'interpretazione – da parte dello stesso Kant – dell'"Io penso" come «coscienza in generale» (per quanto ormai piuttosto obsoleta dal punto di vista epistemologico e gnoseologico) dovrebbe costituire un buon antidoto alla tesi dei "mondi privati".

Al centro dell'interesse del costruttivismo moderato sta per contro la *funzione* che il messaggio e le sue componenti svolgono all'interno dello scambio comunicativo e il *tipo di relazione* che si instaura fra mittente e destinatario, indipendentemente dall'esistenza fra di loro di

uno iato spazio-temporale. E ciò significa che il modello qui proposto intende valere *in generale* per qualsiasi rapporto fra un produttore e un ricevente di messaggi. Da questo punto di vista, utili indicazioni provengono dalla concezione del significato come “istruzione” propria della *Textlinguistik* nella versione del già citato Schmidt e di Harald Weinrich¹⁴. Nella loro proposta sono presenti alcuni punti fermi di particolare rilievo sia dal punto di vista estetico sia da quello della filosofia del linguaggio. Innanzitutto, conformemente alla tendenza al progressivo ampliamento dell’oggetto dell’indagine che ha accompagnata la semiotica per tutto il Novecento, il centro dell’interesse non è più la mesounità “enunciato” (a sua volta composta di unità di livello inferiore o microunità), ma la macrounità “testo”, inteso come sistema unitario e coerente di elementi in relazione reciproca, convergenti sotto il profilo semantico e organizzanti intorno ad un tema¹⁵. Il vantaggio di una nozione così generale di “testo” è che essa si applica non solo alle serie di proposizioni, ossia ai consueti oggetti linguistici (emissioni verbali oppure protocolli scritti), ma a qualsiasi complesso dotato di significato e di una certa estensione: ai prodotti visivi e sonori altri rispetto a un protocollo scritto o a un’emissione verbale e perfino a insiemi, azioni ed eventi complessi del mondo naturale, come per esempio un paesaggio, un combattimento fra animali o una passeggiata. D’altro canto, in quanto è riconducibile alla generale definizione pragmatica di segno come “segno-per”, anche il testo si qualifica per il suo essere *testo-per*, ossia per il suo rendersi riconoscibile come testo a individui situanti all’interno di un contesto socio-culturale. In altri termini, il testo è sempre testo-in-situazione¹⁶. Se consegue l’obiettivo di rendersi riconoscibile, il testo diventa veicolo di promozione del sapere, matrice di produzione di altri testi; esso assolve in sostanza una chiara funzione *storica* di rinnovamento del contesto.

Poiché ciò induce a respingere la concezione dell’oggetto dell’atto produttivo (con qualsiasi cosa tale atto si identifichi) come una costellazione chiusa e autosufficiente di elementi, in quanto tale indipendente dall’atto in cui la ricezione consiste e dal decorso storico, si può agevolmente constatare la convergenza di interessi fra la concezione semiotico-pragmatica del testo e del significato da una parte e la teoria ermeneutica e la *Rezeptionsästhetik* dall’altra. E ciò, nonostante le posizioni antisemiotiche che la fedeltà a Heidegger porta taluni dei loro esponenti ad assumere. Di fatto, ciò che sfugge all’ermeneutica di osservanza heideggeriana è che l’interpretazione è sempre interpretazione di *signi* e la comprensione è sempre comprensione del *significato*: le strategie di comprensione e di interpretazione si applicano sempre e soltanto ad un *messaggio*, e mai a una *cosa* nella sua intangibile autonomia. Intendo dire che, per loro natura, comprensione e interpretazione sono eventi *semiotici*. Di conseguenza, il costruttivismo ac-

coglie, operando qualche modifica, una delle tesi fondamentali che l'ermeneutica ha tratto dall'approccio heideggeriano (e hegeliano) all'estetica, ossia quella dell'intrinseca *storicità* dell'opera d'arte. L'interpretazione e la comprensione non sono infatti tali da lasciare intatto il significato: lo modificano, in quanto lo caricano di intenzionalità dal lato del destinatario e vi scoprono, dal lato del mittente, motivazioni non tutte già esplicitate al momento della produzione. Le acquisizioni dell'ermeneutica possono in sostanza essere ancora considerate utili purché, spezzando il guscio antisemiotico di cui è avvolta, si porti alla luce quella sorta di "pragmatica inconscia" che essa contiene.

Per quanto concerne più strettamente l'interpretazione istruzionale del concetto di "significato", che tiene conto – *inter alia* – del ruolo assunto dal concetto di "istruzione" nella teoria dei giochi linguistici di Wittgenstein, queste premesse generali dovrebbero chiarire a sufficienza che essa coerisce perfettamente con una concezione attiva del rapporto fra mittente e destinatario e ha una connotazione fortemente pragmatica: soltanto se collabora autonomamente al processo di trasmissione del significato, se elabora le informazioni che provengono dal testo, il destinatario si pone in grado di disambiguarlo. In sostanza, la comunicazione è caratterizzata da una continua riorganizzazione dello spazio semantico e dell'interazione, da un continuo aggiustamento dei *points de vue*. L'istruzione semantica è atta a suscitare una risposta complessa sul piano psicofisico in generale, e ha dunque importanti ricadute sia dal punto di vista emozionale sia da quello cognitivo, provocando una modificazione dell'atteggiamento del destinatario nei confronti del contesto comunicativo. Il che equivale ancora una volta a sostenere che l'istruzione è una *matrice aperta* o una *funzione di indirizzo*, tale da sollecitare un'operazione di sintesi semantico-pragmatica. Al significato come struttura istituzionalizzata e socialmente codificata (al significato concepito esclusivamente in termini di *langue*, sia pure dunque inteso anche in senso diacronico) si sostituisce una struttura duttile, almeno relativamente instabile, che potremmo definire – per antitesi – come significato-*parole* ¹⁷. Anziché presentarsi come un'imposizione autoritaria, il messaggio assume il carattere di *invito* o di *appello* alla collaborazione comunicativa e alla ricerca di un significato condivisibile. Anticipando un tema su cui tornerò fra breve, si potrebbe esprimere l'esigenza emergente dalla teoria del significato come "istruzione" e del testo come tessitura di istruzioni nei termini della distinzione kantiana fra l'universalità cogente dell'enunciato teoretico-cognitivo e l'*universalizzabilità* dell'enunciato estetico.

La disambiguazione del testo esige che il destinatario riconosca l'intenzione semantica tramite l'esplorazione attiva. Soltanto una volta compiuta questa operazione, egli può completare l'interpretazione con una risposta, la quale inevitabilmente tiene conto anche delle esigenze se-

mantiche a lui proprie. Accogliendo l'invito alla collaborazione, il destinatario si assume la propria parte di responsabilità nel gioco comunicativo. Il fatto che si sia in presenza di un profilo semantico generale incompleto, e non già totalmente definito a monte del processo comunicativo, consente al destinatario un'autonomia decisionale, che non coincide con la totale idiosincrasia ermeneutica (secondo quanto pretenderebbe il "costruttivismo radicale" nella sua declinazione semiotica), ma al tempo stesso gli garantisce pur sempre uno spazio di movimento entro margini di oscillazione sufficientemente ampi: il carattere *istruzionale* del testo implica comunque che esso indichi, sia pure in maniera non rigida, un percorso da seguire¹⁸.

Proprio perché ho insistito fin dall'inizio sul carattere di stipulazione intersoggettiva assunto dalla comunicazione in contrasto con l'idea che ci si trovi innanzi ad un rigido sistema preconfezionato ed immodificabile, proprio perché il testo è concepito come una struttura che indica i mezzi atti a conseguire la disambiguazione, un presupposto necessario è che colui al quale questa indicazione di percorso semantico è indirizzata abbia l'intenzione di raggiungere lo scopo richiestogli. Inoltre, ai fini dell'interpretazione, l'ampiezza del segmento significativo denominato "testo", se confrontato con segmenti di minore entità (dall'enunciato fino al morfema o addirittura al singolo fonema), richiede un movimento di andata e ritorno, il ricorso a retrospezioni e a prospezioni (le *retentiones* e le *protentiones* di Husserl), un'attività esplorativa continua. Alla diversa natura del testo rispetto alle unità inferiori corrispondono una diversa *temporalità* dell'atto interpretativo e una diversa attitudine *sintetica*.

Il presupposto di questa concezione dinamica del significato è, come nel "kantiano" Peirce, l'idea di una comunità di individui cooperanti e colloquanti, per lo meno progettualmente, sullo sfondo di un *a priori* che ne costituisca la condizione della possibilità¹⁹. Ad un gioco comunicativo in cui i soggetti sono agiti dal significato si sostituisce l'idea di una comunità semiotica, che mi pare rappresentare un modo perfettamente legittimo di riattualizzare l'istanza di una "co-soggettività" trascendentale emergente dalle pagine della terza *Critica* kantiana dedicate alla teoria del "senso comune". Come è noto, infatti, proprio in forza del *sensus communis*, ossia di una struttura generale di cui si presuppone la condivisione, i "giudizi di gusto", per loro natura singolari sia dal lato soggettivo sia da quello oggettivo, possono aspirare al (e addirittura esigere il) consenso di tutti i partecipanti a quello specifico gioco comunicativo costituito dalla fruizione dell'oggetto estetico, in modo tale che l'intersoggettività corrobora il giudizio idiosincratco. Né si può dimenticare che, proprio parlando del senso comune, Kant individua le tre famose massime che prescrivono rispettivamente l'autonomia del pensiero, la rinuncia all'egocentrismo (o il decentra-

mento cognitivo ed emotivo), la coerenza sul piano logico-teoretico. In quanto si tratta di condizioni soggettive per una piena integrazione nella comunità, esse trovano perfetta collocazione nell'ambito di una concezione *pragmatica* della comunicazione. In sostanza, la validità universale dell'enunciato estetico non poggia su un'oggettività concettuale e su un *a priori* cogente indipendentemente dalla comunicazione, ma su un rapporto comunicativo e su un processo di *costruzione* del significato condiviso che fa appello al consenso di tutti, in modo che si creino le premesse per una circolazione democratica delle idee all'interno di una comunità di individui argomentanti e agenti in sinergia, conformemente alla definizione di *Humanität* che lo stesso Kant fornisce nell'ultimo paragrafo della *Critica del Giudizio estetico*. È indispensabile tuttavia sottolineare che tale insieme di processi comunicativi non è affatto automatico e autoregolantesi: lo mostrano i continui interventi di controllo e di aggiustamento richiesti ai *partners*.

Occorre infine aggiungere che il destinatario non si presenta mai, per così dire, "nudo" di fronte al testo da interpretare e che il processo di comprensione del significato coinvolge non solo gli aspetti cognitivi, ma anche quelli emozionali della personalità. Non è senza ragione che, ad un certo punto della storia della semiotica (individuabile più o meno alla svolta fra gli anni '60 e gli anni '70), il modello-base della teoria della comunicazione, cui – come è noto – era ancora fortemente debitrice l'interpretazione jakobsoniana del poetico, sia apparso largamente insufficiente e che esso sia stato via via integrato con tali e tante aggiunte da farlo letteralmente esplodere. Alla radicale trasformazione della semplice rappresentazione diagrammatica di partenza, secondo la quale un mittente invia un messaggio ad un destinatario attraverso un canale e utilizzando un codice nell'ambito di un contesto, ha contribuito l'enucleazione di numerosi elementi e funzioni, interconnessi o affatto eterogenei: le già menzionate conoscenze di sfondo e presupposizioni semantico-pragmatiche, attese e previsioni sul decorso della comunicazione, nonché la competenza e l'abilità nell'esecuzione, i processi mentali e neurofisiologici dei partecipanti, le loro condizioni psichiche e socio-culturali, canali diversi da quello verbale-uditivo e visivo, azioni e reazioni della più varia natura ²⁰.

L'inserzione di tutti questi fattori comporta che il rapporto comunicativo può essere paragonato ad un "sistema aperto", ossia ad un insieme di parti e processi interrelati, sottoposto alle sollecitazioni provenienti dall'esterno e dal vissuto dei partecipanti, nonché tale da influenzare l'ambiente e la loro stessa vita. Ciò che conta particolarmente è la reciproca influenza che i messaggi e gli atteggiamenti dei *partners* comunicativi esercitano. Il messaggio non lascia il destinatario nello stato in cui si trovava prima e d'altro canto modifica la struttura stessa del reale, influenza la modalità con cui egli vede le cose. Que-

sto nuovo modulo comportamentale costituisce una specifica *reazione* da parte del destinatario, la quale – a sua volta – modificherà il comportamento del mittente, facendo sì che esso possa essere interpretato come una reazione alla reazione. Un esempio di questo genere nell’ambito della sfera estetica è quello costituito dal rapporto (per nulla trasparente e assai articolato) intercorrente fra l’artista, il pubblico e la critica.

Quanto fin qui detto dovrebbe essere sufficiente a far comprendere la complessità della relazione che si instaura durante la comunicazione. Sia dal lato del mittente sia da quello del destinatario, si ha una serie di processi interni che costituiscono il supporto dell’atto comunicativo. L’informazione riguarda lo stato del mittente e del mondo, la sua relazione con il destinatario, le sue specifiche attese riguardo all’atteggiamento di quest’ultimo, e – si potrebbe aggiungere – anche una sorta di previsione di reazione, concretizzantesi in uno schema preparatorio per l’eventuale replica. Al modello-base di trasmissione dell’informazione (l’unico facilmente riproducibile in una rappresentazione diagrammatica) si sovrappongono perciò almeno un modello della serie delle reazioni e un modello che riproduce il carattere processuale della relazione. Ulteriori complicazioni sono date dalla possibilità che la rappresentazione che il mittente ha della relazione diverga da quella del destinatario, dalla possibilità che la reazione del *partner* sia diversa da quella prevista, la conseguente possibilità che il mittente debba operare un aggiustamento del proprio modulo comportamentale. In sostanza, è sempre necessario tenere sotto controllo passo per passo l’evolversi della relazione, giacché non vi è mai la certezza che il decorso sia uniforme e il significato perfettamente trasparente. Tale controllo avviene mediante una continua ridefinizione della natura e della qualità della relazione. Per questo motivo risulta utile in prospettiva costruttivista l’utilizzo della categoria della “metacomunicazione”, la quale – nell’interpretazione che si ricava dai lavori di Bateson²¹ – comprende non solo le asserzioni scambiate sulla relazione e sulla sua codificazione, ma tutti gli elementi in generale, e dunque anche gli specifici atteggiamenti e comportamenti, le reazioni razionali e quelle emozionali, ecc. Sarebbe dunque errato identificare la metacomunicazione con un enunciato o una serie di enunciati. Semmai, si dovrà dire che, nel caso di *partners* umani, essa funge da anello di congiunzione fra il piano dell’enunciazione e quello della classificazione della relazione. È bene precisare inoltre che la “metacomunicazione” non costituisce l’equivalente sul piano semiotico generale del solo “metalinguaggio”. Oltre al livello propriamente metalinguistico (ossia di asserto esplicito sul sistema in atto), la metacomunicazione ricomprende in sé almeno altre due delle funzioni linguistiche individuate da Roman Jakobson nello schema che egli deriva dal modello della teoria dell’informazione: la funzione “fa-

tica”, corrispondente al “canale” o “contatto” sia fisico sia psicologico nello schema-base e utile a verificare passo per passo la continuità della comunicazione con l’interlocutore, e la funzione “emotiva”, situantesi nello schema-base in corrispondenza del mittente e utilizzata da quest’ultimo per suscitare nel destinatario l’impressione di una determinata emozione, sensazione o stato d’animo. Ciò significa ancora una volta che mittente e destinatario non sono operatori puramente razionali, i quali scelgono di interagire sulla base di procedure esclusivamente logiche, ma sono attori socio-culturali immersi in situazioni mai perfettamente trasparenti (anzi: spesso assai confuse e paradossali), sono individui psicologicamente coinvolti nel loro agire e interagire. L’inserzione di una teoria siffatta nell’ambito del generale orientamento costruttivista può essere pertanto utile in funzione critica sia nei confronti di una teoria come quella dei giochi di von Neumann, ove l’agente è considerato come una pura mente matematica sempre in grado di optare per una strategia che ottimizzi il profitto, sia nei confronti di una teoria come quella di Habermas, che sanziona comportamenti di tipo strategico e postula un’utopistica società di individui che usano razionalmente i mezzi a loro disposizione per realizzare una comunicazione illimitata.

Dal punto di vista di una teoria costruttivista complessiva, tutto ciò implica che non possono essere tenuti fuori della considerazione le funzioni psicologiche cosiddette inferiori: non solo quelle propriamente cognitive (ossia i meccanismi percettivi e sensoriali in generale), ma anche quanto appartiene alla sfera affettivo-emotiva della personalità; in una parola, quanto ha a che fare con l’approccio *estetico*, nel senso originario del termine, all’oggetto. Interpretare e comprendere, ossia conferire un significato, vuole dire fare entrare in gioco *anche* la componente emozionale, che – insegnava già Aristotele²² – è inevitabilmente parte integrante della valutazione umana di una situazione. E, d’altro canto, ad un coinvolgimento emozionale (oltre che cognitivo) del destinatario mirano le nuove espressioni artistiche, che sembrano allontanarsi sempre più dallo sperimentalismo “concettuale”. Un esempio di quanto l’approccio all’oggetto estetico sia sovradeterminato, ossia del fatto che più motivazioni concorrono a costituirlo, lo forniscono le moderne “installazioni”: quando vi si entra, si ha la sensazione di trovarsi all’interno di veri e propri campi di forze, in cui si concentrano molteplici esperienze sinestetiche e in cui si è aggrediti da cariche energetiche fortemente adesive. Entrando nel mondo dell’opera, il visitatore è colpito direttamente nel suo vissuto corporeo ed è avvolto totalmente da un’atmosfera “patetica”. Le svariate sensazioni tattili, visive, uditive, motorie intervengono come protagoniste attive nel processo di conferimento del significato e giocano pertanto un ruolo determinante nel processo di interpretazione.

Questo nuovo modo di concepire l’“esteticità” del rapporto con

l'opera mediante il recupero del valore *cognitivo* della sensorialità e dell'emozionalità primigenia e mediante l'esplorazione attiva dello spazio porta ad abbandonare definitivamente l'idea che, nel corso della fruizione dell'oggetto estetico, il soggetto si comporti come un puro occhio (o un puro orecchio) separato dal corpo, alla maniera in cui, secondo una nota battuta di Cézanne, Monet concepiva il ruolo del pittore. Con il suo tentativo di farci afferrare l'opera sinesteticamente, l'artista della "vita moderna" intende proprio insistere sul coinvolgimento del fruitore nella sua globalità, e dunque sul carattere di "arte totale" che l'opera stessa in tal modo assume. Non è più sufficiente pertanto, nella nuova concezione, esibire soltanto un corpo in carne ed ossa (sia esso il proprio o l'altrui) di fronte ad uno spettatore inteso come *voyeur*, qualunque cosa poi l'artista faccia di quel corpo e con quel corpo, ma occorre che il fruitore stia letteralmente con il suo corpo dentro l'opera, eventualmente insieme ad altri corpi o anche, con una certa inclinazione al macabro e/o al grottesco, insieme a corpi mostruosi, a corpi mutilati o a lacerti di corpo²³. Al limite, si può pensare alla realizzazione di un'opera che aderisca completamente al nostro corpo come una seconda pelle, in modo da giungere al totale avvolgimento spaziale e psicologico. Anche da questo punto di vista, si conferma il carattere di "opera aperta"²⁴ proprio del prodotto artistico. Il tenere conto dell'apporto delle componenti emozionale e sensoria della personalità non può evidentemente non arricchire l'approccio semiotico-pragmatico alle tematiche estetiche e, di conseguenza, quel costruttivismo che ho cercato di illustrare in queste note.

L'approccio costruttivista sembra trovare una conferma della propria legittimità anche nell'arte interattiva, in cui il testo (nell'accezione generale del termine) si presenta come uno schema a percorsi multipli e a più soluzioni. Per corroborare la mia affermazione potrebbe essere utile citare gli esperimenti, ormai piuttosto datati, di Tinguely. Il loro difetto è però che le sue strutture, configurabili dallo spettatore entro i limiti posti dal numero finito di posizioni che gli oggetti ad esse interni possono assumere, si collocano ancora nel solco del concettualismo dadaista e neodadaista e appaiono pertanto funzionali alle esigenze di un costruttivismo centrato esclusivamente sul versante cognitivo della personalità. Più interessanti, dal punto di vista del collocarsi del significato al punto di incontro fra le istanze cognitive e affettivo-emotive situantisi dal lato della produzione e quelle analoghe situantisi dal lato della ricezione, sono le ricerche intorno alle potenzialità estetiche dell'uso del computer. Valore paradigmatico assumono le esperienze condotte nel "Zentrum für Kunst und Medientechnologie" di Karlsruhe sotto la direzione di Jeffrey Shaw, culminate intorno alla metà degli anni '90 nella costruzione di spazi virtuali: il fruitore si muove all'interno di configurazioni cangianti e l'oggetto modella il

proprio significato in funzione delle specifiche esigenze del soggetto. In tal modo, quest'ultimo mantiene un minimo di controllo sui processi di elaborazione del significato e reagisce a tutti i livelli psichici alle configurazioni che gli si vengono di volta in volta proponendo. Dal canto suo, l'opera si fa vettore di significati in un contesto concepito come una rete di rapporti semiotici mutanti. Le strategie ermeneutiche utilizzate dal fruitore fanno sì che venga meno quel rapporto disinteressato con l'oggetto su cui tanto insistevano le estetiche classiche e sia direttamente coinvolto l'essere umano nella sua globalità²⁵.

In ultima analisi, l'affermarsi dell'indirizzo pragmatico favorisce l'umanizzazione della semiotica e contribuisce al superamento dei formalismi che irrigidivano il suo approccio alla realtà, e dunque connotavano negativamente anche la sua applicazione ai problemi estetici. Nell'indirizzo pragmatico si inserisce pertanto a pieno diritto il moderno costruttivismo, che sviluppa le istanze già presenti in quello antico e le integra non limitando il proprio interesse alla sfera del puro *logos*, ma tenendo esplicitamente conto della costellazione psichica globale. Nella visione costruttivista i processi psichici inferiori e superiori non sono infatti concepiti come *toto caelo* separati, ma anzi come continui e come partecipanti in pari misura alla determinazione del significato dell'oggetto in generale e di quello estetico in particolare. Se si vuole, è questo un modo rinnovato di considerare come inscindibili le tre antiche funzioni estetiche e di ribadire la sovradeterminazione dell'approccio all'oggetto estetico.

¹ Per un'esposizione più dettagliata dei presupposti storici, teoretico-conoscitivi e semiotici della posizione sostenuta nel presente intervento, cfr. O. Meo, *Il contesto. Osservazioni dal punto di vista filosofico*, F. Angeli, Milano, 1991. Un primo, del tutto insoddisfacente, tentativo di applicare in ambito estetico la concezione della comunicazione e del significato ivi delineata lo effettuai nelle *Ricerche sull'estetica della fruizione*, La Quercia, Genova, 1995. Più recentemente, sono tornato sull'argomento nei due saggi: *Metamorfosi del bello: da Platone al "trash"*, in Aa. Vv., *Poesia e nichilismo*, Il melangolo, Genova, 1998, pp. 59-74; *Attesa e sorpresa. Rilievi in margine a un paradosso estetico*, in corso di stampa in Aa. Vv., *Ermeneutica e destinazione etica*, Il melangolo, Genova. Essi sono dedicati ad un esame dal punto di vista pragmatico, rispettivamente, del rapporto fra segno e significato nell'arte contemporanea e del concetto di "orizzonte di attesa".

² Di Neisser cfr. *Psicologia cognitivista*, trad. it., Giunti, Firenze, 1976, e *Conoscenza e realtà. Un esame critico del cognitivismo*, trad. it., Il Mulino, Bologna, 1981.

³ Cfr. N. Goodman, *I linguaggi dell'arte*, trad. it., EST, Milano, 1998.

⁴ Cfr. in proposito O. Meo, *Il "double bind". Aspetti teorici e prassi clinica*, in "Epistemologia", 1985, pp. 303-20, e *Il contesto*, cit., pp. 157-78.

⁵ Cfr. H. Putnam, *Mente, linguaggio e realtà*, trad. it., Adelphi, Milano, 1987, pp. 162-76 e 239-97. Per una discussione riassuntiva dei problemi qui accennati, cfr. D. Marconi, *Lexical Competence*, The MIT Press, Cambridge (Mass.) – London, 1997, pp. 22-28.

⁶ Cfr.: E. Rosch, *On the Internal Structure of Perceptual and Semantic Categories*, in Aa. Vv., *Cognitive Development and the Acquisition of Language*, ed. by T. Moore, Academic Press, New York, 1973, pp. 114-44; Id., *Cognitive Representations of Semantic Categories*, in

“Journal of Experimental Psychology”, 1975, pp. 192-233; D. R. Moates – G. M. Schumacher, *Psicologia dei processi cognitivi*, trad. it., Il Mulino, Bologna, 1983; P. N. Johnson-Laird, *Mental Models*, Cambridge Univ. Press, Cambridge, 1986.

⁷ Cfr. F. C. Bartlett, *La memoria*, trad. it., F. Angeli, Milano, 1974.

⁸ Cfr. in particolare J. Piaget, *I meccanismi percettivi*, trad. it., Giunti, Firenze, 1975, pp. 242-45.

⁹ Per un approfondimento del concetto di “mappa”, cfr. U. Neisser, *Conoscenza e realtà*, cit., cap. VI.

¹⁰ Per quanto concerne l’atto della lettura, inevitabile è il rinvio alla ripresa nell’ambito della *Rezeptionsästhetik* delle vecchie considerazioni di J.-P. Sartre in *Che cos’è la letteratura?*, trad. it., Il Saggiatore, Milano, 1960. Per quanto concerne l’ascolto musicale, notevole interesse hanno tuttora le tesi di R. Ingarden, *L’opera d’arte musicale e il problema della sua identità*, trad. it., Flaccovio, Palermo, 1989.

¹¹ Cfr. J. J. Gibson, *Un approccio ecologico alla percezione visiva*, trad. it., Il Mulino, Bologna, 1999.

¹² Cfr.: H. v. Foerster, *Wissen und Gewissen. Versuch einer Brücke*, Suhrkamp, Frankfurt/M., 1994; E. v. Glasersfeld, *Il costruttivismo radicale*, trad. it., Società Stampa Sportiva, Roma, 1998; G. Roth, *Das Gehirn und seine Wirklichkeit. Kognitive Neurobiologie und ihre philosophischen Konsequenzen*, Suhrkamp, Frankfurt/M., 1997.

¹³ Cfr. i due volumi da lui curati: *Der Diskurs des radikalen Konstruktivismus*, Suhrkamp, Frankfurt/M. 1987; *Kognition und Gesellschaft. Der Diskurs des radikalen Konstruktivismus 2*, Suhrkamp, Frankfurt/M., 1992.

¹⁴ Di Schmidt cfr.: *Teoria del testo. Per una linguistica della comunicazione verbale*, trad. it., Il Mulino, Bologna, 1982; *Grundriss der empirischen Literaturtheorie*, Vieweg, Braunschweig, 1980. Di Weinrich: *Metafora e menzogna: la serenità dell’arte*, trad. it., Il Mulino, Bologna, 1976; *Lingua e linguaggio nei testi*, Feltrinelli, Milano 1988. Nella presente esposizione mi limito a enucleare gli aspetti comuni, prescindendo dalle differenze fra i loro apporti, che pure sono notevoli, anche sul piano qualitativo.

¹⁵ Una concezione del testo analoga a questa è alla base delle analisi di U. Eco in *Lector in fabula*, Bompiani, Milano, 1979.

¹⁶ Sulla centralità del riconoscimento dell’intenzione comunicativa da parte dei destinatari in funzione della comprensione del significato H. P. Grice aveva attirato l’attenzione già negli anni ’50 (cfr. *Logica e conversazione. Saggi su intenzione, significato e comunicazione*, trad. it., Il Mulino, Bologna, 1993).

¹⁷ Non è estranea all’antitesi qui configurata l’individuazione, da parte di Merleau-Ponty, di una serie di coppie polari, che vanno messe ovviamente in relazione con le teorie del significato di Saussure e di Husserl: “costituzione” vs. “istituzione”, “poesia del soggetto” vs. “prosa del mondo”. Su questo tema cfr. O. Meo, *La “missione del dotto” secondo Merleau-Ponty: filosofia e scienza come “linguaggi”*, in Aa. Vv., *Filosofia religione nichilismo. Studi in onore di Alberto Caracciolo*, Morano, Napoli, 1988, pp. 589-607.

¹⁸ Quasi superfluo ricordare a questo proposito i *Leerstellen* (o *blanks*) di Ingarden e la loro ripresa nella teoria della ricezione di Iser (cfr. in particolare *L’atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, trad. it., Il Mulino, 1987).

¹⁹ Un’interpretazione della comunicazione che coniuga in modo convincente l’a priori di Kant, la “comunità di investiganti” di Peirce e il “gioco linguistico” di Wittgenstein è quella di K.O. Apel (cfr. *Comunità e comunicazione*, Rosenberg & Sellier, Torino, 1977).

²⁰ L’insoddisfazione per il modello-base della teoria dell’informazione è andata di pari passo con quella per i modelli formali della logica, la quale – come si sa – non tiene affatto conto dell’aspetto “ecologico” dell’enunciazione, ossia del contesto situazionale e dei segnali paralinguistici e metacomunicativi.

²¹ I testi fondamentali di Bateson sul concetto di “metacomunicazione” sono raccolti in *Verso un’ecologia della mente*, trad. it., Adelphi, Milano 1977. La prima definizione appare in J. Ruesch - G. Bateson, *La matrice sociale della psichiatria*, Il Mulino, Bologna, 1976.

²² Non è casuale che il maggior studioso cognitivista del problema dell’emozione, Keith Oatley (cfr. *Psicologia ed emozioni*, trad. it., Il Mulino, Bologna, 1997), si rifaccia esplicitamente all’interpretazione della catarsi come autochiarificazione mediante le emozioni fornita da Martha Nussbaum in *La fragilità del bene: fortuna ed etica nella tragedia e nella filosofia greca*, trad. it., Il Mulino, Bologna, 1996.

²³ Penso, in particolare, alle realizzazioni dei fratelli Chapman, i cui paesaggi sono disse-

minati di riproduzioni in resina e vetro di corpi umani straziati, sconciati o assemblati in strutture teratomorfiche.

²⁴ Il ricorso al sintagma di Eco, che ha goduto di un certo successo fra i teorici della *Rezeptionsästhetik*, non è ovviamente casuale.

²⁵ Il ruolo attivo assunto dal fruitore nella tecnoarte emerge chiaramente dall'ampia panoramica di L. Taiuti, *Corpi sognanti. L'arte nell'epoca delle tecnologie digitali*, Feltrinelli, Milano, 2001. Per quanto concerne le possibilità di intervento in generale da parte del destinatario durante lo scambio interattivo con gli strumenti della tecnologia digitale, cfr. G. Bettetini, *La simulazione visiva. Inganno, finzione, poesia, computer graphics*, Bompiani, Milano, 1991.

Estetica del tatto e della vista

di Maddalena Mazzocut-Mis (Milano)

I due mondi, tattile e ottico, sembrano possedere alcune peculiarità inconciliabili. Ma tale eterogeneità va documentata. Un'eterogeneità che è indice di varietà. Non solo perché il tatto nel momento in cui si esprime nel suo organo di elezione, la mano, può diventare, ad esempio in pittura, il modo di scomporre l'organizzazione ottica; non solo perché il tatto mette in evidenza la sensualità dei suoi "valori"; non solo perché attraverso il tatto si scopre una diversa modalità di fruizione, ma perché tatto e vista possono integrarsi mettendo in atto nuove possibilità di lettura dell'arte anche novecentesca. La modalità tattile non è certo univoca e si rivela nella fruizione ricca di sfaccettature. L'aptico, ad esempio, può avvicinarsi ad un modo di intendere il tattile che ne sfrutta alcune peculiari caratteristiche innestandole nel contesto all'interno di un contesto ottico.

Per chiarire alcuni elementi pregiudiziali alla prosecuzione di quanto intendo dimostrare, vorrei mettere in luce i diversi significati che può assumere nel Settecento la nozione di "istante": se ne danno *almeno* quattro.

Nel primo si incarna nell'istante una figurazione ideale, un tipo. Il bello è la proporzione, l'armonia, ciò che facilita l'occhio che coglie senza fatica l'insieme quale somma delle parti. La rapidità del processo segna la riuscita dell'esecuzione. Hemsterhuis illustra una posizione simile per la quale il piacere del bello deriva da un immediato cogliimento. L'opera d'arte è dunque un *optimum*, cioè il risultato di una condizione eccezionale, in cui si combina l'aumento al *maximum* della quantità delle idee e la diminuzione al *minimum* del tempo che si impiega a scorrere il contorno di un'opera già predisposta dal genio a favorire il rapido movimento dell'occhio. L'*optimum* è il risultato effettivo di un felice rapporto tra l'oggetto artistico e la nostra anima. La bellezza nasce quindi dalla fusione della sensibilità – che fornisce il molteplice – con il senso interiore – che dà l'unità. È l'istante della fruizione che determina il valore artistico dell'oggetto e ne decreta la perfezione. «Non ne consegue, Signore, in modo abbastanza geometrico, che l'anima giudica più bello ciò di cui essa può farsi un'idea nel più breve tempo possibile? Essendo così, l'anima deve, dunque, pre-

ferire un solo punto nero su uno sfondo bianco al più bello e più ricco dei gruppi. In effetti, se si offre la scelta tra i due ad un uomo indebolito da lunghe malattie, egli non esiterà a preferire il punto al gruppo. Quello che, però, causa tale giudizio è l'impedimento dei suoi organi. Un'anima sana e tranquilla, in un corpo di buona costituzione, sceglierà il gruppo, poiché esso fornisce un maggior numero di idee contemporaneamente»¹.

In Hemsterhuis l'occhio ha la supremazia sul tatto e l'istante è quello della vista che coglie senza fatica l'insieme.

In Lessing – ed è il secondo significato – l'istante è unità percettiva che deve essere un'unità significante. Ogni istante è unità di senso che si somma alla precedente e che allude alla seguente. L'arte figurativa, per Lessing, patisce una condizione restrittiva rispetto alla poesia, che usando segni successivi, amplia lo spettro delle sue possibilità stimolando memoria e immaginazione che si attivano per collegare un istante al successivo. Si ha qui un procedere parcellizzato, scandito, per momenti successivi, che ricorda il procedere tattile e che impedisce la "visione d'insieme" quella dell'occhio, appunto. Lessing non "vede" Alcina nella descrizione di Ariosto, non riesce a coglierla visivamente nell'immaginazione. La descrizione rallenta la percezione, indugia sul particolare, si perde nella descrizione della levigatezza dell'avorio, della morbidezza e pescosità delle gote... È una descrizione tattile, non ottica. Nella descrizione «io non *vedo* nulla, e sento con fastidio l'inutilità dei miei sforzi migliori per *vedere* qualcosa»².

Eppure se la descrizione per scansioni successive impedisce di cogliere la bellezza, consente invece la rappresentazione del brutto, dell'orrido, del ripugnante e anche del disgustoso. La progressione, soffermandosi sul particolare, stempera in momenti successivi la visione, mai complessiva e unitaria. Ciò che potrebbe offendere l'occhio diventa, attraverso la descrizione progressiva, "meno ripugnante" e sopportabile.

Tuttavia Lessing – terzo significato – apre anche ad un'altra concezione dell'istante. È noto: il corpo e non l'azione è il soggetto peculiare della scultura. Nella plastica lo scultore è costretto a rappresentare l'azione fissata nell'istante, eliminando in tal modo lo scorrere del tempo e privilegiando lo spazio. Lo scultore, per poter rappresentare un insieme analogo a quello descritto dal poeta, deve lasciare che sia l'immaginazione del fruitore a colmare la scena ed eventualmente a volgerla verso le sue estreme conseguenze. Il sospiro di dolore del Laocoonte marmoreo diventa quindi, nella immaginazione del fruitore, il suo terribile grido. La scena deve essere colta dallo scultore nell'attimo esatto in cui l'insieme può essere maggiormente rappresentativo per il fruitore, senza pregiudicarne l'immaginazione. È questo l'istante "riuscito" della pittura e della scultura. Un istante nuovamente ottico.

A tali accezioni se ne oppone una quarta in base alla quale – ed è Herder ad illustrarla – l'istante dello sguardo dello spettatore che contempla un'opera scultorea si sottrae, per così dire, alla successione continua e lineare. Lo sguardo non trova riposo. La scultura (poiché solo di essa in Herder si tratta) non viene scomposta in una serie di quadri successivi, come accade nella processualità tattile richiamata dall'istante poetico lessinghiano. La visione non viene parcellizzata secondo una pluralità di punti di vista successivi. Il fruitore, piuttosto, si lancia in un tentativo disperato, incomunicabile, impronunciabile, di attuare quel meccanismo percettivo che attiva il corpo nella sua interezza facendogli sentire, nell'oscurità propria del tatto, l'altro corpo come presenza vibrante, palpitante, viva (della vivezza auspicata da Pigmalione). Il tatto dischiude nell'istante un senso non enunciabile, non codificabile pienamente, che dipende dal rapporto cinestesico dell'occhio con la sollecitazione del richiamo tattile esteso a tutto il corpo. La percezione non si avvale semplicemente di istanti successivi, che spezzano ritmando il procedere dell'occhio palpante, ma si sofferma qui e là cercando di attivare quel senso oscuro, primordiale, originario che si incarna nella tattilità. Si eccede qui l'articolazione discreta di spazio e tempo all'interno dei quali ancora le nozioni di istante, prima delineate, si richiudevano.

L'aptico, poiché qui di aptico si tratta, mette in atto il sentimento o meglio è esso stesso, nella fruizione, sentimento ³. Per Herder l'orizzonte dell'estetica si costituisce nell'oscuro sentire dell'anima, principio vitale, energia formativa in congiunzione con il corpo, con il suo sentire tattile. «Noi siamo per così dire spiriti animali (*tierartige Geister*): le nostre forze sensibili sembrano occupare, se così mi posso esprimere, quanto a quantità ed ampiezza, una regione della nostra anima più vasta rispetto alle esigue forze superiori; si sviluppano prima, operano in modo più potente, probabilmente più delle altre fanno parte della nostra determinazione visibile [...]. L'intero fondo della nostra anima (*Grund der Seele*) è costituito da idee oscure, le più vitali, le più numerose, quelle dalla cui massa l'anima elabora le idee più sottili, gli impulsi più forti della nostra vita, il principale contributo alla nostra felicità o infelicità. La parte integrale dell'anima umana va pensata come corporea ed essa possiede, se così mi posso esprimere, una quantità di forze che appartengono in modo più peculiare ad una creatura sensibile che ad un puro spirito; è dunque destinata ad un corpo umano; è l'essere umano» ⁴.

Il tatto è, per Herder, il senso estetico per eccellenza. L'anima si avvale della sensibilità tattile per percepire la realtà esterna. L'anima impara poi a collegare e separare tra loro differenti impressioni sensibili, che provengono dai singoli organi di senso, sviluppando la capacità di formulare giudizi e di trarre inferenze.

È l'abitudine – come sanno bene tutti quegli studiosi del Settecento che nella questione di Molyneux hanno preso una posizione negativa⁵ – che fa dimenticare il lungo e faticoso percorso dell'anima, percorso esplorativo e conoscitivo. È l'abitudine che induce a credere che sia la vista (senso che approfitta di tutti gli altri) e non il tatto a far cogliere le distanze, la profondità, le forme. Se la vista coglie superfici, il tatto coglie quella "verità corporea" che si esprime in una indistinzione essenziale tra senziente e sentito.

Il toccare con gli occhi ripristina quella sensorialità tattile diffusa su tutto il corpo, quella sensorialità organica, fisiologica che è manifestazione dell'energia vitale propria dell'organismo ancora a livello di embrione. «L'uomo è tutto sensibilità tattile: l'embrione fin dal primo istante sente come il neonato. Questo è il tronco naturale dal quale spuntano i rami più teneri della facoltà sensitiva, è il gomitollo aggrovigliato dal quale si dipanano tutte le più sottili forze dell'anima»⁶.

La sensazione tattile è un continuo oscillare tra interno ed esterno, un continuo rimando ad un sentire originario ed oscuro che riaffiora prepotentemente nella fruizione della scultura. Qui la statua si fa carne e l'occhio si fa mano. La fruizione restituisce l'origine tattile della sensazione, restituisce il contatto fremente tra io e mondo, restituisce al tatto il legame oscuro e profondo con il sentimento, restituisce al tatto la dignità di organo estetico, restituisce al tatto il suo primato sull'occhio, restituisce qualità aptiche all'occhio, restituisce all'estetica il primato della scultura.

L'occhio dell'amatore, come un moderno Pigmalione, «diviene mano, il raggio di luce dito, o piuttosto è la sua anima ad avere un dito molto più efficace della mano e del raggio di luce per comprendere in sé la forma che proviene dal braccio e dall'anima dell'artefice. La possiede! L'illusione è riuscita, vive e l'anima sente che vive; ed ora parla, ma non come se vedesse, come se toccasse, se sentisse»⁷.

Il tatto è il senso della verità di contro alla menzogna rappresentata dalla vista. Se alla vista sono proprie solo le superfici, le immagini, le figure, al tatto appartengono i corpi. Allo stesso modo è la scultura l'arte veritiera mentre la pittura è sogno.

L'ambiguità del tatto sta qui nell'essere il senso del vero e contemporaneamente del sentimento gestuale – che proprio nel lavoro della mano si esprime – e della sensualità dell'esperire. Non solo. Il tatto, quindi, è il senso della profondità e del limite, della verità e della sensualità, dell'originario e del filosofico.

Da ciò si inizia allora a intravedere il triste destino di un'estetica che nel rapporto tra visibilità e bellezza ha il suo irriducibile punto di riferimento. Certo, il ruolo prioritario della visibilità non implica affatto il rifiuto del tattile. Lo sanno bene Fiedler, Wölfflin, Focillon che dichiaratamente si esprimono a favore di un mondo delle forme che

vive attraverso la vista e attraverso il tatto. L'occhio e la mano aprono una dimensione che coinvolge la visibilità e la tattilità, cioè un ambito legato alla sensibilità. Da un lato la mano è, come vuole Fiedler, il luogo deputato a prolungare la vista; la mano è il mezzo attraverso il quale si realizza e viene portato a compimento il processo spirituale della creazione artistica. Dall'altro, come sostiene Focillon, la mano è l'organo dell'artista per eccellenza, che è infatti prima di tutto *mano* che tocca e che plasma, mano che conosce e che crea ⁸.

Tuttavia, proprio l'accentuazione del valore tattile e la messa in crisi herderiana del bello, tradizionalmente legato al "vedere", implicano che sia artistico, come vuole lo stesso Lessing, anche ciò che non si rivolge alla visibilità spaziale della forma e alla sintonia espressiva che essa intende suscitare con lo spettatore. Ciò che è discordante, urtante, in una parola brutto, può essere estetico per uno spettatore che non placa la sua necessità d'arte in un bello modellistico e retorizzante. E Herder afferma ancora qualche cosa di più: invita a una nuova fruizione, che, pur non raggiungendo i livelli sensuali espressi in Burke, si fa carne e si fa tatto mettendo tra parentesi quel "punto di vista" privilegiato che caratterizza le estetiche che riconducono il plastico al pittorico (Hemsterhuis, Hildebrand); poetiche, queste ultime, per le quali non solo le statue non si devono toccare, ma non bisogna neppure girarvi intorno, mettendo sotto accusa proprio quella rotazione che in Herder trasformava l'occhio in mano ⁹.

Non a caso il tattile herderiano conduce verso l'aptico, verso quel toccare con la vista che tuttavia non deve essere solo passaggio progressivo e sommatorio, ma visione delle forme nella loro formazione, nella loro corporeità oscura. Questo forse anche il senso che ne dà Deleuze. E allora "Gloria agli Egizi"¹⁰ e gloria a chi riscopre l'aptico quale modalità di fruizione, soprattutto quando l'aptico diventa un modo di leggere l'arte contemporanea.

Ma qui si apre un altro modo di intendere l'aptico. Una modalità di fruizione – quella del "toccare con la vista" – che si avvale dell'integrazione dei due mondi, tattile e ottico e che di contro alla certezza del tatto, in grado di consentire la visione delle forme, rimette in gioco anche l'illusione della vista che viene ritrovata grazie alla varietà delle ombre, dell'oscuro, del non rappresentato, del cancellato, del diagrammatico, del non detto. Sì, del diagrammatico di Deleuze, di quell'azione disgregatrice della forma ordinaria, codificata dalla percezione comune, che è anche irruenza della mano del pittore che si libera della sovranità dell'occhio provocando una catastrofe, una discontinuità morfologica.

Si parte «da una forma figurativa, un diagramma interviene a offuscarla e da ciò deve risultare una forma di tutt'altra natura, chiamata Figura» ¹¹. Figura: l'esito della catastrofe manuale dell'artista.

Ecco allora una nuova idea di istante: la figura è l'istante, la figura che riassume l'atto, la forza, l'azione. Bacon dipinge il grido e non l'orrore, poiché l'orrore è ancora racconto e violenza nello spettacolo. Il grido che esprime una forza racchiusa nell'istante si traduce invece in una forma aptica proprio in quanto è violenza della sensazione. Il grido fa toccare l'orrore nell'istante.

La pittura di Bacon non racconta storie. Piuttosto esibisce forme che non rimandano ad alcunché al di fuori di loro stesse, dal momento che esse sole riescono a catturare le forze da cui nascono (lo stesso affermava Herder della scultura che è propriamente forza, che il tatto può cogliere nella sua originarietà). Bacon deforma l'apparenza attraverso una dinamica, una forza appunto, che è deformazione. L'aptico à la Deleuze, mette in atto una connessione tra l'occhio e la mano, una visione frontale e ravvicinata, quando la forma e il fondo sono sullo stesso piano, uniti e divisi al contempo dalla linea di contorno, che segna il punto di indiscernibilità tra i due.

L'aptico si attiva «ogni volta che non ci sia più subordinazione stretta in un senso o nell'altro, né subordinazione allentata o connessione virtuale, ma quando la vista stessa scoprirà in sé una funzione tattile che gli è adeguata e che appartiene a essa sola, distinta dalla sua funzione ottica. Diremo allora che il pittore dipinge con i suoi occhi, solo però in quanto egli tocca con i suoi occhi. E, probabilmente, questa funzione aptica può raggiungere la sua pienezza direttamente e in un sol colpo, sotto forme antiche di cui abbiamo perso il segreto (arte egizia). Ma essa può anche ricrearsi nell'occhio "moderno" a partire dalla violenza e dall'insubordinazione manuali»¹².

Se la pittura non ha più "storie da raccontare", se non ci sono più modelli che vanno rappresentati, se la mimèsi è una mimèsi del nulla, nel senso del non figurabile, di ciò che non può essere limitato in figura o essere costretto in un contenuto, allora una possibilità di fruizione che passi per nuovi valori si impone. L'apertura allo stupore, quale fonte di una richiesta di senso che può essere ricordo, ma anche – come in Benjamin – melanconia che non prende forma determinata al livello di un senso raffigurabile proprio perché è l'evento stesso che apre alla domanda sul senso e non dà risposta, porta a un'estetica dell'antimimèsi e dunque a un'estetica dell'*anamorfofi* dove ciò che appare rimanda a un presente assente. L'anamorfofi è così fine del racconto, fine della rappresentazione, illusione, luogo del non rappresentato. L'anamorfofi – non più soltanto regola dello sregolato, come per Baltrušaitis – diventa vero e proprio emblema della trasformazione che non è più rappresentazione, che non è più proiezione ma si rende pura finzione e paradosso.

Oppure, ancora, deformazione dell'apparenza, come vuole Deleuze, che avviene non dipingendo *nel* quadro, ma *sul* quadro: come in Ba-

con che, sempre secondo Deleuze, interviene con segni manuali violenti, a tamponi, spugne e strofinacci, in modo da cancellare ogni eventuale residuo storico-narrativo, cioè figurativo.

Allora la vista deve diventare uno strumento tattile, capace di scivolare da una parte all'altra non trovando pace in nessuna prospettiva predeterminata. L'occhio diviene mano che tocca, che assapora il liscio, il morbido e si sconcerta per un ruvido repentino, per lo spigolo improvviso e poi ancora calma la sua ansia nel levigato, per riscoprire dietro l'angolo l'ombra incerta e scorgere solo alzando lo sguardo un nuovo riflesso inaspettato. È forse questa modalità di fruizione che consente di superare il falso dilemma tra figurativo e non figurativo, o quello più antico tra mimèsi ed espressione.

Una conclusione, forse la più semplice, che possiamo trarre da queste riflessioni è allora quella per cui l'esclusione della modalità tattile dall'ambito del bello non può essere accettata come pacifica. Che la bellezza sia "parvenza" non può essere dato per scontato. Che bello non sia semplice distacco disinteressato è dato per appurato. Che il bello non risieda unicamente nella immediatezza della vista, ma che possa essere assaporato nel procedere aptico sembra una conclusione che si può trarre.

La fruizione tattile non può fermarsi alla verità della forma. L'esperienza tattile si deve integrare a quello che può essere chiamato il sogno incerto della vista. Valori tattili e valori visivi devono integrarsi a vicenda al di là di un percorso evolutivo storico, ottico, artistico che sia, al di là di un riconoscimento mimetico, al di là di un riconoscimento figurativo, al di là del racconto, al di là delle stesse categorie estetiche del bello, del brutto, del sublime che diventano meri nomi senza oggetto.

¹ F. Hemsterhuis, "Lettera sulla scultura", in *Opere*, a cura di Claudia Melica, Vivarium, Napoli 2001, p. 382; cfr. Id., *Lettera sulla Scultura*, presentazione di E. Matassi, postfazione di M. Cometa, Aesthetica, Palermo 1994; Id., "Lettera sulla scultura", in *Lettera sull'uomo*, a cura di M. Mazzocut-Mis e di L. Rustichelli, Hestia, Cernusco L., 1994.

² G. E. Lessing, *Laoconte ovvero dei confini della pittura e della poesia*, a cura di M. Cometa, Aesthetica, Palermo, 1991, p. 90, corsivo mio.

³ Nel *Versuch über das Sein*, scritto nel 1764 mentre Herder seguiva a Königsberg le lezioni di Kant, si sottolinea come il fondamento di ogni conoscere risieda nel nostro oscuro radicamento sensibile e nell'immediata certezza del nostro esistere.

⁴ J. G. Herder, *Viertes Wäldchen*, in *Sämtliche Werke*, B. Suphan, Bd. IV, p. 80.

⁵ Cfr. M. Mazzocut-Mis, *Forma e immagine: il vero e il falso*, in *Immagine, forma e stile*, a cura di M. Mazzocut-Mis, Mimesis, Milano, 2001.

⁶ J. G. Herder, *Saggio sull'origine del linguaggio*, tr. it. di A. P. Amicone, Pratiche, Parma, 1995, p. 87.

⁷ J. G. Herder, *Plastica*, tr. it. di G. Maragliano, Aesthetica, Palermo, 1994, p. 46.

⁸ Ecco dunque il perché di quell'*Elogio della mano* (cfr. H. Focillon, "Vita delle forme" seguito da "Elogio della mano", "Prefazione" di E. Castelnuovo, tr. it. di *Vita delle forme* di

S. Bettini, tr. it. di *Elogio della mano* di E. De Angeli, Einaudi, Torino, 1990) scritto da Focillon per sostenere le ragioni del tatto, i valori della tattilità e contemporaneamente l'anima, l'intelligenza e la volontà del fare. La mano che lavora sa cogliere le peculiarità della materia, interagisce con essa, dialoga con la forma che la materia propone e la sa riconoscere nelle sue ruvidità, nelle sue dolci curve, negli anfratti e nelle sinuosità, nella levigatezza nell'impasto, nella densità, nella fluidità, nella leggerezza... Alla mano è affidato il compito importantissimo di costruire un «mondo magico» e di creare un «mondo inutile». L'animale non ha questo privilegio e non sa far altro che riprodurre «un'industria monotona». Nell'uomo, dunque, non vi è cesura tra l'ordine manuale e quello meccanico eseguito dall'utensile, poiché tra essi «si interpone il dio in cinque persone che percorre per intero la scala delle grandezze».

⁹ Ricordo che Herder se la prende con «un francese» che ha decantato il fatto «che “la sua nazione avrebbe inventato ex novo i gruppi di statue, che essa per prima le avrebbe radunate in gruppi pittorici, come mai ha fatto uno scultore antico”». Radunare le statue in gruppi pittorici? Senti come stride il piffero, poiché parlando in senso proprio questa è una contraddizione: radunare le statue in gruppi pittorici» (J. G. Herder, *Plastica*, cit., pp. 104-105). Sembra che qui Herder si riferisca a Dandré Bardon e al suo *Essai de sculpture*, ma potrebbe benissimo riferirsi anche a Hemsterhuis che sostiene non solo che non esistano grandi gruppi perfetti in natura, ma che «i due capolavori rodesi, il *Laocoonte* e l'*Anfione*, appartengono molto più alla pittura che alla scultura». Per Hemsterhuis il *Laocoonte* va guardato da un punto di vista determinato e da lontano (è Morpurgo a ricordare, non a caso, Hildebrand a questo proposito).

¹⁰ Cfr. G. Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, tr. it. di S. Verdicchio, Quodlibet, Macerata, 1999³. Ricordo che per Deleuze – ma è un'idea che gli deriva da Riegl – è il bassorilievo egizio che testimonia la connessione tra l'occhio e la mano, poiché l'elemento comune è la superficie piana che permette all'occhio di muoversi su di essa in modo simile al tatto. Si tratta di una visione frontale e ravvicinata, perché la forma e il fondo sono sullo stesso piano, uniti e divisi al contempo dalla linea di contorno.

¹¹ *Ibid.*, p. 228.

¹² *Ibid.*

Estetica dell'abitare

di Stefano Catucci (Camerino)

Quelli che seguiranno sono alcuni appunti sparsi intorno a un progetto di ricerca ancora ai suoi primissimi passi, dunque non solo ben lontano dal proporre un percorso compiuto, ma ancora intessuto fondamentalmente di domande. Se però io credo abbia già un senso parlarne oggi, è perché il modo di impostare il lavoro solleva una serie di questioni che riportano direttamente verso lo statuto dell'estetica come tale. Nel momento in cui la ricerca si sofferma su un tema come l'abitare, e lo fa collocandosi nel solco delle riflessioni che l'hanno incrociato nel corso del Novecento, si aprono una serie di alternative che sembrano corrispondere ciascuna a una diversa concezione dell'estetica, o meglio a una diversa distribuzione dei suoi compiti, delle sue priorità, degli intenti che l'estetica assume quando è pensata come «filosofia non-speciale», secondo l'espressione di Emilio Garroni, cioè come una forma eminente di pensiero critico.

Mi scuserete, allora, se a tratti l'esposizione avrà un profilo quasi autobiografico. Non nel senso del racconto di sé, naturalmente, ma della cronaca delle difficoltà via via incontrate e delle pieghe che il discorso ha preso davanti a ogni nuova esigenza dettata da un tema, quello dell'abitare, nel quale si intrecciano fatalmente una direzione del pensiero proiettata verso l'articolazione concreta dell'esperienza, con tutto il fascio delle sue determinazioni storiche, e una concentrata piuttosto sul senso originario della parola e dell'azione a cui si riferisce: un tema, dunque, nel quale si incontra, in una delle sue molteplici varianti, il dilemma ricorrente tra una dimensione empirica e una dimensione trascendentale della riflessione critica.

1. *Che cosa si chiede all'estetica*

Lo spunto per il tema dell'abitare mi è venuto principalmente dal lavoro da me svolto negli ultimi anni in una Facoltà di Architettura, luogo nel quale chi insegna estetica è sottoposto a richieste spesso sorprendenti da parte sia degli studenti, sia dei docenti. La circostanza mi sembra interessante perché evidenzia come, uscendo dall'ambiente ristretto degli specialisti e da quello appena più largo dei filosofi, vi sia di fatto chi pone delle domande all'estetica, chi dall'estetica si aspet-

ta qualcosa, chi la spinge a dialogare con un lato per così dire “esterno” alla disciplina che io ritengo sia vitale per chiunque vi si dedichi. In prima battuta, non importa se le domande siano del tipo che consentono di rispondere, o quantomeno di abbozzare una replica, oppure se siano del tipo di quelle che un estetologo considera del tutto fuori strada. Anche le domande fuorvianti e mal poste, infatti, aiutano a comprendere quale sia l’immagine che una disciplina proietta fuori di sé e, di conseguenza, quali siano gli ostacoli che deve affrontare nel momento in cui prova a rivolgersi precisamente a questo esterno: non solo agli architetti, come nel caso che sto prendendo in considerazione, ma più in generale a un pubblico di lettori e di interlocutori nei confronti dei quali passa tutto quel che l’estetica riesce a comunicare. Quelle di cui parlo, tuttavia, sono domande al tempo stesso generiche e precise: domande che riguardano non solo lo statuto del bello, ma soprattutto i rapporti tra estetica ed etica, fra committenza e libertà, progetto ed esecuzione. In ciascuno di questi interrogativi, a essere messo in questione è direttamente il contributo che il pensiero critico può portare a un’esperienza dello spazio, quella architettonica, nella quale le dimensioni fisica e sociale sono strettamente interrelate.

L’ultima edizione della Biennale di Architettura, a Venezia, quella dell’anno 2000, può servire forse da cartina di tornasole per comprendere quale sia l’immagine che l’estetica ha proiettato negli ultimi anni fuori dai suoi confini di disciplina filosofica, verso coloro che, a torto o a ragione, la considerano uno strumento di riflessione prezioso per la loro pratica. Il titolo era netto: *Less aesthetics, more ethics*. Massilimo Fuksas, presidente e coordinatore dell’expo, ne aveva disegnato il programma sulla base di questa riflessione: le utopie che, pur con tutta la loro confusione, hanno dato spinta ai progetti e al pensiero degli architetti fino all’inizio degli anni Settanta, sono state sostituite da un vuoto di teorie che si prolunga fino a oggi e che è stato accentuato, ma anche reso ancora più insostenibile, dall’implosione del sistema sovietico, dalla fine della guerra fredda e del bipolarismo, dall’emergere di un mondo nel quale non domina un nuovo ordine, ma un’esponentiale dilagare dei conflitti. Nell’epoca di questo vuoto, tramontate le utopie e le ideologie, agli architetti, come pure ai poeti e agli artisti in genere, è rimasta come punto di riferimento solo l’estetica: un’estetica, però, fatta essenzialmente di superfici, di giochi fine a se stessi, di citazioni, di ripetizioni. Non l’arte per l’arte, ma addirittura lo stile per lo stile – non sto citando alla lettera, ma cerco di tracciare il contesto del poco che Fuksas scrive.

L’identikit è quello dell’estetica del postmoderno, vista come una sorta di “pensiero unico” che ha condizionato la creazione di forme nel ventennio compreso fra la metà degli anni Settanta e quella dei Novanta. In architettura, è noto, il postmoderno ha conosciuto grande

diffusione, al punto da tradursi in quel manifesto di poetica che è stato, di fatto, il volume di Charles Jencks *What is Post-Modernism?*, uscito nel 1986. Oltre al postmoderno, l'unica altra corrente di pensiero che ha fatto presa nella comprensione del fenomeno estetico, almeno in campo architettonico, è stata la decostruzione, a sua volta intesa però in una versione ludica che la trasforma in una variante del postmoderno soltanto più avvertita e rigorosa dal punto di vista concettuale, più sperimentale e meno conservatrice dal punto di vista del lavoro sulle forme. Il capitolo del libro *Psyché* che Jacques Derrida ha dedicato a *Les folies*, il progetto di Bernard Tschumi per le installazioni del Parc de la Villette, a Parigi, è l'esempio sintomatico della convergenza di intenti della decostruzione in filosofia e in architettura: quel che domina è l'ironia, la derisione, il gusto per la sorpresa e per l'insolito, categorie queste ultime che – come già insegnava l'estetica del postmoderno – sostituirebbero il feticcio della “novità”. Anche se il movente critico, anzi i moventi critici – Derrida ne elenca quattro – dell'impostazione decostruzionista rimangono fermi, Tschumi li traduce in un'architettura poco esportabile nell'ambito della vita quotidiana e confinato, piuttosto, nello spazio dei parchi a tema e delle esposizioni fieristiche. Dicevo di quattro spunti critici. Ecco: (1) critica al rapporto tradizionale fra l'abitare e il senso dell'architettura, dunque all'economia che, secondo il principio heideggeriano del *Geviert*, raccoglie divini, mortali, cielo e terra nell'unità dell'*oikos*; (2) critica all'organizzazione gerarchica del senso che si basa sulla nozione di “fondamento”, e che in architettura si traduce da un lato nel primato assegnato ai materiali e alla funzione, dall'altro nell'inclinazione alla monumentalità, vera e propria forma del culto per la gerarchia come tale; (3) critica alla finalità etico-politica dell'architettura, ovvero a quella che Derrida chiama una «onto-teologia dell'*habitat*»; (4) critica alla sua perdurante collocazione nel campo delle belle arti, da cui deriva l'ipostatizzazione di principi come la bellezza, l'armonia e la totalità. Questi sono i quattro punti elencati da Derrida. Il loro corollario è la critica al fondo antropologico su cui l'architettura ha continuato a fondarsi fino almeno a Le Corbusier, dunque la sottolineatura di come l'architettura, in ogni sua componente materiale e concettuale, sia un *constructum* mentale e storico, «un'eredità che ci comprende prima ancora del momento stesso in cui tentiamo di pensarla» e che non ha nulla, perciò, di quel che potremmo definire «naturale» (cfr. J. Derrida, *Psyché*, Galilée, Paris 1987, pp. 477-92).

Questa digressione sul pensiero decostruttivo ci è utile per comprendere in che modo essa, agli occhi dei teorici dell'architettura, abbia di fatto approfondito una possibilità già insita nell'estetica del postmoderno senza metterne in discussione i principî. Il grattacielo adagiato su un fianco di Bernard Tschumi, al Parc de la Villette, resta

l'icona di questa derisione architettonica ancora vista essenzialmente come un esercizio di stile. Certo, non bisogna trascurare l'apporto critico del decostruzionismo alle teorie dell'architettura: se oggi non è possibile attualizzare i discorsi sull'origine dell'architettura, se il cammino che porta dalla capanna al grattacielo non viene più interpretato nel senso di un'evoluzione lineare che fa dell'abitare solo un bisogno primario dell'essere-uomo, come avviene in una lunga tradizione riassumibile nei nomi di Francesco Milizia e Marc-Antoine Laugier, non c'è dubbio che questo movimento di disantropologizzazione abbia nel pensiero della decostruzione uno dei cardini teorici più coerenti. Allo stesso modo, non bisogna trascurare come l'opera di molti architetti che si richiamano a uno sfondo decostruttivo, come Rem Koolhaas, Peter Eisenman, Daniel Libeskind, Peter Eisenman o Frank O. Gehry, abbiano dato ai loro progetti una capacità di intervento urbanistico su piccola e grande scala non legata soltanto a una dimensione ludica, ma abbiano spesso saputo conferire un senso nuovo alla stessa nozione di "monumento". Ciò non toglie che né il pensiero, né la pratica della corrente decostruzionista abbiano realmente messo in discussione il sostrato teorico di matrice postmoderna, limitandosi per lo più a innestarsi come un'appendice. Può darsi che vi sia ancora chi, magari pensando al volto delle città storiche europee, ritenga che un simile attecchimento del postmoderno sia un fenomeno marginale, contenuto negli effetti e nelle risorse mobilitate. Basta però guardare non agli Stati Uniti, ma in Oriente, per constatare quanto il postmoderno abbia fatto presa nell'immaginario architettonico planetario: lo dimostra lo stile della maggior parte degli oltre 3.000 grattacieli sorti a ritmi vertiginosi a Shanghai solo negli ultimi otto anni (cfr. M. Memo, *Ai vertici di Shanghai*, in "Il manifesto", 21-10-01, p. 13).

Dunque per una serie di osservatori come gli architetti, niente affatto disinteressati all'estetica, il postmoderno è stato davvero il "pensiero unico" che ha dominato la scena per almeno un ventennio e che ha impresso un'accelerazione decisiva a un più generale fenomeno di estetizzazione dell'esperienza di fronte al quale, sotto l'incalzare delle trasformazioni del presente, è persino legittimo che qualcuno possa intitolare un'esposizione *Less aesthetics, more ethics*.

Naturalmente, chi si occupa professionalmente di estetica sa che non è così: che etica ed estetica non sono due poli opposti, che uno slogan come quello della Biennale è forse il prodotto più genuino del vuoto d'idee che sembrerebbe voler denunciare, che infine il postmoderno non è stato il pensiero unico dell'estetica di quei vent'anni. Lo sappiamo. Ma è sufficiente saperlo? Siamo sicuri che gli estetologi abbiano davvero il polso di cosa è stata e, soprattutto, di quanto è pesata l'estetica nell'ultimo scorcio del Novecento? Io credo che sia necessario fare i conti con l'immagine dell'estetica emersa nel periodo di cui parlo,

e ancor più con la funzione politica, ideologica che l'estetica ha più o meno sotteraneamente assunto in questi anni surrogando l'assenza di altre forme di discorso sociale. Fondare un'analisi filosofica sull'estetica non è un modo per neutralizzarne gli aspetti etici e politici, anche questo lo sappiamo. Può essere, tuttavia, un modo per mascherarli e per non esserne pienamente consapevoli. Allora, c'è da chiedersi se non altro se qualcosa del genere non sia accaduto, se il predominio di un pensiero estetico orientato verso il postmoderno non sia stata una forma mascherata di ideologia e se davvero il fenomeno di estetizzazione dell'esperienza, una delle chiavi del mondo contemporaneo, abbia avuto in chi pensa l'estetica solo degli spettatori indifferenti o non piuttosto dei protagonisti magari inconsapevolmente attivi.

In questo senso, uno slogan come *Less aesthetics more ethics* diventa una domanda rivolta proprio all'estetica: una domanda che spinge a reinserire l'estetica nel vivo dei conflitti che attraversano la vita quotidiana, dunque a riconsiderare il livello concreto dell'esperienza storica e materiale del nostro tempo sottoponendo a critica proprio le soluzioni estetizzanti che caratterizzano l'epoca del postmoderno. Si tratta, perciò, di corrispondere a un'istanza che richiede una più consapevole congiunzione di estetica, ontologia, filosofia pratica, politica, in vista di un esame più articolato delle concrete forme di soggettività che abitano il presente. Prendendo a prestito un'espressione di Michel Foucault, si tratta di considerare l'estetica come una modalità del pensiero che contribuisce a descrivere un "archivio" dell'attualità.

Il richiamo a Foucault è utile anche perché contiene due precisazioni. La prima riguarda la possibilità di descrivere l'archivio del presente. Secondo Foucault, com'è noto, questo non è possibile. Inteso come sistema generale della formazione e della trasformazione degli enunciati non solo possibili, ma concretamente prodotti in una data epoca, l'archivio detta a ogni tempo storico le condizioni della sua esperienza e delle sue forme di comunicazione. Nel presente, perciò, noi siamo immersi in una serie di norme che sarebbe del tutto illusorio voler descrivere come se non ci appartenessero, come se fosse possibile guadagnare un punto d'osservazione esterno rispetto a quel che ci permette di operare, osservare, scrivere e parlare. Questo è ciò che distingue il pensiero critico dalla sociologia e dalla storiografia: un atteggiamento più consapevole riguardo ai limiti di descrivibilità del tempo al quale apparteniamo. Il lavoro di ricostruzione di un archivio richiede anzitutto una distanza storica che ricorda il volo hegeliano della nottola di Minerva. La seconda precisazione riguarda il senso in cui la descrizione dell'archivio può tuttavia essere intesa come una "diagnosi dell'attualità". Gli archivi del passato, che non ci si offrono mai globalmente, ma solo per singoli «frammenti, regioni e livelli», non tracciano il profilo delle nostre strutture d'esperienza, ma individuano una serie di diffe-

renze che ci staccano dal nostro passato e fanno perciò emergere, sia pure in negativo, un orizzonte di attualità determinato anzitutto dal meccanismo della distinzione (cfr. M. Foucault, *L'archeologia del sapere*, 1969, trad. it. Rizzoli, Milano 1971, p. 174 e ss.).

L'estetica, dunque, è sottoposta a una serie di interrogazioni che la riconducono al presente, la invitano a partecipare alla descrizione di un archivio, ma le consentono al tempo stesso di non perdere nulla del suo rigore critico, senza bisogno di trasformarsi in una sociologia dell'arte o di partecipare alla stesura di un programma poetico che detti alla pratica artistica direzioni del gusto o dello stile. Un pensiero che si rivolge al presente in negativo, cercando di mettere in evidenza ciò in cui stentiamo a riconoscerci della nostra eredità storica, ma che non assume l'aspetto di un discorso positivo o normativo sulla condizione dell'attualità.

Nel progetto di un' "estetica dell'abitare", tuttavia, rimane problematico comprendere in che misura l'analisi filosofica possa relamente trattarsi sul piano di un passato storico, sia pure recente, e dunque rispettare alla lettera i vincoli statuari della descrizione d'archivio. È possibile, infatti, che nel richiamo al presente l'estetica sia portata a guardare più direttamente all'oggi, a svolgere cioè una funzione di intervento, se non proprio di orientamento, i cui limiti sono estremamente delicati, ma la cui necessità non può essere negata semplicemente con un'alzata di spalle.

2. *Abitare poeticamente, abitare narrativamente*

Bisogna allora comprendere in che modo l'estetica può rispondere ai compiti che le vengono richiesti riguardo a un tema complesso come l'abitare. Un punto di partenza può essere naturalmente quello del celebre saggio di Heidegger intitolato *Costruire, abitare, pensare*, la cui diffusione anche al di fuori del dibattito filosofico continua a stimolare il pensiero non senza alimentare confusione. Non credo ci sia bisogno di ripercorrere qui il percorso del saggio. Basterà ricordare come in esso ritornino quasi tutte le questioni che occupano il pensiero di Heidegger negli anni Cinquanta e come esso si concluda con un appello che suona più o meno così: gli uomini, o meglio «i mortali – scrive Heidegger – devono anzitutto *imparare ad abitare*». La crisi dell'abitare, infatti, non è soltanto crisi degli alloggi, non è penuria di abitazioni e non può essere curata, perciò, con nuove politiche per l'edilizia. È una crisi più profonda, «più vecchia delle guerre mondiali e delle loro distruzioni, più vecchia dell'aumento della popolazione terrestre e della condizione dell'operaio nell'industria. La vera crisi consiste nel fatto che i mortali sono sempre ancora in cerca dell'essenza dell'abitare». Di qui, dopo avere identificato l'abitare con il costruire, e dopo aver ricondotto entrambi sotto la giurisdizione del *Geviert*,

Heidegger si chiede se la «sradicatezza» che segna la condizione attuale degli uomini, e nella quale essi avvertono l'origine della propria miseria, non sia piuttosto «l'unico appello che chiama i mortali all'abitare», ovvero a portare la comprensione dell'abitare nella pienezza della sua dimensione esistenziale (cfr. M. Heidegger, *Costruire, abitare, pensare*, in Id., *Saggi e discorsi*, 1954, trad. it. Mursia, Milano, 1976, pp. 96-108).

Il saggio di Heidegger si chiude su un'interrogazione, ma sappiamo che una più precisa indicazione di risposta proviene da un suo scritto dello stesso anno, il 1951, quello dedicato a Hölderlin e intitolato “... poeticamente abita l'uomo...”, nel quale sono riprese a loro volta argomentazioni del testo *Perché i poeti*, apparso nella raccolta *Sentieri interrotti*. Riassumendo oltre il consentito, mi limiterò a osservare come Heidegger ponga qui il nostro abitare nel novero di quelle di forme di esistenza “poetica” che appartengono a un tempo di povertà, cioè a un'epoca nella quale l'assenza della divinità non è più neppure avvertita come assenza. I veri poeti del tempo della povertà, secondo Heidegger, sono coloro che, con la loro parola, nominano il vuoto lasciato dall'assenza di Dio e additano così la traccia della sua dipartita. Restare su queste tracce significa cantare «il Sacro», riconoscere nel vuoto dell'assenza il luogo a partire dal quale diventa di nuovo possibile «avvicinare Dio» (cfr. M. Heidegger, *Sentieri interrotti*, p. 250). Allo stesso modo, abitare “poeticamente” – non in generale, ma oggi – significa per lui testimoniare una simile assenza e, contemporaneamente, cogliere nel *Geviert* la misura che consente di salvaguardare l'essenza dei mortali proprio perché la dispone nella sua relazione con i divini ai quali «prepara» un nuovo luogo, una nuova residenza (cfr. M. Heidegger, “... poeticamente abita l'uomo...”, in Id., *Saggi e discorsi*, cit., pp. 124-38).

Le suggestioni di Heidegger, come sempre, sono preziose e sono all'origine di ulteriori passaggi che hanno trovato il loro punto estremo di sviluppo e di critica proprio in Derrida. Anche il pensiero di Heidegger, però, deve essere indagato più a fondo per uscire dai contorni di una *vulgata* fin troppo omogenea: raccolgo in questo senso le indicazioni di Adriano Ardovino e di Maria Giuseppina De Luca per un confronto con il corso sui *Problemi fondamentali della fenomenologia* e con il saggio su Georg Trakl *Il linguaggio nella poesia*, dai quali emerge una riflessione più ricca di sfumature. D'altra parte, un'analisi ontologica ed esistenziale sull'abitare che si collochi sulla scia di Heidegger non potrà trascurare i contributi di Jean-Luc Nancy, *Des lieux divins* (T. E. R., Mauvezin 1987) o, per restare all'Italia, di autori come Luisa Bonnesio, la quale ha provato a spostare l'attenzione dall'architettura d'autore, pur sempre tributaria di un'estetica del genio, all'edilizia «anonima, quella che configura il volto omogeneo e individuato di un insediamento» lasciando emergere «il senso di un costruire» legato al va-

lore concreto del rapporto con il nostro essere-nel-mondo (cfr. L. Bonnesio, *La terra invisibile*, Marcos y Marcos, Milano, 1993, p. 91). Si tratta, in entrambi i casi, di riflessioni che seguono un'impostazione antisoggettivistica e si avviano verso una critica di quella cultura delle immagini di cui l'architettura del nostro tempo appare per molti aspetti complice e vittima. La direzione di questa prospettiva di studio, in altre parole, appare per molti aspetti avversa alle derive dell'estetica postmoderna e cerca di tracciare un cammino di riflessione basato sul recupero anche di una dimensione ambientale, per non dire ecologica, dell'*habitat* umano. Uno sviluppo interessante, ma non privo di cadute e di nostalgie ora romantiche, ora conservatrici. Non è un caso che gran parte dell'estetica ecologica abbia ripreso spunti heideggeriani, a volte con accenti mistici riferiti alle descrizioni della *Hütte* di Todtnauberg, come ha mostrato esemplarmente Paolo D'Angelo nel suo recente *Estetica della natura* (Laterza, Roma-Bari, 2001, p. 84).

Un nuovo studio sull'estetica dell'abitare non può sottrarsi al confronto con Heidegger ma, se vuole rispondere al compito di partecipare alla descrizione di un archivio dell'attualità, deve anche, a mio parere, oltrepassarlo, pena il rischio di quella mancanza di determinazione storica che rappresenta, paradossalmente, uno dei limiti più evidenti del discorso heideggeriano. Rimangono per me un punto di riferimento importante, da questo punto di vista, le considerazioni svolte da Pietro Montani nel volume *Estetica ed ermeneutica* (Laterza, Roma-Bari 1996), un testo che credo riassume i dubbi e le inquietudini di molti, oserei dire di una generazione. Rinvio anche in questo caso molto sommariamente alla sua critica del privilegio assegnato da Heidegger non solo alla parola poetica, ma alla poeticità come tale, dunque, aggiungo, anche alla dimensione poetica dell'abitare. Questa viene avviata lungo un percorso sempre orientato verso il momento inaugurale dell'istituzione di un senso, che dunque segue una «vocazione trascendentale», come Montani la definisce sulla scorta di Jakobson, ma che proprio per questo perde molto in articolazione concreta, tematizza quel «frammezzo» fra il «tempo degli dei fuggiti» e il tempo «del dio che viene» che rischia di cristallizzarsi in una sorta di immobilità sottratta alla contingenza del divenire storico. Quando ci si apre alla complessità dell'accadere storico, scrive più o meno Montani, si scopre che, oltre al momento dell'istituzione del senso, c'è anche «altro da raccontare», c'è l'articolazione dell'esperienza di cui tener conto, c'è una dimensione non banalmente empirica, ma di un livello di empiria nel quale costantemente il trascendentale si «incarna» (uso in questo caso un'espressione cara a Paolo Virno, che proprio a questo tema dell'incarnazione del trascendentale nell'empirico ha dedicato un saggio ancora in via di pubblicazione, *Il performativo assoluto*).

Montani propone uno spostamento di attenzione dalla parola poe-

tica alla parola narrativa, intendendo con questo precisamente il privilegio dell'articolazione dell'esperienza da parte del pensiero critico piuttosto che la ripetizione di un'origine che rischierebbe di rispondere alle domande poste all'estetica così come facevano le statue di bronzo nel *Fedro* di Platone: sempre allo stesso modo.

Che poi non solo la narrazione, ma anche l'esperienza dell'arte figurativa possa essere intesa come lo specchio di un'istituzione empirica del trascendentale e possa così dare accesso alla piena articolazione dell'esperienza concreta, alla determinatezza del suo darsi temporalmente come storia, e non solo come forma di una ripetizione d'origine, è il versante su cui si è mossa, in questi ultimi anni, la ricerca di Giuseppe Di Giacomo. Anche questa, ai miei occhi, offre segnali preziosi, soprattutto perché consente di pensare la dimensione dell'immagine sotto una luce che, senza negarle alcun diritto di cittadinanza nell'esperienza artistica del presente, non la riduce né a mera tecnica, né a scadimento ontologico del vero essere, né, infine, a una semplice sommatoria dei giochi di stile come quella a cui rinvia l'estetica del postmoderno. Mantenere una prospettiva critica aperta sull'orizzonte delle immagini è l'unico modo per non farsene sopraffare, per non rendere le armi di fronte al proliferare di un suo uso solo apparentemente estetico, ma in realtà profondamente implicato nell'etica e nella politica del nostro tempo. Per questo le distinzioni che Di Giacomo ha introdotto sia nel campo del pensiero narrativo del Novecento (*Estetica e letteratura*, Laterza, Roma-Bari, 1999), sia quelle che accompagnano la sua riflessione sulla pittura della stessa epoca (*Icona e arte astratta*, Aesthetica Preprint, Palermo, 1999) rappresentano, a mio modo di vedere, un'apertura importante nel senso di una declinazione al presente di un'estetica che voglia affrontare, con i propri strumenti, la questione dell'abitare.

Credo che queste e altre suggestioni dello stesso genere debbano essere raccolte e sviluppate per concentrarsi sui cambiamenti che l'abitare ha subito nel passaggio dalla modernità all'età contemporanea, dunque cercando di ricostruire alcune linee della nozione di abitare nel XX secolo e di comprendere in quali delle sue declinazioni oggi stentiamo a riconoscerci. Da questo punto di vista, anche la nozione di *Unheimlichkeit*, così cara a Heidegger, potrà forse trovare una presa più forte sull'attualità e costringerci a una riflessione più aderente alle domande poste all'estetica dall'esterno, in quel punto nel quale ontologia ed etica si congiungono al piano di una filosofia declinata nel senso di un'estetica.

3. *Problemi di metodo*

L'impostazione che ho delineato implica una presa di posizione anche sul piano della metodologia. In primo luogo, l'ultimo passaggio a

cui ho fatto cenno mette in gioco una visione dell'estetica proprio come ontologia critica dell'attualità, termine nel quale rientra anche un lavoro di descrizione molto precisa di quel che, con Foucault, abbiamo chiamato "archivio". La congiunzione di estetica e filosofia pratica non si dovrebbe limitare, perciò, a una semplice dichiarazione di congruità, di affinità, a una questione di diritto risolta sul piano di una legittimità formale: questi passi preliminari serviranno piuttosto a ridisegnare la mappa della nostra esperienza cogliendo sul vivo le implicazioni dei piani etico ed estetico, sapendo anzi che già il riconoscimento della sua proiezione verso il presente comporta, per l'estetica, un'assunzione di responsabilità etica. Per questo, studiando il tema dell'abitare bisognerà prendere in considerazione non solo termini di riferimento generici, etichette *passé-partout* come la "crisi degli alloggi", l'unica indicazione determinata di cui troviamo traccia, per esempio, nel testo di Heidegger. Piuttosto, bisognerà tentare di riconoscere quali siano gli elementi sensibili che hanno modificato, nel corso del Novecento, le concezioni dell'abitare, e questo non solo analizzando l'opera dei filosofi che vi hanno riflettuto, ma anche la letteratura, i progetti architettonici, una serie di testi storiografici e giuridici che hanno di volta in volta cercato di affrontare la questione sul piano della vita quotidiana. Anche se ci limitassimo in prima battuta soltanto ai filosofi, però, vediamo subito come il tema dell'abitare sia strettamente connesso con le forme di costituzione del soggetto, con il modo, cioè, in cui ci riconosce come soggetti. Da questo punto di vista, un elemento che salta subito agli occhi è un sentimento di estraneità che cresce con forza tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, e che tanti autori anche molto lontani fra loro condividono. È il tema dello spaesamento, del sentirsi e non sentirsi a casa in questo mondo, come scriveva per esempio Lukács riprendendo le parole dei romantici, del ritorno di un rimosso nella figura del perturbante, come pensava Freud, se non addirittura della *Unheimlichkeit* come condizione esistenziale, secondo il pensiero dello stesso Heidegger.

La forma archetipica dell'abitare, quella alla luce della quale il soggetto moderno ha concepito il rapporto con la propria casa, scrive Benjamin nei *Passages*, è il guscio. Forse è da questa idea del guscio che dovremo partire per capire in che modo si sono trasformate le sue pareti, i suoi accessi alla comunicazione, il suo modo di essere rappresentato e vissuto nell'arco di un secolo che ha visto esposta a notevoli cambiamenti la soggettività che quel guscio abita. E forse è dall'inadeguatezza dell'immagine del guscio, ancora lontana dal senso dell'abitare perché proiettata su un individuo astrattamente isolato dalla dimensione dell'intersoggettività, che dobbiamo partire se vogliamo tenere ferma un'impostazione che coniughi il piano dell'ontologia con quello dell'articolazione storica dell'esperienza.

4. *Due immagini dell'abitare*

Il punto di partenza che ho privilegiato accosta fra loro due immagini della soggettività pensate in analogia con la casa e profondamente diverse fra loro. Il procedimento – lo ammetto – è foucaultiano, nel senso che gioca sulla *mise en scène* di un'opposizione fra due momenti temporalmente molto ben definiti. Foucault, tuttavia, amava poi soffermarsi sui passaggi che hanno condotto da un punto all'altro dell'opposizione, sul modo in cui a partire dal primo si è giunti storicamente alla determinazione del secondo tramite rotture, forme di discontinuità, imprevedibili rovesciamenti. Nel caso dell'abitare, o meglio nel caso delle domande che si pongono all'estetica relativamente all'abitare, è molto difficile tuttavia tener fermo questo genere di impostazione. Ci si trova, infatti, quasi stretti fra due alternative non so fino a che punto conciliabili: l'una che spinge a mantenere il carattere storico della descrizione d'archivio, l'altra che sente con maggior forza il bisogno di declinarsi al presente. Nel primo caso, l'indagine potrebbe limitarsi a considerare l'epoca compresa fra le due guerre, considerata come il tempo storico nel quale si è istituita l'immagine dell'abitare entrata in crisi negli ultimi venti-venticinque anni del Novecento. Nel secondo, bisognerebbe piuttosto concentrarsi su questa fase di crisi e provare a pensare direttamente l'attualità dell'abitare in tutta la varietà delle sue manifestazioni che coinvolgono a un tempo la casa, gli scambi, le infrastrutture, i luoghi pubblici, le forme di comunicazione, la dimensione dell'organizzazione degli interni e, sul piano opposto, delle grandi scale urbanistiche della metropoli. Mario Perniola, che ha molta esperienza in questo campo essendo da anni coinvolto nel dibattito degli architetti e dei sociologi, suggerisce che affrontare questo secondo polo non sia un'opzione, ma una necessità. Credo che abbia ragione e che, se posso localizzare il livello di elaborazione a cui è giunta fino ad ora la mia ricerca, devo riconoscere come essa si trovi al punto nel quale occorre decidere o per una delle due strade, o per tenerle insieme su un piano ancora da delineare.

Al momento, tengo ferme solo le due immagini a cui facevo cenno. Eccole. Nel 1934, a Berlino, un medico ebreo di 45 anni annotò e riferì al suo psicoanalista il sogno di una casa senza pareti: «A visite concluse, verso le nove di sera, mentre sono in procinto di stendermi pacificamente sul divano con un libro su Matthias Grünewald, improvvisamente le pareti scompaiono dalla mia stanza, dal mio appartamento. Mi guardo attorno costernato, tutti gli appartamenti che riesco a vedere non hanno più pareti. Sento gracchiare un altoparlante: "In conformità al decreto del 17 del mese corrente, relativo alla rimozione delle pareti"». (Riportato in C. Beradt, *Das Dritte Reich des Traums*, Suhrkamp, Frankfurt/M., 1966, trad. it. *Il Terzo Reich dei sogni*, Einaudi, Torino, 1991, p. 20).

In una cultura che già da qualche anno pensava con un misto di speranza e inquietudine a mondi fatti interamente di vetro, sembrava dunque che anche l'ultima linea di separazione tra la sfera della vita pubblica e quella della vita privata fosse stata rimossa. Nel Terzo Reich, la tecnologia del potere moderno, basata sul sistema capillare delle discipline, e quella del potere contemporaneo, fondata piuttosto sul controllo dei fenomeni biologici legati alla vita, si incontrano in un unico punto: la sorveglianza generalizzata, infatti, ha il suo correlato in una forma di assicurazione e di protezione dei cittadini che prende in carico ogni momento della loro vita. Il sistema assicurativo nel quale Foucault ha riconosciuto il primo effetto significativo del biopotere, trova il suo primo esempio compiuto in quella società e in quella dimensione autoritaria. Questi due aspetti, disciplinare e biopolitico, appaiono perfettamente solidali all'interno di un'operazione che abbatte l'ultimo limite di privatezza che il soggetto moderno sembrava avere conservato: il guscio chiuso della propria casa.

Prendiamo il modello del potere moderno che Foucault descrive con l'esempio del *Panopticon*. Ebbene, lì si aveva a che fare con una forma di visibilità a senso unico, asimmetrica: i prigionieri non possono vedere chi li sorveglia, né se vi sia qualcuno che li sorveglia, al punto da diventare essi stessi i portatori del loro vincolo, i sorveglianti di se stessi, e da far parte di una forma di potere che funziona come un meccanismo automatico, senza le forzature di un sistema autoritario. Foucault sapeva bene tuttavia che il *Panopticon* era appunto un modello, che i suoi tratti di idealità facevano sì che esso funzionasse perfettamente solo all'interno di quelle che egli chiamava «eterotopie», spazi, cioè, strettamente regolamentati come le prigioni, le caserme, le fabbriche, al limite le scuole, gli ospedali, ecc. Nella propria casa rimaneva, invece, un senso di copertura, di invisibilità, che consentiva ancora di tracciare un confine tra spazio pubblico e spazio privato, ultimo residuo – scrive Foucault – di un'antica gerarchia degli spazi dell'abitare che affonda le sue radici nel Medioevo, accanto al quale bisogna forse aggiungere la distinzione «tra lo spazio familiare e lo spazio sociale, tra lo spazio culturale e lo spazio dell'utile, tra lo spazio del tempo libero e quello del lavoro» (cfr. M. Foucault, *Spazi altri*, 1968, trad. it. in Id., *Spazi altri*, Mimesis, Milano, 2001, pp. 19-32). Il sogno raccolto da Charlotte Beradt è il segnale della crisi di queste distinzioni, è il sintomo di una costituzione della soggettività che si svolge nell'ambito di una trasparenza, di una penetrabilità talmente forte da mettere in discussione quelle antiche gerarchie.

La seconda immagine rinvia a un passato più remoto. Molto diverso, infatti, doveva essere il modo in cui il soggetto si comprendeva nel momento aurorale dell'età moderna, all'epoca di Leibniz, quando questi concepiva l'individuo come una monade chiusa, senza porte né fi-

nestre. Anche l'ultimo e tardivo sforzo di pensare il soggetto all'interno di una sfera di protezione monadica, quello compiuto da Husserl con i suoi processi di riduzione alla sfera dell'ego trascendentale, appare più che altro come un tentativo disperato, segnato da un'irruzione dell'esterno la cui forza assume tratti persino drammatici. Ogni concezione monadica del soggetto presuppone il principio di un'armonia prestabilita: l'attenzione dell'ultimo Husserl per Leibniz deve essere letta in questa chiave. Per Husserl, tuttavia, in assenza di condizioni prettamente teologiche o religiose, e in accordo con una lettura di Leibniz tutt'altro che storicistica, l'armonia si deve a una riduzione al "Noi" che non solo precede la singolarità monadica dell'ego, ma le toglie proprio quel contesto di privatezza che ora, ripetendo un'argomentazione che accomuna nella filosofia un lungo percorso, da Kant a Wittgenstein, appare precisamente contrario alla chiusura dell'io nel guscio del suo foro interiore. È la contraddizione contro cui si batte Husserl, ma è al tempo stesso il paradosso che dà forza alla sua riflessione e che egli incontra di continuo nel suo cammino di pensiero. *Noli foras ire*, egli ripete alla fine delle *Meditazioni cartesiane* riprendendo una frase di Agostino: sappiamo però che questo invito, rivolto a una "cura di sé" del soggetto che non trova sviluppi compiuti nella fenomenologia, rimane in secondo piano rispetto alla sua attenzione per il "fuori", o meglio per il peso che il "fuori" assume nella stessa costituzione del soggetto, dunque nella stessa determinazione dell'esperienza "interna" dell'io. Nel mondo del medico berlinese di cui riferisce Charlotte Beradt, lo stesso mondo vissuto e descritto da Husserl, il "fuori" ha invaso il "dentro", si è insinuato nel sogno e nell'inconscio, ha interamente annullato la possibilità di pensare una sfera privata indipendente dalla dimensione sociale e, soprattutto, protetta da uno sguardo proveniente dall'esterno.

Come si vede da queste due immagini, proprio la distinzione fra spazio pubblico e spazio privato è uno dei temi sui quali può concentrarsi una riflessione sull'abitare che coniughi pensiero critico e archivio storico. Per un verso, infatti, sarà necessario aprire lo studio a tutta una letteratura della trasparenza che ebbe in Benjamin uno dei primi osservatori e in Paul Scheerbart, l'autore di *Lesabendio*, uno dei primi, visionari narratori. Per un altro bisognerà comprendere in quale momento della storia il tema dell'abitazione privata sia diventata una questione di interesse pubblico: è un fenomeno che data ai primi decenni dell'Ottocento e che può essere studiato, per esempio, anche in rapporto alla descrizione degli spazi urbani sparse un po' ovunque nella letteratura filosofica. Il ritratto di Manchester tracciato da Friedrich Engels nell'opera *La situazione della classe operaia in Inghilterra*, per esempio, fornisce uno spunto per comprendere come il problema dell'abitazione, nel mondo moderno, sia stato pensato in rapporto a un

sistema di potere che per la prima volta ha investito integralmente la dimensione della vita privata. La città operaia, il quartiere popolare, sono d'altra parte problemi che riemergono lungo il corso del Novecento con particolare urgenza sia nei sistemi politici totalitari di cui parlavo prima, sia nelle utopie sociali di cui sono stati portatori gli ingegneri e gli architetti, a cominciare da Le Corbusier. Proprio un'analisi dell'opera e del pensiero di Le Corbusier potrà forse aiutare a comprendere le trasformazioni concrete assunte nel Novecento dall'idea di *habitat* e condurci a problematizzare una figura della soggettività la cui crisi, dopo di allora, non ha cessato di crescere, al punto da collocarci oggi in una distanza storica che forse per la prima volta permette di individuare i limiti di un'esperienza dell'abitare alla quale non sentiamo più di appartenere pienamente.

Estetica del virtuale

di Roberto Diodato (Milano)

Progettare una “estetica del virtuale” può a mio avviso consentire:

- dal punto di vista teoretico la rifocalizzazione dello statuto attuale dell'estetica in relazione alle nuove tecnologie, alle forme di comunicazione e di arte a queste collegate, e alla configurazione del rapporto autore-fruitori che le nuove forme di comunicazione e di arte rendono possibile;
- dal punto di vista storico la rilettura, sulla base dei dibattiti odierni sulla “realtà virtuale”, di luoghi classici dell'estetica quali i temi della mimesis, del rapporto tra illusione e realtà, del rapporto tra *aisthesis* e *noesis*.

Il progetto è articolato in due parti fondamentali, relative ciascuna ai due significati fondamentali che ha assunto l'estetica nella sua storia disciplinare: teoria della conoscenza sensitiva e filosofia dell'arte. La mia intenzione conclusiva è quella di mostrare quanto sia opportuno che l'estetica si configuri come intreccio tra queste due dimensioni.

I concetti di “virtuale” e di “realtà virtuale” occupano nella odierna riflessione filosofica alcuni luoghi teorici a mio parere rilevanti per l'estetica, distribuiti a differenti livelli. In primo luogo, dal punto di vista della teoria della computazione, studio della realtà virtuale significa indagine delle condizioni di possibilità (logiche e fisiche) di un generatore di realtà virtuale, eventualmente realizzabile tramite elaboratore elettronico. Generazione di “realtà virtuale” significa generazione di qualsiasi situazione in cui a un utente si fornisca l'esperienza di essere in un ambiente specifico, e quindi per “generatore di realtà virtuale” si intende una macchina capace di far provare all'utente l'esperienza di tale ambiente. Ora, poiché abbiamo esperienza di un ambiente anche e forse innanzitutto attraverso i nostri sensi, un generatore di realtà virtuale è concepibile come un manipolatore di percezioni sensibili, e più precisamente come un “generatore di immagini sensibili” (cioè di immagini visive, sonore, tattili ecc.) capace di simulare un ambiente reale con sufficiente fedeltà. Ora un «ambiente rappresentato è fedele nella misura in cui “risponderebbe” (e non solo risponde) nel modo desiderato a ogni possibile azione dell'utente. La sua fedeltà,

pertanto, non dipende soltanto dalle esperienze che gli utenti hanno effettivamente, ma anche da quelle che avrebbero avuto se avessero scelto di comportarsi in maniera diversa [ciò] è una conseguenza diretta del fatto che la realtà virtuale è, al pari della realtà, interattiva»¹. La valutazione di questa “sufficienza” di fedeltà è problematica: se sia possibile simulare una realtà senza scarto, o costruire una “illusione perfetta” è un interessante problema logico-fisico; d’altro canto è un dato che l’ambiente virtuale tende a produrre l’esperienza di una immersione pervasiva e persuasiva e insieme relativamente consapevole del proprio particolare statuto ontologico.

Questo ambito di studi, che intende i termini “realtà virtuale” e “mondo virtuale” in senso tecnologico ristretto, cioè come illusione di interazione sensomotoria con un modello informatico per mezzo di strumenti sofisticati, intreccia i campi dell’ontologia e dell’estetica, intesa nei suo significato di teoria della conoscenza sensitiva (che quindi comprende l’*analogon rationis*, e perciò la teoria dell’immaginazione). Per esempio, come è noto, una delle questioni più dibattute nell’ontologia contemporanea è la distinzione tra cosa ed evento e relativamente la distinzione tra concreto ed astratto². Ora in ambiente virtuale ciò che è percepito dall’utente come cosa è in realtà un evento, l’attualizzazione provvisoria di un virtuale, esistente solo, nella sua attualità, come funzione di relazione interattiva. Questo spinge a riflettere, sulla necessità di considerare in modo articolato il concetto di relazione, e le nozioni di cosa e di evento come nodi relazionali, senza che del resto ciò comporti alcuna deriva scettica, poiché il virtuale possiede comunque una propria attualità anche al di là dell’interazione (è reale, appunto in quanto virtuale). Infatti la definizione del concetto di virtuale si muove in una circolarità: da un lato il concetto di virtuale può essere definito per differenza rispetto al concetto di “possibile”: al contrario del possibile, concepibile come un ente costituito che attende di essere realizzato, il virtuale si configura come complesso problematico, nodo di tendenze che impone un processo di attualizzazione. In quanto l’ambiente virtuale si sviluppa nell’interattività col fruitore, virtuale significa quindi configurazione dinamica di forze che hanno una intrinseca tendenza ad attualizzarsi in forme non totalmente pre-costituite³.

D’altro canto, e nonostante ciò, in un ambiente virtuale quanto io percepisco nelle sue qualità (come insieme di colori, di suoni, di densità tattili ecc) cioè l’ambiente in cui ho la sensazione fisica di essere immerso, non è che l’attualizzazione del contenuto di una memoria digitale, la messa in scena di un algoritmo elaborato in sistema binario⁴. Ciò spinge a interrogarsi sul rapporto tra *aisthesis* e *noesis*. Ci troviamo infatti di fronte alla possibilità di una riduzione dell’*aisthesis* in termini computazionali, la quale però non implica una riduzione

delle qualità secondarie a qualità primarie, e nemmeno la riduzione possibile del mondo a numero ⁵, bensì dice una originaria e reversibile solidarietà tra *aisthesis* e *noesis* che si esprime in un arco operativo a un estremo del quale si trova una descrizione digitale in memoria informatica e nell'altro un corpo dotato di protesi tecnologiche, cioè di estensioni non organiche dei sensi.

Si sta svolgendo a proposito di questi temi un dibattito vivace tra i teorici del virtuale ⁶, poiché un ambiente virtuale è un simulacro che può essere conosciuto, in un certo senso, solo sensibilmente, da uno sguardo eminentemente corporeo ⁷, ma al tempo stesso l'ambiente virtuale è una matematizzazione dello spazio, e le sue immagini sono l'attualizzazione di algoritmi. Si tratta di una situazione paradossale: la stessa identità, lo stesso sé dell'utente, è al tempo stesso de-corporeizzata e ipersensibilizzata ⁸.

In sintesi il processo di attualizzazione del virtuale è leggibile come processo di trasformazione di contenuti logici altamente formalizzati che rimangono celati e non visibili per il fruitore, in contenuti forme percepibili e manipolabili dal fruitore ⁹. Da questo punto di vista il virtuale interessa l'estetica in quanto si presenta come campo di continua invenzione formale e tipo particolare di interazione autore-fruitore consentita dalle specificità del mezzo elettronico. Ciò implica l'esame della realtà virtuale per quanto concerne specificamente la produzione della scrittura ipertestuale e di arte virtuale.

È solo apparentemente facile definire l'ipertesto. Così, ad esempio, Landow: «Ipertesto, un termine coniato da Theodor H. Nelson, si riferisce a una forma di testo elettronico, a una tecnologia dell'informazione radicalmente nuova e a una modalità di pubblicazione. "Con ipertesto", dice Nelson, "intendo scrittura non sequenziale – testo che si dirama e consente al lettore di scegliere; qualcosa che si fruisce meglio su uno schermo interattivo. Così come è comunemente inteso, un ipertesto è una serie di brani di testo tra cui sono definiti dei collegamenti che consentono al lettore differenti cammini". L'ipertesto, per come il termine verrà usato nelle pagine che seguono, è un testo composto da blocchi di testo – che Barthes chiama *lessie* – e da collegamenti elettronici tra questi blocchi... I collegamenti elettronici (*link*) collegano le *lessie* "esterne" rispetto a un'opera – per esempio il commento di un altro autore, o testi paralleli o contrastanti – sia *lessie* interne, e creano così un testo che viene visto come *non lineare o, propriamente, come multilineare o multisequenziale*» ¹⁰. Naturalmente i blocchi tra loro collegati possono includere dati non solo verbali. Ora da questa definizione Landow, come è noto, fa seguire conseguenze interessanti a livello teorico, tali da coinvolgere contributi notevoli e tra loro assai distanti, da Bachtin a Foucault, da Barthes, a Derrida. Rima-

ne però il problema, che ne coinvolge successivamente altri, dell'opposizione tra *non lineare e multilineare*. Ora, *multilineare* è un rafforzamento quantitativo di *lineare*, così come *multisequenziale* è un rafforzamento di *sequenziale*. Dunque se l'ipertesto è *propriamente* un testo multilineare, allora lungi dal rappresentare e sperimentare modelli di iscrizione, di scrittura o di pensiero non lineare, conferma e rafforza modelli, direi consueti, di produzione lineare. Relativamente al pensiero non lineare si trova una nota interessante nel libro di Landow: «Lee 1977 sostiene che la lingua degli abitanti delle isole Trobriand rivela che essi “non descrivono linearmente la loro attività; non fanno racconti dinamici di azioni; non usano neppure un connettivo innocuo come e”. Secondo Lee costoro non usano connessioni causali nelle loro descrizioni della realtà e “quando si tratta di agire, essi non assumono linearità ad alcun livello... non si ha una disposizione degli argomenti che rispecchi uno sviluppo, né si ha un crescendo di tono emotivo. Le sue storie non hanno trama, né sviluppo, né climax»¹¹. Ora, sono persuaso che il pensiero non sia lineare e sequenziale, sia per dir così a centro diffuso, mentre il linguaggio verbale in quanto discreto tenda a non poter essere che lineare e sequenziale¹². Ma un qualsiasi ipertesto, e specialmente un ipertesto narrativo, agisce in modo precisamente opposto: da un qualsiasi (programmato) punto (l'inevitabile “inizio”, nel senso che se anche sono possibili molti inizi sempre programmati nella loro possibilità, pure l'inizio sarà sempre uno dei molti) partono connessioni causali che fanno proliferare trame, le quali possono svilupparsi verso climax oppure, ovviamente, scegliere una differente strategia della dispositio, ma sempre in modo “lineare”. Da questo punto di vista i narratologi possono stare tranquilli: le vecchie categorie (*fabula, narratio, plot* ecc., tutto quanto insomma si può trovare sul Prince) funzionano anche per l'ipertesto¹³. Il rilievo delle categorie può però diventare più complicato perché l'ipertesto (in particolare l'ipertesto narrativo) realizza alcune possibilità, cioè alcuni mondi possibili, consentiti dal testo, è cioè una esibizione della moltiplicazione delle possibilità: una esibizione in senso proprio, perché fa emergere la traccia delle sue regole di costituzione, e ciò da un lato provoca un'interruzione della trasparenza, cioè una inevitabile ed essenzialmente importuna, in quanto interrompe una finzione che sempre si vorrebbe il più possibile mimetica, esposizione delle operazioni tecniche di messa in scena (non dell'autore, perché l'ipertesto è sempre un lavoro di équipe, compiuto da diversi livelli di competenze) e dall'altro lato, al contrario provoca per il fruitore un senso di libertà, che non è che il volto buono del noto effetto di disorientamento della navigazione ipertestuale. Abbiamo quindi due questioni che convergono in una: il proprio dell'ipertesto rispetto alla sua fruizione, o se vogliamo le potenzialità di formattazione del navigatore proprie dell'ipertesto.

Ora l'eccedenza della quantità (la quantità di percorsi possibili, la multilinearità, la cui programmazione è resa possibile dalla sostanza elettronica dell'ipertesto) comporta variazioni nella qualità? Certamente la costruzione di un ipertesto implica un'eccedenza di creatività rispetto alla costruzione di un testo, eccedenza che consiste a mio avviso non tanto nella sollecitazione di più canali sensoriali (l'aspetto ipermediale dell'ipertesto), o nell'accrescimento dell'interattività, bensì semplicemente nella costruzione dei collegamenti tra blocchi: l'ipertesto è quel testo in formato elettronico che contiene bottoni di collegamento, e forse l'ipertesto è tanto più creativo quanto meno i bottoni svolgono una mera funzione di utilità. Cioè: quanto più i bottoni costruiscono un sistema di relazioni, un sistema di nessi, che tendono ad aumentare la complessità di senso del sistema, tanto più l'ipertesto sarà dotato di qualità estetica. L'ipertesto può essere pensato così secondo una metafora organica, come sistema di relazioni in cui proprio le relazioni sono il valore aggiunto, poiché la funzionalità degli elementi che compongono il sistema dipende da esse, e quindi secondo una legge di formatività immanente, cioè un sistema di autoregolazione che si costituisce come formattazione del fruitore, cioè come condizione di possibilità dell'interattività. Da questo punto di vista l'ipertesto è una macchina estetica decisamente classica; potremmo definirlo «*oratio sensitiva perfecta*», che come è noto è la definizione che Baumgarten dà del poema nelle *Meditationes de nonnullis ad poema pertinentibus*; ma più precisamente l'ipertesto sarebbe orazione cognitivo-sensitiva perfetta, che è quella le cui varie parti tendono alla conoscenza di rappresentazioni cognitivo-sensitive, ed è tanto più perfetta quante più varie parti vi agiscono per suscitare rappresentazioni cognitivo-sensitive. È proprio ciò che produce l'ipertesto nel suo aspetto di ipermedialità. Ora la perfezione è consenso nella varietà, dove il termine consenso va preso in accezione relazionale e finalistica: consenso dei molti all'uno, in quanto di quell'uno i molti costituiscono la ragione sufficiente. Idea quindi di funzionalità architettonica: l'uno in cui le diverse parti consentono è, l'abbiamo visto, la produzione di rappresentazioni cognitivo-sensitive, e poiché le varie parti sono esse stesse rappresentazioni cognitivo-sensitive, il loro senso consiste nel suscitarne altre: l'ipertesto genera in dilatato ma controllato progresso sempre nuove rappresentazioni: produce, o dovrebbe produrre, diciamo così, il piacere o l'interesse della navigazione. Ma a questo punto non è certo il caso di argomentare una poetica dell'ipertesto, con la sua *facultas fingendi* e i suoi peculiari fantasmi, quanto coglierne il senso teorico: sempre più, e sempre più nella misura in cui nasce come tale, cioè per quanto è originale e creativo (come è il caso dell'ipertesto narrativo) l'ipertesto deriva da un processo costruttivo, non per scomposizione o decostruzione o frammentazione di un testo, ma da costruzione di schermate

attraverso la connessione di oggetti che forse non sono se non in qualche caso lessie (e talvolta nemmeno rappresentazioni sensitive): allora ciò che conta è la qualità degli oggetti o blocchi o elementi sulla quale si concentra la forza della tecnologia, e soprattutto la struttura o coerenza, cioè il nesso e il tema, sui quali si concentra la forza della teoria. Ma non mi interessano qui i problemi di sintassi interna o esterna, bensì il concetto di nesso, cioè di statuto della relazione. Ora il nesso è un legame sensato: è la relazione per cui il reciproco darsi ragione degli elementi è attuato; nessun link nell'ipertesto deve essere sterile, infecondo: l'ipertesto costituisce un ambiente in cui gli elementi si legano tra loro in successione con apparenza di sutura, secondo una modalità tendenzialmente fluida ma interrotta dalla sensibilità di porzioni di schermo. Ma l'ipertesto può prendere forma, cioè compiersi come struttura, se esiste in esso un tema, o *propositum*, o *argumentum* che sia ragione sufficiente degli elementi o rappresentazioni sensitive che lo compongono (è a questo livello, difficile però da individuare con chiarezza, che si gioca la questione del genere "letterario" di appartenenza).

È chiaro a questo punto che l'ipertesto è una efficace metafora del mondo. Se mappiamo lo spazio di tale mondo abbiamo uno spazio fisico, uno spazio logico e diversi spazi rappresentativi, espliciti o fenomenici (ciò che appare in schermata) impliciti o virtuali (i collegamenti possibili della/dalla schermata, e quindi la rete intra e inter-testuale) e uno spazio fatico che connette e mantiene la connessione con l'utente, ed è quindi innanzitutto simbolico proprio nelle suo aspetto, nella forma che assume per formattare le mosse di interazione¹⁴. Ma quello che mi interessa non è l'aspetto retorico, è lo spazio logico (il quale spiega la metafora del mondo), che corrisponde al livello dell'invisibile, di ciò che è condizione di possibilità della rappresentazione, cioè all'architettura concettuale in base alla quale gli elementi sono organizzati, a quella struttura che costituisce il luogo di iscrizioni delle parti che compongono l'ipertesto, e che interpretata nel suo senso finalistico ho chiamato tema. Ora lo spazio logico è il luogo dell'effettiva scrittura dell'ipertesto dal punto di vista del senso luogo metatestuale, che media i testi dell'ipertesto. La logica di questo spazio, come dicevo, è multilineare, ma la molteplicità è qui un valore di qualità in quanto produce, sul fruitore, lettore-visore-ascoltatore, un effetto di libertà. Lungi dall'essere anarchico, lo spazio dell'ipertesto è dotato di un'organizzazione così sofisticata da produrre un effetto di libertà, e questo costituisce una certa immagine filosofica del mondo, la complessità del quale ci fa credere di operare scelte libere.

Ora non mi pongo qui domande sulla logica dello spazio logico, che è una logica spaziale di associazione reticolare, una topologia che funziona per lo più secondo il principio di prossimità, ma nella qua-

le comunque «l'attribuzione dei riferimenti e la comprensione del senso sono continuamente sospese fino a che l'intero pattern di riferimenti interni non possa essere colto come unità»¹⁵. Mi interessa piuttosto sottolineare che l'ipertesto costituisce un'immagine teologica del mondo di un certo tipo: l'Autore plurale dell'ipertesto è un *Deus absconditus*, un Dio trascendente, più che orologiaio programmatore, che predetermina i percorsi e le scelte costruendo attraverso la loro quantità un effetto, come dicevo, di libertà. È importante notare che nell'ipertesto tradizionale (diciamo off-line) la potenza virtuale delle connessioni è alta ma non infinita: se fosse infinita la struttura logica e anche il senso della libertà a questa connesso cambierebbe. Dunque abbiamo un rafforzamento del ruolo dell'autore, ma di un autore in assenza.

Per ora ho presentato il concetto di poeta creatore della tradizione estetologica leibniziano-wolffiana, che portato all'iperbole conduce al *mundus poetarum* di Baumgarten; a livello di giudizio si tratta di valutare il concetto di progetto, la teleologia della struttura ipertestuale, ovvero il tema; ma se usciamo dall'ipertesto off-line e ci sporgiamo sull'ipertesto in web, cosa succede?, che succede se oltre all'*hyper text* aggiungiamo il *transfert protocol* nel particolare ambiente *www*?

Dunque l'ipertesto off-line tutto sommato dice un monoteismo: anche se l'autore è collettivo o multiplo, ciò vuol dire soltanto che non si configura come forma identitaria o soggettività forte, che per certi aspetti è una interessante invenzione della modernità. Del resto un Dio unico può anche ospitare una intrinseca pluralità.

Il web invece è politeista, è uno spazio pagano, in cui ci sono molti dei, ed è quindi uno spazio sul quale non si dà uno sguardo di sorvolo: nessun iperautore può avere uno sguardo totalizzante sul web. Ciò non vuol dire un guadagno assoluto di libertà, ma certamente un accresciuto senso della libertà da parte dell'utente, anche se l'utente si muove sempre su un numero parziale di località. Perciò l'ipertesto in web implica ulteriori problemi teorici: lo sfrangiamento del limite, innanzitutto. Ho potuto considerare l'ipertesto alla stregua di un'opera d'arte relativamente classica perchè era compiuto: la compiutezza è condizione di possibilità per una scala delle perfezioni, e quindi per una modalità tradizionale della valutazione estetica. Anzi l'opera d'arte è ciò che è compiuto, unico, originale, chiuso nella e per la sua novità anche e proprio nella molteplicità delle regole. D'altra parte l'opera d'arte in quanto opera, questa opera finita, è sempre infinita in quanto portatrice di verità essenzialmente ambigua, che resta se stessa ed è sempre altro da sé nella pluralità delle interpretazioni. Ma quale interpretazione è possibile per un ipertesto che si sfrangia nel web, i cui collegamenti sono quantitativamente finiti ma in effetti (per i suoi ef-

fetti) infiniti dal punto di vista del fruitore, un ipertesto i cui limiti o confini si fluidificano e si sciogliono continuamente nel gioco della navigazione in aperture non dominabili da una logica che non sia quella plurale dell'utile e del desiderio? Forse, ma non so rispondere a questa domanda, l'ipertesto on-line non è essenzialmente differente dall'ipertesto off-line ma – ed è questo che mi importa – mostra meglio alcune cose concettuali; mi limito ad accennarne tre.

La prima è una questione molto nota, sulla quale non mi trattengo perché ne ho già scritto altrove ¹⁶, e riguarda l'introduzione di un nuovo tipo di soggettività della quale l'individuo di una comunità virtuale è esemplare, ossia è un esempio, in quanto l'essere esemplare è il puramente linguistico, ovvero ciò che non è definito da alcuna proprietà tranne l'esser detto, o se volete dell'“essere detto come”: ciò non vuol dire che questo individuo non abbia corpo, anzi (ma su questo tornerò poi). Si intravede quindi la possibilità di comunità insensenziali ¹⁷, cioè comunità in cui il con-venire non concerne in nessun modo un'essenza (determinazione o funzione che consente una definizione non puramente nominale), ovvero comunità presenti solo nello spazio della comunicazione, le quali ovviamente assumono tanto più senso e forza quanto più gli spazi tecnologici, sociali e politici della comunicazione consentono. Nella comunità virtuale si fa spazio insomma in senso forte e inaugurale della parola, che trasforma delle individualità in membri di una classe la quale ha per limiti solo le proprietà linguisticamente comuni ai suoi membri. Paradossalmente un nominalismo assoluto si rovescia in un realismo assoluto.

Il secondo punto riguarda la temporalità, ovviamente come effetto di interattività, o meglio la sua percezione attraverso lo spazio. Sappiamo che la fruizione degli elementi di una schermata di ipertesto avviene a un primo livello in parallelo, con un colpo d'occhio, e sono codificati istantaneamente dal cervello: abbiamo di fronte insomma un testo iconico complesso la cui percezione è analizzabile ad esempio a livello di topologia planare, ma a questo primo sguardo istantaneo si aggiunge quasi immediatamente una fruizione sequenziale. Nell'ipertesto on line questo doppio processo si distende in un ambiente percettivo-temporale indefinito. Ora questo, a me pare, scuote l'evidenza apparentemente senza fratture del presente come forma del tempo: in quel tipo di esperienza immersiva che è la navigazione web il tempo viene davvero sentito come “tempo che non si raccoglie”, un tempo sempre travagliato da una disgiunzione, da un differimento che è il “luogo” stesso dell'alterità, introdotto nello stesso istante della percezione ¹⁸.

Il terzo punto riguarda la nozione di mondo. La rete è un insieme in continua espansione che modifica ed è contemporaneamente modificato dai suoi utenti. I punti di vista, che sono sempre nella rete perché un punto di vista esterno, globale non può esistere, sono insieme

determinati e indeterminati, sono insieme non-finiti e definiti, poiché non sono altro che relazioni in continua mutazione. In questo sistema essenzialmente privo di verità, il mondo sembra essere pensato nello spazio-tempo come struttura relazionale, e moltiplicato potenzialmente all'infinito nella rete espressivo-rappresentativa delle interazioni e dei collegamenti. Questo mondo ha carattere totale: nel suo dinamismo tutti i possibili che possono attualizzarsi si attualizzano, ma non è dotato di alcuna teleologia, in quanto non è possibile uno sguardo esterno dominante: si tratta quindi di un ulteriore e alternativa metafora del mondo.

Un passo ulteriore rispetto all'argomento dell'ipertesto on line riguarda propriamente il concetto di cyberspazio e di arte virtuale ¹⁹, concetti che a questo punto interessano particolarmente l'estetica in quanto implicano la corporeità in plesso con l'intelligenza; a mio avviso all'oggetto proprio dell'estetica appartengono le modalità dell'esperienza in cui mente e corpo sono inestricabili, e credo si possano pensare concetti noti come quelli di intelligenza collettiva ²⁰ e di intelligenza connettiva ²¹ solo in relazione ai modi virtuali della corporeità. L'ipertesto nel cyberspazio ²² dovrebbe allora essere considerato come ambiente sensitivo-cognitivo, al di là di quanto è ora tecnicamente possibile. Definirei, per ora, questo ambiente spazio aptico ²³, lo spazio aptico non è ottico, non è un'organizzazione che fonda l'apparenza stagliandola e scontornandola secondo leggi per esempio prospettiche, e nemmeno è uno spazio tattile, che in certo modo ottunde l'intelligenza visiva per concentrarsi sulla sensibilità, subordinando per dir così l'occhio alla mano. È piuttosto un luogo di integrazione in cui l'occhio tocca l'ambiente, la mano vede le cose, in una continua reversibilità. Siamo così di fronte a una ulteriore metafora del mondo, in cui il massimo dell'artificialità permette di accostarsi alla natura: così un'estetica dell'apparizione tende a sostituire un'estetica della rappresentazione: «il mondo non è qualcosa da rappresentare, ma si nasce, per dir così, nelle cose del mondo»... Sto parafrasando a questo punto, come è chiaro, *L'occhio e lo spirito* di Merleau-Ponty: essenza ed esistenza, immaginario e reale, visibile ed invisibile: l'ipertesto virtuale confonde tutte le nostre categorie, dispiegando il suo universo elettronico-onirico di esenze carnali, di rassomiglianze efficaci, di significazioni mute ²⁴.

¹ D. Deutsch, *La trama della realtà*, trad. di S. Frediani, Einaudi, Torino, 1997, p. 105.

² Se ne può trovare una ricostruzione in A. C. Varzi, *Parole, oggetti, eventi*, Carocci, Roma, 2001, pp. 39-62.

³ Cfr. P. Lévy, *Il virtuale*, trad. M. Colò e M. Di Sopra, Cortina, Milano, 1997, p. 6. Lévy rinvia al Deleuze di *Differenza e ripetizione*.

⁴ Cfr. P. Lévy, *Cybercultura*, trad. D. Feroldi, Feltrinelli, Milano, 1999, p. 52.

⁵ Sul rapporto numero-opera virtuale cfr. P. Queau, *Le virtuel: vertus et vertiges* (leggibile al sito <http://www.ina.fr/livre/html>): «Quelle est la substance de l'oeuvre virtuelle? Le modèle et l'image, l'intelligible et le sensible, contribuent pour leur part à l'essence de l'oeuvre, à son idée fondamentale. Mais ce sont les nombres qui unissent substantiellement la représentation intelligible (le modèle) et la représentation sensible (les images). Ce sont donc eux qui forment la "substance" de l'oeuvre virtuelle. Mais, attention, cette appellation de "substance" est alors seulement métaphorique. Cependant, en tant que ce sont ces nombres qui permettent l'unité de l'oeuvre, cette métaphore prend une valeur analogique... Autrement dit, c'est par abus de langage que l'on présente l'oeuvre virtuelle comme constituée de nombres, comme substantiellement numérique. Mais cette métaphore abusive n'est pas sans valeur. Elle évoque les rapports entre la multiplicité des manifestations potentielles ou virtuelles de l'oeuvre et l'unité formelle qui fait qu'elle est une oeuvre».

⁶ Se ne può trovare una ricostruzione in J. D. Bolter-R. Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, MIT Press, Cambridge (Mass.), 2000, pp. 248-54.

⁷ Di conseguenza lo studio del corpo e della sensibilità a livello fisiologico è essenziale per la costruzione di ambienti virtuali; è quanto si può ricavare per esempio da un classico della letteratura sulla realtà virtuale come *Silicon Mirage* di Aukstakalnis e Blatner (trad. it. di G. B. Picco col titolo *Miraggi elettronici*, Feltrinelli, Milano, 1995).

⁸ Forse la peculiarità di questa situazione spinge a riflettere per differenza sulle capacità proprie del corpo organico: la differenza tra computer e uomo non consiste nel fatto che il computer non pensa (non può memorizzare e calcolare), e nemmeno nel fatto che il computer non "sente" (può sentire benissimo: digitalizza colori, riconosce il tono della mia voce...), bensì, per usare un termine abusato e complesso, nel fatto che il computer non immagina (può produrre immagini ma non immagina), cioè non può pensare mediante i sensi o sentire col pensiero, perché non è sinolo percezione-pensiero, perché il suo corpo e la sua mente sono due cose e non una sola, non è quell'unità di fondo che noi siamo, e che può esprimersi in una gamma relativamente differenziabile di capacità.

⁹ David Deutsch propone un'interessante analogia: «Forse non è altrettanto ovvio il fatto che anche la nostra esperienza "diretta" del mondo attraverso i sensi è una realtà virtuale: non abbiamo mai esperienza diretta dei segnali nervosi – non sapremmo che fare di quei flussi torrenziali di scariche elettriche. Ciò di cui facciamo esperienza diretta è proprio una traduzione in una realtà virtuale, generata appositamente per noi dalla mente inconscia a partire dai dati sensoriali con l'aiuto di alcune teorie innate e apprese (cioè di programmi) su come interpretarli», *La trama della realtà*, cit., p. 110.

¹⁰ G. P. Landow, *Iper testo. Il futuro della scrittura*, a cura di B. Bassi, Baskerville, Bologna, 1993, pp. 6-7 (il corsivo è mio). Nella nuova edizione italiana di *Hypertext 2.0. The convergence of Contemporary Critical Theory and Technology* (a cura di Paolo Ferri col titolo *L'ipertesto. Tecnologie digitali e critica letteraria*, Bruno Mondadori, Milano, 1998), la citazione si trova alle pp. 23-25.

¹¹ Landow, cit., p. 126, nota 1. L'articolo di Lee è *Lineal and Nonlinear Codifications of Reality*, in J. L. Dolgin, D. S. Kemnitzer, D. M. Schneider (a cura di), *Symbolic Anthropology: A Reader in the Study of Symbols and Meanings*, Columbia University Press, New York, 1977, pp. 151-64.

¹² Ho raggiunto questa persuasione collaborando col p. Roberto Busa S. J. al proseguimento dell'*Index thomisticus*, cfr. R. Diodato, *Tra linguistica e ontologia: tipi di semanticità emergenti dal lessico tomista*, "Rivista di filosofia neoscolastica", 4, 1991, pp. 512-24.

¹³ Sul rapporto tra critica letteraria e ipertestualità cfr. Alberto Cadioli: *Il critico navigante. Saggio sull'ipertesto e la critica letteraria*, Marietti, Milano, 1998.

¹⁴ Cfr. F. Colombo-R. Eugeni, *Il testo visibile*, La Nuova Italia Scientifica, Firenze, 1996, p. 197.

¹⁵ G. Bettetini-N. Vittadini-B. Gasparini, *Gli spazi dell'ipertesto*, Bompiani, Milano 1999, p. 58.

¹⁶ Cfr. per l'essenziale R. Diodato, *Tre note su informatica e filosofia*, in *La rivoluzione digitale nella cultura umanistica*, a cura di P. Nerozzi Bellman, Mimesis, Milano, 1997, pp. 133-35, e più distesamente R. Diodato-P. Ferri, *Il concetto di comunità virtuale*, in Aa. Vv., *L'Europa multiculturale*, a cura di R. Cotteri, Accademia di studi italo-tedeschi, Merano,

1998, pp. 336-43. Sul concetto di comunità virtuale cfr. *Le comunità virtuali*, a cura di P. Carbone e P. Ferri, Mimesis, Milano, 1999, e il secondo capitolo del libro di P. Ferri, *La rivoluzione digitale*, Mimesis, Milano, 1999, pp. 45-114.

¹⁷ Si incrocia così il recente dibattito sull'idea di comunità inconfessabile (Blanchot), inoperosa (Nancy), inessenziale (Agamben).

¹⁸ Il riferimento è a *Ousia e grammé* di Derrida, sul quale, relativamente al problema qui accennato cfr. R. Diodato, *Nichilismo-antinichilismo. Nota su Ousia et grammé di Derrida*, "Per la filosofia", 43, 1998, pp. 57-63.

¹⁹ Per una descrizione di alcune tra le più interessanti e recenti opere di arte virtuale cfr. D. Danelli, *Per una scultura digitale a bassa densità*, in Aa. Vv., *Nel focolo che li affina. Quattro studi per Francesco Piselli*, Prometheus, Milano, 2000, pp. 23-44. In questo articolo Diana Danelli, ricercatrice presso il polo di Crema del Politecnico di Milano e collaboratrice in questa mia ricerca, presenta anche un proprio progetto di organismo digitale interattivo. Altre opere d'arte virtuale particolarmente note e di straordinario interesse (come *Osmosi* di Char Davies, *Il vitello d'oro* e *Luoghi* di Jeffrey Shaw, *Al di là delle pagine* di Masaki Fujihata) sono descritte da Pierre Lévy in *Cybercultura*, cit., pp. 42-79.

²⁰ Cfr. P. Lévy, *L'intelligenza collettiva. Per un'antropologia del cyberspazio*, trad. M. Colò e D. Feroldi, Feltrinelli, Milano, 1996.

²¹ Cfr. D. De Kerckhove, *L'intelligenza connettiva. L'avvento della Web Society*, De Laurentiis multimedia, Roma, 1999.

²² Come è chiaro mi sto riferendo a un ambiente virtuale ancora ipotetico.

²³ Prendo il termine da Deleuze: *Francis Bacon. Logica della sensazione*, trad. S. Verdicchio, Quodlibet, Macerata, 1995, cfr. per es. p. 193. Di percezione aptica in relazione alla realtà virtuale, ma in senso differente da quello qui usato, scrive H. Rheingold, *La realtà virtuale*, trad. V. Saggini, Baskerville, Bologna, 1993, pp. 31-32.

²⁴ Cfr. *L'occhio e lo spirito*, trad. A. Sordini, SE, Milano, 1989, p. 28. L'argomento è ovviamente da sviluppare. È senza dubbio problematico sia parlare di spazio aptico a proposito di Merlau-Ponty, sia relazionare Deleuze a Merlau-Ponty sulla questione della "carne" (al proposito, per le critiche di Deleuze a Merlau-Ponty, cfr. M. Carbone, *Carne*, "aut-aut", 304, 2001, pp. 116-17). Si tratta però di ripensare questi temi all'interno di un nuovo contesto.

Di una genealogia del giudizio estetico

di Giovanni Matteucci (Bologna)

1. Cercando di rispettare lo spirito di questo Seminario, ritengo di dover delineare qui alcune possibilità di discorso piuttosto che presentare risultati di ricerche già compiute. Quindi in quel che dirò le questioni aperte prevarranno su soluzioni, conclusioni e bilanci. Questa premessa è particolarmente necessaria dal momento che il fenomeno intorno a cui gravitano le mie riflessioni non è esente da equivoci. “Giudizio estetico” fa pensare a cose che vanno dal criticismo kantiano alla teoria logica, dalla storia della critica all’analisi dell’arte e del costume. La indeterminatezza della nozione è testimoniata dagli atti di un Simposio del 1958¹, in cui ciascuna delle varie prospettive che ebbero voce in quell’assise conferisce al problema un senso peculiare. Di per sé un procedimento *genealogico* non dà risposte definitive a questioni di tal genere. Piuttosto, un “discorso sulla generazione”, una *γενεαλογία* appunto, può costituire un approccio proficuo se implica l’assunzione di una prospettiva che circoscriva la indeterminatezza. È vero: così ci si espone al rischio di tenere discorsi che appaiono «poco diversi dalle favole dei bambini»²; ma dal giudizio del sacerdote di Sais, oltre al conforto di essere accomunati niente meno che a Solone, si può trarre l’ammonimento ad assegnare ai termini della ricerca un valore poco più che euristico. E una *γενεαλογία* appare utile anche perché, intesa come “fenomenologia dei processi formativi”, dovrebbe esaminare il giudizio estetico nel suo nascere, prestando particolare attenzione ai fattori e alle condizioni della sua generazione piuttosto che alla sua sola realtà empirica.

2. La premessa euristica di queste riflessioni è che il capire implica il giudicare. A supporto di questa premessa si potrebbe invocare Kant («conoscere è giudicare»). In tal caso, però, si sarebbe impegnati a concepire conoscenza e giudizio secondo principi coerenti con la prima *Critica*, sempre che sia lecito equiparare il capire al conoscere. La premessa utile a questo discorso è di portata assai minore. Si limita a constatare che l’aver capito o compreso – adottando una sinonimia non casuale – ha riscontro in un enunciato giudicativo, senza che nulla vada perduto e senza che si generino distorsioni. Tra i molti modi di

versi per illustrare il senso di tale premessa, quello più consono ai miei scopi è la descrizione di un caso di comprensione connessa a giudizi estetici – in breve: una comprensione estetica –, dando svolgimento a un tema introduttivo a mo' di una *ouverture*. Il caso strategicamente utile a questo fine è quello della comprensione di un brano musicale.

3. Se un brano musicale consistesse di suoni e rapporti sonori dotati di capacità denotativa, la relativa comprensione sarebbe analoga a quella di proposizioni più o meno complesse. Ma nel fenomeno musicale si dissolve il vincolo denotativo, e curiosamente quella che potrebbe apparire una agevolazione diviene un elemento che accresce la difficoltà della comprensione. Credo sia meglio dire che per questo motivo il fenomeno musicale mostra la ingenuità di una teoria della comprensione costruita sulla denotatività della espressione, anche di quella linguistica. Il venir meno del vincolo denotativo nel fraseggio musicale rivela la limitazione di concezioni semiotico-denotative, tendenzialmente convenzionaliste, anche del linguaggio. I fonemi, come i suoni, ingranano tra loro secondo fattori modali che non sono indifferenti. Almeno un nucleo della sensatezza dell'espressione prescinde dunque dalla denotazione e, più in generale, dalla referenzialità. La comprensione della musica ne dà chiara testimonianza.

4. Analoga conclusione si trae dagli scritti di un autore del XVIII secolo riesumati di recente da Claude Lévi-Strauss. Michel-Paul-Guy de Chabanon, musicista e filosofo, pone già il valore della musica nella compagine strutturale diacronica dei suoni³. Più di recente, Hans Heinrich Eggebrecht, mentre da un lato ha schiacciato il linguaggio su una immagine poco generosa nei confronti degli studi degli ultimi due secoli, dall'altro ha dato rilievo alla intrinseca sensatezza del fenomeno musicale, notando che «il significato della nota è se stessa»⁴. Se si muove da tali indicazioni, un brano musicale risulta capito, compreso, quando se ne afferra la immanente significatività. Se poi, com'è doveroso, ci si chiede in cosa consista la proprietà appena indicata, oltre che seguire il ragionamento di Eggebrecht, che nello stesso contesto risolve la significatività nella «legalità» esibita dal suono, si può passare a un saggio del musicologo Carl Dahlhaus, che spiega: «lo strato acusticamente reale è un segno per momenti intenzionali che, egualmente, sono musica e null'altro»; e aggiunge: «sussiste una relazione inframusicale tra designante e designato, tra il fatto sonoro e la "dinamica interna" ovvero la "logica musicale" che esso significa»⁵. La significatività, la legalità del fenomeno musicale deriva da una logica che è peculiare non tanto, o non solo, perché inerisce alla musica, ma in quanto deve dar conto di strutture nativamente dinamiche, processuali. È forse curioso che questa idea di una logica musicale abbia come pro-

genitore, prima ancora che Arnold Schönberg, un contemporaneo di Chabanon, ossia Johann Nicolaus Frenkel. È però senz'altro notevole che Dahlhaus, poco dopo il passo citato, sottragga la logica musicale allo strato, per così dire, sintattico della composizione, definendola il «correlato – ovvero la “forma interna” – di una sintassi musicale» (ivi, p. 172).

5. Capire un brano musicale, comprenderne l'articolazione significativa, è atto diverso non solo dal correlare eventi sonori a stati psichici (sarebbe ancora un caso di referenzialità, mentre si tratta di uno stato di cose “inframusicale”), ma anche dal riconoscerne coerenza e consistenza sintattica. Distinguendosi così da entrambi i moduli ermeneutici definiti da Schleiermacher, sia quello “tecnico” (constatazione extrasemiotica) sia quello “grammaticale” (constatazione intrasemiotica)⁶, la comprensione che afferra la significatività del brano risulta un atto *toto coelo* dissimile dalla constatazione e dalla interpretazione. Sintomatico è al riguardo l'impiego della nozione humboldtiana di forma interna, che definisce il nucleo generativo di una grammatica, e dunque non è assimilabile a quest'ultima, né tanto meno a uno psichismo⁷. Vicina alla immagine eraclitea del λόγος come πῦρ φλόγιμον (come scrive Humboldt: «fuoco che arde all'interno»⁸), la forma interna rappresenta una immanente capacità poetica che si estrinseca nella produzione di eventi sempre nuovi. Essa cioè costituisce l'argomento di una logica dei processi formativi. Mentre si esteriorizza nelle strutture grammaticali, nelle sintassi musicali, diviene quasi imbarazzante definire quando essa si mostri nell'esperienza, o meglio: come esperienza. Se si chiedesse quali sono i luoghi nei quali si esperisce tale *logos*, la risposta dovrebbe essere: tutti. Per definizione, infatti, ogni segmento di una lingua è improntato alla relativa forma interna, pena la non appartenenza a tale lingua. D'altro canto, se la forma interna divenisse contenuto di un enunciato, perderebbe il proprio carattere *formante*, decadendo a *forma formata*. Perciò Humboldt sottolinea che la si può cogliere solo nella sua correlazione con le strutture esteriori della lingua. È in virtù di questa legalità operativa, e non certo mediante circolari riferimenti a ideali totalità ermeneutiche, che, come scrive Humboldt, «sin dal suo primo elemento la produzione del linguaggio è un procedimento sintetico e cioè tale, nel senso più autentico della parola, che la sintesi crea in esso qualcosa che non ha esistenza autonoma in nessuna delle parti collegate»⁹.

6. Ricorrere a una teoria della interpretazione per illustrare la comprensione di un brano musicale non consente di cogliere la esperienza della novità che, invece, la forma interna implica in quanto *enérgeia*. Humboldt, sebbene presumibilmente conoscesse le definizioni schle-

iermacheriane, resta fedele a una concezione proteiforme della esperienza di stampo goetheano. Nel caso del brano musicale, nella modulazione acustica e nella “inframusicalità” della significatività di una sequenza di note, la legalità correlata alla sintassi è condizione interna di ogni esperienza pregnante che se ne fa. Il comprendere, rapportato a tale dimensione estranea a ogni possibile referenzialità, si colloca in continuità con l’esperienza letteralmente estetica. Viene esclusa una concezione del comprendere come atto successivo alla esperienza, magari frutto della mediazione di una attività interpretativa. Sostenuta in qualche modo dalla stessa poieticità del fenomeno, la comprensione è aspetto di uno *stato* dell’esperienza, non effetto di una *attività* che si rivolge all’esperienza. Nel secondo caso, l’esperienza resta concepibile come successione di elementi ripresi in una costruzione interpretativa (il contenuto è immediato, mentre l’esperienza è mediata); nel primo caso, l’esperienza è luogo della articolazione, della costituzione di soggettualità e oggettualità (l’accesso all’esperienza è immediato, mentre i suoi contenuti sono mediati). Un brano musicale deve essere ascoltato per venir compreso: solo nella sua stessa articolazione il fenomeno vive.

7. Questo punto di intersezione tra comprensione e articolazione di novità affiora anche in alcuni pensieri di Wittgenstein sulla questione del rispetto delle regole. Roberto Dionigi ha messo bene in luce la posizione di Wittgenstein insistendo sul fatto che in quella prospettiva «il significato della regola è il modo di seguirla»¹⁰. Il § 198 della prima parte delle *Ricerche filosofiche* assume importanza, al riguardo, anche per sottolineare la distanza tra una interpretazione e il modo in cui una regola sollecita un atto che le obbedisca. Quando Wittgenstein scrive: «ogni interpretazione è sospesa nell’aria insieme con l’interpretato; quella non può servire da sostegno a questo»¹¹, intende escludere la rilevanza della interpretazione proprio quando si tratta di applicare regole, in quanto – commenta Dionigi – l’interpretazione «non può in alcun modo produrre l’accordo tra la regola e ciò che faccio, poiché non abbiamo alcuna idea di cosa significhi “concordanza” prima di avere imparato a seguire una regola». E nella misura in cui la comprensione ricade nel paradigma del seguire una regola, «quando comprendo non interpreto un bel nulla»¹².

8. Si tratta di un punto particolarmente delicato, in cui credo ricada anche il possibile discorso relativo alla “anticipazione estetica” che viene indagato da Giuseppe Di Giacomo, e che viene affrontato anche da Silvana Borutti, che riconosce nel *Darstellen* di Wittgenstein il kantiano «riflettere immaginativamente sul particolare» che rende l’oggetto «uno “schema”, un’immagine che esibisce la propria regola di costruzione»¹³.

Ma in questa sede il fatto che la funzione delle regole sia non di causare ma di «suggerire» (cfr. Z, § 280)¹⁴, serve solo per seguire il filo della comprensione musicale su cui Wittgenstein si sofferma anche in alcune pagine risalenti al 1948. Anzitutto, la comprensione non è un vissuto che corre parallelo alla esperienza percettiva, poiché in tal caso si creerebbe un assurdo raddoppiamento. Essa non può poi considerarsi nemmeno un atto successivo all'esperienza, poiché si capisce mentre si ascolta. Piuttosto, si dovrà riconoscere che la comprensione è implicata nella esperienza. Ne concerne la modalità di svolgimento: chi capisce modula, all'interno dell'esperienza in corso d'opera, il proprio comportamento diversamente da chi non riesce a comprendere, e fa dunque una esperienza che avrà modi suoi propri di manifestarsi. Nel contesto dialogico della scrittura wittgensteiniana, il punto viene così illustrato: «Come si spiegherà allora a qualcuno che cosa vuol dire “comprendere la musica”? Elencandogli le immagini mentali, le sensazioni di movimento, ecc., che ha chi comprende? Se mai, invece, mostrandogli i movimenti nell'espressione di chi comprende» (PD, p. 133). L'esperienza estetica viene così ancorata alla espressività, non perché ineffabilmente geniale, ma perché performativamente dotata di una forza elocutiva¹⁵ che si estrinseca in atti espressivi coordinati alla medesima regola del complessivo fenomeno che essi a loro volta esibiscono: «la comprensione della musica ha una certa espressione, nell'ascoltare, nel suonare, e anche in altri movimenti» (*ibid.*).

9. Il fulcro della questione è che le regole realizzano la propria funzione operativa restando tacite: «Il modo in cui una parola si capisce, questo le parole da sole non lo dicono» (Z, § 144). I canoni ermeneutici della interpretazione risultano inefficaci nel momento in cui si considerano gli atti espressivi come *gesti* che vengono compiuti per *fare* qualcosa¹⁶. Per rimanere al nostro esempio, mentre si cerca di comprendere un brano musicale ha luogo l'addestramento a un “gioco” espressivo che colloca colui che vuole comprendere in una posizione eccentrica e di dissidio rispetto al fenomeno, di «lotta contro il linguaggio» (PD, p. 35), contro l'espressione: ben altra cosa rispetto al tenore arrendevole del *Mitspieler* descritto nell'estetica ermeneutico-ontologica, che infatti non ritiene cruciale il problema dell'addestramento al gioco, e che fatica a contemplare lo spettro graduato dei casi di fallimento nella comprensione¹⁷. Wittgenstein propone una concezione “polemica” della comprensione che vale anzitutto ma non esclusivamente per il linguaggio, e che sfocia nella produzione di nuovi atti espressivi. Da un lato, in Zettel (§ 245) si legge che «in molti casi, come criterio del comprendere si potrebbe stabilire che si debba poter rappresentare graficamente il senso delle proposizioni». Dall'altro lato, in una riflessione del 1946 Wittgenstein osserva: «In che cosa consiste ascoltare una frase musicale e com-

prenderla? Abbeverarsi dell'espressione del volto? Pensa al comportamento di chi ritrae un volto capendone a fondo l'espressione. Pensa al volto, ai movimenti del disegnatore; – come si esprime il fatto che ciascun segno che egli traccia è dettato dal volto, che nulla è arbitrario, che egli è uno strumento sensibile?» (PD, p. 101). Dal linguaggio si giunge al problema espressivo considerando fenomeni in cui l'elemento denotativo è di scarso rilievo, volgendosi cioè a eventi dotati precipuamente di capacità espressiva («Un tema [musicale], non meno di un volto, ha un'espressione»; PD, p. 102). E poiché un brano musicale, quale fenomeno espressivo, esibisce come propria regola la modalità della sua articolazione irriducibile, sebbene connessa strettamente, alla coerenza sintattica, la sua significatività viene capita laddove le si dà nuova espressione, entrando «per così dire con essa in risonanza» (PD, p. 114). I gesti, le interiezioni, gli atti nei quali ciò accade si possono formulare come giudizi estetici.

10. Nelle *Lezioni* del 1938 la dimensione specifica della predicazione estetica viene ribadita riconducendo le aggettivazioni di ordine estetico a interiezioni e gesti. L'aspetto di rilievo che emerge in questi testi apocriefi, e che comunque riceve puntuale conferma in pagine autografe di Wittgenstein, è che nel “giudizio”, o in ciò che agisce come “giudizio”, l'esperienza estetica trova compimento. In altri termini, il “giudizio” diviene parte integrante della esperienza. La regola del fenomeno che orienta riflessivamente anche il momento conclusivo resta solo esibita, a conferma della natura performativa dell'intero fenomeno. Il predicato estetico è manifestazione abbreviata di questa continuità esperienziale. Nella prima parte delle *Lezioni* si legge: «È notevole che nella vita reale, quando si danno giudizi estetici, aggettivi estetici come “splendido”, “bello”, ecc., abbiano scarsissima importanza. Si usano aggettivi estetici in una critica musicale? Tu dici “Guarda questo paesaggio”, oppure “Questo brano è incoerente”. Oppure dici, in una critica a una poesia “Il suo uso delle immagini è preciso”. Le parole che usi sono più affini a “giusto” e “corretto” (così come sono usate nel linguaggio comune) che a “bello” e “grazioso»» (LE I, § 8). La svalutazione del predicato estetico (“bello” è parola che ricopre uno «stupido ruolo»; è concetto che «crea danni»; cfr. PD, pp. 102 e 108) è funzionale alla considerazione performativa del giudizio estetico. In tal caso, la pretesa di “validità condivisa” del giudizio si giustifica con la possibilità di eseguire di nuovo la medesima esperienza ogni volta da parte di ciascuno. Chi vuole convincermi della sua valutazione non si servirà di dimostrazioni se non a supporto di esclamazioni come “Guarda questo paesaggio!”, “Ascolta bene!”, “Come fai a non notarlo!?”..., conferendo al giudizio estetico – kantianamente – una universalità soggettiva.

11. In un altro gruppo di riflessioni, Wittgenstein afferma che la comprensione di un brano musicale si manifesta con il «suonare con espressione» (OFP II, § 467), e giunge alla seguente conclusione: «a chi è stato educato in una determinata cultura, e che quindi ha nei confronti della musica queste e queste reazioni, si potrà insegnare l'uso delle parole “suonare con espressione”» (OFP II, § 468). Che per spiegare il fenomeno della comprensione estetica sia necessario ricorrere alla relativa contestualizzazione in una «cultura», in una «forma di vita», è idea che si incontra anche nella prima parte delle *Lezioni di estetica* (cfr. LE I, §§ 25, 26 e 35). Non si tratta di un cedimento al relativismo culturale, come accadrebbe se l'intera questione del capire e del giudicare fosse impostata nei termini di una teoria della interpretazione. La prospettiva che si sta seguendo, invece, fa perno su uno *stato* di esperienza (non riduttivamente «dell'anima»; cfr. Z, § 26) analogo a ciò che spesso Wittgenstein indaga sotto il titolo del «vedere-come»¹⁸. Capire è saper vedere e saper ascoltare, afferrare il percepito in un modo da convalidare le regole agite nel fenomeno. Di ciò si dà realizzazione in atti conseguenti, quali sono anche i giudizi estetici che rispettano, e anzi istituiscono giochi linguistico-espressivi sedimentati in stili e culture, mostrando così la loro “correttezza” extra-sintattica¹⁹. Ed è da qui che muovono le interpretazioni.

12. Le riflessioni svolte sfociano nel riconoscimento del carattere espressivo, della forza elocutiva, del giudizio estetico, che non si esaurisce pertanto in un enunciato predicativo in senso proprio. Il “predicato” non denota la qualità del soggetto proposizionale, ossia dell'oggetto esperito, come dice già Kant nel § 6 della terza *Critica*. Funzione primaria di questo atto è concludere l'esperienza estetica. Il giudizio estetico realizza, cioè, la forma interna del fenomeno, ed esibisce prospetticamente la modalità connettiva, la sensatezza potenziale dell'esperienza in corso d'opera. Credo che questa sia una ragione forte della equivocità, della plurivocità, che affligge il “bello” come predicato estetico. Infatti, il giudizio estetico, essendo esso stesso esperienza, si situa di necessità ogni volta in un particolare contesto di esistenza e di cultura. Questa «struttura temporale» del giudizio estetico è stata analizzata da Rosario Assunto nella comunicazione presentata al già menzionato Simposio del 1958²⁰. Essa però costituisce un filo rosso della ricerca assuntiana, capace di impostare l'intera questione con una semplicità che è stata giustamente considerata «epistemicamente rivoluzionaria»²¹ nel suo riproporre i termini essenziali del problema: «Giudizio estetico è unione di un soggetto singolare e di un predicato universale: studiare la storia del giudizio estetico in un determinato periodo storico significa dunque ricostruire le maniere come la cultura di quel periodo ne concepiva il soggetto e il predicato»²². A ben vedere, una

certa sintonia con Wittgenstein permane anche laddove Assunto definisce la critica «mediatrice fra l'opera d'arte e il mondo nella quale essa vive»²³. Infatti, la struttura soggetto-predicato mostra la sua piena problematicità proprio svolgendo la funzione attiva di mediazione che interessa, più che la nuda empiricità, la relazione del fenomeno con le idee che intessono e governano il fare: «la mediazione fra l'opera, soggetto giudicato, e il mondo, risulta nel predicato del giudizio che la critica pronunzia: approvazione o disapprovazione, elogio o condanna, dal punto di vista universale, che è il punto di vista del mondo, di cui la critica è interprete»²⁴.

13. Le considerazioni di Assunto vanno nella direzione di una fenomenologia critico-storica tesa ad approfondire il senso del predicato estetico che si rifrange nella serie di articolazioni delle situazioni esperienziali. Su un piano schiettamente teoretico, Assunto enuclea il medesimo problema della forma interna, spostando il fuoco del discorso dal piano empirico al piano di una fenomenologia dei processi formativi, della scansione dell'esperienza. Mostrando contiguità con il relazionismo paciano, egli osserva infatti che occorre ammettere «una strutturazione temporale della esperienza», e dunque determinare il giudizio estetico come «qualificazione del presente di ogni esperienza»²⁵. In termini relazionistici, il giudizio estetico inerisce alla pluralità degli orizzonti culturali e stilistici grazie alla sua funzione di configurazione temporale: «Nel predicato del giudizio estetico possiamo [...] accertare una costante e una variabile. Costante è la qualità estetica come qualità presente del soggetto giudicato; variabile è il carattere di tale qualità, che cambia secondo la struttura temporale interna della presenza, il suo configurarsi come presenza reale o possibile o necessaria»²⁶. Visti i presupposti, uno dei momenti più interessanti di questa riflessione di Assunto diventa quello che ha per argomento la possibilità di delineare uno «schematismo operante in tutti i giudizi estetici»²⁷. Per una filosofia della relazione, nelle variazioni del predicato estetico si trova un punto di sutura tra idealità ed empiricità, e dunque si rivela l'ispessimento temporale e la storicità costitutiva dell'esperienza. Le variazioni predicative, private di funzione denotativa, designano – come gli schemi kantiani – modalità connettive, configurazioni diacroniche, in un'area di confine che si distende «fra il valore nella sua trascendentalità e l'esperienza nella quale essa si realizza e viene riconosciuta» (ivi, p. 90).

14. Tutti gli spunti fin qui ricordati convergono verso una concezione operativo-fenomenologica del trascendentale, traslato dalla purezza noetica alla materialità storica della concreta esperienza. Solo in singoli atti espressivi esiste l'idea agita nel predicato estetico, e in nessuno di tali atti essa si esaurisce, sulla scorta di un modello goetheano già emer-

so in relazione a Humboldt e che si può riepilogare sottolineando, con Assunto, la molteplicità storica delle «maniere in cui l'unica bellezza in sé indefinibile si manifesta nella esperienza» (*ibid.*). La schematizzazione ricopre pertanto un ruolo di maggiore radicalità una volta che venga affiancata da contenuti noetici determinati e determinanti, come Kant scrive nel § 35 della terza *Critica*, lasciando a referente del giudizio di gusto non proprietà cosali ma modalità esperienziali. E per quanto sia vago questo riferimento allo schematismo, è importante notare il problema che vi è sotteso: quello di una coordinazione e intersezione tra ordine noetico e ordine estetico che non può essere affidata a elementi passivi poiché invece esige modulazioni prospettiche di caso in caso incalcolabili. Lo schematismo, in maniera particolarmente chiara proprio dove vengono meno contenuti concettuali determinati, rivela la sua inerzia alla riflessività poetica dell'esperienza che altri ha indicato mediante il concetto di forma interna. La *Urteilkraft* della terza *Critica*, come ha osservato Emilio Garroni, non è di carattere meramente «applicativo» ma risulta intrinsecamente «costruttiva» proprio perché riflettente, e l'estetico appare «non una condizione dell'intuizione sensibile, ma un principio che rende pensabile l'anticipazione e la formazione dell'esperienza»²⁸. Tutt'altro che constatativo, il giudizio estetico dovrà possedere carattere esecutivo, e realizzare efficacemente (per la sua forza elocutiva) quel che esprime, ossia la "bellezza" del *So-Sein*, un nuovo tratto di articolazione della regola trascinata con sé dal fenomeno, della modalità di configurazione interpolata nell'evento.

15. L'intreccio tra *aisthesis* e *noesis* nella poeticità dell'esperienza invita a superare la rigida partizione in facoltà, e a scomporre l'estetico in una pluralità di motivi, onde neutralizzare ogni rischio di ipostatizzazione. Entrambi questi obiettivi esigono però che si riconoscano forme attive di strutturazione dell'esperienza non meramente noetiche, non puramente concettuali, cresciute a vivo contatto con la concretezza dell'empiria. In tal modo anche questa genealogia si arricchirebbe di nuovi elementi. Prima della stagione del criticismo kantiano, Herder inquadra il problema che Kant affronta con lo schematismo elaborando una descrizione dei momenti sorgivi dell'esperienza che poggia sull'assioma della indivisibilità dell'anima, della sua non segmentabilità in facoltà concorrenti. La radice di tale descrizione è antropologica: «Un essere indipendente e libero, il quale non solo conosce, vuole e opera, ma sa pure di conoscere, volere e operare. Questa creatura è l'uomo; e tutta questa disposizione della sua indole, onde evitare confusioni con le sue facoltà intellettive, la chiameremo *Besonnenheit*. Giacché i termini senso, istinto, fantasia, ragione altro non sono che definizioni di una forza unica»²⁹. In questa radice antropologica unitaria – che, si pensi all'etimo *besinnen*, è insieme sensatezza e riflessività – Herder

pone l'origine del linguaggio³⁰. Ma nella *Besonnenheit* soprattutto si riscontrano caratteri che in seguito connoteranno anche la *reflektierende Urteilskraft* kantiana, e tra questi quello di attrarre verso di sé la finalità stessa che opera nella istituzione riflessiva dell'esperienza, come emerge laddove Herder scrive che poiché il bambino «pensa umanamente, allora la *Besonnenheit*, vale a dire la misura di tutte le energie in vista di questo orientamento primario, è il suo destino fin dal primo momento e lo sarà fino all'ultimo»³¹.

16. La *Besonnenheit* orienta la, e alla, riflessione: è scansione misurata, di "gusto"; è senso applicativo delle regole. Non deve allora sorprendere che Herder non voglia riconoscere il significato intrinseco dello schematismo quando, nella *Metacritica* alla *Ragion pura* kantiana, sovrappone la capacità linguistica radicata nella *Besonnenheit* allo schematismo, fino a concludere: «l'intelletto umano ha un potere ben più elevato che quello di schematizzare oscuramente; può esprimere le caratteristiche che ha colto nelle cose; può parlare, perché si vedano le cose ed esso stesso sia percepito»³². Affiora qui una idea in base alla quale la parola è ben altro che segno designante, connotata com'è da una sorta di molecolarità espressiva irriducibile alle sole componenti atomiche. La *Besonnenheit* indica un luogo in cui agiscono già armonicamente, e non in forza di determinazioni concettuali, i diversi momenti dell'anima umana, le sue "facoltà", rendendo non convenzionale né divino, bensì storicamente umano e perciò espressivo il linguaggio. Invece, la medesima espressività consegnata ai giudizi estetici da Kant rischia di venire trascurata nella misura in cui non si opta per un superamento definitivo dello iato tra *aisthesis* e *noesis*, benché certo molti capitoli della terza *Critica* si muovano verso questa soluzione. D'altro canto, l'istanza critica che vorrei sostenere è stata autorevolmente formulata da Cesare Brandi, che ha osservato che «Kant mancò il collegamento diretto dello schema col linguaggio», mentre «la realtà dello schema, nel processo gnoseologico, è accertata dal fatto che lo schema costituisce il nucleo originario della parola, e individua lo stadio pre-linguistico della conoscenza»³³.

17. Passo successivo della presente genealogia potrebbe essere mettersi sulle tracce di questo problema nel contesto degli scritti prima estetici e poi linguistici di Wilhelm von Humboldt. Ma i limiti di spazio consigliano di avviare il discorso a una conclusione. Nei giudizi estetici si rende nota una comprensione che articola la espressività dell'esperienza, essendo gesto sintonizzato sulla regola che governa il fenomeno in corso d'opera. In altri termini, il giudizio estetico è pseudo-predicazione: concerne non l'oggetto, ma l'esperienza anche relativa all'oggetto, non l'essere ma il significare, la maniera in cui affiora-

no rilievo e ritmo. Finché concerne la modalità della esperienza, il giudizio estetico è preservato dal rischio di trasformarsi in definizione essenzialista di che cosa sia opera, arte o bellezza, ossia dalla tentazione di statuire essenze. E incarnando una funzione regolativa, schematica, riflessiva, esso appare infine una sorta di giudizio “analitico a posteriori” (un *monstruum* per Kant) se è vero che il criterio del giudizio, benché saputo perché agito, viene riconosciuto per analisi. «La correttezza del senso – come scrive Mikel Dufrenne parlando del linguaggio poetico – è data a posteriori nella giustezza del suono, a rischio talvolta di mettere a soqquadro gli imperativi della sintassi: questa sorprendente alleanza di sostanza e contenuto non è premeditata, bensì sentita, e come un dono»³⁴.

18. La ricerca della formula azzeccata con cui rendere il senso di una esperienza è protensione della espressività del fenomeno in corso d’opera. E in essa, come nel rinunciatario ricorso all’uso interiettivo di “bello!”, o nella esecuzione di un gesto di approvazione o disapprovazione, si ripercuote il fatto che ogni espressione realizza meno di quel che promette (data la gorgiana disomogeneità tra esperienza e *medium* espressivo) ma insieme esibisce più di quel che dice, in quanto nel dire mostra «la struttura del suo modo di esprimere le cose»³⁵. Un giudizio estetico condensa questo scarto nella sua formazione predicativa, e dà rilievo alla figuralità non atomizzabile dell’esperienza colta, capita, in una sua modalità. Cos’altro giustifica, se non la molecolarità originaria della espressione, la constatazione per cui «è molto più facile che il volto d’una persona sia vissuto e ricordato come teso, sveglio, preoccupato, ecc. piuttosto che come triangolarmente costituito, con sopracciglia inclinate, con labbra strette, e via dicendo»³⁶? Anche con l’atto giudicativo, la comprensione estetica corrisponde a questa molecolarità soggettuale-oggettuale.

19. Anche alcuni momenti della riflessione di Nelson Goodman sui linguaggi artistici³⁷ sembrano sottolineare la originarietà delle qualità espressive nella loro figuralità. Goodman stabilisce una differenza strutturale tra esprimere e dire comparabile con la distinzione tra la maniera in cui ci si sintonizza con una forma interna, o anche con una regola, e il contenuto referenziale di un atto espressivo. Osservando che «nominare una proprietà è una cosa diversa dall’esprimerla», egli indica che non bisogna confondere la funzione informativa dell’atto (intesa come funzione relativa a un contenuto astrattamente indifferente a modalità e *medium*) e quella che chiamerei la “prestazione elocutiva” di una espressione, basata su capacità intrinseche alla modalità e al *medium* dell’atto. Finché si considera un mero atto informativo è forse lecito confidare sulla natura esplicitamente intenzionale degli ef-

fetti perlocutivi che provoca. Laddove invece si consideri la performatività elocutiva di una espressione, il paradigma della intenzione esplicita rivela i suoi limiti³⁸, e l'*efficere* assume la fisionomia riscontrabile anche nei giudizi estetici condizionata dalla densità modale dell'atto. Di conseguenza un segno "estetico" «non esprime necessariamente ciò che dice, né dice necessariamente ciò che esprime». E per precisare quale sia lo stato di cose istituito come espressività, ritengo utile estendere ad ogni forma espressiva ciò che afferma Goodman quando scrive: «un simbolo verbale può esprimere solo le proprietà che esso esemplifica metaforicamente». Oltre la sintassi, e oltre la mera referenzialità, la dimensione espressiva si realizza, cioè, in forza di una dinamica metaforica. Tale dinamica non attribuisce nuovo significato referenziale a segni già definiti, poiché allora si dovrebbe ritenere la espressività o una qualità della sintassi dei segni, o equivalente alla funzione denotativa. Essa veicola invece "regolarità" che si riflettono nelle proprietà espressive primarie, poiché concerne il campo di forze che sostiene quel rapporto figurale tra segno e mondo che trasforma il mondo in orizzonte d'esperienza, e il segno in gesto, suono, parola o immagine.

20. In prossimità di questo campo di forze guidano, ad esempio, le riflessioni di Donald Davidson sulla metafora³⁹. Quando, distinguendo significato e uso, sostiene la inesistenza del cosiddetto significato metaforico, Davidson non intende negare rilievo alla metafora. Egli invece sostiene che la metafora avrebbe forza perché priva di un senso speciale, al punto da mettere in stallo costrutti linguistici praticati irriflessivamente, e da provocare un ritorno di riflessione sullo scarto che ciascun segno deve gestire quando acquisisce capacità denotativa. Dotata del suo solo significato letterale (cfr. *ivi*, p. 357), la metafora per Davidson svolge la sua specifica funzione in quanto «palesamente falsa»: quando dico che qualcuno "è un porco", ottengo ciò che voglio solo se chi riceve il mio enunciato sa che quel qualcuno non è un porco (fuor di metafora), e dunque se chi riceve fa una esperienza di assenza di denotazione e trae addirittura senso dalla falsità dell'enunciato (cfr. *ivi*, p. 354). La forza della metafora risiederebbe quindi nel sottrarre l'enunciato all'uso denotativo, rendendolo figura di un senso possibile soltanto in virtù della regola di configurazione che esibisce: «si tratta di qualcosa che viene realizzato attraverso l'utilizzo immaginativo delle parole e degli enunciati, e che dipende *in toto* dai significati ordinari delle parole» (*ivi*, p. 339). Ciò a cui Davidson solo allude è la conseguenza di maggiore importanza per quel che attiene alla originaria espressività della esperienza. «La metafora – scrive Davidson – ci fa vedere una cosa "come" un'altra mediante una certa asserzione letterale che ispira o stimola l'intuizione» (*ivi*, p. 360). In tale «vedere "come"» rientra il comprendere estetico: casi in cui si apprende

a impiegare un costrutto segnico rispondente a una qualche sintassi per farlo *nuovamente* esprimere, gestendo lo scarto tra segno e mondo come accade ogni volta che si affacciano gesti, suoni, parole o immagini. Questo scarto viene modulato, di volta in volta, in schemi, in quadri di riflessione, in regole esibite ma non dette, e quindi articolate nelle forme espressive di cui si intesse l'esperienza estetica della realtà (si pensi solo al *topos* della bellezza come qualità di ciò che "parla" agli uomini).

21. Potrebbe tornare utile allora da un lato risalire fino alla «topica» vichiana, e dall'altro richiamare la nozione di «concetti percettivi» quali principi di configurazione *in re*, da traslare sempre di nuovo – anche nell'atto del giudizio estetico. Ritengo infatti che l'intero problema della genealogia che ho inteso delineare, della figuralità schematizzante dell'esperienza estetica, si compendia nella seguente affermazione di Arnheim: «la percezione compie ad un livello sensoriale, ciò che, nel campo del ragionamento, si indica come "comprensione"»⁴⁰. Ma solo a patto di rispettare la peculiarità della comprensione estetica; a patto di ripudiare pretese constatative e definitive; a patto di riconoscere la originaria espressività dell'esperienza che sollecita i giudizi estetici; in osservanza di una massima di Montaigne: «Il giudizio che do, serve anch'esso a mostrare la misura della mia vista, non la misura delle cose»⁴¹.

¹ Cfr. Aa.Vv., *Il giudizio estetico*, Padova, 1959.

² Platone, *Timeo*, 23b.

³ Cfr. Claude Lévi-Strauss, *Guardare ascoltare leggere*, (1993), trad. it. di F. Maiello, Milano, 1994, p. 84.

⁴ Hans Heinrich Eggebrecht, *Musica come linguaggio*, (1961), trad. it. di F.A. Gallo in Eggebrecht, *Il senso della musica*, Bologna, 1987, p. 37.

⁵ Carl Dahlhaus, *Frammente zur musikalischen Hermeneutik*, in Aa.Vv., *Beiträge zur musikalischen Hermeneutik*, Regensburg, 1975, p. 171.

⁶ I testi schleiermacheriani cui si fa ovvio (e un po' sbrigativo) riferimento si possono ora leggere in traduzione italiana, con testo tedesco a fronte, in Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher, *Ermeneutica*, a cura di M. Marassi, Milano, 1996. Si veda anche *L'ermeneutica generale* del 1809-10, trad. it. a cura di G. Moretto in Schleiermacher, *Scritti filosofici*, Torino, 1998, pp. 333-88. Almeno un accenno merita il fatto che Wilhelm Dilthey, in alcuni frammenti sulla «comprensione musicale» (cfr. *Estetica e poetica*, a cura di G. Matteucci, Milano, 1995², pp. 298-302), era giunto a conclusioni analoghe sulla extra-psicologicità e sulla extragrammaticalità del *Verstehen*, con buona pace di tanta critica avversa a un ipotetico psicometodologismo diltheyano.

⁷ Su questo punto si veda la *Introduzione* che Donatella Di Cesare ha premesso a Wilhelm von Humboldt, *La diversità delle lingue*, Roma-Bari, 1991, di cui cfr. in particolare pp. LII-LVIII. Per il testo humboldtiano cfr. ivi, § 11, p. 69 ss.

⁸ Per Humboldt cfr. *La diversità delle lingue*, cit., p. 74; per Eraclito cfr. il frammento 64. Georg Misch rende la formula di Eraclito con una lucuzione dall'eco herderiana: «besonnenes Feuer» (cfr. *Lebensphilosophie und Phänomenologie*, (1930), Darmstadt, 1967³, p. 51). In seguito si dovrà tornare sulla *Besonnenheit* di Herder, che si avrebbe forse motivo per rendere con *phronesis*.

⁹ *La diversità delle lingue*, cit., p. 76. Questo dà rilievo non occasionale alla stretta somiglianza tra linguaggio e arte in generale, sostenuta poco dopo da Humboldt (p. 77) quasi a riepilogare il suo medesimo itinerario speculativo, dalla estetica allo studio di lingue e linguaggio. È significativo che Schleiermacher (*Ermeneutica*, cit., pp. 222-23) supponga un «momento musicale» rapportato alla grammaticalità, risolvendolo tuttavia secondo uno schema psicologico di retorica degli effetti.

¹⁰ Roberto Dionigi, *La fatica di descrivere*, Firenze, 1997 (ora anche Macerata, 2001), p. 302.

¹¹ Ludwig Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, a cura di M. Trinchero, Torino, (1968) 1983, § 198. In seguito i testi di Wittgenstein verranno citati con le seguenti sigle: PD = *Pensieri diversi*, a cura di M. Ranchetti, Milano, 19954; LE = *Lezioni sull'estetica*, in *Lezioni e conversazioni*, a cura di M. Ranchetti, Milano, 1967, pp. 51 ss.; Z = *Zettel*, a cura di M. Trinchero, Torino, 1986; OFP = *Osservazioni sulla filosofia della psicologia*, a cura di R. De Monticelli, Milano, 1990.

¹² Dionigi, cit., p. 302. Ciò non vuol dire che Wittgenstein non dia alcun credito alla interpretazione. Leggendo i §§ 216-17 di *Zettel* è impossibile sostenere tale tesi. Si dovrà dire, piuttosto, che per Wittgenstein interpretare e comprendere in senso estetico sono situazioni differenti.

¹³ Cfr. Di Giacomo, *Dalla logica all'estetica*, Parma, 1989, in particolare pp. 109-15; Borutti, *Wittgenstein tra estetica ed etica della forma*, in Aa. Vv., *Senso e storia dell'estetica*, Parma, 1995, in particolare pp. 15-16. E di Silvana Borutti cfr. anche *Wittgenstein: il linguaggio come forma*, "Cenobio", 3, 1993, pp. 263-80, che offre notevoli spunti per mostrare la organicità della genealogia qui delineata, a partire dalla funzione regolativa della forma (limite e principio di possibilità) che potrebbe fare accostare Wittgenstein a Humboldt.

¹⁴ Si riscontra una ulteriore coincidenza. Nella *Vorrede* alla terza *Critica* Kant assegna alla *Urteilkraft* il compito di «fornire a sé un concetto mediante il quale non viene propriamente riconosciuta cosa alcuna, ma che serve da regola solo a lei stessa, ma non da regola obiettiva alla quale poter adeguare il proprio giudizio, perché per questo si richiederebbe di nuovo un'altra *Urteilkraft* per poter distinguere se è il caso della regola oppure no» (per il testo kantiano cfr. l'edizione con testo a fronte curata da Leonardo Amoroso: Immanuel Kant, *Critica della capacità di giudizio*, Milano, 1995, qui p. 66). Quanto a Wittgenstein cfr.: «Indovinare il significato della regola, afferrarlo intuitivamente, di sicuro potrebbe voler dire soltanto: indovinare come si applica. Bene, questo non può voler dire: indovinare il modo, la regola della sua applicazione» (OFP II, § 409).

¹⁵ Sulla nozione di performatività elocutiva devo rinviare al mio saggio *Performatività dell'effetto estetico* (Josef König), in Aa. Vv., *La pluralità estetica*, Torino, 2001, pp. 291-302.

¹⁶ Fresco di stampa è un volume che mostra quanto sia proficuo estendere questa concezione factiva del linguaggio a campi differenti: Quentin Skinner, *Dell'interpretazione*, Bologna, 2001. Ma occorre capire se l'estensione possa interessare l'espressione in generale, e in quale misura tale concezione renda praticabile una conseguente descrizione della esperienza estetica.

¹⁷ Oltre ai testi ormai canonici di Hans-Georg Gadamer (*Verità e metodo*, (1960), ora in edizione con testo tedesco a fronte, Milano, 2000, p. 226 ss.; *L'attualità del bello*, (1977), ed. it. a cura di R. Dottori, Genova, 1986, pp. 24-34), non va dimenticata l'analisi strutturalmente analoga, ma indipendente, del «linguaggio come gioco» svolta da Ernesto Grassi in relazione al pensiero di Novalis (cfr. *La preminenza della parola metaforica*, Modena, 1987, pp. 61-70).

¹⁸ Mi sembrano lucide e persuasive le considerazioni al riguardo di Paolo Bozzi, *Vedere come*, Milano 1998, ad esempio: pp. 111-12. Credo poi che il problema finora esaminato non decida nulla per quanto attiene le questioni epistemologiche in ordine alle quali Roberto Brigati sottolinea la divaricazione tra prospettiva wittgensteiniana e prospettiva fenomenologico-gestaltista (cfr. *Coscienza Intenzione Percezione*, Bologna, 1996, soprattutto pp. 98-103).

¹⁹ Su questa nozione mi limito a rinviare a Joachim Schulte, *Aesthetic Correctness*, "Revue Internationale de Philosophie", 1989/2, pp. 298-310.

²⁰ Rosario Assunto, *Struttura temporale del giudizio estetico*, in Aa. Vv., *Il giudizio estetico*, cit., p. 175 ss.

²¹ Luigi Russo, *Assunto e il Paesaggio dell'Estetica*, in Aa. Vv., *A Rosario Assunto in memoriam*, "Aesthetica Preprint" 44, Palermo, 1995, p. 10.

²² Assunto, *La critica d'arte nel pensiero medievale*, Milano 1961, p. 9.

²³ Id., *Giudizio estetico, critica e censura*, Firenze, 1963, p. 33. In questo volume il saggio

presentato al Simposio del 1958 viene ripreso con lievissime modifiche con il titolo *Giudizio estetico e metafisica del tempo* (cfr. pp. 242-53).

²⁴ Ivi, p. 35. E cfr. ivi, pp. 36-37: «la critica è mediazione fra l'opera e una maniera di concepire l'arte e la bellezza [...]. E siccome ogni concezione del bello e dell'arte è idea estetica, possiamo dire esser la critica mediazione fra la individualità dell'opera e l'universalità dell'idea».

²⁵ *Struttura temporale del giudizio estetico*, cit. p. 176. Di contiguità con il relazionismo di Enzo Paci è lecito parlare soprattutto se si tiene nel dovuto conto il saggio assuntiano *Filosofia dell'arte e filosofia della relazione*, apparso su "aut aut" nel 1955 (n. 30, pp. 489-516).

²⁶ *Struttura temporale del giudizio estetico*, cit. p. 180.

²⁷ *Giudizio estetico, critica e censura*, cit., pp. 79-104.

²⁸ Emilio Garroni, *Senso e paradosso*, Roma-Bari, 1986, p. 211.

²⁹ Johann Gottfried Herder, *Saggio sull'origine del linguaggio*, (1772), ed. it. a cura di A. P. Amicone, Parma, 1995, p. 55. Si è ricordata in una nota precedente la velata ripresa da parte di Misch del concetto di *Besonnenheit*; al riguardo, anche come referente delle presenti considerazioni, si veda l'ulteriore svolgimento di quello spunto da parte di Frithjof Rodi, *Conoscenza del conosciuto*, (1990), ed. it. Milano, 1996 (in particolare: capp. 7 e 9).

³⁰ Herder, *Saggio sull'origine del linguaggio*, cit., p. 58.

³¹ Ivi, p. 56. Su questo carattere della *Urteilkraft* della terza *Critica* ha insistito Leonardo Amoroso in diverse parti del volume *L'estetica come problema*, Pisa, 1988 (ad esempio: p. 62).

³² Herder, *Metacritica*, (1799), ed. it. parz. a cura di I. Tani, Roma, 1993, p. 111.

³³ Cesare Brandi, *Segno e Immagine* (1960), nuova ed. Palermo, 2001³, pp. 11-12.

³⁴ Mikel Dufrenne, *L'arte è linguaggio?*, (1966), trad. it. di P. Stagi in Dufrenne, *Estetica e filosofia*, Genova, 1989, p. 40.

³⁵ Enzo Melandri, *Contro il simbolico*, Firenze, 1989, p. 37.

³⁶ Rudolf Arnheim, *Arte e percezione visiva*, (1954; 1974), ed. it. a cura di G. Dorfles, Milano, 1999¹⁴. Sulla questione della «percezione d'espressione» impostata in termini che non è azzardato definire humboldtiani, a partire dalla dimensione dialogica dell'espressione e dal suo carattere poetico e metaforico, cfr. il cap. II («Percezione di cose e percezione d'espressione») di Ernst Cassirer, *Sulla logica delle scienze della cultura*, (1942), ed. it. a cura di M. Maggi, Firenze, 1979, p. 31 ss. (in particolare: p. 42).

³⁷ Per i riferimenti che seguono cfr. Nelson Goodman, *I linguaggi dell'arte*, (1968), nuova ed. it. a cura di F. Brioschi, Milano, 1998, p. 85.

³⁸ Di recente Stefano Velotti ha richiamato l'attenzione su tale fenomeno (cfr. *L'esperienza estetica come "effetto essenzialmente secondario": da J. Elster a Platone*, in Aa. Vv., *La pluralità estetica*, cit., pp. 459-70).

³⁹ Donald Davidson, *Che cosa significano le metafore*, (1978), trad. it. di R. Brigati in Davidson, *Verità e interpretazione*, a cura di E. Picardi, Bologna, 1994, pp. 337-60.

⁴⁰ *Arte e percezione visiva*, cit., p. 59. In riferimento ai concetti percettivi, e alla intersezione tra *aisthesis* e *noesis* ad essi sottesa, si potrebbe dunque dire che non si tratta certo di risultati della interpretazione. Efficace al riguardo la seguente osservazione di Lucia Pizzo Russo (*Genesi dell'immagine*, Palermo, 1997, p. 85): «l'interconnessione percezione-pensiero non è da confondere con la posizione di quanti sostengono che il pensiero influenza la percezione, per cui ciò che vediamo sarebbe determinato da ciò che sappiamo. Ciò che sappiamo viceversa è determinato da ciò che percepiamo» – e dunque anche da *come* facciamo esperienza.

⁴¹ Michel de Montaigne, *Saggi*, ed. it. a cura di F. Garavini, Milano, (1966) 1992, p. 528.

Animalità e memoria dell'immagine

di Filippo Fimiani (Salerno)

The critics are seeing things that we cannot see, just as a dog bristles and whines in a dark lane when nothing is visible to human eyes.

Virginia Woolf

Nietzsche ¹, nella dissertazione su “Colpa, cattiva coscienza e simili” della *Genealogia della morale*, scrive a proposito della *Selbstbeobachtung*: «la natura su cui si scatena la natura plasticamente formatrice e tirannica della [volontà di conoscenza], è qui [...] lo stesso uomo, il suo intero, animalesco sé». E questa «bestia che è nell'uomo» ², è addomesticata e atrofizzata nelle pulsioni e negli istinti, così che le sue ecchimosi sono occasioni livide d'una ipertrofia dei valori del bene e del bello ³ e delle figure dell'interiorità, delle fantasie dell'anima e delle forme dell'arte. *Bestialität der Idee*, scrive ancora Nietzsche e dirà Adorno ⁴, è così reattiva attività simbolica ed estetica della cattiva coscienza, esuberante risposta proiettiva e anestetizzante appunto a quella animalità del *Selbst* che pur sopravvive – fosse anche come «residuo d'una metafora» e reliquia di un'analogia ⁵. Mi occuperò appunto di questa «minuzia» (in senso benjaminiano ⁶: *das Gerinste*) testuale e metaforica, di questo materiale minimo d'uno scarto e d'una «resistenza», *Widerstand*, all'interpretazione, in alcune scritture rilkiane. Ma di questa figura, per dirla un'ultima volta con Nietzsche, *knöchern*, ossia come un dado, del suo cadere spigoloso e tagliente tra le maglie grigie dell'ordine del discorso e tra gli intrecci variegati del processo di simbolizzazione, esaminerò però solo delle sfaccettature e delle posizioni. Mi soffermerò difatti su alcuni indici di tale *opacità dell'auto-rappresentazione*, in cui si presenta lo spazio della *figurabilità del soggetto* – spazio d'un processo di *deformazione* che risucchia la dimensione persuasiva ed esemplare della rappresentazione di sé, e d'una *plastica informe*, che s'impone traumaticamente e stupidamente. Si tratta, spero di mostrarlo, di *indici materiali e non metaforici* che fanno segno a Rilke, e a noi, in direzione d'una rammemorazione dell'immemoriale, insieme sopravvivenza e prolessi, origine e destino del soggetto. Indici che non si concedono né a una ermeneutica né a una topica sto-

rica, entrambe possibili a partire dalla dimensione transitiva e trasparente della rappresentazione in direzione di sottostanti orizzonti e istituzioni di senso. Al contrario, il colpo di mano e l'azzardo metodologico della mia lettura hanno di mira gli effetti d'una *latenza* e d'una *virtualità* dell'immagine, la loro temporalità composita, densa e intransitiva, che richiedono insieme un'anamnesi e una memoria ulteriore di ciò che non trova posto in alcun ricordo e storia.

Ritratto dell'artista da vecchio cane

Alla moglie Clara, il 23 ottobre 1907, Rilke ⁷ scrive ancora una volta di Cézanne. «L'oggetto – scrive dell'*Autoritratto* (1873-76) – è qui comprensibile di per sé e le parole tanto a disagio nel restituire dati pittorici, di fronte al soggetto rappresentato, con cui comincia il loro vero terreno, ritroverebbero volentieri se stesse e descriverebbero ciò che c'è là, *was da ist*. È un uomo che si mostra con il profilo girato avanti di un quarto, verso destra, nell'atto di guardare. I capelli folti, scuri, sono scivolati sulla nuca, al di sopra delle orecchie, in modo che il contorno del cranio appare del tutto scoperto; è disegnato con sicurezza estrema, duro e tuttavia rotondo, la fronte prominente d'un sol pezzo, e la sua solidità si avverte anche là dove, dissolta nella forma e nella superficie, diventa solo il più esterno di mille tratti. La solida struttura di questo cranio spinto dal didentro si fa ancora valere agli angoli delle orbite; ma di lì pende come se vi fosse appeso ogni singolo tratto, restituendo con una superiorità incredibile e pure ridotta al modo più primitivo l'espressione di selvaggio stupore in cui possono perdersi bambini e gente di campagna: solo che l'inespressiva stupidità del suo abbassamento è stata sostituita dall'attenzione animale che mantiene un'oggettiva, costante vigilanza negli occhi non interrotti da nessun battito delle palpebre. Quanto grande, incorruttibile fosse quell'oggettività del suo sguardo lo conferma in modo quasi commovente la circostanza che lui rifece se stesso senza spiegare in alcun modo la sua espressione o sembrare superiore, con la fede e la partecipazione oggettivamente interessata di un cane che si vede in uno specchio e pensa: anche lì c'è un cane».

L'*ekphrasis* non si struttura tanto attraverso una serie di stasi della narrazione, quanto per punti d'intensità di un processo, per fasi e stazioni di un divenire regressivo e polisemico del soggetto ⁸ dell'autoritratto, che, finalmente, è ricondotto al *più primitivo, auf das primitivste herabgesetzt*, precedente il sovrano segno espressivo dell'identità, il viso. Così, la prolessi epistemica con cui si apre la descrizione vera e propria, ovvero l'affermazione dello statuto referenziale della descrizione del "cos'è" del dipinto, trova il proprio termine di riferimento solo alla fine, nella constatazione deittica «anche lì c'è un cane». *Da ist noch ein Hund*. Anche se, ovviamente, in questo enunciato il lettore

è portato a scorgere più la *fictio* che il tenore denotativo, pur rinforzato dalla costruzione neutra e senza soggetto, e a sospendere il patto di credibilità con l'autore: come potrebbe l'animale essere dotato della capacità di discernere e dire la propria identità⁹? E, ancora, insospettito e stuzzicato dalla reoconfessa distorsione letteraria che affetta proprio l'analogia canina da parte di Rilke (a Clara, 12.X.1907: *literarisch abgelenkt*), il lettore potrebbe poi inferire il significato letterario della situazione, e interpretarlo giustamente come *topos* inserito in una serie e una tradizione culturale¹⁰. Il presente dell'affermazione che conclude l'*ekphrasis* rilkiana, istruito dalla preposizione durativa *noch*, s'aprirebbe così a una risalita genetica lungo le istituzioni letterarie fino alla *Repubblica* platonica, dove era appunto questione d'una «attitudine filosofica» del cane e della sua natura «con caratteri fra loro opposti» (375d); e di tale convivenza tra aggressività e socievolezza, tra violenza e linguaggio, tra guerra e commercio, Nietzsche e Valéry (e poi Adorno) se ne ricorderanno quando rifletteranno sulle dinamiche elementari della vita sociale umana, scegliendo proprio il cane quale figura della dialettica tra addomesticamento e selvatichezza, tra sublimazione e istinti¹¹.

E anche nei passi rilkiani troviamo senza affanno tratteggiato, in maniera discreta ma pertinente, un ritratto sociale dell'artista – Cézanne ma anche Rilke stesso – per così dire *sub specie canis*. Nella lettera del 23 ottobre, possiamo senza difficoltà riconoscere i tratti d'una degradazione della politicità dell'animale uomo, che lo spinge ai limiti dell'eticità e della storia, agli stati minoritari, elementari e disumani dell'umano: l'infantile, il contadino, l'animalesco, lo stupido, figure, dunque, della *vie sans phrases* (Valéry), dell'*animalischen und namenlosen Leben* dello scritto del 1902 su Rodin¹², sul cui silenzio anche Adorno e Benjamin concentreranno la loro attenzione¹³. Musil¹⁴ lo ha detto forse meglio di tutti: «in Rilke gli esseri umani diventano cose o esseri senza nome, *zu Dingen oder zu namenlosen Wesen*, e raggiungono soltanto così la propria definitiva umanità, *letzte Menschlichkeit*». Tale animalizzazione dell'artista permette di rappresentare diversamente le relazioni dell'artista con se stesso e con gli altri uomini, ma anche, in maniera sorprendente, con la propria arte. Difatti, nelle lettere a Clara, sono proprio taluni di questi marcatori insieme sociali ed esistenziali a introdurre l'analogia tra l'artista e il cane: Rilke, interpolando la prima parte d'uno scritto di Emile Bernard¹⁵ appena uscito sul "Mercure de France" proprio con l'analogia animale, l'8 ottobre (ma anche il 13) descrive Cézanne, vecchio e logoro, perseguitato da ragazzini «che gli tiravano dietro sassi come a un cane cattivo. Ma dentro, proprio dentro, era meraviglioso, e di tanto in tanto gridava rabbioso a uno dei rari visitatori qualcosa di meraviglioso».

Ma solo in parte, il cane è qui, come nel *Malte*, un «cane araldico»,

ein Wappenhund ¹⁶: figura cioè d'una riscrittura costante di sé e d'altri nel senso d'una meditazione continua sull'originalità e sulla discendenza della propria opera, e, soprattutto, occorrenza testuale d'un interrogazione genealogica su di sé in quanto autore e in quanto soggetto, d'una domanda sulla propria origine e sul proprio destino. È in questo senso, difatti, che nel romanzo l'animale è spesso associato a presenze di fantasmi, a ritorni nel tempo presente della vita familiare d'un passato che non smette di durare, a inscrivere nello spazio domestico e sociale un'*eterotopia genealogica* che, in immagine, non cessa di doppiare il visibile e il dicibile. Il cane è così antenato mitico e intermediario infernale, Cerbero o Nabis, guardiano della frontiera tra i luoghi domestici e lo spazio illimitato e brulicante delle ombre, tra ghettatore dall'ordine del giorno al caos della notte. E, d'altra parte, l'ultima pagina del diario di Malte ¹⁷ c'informa che i cani, compagni e interlocutori delle sue relazioni con l'infanzia e la morte, sono ancora in vita, *sie leben noch*, che sono dunque custodi e testimoni del durare d'un sopravvivenza ben più che d'un morso di tempo della storia perso per sempre, appena appena computato, *ein wenig gezählter Zeit*.

Figure di superstizione, i cani lo sono perché veicolano sopravvivenze. Per esempio, l'apparizione di Christine Brahe, appunto uno dei fantasmi che infestano la casa di Ulsgaard, si presenta con tratti palesemente mitologici e la sua "rappresentazione", la sua esibizione, insieme infantile e antica, espressionista e tragica, ingrandisce dettagli e focalizza sulla scena gesti sovradeterminati: la sua «testa grigia», *sein grauer Kopf*, ricorda difatti la «testa avvolta dalla notte» e senza forza, mero scigno di nulla, di Omero (*Odissea* XI 29, 49) e l'*Aidos kunée* di Perseo narrato da Esiodo, l'elmo in pelle di cane di Ade, che rende chi lo indossa invisibile ai viventi, letteralmente nessuno, morto in vita – e in questo senso, lo ritroviamo anche nella marginalità sociale dell'artista-bohémien Cézanne, quasi un *Persée au XX^e siècle*. E ancora cifra arcaica è il segno acustico dell'inquietante che la donna lascia e deposita: «il guaito d'un vecchio cane» è difatti come una traccia sonora, unica eppur che ritorna, dell'infigurabile e segno dell'*enargeia*, della forza dell'evidenza in carne ed ossa dell'incorporeo, che ricorda il latrare dei cani dell'*Eumenidi* eschilee (117, 189) e il lamento stridente, il clangore inaudito dei morti del XI libro dell'*Odissea* (605) ¹⁸.

Les morts ne sont nulle part et ne le seront jamais, annotava Proust in margine al *Bal de têtes* del *Temps Retrouvé*, messa in scena, non a caso, d'una risorgenza di tratti biologici atavici e animali sui visi, deformati, dei personaggi ¹⁹. Il luogo del presente di Malte è appunto striato da tali diacronie e atopie – dall'erranza di coloro per i quali «è impossibile stare» (Blanchot) e abitare, giacché «i morti non siedono» ²⁰ –, che inscrivono la sua rammemorazione in un lignaggio assai più antico; perfino la sua messa in discorso, le sue figure e *topoi*, ri-

prendono funzioni e forme simboliche precedenti, classiche e mitologiche, che, però, non si tratta affatto di datare e ricostruire come fonti della scrittura rilkiana, ma piuttosto di cogliere come ripetizioni ed esperienze di dimensioni antropologiche elementari e fondamentali. D'altronde – ed è punto fondamentale – il *Malte* dichiara che ciò che esige esercizio di memoria è *al di là* d'ogni filiazione: è un'infanzia che, dirà Rilke a proposito di Rodin nel 1907, non appartiene a nessuno ²¹, che è un *prima* che non si scioglie in alcun *dopo* e, dunque, lussa la temporalità lineare e progressiva della memoria soprattutto perché eccede ogni contenuto psichico individuale e ogni vissuto privato. In altri termini, si palesano qui i sintomi del processo inoperoso della figurabilità della melanconia, l'esautorazione del processo d'*introiezione* luttuosa che assimila e si appropria dell'assenza, che le dà finalmente un posto e un nome, una controfigura e un sostituto nel teatro dei fantasmi dell'io: si pensi appunto alle funzioni dell'*ersetzen* nel commento all'autoritratto. Benjamin avrebbe trovato tale nesso tra il dimenticato meta-individuale, *das Vergessene*, e la preistoria del mondo infero, *der Vorwelt*, in Kafka ²². Nel *Malte* ²³, dunque, punto di partenza, e solo tale, è la constatazione della povertà di esperienza che contraddistingue il tempo presente e segna il passaggio irreversibile dall'aristocrazia europea alla democrazia americana, dalla caccia alla automobile: «non si ha più nulla e nessuno, e si gira il mondo [...]». Che vita è questa, si chiede Malte: senza casa, senza oggetti ereditati, *ohne ererbte Dinge*, senza cani. Si avessero almeno ricordi, *Erinnerungen*. Ma chi li ha? Ci fosse l'infanzia almeno: ma è come sepolta», *wie vergraben*. Alla diagnosi della malattia del moderno e della *décadance*, segue una ben più radicale affermazione: «E non basta neppure avere ricordi. Bisogna poterli dimenticare, *vergessen*, quando sono molti, e attendere con grande pazienza, *Geduld*, che tornino, *daß sie wiederkommen*. Perché i ricordi di per se stessi non sono, *sind es noch nicht*. Solo quando diventano in noi sangue, sguardo, gesto, senza nome e non più distinguibili da noi, *namenlos und nicht mehr zu unterscheiden von uns selbst*, soltanto allora può succedere che in un'ora rarissima da essi si stacchi, *ausgeht*, e s'innalzi, *aufsteht*, la prima parola d'un verso». Principio dai toni nietzscheani che rimanda nuovamente la dialettica memoria-oblio all'animalità ²⁴ e si ripropone nel romanzo rilkiano anche nella questione dell'apprendistato al vedere ²⁵.

Principio elementare di un'*etica del tempo* che investe in pieno la poetica e il soggetto – la *poetica di sé* – e la iscrive in una temporalità propriamente biologica, naturale e involontaria: il paradigma digestivo, qui come altrove di grande valore euristico, ben illustra come nella creazione artistica sia questione di memoria e oblio, ovvero d'*introiezione* ed evacuazione, d'*assunzione* ed espulsione, e di sublimazione.

Nourritures terrestres

Rilke scrive a Clara il 9 ottobre: Cézanne, come Van Gogh (su cui si vedano anche le lettere del 3 e del 21), «siede in giardino come un vecchio cane, il cane di questo lavoro, che ancora lo chiama e lo colpisce e lo affama, *hungern läßt*. E si attacca in tutto questo a quell'inafferrabile Signore che solo la domenica lo lascia per un poco, lo lascia tornare al buon Dio, come al suo primo padrone». E qui il cane è emblema del fare stesso dell'artista, è il *memento* aggressivo e implacabile che ricorda quanto c'è *ancora* e *un'altra volta* (si noti la dimensione durativa dell'avverbio *wieder*) da fare e realizzare, è cioè la proiezione *in figura* della mancanza incolumabile del lavoro e della fame insaziabile del dipingere.

Ora, l'analogia alimentare ci permette di chiarire alcune delle premesse e delle conseguenze dell'identificazione tra artista e animale, giacché insieme compie ed esautora il regime analogico dell'*ekphrasis* della lettera del 23 ottobre da cui siamo partiti e che abbiamo seguito nel *Malte*. Già Musil²⁶ ci avvertiva che in Rilke tutto è e *non* è metafora. Il ricorso al modello e al paradigma animale, destituisce ogni approccio tematico e simbolico alla figura e non è neppure solo funzionale a una riflessione sul proprio "fare", non è occasione soltanto d'una poetica, ma afferisce anche a una più profonda *genealogia del soggetto* che, in maniera estrema, è iscritta in una *poetica genealogica della materia* dell'arte ben più che in una fenomenologia delle tecniche e delle prassi: l'animale è cioè *luogo figurale* d'un processo e dunque d'una certa temporalità dell'opera che però esautora il soggetto e mette fuori gioco la sua stessa instaurazione e conoscenza.

Rilke, dunque, scrive un passo davvero straordinario nella lettera del 22 ottobre (di cui do traduzione): «Tutto è divenuto – scrive – una questione di colori in rapporto reciproco: uno si concentra, *zusammen*, contro l'altro, si accentua rispetto a esso, si riflette, *bessint*, su se stesso. Come nella bocca di un cane all'approssimarsi di cose diverse si formano diverse secrezioni e si tengono pronte: consenzienti, che solo trasformano, *umsetzen*, e correttive, che vogliono neutralizzare, così all'interno di ogni colore si generano intensificazioni o alleggerimenti, in virtù delle quali ognuno sopravvive, *übersteht*, al contatto con un altro».

Wie im Mund eines Hundes... La similitudine tra il lavoro artistico e la pazienza dell'animale non è qui un'altra occasione di riflessione poetologica e di autorappresentazione dell'artista, ma piuttosto segna l'emergenza d'una meditazione sulla materia dell'arte in quanto tale. Rilke, pur paragonando la tecnica pittorica alla masticazione canina, l'impasto sulla tavolozza e la stesura dei pigmenti sulla tela alla meccanica ossea e salivare della manducazione, della *Drüsenwirkung innerhalb der Farbenintensität*, schizza così un sorta di *mito dell'origine*

materiale della pittura. Come ha detto in tutt'altro contesto Roland Barthes²⁷, la *pictura* è iscritta così in un regime viscerale, in un processo di conversione e dislocazione, di assimilazione e trasformazione, e cambio di stato (tutti significati del verbo impiegato da Rilke: *umsetzen*) della materia secondo la scala completa delle sue consistenze. E qui la trasformazione dei materiali c'interessa non tanto perché comporta un mutamento degli strumenti, possibile oggetto d'una fenomenologia delle tecniche artistiche, quanto perché rimanda a una dimensione biologica e naturale del corpo dell'artista e dell'opera, immediatamente iscritti e indentati nel mondo della vita, e da questo a sua volta addentati e assimilati. La dimensione della tecnica e della materia dell'opera ci suggeriscono così, indirettamente, il chiasma tra soggetto, opera (d'arte) e mondo²⁸.

Ecco: Rilke afferma qui l'*animalità della pittura in quanto tale*. Non si tratta affatto né d'una riflessione su temi o motivi, su contenuti o forme, né d'un recupero della natura contro la città moderna, che *change plus vite, hélas!, d'un coeur d'un mortel*. Ma non si tratta neanche d'un loro uso al fine d'una metamorfosi dell'atteggiamento dell'artista nei confronti del mondo, d'una mutazione del suo sguardo e del suo senso artistico, che dovrebbe appunto o modellarsi sull'animale o diventarlo: il ritorno in grembo alla natura, l'immersione e l'empatia col ritmo della vita, si fa nella pittura in quanto tale, destituendo del tutto il soggetto. Quello che si afferma nella *poiesis della materialità della pittura*, è l'«oggettiva indifferenza delle cose rappresentate» (a Elisabeth Taubmann: 18.V.1917), che, appresa alla scuola dello sguardo baudelairiano e hofmannsthaliano, giungerà nella suprema formula dell'Ottava Elegia: sguardo «senza scelta né rifiuto», organo d'un vedere che è sovrano assentire d'una *animalesche Aufmerksamkeit*, come in Kafka, d'uno «sguardo senza palpebre» che non è *die blicklose Blödigkeit*, fissa ebetudine senza battito di palpebre, ma assoluta trasparenza (e reversibilità) tra sé e l'Aperto, e dunque tra la vita-e-la-morte e tra il presente-e-il passato, e, a rigore, è la passività radicale d'un organo morto²⁹. Scriverà Franz Marc, d'altronde anch'egli presente a Parigi proprio negli stessi mesi del 1907 e di certo frequentatore e ammiratore dell'esposizione di Cézanne nonché a sua volta ammirato dall'autore delle *Elegie Duinesi*: «In Van Gogh o Signac [e poco prima aveva citato Cézanne] tutto è diventato animale, *ist alles animalisch geworden*, l'aria, la barca stessa che si posa sull'acqua, e *soprattutto la stessa pittura, vor allem die Malerei selbst*»³⁰.

Testimonianza straordinaria di questa *Animalisierung der Kunst*, è il bel libro di Peter Handke dedicato a Cézanne. Forme e colori, afferma lo scrittore austriaco, scompaiono, *werschwanden*, e il paesaggio si decompone in uno scarabocchio illeggibile³¹, *eine großspurige Kratelschrift*: «nella natura, nulla da poter riconoscere, soprattutto da poter

più definire», e, per dire ciò che gli s'impone alla vista ingoiando tutto il resto, all'io narrante torna un brandello di una lingua passata, un'interrogazione neutra e senza qualità di stupore: *was ist das?* Cosa ha inghiottito il visibile? Il paesaggio, scrive Handke, è diventato solo un bianco di zanne, *ein Gebißweiß*: «le bianche infiorescenze nell'erba si rivelano denti d'animale».

Si tratta d'un mostruoso ingrandimento intertestuale delle ossessioni delle icone rilkiane: il cane è qui più di un animale demonico ³², è più di un simbolo: è divenuto paesaggio e natura. E questa situazione si ribalta ancora una volta: il cane è così assorbito esso stesso nel paesaggio, è ritornato terra alla terra, è impastato in «massa di argilla» ³³ come un novello e rovesciato Golem o piuttosto come la «terra insensibile» dell'*Iliade* (XXIV 54), è cioè esso stesso divenuto luogo e sostanza magica della ciclicità della vita naturale, ammasso informe e indistinto dove si cancellano le differenze tra organico e inorganico, tra essere vivente e materia inanimata. Ritroviamo così, come nel Rilke dei *Sonetti a Orfeo*, la dimensione tellurica e ctonia di confusione tra vita e morte, tra creazione e distruzione, dimensione che anche Kafka recuperava da Bachofen e a cui noi siamo avvertiti dopo Benjamin e Deleuze ³⁴. E in tale vortice figurale più che simbolico – *ein Strudel* lo definisce con precisione Handke, e non si può non pensare ancora a Benjamin ³⁵ –, il presente dell'immagine è, malgrado l'intenzione contraria del soggetto narrante ³⁶, il tempo di fantasmi – non solo individuali. Il presente della «materia per gli occhi», dell'*Augenstoff*, il mondo estetico, è difatti segnato da una ferita abissale, da una frattura geologica dove, dettaglio invisibile a occhio nudo, si mostrano durate e materiali eterogenei del tempo e si afferma il ritorno d'una dimensione insieme arcaica e futura, di un vuoto che denuncia insieme un atto mancato di ritualizzazione simbolica, d'iscrizione dell'invisibile nello spazio sociale dei segni e del lutto, e una promessa, un indice d'una imminenza ineluttabile e di un destino irrepresentabile per il soggetto: «le nicchie di puddinga a spigoli vivi, leggiamo quasi a conclusione di *Nei colori del giorno* ³⁷, [...] tornano a essere delle antiche tombe rupestri, *die alten Felsengräben*. Ma vuote».

Nella pittura di Cézanne, scrive dunque Handke ³⁸, «quasi tutto è scomparso». In questo senso, è la stessa chiusa della lettera a Clara del 23 ottobre da cui siamo partiti, *Da ist noch ein Hund* – affermazione, ricordiamolo, neutra e senza soggetto –, a suggerirci il tenore insieme durativo e concessivo della figura animale. Questa, infatti, soppianta e argina la *figurabilità del soggetto*, il suo doppio processo: da un lato, in quanto movimento centripeto e caduta verso il basso delle forme, di cui sono indici l'insistenza sullo *hängen*, sul pendere e sullo sprofondare, *verlieren*, sull'inabissarsi, *versinken*, sullo spingere in giù, *nach unten hin vorschieben*, dei tratti del viso; d'altro lato, in quanto scio-

gliersi, *auflösen*, centrifugo, vibratorio e molecolare, del contorno e del limite della figura nello sfondo informe, tattile, della campitura cromatica in cui è ingoiata la carezza analitica del «guardare più ravvicinata», *bei näherem Hinsehen* scrive Rilke ³⁹. *Da ist noch ein Hund*: ciò che c'è ancora e finora nell'autoritratto di Cézanne, è forse un'immagine-schermo, un fantasma, una soglia allucinatória di simbolizzazione opposta alla fascinazione, nel senso in cui l'antropologia definisce un idolo o una maschera magica: è la presenza immediata dell'assenza: al di là, c'è l'indicibile e l'invisibile, il caos ⁴⁰. Forse, è solo per un po' di tempo che la comparsa istantanea dell'immagine riesce a ergersi come depositario e arresto, come intermediario e sostituto, *Behälter* e *Ersatz*, di questo doppio *movimento sintomale del figurale* in cui, come annota da qualche parte Valéry, si afferma e si fa, disfacendola, il fondo e il contenuto non umano della figura umana ⁴¹, il suo «scheletro geologico» (Merleau-Ponty).

Qualcosa come una *sotto-maschera*, come la fodera, *die Unterlage*, di un non-viso, *das Nichtgesicht*, neutro e impersonale, senz'interiorità, cui tende e tornerà ogni vivente. È nel *Malte* che troviamo una descrizione di questa *figurabilità dell'origine e del destino del soggetto*: è qui che ritroviamo l'orribile *divenir-cranio del viso*, il *Kopf ohne Gesicht* paventato nella lettera sull'autoritratto cézariano. D'altronde, in una lettera dell'8 settembre 1908 a Clara, Rilke scrive che quanto scritto su Cézanne tocca Malte «così da vicino e duramente» e gli aveva permesso di giungere, e il sintagma va preso alla lettera, «ai confini della sua figura», *an den Grenzen seiner Gestalt*: Cézanne, afferma, «altro non è che la primitiva e scarna riuscita, *das erste primitive und dürre Gelingen*, di ciò che non [ha] ancora raggiunto nel *Malte*». E, ancora una volta, nel romanzo ritroviamo un *divenir-animale dell'io* in cui, appunto, è davvero questione d'una *sovversione dei limiti* del suo essere: si tratta come d'un processo plastico metonimico e aberrante, giacché il luogo psichico, immateriale calco e mandorla inconscia, si estroflette per iperplasia e contiguità materiale, e digerisce e plasma tutto il corpo di cui era appendice e cripta. Introdotta da un balbettio e da un incepicare della lingua, la «cosa grande», *das Große*, come la chiama senza qualificarla Rilke ⁴², la cosa perduta della fanciullezza, quello che Bergson avrebbe chiamato il *passato puro*, ritorna, e s'impone malgrado la volontà e il potere del soggetto a quel processo *senza nome* che, diceva Nietzsche ⁴³, chiamiamo, in mancanza di meglio, rammemorazione, *Wiedererinnerung*, o oblio, *Vergessen*. Ritorna, ed ora, scrive Rilke, è di nuovo là, *und jetzt war es wieder da*. «Ora era là. Ora cresceva, prendendo alimento da me come un tumore, come una seconda testa, ed era una parte di me, sebbene non potesse appartenermi perché era troppo grande. Era lì, continua Rilke sostituendo, si noti, ogni regime metaforico, un grande animale morto che era stato da vivo, una volta,

il mio braccio o la mia gamba. [...] Ma la cosa grande si gonfiava e cresceva davanti al mio viso, come una calda escrescenza bluastro, mi cresceva davanti alla bocca e già sopra il mio ultimo occhio era l'ombra del suo contorno». Ciò che torna, trasforma: la latenza è anche una virtualità. Malte prende atto alla lettera d'una *sopravvivenza*, di un *Überleben*: fa esperienza della terribile reversibilità del fatto che «può essere morto solo qualcosa che può vivere», e viceversa. Rilke è qui molto vicino a Nietzsche⁴⁴. Ma anche a Benjamin: anche per lui l'immagine è la convivenza e la tensione di dimensioni temporali eterogenee, dell'origine e del destino; anche per lui, la regressione al primitivo è insieme l'affermazione d'una memoria ulteriore, che non afferisce al vissuto, all'*Erlebnis*, ma all'*Erfahrung*: ciò che riaffiora con una «forza nuova» trascina come alghe immerse in un vortice ricordi confusi e fluttuanti di «vite di cui non avremmo fatto alcuna esperienza», *nie erfahren hätte*, porta con sé detriti e tracce di un anacronismo irre recuperabile e che è «più nuovo del tempo della perdita», *neuer fast als zur Zeit des Verlustes*.

Lusso e melancolia

In Rilke, dunque, la dimensione “primitiva” della pittura di Cézanne non è affatto riconducibile a una connotazione espressiva o formale, non riguarda la storia degli stili e delle tecniche. Qui, non contano le affermazioni di Cézanne, conosciute o meno da Rilke⁴⁵. Ben più profondamente, l'anacronismo che ossessiona la sua *ekphrasis* eccede il principio epistemologico secondo cui un'opera d'arte, appunto estranea per tempo o per genere alla esperienza visiva abituale del soggetto, deve essere articolata nella storia dello stile ancor prima di esser descritta, deve cioè esser riportata al quadro generale di riferimento del sapere, alla storia della cultura⁴⁶. La scrittura rilkiana non smette d'incontrare l'*opacità* della pittura e i limiti dell'interpretabilità della sua temporalità.

È in questo senso che vorrei ritornare ancora sulla definizione rilkiana (del 15.X.1907) del colore di Cézanne in quanto *ganz primitiv*; definizione, si noti, ancora una volta da riportare al paradigma digestivo⁴⁷. Cézanne, da parte sua, avrebbe detto a Gasquet⁴⁸ che il colore è «biologico», e affermato che scopo della sua pittura sarebbe il medesimo istinto di un contadino o di «un cane che sa cos'è questo pezzo di pane, soltanto secondo il [suo] bisogno». C'è però, nell'argomentazione di Cézanne, uno scarto insospettato: né il contadino né il cane, e non possiamo non repertoriare le medesime figure che affollavano il commento rilkiano all'autoritratto, sentono, conoscono, vedono «che gli alberi siano verdi, e che questo verde è un albero, che questa terra è rossa e che questi rossi franosi sono colline». Né l'uno né l'altro sentono e sanno e vedono «al di là del loro inconscio utilitario...».

Scarto decisivo, che destituisce d'un colpo il mito dell'*innocent eye* dell'animale quale modello dell'artista e invalida qualsiasi rapporto tra automatismi e creazione artistica. Scarto, infine, che ribalta il valore euristico della metafora alimentare, per noi centrale: per l'animale, vedere è agire, e, senza percezioni inutili, cibandosi immediatamente del mondo circostante e del visibile, trasformandolo in segni di una mancanza perfettamente adeguati alle sue reazioni e possibilità fisiologiche, il suo occhio è in definitiva organo di dominio e di possesso ⁴⁹.

Ora, il cane evocato da Cézanne e tante volte nominato da Rilke, che pur non conosceva queste affermazioni al tempo della stesura delle lettere a Clara e della tormentata scrittura del *Malte*, ci conduce dritto dritto al cuore dei tardi *Sonetti a Orfeo*, e ci permette, in conclusione della disamina della *imaginery* animale che queste pagine hanno tentato di sondare, di articolare un ultimo e delicato, ma non meno estremo, passaggio. Sappiamo difatti da una lettera a Clara del 23.II.1923 che il XVI della prima sezione dei *Sonetti* è rivolto appunto a un cane, apostrofato come l'animale che «conosce i morti», e intuisce e sente, *fühlst*, «le forze che ci minacciarono». Perché il cane *kennst die Toten?* La risposta, decisiva per le nostre argomentazioni intorno all'identificazione della pittura ma anche della scrittura con l'«animalità digestiva» (Barthes), la troviamo nei sonetti precedenti, specie XIII e XIV. Qui leggiamo che i frutti provengono dalla terra, in cui i morti col loro libero marchio, *freien Marke*, e sciolto midollo impregnano e impastano, *durchmärken*, con esso l'argilla del terreno. Il cibo è allora «ambigua sostanza», *die Zwischendig*, l'indifferente differenza tra vita e morte. Quasi rovesciato paradigma eucaristico, i frutti, come Rilke scrive dopo Valéry e Hofmannsthal ⁵⁰, muoiono «nella bocca». (Benjamin e Adorno ⁵¹ avrebbero sottoscritto queste affermazioni, glossandole solo con l'esigenza di disoculare la *storicità antagonista* di questa sopravvivenza nell'organo del linguaggio: *sopravvivenza* materica della lingua, che, in Celan ⁵², si afferma come impossibile testimonianza di ciò che non può essere ricordato, come «un boccone d'insepolta poesia», *ein Stück unvergrabner Poesie*, strappato con «denti di scrittura», *mit Schreibzähnen*.)

«Chi sa quanta parte (*Teil*) hanno i morti» alla terra e i suoi frutti? La domanda resta sospesa, e la spada del giudizio, dell'*Urteil*, non recide vita e morte nella carne del percepito e del sentito, né nella materia del pigmento né nella grana del detto. Vita e morte, sono anzi assimilate e metabolizzate dal soggetto nel vivo del suo corpo e delle sue espressioni, nei fatti e nei dialetti dell'arte, per così dire diventandole egli stesso, attualizzando la potenza di questa ossimorica connivenza di essere e non essere. Ritroviamo dunque, nella materia stessa dell'arte – sia essa pigmento o parola, colore o lingua –, quello che Rilke scrive a proposito di Rodin e poi annoterà a margine di Bichat letto su consiglio di Lou Salomé ⁵³: niente è allo stato d'inerzia e ripro-

so, *Es gab nur Bewegung in der Natur*, neppure la morte, ma tutto è irrequietudine e risacca, *Unruhe und Wellenschlag*. La prospettiva orfica rilkiana assume il punto di vista d'una economia generale dell'essere in quanto ciclo alimentare.

E, tuttavia, l'artista non ha del tutto il mondo come un animale ma traduce e converte, *bekehren*, questo possesso che è un esser posseduti, questa chiusura in sé che è un'emorragia nell'esteriorità, questa ricchezza che è una povertà, questa memoria che è un oblio. L'artista disgiunge parlare e mangiare, e, avrebbe detto Deleuze, deterritorializza nella bocca contenuto ed espressione: non *ha* ma *gode* del sapore del frutto «che viene da lontano» e anticipa, nella vertigine d'una memoria ulteriore e nella virtualità del figurale, il suo destino primitivo.

È Valéry, autore, tra l'altro, d'uno degli intertesti del sonetto rilkiano, a consentirci di cogliere un'ultima volta questa temporalità e quest'economia all'opera nell'attività artistica. La prefazione⁵⁴ all'edizione francese del volume di Frazer *The Fear of the Dead in the Primitive Religion*, inizia così: «L'animale, senza dubbio, non ruminava l'idea della morte. [...] Il fatto è che niente d'inutile, niente di sproporzionato, fa capolino nella condotta dell'Animale. A ogni istante, non è che ciò che è». Ruminare la morte. Ritroviamo, un'ultima volta, il cane rilkiano: Benjamin⁵⁵ rimanda alla celebre *Melanconia I* di Dürer e apparenta appunto tale animale al *grübelnden Genius*, al “rimuginare” del filosofo e del melanconico. Il rimando all'iconografia studiata da Saxl e Panofsky (e da Giehlow), d'altronde suggerita da Rella proprio in riferimento ai testi rilkiani che abbiamo commentato, non deve fuorviarci verso una ermeneutica culturale né limitarci alla sola dimensione poetologica della figura animale: per noi, quello che è vistosamente all'opera in queste scritture rilkiane, è piuttosto un'«iconologia del materiale»⁵⁶. In una prospettiva d'una *genealogia della poetica*, la clinica melanconica⁵⁷ permette di riarticolare adeguatamente la questione dell'immagine e della memoria, giacché essa è precisamente quel processo d'*incorporazione* che ritocca sempre daccapo lo spazio allogeno e clandestino dell'immagine: si pensi, con assoluta precisione, al cranio *von innen getrieben*, al disotto del viso, nell'autoritratto, e al *Malte*. L'immagine s'inscrive dunque *dall'interno* in una memoria che precede il soggetto e la sua opera, in quella “memoria del sangue” che, Rilke lo dice con esattezza a Clara il 22 ottobre, «descrive» in lui l'informe.

La storia della cultura ce lo conferma e la terminologia ce lo aveva già suggerito: *ruminare la morte*, è così che fa la dietetica critica, dispendiosa e lenta, del filologo, il suo *Wiederkauen*: e penso un'ultima volta a quella *filologia del soggetto* che, a partire da Nietzsche, articola insieme lusso e melanconia, poetica e genealogia, che riattiva nelle icone linguistiche e visive un'anamnesi di ciò che non appartiene a alcun ricordo, che ripete una *memoria materiale* dell'immemoriale⁵⁸. (Ador-

no⁵⁹ avrebbe detto: che permetta che la natura venga ricordata, *erinnert*.) Come vuole Benjamin⁶⁰, il segreto del ruminare, *die Geheimnis des Wiederkäuen*, è ancora aperto – e anche quello della natura dell'immagine.

¹ F. Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral*, II, § 18, in *Sämtliche Werke*, Kritische Studienausgabe hrsg. v. G. Colli und M. Montinari, Berlin/New York, de Gruyter, 1988; trad. it. di F. Masini.

² *Ibid.* II, § 23.

³ *Ibid.* II, § 25. In *Mensch und Tier*, con sintassi hegeliana, Adorno scrive: «Arte, moralità, amore sublime, sono maschere della natura, in cui torna trasformata, *verwandelt wiederkehrt*, e diventa, nella propria antitesi, *Gegensatz*, espressione. [...] Nella sua deformazione appare la sua essenza, in *ihrer Verzerrung erscheint ihr Wesen*», M. Horkheimer - T. W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, in T. W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. R. Tiedemann, Bd. III, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1984, p. 287; trad. it. di S. Solmi, Torino, Einaudi, 1980 (ma 1960), pp. 266-67.

⁴ F. Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral*, II, § 22; su animalità e bellezza, Id., *Morgeröte*, § 25; cfr. poi *Zur Genese der Dummheit* di T. W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, cit., pp. 295-96; trad. it. cit., pp. 273-75.

⁵ F. Nietzsche, *Über der Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne*, in *Sämtliche Werke*, cit., Bd. I, p. 882; trad. it. di G. Colli, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, Milano, Adelphi, 1964 ss., vol. III, t. II, p. 362.

⁶ Cfr. W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauespiels*, in *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1980, Bd. I-1, p. 225; trad. it. di E. Filippini, Torino, Einaudi, 1980, p. 2.

⁷ R. M. Rilke, *Verso l'estremo. Lettere su Cézanne e l'arte come destino*, a cura di F. Rella, Bologna, Pendragon, 1999; per il testo tedesco, salvo altre indicazioni, Id., *Briefe über Cézanne*, hrsg. v. C. Rilke und H. W. Petzet, Frankfurt a.M., Insel, 1983 (indicherò, nel testo, solo le date dell'epistolario). Per un quadro generale, H. Meyer, *Rilke Cézannes Erlebnis*, "Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft", 1954, 2, pp. 69-202; K. Imm, *Rilkes „Briefe über Cézanne“*, Frankfurt a.M. - Bern, Lang, 1986.

⁸ Cfr. R. Barthes, *L'ancienne rhétorique*, "Communications", 16, 1970, pp. 172-229, e Ph. Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981. Sul *devenir-animal*, indispensabile G. Deleuze - F. Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 284 *et passim*.

⁹ «L'Io [Moi] animale – l'animale non ha immagine di se stesso, non si riconosce nello specchio». Così p. es. P. Valéry, *Cahiers*, II, édition établie, présentée et annotée par J. Robinson, "Bibliothèque de la Pléiade", Paris, Gallimard, 1974, p. 758. Tralascio la questione dello *Spiegel* e dello "sguardo animale" nella lettera rilkiana; mi limito a indicare che l'animalizzazione e la cosalizzazione del soggetto vanno di pari passo con una reciprocità di sguardo e una passività nei confronti dell'*occhieggiare del reale* in quanto tale: colui che guarda, è riguardato dalle cose viste, viventi o inanimate.

¹⁰ Cfr. T. Ziolkowski, *Talking dogs: the Caninization of Literature*, in Id., *Varieties on literary Thematics*, Princeton, Princeton University Press, 1983, pp. 86-122, con bibliografia per le fonti antropologiche, folkloristiche e religiose.

¹¹ Il Custode della città platonica, afferma Socrate, dovrà essere «per natura filosofo, istintivamente aggressivo, e poi anche veloce e forte» (Plato *Resp.* 376b; trad. it. di G. Reale). Alle spalle dello scritto adorniano, c'è la definitiva parodia nell'aforisma intitolato *Die Tier und die Moral* di Nietzsche *Morgeröte*, § 26 («tutto ciò che qualificiamo con il nome di *virtù socratiche*, è *animalesco*). Le ricorrenti invettive contro la «specie canina degli uomini che si lasciano maltrattare» (*Jenseits von Gut und Böse*, § 260), coprono una vicinanza profonda tra Nietzsche e Valéry: entrambe, difatti, rubricano nello sguardo del cane verso l'uomo il principio, antropologico e psicologico, ma «in forma grossolana» ed elementare, dell'istituzione del culto politico-militare e religioso nella storia. Cfr. P. Valéry, *Cahiers*, II, cit., pp. 1341, 1493, e F. Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente 1884*, 26 [242].

¹² R. M. Rilke, *Rodin*, in *Sämtliche Werke*, hrsg. v. Rilke-Archiv mit R. Sieber-Rilke und E. Zinn, Bd. vi, Frankfurt a.M., Insel-Verlag, 1965, p. 178; trad.it. a cura di V. Ferrante, in R. M. Rilke, *Liriche e Prose*, Firenze, Sansoni, 1968, p. 897 (d'ora in poi in parentesi le pagine).

¹³ Cfr. M. Horkheimer - T. W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, cit., p. 263; trad. it. cit., p. 284; penso al nodo creatura-lingua muta-lutto dell'*Ursprung des deutschen Trauerspiels* (ma anche del saggio sulla lingua); cfr. B. Hanssen, *Walter Benjamin's Other History. Of stones, Animals, Human Beings, and Angels*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California University Press, 1998.

¹⁴ R. Musil, *Rede zur Rilke-Feier in Berlin am 16. Januar 1927*, in *Gesammelte Werke*, hrsg. v. A. Frisé, Bd. VIII, Hamburg, Rowalthe Verlag, 1978, p. 1237; trad. it. di A. Casalegno, in Id., *Sulla stupidità e altri scritti*, Milano, Mondadori, 1986, p. 217.

¹⁵ M. Doran, *Conversations avec Cézanne*, Paris, Macula, 1978; trad. it. di N. Zandegiacomi, Roma, Donzelli, 1995, p. 58: i *Souvenirs* di Emile Bernard sono apparsi l'1 e il 16 ottobre.

¹⁶ R. M. Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, in *Sämtliche Werke*, cit., Bd. v, p. 716; trad. it. di G. Zampa, Bari, De Donato, 1966, p. 14 (d'ora in poi in parentesi le pagine). «I libri sono vuoti», urlerà il Conte Brahe, ultimo depositario d'una *fabula* e d'una memorizzazione sociale che scomparirà con lui e il suo mondo aristocratico lasciando brandelli di storie e frammenti d'un'impossibilità al racconto, «il sangue, ecco quello che conta, ecco quello bisogna saper leggere» (*ibid.*, p. 848 (106)). Una delle *Poesie Sparse*, data Parigi, settembre 1907, introducendo la dialettica *schauen-kauen*: «Con occhi che attraverso i libri guardano, / sono abituati a bere ben diluita / ogni cosa, / e non a masticare il nerbo della realtà». Cito dalla trad. it. di G. Baioni, commento di A. Lavagetto, in R. M. Rilke, *Poesie (1908-1926)*, II, Torino, Einaudi-Gallimard, 1995, p. 179.

¹⁷ *Ibid.*, p. 945 (174).

¹⁸ *Ibid.*, pp. 740-41 (30) ma anche p. 791 (60-2). Per le fonti classiche, J. P. Vernant, *La mort dans les yeux*, Paris, Hachette, 1985; trad. it. di C. Salletti, Bologna, il Mulino, 1987, specie p. 43 *et passim*, e Id., *L'individuo, la morte, l'amore*, Paris, Gallimard, 1989; trad.it. a cura di G. Guidorizzi, Milano, Cortina, 2000, specie p. 35 *et passim*.

¹⁹ M. Proust, *Matinée chez la Princesse de Guermantes*, édition établie par M. Bonnet en collaboration avec B. Brun, Paris, Gallimard, 1982, p. 251.

²⁰ R. M. Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, cit., p. 861 (114): *daß Tote nicht saßen*.

²¹ Id., *Rodin*, cit., p. 920 (207-8).

²² W. Benjamin, *Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages*, in *Gesammelte Schriften*, cit., Bd. II-2, pp.430-31; trad. it. di R. Solmi, in Id., *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 1981 (ma 1962), pp. 296-97.

²³ R. M. Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, cit., pp. 721 (17-8) e 724 (20) (leggermente modificata).

²⁴ F. Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral*, II, § 1: «Dimenticare, non è una semplice *vis inertiae* [...] ma piuttosto una facoltà attività, nel senso più rigoroso, positiva, d'inibizione, *positives Hemmungsvermögen*, cui è da ascrivere la circostanza che qualsiasi cosa venga da noi vissuta, sperimentata, assunta nella nostra intimità, entra tanto poco nella coscienza nello stato di digestione, *im Zustande der Verdauung* (si potrebbe chiamarlo di "appropriazione spirituale", *Einverseelung*) quanto poco vi entra l'intero multiplo processo, *der ganze tausendfältige Prozess*, con cui si svolge il nostro nutrimento corporeo, *leibliche Ernährung*, la cosiddetta "assimilazione", *Einverleibung*». Sotto la voce *Animale*, Valéry rubrica queste "qualità": purezza (né passato né avvenire: niente storia); semplicità e limpidezza delle funzioni vitali; fatalità (niente esitazione né sofferenza); esattezza (l'animale-macchina), P. Valéry, *Cahiers*, II, cit., p.757-58.

²⁵ Id., *Nachgelassene Fragmente 1887-8*, 9 [110] (trad. it. di S. Giammetta): «Non bisogna vedere soltanto per vedere! Si deve vivere e aspettare da psicologi – finché il risultato setacciato da molte esperienze vissute, *Erlebnisse*, tragga spontaneamente le proprie conclusioni. Non è mai lecito sapere *da dove* si sappia qualcosa!». La psicologia sarà così la pratica d'una profilassi correttiva del «vedere di sottocchi» della *Selbst-beobachtung* e dell'apprendimento del *sehen, was ist* da parte di un soggetto «anti-artistico» e *Tatsächliche*. Cfr. anche 9 [64] sull'*unfreiwillige Vergessen* e *Nachgelassene Fragmente 1884-5*, 40 [29]: «il vissuto, *das Erlebte*, continua a vivere nella "memoria", „*im Gedächtniß*»; che esso "venga", non posso

farci nulla: la volontà è in ciò inattiva, *unthätig*, come in ogni pensiero che viene. [...] Chi lo chiama? Chi lo risveglia?».

²⁶ R. Musil, *Rede zur Rilke-Feier in Berlin am 16. Januar 1927*, cit., p. 1237; trad. it. cit., p. 217.

²⁷ R. Barthes, *L'obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1982; trad. it. di D. De Agostini, Torino, Einaudi, 1985, pp. 210-12.

²⁸ La sostituzione della manualità e dell'ocularità con l'oralità, mette in evidenza, in realtà, il contatto, senso maggiore della reversibilità percettologica tra soggetto e oggetto: «Il gusto – scrive Claudel in *Art Poétique* (che appare proprio nel 1907 per Mercure de France) – non è che un tatto più completo, una penetrazione consentita dalla morsa delle mascelle, dalla cucina e dal forno caldo della bocca, con i getti di saliva che sciolgono e diluiscono l'alimento triturato dai denti», P. Claudel, *Art Poétique*, édition présentée et annotée par G. Gadoffre, Paris, Gallimard, 1984, p. 87.

²⁹ Cfr. la lettera del 19.X.1907, trascritta nel *Malte* (pp. 774-76 (52)); il riferimento a *La charogne*, cui Cézanne aveva dedicato anche dei disegni, è nei *Souvenirs* di E. Bernard: cfr. M. Doran, cit., pp. 76-77 e note. In *Die Neue Rundschau*, nel marzo del 1907, era apparso *Der Dichter und diese Zeit*: subito dopo esser stato descritto come uno straniero in patria, come un cane nel sottoscala della «casa del tempo», il poeta è detto colui che «non può omettere nulla. Non gli è lecito chiudere gli occhi sopra alcun essere, alcuna cosa, alcun fantasma, alcuna larva di cervello umano. Come se i suoi occhi non avessero palpebre, *Es ist als hätten seine Augen keine Lider*. [...] È colui che connette, *verknüpft*, in sé gli elementi del tempo. [...] Per lui il Presente è in modo indescrivibile tramato insieme al passato: nei pori del suo stesso corpo sente la vita vissuta, *das Herübergelebte*, in giorni passati, la vita degli antichi, mai conosciuti, genitori e progenitori, di popoli scomparsi, di età morte...». H. von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke*, hrsg. v. H. Steiner, *Prosa*, Bd. II, Frankfurt a.M., S. Fischer Verlag, 1976, pp. 244-45; trad. it. di G. Zampa (leggermente modificata), in Id., *L'ignoto che appare. Scritti 1891-1914*, ed. it. a cura di G. Bemporad, Milano, Adelphi, 1991, pp. 257-59. È Blanchot, in *Rilke et l'exigence de la mort*, ad aver insistito su tale *sguardo morto*: M. Blanchot, *L'espace imaginaire*, Paris, Gallimard, 1988 (ma 1955), pp. 196-97, 201. Sull'«attenzione» in Kafka, e le suggestioni da Kierkegaard (letto negli stessi anni anche da Rilke) e Malebranche, D. Stimilli, *Fisiognomia di Kafka*, Torino, Boringhieri, 2001, p. 113.

³⁰ F. Marc, *Scritti 1910-5*, trad. it. a cura di E. Pontiggia (leggermente modificata), Firenze, Hopefulmonster, 1987, p. 25 (c.v.o mio); è una lettera (riportata in K. Lankheit, *Franz Marc. Sein Leben und seine Kunst*, Köln, Du Mont Schauberg, 1970, p. 44) del 30.IV.1910 all'editore Reinhard Piper, che stava pubblicando il volume *Das Tier in der Kunst*.

³¹ P. Handke, *Die Lehre der Sainte-Victoire*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1980, p. 59; trad. it. di C. Groff, *Nei colori del giorno*, Milano, Garzanti, 1985, p. 39 (d'ora in poi in parentesi le pagine).

³² P. es. il rumore metallico, «il più minaccioso di tutti i suoni, grido di guerra e di morte insieme», lo scintillio, l'effetto di maschera e di caricatura del viso umano etc. Cfr. P. Handke, cit., 52 *et passim*. (36 *et passim*.), 61 (40).

³³ *Ibid.*, p. 111 (69): *als Lehmklumpen*.

³⁴ W. Benjamin, *Franz Kafka*, cit., p. 428 *et passim*; trad. it. cit., p. 295 *et passim*; cfr. A. Pinotti, *Ridare voce alla palude silenziosa. Benjamin-Kafka via Bachofen*, "Pratica Filosofica", 1994, 3, pp.103-18; D. Stimilli, cit., p. 30 *et passim*; G. Deleuze - F. Guattari *Kafka. Pour une littérature mineure*, § 4, Paris, Seuil, 1975.

³⁵ «Con origine non s'intende un divenire del già nato, bensì un divenire e un trapassare di ciò che nasce. L'origine sta nel fiume del divenire come un vortice, *im Fluss des Werdens als Strudel*, e trascina dentro la propria ritmica il materiale della nascita», W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, cit., p. 226; trad. it. cit., p. 24.

³⁶ P. Handke, *Die Lehre der Sainte-Victoire*, cit., p. 86 (54): *Nicht als die gespensterlose Gegenwart*.

³⁷ *Ibid.*, pp. 135 (83) e 109 (67).

³⁸ *Ibid.*, p. 78 (51).

³⁹ È improbabile che Rilke abbia letto delle coppie riegliane *nähsicht-fernsicht* e *haptisch-optisch* di *Spätromische Kunstindustrie*; di certo, ha presente Cézanne: «Per realizzare progressi, non esiste che la natura, e l'occhio si educa al suo contatto, *contact*. Diventa concentrato a forza di guardare e lavorare. Voglio dire che in un'arancia o una mela, in una palla o una testa, c'è un punto culminante, e questo punto sempre *il più vicino al nostro occhio*, [mentre]

i contorni degli oggetti fuggono verso un centro situato sul nostro orizzonte...», M. Doran, cit., pp. 47-48 (corsivo mio).

⁴⁰ Penso soprattutto ai lavori sull'immagine di Kéreny e Vernant, di cui p. es. "Figurazione dell'invisibile e categoria psicologica del "doppio": il *kolossos*", in Id., *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris, Maspero, 1965; trad. it. a cura di B. Bravo, Torino, Einaudi, 1970, pp. 219-32, e *L'individuo, la morte, l'amore*, cit., pp. 80, 109. (Si noti, tra l'altro, che la lettera rilkeiana sull'autoritratto di Cézanne si conclude proprio con l'epiteto *humble et colossal*). Si legga in quest'ottica la poesia sul cane a Lulu Albert-Lazard (1914): R. M. Rilke, *Poesie*, cit., II, p. 243, e la lettera a Benvenuta del 17.11.1914.

⁴¹ P. Valéry, *Cahiers*, I, édition établie, présentée et annotée par J. Robinson, "Bibliothèque de la Pléiade", Paris, Gallimard, 1973, p. 990.

⁴² R. M. Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, cit., pp. 712-13 (10-1) e 764-65 (45-7). Cfr. il bel saggio di G. Didi-Huberman, *L'aiguille et le papillon, ou le dispositif du silence perçant*, "L'Inactuel", 5, 2000, pp. 201-14.

⁴³ Cfr. F. Nietzsche, *Morgenröte*, § 126.

⁴⁴ Cfr. Id., *Nachgelassene Fragmente 1887-8*, 9 [63].

⁴⁵ Cézanne stesso si definisce più volte «primitivo» in testimonianze lette da Rilke, come quelle di Bernard e Denis (cfr. M. Doran, cit., pp. 78, 93, 101, 123, 184). Rimando al classico L. Venturi, *Il gusto dei primitivi*, Bologna, Zanichelli, 1976 (ma 1926), pp. 243-48; sulle future «sintesi di Cézanne e l'arte negra», cfr. W. Rubin (dir.), *"Primitivism" in 20th Century. Affinity of the Tribal and the Modern*, New York, the Modern Art Museum, 1984; ed. it. a cura di E. Bassani, trad. it. di P. Torraghi, Milano, Mondadori, 1987.

⁴⁶ Penso al celebre saggio del 1932 di E. Panofsky, *Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst*, trad. it. di E. Filippini, in Id., *La prospettiva come "forma simbolica" e altri scritti*, ed. a cura di G. Neri, Bologna, Feltrinelli, 1966, p. 207.

⁴⁷ C'è un duplice processo all'opera nella prassi artistica di Cézanne: una fase dell'«assunzione visuale e sicura», *des schauenden und sicheren Übernehmens*, e una fase dell'«appropriarsi e dell'uso personale di ciò che era stato assunto», *des Übernommen* (lettera del 9.x.1907).

⁴⁸ M. Doran, cit., p. 128 (il volume di Gasquet è del 1926). Cfr. J. Le Rider, *Rilke et Cézanne. La poésie à l'école de la couleur*, "Blätter der Rilke-Gesellschaft", 12, 1992, pp.109-17.

⁴⁹ Cfr. p. es. P. Valéry, *Cahiers*, I, cit., p. 1143, e Id., *Cahiers*, II, cit., p. 758.

⁵⁰ R. M. Rilke, *Poesie*, II, cit., pp. 123-25. Palese l'intertestualità da *Le Cimitière marin* di Valéry (p. es. «Comme le fruit se fond en jouissance, / Comme en délice il change son absence / Dans une bouche où sa forme se meurt...»), P. Valéry, *Œuvres*, I, édition établie et annotée par J. Hytier, "Bibliothèque de la Pléiade", Paris, Gallimard, 1957, p. 148), e dalla *Brief* di Lord Chandos di Hofmannsthal (le «parole che si sfacevano, zerfielen, in bocca come funghi muffiti»: H. von Hofmannsthal, *Ein Brief*, in *Gesammelte Werke*, cit., p. 12; trad. it. di L. Traverso, in Id., *L'ignoto che appare*, cit., p. 139).

⁵¹ Cfr. *Kohldempfi* di *Minima Moralia*: «La lingua proletaria è dettata dalla fame. Il povero biascica le parole per saziarsi di esse. Attende dal loro spirito oggettivo il valido nutrimento che la società gli rifiuta: e fa la voce grossa, arrotondando la bocca che non ha nulla da mordere. Egli si vendica sulla lingua straziando il suo corpo che non gli è concesso di amare, e ripetendo, *wiederholt*, con impotente violenza, l'offesa che gli è stata inflitta». T. W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, cit., Bd. IV, 1980, pp. 112-13; trad. it. a cura di R. Solmi, Torino, Einaudi, 1974 (ma 1954), pp. 96-97.

⁵² P. Celan, *Poesie*, trad. it. a cura di G. Bevilacqua, Milano, Mondadori, 1998, pp. 599, 1145.

⁵³ R. M. Rilke, *Rodin*, cit. p. 157 (877), e Id., *Aus den Marginalien zu Bichat* (1909), in *Sämtliche Werke*, cit., Bd. V, pp. 1192-98.

⁵⁴ P. Valéry, *Œuvres*, I, cit., p. 958. Cfr. Id., *Cahiers*, cit., II, pp. 1426 e specie 1048-49: l'alimento è soppiantato dall'*eccitante*: non è più sostanza dell'assimilazione cannibalesca a sé dell'Altro, né fagocitante sostanza-luogo della ripetizione naturale dell'identico, ma sorpresa e lusso, occasione cioè di alterazione di sé e divenire.

⁵⁵ W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, cit., pp. 319, 330 *et passim*; trad. it. cit., pp. 146, 153 *et passim*; anche l'animale della novella kafkiana *Bau* è una *bête philosophique* giacché *grüberln*: cfr. Id., *Franz Kafka*, cit., p. 430; trad. it. cit., p. 297. Cfr. E. Panofsky - F. Saxl, *Dürers „Melancholia I“*, "Studien der Bibliothek Warburg", 2, 1923, poi in *Sa-*

turn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy Religion and Art; trad. it. di R. Federici, Torino, Einaudi, 1983, p. 301. Cfr. R. M. Rilke, *Verso l'estremo*, cit., p. 111.

⁵⁶ Cfr. T. Raff, *Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe*, München, Dt. Kunstverlag, 1994.

⁵⁷ Su introiezione e incorporazione, N. Abraham - M. Torok, *L'écorce et le noyau*, Paris, Flammarion, 1978.

⁵⁸ Sulla lentezza s sul "ruminare" della lettura, F. Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral*, cit., *Vorrede* § 8, e Id., *Morgenröte*, cit., *Vorrede* § 9.

⁵⁹ M. Horkheimer - T. W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, cit., p. 292; trad. it. cit., p. 272.

⁶⁰ W. Benjamin, *Jahrmärkte des Essens*, in *Gesammelte Schriften*, cit., Bd. IV-1,2, p. 532; trad. it. di G. Carchia in Id., *Ombre Corte. Scritti 1928-1929*, ed. it. a cura di G. Agamben, Torino, Einaudi, 1993, p. 158.

Sul realismo mistico di Vladimir Jankélévitch

di Silvia Vizzardelli (Cosenza)

Ci sarebbe in noi un disagio – si è detto recentemente – prodotto dal declinare delle promesse ermeneutiche. Quel che ci affascinava, quello sforzo di salvare la verità nella storia, di accedere all'essere attraverso il linguaggio, viene smascherato o almeno perde lo slancio di una progettualità promettente. Quali sarebbero allora le risposte a questo disagio? C'è chi avrebbe scelto la strada della leggerezza, sopportando ironicamente la deriva relativistica e chi, da quella deriva si sarebbe invece lasciato spaventare, opponendole, come risorsa estrema e insieme disperata, una filosofia del paradosso. Senonché questa paradoszialità (“dico la verità mentendo”, “il linguaggio è espressivo e inespessivo insieme”, ecc.) non sarebbe altro che un errore, un ragionamento sbagliato, un affronto al principio di non contraddizione. Insomma un'ambiguità da impotenza spacciata per sublime e inarrivabile verità.

Sembra, però, non esserci spazio per una terza risposta e il motivo mi pare chiaro: non c'è spazio perché questa terza via viene fatta confluire nella seconda, cioè in quella dell'errore, della banalità. Il mio tentativo qui sarà quello di restituirle autonomia, di emanciparla dalla seconda alternativa, di ipotizzare insomma un'ambiguità senza errore, un paradosso senza banalità. In Jankélévitch il paradosso non è accompagnato né da incredulità né da vergogna: non si tratta di raccogliere, come *extrema ratio*, un brandello superstite di verità per poi vederlo svanire nel nulla, spegnersi nell'errore; si tratta di tenersi consapevolmente al di qua dell'errore, protetti dall'idea che di ambiguità non ce n'è una sola.

C'è un'ambivalenza che è il prodotto inconfessabile della malafede ed un'altra invece che si sottrae al compiacimento della *confusione*, del *miscuglio*. Se Jankélévitch parte dal presupposto che la natura umana è anfibolica, che la coscienza morale è ambivalente, egli è tuttavia sorretto da un obiettivo ambizioso: quello di distinguere, nel regno della mutua implicazione dei contraddittori, una via feconda, ottimistica, sana ed una, invece, sterile, pessimistica, viziosa. Partiamo dalla seconda, da quella che potremmo definire la via dell'accomodamento, quella consapevolezza dell'ambiguità che ci fa affondare in essa deresponsa-

bilizzandoci, come se bastasse patire una sorte per nobilitarla. Jankélévitch distingue, nel *Trattato delle virtù*, quattro modi, diciamo così, teatrali – esibiti e compiaciuti – di intendere l’ambiguità.

(1) Il dogmatismo del miscuglio: esso sceglie l’impurità della “coincidentia oppositorum”, dice tutto e il contrario di tutto simultaneamente, è dunque prodotto della malafede.

(2) Il dogmatismo della intermediarietà incurabile: è una sorta di moto oscillatorio, un andare e venire tra i due estremi senza mai toccarli e raggiungerli: è l’uomo di Pascal che sul punto di conquistare la vetta più alta della sua condizione riprecipita «nell’estremo Basso senza essere sboccato nell’al di là né aver sfondato realmente il soffitto della propria finitudine»¹.

(3) Il dogmatismo delle due unilateralità inverse: i giorni pari siamo angeli senza egoità, i giorni dispari siamo egoisti senza soprannaturalità, senza brecce di purezza.

(4) Infine, il dogmatismo dell’ambiguità assoluta, ovvero il dogmatismo degli ambiguiti di professione, di coloro che si piazzano nell’ambiguità trovando in essa il modo «di placare ogni inquietudine, la loro ambiguità è in definitiva perfettamente inambigua»². L’ambiguità, l’equivoco diventano una accogliente e cedevole dimora che corrompe anche l’intenzione pura dell’univocità, della chiarezza, facendone l’espressione di un’ulteriore astuzia, di un inganno diabolico. La chiarezza, l’univocità diventano esse stesse strategia in un sistema tattico, «qualcosa come un orologio manomesso dal diavolo e che segnasse a volte l’ora esatta per disorientarci meglio»³.

Cosa oppone, dunque, Jankélévitch a questa fenomenologia di un’ambiguità sfrontata, compiaciuta? Oppone bergsonianamente l’apertura a lampi di esistenza immediata. «Dobbiamo pensare – scrive – che l’univocità, lungi dall’essere uno stratagemma o un’astuzia in non so quale sistema tattico, è realmente univoca e ci lascia intravedere, solo il tempo di una scintilla, la semplicità e la purezza di un cuore innocente. Per un singolare capovolgimento degli estremi, l’equivoco assoluto (quello degli ambiguiti) diventa tutto quanto un equivoco senza equivoco, mentre l’equivoco infinito lascia scintillare la scintilla delle intenzioni univoche»⁴.

Due riflessioni vanno allora fatte.

(a) Si noterà come Jankélévitch sia perfettamente consapevole dei rischi dell’ambiguità. Ci può essere dunque – quella terza via di cui parlavo all’inizio – una filosofia del paradosso che non sia paradossale, banale, erronea. Jankélévitch insomma non è un ambiguita, rileva l’equivocità dell’esistenza, ma non vi acconsente. Facciamo attenzione quindi a non far confluire nel regno del relativismo novecentesco anche quelle proposte che, pur ereditando un certo linguaggio a noi ormai familiare e non rinnegando alcuni punti di arrivo dello spirito postmoderno, si vogliono consapevolmente offrire come alternative ad esso.

(b) Se l'ambiguità non è innamorante, essa tuttavia non è neanche un ingombro, un ostacolo, è piuttosto quel terreno fertile in cui nasce l'opportunità di una fuga salvifica – istantanea, passeggera – dall'equivo-co stesso. Jankélévitch usa un termine per definire la natura di questa opportunità di salvezza, un termine che riprende dalla tradizione platonico-plotiniana e che avrebbe avuto tanta fortuna soprattutto in ambito romantico-idealistico: il termine *conversione*. Ed è a questo termine che Jankélévitch affida il compito di indicare in modo privilegiato l'esperienza estetica.

Nel VII libro della *Repubblica* – è a questo che esplicitamente Jankélévitch si richiama nella sua monografia su Bergson – Platone ricorre più volte alla conversione (*periagoghé, metastrophé*) per alludere a quel movimento radicale, a quel passaggio drastico che i prigionieri rinchiusi al fondo della caverna devono compiere per “convertirsi” appunto al Bene ξύν ὅλῃ τῇ ψυχῇ (518c), con l'anima tutta intera. Non è sufficiente girare una parte del corpo, è necessario che la conversione sia salto, travaso di sé nell'altro, altrettanto mistico – scrive Jankélévitch – di quella «trasmutazione intima e transustanziazione» che mette nell'ostia in comunione col sacro ⁵. C'è un istante in cui si riesce a passare nel totalmente altro, in cui non si dimora più nell'ambiguità ma si tocca uno degli estremi. È quel momento di *tangenza* – così chiama Jankélévitch l'intuizione – che favorisce un contatto istantaneo e quasi imponderabile con il totalmente altro.

Senonché – e qui c'è il distacco di Jankélévitch da Platone – lo scioglimento dai vincoli e la conversione dal mondo fittizio delle ombre, delle immagini, alla luce del sole ha, per Platone, un nome che Jankélévitch non può affatto far suo: *dialettica*. «E non è appunto questa – è Socrate che parla a Glaucone nel VII libro della *Repubblica* (532b) – la canzone che la dialettica esegue? Quella canzone, che, pertinendo essa all'intelligibile, sarebbe poi imitata dalla facoltà della vista, che dicevamo imprendia a scorgere gli esseri stessi viventi, gli astri stessi e infine il sole stesso. E così quando uno con la dialettica si accinga, senza alcuno dei sensi, a muovere per mezzo del ragionamento verso ogni singola effettiva realtà, e non desista prima di cogliere con l'Intelletto il Bene in sé, giunge all'estremo stesso del mondo intelligibile, così come quell'altro allora giungeva a quello del visibile» ⁶.

Dialettica dunque. Ma la dialettica comporta per Jankélévitch l'ammissione di un progressismo gerarchico che è di fatto una sorta di mito scalare fondato – dice Jankélévitch – sul seguente postulato: i benefici del progresso sono capitalizzabili e una sorte che si è fatta non è più da fare. Al contrario «le iniziazioni reiterate, discontinue e ogni volta iniziali dell'intuizione esprimono che quel che è fatto resta da fare, da fare e da perpetuamente rifare» ⁷. In altre parole non c'è pro-

pedeutica all'intuizione, alla tangenza, perché ammettere una processualità dialettica che ci avvicini alla verità significa ridurre ad una differenza di grado l'eterogeneità fondamentale tra l'ordine di quaggiù, l'ordine empirico, e il tutt'altro ordine.

Il passaggio, la conversione si dà nell'istante, nell'attimo fuggevole dell'intuizione ed è come tale imprevedibile, non capitalizzabile, non si può far nido nel totalmente altro, ma solo fuggacemente accedervi.

Jankélévitch stringe dunque esplicitamente un patto con Platone quando si tratta di immaginare il gesto radicale della conversione – con l'anima tutta intera –, per poi tradirlo quando rifiuta il carattere dialettico dell'accesso al tutt'altro ordine. Ma perché Jankélévitch è così nemico della dialettica? Perché dialettica è sinonimo di gradualità e dire gradualità è quanto dire annessione del dato, tradimento e scomposizione dell'oggetto per permettergli di entrare in noi. La dialettica si fonda sulla convinzione che il soggetto possa gradatamente accedere all'oggetto della conoscenza portandovi tutto se stesso; come se conoscere equivalesse a confermare la potenza del soggetto, mai rinnegato, sempre presente a se stesso. La gradualità non tradisce l'io, semmai lo educa a trovarsi sempre confermato, annettendo e assimilando il dato. “Fuori dal soggetto” si va invece, secondo Jankélévitch, solo grazie a quella particolare forma di conversione che è l'intuizione e che non ha bisogno di una propedeutica, di un allenamento perché non si saprebbe che cosa allenare, che cosa esercitare, che cosa potenziare. Non certo il soggetto che deve piuttosto passare al “totalmente altro”.

Insomma la gradualità implica un progresso nel soggetto, la conversione invece una ontofania che ci situa fuori dal soggetto, la dialettica è un movimento in cui il soggetto prende via via confidenza con se stesso, la conversione prende confidenza con il dato. Non a caso *Fuori dal soggetto* è il titolo di una raccolta di saggi di Emmanuel Lévinas⁸ dedicati a grandi rappresentanti della cultura filosofica, teologica e letteraria del Novecento (Buber, Rosenzweig, Jean Wahl, Merleau-Ponty) tra i quali c'è anche un bellissimo ricordo di Jankélévitch. È come se Lévinas individuasse attraverso questi pensatori una linea di riflessione alternativa ai caratteri dominanti della filosofia tradizionale, una linea tesa ad opporre al primato della soggettività invadente, la scoperta di una forma di alterità veramente tale, vale a dire trascendente il soggetto, non assimilabile ad esso. Sono filosofie animate dalla necessità di combattere l'idea che la conoscenza sia una digestione del reale, un'assimilazione progressiva della datità.

«Il la mangeait des yeux» – avrebbe detto Sartre in un breve scritto del 1939: *Un'idea fondamentale della fenomenologia di Husserl: l'intenzionalità*⁹ – intendendo apostrofare così l'illusione di una filosofia digestiva, di una filosofia che intende appunto la conoscenza come assimilazione, digestione dell'oggetto, opponendole il tentativo husserli-

no di salvare l'autonomia del reale. Conoscere è per Husserl «s'éclater vers», esplodere verso, aprirsi all'esterno, al mondo. Si crederà – nota Sartre – di riconoscere in queste tesi alcuni capitoli di *Materia e memoria*, in verità Husserl – nota ancora Sartre – non è un realista nel senso che non pensa la realtà come qualcosa che preesiste e che entra in un secondo tempo in comunicazione con noi. «La coscienza e il mondo sono dati nello stesso tempo» e la necessità per la coscienza di esistere come coscienza d'altro è quella che Husserl chiama intenzionalità. Al di là di questa differenza tra Bergson e Husserl, è singolare la presenza anche in Sartre di questa metafora “digestiva” per indicare la morte dell'oggetto nell'assimilazione onnivora della soggettività, cui si oppone il movimento verso il fuori, verso il dato.

Ritengo quindi che non sia esagerato attribuire ad una filosofia “prima”, ad una filosofia del “totalmente altro” la missione di un realismo scrupoloso. D'altra parte è Jankélévitch a ricordarci che Bergson amava definirsi un metafisico ed insieme filosofo dell'esperienza: «Je n'ai fait que de la métaphysique, rien que de la métaphysique et cependant je crois pouvoir définir mon effort comme un approfondissement de l'expérience»¹⁰. E sappiamo quanta importanza avesse Bergson per Jankélévitch. Ma su questo torneremo tra poco.

Se il realismo non rappresenta una diffida per la metafisica, è proprio la conversione che si incarica di rendere possibile al meglio questo connubio. Essa non esige l'omogeneità dei due poli, anzi la rifiuta rigorosamente, così come, lo abbiamo detto, esclude la processualità dialettica. Eppure dal presupposto di una drastica eterogeneità qualitativa nasce l'opportunità di un qualche transito dall'un polo all'altro. Si può veramente passare nel “totalmente altro”.

Ora, a cosa pensa Jankélévitch quando parla di questo salto, di questa autentica esperienza del nuovo, di questa uscita, appunto, dal soggetto? Pensa a quel vivido esempio di conversione che è l'idea bergsoniana della percezione pura. Nella percezione noi ci installiamo nelle cose, passiamo in esse. La percezione è l'esteriorità, gli oggetti esterni sono percepiti dove si trovano, non in me – scrive Bergson in *Materia e memoria*¹¹.

Se è vero che ogni nostra risposta implica un ritardo, che la semplice percezione è già insincera perché sottintende un passato inespreso nelle sue infinite modulazioni, che non esiste *di fatto* una percezione pura libera dal ricordo, è altrettanto vero che la coincidenza parziale della percezione con l'oggetto percepito esiste *di diritto* e che si tratta di un diritto fondativo, essenziale. In questo “di diritto” si apre tutto lo spazio del realismo bergsoniano: *la realtà a bruciapelo* commenta Jankélévitch appoggiandosi ad un'espressione di Mussorskij. Ed è proprio questo motivo bergsoniano che richiama l'attenzione di Jankélévitch, direi anzi che questo sia il motivo privilegiato. Si potrebbe

aggiungere, a ragione, che Bergson non è tutto qui, che l'esigenza spiritualistica è altrettanto imperativa (si vedano a questo proposito le penetranti osservazioni di Enrica Lisciani Petrini nel capitolo dedicato a Bergson del suo *Memoria e poesia*¹²). Eppure rimango convinta, e sono consapevole qui di semplificare imperdonabilmente, che Jankélévitch abbia colto nel segno e sia stato capace di volgere proficuamente ai suoi fini questo spunto bergsoniano. Se salviamo l'oggettività, il dato, la materia, se vogliamo veramente tener fede ad una esteriorità non annessa al soggetto, rigorosamente *extra hominem*, resta da spiegare quella mutua relazione immanente che ipotizzi un trascorrere da un polo all'altro. Jankélévitch ci offre l'ipotesi di un realismo mistico (la userei, questa parola, sfidando Jankélévitch stesso non sempre disposto a riconoscersi in un atteggiamento mistico) basato sull'idea della conversione. Si può accogliere o no questa proposta, ma non si può dire che sconfini nella compiacenza del miscuglio, perché è proprio dal presupposto della diversità irriducibile dei due poli (la bergsoniana differenza qualitativa) che essa muove.

Stupisce dunque l'oltranza di una simile proposta: è una scelta nitida, audace, ma in grado di accogliere in sé anche un presupposto di ingenuità. Non è casuale che quando Jankélévitch parla di Bergson o quando parla di se stesso ed espone le sue tesi rinvii frequentemente al versante mistico del realismo russo, ad un pensiero, forse non abbastanza disincantato e storicamente vigile, ma certamente in grado di recuperare il punto di vista dell'attore, di colui che agisce e agendo si immedesima e partecipa alla vita non abbagliato dalla distanza che interpone lo spettatore. Il pensiero russo è un omaggio al senso comune, al senso comune però inteso come obiettivo di una ricerca (è da notare che Jankélévitch definisce così anche la filosofia bergsoniana). Ma che cosa ci rivela il senso comune? Il senso comune ci chiama all'opportunità di trascendere le due opposte unilateralità: quella positivista e quella idealistica in nome di un misticismo che porta in sé i germi di un immanentismo radicale. È quel che dice Jankélévitch a proposito di Solov'ev in un testo scritto all'età appena di ventun anni, *Thèmes mystiques dans la pensée russe contemporaine*, testo che rappresenta l'unica testimonianza del forte legame di Jankélévitch con la filosofia russa della fine del XIX secolo e dell'inizio del XX secolo.

Valgano qui soltanto due velocissimi richiami. Jankélévitch è attratto dal progetto di restituire autonomia ai due poli della conoscenza: quello soggettivo e quello oggettivo. Il tentativo di Solov'ev è proprio questo: trovare nell'ambito di una "sintesi concreta" la possibilità di non annullare l'oggettività nelle proiezioni soggettive e nello stesso tempo di non cedere ad un ingenuo empirismo. Abbandonarsi all'una o all'altra di queste due unilateralità significa smarrire la dualità di fondo che è movente stesso dell'atto conoscitivo. Testimonianza di

questa volontà di salvaguardare l'oggetto, il reale e ammettere, nello stesso tempo, una qualche comunicazione con il polo dell'idealità, ce la offre proprio la definizione della bellezza. Solov'ev definisce il bello *incarnazione dell'idea*. Fin qui, si dirà, niente di nuovo, anzi molto di familiare. Ma qualcosa di originale si affaccia nelle motivazioni che Solov'ev porta a sostegno di questa definizione. Ecco le sue parole: «La definizione della bellezza, come idea incarnata, con la sua prima parola (idea) elimina quell'opinione, secondo la quale la bellezza può esprimere qualsiasi contenuto, e con la seconda (incarnata) corregge anche l'opinione (ancora più diffusa) che, sebbene esiga per essa un contenuto ideale, trova nella bellezza non una realizzazione effettiva, ma solo un'apparenza (*Schein*) dell'idea»¹³.

Cosa significa questo? Significa che per Solov'ev il processo di incarnazione dell'idea, dello spirito non implica un passaggio dalla verità all'apparenza, dalla pienezza di contenuto ad un suo depotenziamento nel sensibile, né un transitare dall'inespresso all'espressione, bensì la compenetrazione di due realtà parimenti degne. La luce è il primo e più immediato esempio di bellezza nella natura, perché essa con il suo portato imponderabile – l'etere – è positiva penetrabilità e tutto, capace a sua volta di compenetrare, vivificare e organizzare la materia. La penetrabilità dunque non è altro che quel principio di conversione che rende possibile alla spirito di farsi materia e viceversa. E la bellezza, proprio in nome di questa sua capacità di tramutare un polo nell'altro, rappresenta una esemplificazione, un'applicazione dell'universale principio morale. «L'impenetrabilità dell'egoismo – scrive Solov'ev in un altro saggio del 1890 dal titolo *Il significato universale dell'arte* – è abolita; tutti trovano sé stesso in ciascuno e ciascuno si trova in tutti gli altri. Ma se questa universale reciproca penetrabilità, nella quale è l'essenza del bene morale, si arresta di fronte alla natura materiale, se il principio spirituale, vinta la impenetrabilità dell'egoismo psichico umano, non può vincere l'impenetrabilità della materia, l'egoismo fisico, vuol dire che questa forza del bene o dell'amore non è abbastanza grande, vuol dire che questo principio morale non può essere realizzato fino alla fine ed essere pienamente giustificato»¹⁴.

Quanto Jankélévitch eredita di questa esigenza di connettere arte e morale sulla base dell'individuazione di una loro comune radice e quanto egli concordi con Solov'ev nell'identificare questa comune radice nel principio di «universale reciproca penetrabilità degli opposti» sarebbe tema di tale respiro da non poter io qui azzardare più di queste poche considerazioni. Quel che emerge con particolare originalità è l'idea che la bellezza non comporti una trasfigurazione, una trasposizione in immagine del contenuto rappresentato, una sublimazione dell'archetipo in effigie né un passaggio dall'originale al fenomeno, bensì sia essenzialmente un atto orizzontale di immedesimazione, di

installazione nel tutt'altro da noi, di espatrio. Questo giustifica forse il legame di arte e morale intravisto da Solov'ev e da Jankélévitch, se è vero che i due regni si incontrano nel privilegio che entrambi accordano all'azione, al movimento.

Vorrei citare ancora un passo dalla monografia di Jankélévitch su Bergson, in cui è nuovamente protagonista un filosofo russo: Nicolai Lossky: «Come Bergson, Lossky protesta contro il sostanzialismo grosolano che sradica irrimediabilmente l'evidenza della percezione e della conoscenza intera, l'idea centrale, e del tutto bergsoniana, del filosofo russo è che *il dato non si scompone per entrare in noi*; ciò che conseguentemente ne conosciamo non è un doppio (miniatura, fenomeno o simulacro) filtrato da sensori organici ma è la *res ipsa*, è l'“originale” stesso. In questo senso non ci sarebbero che qualità primarie. In tale realismo dell'immediato bisogna riconoscere un tratto fondamentale del pensiero russo; e chi sa se l'oggettivismo tolstoiano non ne sia la conseguenza. [...] L'interesse di tale concezione consiste nel disabituarci all'idea che la conoscenza sia un'assimilazione progressiva, una digestione del reale, un inghiottimento dell'universo come ci fa credere l'orgoglio intellettualista. La relazione cognitiva o, come dice Lossky, la “coordinazione gnoseologica”, è qualcosa di assolutamente originale e specifico; è una magia, nel senso dato da Schelling alla parola, una specie di azione a distanza che sfugge alla maledizione dell'allontanamento e della *discursio*: l'oggetto è là e per un sortilegio della conoscenza è istantaneamente anche nello spirito. Così la luce brilla e istantaneamente rischiarata quanto la circonda, senza uscire da sé e senza installarsi nelle cose dal di fuori; la luce che è il simbolo stesso dell'onnipresenza e dell'ubiquità, non abita al tempo stesso la fiamma da cui emana e la camera in cui si irradia? In modo simile anche l'Uno di Plotino si espande nelle creature senza alienare se stesso. Il realismo, screditando il pregiudizio dell'elaborazione graduale, restaura così l'umiltà della conoscenza vera: noi non annettiamo il dato ma l'accettiamo con fiducia, con un atto immediato e in certo qual modo mistico»¹⁵.

Si dirà: ci troviamo nell'ambito di un realismo ingenuo, semplificato, che sottrae al soggetto la sua storia a conforto di una oggettività cruda, paga di sé, indipendente. In realtà anche questa volta, come già ci è capitato di constatare a proposito dell'ambiguità e delle sue funzioni in Jankélévitch, siamo ben lontani dalle nebbie dell'inconsapevolezza. Quando Jankélévitch, lo abbiamo visto, parla di ambiguità, di ambivalenza, si assume in pieno la responsabilità di un discorso apparentemente paradossale e così facendo libera quei concetti dalla maledizione che tradizionalmente li colpisce: quella di veder confusa l'ambivalenza con la contraddizione. Allo stesso modo Lossky si affida il compito di un ritorno ad una forma rigorosa di realismo, consapevole di quel che è accaduto quando di esso ci si è drasticamente voluti spogliare. È come

dire che, in un'epoca di chiusure individualistiche, di remissioni tardive, parlare di realismo potrà anche apparire ingenuo perché inadatto a confrontarsi con i risultati significativi ottenuti dalle ricerche gnoseologiche, ma sarà al contempo necessario per recuperare alcuni presupposti dimenticati altrettanto decisivi. Insomma si tratta di un'esigenza che nell'odierno costume ha un suono *naïf*, ma che trae, dalla limpidezza con cui è posta, la sua forza dirompente, arricchendosi di quelle tonalità sentimentali che la riconducono alla consapevolezza. Ecco dunque in stretta sintesi il punto di partenza di Lossky: può accadere che la cultura filosofica conduca non solo ad un legittimo e necessario superamento dell'ingenuità primitiva, di quel che viene definito *réalisme naïf*, ma comporti anche una ingenerosa frenesia di escludere completamente quel richiamo alla natura e all'autonomia dell'oggetto che continua ad essere un presupposto imprescindibile per spiegare l'atto conoscitivo. Allora – scrive Lossky – «il compito di coloro che si trovano ad un livello culturale ancora più elevato consiste nel ritornare alla concezione primitiva con la finalità di far rinascere i suoi aspetti ancora validi in modo non più naïf, ma cosciente»¹⁶. A questa nuova teoria gnoseologica che conserva l'idea primitiva di una parziale coincidenza tra il contenuto della percezione e la realtà stessa, trasferendola su un piano più elevato di consapevolezza, Lossky dà il nome di *intuitivismo*.

Ma quali sono questi caratteri originali di cui far consapevolmente tesoro? Essi riguardano il modo di intendere il rapporto soggetto-oggetto nel processo della conoscenza. Se si continua a difendere l'idea che scopo della conoscenza sia quello di raggiungere il punto massimo di avvicinamento della verità all'oggetto, allora si dovrà pensare a questo rapporto non nei termini di una corrispondenza o di una copia ma in quelli di una, seppur parziale, coincidenza, identità. È necessario cioè che un oggetto appartenente al mondo esterno penetri *in originale* nella sfera della coscienza e perché questo si realizzi occorre che l'oggetto, pur divenendo immanente alla coscienza del soggetto, resti tuttavia al di fuori del soggetto stesso: «Lo stesso pensiero può essere espresso anche nel modo seguente: un albero osservato appartiene al mondo *transsogettivo* (vale a dire al mondo esterno al soggetto), ma questo non gli impedisce di entrare nello stesso tempo nella sfera della coscienza del soggetto»¹⁷. In sintesi, le differenze che pur intercorrono tra le percezioni non autorizzano a soggettivizzare il contenuto delle percezioni stesse né ad escluderne alcune come false. «La questione – scrive Lossky – è risolta nello stesso modo in cui la si ritrova sciolta nell'aneddoto contenuto nell'*Introduzione alla filosofia* di Paulsen. Due cavalieri stavano discutendo sul colore di uno scudo: uno dei due diceva che era bianco, l'altro, che era nero. Ma un terzo che passava di là disse loro: la verità è che non vi rendete conto che lo scudo è in effetti nero da una parte e bianco dall'altra»¹⁸.

Mi sarebbe difficile trovare parole più adatte per spiegare quel che Jankélévitch ha in mente quando parla di *conversione* e quando tenta di avvicinarsi il più possibile al modo bergsoniano di intendere la percezione pura, la percezione di diritto. D'altra parte il testo sopra citato di Lossky fu ampiamente consultato e ripreso da Jankélévitch; testimonianza ne sono i precisi richiami a questa raccolta di saggi in edizione francese (1928), contenuti nella sua monografia su Bergson.

Si può parlare di Jankélévitch mettendo in primo piano la sua predisposizione a sondare le zone liminari, a frequentare i luoghi ineffabili dell'arte e in particolare della musica, ma è mia convinzione che tutto questo resti vago ed impreciso se non lo si ancora fermamente a quello snodo storico e teorico che vede la filosofia bergsoniana come privilegiato interlocutore del pensiero russo dei primi decenni del secolo scorso. Da qui si potrà forse partire per riconsiderare il ruolo dell'arte e della musica nel pensiero di Jankélévitch, ed è proprio su questo che si concentreranno gli intenti della mia prossima ricerca.

¹ V. Jankélévitch, *Trattato delle virtù*, scelta a cura di F. Alberoni, tr. di Elina Klersy Merciadori, Milano, Garzanti, 1983, p. 73

² Ivi.

³ Ibidem, p. 74.

⁴ Ivi.

⁵ V. Jankélévitch, *Henri Bergson*, Brescia, Morcelliana, 1991, p. 365.

⁶ Cito dalla traduzione di Francesco Gabrieli, Milano, Rizzoli, 1986.

⁷ V. Jankélévitch, *Philosophie première*, Paris, Presses Universitaires de France, 1953, p. 85, traduzione mia.

⁸ E. Lévinas, *Hors Sujet*, Fata Morgana, Montpellier, 1987, traduzione italiana di F. Paolo Ciglia, Genova, Marietti, 1992.

⁹ In J. P. Sartre, *Crithiques littéraires* (Situations, I), Paris, Gallimard, 1947, pp. 38-42.

¹⁰ V. Jankélévitch, *Philosophie première*, cit., p. 28.

¹¹ H. Bergson, *Materia e memoria*, a cura di A. Pessina, Roma-Bari, Laterza, 1996, p. 46.

¹² E. Lisciani Petrinì, *Memoria e poesia. Bergson, Jankélévitch, Heidegger*, Napoli, Tempi Moderni, 1983, in cui l'autrice parla, a proposito di Bergson, di un monismo autodifferenziantesi fondato sul carattere ontologico della memoria.

¹³ Queste parole le leggiamo in un articolo del 1889 intitolato *La bellezza nella natura* tradotto da Ettore Lo Gatto nella sua antologia *L'estetica e la poetica in Russia*, Firenze, Sansoni, 1947, p. 366.

¹⁴ Ibidem, p. 403

¹⁵ V. Jankélévitch, *Henri Bergson*, cit., pp. 131-32.

¹⁶ N. Lossky, *L'intuition, la matière et la vie*, trad. dal russo di M. Exempliarsky, Paris, Librairie Félix Alcan, 1928, p. 7.

¹⁷ Ibidem, p. 8.

¹⁸ Ibidem, p. 30.

Il frammento e la rovina: su alcune eredità dell'estetica del '900

di Elena Tavani (L'Aquila)

L'itinerario che vorrei proporre al Seminario muove dalla convinzione che tra le sparse ceneri dello sperimentalismo in arte e di svariati crolli rovinosi (*in primis* quelli del “soggetto” e della “rappresentazione”), un fantasma si aggiri del tutto, o quasi, indisturbato. È l'idea di *frammento*, che appare a tutt'oggi, a dispetto della sua longevità, un nodo difficilmente eludibile della nostra esperienza *tout court* e non solo dell'esperienza del fatto artistico. In questo fenomeno tuttavia, alla portata di tutti oltre che suscettibile di una ricognizione storica amplissima (che qui non tentiamo neppure di abbozzare), è contenuto anche qualcosa di apparente nel senso di ingannevole e forse di fuorviante. Detto in breve e in forma ancora ipotetica: il frammento che ci viene oggi incontro e che, potremmo dire, appare degno di essere pensato, si è reso definitivamente autonomo dal “lutto” che celebrava, in passivo, una perdita (di identità, di totalità, ecc.), e, in attivo, una volontà iconoclasta e demolitrice. È (proviamo a definirlo) un frammento-rovina più incline alla citazione che alla catastrofe. Più disponibile a generare paesaggi (magari “spopolati”) dell'immaginazione che non a chiudere epoche storiche.

Il pensiero e l'estetica del '900 hanno riconosciuto all'idea di frammento una posizione di assoluto rilievo anche da prospettive molto lontane tra loro – penso ad esempio all'idea gadameriana di «simbolo» come frammento di essere, o alla dichiarata propensione di Michel Foucault per «l'analisi della rarità» di contro alla ricerca delle totalità, «l'analisi dei cumuli» di contro alla ricerca dell'origine (*L'archeologia del sapere*, trad. it., 168). È un interesse e un'attenzione che culmina in quelle che potremmo chiamare “estetiche del frammento”, e penso qui alle riflessioni di Walter Benjamin e di Theodor Adorno, ma anche a certe sollecitazioni provenienti da riflessioni maturate nell'ambito della storia dell'arte (Aby Warburg) come all'interno della pratica artistica (Alberto Giacometti, Francis Bacon, Giulio Paolini) o letterario-teatrale (Samuel Beckett) – dove è chiaro che i nomi prescelti sono preferiti ad altri, magari legati ad una contemporaneità più stringente e ugualmente se non più titolati a comparire nel quadro che si sta delineando, secondo criteri in gran parte arbitrari, anche se, credo, non immo-

tivati soprattutto al fine di far emergere, nell'esemplificazione, *proprio* quel frammento-rovina di cui si diceva più sopra.

Seguirne la traccia – questa l'ipotesi avanzata – significa percorrere sentieri costellati di paesaggi di rovine.

Nel tentativo di indagare che cosa sia propriamente implicato nel frammento-rovina, ci imbattiamo però subito nel corpo di una testimonianza che allude ad una eredità fatta di assenza più che di presenza. In altre parole, la circostanza, ampiamente documentabile storicamente, del darsi-in-eredità del '900 *nel* frammento, costringe il discorso a una torsione; diventa urgente non tanto una ricognizione storica di quelle estetiche (nonché poetiche) del '900 che hanno in qualche misura portato al centro del discorso il frammento con tutti i suoi lasciti di assenze o perdite (perdita della totalità, divisione del soggetto e via dicendo), quanto una indagine sul significato di *un'eredità che si consegna già in frammenti* e non viene ridotta allo stato di frammento da circostanze esterne, dall'usura o da manipolazioni nello spazio e nel tempo.

L'avvertimento preliminare, che ci aiuterà a sgombrare il terreno per un primo tentativo di definire la nozione di rovina nella sua lontananza come nella sua prossimità alla nozione di frammento, riguarda quindi il fatto che nell'accezione qui proposta "rovina" non è innanzitutto ciò che resta di una grandezza perduta. Grandezza e perdita che hanno a lungo campeggiato nel quadro di una "poetica delle rovine", affermatasi storicamente nel periodo compreso tra il Rinascimento e le fantasmagorie poetiche di V. Hugo nei primi decenni dell'800. In questo contesto le rovine, nel farsi portatrici delle idee di grandezza, di solitudine, di mortalità, di passaggio, si lasciavano evocare per lo più come vestigi di una grandezza perduta, «marca negativa di una grandezza distrutta», emblemi del rigore del destino e della caducità di tutto ciò che è umano (civiltà e imperi compresi), e dunque in definitiva come ottimi pretesti per dare corso a meditazioni di ordine morale e religioso.

Sebbene non sempre esente dall'allusione a un lutto, il frammento-rovina a cui dà corpo il Novecento non aspira più, come ancora poteva avvenire per il frammento romantico, a passare dalla frammentazione della realtà e della percezione a un recupero di totalità nell'opera. Non di rado è anzi la stessa opera d'arte a proporsi come rovina, come suggeriscono, prospettando linee di fuga solo in parte divergenti, Benjamin e Derrida, ai quali dedicheremo tra poco alcune osservazioni.

"Rovina" si potrebbe dunque definire in prima istanza sia un frammento gravato di temporalità (in questo senso accessibile solo ad una sua fruizione rammemorante), che un frammento reso autonomo da una certa pratica disarticolante affermatasi nei più diversi ambiti del pensiero e dell'arte novecentesca – pratica che ha promosso e recepito

una tendenza, storicamente verificabile in tutto il secolo fino ai nostri giorni, al ritorno, la ripresa, il ripescaggio di motivi, movimenti e atteggiamenti. (Notiamo qui di passaggio che l'allentarsi dei legami fino al loro scioglimento, la compresenza di elementi disparati, il ricorso alla citazione richiamano alcuni tratti tipici di uno scenario postmoderno ormai esausto a forza di "plurivocità" e "contaminazioni", ecc., non rilevante per la nostra disamina.)

"Rovina" diventa su questa base un frammento di esistenza, di pensiero, di oggetto che si offre all'esperienza esibendo in primo luogo il *dissolvimento del legame* che ne faceva la parte di un tutto e di qui (al polo opposto della stessa medaglia) esibendo il *motore discontinuo* che ne alimenta la permanenza.

Condizione preliminare perché un oggetto possa dirsi "rovina" diventa così lo straniamento di cui vive e che produce, il suo essere "isolato" (o isolabile), sottratto o sottraibile al suo contesto naturale o primario. Si tratta dunque di pensare la rovina tra perdita di mondo (quale suo presupposto "luttuoso") e luogo prospettico-generativo di un inizio: il mondo si riforma, ogni volta di nuovo dal frammento-rovina come suo proprio "paesaggio".

A partire da questa ipotesi, si tratterà di rintracciare il frammento-rovina come motivo-chiave (che possiamo qui solo accennare in qualche sua manifestazione) di alcuni significativi momenti dell'arte contemporanea e in alcune importanti estetiche del '900. Frammento "rivoluzionario" in Benjamin, residuo di visione in Giacometti, formula del pathos in Aby Warburg, voce inarticolata in Beckett, la rovina rappresenta un'*eccedenza* sia rispetto alla conservazione (non si lascia restaurare, resiste al ripristino) sia rispetto alla sparizione (resta per definizione a testimoniare qualcosa).

Tema di queste nostre osservazioni sarà dunque il frammento che non subisce la rovina, ma la produce e la espone.

Discontinuità «Nello spirito dell'allegoria», dice Benjamin, il dramma barocco «è concepito fin dall'inizio come rovina, come frammento» (*Il dramma barocco tedesco*, trad. it., 253). La loquacità, la capacità espressiva di un frammento non è la medesima del particolare. Il particolare resta pur sempre una porzione di un tutto che si presuppone dato e disponibile ad uno sguardo ampliato. Il frammento fa vedere o intuire lo scheletro, lo schema, il progetto: «dalle macerie delle grandi costruzioni, l'idea del loro progetto parla in modo più impressionante che non dai particolari che se ne potrebbero conservare» (*ibid.*, 253). La maceria, il frammento *abbandonato* è, suggerisce Benjamin, più eloquente del particolare *conservato*. Il paesaggio di rovine che inizia a venire qui delineato come teatro di esibizione di significato da parte delle "idee" rivela un filo di connessione diretto con il carattere non intenzionale del-

la verità. Da queste premesse Benjamin trae l'unica conseguenza possibile, che cioè se c'è un luogo in cui le idee possono darsi, questo è il "denominare" del nome. Diversamente dall'operato del concetto, che porta a coincidenza l'analogo, porta il molteplice all'unità della classe e del genere, il nome effettua la sintesi, dice Benjamin, dell'«estremo», di ciò che trova l'unità solo nella sua "potenza" ideale e non nella conquista di un punto mediale. Nel nome l'idea acquista una risonanza e perviene all'«autotrasparenza», alla cognizione di sé. Mentre il concetto ha l'onere di raccogliere i fenomeni sotto un unico titolo, l'idea ha invece il compito di evidenziare la valenza universale (generale) dell'*exemplum* – di ciò che Benjamin chiama l'«estremo». Questo non può che essere un particolare, ma tale da non fare media, da non essere ricavato, potremmo dire, in forza di una sua rappresentatività standard. Il particolare-esemplare è infatti frammento, elemento isolato e distaccato dal contesto del proprio genere e proprio per questo atto ad entrare – come "estremo", punto di rottura rispetto al criterio del "comune" in quanto "medio" – in una costellazione che sia propriamente una *Gestaltung* dell'idea (cfr. *ibid.*, 11 e 29). Le idee prendono così corpo, nella trattazione di Benjamin, come schemi d'origine («figure congenite») dei fenomeni, compresi quelli letterari e artistici. Prendono corpo come struttura essenziale in cui l'idea si configura (sensibilmente) ad *exemplum*.

Senza entrare qui nel merito della valenza platonica o metamorfica e goethiana dell'"idea" di Benjamin, vorrei piuttosto sottolineare l'importanza per l'estetica del tema benjaminiano dell'esemplarità del frammento. Rispetto all'esemplarità del particolare quella del frammento mette l'accento sullo strato sensibile-corporeo da cui, secondo Benjamin, scaturisce propriamente l'"energia" dell'allegorico, firma sensibile e monogramma dell'essere (e vale la pena qui di ricordare, sia pure incidentalmente, che per Benjamin «le allegorie sono, nel regno del pensiero, quello che sono le rovine nel regno delle cose»). L'allegorizzazione della caducità, il suo divenire "significante" come esempio, non può che indicare verso inedite possibilità di essere. A guidarla è l'idea di una "pienezza allegorica" che affida al carattere inerte dell'immagine-rovina la resa simultanea (in senso storico-temporale o interpretativo) di opzioni accessibili solo ad una significazione indiretta.

Rovina e non monumento «La melanconia della rovina – ha detto Starobinski – risiede nel fatto che essa è divenuta un monumento del significato perduto». Si può pensare all'opera-rovina, nel senso che stiamo cercando di delineare, come a un monumento? Vi sono casi eccellenti di attribuzione all'arte del carattere di monumento. A partire da Proust (*Recherche*, IV, trad. it., 588), fino ad arrivare a Deleuze-Guattari e oltre, il valore di permanenza dell'opera d'arte è stata considerata nei termini di un suo valore di monumento. Memoria di un

tempo ritrovato in Proust, con forte accentuazione del nesso tra memoria e immaginazione produttiva. Monumento di un «essere di sensazione» (inteso come forza cosmica non umana) “tagliato” dall’opera in un “piano d’immanenza” che più che conservare il passato si consegna al futuro per Deleuze e Guattari (cfr. *Che cos’è la filosofia?*, 1991, 182 e 204). Nonostante le differenze esplicite, in entrambe queste descrizioni dell’opera-monumento la perdita del passato non è sentita come nostalgica, ma piuttosto funzionale alla costruzione del nuovo “piano”, narrativo e artistico. Questo sembra un punto di partenza più proficuo che non quello nostalgico per affrontare le nostre “rovine”. Accogliendo la sollecitazione costruttiva e non passatista di Deleuze e Guattari, si potrebbe allora dire che le opere-rovina sono *monumenti minimi*: non si ergono al cospetto del fruitore con la solidità dell’autorità e devono la loro “grandezza” (che diventa talvolta sublimità) all’effetto di amplificazione dell’isolamento. Dalla loro lontananza, inoltre, rivolgono al fruitore (sia pure senza troppe lusinghe, e anzi con la richiesta di un raffreddamento emotivo) l’invito a mettere piede nel loro campo estetico, nella sfera d’influenza del loro “paesaggio”.

Ma, a ben guardare, sembrano esservi più ragioni contrarie che non a favore di una equiparazione di rovina e monumento. La principale sta nell’obbedienza della rovina a un principio di discontinuità incompatibile con il continuismo del monumento. Soprattutto nell’ontologia ermeneutica del ’900 il monumento, quale momento oggettivo dello spirito interpretabile nelle sue capacità di trasmissione, è stato chiamato a sostenere un’idea di tradizione come “tramandamento” che appare assolutamente antitetica alla storia “abbreviata” contenuta nella rovina.

Posto a contatto con il valore residuale della rovina, il carattere di monumento si riformula radicalmente. In primo luogo la rovina non sembra avere la stessa “memoria” del monumento: non si presta ad alcuna ricostruzione o restituzione di un passato, in quanto disloca la rammemorazione dal piano della continuità temporale al piano spaziale di un presente sospeso. Mentre il monumento è effetto e causa di memoria, la rovina è ricordo dislocato dal contesto del *continuum* temporale, ricordo che semina dubbi (rafforzati dall’aria di non familiarità) sulla sua appartenenza a una tradizione. In questo senso la rovina è frammento più leggero del monumento, suscettibile di entrare nel gioco del montaggio, anche surrealista.)

In secondo luogo il frammento-rovina non sembra avere lo stesso carattere di stabilità del monumento: essendo la sua quiete «enigmatica» (Adorno) la memoria si mobilita in direzione dell’immaginazione: non nel senso dunque della ricostruzione ma della costruzione.

Del resto la stessa idea di stabilità monumentale sembra propriamente estranea alla natura di un’opera. Per T. S. Eliot è il corpo del poema a mettere in movimento la tradizione; questa non è qualcosa

che fronteggia il poema dall'esterno come standard finale o tacita presupposizione: piuttosto aderisce al linguaggio del poema stesso. Il che non toglie che questa tradizione vivente resti inseparabile, nel poema, da un'esperienza di diversità e di eccesso (T. S. Eliot, *Tradition and the individual Talent*, in *Selected Essays*, 1950, 3-11).

Di contro all'opera-monumento l'opera-rovina lascia agire un fattore di discontinuità che va a interessare il suo significato e la sua genesi come, per dirla con Heidegger, della «esposizione di un mondo». Che cosa viene aperto e mantenuto in una permanenza (cfr. Heidegger, 1950, 29), se ciò che apre è, originariamente, «rovina»?

A differenza del monumento, che non recide mai il filo di continuità con la tradizione, la rovina enuncia uno stato di abbandono.

Abbandono Nel sottrarsi alla finalità di un *telos* determinato il frammento-rovina rinuncia ad ogni suo potere negativo (centrale in Adorno (*Teoria estetica*), ma ancora cogente per G. Didi Huberman, *Devant l'image*, 1990), mentre si sottrae, al contempo, a un ricordo che pretenda di fissare le date del suo passato. Per J. Starobinski (*La mélancolie dans les ruines*, 1964) di fronte alla rovina, «monument de la signification perdue», sarebbe un sacrilegio «voler datare ciò che deve essere sentito come immemorabile». Siamo di fronte ad una perdita che non prevede recuperi e ad una rammemorazione che si tiene stretta all'oblio. In quanto esibisce una temporalità sua propria, la rovina si configura, potremmo dire, a partire da una fine e da un abbandono.

Abbandono che in questo caso evoca non tanto la *Gelassenheit* di Heidegger, ancora troppo preoccupata di agire nella direzione della salvaguardia e del preservare (il pensiero meditante dal pensiero calcante e dal mondo della tecnica), quanto l'idea formulata da Jean-Luc Nancy di un *être abandonné*. Qui l'abbandono comporta non solo, heideggerianamente, un «restare senza calcolo», ma (così Nancy) anche un restare «senza custodia». Nell'abbandono ci sono una promessa di oblio (dunque rinuncia ad ogni racconto della storia dell'essere) e una «derelizione dell'essere» che lo vota «indefinitamente alla nascita», cioè alla privazione dell'essere pieno, permanente. Condizione di possibilità (giudicata però «miserevole» da Nancy) di un localizzarsi di questo essere privo di permanenza ogni volta di nuovo in un «qui» dall'essenza temporale, in un «qui» che è un «ora», «incisione» del tempo che si abbandona allo «scarto del luogo». L'essere-finito (dell'uomo e di tutto l'esistente), non più ancorato a una Storia in grado di trattenere e conservare il tempo non può che offrirsi dunque come evento irrelato. Qualcosa di simile avviene per la rovina, che però trova nell'oblio non semplicemente una rinuncia al ricordo, come vuole Nancy, ma uno spazio di sempre rinnovata apertura della riserva di

senso (da aprire in un'esperienza, sia pure estraniante, di presa di contatto e di comprensione) esemplarmente contenuta nel pezzo staccato.

La rovina non è quindi da considerarsi in primo luogo come l'effetto di un crollo, con tutte le fantasie "ruiniste" che si possono attribuire a un simile fenomeno, innanzitutto perché mette in dubbio il carattere preliminare dell'edificio totale (o integro). La rovina non è l'avanzo, la rimanenza di un'architettura, di un disegno, di un ordine perduti – perché ciò, se mai fosse avvenuto, sarebbe accaduto per motivi estrinseci. Viceversa, in quanto si presenta come *l'edificio minimale*, la cellula residuale di un mondo di forme, di voci, di figure *che si è diradato a dismisura*, il frammento-rovina non è il frammento che resiste al crollo (per testimoniare), ma la prova tangibile di una frammentarietà necessaria al darsi del tutto. La parte (del tutto) diventa frammento per via dell'autoisolamento di cui si fa protagonista. È l'isolamento del frammento a farne una rovina, ovvero a farlo risultare, di colpo, carico di memoria. In quanto non utilizzabile nella sua immediatezza, la rovina è *un frammento che nasce come residuo*. La perdita che segna il carattere residuale di questa "rovina" non riguarda tuttavia tanto una integrità o una grandezza assenti o non più attuali, quanto piuttosto qualcosa come il calore dell'appartenenza, la possibilità di rifluire nelle cose. Sotto questo profilo la perdita annunciata dalle opere-rovina ha a che fare con una perdita di mondo. Non però nel senso in cui già ne parlava Hegel individuando il carattere di "passato" dell'arte, il suo allontanamento dalle "attuali esigenze dello spirito", ma nel senso che è il mondo (il mondo di cui quel frammento era parte) a perdere coesione, a sciogliere i suoi legami interni, a non presentare più alcuna compattezza, o forse piuttosto a rivelare di averne avuto solo una di volta in volta provvisoria.

Mettiti in una nicchia vuota e, rovesciando
gli occhi, guarda svanire dietro l'angolo
i secoli, e il muschio ricoprire il ventre
e le spalle la polvere, tinta del tempo.
Qualcuno spezza un braccio, e con un tonfo rotola
la testa giù dal collo.
(Iosif Brodskij, *Torso*, 1972)

Dal torso arcaico di Apollo all'uomo-giara di Beckett, dal frammento che cita il tutto nobilitandolo con la propria perfezione alla deprivazione di ogni movimento e «libero gioco» di sensazioni e parole e pensieri, il passo forse non è stato breve, eppure, sembra, incontrovertibile. Il numero dei personaggi beckettiani esiliati in una giara o in un bidone, affondati in sabbia o segatura o comunque ridotti a un torso privo di arti (Nagg, Nell, Winnie, il trio di *Cosa dove*, Mahood ecc.) sottolinea l'esigenza primaria, per la messa in scena teatrale e letteraria di

Beckett, di un *soggetto-rovina*. Questo deve innanzitutto presentare menomazioni fisiche che inibiscono il movimento e, di qui, l'essere "pratico" del soggetto: «del gran viaggiatore che ero stato [...] non rimane più che il tronco [...] sormontato dalla testa» (Mahood, in *L'in-nominabile*, trad. it., 347); «Mi sento il dorso dritto, il collo eretto e non storto, e, al di sopra di tutto, la testa, ben collocata, come, sul suo bastoncino, la palla del misirizzi» (*ibid.*, 323) – come nella riduzione essenziale che allunga le figure di Alberto Giacometti: «il corpo è un bastone, la testa una piccola palla».

L'*uomo-giara* di Beckett, deprivato delle membra che lo avrebbero ancora posto nella condizione di afferrare qualcosa o andare volontariamente in qualche luogo, possiede ancora soltanto la motilità del cilindro. Una motilità tendenzialmente inerziale (può solo imprimere a se stesso, con uno sforzo muscolare, un movimento di corto respiro o più verosimilmente attendere dall'esterno una spinta che faccia rotolare il tronco su una superficie o lo faccia piroettare su se stesso fino ad esaurimento della spinta). Fin qui, sembrerebbe trattarsi di un'immagine particolarmente efficace della rovina *del* soggetto, delle sue capacità di essere e di agire. Ma si dà il caso che questo stesso tipo di motilità viene descritta da Beckett come caratteristica anche e proprio della parola «Si mettono delle cose in moto, senza preoccuparsi del modo di farle fermare. Per poter parlare. Ci si mette a parlare come se ci si potesse fermare volendolo» (*ibid.*, 318); «La cosa più semplice sarebbe di non cominciare. Ma sono costretto a cominciare. Vale a dire che sono costretto a continuare» (*ibid.*, 310). Non c'è origine perché non c'è inizio. Ogni presunto inizio di attività è preso nella morsa di un movimento inerziale per cui il dire non accederà mai al silenzio come alla propria fonte o risorsa originaria. Se vi sono quasi solo silenzi, sfocianti nel proferire parole è perché prevalgono le pause di quel movimento, per via del prevalere dei fattori di attrito sui fattori di facilitazione del moto inerziale: «Per me si trattava, non potendo fare altrimenti, di mantenermi in quel movimento che m'era stato impresso, per quanto me lo consentissero i miei mezzi declinanti. [...] ero accaparrato in modo meccanico, ed escluso in particolare era il libero gioco dell'intelligenza e della sensibilità» (*ibid.*, 340). All'uomo-giara, alla voce che parla senza soggetto determinato, è precluso soprattutto il piacere promesso, kantianamente, dall'esercizio della facoltà di giudizio. Nessun libero gioco di concetti e immagini sensibili è ammesso laddove manca una qualche finalità (sia pure indeterminata). Ma qui è proprio la natura inerziale dell'unico movimento possibile che paralizza e svuota ogni possibile slancio teleologico. Gli obiettivi, nella forma di "doveri da assolvere", sono solo "una storia" inventata a fini consolatori («Tutta questa storia di doveri da assolvere... di parole da dire..., l'ho inventata io, nella speranza di consolarmi, di aiutarmi a continuare, di cre-

dermi in qualche posto, in movimento, tra un principio e una fine» (*ibid.*, 333). Ma attenzione: lo sviluppo della storia, si potrebbe dire, è «una spirale capovolta» (*ibid.*, 336), va nella direzione del restringimento e non dell'applanamento dello spazio disponibile.

In Beckett non solo la lingua, ma anche il tempo e la memoria – si veda il saggio giovanile su Proust – sono lo scenario da “spopolare”, il reticolato da diradare e da disperdere (da perdere di vista), la superficie da appianare e azzerare affinché possa improvvisamente (e di nuovo) incresparsi, prodursi in una contrazione da cui affiora qualcosa che riconosco: una parola-rovina. È la ripetizione la regista della diradazione, dello spopolamento e al tempo stesso della nuova insorgenza della voce. Qui il fascino dell'estraneità della parola-cosa, che pare rotolare sulla superficie spopolata dell'*utterance* per assenza di attrito, viene raggiunto non lentamente, grazie all'azione disaggregante del tempo, bensì di colpo, per una sorta di subitaneo ritiro di tutti gli attori dalla scena del linguaggio. Un *coup de théâtre*, senza dubbio, ma non privo di interessanti conseguenze.

In Beckett non solo le menomazioni fisiche, ma anche i dubbi lavorano a “spopolare”, a diradare le energie del personaggio, finché qualcosa come il barlume di una «elusive truth» visita i personaggi quando sono in extremis. In un commento del 1983 Beckett pensa per sé questo evento: «now; the true words at last, from the mind in ruins» (cfr. J. Knowlson, *Damned to fame*, 1996, 684).

Ora non si tratta però semplicemente di constatare come a partire dai primi anni '30 Beckett rendesse programmatico uno status – l'essere «in rovina» – per i suoi libri a venire, affidandone la profezia e la prova a un personaggio (Belacqua) e a un romanzo (il primo: *Sogno di donne attraenti o mediamente attraenti*). La continuità andata in malora può essere supplita unicamente da una «coerenza frantumata». «Vale anche per Belacqua – confida Beckett in questa occasione – gran parte di quanto è stato scritto circa la riluttanza dei nostri indocili materiali a restare uniti. Il loro moto si basa sul principio di repulsione, la loro proprietà è quella di non combinarsi, bensì di disperdersi o fuggire [...]. E ciò non solo al fine di rifuggire da tutto ciò che non è identificabile con loro, da tutto ciò che è a loro esterno e che a sua volta rifugge da loro, ma anche per fuggire da se stessi. [...] I loro centri si stanno dissipando, la fuga dal centro non può essere negata, ancora un po' e poi esplodono» (S. Beckett, *Disiecta*, 60 e 65-6).

Dunque: fuga da sé, dal centro, dal nucleo persistente del proprio, dell'essere un “soggetto”. Ma c'è anche dell'altro. Qui possono tornarci utili alcune notazioni fatte da Derrida a proposito del carattere di “rovina” dell'autoritratto. Nel suo *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines* (testo che introduce il catalogo di una mostra tenuta al museo del Louvre dall'ottobre 1990 al gennaio 1991, Paris 1991),

Derrida legge l'arte del ritratto come metonimicamente rappresentata dal tropo della cecità e individua il tratto ontologico della rovina nel carattere ellittico di ogni segno e di ogni immagine visibile. Questa non può che darsi come *rovina*, e cioè «monumento incompleto» a una totalità impossibile; così come l'autoritratto è il monumento incompleto di una identità che nessuno specchio (nemmeno quello della scrittura) è in grado di riflettere (cfr. in part. p. 72). (In nota Derrida ricorda Benjamin e le sue riflessioni sul «culto barocco della rovina», tralasciando però di soffermarsi sulla presenza di spunti come quello della «cecità» caratteristica dello «sguardo soggettivo della malinconia»; cfr. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, 184-5 e 250).

Per Derrida il carattere di “rovina” è “originario” dell'evento e della struttura dell'opera d'arte, giacché sia il suo farsi reale che la costruzione del tratto che delinea la figura non possono che essere ellittici, citazioni di una totalità impossibile e di una identità “ipotetica”. «La ruine – conclude Derrida – est l'expérience même»; esperienza di una visione di sé che è “memoria aperta” ma come occhio cieco, che assorbe e oscura il tratto più che restituirlo alla luce. Dall'incapacità di vedersi «proprement et directement» («la perte de l'intuition directe [...] est la condition ou l'hypothèse même du regard») risulta una contemplazione cieca del proprio sé, cieca “al resto del mondo”, ovvero innanzitutto alle immagini che altri proiettano sul sé. Per Derrida tale esperienza della rovina presenta un “tratto trascendentale” che in prima istanza non comporta tanto, kantianamente, che il particolare citi l'universale come sua condizione di possibilità (sia pure ipotetica), quanto una sorta di condizione “rovinosa” dell'occhio incapace di vedere *direttamente* il vero. Di qui il carattere originariamente rovinoso dell'esperienza di comprensione, anche e proprio a partire dall'esperienza a cui ci sollecita un'opera d'arte. Se l'opera dà a vedere qualcosa lo fa solo «attraverso l'accecamento che essa produce come sua verità» (cfr. Derrida, *Mémoires d'aveugle*, 1991, 68-9 e 74).

Le riflessioni di Derrida sulla rovina toccano i due punti principali che la definiscono nel senso che interessa questa indagine. Per un verso una capacità di assorbimento e oscuramento che suggeriscono una necessità di non esplicitezza totale che possiamo riconoscere come tratto distintivo essenziale dell'opera d'arte, e che già Diderot, tra i primi ad accordare alla rovina uno specifico valore estetico, in qualche misura suggeriva parlando di un «retentissement sourd de l'espace» (*Essais sur la Peinture*, 1765-6, cap. IV). Per altro verso la sottolineatura, dovuta per Derrida alla “perdita” di una intuizione diretta del vero, del carattere indiretto del riferimento a un tutto o a un universale.

Nel suo significato più specificamente estetico, un significato messo prima in gioco e poi accantonato da Derrida per dare corso, di nuovo,

alla celebrazione di un lutto (la perdita dell'intuizione diretta del vero), la rovina sta ad indicare che qualcosa come un mondo dei fenomeni che sia dotato di consistenza materiale-sensibile e mondano-storica al tempo stesso non si dà mai in una sua presunta pienezza o sul piano della generalità o universalità, ma piuttosto nella singolarità del particolare e nella verifica del sentire determinato e contingente (così come indicato dal Kant della terza *Critica*). La forza con cui la rovina espone ed esemplifica questa verità dell'esperienza e della comprensione sta però nel presentare alcuni caratteri specifici (l'isolamento, la discontinuità, l'abbandono, la pausa) che nel produrre un effetto di intensificazione, aggiungono anche un'apparenza di sparizione (del "tutto", dell'universale, del "senso" dato). In questa localizzazione frammentaria dell'esperienza di comprensione trova la sua ragione d'essere ciò che qui viene chiamato "paesaggio di rovine". Non scenario catastrofico né dispersione e accumulo da condizione postmoderna. Piuttosto, l'apertura di un "campo" in cui, a partire da un frammento-rovina nel suo specifico abbandono, è resa possibile, in chiave monadica, un'esperienza estetica e ontologica di assunzione di un punto di vista prospettico al di qua di ogni necessità logico-razionale.

Sollecitata a prendere atto, a partire dalla sua modernità ottocentesca (in primo luogo hegeliana e baudelairiana), della propria intimità con il passare e il passato, l'arte ha costruito il suo destino di durata sul solido fondamento dell'essere-rovina. Utilizzando lo schema heideggeriano relativo alla circostanza che l'esser-opera dell'opera chiarifica l'esser-cosa della cosa, potremmo concludere che nel suo esplicito porsi come rovina l'esser-opera dell'opera illumina l'esser-cosa della cosa precisamente nel senso dell'*abbandono*: l'apertura di campo dell'opera prende avvio come un porre-qui rovine.

La forte connotazione temporale che la rovina porta con sé rispetto al semplice frammento fa sì che essa espliciti tale condizione del suo darsi in modo da rendere trasparente una perdita (o meglio, come vedremo, l'illusione di una perdita). La rovina sembra rivelare il suo appartenere a una generalità o senso che non si dà *più* come tale. Citando questa possibilità perduta, la rovina è veritiera e menzognera al tempo stesso. Vero è che il senso o la generalità *non possa darsi come tale* in un'esperienza determinata ed esteticamente situata di comprensione. Falso è che questa possibilità *si sia data* in un tempo trascorso (è l'illusione della perdita di una totalità). La perdita del senso (il perderlo di vista in una sua presunta "totalità" preliminare) sarebbe, al di là dell'illusione ottica, una non-presenza indispensabile in una esperienza estetica centrata sull'esemplarità del particolare.

Estetica applicata: nuova prospettiva in filosofia dell'arte?

di Renato Troncon (Trento)

Premessa

Il termine “applicato”, accompagnato ad “estetica”, affiora qua e là nella letteratura essenzialmente per indicare tre profili dell'estetica stessa. Nel primo, l'estetica è “applicata” in quanto si occuperebbe essenzialmente delle arti “minori”; nel secondo, l'estetica è “applicata” in quanto si diffonde spingendosi fino a ambiti di studio che, secondo le usuali consuetudini, appaiono essere più o meno nuovi e originali se non addirittura inusitati; nel terzo, l'estetica è “applicata” in quanto si propone di promuovere una nuova alleanza con etica e teoretica.

La mia relazione – della cui opportunità ringrazio sentitamente il prof. Luigi Russo e tutti voi che partecipate a questo seminario – vorrebbe ora occuparsi, anche in considerazione delle ovvie limitazioni di tempo, della seconda e della terza nozione tra quelle suddette. Menzionerò per questo, brevemente, anzitutto due casi che mi paiono emblematici della penetrazione dell'estetica fino ad ambiti di studi umanistici propriamente assai lontani da essa. A questa menzione farò poi seguire un'illustrazione del perché questa penetrazione trovi giustificazione in una affermazione teorica del termine “qualità”. Infine, cercherò di indicare almeno una ragione per la quale la suddetta penetrazione, e la connessa costruzione teorica della qualità, rappresentino una nuova prospettiva per la filosofia dell'arte.

Aggiungo che tutto questo fa parte di un lavoro più ampio, al quale sto dedicando le mie energie da qualche tempo ¹.

L'estetica applicata come estetica diffusa

Proviamoci allora a indicare due casi capaci di esemplificare quanto avanti l'estetica si sia spinta (o sia stata invitata) in direzione di studi umanistici originariamente assai lontani da essa. Il primo di questi avanzamenti è relativo all'alleanza stretta da un consorzio di università finlandesi, norvegesi e inglesi, che si è messo all'opera sull'ambizioso progetto di accertare i nessi tra estetica e ambiente ². Scopo dichiarato del progetto, più esattamente, è di accertare quale sia il possibile ruolo dell'estetica nella progettazione ambientale. In effetti, se punti di vista e

valori non estetici quali quelli dell'ecologia e dell'economia sono usualmente considerati i punti di vista più importanti nella progettazione dell'ambiente, l'estetica viene invece spesso esclusa in ragione del carattere non misurabile e soggettivo dei suoi criteri. Questa ricerca sfida proprio questi assunti, ed esplora le diverse maniere nelle quali il punto di vista dell'estetica si rivela significativo nell'interpretazione e progettazione dell'ambiente naturale così come dell'ambiente edificato.

Veniamo al secondo avanzamento. Nella scia tracciata dalla svolta in chiave di studi culturali degli studi di management, si è collocata, e con chiarezza, anche una conversione che si affida all'estetica. Un esempio – tra i molti – è offerto dal volume di John Dobson, un volume inequivoco già nel suo titolo, *The Art of Management and the Aesthetic Manager. The Coming Way of Business*, apparso negli Stati Uniti nel 1999³. Nel volume si osserva come sia usuale che il mondo del “businesses”, che fiorisce in ogni condizione ed epoca, rifletta le aspirazioni e le attitudini della cultura prevalente, e come ciò si riveli soprattutto nella figura del *manager*, al quale tocca di reggere la sfida del confronto con le culture nelle quali opera. Si tratterebbe allora, secondo l'autore del volume, di chiedere «quale cultura sia la cultura che prevarrà nel XXI secolo», una questione a cui è legata quella del «come verrà riflessa questa cultura nelle vocazioni e nelle attitudini del *management*?». La risposta, di Dobson stesso, è che la cultura che si affermerà nel secolo che si è appena aperto è una cultura descrivibile quale cultura della «aesthetic in nature», mentre il manager del XXI secolo sarà un manager che svolgerà il proprio ruolo in termini essenzialmente artistici, e che ricercherà l'eccellenza nella «cura del dettaglio» piuttosto che nel puro e semplice profitto⁴.

La metafisica della qualità

Già in questi due casi, piuttosto rappresentativi, del dilagare dell'estetica verso terreni non solo nuovi ma addirittura inusitati, si intravede un interesse a qualcosa che potrebbe ricevere diversi nomi, ma che trova la propria migliore definizione, secondo noi, nell'idea di “qualità” e in alcuni suoi correlati. Trattare l'estetica come risorsa della progettazione ambientale e urbanistica, oppure come criterio per lo studio diagnostico delle organizzazioni, o come loro risorsa strategica, ecc. ecc., significa mettere al centro dell'interesse tanto teorico quanto pratico tutto ciò che è e fa qualità. L'instaurazione di questo termine la si deve anzitutto a due autori, lo scrittore Robert Pirsig⁵ e l'architetto Christopher Alexander⁶, ambedue di nazionalità americana. Se, per una serie di ragioni puramente editoriali, la popolarità del primo supera di parecchio, in Italia, quella del secondo, non vi è dubbio che negli Stati Uniti e in Europa la fama dei due sia più bilanciata, forse

anche grazie all'attività di progettista e didatta del secondo. Cosa contengono i loro lavori di essenziale alla descrizione del contenuto dell'estetica applicata? In cosa consiste la loro idea di qualità?

Per comprendere l'idea che Pirsig e Alexander hanno della qualità bisogna impadronirsi di due loro concetti, quello di «dover essere» e quello di «cura», o di «manutenzione», o anche di «lasciar accadere». Per il primo di questi (dover-essere) si tratta di sapere che gli esseri “sono” in quanto, bene o male, con facilità o difficoltà, si trovano nell'orizzonte di ciò che “dovrebbero” essere; per il secondo di questi (la cura) e i suoi sinonimi si tratta invece di riconoscere che questa collocazione delle cose, richiede una speciale attenzione al “lasciar accadere”. In effetti i nostri due autori ritengono che quando parliamo di qualità non dobbiamo pensare a una determinazione quanto a un «valore». E che in quanto tale, in quanto valore, la qualità non ha un nome, ma è letteralmente «without a name» ovvero i diversi nomi (e casi) che potrebbero definirla e/o illustrarla la toccano in via di sola approssimazione (Alexander). La qualità è “un qualche cosa” che risiede in ogni recesso della realtà, tanto nella realtà alta quanto in quella bassa, “un qualche cosa” che risiede nelle pieghe di ogni dove e per il quale – limitandosi al solo ambiente umano – ci alziamo la mattina, andiamo al lavoro, stabiliamo relazioni e amicizie, comperiamo o vendiamo qualche cosa in ragione di un qualsiasi interesse, studiamo, amiamo, poetiamo, ecc. “Un qualche cosa” in ragione del quale accettiamo l'esistenza degli stessi interessi ovvero possiamo ritenere “interessanti” gli interessi, e così via. “Un qualche cosa” che rende attraente una tecnica pittorica, una rima, la scelta di un soggetto cinematografico, ecc. Gli scritti di Pirsig e di Alexander offrono una quantità di esempi di questo lavoro della qualità. Pirsig in un *mélange* di attività umane che vanno dalla ricerca scientifica e la poesia al viaggio (come recita anche il titolo del suo lavoro) in motocicletta, passando magari per la visita a un supermercato, Alexander raccogliendo invece i propri esempi piuttosto dalla vita quotidiana nelle nostre città e dall'abitare.

Sia nella considerazione di Pirsig che in quella di Alexander, comunque, la qualità esiste, si dà e si mostra, diviene percepibile e visibile, là dove una cosa è tenuta – diciamo con un'espressione romantica – affacciata alla finestra del proprio “dover” essere e lo contempla. Certo bisogna riconoscere che questa idea, espressa con tutta la convinzione e l'argomentazione possibile da ambedue i menzionati autori, ma forse con particolare enfasi da Alexander, non è un'idea che suoni particolarmente accattivante per orecchie filosofiche che siano anche appena avvertite e allenate. Per i palati che stanno nei dintorni di queste orecchie, poi, il retrogusto deve essere perfino sgradevole e apparire – e ciò in senso tecnico – “precritico”. Eppure, le riflessioni in materia di questi due filosofi “non-filosofi” tutto fanno fuorché re-

staurare l'idea che vi siano degli orizzonti che stabilmente e, diciamo così, più o meno "paternamente" se non proprio "autoritariamente" indirizzano e governano il dover-essere delle cose. Basta interpretare il tutto in chiave di sistema e relazioni di sistema che i contorni della questione divengono chiari. Ogni creatura o complesso esiste infatti in quanto sa relazionarsi al proprio dover-essere proprio come la parte di un sistema non si trova a semplicemente *eseguire* il ruolo che le è prescritto, ma si trova a doverlo *interpretare*. Se ciò avviene in un certo senso senza intoppi nel caso di sistemi semplici, per esempio nel caso del sistema degli atomi o delle molecole, ben diverso è il caso dei sistemi complessi. Nel caso di questi ultimi può infatti con tutta evidenza accadere che essi esistano senza legame, ovvero in cattivo legame con il proprio dover-essere semplicemente perché non sono in grado, per una qualche ragione, di relazionarsi al proprio ruolo. Nel caso di questi ultimi, dunque, si danno piuttosto interpretazioni, ovvero una pluralità di modalità nello scegliere e tenere in comunicazione essere e dover-essere.

Che le cose stiano così risulta, nei due autori, proprio dal fatto che il lavoro di interpretazione che la parte di un tutto deve dare del proprio ruolo può esistere solo in nesso a una sorta di concomitante lavoro – diciamo così – di *mallevadoria* che gli uomini debbono svolgere. Tale lavoro prende il nome di "cura", di "manutenzione" (in particolare in Pirsig), ma anche di "consapevolezza" o di "disponibilità" in Alexander. L'atteggiamento della "cura", in quanto interpretativo, permette di scavalcare i due antitetici interessi all'insieme o alle parti, senza privilegiare questo o quello, senza essere – nel notissimo linguaggio di Pirsig – solo romantici (considerazione del solo tutto) o solo classici (considerazione delle sole parti). Scrive Pirsig: «Provate a osservare un apprendista o un operaio scadente e paragonate la sua espressione a quella di un artigiano di prim'ordine e vedrete la differenza. L'artigiano non si attiene mai alle istruzioni. Decide man mano quel che deve fare; sarà concentrato e attento senza il minimo sforzo. I suoi movimenti e la macchina sono come in sintonia ed è la natura della materia su cui lavora a determinare i suoi pensieri e i suoi movimenti, e questi, a loro volta, cambiano la natura della materia. La materia e i pensieri dell'artigiano si trasformano insieme, cambiando gradualmente, fino al momento in cui la mente è in quiete e la materia ha trovato la sua forma»⁷.

Alexander ricalca questo schema, e ne fa una questione di vera e propria "Gelassenheit" (post-Heidegger). Curare o mantenere le cose è nell'insegnamento (reale) di Alexander lasciare che le cose accadano nel loro nesso al dover-essere, lasciarle come esse ritengono di dovere di volta in volta divenire. Questo atteggiamento di "gentilezza" verso le cose è presentato da Alexander come il più potente strumento di

progettazione che possa darsi. Attivamente lasciare che le cose vivano e si atteggiino secondo questo profilo significa, di nuovo nell'opinione di Alexander, ottenerle non secondo la semplice *adeguazione* al loro dover essere, ma secondo adattamento a una varietà di condizioni. Un adattamento tanto vario da produrre un risultato descrivibile con aggettivi anche contraddittori quali "vivo", "intero", "confortevole", "libero", "esatto", "non egoistico", "eterno". Certo, ciascuno di questi termini ha qualche cosa di imperfetto in se stesso e nessuno di essi è in grado di descrivere appieno, da solo, che cosa sia la qualità della cosa che si affaccia al proprio dover-essere, ma proprio il fatto che *tutti* questi termini, ancora nel parere di Alexander, debbano essere impiegati *insieme*, significa che l'uno può bilanciare e correggere gli svantaggi e le imprecisioni dell'altro: alla maniera di un'ellisse descritta intorno a un punto piuttosto che non di una cerchio che, da quel punto, è equidistante.

La Bellezza che nasce dalla qualità

Insomma: pettinare le cose ma poi un poco spettinarle perché non appaiano rigide e innaturali; ritenere che anche un oggetto possa essere "vivo" pur essendo in realtà inanimato; avvicinarselo lasciandogli la sua autonomia; renderlo agevole e chiaro senza umiliarlo o banalizzarlo; essere precisi e rigorosi nel volere il suo e il nostro bene; accompagnarlo e seguirlo, accudirlo. Tutte queste sono le condizioni attraverso le quali una cosa, un ambiente, un oggetto, un manufatto, un prodotto di attività alte o di attività basse, un prodotto in generale, ma anche un atteggiamento, un comportamento – pubblico o privato – *divengono qualità* ma anche – come dire? – un qualcosa che mentre possiede una lettera, e uno spirito, è capace di trascinarci e ci depone *lì*, oltre, senza farci abbandonare il *qui*, il da questa parte...

La questione è, ora, se in tutto ciò sia possibile ravvisare una "nuova" prospettiva per la "filosofia dell'arte". In realtà, anche in filosofia si tratta di riandare i molti sentieri percorsi e abbandonati, interrotti e ridisegnati che attraversano il suo paesaggio. Si tratta cioè di ritornare sui propri passi e di riconsiderare le sue antiche decisioni. Tra queste, veramente fondativa, vi è quella contenuta nella *Critica del giudizio* di Kant, là dove egli opera la famosa distinzione tra *bellezza aderente* e *bellezza libera*. Quella considerazione resta miliare e può essere considerata uno dei luoghi di nascita dell'estetica moderna. Cosa scrive Kant in merito? Perché quella distinzione? Si tratta di pagine della *Critica del giudizio* che tutti i lettori di Kant conoscono. Secondo il parere di questi, alcune cose posseggono uno "scopo", altre una "finalità". Vi sono cioè cose che posseggono *consistenza* e *coerenza* rispetto a un concetto, così che una casa è una casa, una chiesa è una chie-

sa, un uomo un uomo, una donna una donna, un bimbo un bimbo, ecc., e ciò perché di queste cose *conosciamo ciò che sono* ma anche *ciò che debbono essere*. Capita anche, però, che esistano cose delle quali non conosciamo lo scopo, ma soltanto la *finalità*, e che di queste cose dobbiamo accontentarci di contemplare solo la forma.

Questa interpretazione metafisica delle cose ha conseguenze potentissime sul piano estetico perché se una cosa si mostra in armonia con il proprio scopo e concetto si dà quella che Kant chiama *bellezza aderente*; se invece una cosa mostra piuttosto la sua corrispondenza a una finalità, alle proprie relazioni, si dà quella che ancora Kant chiama *bellezza libera*. In questo senso è *bellezza aderente* quella «di un uomo (e nella stessa specie, quella di un uomo, di una donna, di un bambino), la bellezza di un cavallo, di un edificio (come una chiesa, un palazzo, un arsenale, una villa), [questa bellezza] *presuppone un concetto di scopo, che determina ciò che la cosa deve essere*, e quindi un concetto della sua perfezione; ed è perciò una bellezza aderente»⁸. A questa stessa *corrispondenza* Kant invitava a guardare anche l'architetto, il pittore, ecc., onde trarne evidenti ragioni di coerenza: «si potrebbe adornare un edificio con molte cose immediatamente piacevoli all'intuizione, se esso non dovesse essere una chiesa; si potrebbe abbellire una figura umana con ogni sorta di disegni e tratti di forme spigliate e regolari, come fanno i neozelandesi col loro tatuaggio, se non si trattasse di un uomo; e un uomo potrebbe avere lineamenti molto più fini e nel volto un contorno più grazioso e delicato, soltanto se non dovesse rappresentare un uomo, o, peggio, un guerriero»⁹.

Cosa è invece la *bellezza libera*? È *bellezza libera* quella dei fiori, del pappagallo, del colibrì, dell'uccello del paradiso, ecc. Scrive Kant: «I fiori sono bellezze naturali libere. Difficilmente si sa, senza essere botanico, che cosa debba essere un fiore, e il botanico stesso, che vede nel fiore l'organo riproduttore della pianta, quando dà del fiore un giudizio di gusto, non ha riguardo a questo scopo della natura. Sicché a questo giudizio non è messo a fondamento alcuna *perfezione*, di nessuna specie, alcuna finalità interna, cui si rapporti l'unità del molteplice. Molti uccelli (il pappagallo, il colibrì, l'uccello del paradiso), una quantità di conchiglie, sono bellezze per se stesse, che non convengono ad un oggetto determinato secondo concetti in vista del suo scopo; piacciono liberamente e per sé. Così i disegni *à la grecque*, i fogliami delle cornici e delle tappezzerie per se stessi non significano nulla, non rappresentano nulla, nessun oggetto sotto un concetto determinato, e sono bellezze libere. Si possono considerare come della stessa specie quelle che in musica si chiamano fantasie (senza tema), ed anche tutta la musica senza testo»¹⁰.

Il pensiero di Kant è piuttosto chiaro. Cosa cambia rispetto a esso la “metafisica della qualità” inaugurata da Pirsig e Alexander? Pratica-

mente tutto, e con conseguenze radicali sull'estetica, il suo contenuto e la sua collocazione. Se infatti il dover essere si presenta nell'orizzonte del "lasciar crescere" di Alexander, o della "manutenzione" di Pirsig, la distinzione che Kant opera tra i due generi di Bellezza non ha più ragione di essere effettuata. La Bellezza non sarà più descrivibile in termini di adesione o di libertà perché il dover-essere di una cosa non è più descrivibile né in termini di scopo né di finalità, di adeguazione o di apparenza. Piuttosto, se hanno ragione i "metafisici della qualità", e se è vero che il dover-essere è anche *un lasciar essere al cui esito materia e forma si bilanciano*, la Bellezza verrà strappata a ripartizioni riservate e potrà circolare liberamente nei territori più vari e fino a oggi impensati. Finalmente pervasiva e diffusa essa diverrà il profilo dal quale considerare e soppesare le cose nella loro ricerca e conquista d'identità, perché è l'orizzonte della esibizione della loro qualità.

L'estetica è conoscenza, conoscenza del valore di cose verso le quali essa – contemporaneamente e dunque eticamente – si atteggia. In questo senso, la filosofia dell'arte è o estetica applicata oppure... non è!

Che quanto ho esposto non sia ancora un programma di lavoro è evidente, ma spero vi saranno altre occasioni di incontro per poter discutere di esso.

¹ Mi permetto di rinviare qui al mio recente *La filosofia in pratica*, in "Tellus. Rivista di Geografia delle idee", XII, 23, Nuova serie, pp. 15-35.

² A scopo di semplice informazione ricordo come il progetto sia stato coordinato da Pauline von Bonsdorff, Department of Aesthetics, Helsinki University, Finland; e da Emily Brady, Philosophy Department, Lancaster University, Lancaster, England, con il coinvolgimento di filosofi e geografi che pure provengono dai due suddetti dipartimenti. Nell'ambito del progetto, dal 1997 al 1999, sono stati tenuti i seguenti tre seminari: *Value and the Environment* (Helsinki, settembre 1997), *Aesthetic Knowledge and a Sense of Place* (Lancaster, maggio 1998), e infine *The Aesthetics of Cultural Landscapes* (Helsinki, maggio 1999). Infine, come noto, è attivo a Lahti, in Finlandia, lo "International Institute of Applied Aesthetics".

³ J. Dobson, *The Art of Management and the Aesthetic Manager. The Coming Way of Business*, Quorum Books, Westport, Connecticut, 1999.

⁴ Va da sé che un conto è ciò che avviene nella comunicazione (noi consideriamo, qui, solo questo punto) e un altro sono i suoi fatti e il suo svolgimento. Fattualmente si possono e si debbono avere dei dubbi sulla capacità del manager di cogliere le proposte estetiche. Non sono molti, almeno nei nostri dintorni nazionali, i progetti politico-culturali a cui egli dedica le risorse sue e dell'azienda. Se in un certo periodo, a causa di formatori che vanno alla ricerca di qualcosa di "nuovo", si parla di *qualità*, ecco che anche il manager parlerà di *qualità*. Ma se il discorso virasse e si mettesse al centro la *quantità*, il manager, che deve rispondere sempre di un fatturato, parlerà di *quantità*. Gli *executive* (i veri capi del management) ragionano sull'utile, non sulla partecipazione. In ogni modo, la circostanza veramente importante è che fino a poco tempo fa sarebbe stato impensabile discutere se e come l'estetica trova posto nelle aziende. Per ulteriori materiali circa questo punto si possono vedere i lavori di Antonio Strati, collega presso la Facoltà di Sociologia dell'Università di Trento, in particolare il suo *Organization and aesthetics*, London, 1999, o anche considerare taluni lavori apparsi sulla rivista "Human Relations", fondata nel lontano 1947 e pubblicata presso l'editore Sage di Londra.

⁵ Di Robert M. Pirsig, autore di saggi filosofici di incredibile successo in libreria, ricor-

diamo il suo (vero libro di culto) *Zen and the Art of Motorcycle Maintenance: An Inquiry Into Values*, 1974 nonché *Lila: An Inquiry Into Morals*, 1981. Ambedue i volumi, in Italia, sono tradotti da Adelphi.

⁶ Di Christopher Alexander, per il quale ancora si discute se egli sia più filosofo o architetto, ricordiamo come particolarmente utili ai nostri scopi le seguenti pubblicazioni: *Notes on the synthesis of form*, Cambridge 1963; *The timeless way of building*, New York 1979; *A pattern language: towns, buildings, construction*, New York, 1977; e infine *The Oregon experiment*, New York, 1975.

⁷ R. Pirsig, *Lo zen e l'arte della manutenzione della motocicletta*, Milano 1981, p. 165

⁸ Kant, *Critica del giudizio*, 1790¹, Bari, 1970, p. 74, corsivo nostro.

⁹ Ivi, p. 75.

¹⁰ Ivi, p. 74.

L'estetica e la sfida degli studi culturali

di Giuseppe Patella (Roma)

La prospettiva di ricerca che mi sembra attualmente più interessante e proficua per l'estetica – e nella quale cerco di collocarmi – è quella che vede la disciplina progressivamente allontanarsi da una mera considerazione accademica disciplinare, legata esclusivamente alla trattazione dei temi tradizionali del bello e dell'arte, ed aprirsi invece sempre più in direzione di tutte le forme della cultura, della società e del sentire contemporanei. D'altra parte non c'è dubbio che in questa direzione sembrano andare le ricerche estetiche più recenti ed informate, che se da una parte sembrano proclamare la fine dell'estetica nella sua veste di disciplina puramente accademica – impegnata diligentemente ormai solo nella sterile commemorazione del proprio passato – dall'altra invece segnalano un'estensione ed un potenziamento dell'esperienza estetica senza precedenti, aprendo scenari del tutto inediti.

Se è così, in questa situazione non ha senso puntare alla rivendicazione di una presunta autonomia disciplinare, che non esiste già più nei fatti, dal momento che allo sviluppo dell'estetica negli ultimi decenni hanno contribuito le discipline più varie, da quelle artistiche a quelle letterarie, dalle antropologiche alle sociologiche, dello spettacolo e della comunicazione, che entrando anche in competizione con l'estetica accademica hanno finito per metterne in discussione l'identità, fino quasi a delegittimarla. E non è un caso che i contributi più stimolanti per la riflessione estetica negli ultimi decenni siano giunti proprio da questi diversi ambiti conoscitivi più che dall'estetica accademica. Ciò significa, allora, che solo nella misura in cui riesce a liberarsi da quell'aria polverosa e viziata che avvolge la disciplina accademica e rivolge la sua attenzione ai fenomeni emergenti della sensibilità contemporanea con approcci metodologici più agili e flessibili di quelli tradizionali, l'estetica può dimostrare di avere ancora un futuro ed ambire ad essere in presa diretta con le dinamiche dei processi in corso. Occorre quindi accompagnare questa estensione dell'estetica verso nuovi orizzonti con una dotazione metodologica quanto mai flessibile e che sia in grado di avvicinare realmente tutta quella vastità di fenomeni complessi e differenziati che coinvolgono la sfera del sentire con-

temporaneo, all'opera nel mondo della comunicazione e dei media, nella società e nella politica, nella religione e nelle arti.

È solo in questa prospettiva che l'estetica può cercare di rispondere a quella che sembra essere una vera e propria sfida, che oggi le viene lanciata soprattutto dall'ambito dei cosiddetti studi culturali. E si tratta di una sfida anzitutto perché gli studi culturali, che come noto nascono dall'esigenza di comprendere quanto avviene oggi nella cultura e nella società partendo dal superamento delle vecchie gabbie disciplinari e che attraverso l'interazione di competenze e discipline considerate differenti e distanti si concentrano sulle pratiche culturali e sulla loro influenza su ogni aspetto della vita, sollecitano l'estetica ad uscire fuori dal suo isolamento, dalla sua presunta autonomia, e a misurarsi sul terreno delle scienze umane e sociali, a verificare le proprie ipotesi sul terreno dei saperi positivi e a studiare quindi i modi in cui sensi, valori ed esperienze si danno e vengono prodotti nel mondo contemporaneo.

L'aspetto più peculiare ed importante degli studi culturali sta nel fatto che essi si propongono apertamente l'obiettivo di superare non solo le tradizionali separazioni tra le grandi aree della conoscenza, ma anche e soprattutto la classica dicotomia tra sapere e potere, tra cultura e società, concentrando la loro attenzione sul rapporto tra le pratiche culturali e i dispositivi di potere che esse implicano¹. In questo senso essi sembrano essere quanto mai adatti per affrontare problematiche emergenti come quelle del postcolonialismo, degli studi etnici e di genere, della globalizzazione, solo per fare alcuni esempi, e per questo forse rappresentano quanto di più innovativo e stimolante vi è oggi nel campo della ricerca scientifica. Tra gli oggetti di studio indagati dagli studi culturali troviamo dunque non solo testi letterari e istituzioni storiche, ma anche modelli retorici e pratiche del lavoro, fenomeni di costume e comportamenti collettivi, istituzioni educative e stili di vita, televisione e mondo della moda, capitalismo e industria culturale. Le sue caratteristiche principali sono dunque non solo l'attenzione al rapporto tra sapere e potere, ma soprattutto lo studio dei vari fenomeni culturali in termini di pratiche culturali, che comprendono quindi tutte le attività umane, insieme all'elaborazione di nuove metodologie che consentono di cogliere fenomeni complessi e variegati caratterizzati dall'incontro e dalla mescolanza di codici appartenenti ad ambiti differenti. È per questo che gli studi culturali sembrano essere in presa diretta con la sensibilità culturale della società contemporanea, la quale – come è noto – si caratterizza sempre più per una continua interazione di segni ed un incessante slittamento di significati.

La sfida che gli studi culturali lanciano è dunque una sfida forte, difficile, dal cui impatto l'estetica può anche soccombere, non resistere al peso delle discipline che con essa sono in competizione e che sembrano toglierle il terreno sotto i piedi. Ma è anche una sfida salutare

e necessaria, dalla quale l'estetica può uscire rigenerata e pronta ad esplorare nuovi territori e a farsi portatrice di nuovi messaggi. D'altra parte, grazie anche alla sua fondamentale impostazione filosofica, che le consente da un lato di andare in profondità delle cose e dall'altro di cogliere gli elementi essenziali dei fenomeni, l'estetica può anche ambire a rivendicare un ruolo decisivo nell'ambito degli studi culturali e a proporsi come duttile disciplina di confine più consapevole ed attrezzata rispetto ad altre, che per la loro natura troppo empirica corrono il rischio di rimanere appiattite alla mera descrizione dell'esistente. L'estetica, invece, per la sua natura eterogenea ed aperta, è quanto mai capace di approfondire le tematiche più divergenti provenienti dalla letteratura e dalle arti, dalle espressioni linguistiche alle forme della cultura e agli stili di vita, riuscendo così ad instaurare un rapporto fecondo con lo studio delle culture e delle civiltà, nonché coi fenomeni emergenti del mondo contemporaneo.

Si tratta dunque di una sfida in qualche modo obbligata, cui occorre assolutamente rispondere. Gli esiti della filosofia degli ultimi cinquant'anni sono d'altronde difficilmente eludibili, impongono di fare i conti con una critica radicale dei concetti filosofici tradizionali e delle vecchie categorie estetiche. Impongono di ripensare l'estetica in una dimensione che esuli dall'affermazione di una sua presunta purezza ed autonomia e che riscopra invece apertamente la sua costitutiva impurità, la sua radicale compromissione con la dimensione spuria della sensibilità, della corporeità, con la sempre più mutevole e variegata sfera del sentire, nonché il suo forte legame con le forme della cultura e con la società. Un tipo di società ormai sempre più attraversata da segni e codici di natura diversa che si incontrano, divergono, si contaminano e cambiano significato. Un'estetica che intende essere all'altezza della situazione attuale deve allora riuscire a trasformare questa sfida in stimolo e a raccogliere ed interpretare i segnali che provengono dalla società e dall'ampio orizzonte del sentire contemporaneo. Per cercare di cogliere l'emergere di quanto c'è di nuovo la riflessione estetica deve dunque essere in grado di misurarsi con le mutevoli forme della sensibilità contemporanea, che sono sempre più caratterizzate dall'esperienza della differenza, dell'opposizione, del conflitto, così come sono composte da scambi e contaminazioni, intrecci e connessioni. La riflessione estetica che riesce a passare attraverso questo confronto ne esce pienamente maturata, ha ormai acquisito una piena consapevolezza teorica e una decisa maturità critica e metodologica. Invece, ostinarsi a fare dell'estetica una scienza pura, rivendicare con orgoglio la propria ineffabile autonomia disciplinare ed ancorarla a schemi concettuali ormai estranei alla situazione attuale, significa non solo negare un futuro all'estetica, ma anzi condannarla ad un irrimediabile quanto ormai rapido declino.

Ed è allora per scongiurare il pericolo di un suo declino, per evitare che perisca nel suo splendido isolamento, che l'estetica merita di essere ripensata in una prospettiva più ampia ed aggiornata, di tipo "culturale", appunto, come ha cominciato a verificarsi ad esempio nel caso di una recentissima *Encyclopedia of Aesthetics*, pubblicata in quattro grossi volumi dalla Oxford University Press e curata da Michael Kelly, sulla quale vale la pena di spendere qualche parola, dal momento che essa porta avanti una precisa idea di estetica. Quest'opera monumentale, che rappresenta la prima, non solo in lingua inglese ma in assoluto, enciclopedia dedicata esclusivamente ed esaustivamente all'estetica, ricca di voci semplici ed articolate (più di seicento, pur tra loro diseguali per grandezza e qualità), riguardanti termini, teorie, concetti, filosofi, artisti, periodi storici, movimenti, problematiche, testi, opere, correnti relativi alla storia dell'estetica, con bibliografie aggiornate ed essenziali, propone fin dall'inizio una visione assai poco riduttiva dell'estetica, secondo la quale essa sarebbe sempre stata, fin dalla sua nascita settecentesca, e tanto più dunque oggi, un luogo d'incontro di varie discipline e di diverse tradizioni culturali, nonché di problematiche tra loro diversificate, che vanno dalla conoscenza sensibile alla bellezza, dal sentire all'arte, dall'individuale al generale.

Secondo una pluralistica impostazione critica e metodologica, la concezione di estetica che è alla base dell'opera si può in sintesi definire di tipo filosofico e culturale, è infatti quella di una «riflessione critica sull'arte, la cultura e la natura», come si legge chiaramente nella prefazione. Una definizione, come si vede, molto estesa, forse anche vaga e problematica, ma che è in grado di cogliere le molteplici sfumature e dimensioni oggi implicite nell'estetica, di dare conto delle sue attuali trasformazioni ed estensioni geografico-concettuali, che sembra inoltre inaugurare una nuova prospettiva d'indagine ispirata agli studi culturali, una "svolta culturale" dell'estetica, come è stato anche detto². L'ampio spettro dei temi, dei problemi, dei metodi, degli approcci, nonché il numero dei collaboratori (più di cinquecento, tra filosofi – in minoranza – artisti, sociologi, storici dell'arte, critici letterari, ma anche giuristi, teorici del diritto, antropologi, teoriche del femminismo, ecc.) rendono perfettamente conto della natura essenzialmente aperta, stratificata, sempre problematica e pluridisciplinare dell'estetica.

Il punto di forza dell'opera sta nel fatto che essa concede ampio spazio soprattutto a tematiche estetiche contemporanee, ai movimenti artistici più recenti, alle trasformazioni culturali ancora in atto, fornendo così un contributo essenziale all'attuale riflessione estetica e più ampiamente culturale. In questo senso l'opera offre un bell'insieme di materiali di riferimento storico e di discussioni critiche di estetica contemporanea che per sua esplicita finalità si rivolge tanto a lettori comuni quanto agli esperti.

Benché naturalmente la maggior parte delle voci sia dedicata soprattutto alla genealogia dell'estetica occidentale, dalla sua nascita disciplinare settecentesca (senza dimenticare però le sue origini greche e l'età medievale e moderna) fino alle odierne manifestazioni al volgere del secondo millennio, in una prospettiva di tipo comparatistico – secondo la quale da un parte si estendono i tradizionali confini occidentali della disciplina e, dall'altra, contemporaneamente all'incontro di altre tradizioni culturali, vengono ripensati i suoi presupposti critici – molto spazio viene assegnato a culture e tradizioni extraeuropee e non-occidentali, nonché a problematiche strettamente legate all'attuale dibattito sul postcolonialismo. In questo senso, alla voce “Black Aesthetics”, ad esempio, vengono dedicate ben nove pagine, in cui si delinea chiaramente la parabola dell'estetica afro-americana, tra la nascita intorno ai primi anni Sessanta, fino all'odierna considerazione della *black culture* in un'ampia prospettiva multiculturale, e sei pagine, invece, sono riservate alla voce “African Aesthetics”, che evidenzia come lo studio sistematico dell'estetica africana sia nato negli ambienti accademici occidentali solo negli ultimi decenni, nonché le insoddisfazioni degli studiosi africani nei confronti della maniera in cui la loro cultura è stata interpretata dagli occidentali e, di conseguenza, il loro impegno ad esprimere una prospettiva teorica alternativa in grado di esprimere al meglio le sfumature della propria cultura estetica. Su questa stessa linea, un'altra voce interessante è quella dedicata alla “Caribbean Aesthetics”: quattro pagine in cui alla storia delle idee della cultura caraibica, frutto essenzialmente di incontri, innesti e contaminazioni di patrimoni culturali diversi, segue la trattazione delle maggiori espressioni artistiche della sua tradizione, che si incentra principalmente sulle arti performative della musica e della danza.

E si capisce allora come al fondo di tutte queste voci vi sia non solo un approccio di tipo comparatistico ed una concezione “culturale” dell'estetica, ma la precisa consapevolezza teorica e metodologica avanzata dalle teorie del postmodernismo prima e del postcolonialismo poi, che hanno apertamente tematizzato la necessità di incontrare culture e tradizioni “altre” al di fuori di categorie impositive, omologanti o eurocentriche, e secondo principi di pluralità, apertura e differenza.

In generale, per tutte le voci riguardanti espressioni culturali non occidentali (“Chinese Aesthetics”, “Indian Aesthetics”, “Japanese Aesthetics”, “Islamic Aesthetics”, “Latin American Aesthetics”...) viene presentato sempre un quadro d'insieme abbastanza esaustivo di tutte quelle tradizioni che possiedono una storia della riflessione critica sulla loro arte e cultura pur in assenza di una vera e propria “estetica”, nonché l'inserimento di prospettive e problematiche proprie di queste tradizioni “altre” direttamente nella discussione dei concetti e dei problemi estetici principali (nelle voci “Nature” e “Landscape”, ad esempio,

ci sono opportuni ed imprescindibili riferimenti all'estetica giapponese). Tutto ciò, scrive Kelly nella prefazione, aiuta a «storizzare la tradizione dell'estetica occidentale dimostrando che, dopo tutto, essa è solo una delle molte tradizioni».

Ma, oltre all'attenzione riservata alle culture non-occidentali, ciò che colpisce è da un lato il riguardo per forme, teorie e manifestazioni estetiche e culturali degli ultimi trenta anni – lo spazio dedicato a voci come “Conceptual Art”, “Installation Art”, “Performance Art”, “Postmodern Trasformation of Art”, “Institutional Theory of Art”, o anche “Computer Art”, “Artificial Intelligence”, “Digital Media”, “Hypertext”, “Cyberspace”, “Virtual Reality”, lo testimonia ampiamente – e dunque l'interesse per il dibattito estetico più attuale ed ancora in corso, e dall'altro la considerazione per espressioni artistiche normalmente considerate marginali o minoritarie, racchiuse ad esempio in voci come “Anti-Art”, (che esprime – si legge – un tipo di estetica anarchica, che legherebbe Bakunin a Buster Keaton, le teorie sul caos e sui frattali all'anarchismo metodologico di Feyerabend, Dada ad Alfred Jarry), o anche nella voce sull'estetica situazionista, che spiega la visione estetica del movimento ispirato da Guy Debord, che proclama il superamento dell'estetica stessa, la dissoluzione dell'opera d'arte, «per un ritorno al piacere, alla spontaneità, all'istinto e alla creatività prelogica», si legge. Nell'ottica invece del *politically correct*, ampie voci sono riservate tanto alla “Gay Aesthetics” quanto alla “Lesbian Aesthetics”.

Ma ciò che rappresenta forse una delle novità più suggestive ed importanti dell'opera è l'attenzione tutta speciale riservata a tematiche insolite ed originali, ma oggi della massima rilevanza ed attualità, come quelle raccolte ad esempio nella voce “Law and Art”. In essa, infatti, con uno spazio a disposizione di ben ventidue pagine, si affrontano problemi centrali per la discussione intorno allo statuto attuale dell'arte e che riguardano i rapporti tra arte e società, le regole e le leggi che i governi si danno per decidere in materia di creazioni artistiche, i diritti degli artisti nei confronti del loro lavoro, gli interessi pubblici dell'arte, il mercato e le opere d'arte. In generale si tratta dunque di tutti quei problemi che sorgono dalla relazione tra estetica ed economia, che nell'odierna società dei consumi globalizzati vanno assumendo grande rilievo, dal momento che l'arte è diventata sempre più qualcosa che viene posseduto, venduto, comprato, scambiato, quotato e quindi soggetto alle leggi generali della proprietà e del commercio. Problemi che sono affrontati peraltro anche in voci come “Moral Rights of Arts” o “Cultural Property”, cui si richiamano anche i temi del falso, della copia, del plagio, e cui si collega anche una voce come “Obscenity” (e per certi versi anche “Sexuality”), che affronta questioni non insolite per il dibattito attuale, riguardanti sentenze di tribunali, casi di censura o di pubblica riprovazione relativi a creazioni artistiche che si ritiene

offendano il “comune senso del pudore” (a questo proposito si potrebbero ricordare anche le recenti polemiche sollevate in occasione della mostra di artisti britannici del 1999 intitolata *Sensation*).

Una menzione a parte va fatta per alcuni temi antichi quanto l'estetica stessa, ma a lungo trascurati ed ora tornati di grande attualità nella riflessione contemporanea, che trovano buona accoglienza nella enciclopedia. È il caso ad esempio della voce “Politics and Aesthetics”. Una voce composita, molto estesa (forse la più grande dell'opera: ventitré pagine) e con molte articolazioni interne, che discute di problemi che vanno dai modi in cui storicamente (da Platone ai giorni nostri) l'estetica si è avvicinata alla politica o ne ha preso le distanze, al dibattito sul ruolo della cultura nelle teorie politiche contemporanee tra liberalismo e comunitarismo; dalla maniera in cui la storia dell'arte e la critica hanno affrontato le varie forme di differenza (di razza, di genere, sessuale...), ad esemplificazioni di forme d'arte del Ventesimo secolo che hanno suscitato varie controversie politiche; o ancora dalla politicizzazione dell'arte all'estetizzazione della politica (con l'interessante esempio del fascismo italiano) e, infine, all'analisi del dibattito americano tra estetismo e attivismo nelle recenti discussioni su arte e malattie come l'AIDS. O è il caso anche della voce “Morality and Aesthetics”, che affronta l'annoso problema del rapporto tra estetica ed etica, e in una visione storico-concettuale riferisce dei tentativi contemporanei di superare la contrapposizione tra i due termini e arriva infine a considerare il tema in riferimento all'Olocausto, parlando delle difficoltà che l'arte contemporanea ha dovuto superare per rispondere ai problemi morali ad esso legati.

Ora, senza insistere troppo nel gioco delle presenze e delle assenze o in quello animato da uno sterile nazionalismo culturale (anche se l'assenza di una voce riguardante l'estetica italiana non ha alcuna giustificazione, soprattutto alla luce degli sviluppi più recenti dell'estetica nel nostro paese³), e quindi senza neppure negare i limiti dell'impresa, che pure ci sono, vogliamo in sintesi rilevare quelli che sono i pregi di questa grande opera, il più importante dei quali ci sembra la sua capacità di presa sul presente della disciplina e sul dibattito culturale attuale, testimoniata ampiamente dall'approfondimento delle voci nominate, nonché di quelle come “Postmodernism”, “Postcolonialism”, “Feminism”, “Cultural Studies”, “Essentialism-Anti-Essentialism” e così via. Tutte insieme queste voci riescono infatti ad inserirsi a pieno titolo nel recentissimo dibattito estetico ancora in corso ed aiutano a fare chiarezza.

In generale, dunque, l'enciclopedia si concentra su tematiche estremamente attuali e dalla configurazione ancora aperta e problematica, che necessitano certo di ulteriori riflessioni ed approfondimenti, ma che trovano in questa sede una prima, ma necessaria ed utilissima mes-

sa a punto, producendo l'importante risultato di contribuire alla discussione culturale internazionale e fornendo, infine, una chiara indicazione sulla nuova identità dell'estetica. Un'identità, certo, sempre più mobile e sfumata, ma in grado di raccogliere su di sé le sfide che le nuove forme della sensibilità oggi ci pongono, un tipo di sensibilità differente e non conciliata, e di farsi così teoreticamente carico delle nostre attuali trasformazioni percettive, affettive e sensitive. Il sentire perturbante e straniante che giunge dal nostro presente si è fatto ormai troppo estraneo, troppo differente per essere compreso da una estetica meramente accademica.

¹ Gli studi culturali, che – come noto – nascono in ambito accademico britannico circa quaranta anni fa, nella versione dei cosiddetti “padri fondatori” hanno sempre concentrato la loro attenzione sullo studio dei processi culturali in rapporto con le produzioni testuali, da un lato, e con le pratiche sociali e politiche dall'altro. Su ciò cfr. i “classici”: Richard Hoggart, *The Uses of Literacy*, London, Penguin, 1957; Raymond Williams, *Culture and Society*, London, Penguin, 1958; Edward P. Thompson, *The Making of the English Working Class*, London, Penguin, 1978.

² Cfr. Mario Perniola, *La svolta culturale dell'estetica*, in “agalma”, 2, 2002. Non a caso questa rivista, diretta dallo stesso Perniola, si presenta precisamente all'insegna dell'incontro tra estetica e studi culturali. Il senso di questo incontro è precisato dallo stesso Perniola nell'editoriale del numero uno della rivista, uscito nel giugno del 2000, intitolato significativamente *Chi ha paura degli studi culturali?*.

³ Sull'importanza e le peculiarità dell'estetica italiana negli ultimi trent'anni del Novecento si veda da ultimo l'originalissimo contributo di Mario Perniola, *Le ultime correnti dell'estetica in Italia*, in *Storia della letteratura italiana. Il Novecento. Scenari di fine secolo*, 1, Milano, Garzanti, 2001, pp. 37-76.

Supplementa

- 1 *Breitinger e l'estetica dell'Illuminismo tedesco*, di Salvatore Tedesco
- 2 *Il corpo dello stile: Storia dell'arte come storia dell'estetica a partire da Semper, Riegl, Wölfflin*, di Andrea Pinotti
- 3 *Georges Bataille e l'estetica del male*, di Maria Barbara Ponti
- 4 *L'altro sapere: Bello, Arte, Immagine in Leon Battista Alberti*, di Elisabetta Di Stefano
- 5 *Tre saggi di estetica*, di Ermanno Migliorini
- 6 *L'estetica di Baumgarten*, di Salvatore Tedesco
- 7 *Le forme dell'apparire: Estetica, ermeneutica ed umanesimo nel pensiero di Ernesto Grassi*, di Rita Messori
- 8 *Gian Vincenzo Gravina e l'estetica del delirio*, di Rosalba Lo Bianco
- 9 *La nuova estetica italiana*, di Luigi Russo, Elisabetta Di Stefano, Fabrizio Scrivano, Giovanna Pinna, Andrea Pinotti, Pietro Kobau, Rita Messori, Salvatore Tedesco, Annamaria Contini, Oscar Meo, Maddalena Mazzocut-Mis, Stefano Catucci, Roberto Diodato, Giovanni Matteucci, Filippo Fimiani, Silvia Vizzardelli, Elena Tavani, Renato Troncon, Giuseppe Patella

The New Italian Aesthetics

The present volume collects the essays presented at the seminar *The New Italian Aesthetics*, which was organized in Palermo (October 27-28, 2001) by the International Centre for the Study of Aesthetics.

At the beginning of the new millennium, the Seminar aimed at assessing the state of Italian aesthetics and the new areas explored by current research in Italy. Eighteen young, emerging scholars were chosen with great care to represent the most relevant research trends and the most significant geographic and cultural realities that enrich Italian scholarship in the field of aesthetics.

As the editor of the volume underlines (L. Russo, *The New Italian Aesthetics*), the resulting wonderful overview of the Italian state of the art in aesthetics was striking, both for the variety of areas of investigation and the ability to capture aspects of the *Novum*, as well as for the precision and wealth of analytical approaches. These approaches range from the rediscovery or innovative re-reading of important themes and scholars of aesthetics of the past (E. Di Stefano, *Pomponio Gaurico and the Aesthetics of Sculpture*; S. Tedesco, *Petrus Ramus and the Reasons of Baroque Aesthetics*; G. Pinna, *The Appearance of the Subject: On the Hegelian Notion of the Portrait*; A. Contini, *The Aesthetic and the Biologic: Intersections on the Border between Two Knowledges*; F. Fimiani, *Animality and the Memory of Images*; E. Tavani, *The Fragment and the Ruin: On Some Legacies of Twentieth-Century Aesthetics*), to the analysis of major issues in contemporary debates (A. Pinotti, *Art and Memory: Starting from Warburg*; P. Kobau, *Mimesis and Indirect Perception: Starting from Gibson*; R. Messori, *Language and Spatiality: Starting from Meschonnic*; G. Matteucci, *A Genealogy of Aesthetic Judgement*; O. Meo, *The Constructivist Approach to Aesthetics*; S. Vizzardelli, *On Vladimir Jankélévich's Mystic Realism*) and of crucial topical subjects (F. Scrivano, *The State of Sculpture after Sculpture*; M. Mazzocut-Mis, *The Aesthetics of Touch and Sight*; S. Catucci, *The Aesthetics of Inhabiting*; R. Diodato, *The Aesthetics of the Virtual*; R. Troncon, *Applied Aesthetics: A New Perspective in the Philosophy of Art?*; G. Patella, *Aesthetics and the Challenge of Cultural Studies*).

At the end of the seminar, a new association was founded: the Italian Society of Aesthetics, SIE (<http://www.siestetica.it>).