

Aesthetica Preprint

Supplementa

Premio Nuova Estetica

della Società Italiana d'Estetica



Centro Internazionale Studi di Estetica

Aesthetica Preprint[®]

Supplementa

è la collana editoriale pubblicata dal *Centro Internazionale Studi di Estetica* a integrazione del periodico **Aesthetica Preprint[®]**. Viene inviata agli studiosi impegnati nelle problematiche estetiche, ai repertori bibliografici, alle maggiori biblioteche e istituzioni di cultura umanistica italiane e straniere.



Il Centro Internazionale Studi di Estetica

è un Istituto di Alta Cultura costituito nel novembre del 1980 da un gruppo di studiosi di Estetica. Con D.P.R. del 7 gennaio 1990 è stato riconosciuto Ente Morale. Attivo nei campi della ricerca scientifica e della promozione culturale, organizza regolarmente Convegni, Seminari, Giornate di Studio, Incontri, Tavole rotonde, Conferenze; cura la collana editoriale **Aesthetica[®]** e pubblica il periodico **Aesthetica Preprint[®]** con i suoi **Supplementa**. Ha sede presso l'Università degli Studi di Palermo ed è presieduto fin dalla sua fondazione da Luigi Russo.

Aesthetica Preprint
Supplementa

28
Aprile 2013

Centro Internazionale Studi di Estetica



Questo volume è pubblicato col patrocinio della Società Italiana d'Estetica.

Società Italiana d'Estetica

Premio Nuova Estetica

a cura di Luigi Russo

La Società Italiana d'Estetica ha promosso il *Premio Nuova Estetica*, conferito a cadenza biennale ai saggi più significativi composti dai propri soci più giovani. Il presente volume raccoglie i lavori premiati nella terza edizione 2013.

Indice

<i>Soggettività e oggettività nel cinema "caligarista" tedesco. L'ambiguità costitutiva dell'estetica espressionista</i> di Alessandro Alfieri	7
<i>La grammatica del mondo. Una lettura fenomenologica dell'estetica di Kant</i> di Serena Feloj	31
<i>Possiamo ancora dirci poeti? All'origine di una risposta vichiana</i> di Mariagrazia Granatella	51
<i>Da Baumgarten a Baumgarten. Siegmund Jacob Baumgarten e la fondazione dell'estetica moderna</i> di Alessandro Nannini	67
<i>Estetica della contingenza. Exattamenti e pennacchi tra biologia e filosofia</i> di Mariagrazia Portera	91
<i>Deleuze e la passione del trascendentale. Una lettura della Critica del Giudizio</i> di Francesca Saffioti	113

*Soggettività e oggettività nel cinema
“caligarista” tedesco.*

L’ambiguità costitutiva dell’estetica espressionista

di Alessandro Alfieri (Roma)

1. *Espressionismo: problemi di definizione e di interpretazione critica*

Circoscrivere un determinato movimento artistico o corrente stilistica, definendo con chiarezza le opere e gli autori che ne prenderebbero parte, è sempre un’impresa ardua, spesso votata al fallimento o al rischio di un riduzionismo opinabile. Questo risulta particolarmente vero quando non si ha a che fare con un deliberato manifesto di intenti che caratterizzerebbe una specifica comunità di artisti accomunati da idee condivise; molte delle stagioni più significative della storia dell’arte esprimono più che altro una sensibilità, un orizzonte di significati o un clima socio-politico, e spillarne un’estetica rigorosa o una determinata idea di arte diviene pressoché impossibile. Come sostiene Ladislao Mittner, non possiamo rintracciare un concetto comune a tutte le opere dette espressioniste, perché espressionismo «[...] è invece una comoda “approssimazione”, una specie di minimo comune multiplo che ci permette di collegare tra loro determinati fatti artistici appartenenti ad una determinata età»¹.

Rispetto ad altri “ismi”, con l’espressionismo abbiamo ulteriori complicazioni: la prima, è la quantità di arti che esso ha attraversato, essendo stato determinante in ambito pittorico, teatrale, letterario, musicale e cinematografico, oltretutto non contemporaneamente e senza incarnare i medesimi significati; la seconda è che, in fondo, ogni opera d’arte di ogni tempo potrebbe dirsi espressionista, ovvero manifestazione formale che assume senso al di là di se stessa, e perciò medium per significati non esprimibili attraverso la comunicazione dichiarativa e il linguaggio comune.

L’intenzione delle opere espressioniste, a partire dalla fine dell’Ottocento e per tutta la prima fase del Novecento, e trovando pieno compimento nel cinema muto tedesco, era di superare radicalmente la stagione del realismo e del naturalismo per tornare all’ispirazione romantica, caricandola però di un senso nuovo legato a un nuovo stile figurativo, non più riproduttivo e non più pensato in base alla dicotomia di forma e contenuto, ma uno stile dove forma e contenuto fossero sovrapposti e legati assieme:

L'espressionismo [...] lotta [...] contro la decalcomania borghese del naturalismo e contro il suo intento meschino di fotografare la natura o la vita quotidiana. Il mondo è là, sarebbe assurdo riprodurlo tale e quale, puramente e semplicemente. L'espressionista non vede, ha delle "visioni". [...] L'artista espressionista, non ricettivo ma veramente creatore, cerca, invece di un effetto momentaneo, il *significato eterno* dei fatti e degli oggetti ².

Il significato arriva così a sconvolgere lo stesso significante, la forma, che in questa maniera si carica di tensione; a venire meno a questo punto è la fiducia nei confronti di una realtà fenomenica ritenuta vera e affidabile, perché ogni percezione diviene una prospettiva soggettiva sull'universo, che ne veicola il senso e la riconoscibilità. Questo non può non farci pensare all'influsso essenziale che la filosofia nietzscheana ha avuto su questa fase dell'arte «almeno per quanto concerne la critica rivolta da Nietzsche alla metafisica della rappresentazione. Quello che compare nei film espressionisti è infatti un mondo privo di verità e di fondamento (*Grund*), un universo umbratile che registra la scomparsa del soggetto sostanziale e l'impossibilità di trovare una qualche certezza, un qualche punto di riferimento» ³.

Seppur il punto di partenza sia il prospettivismo soggettivistico di ispirazione nietzscheana, il discorso si amplia immediatamente per constatare come si tratti di testimonianze dell'epoca del tramonto delle verità assolute e della frammentazione del senso, di contro al positivismo scienziato affermatosi nel XIX secolo: «Contro la tirannia della logica, [gli artisti espressionisti] invocarono i sogni, i miti arcaici, l'irrazionale, la violenza rigeneratrice che avrebbe restituito il mondo al caos» ⁴. La condizione da soggettiva diviene collettiva, e perciò espressione di un mondo, di un crepuscolo o un declino che riguarda tutti. Il cinema espressionista non a caso nasce e si sviluppa in una delle fasi più terribili della storia tedesca, ovvero gli anni tra le due guerre, in quella Repubblica di Weimar angustata da inflazione insostenibile, crisi economica, disoccupazione, miseria, che definirono in poco tempo gli ambienti dei bassifondi delle città tedesche come paesaggi da incubo e senza legge:

La prima guerra mondiale e la disfatta del Reich segnarono profondamente l'espressionismo. La Germania degli anni venti, traumatizzata dal crollo dei sogni imperialisti, in preda a rivoluzioni e controrivoluzioni, sprofondava nel caos. L'inflazione galoppante finì di minare le basi della già fragile Repubblica di Weimar. Una smania di piacere pervase tutti gli strati sociali. I sapienti folli, i supercriminali come il dottor Mabuse di Lang, i profeti ed i megalomani uscirono dall'ombra. In questo clima da Crepuscolo degli Dei, l'"amor fati" nietzscheano s'impadronì di tutto un popolo. L'anima "faustiana" dei tedeschi, ossessionata dalla morte, sentì risvegliarsi in sé potenze oscure ed incontrollabili, alle quali si abbandonò senza resistere e non senza un certo diletto ⁵.

All'indomani del tentativo rivoluzionario spartachista, il terrore del popolo tedesco per l'anarchia, e perciò per il caos, determinò l'am-

bizione di aderire a un uomo forte, che avrebbe risolto i problemi e fatto rinascere la nazione. Questo terrore lo ritroviamo trasposto sulle scene dei film espressionisti, dove ambienti come le fiere (*Das Wachsfigurenkabinett*, P. Leni 1924) e le strade notturne della città (*Die Straße*, K. Grune 1923) esprimono al meglio tanto l'angoscia esistenziale del soggetto, quanto l'oggettiva catastrofe storica.

Tentiamo di affrontare, seppur parzialmente, il dibattito relativo alla definizione di cinema espressionista. Non è un caso che molta letteratura critica, in particolare francese, abbia preferito parlare di *caligarisme*, "caligarismo", per indicare la tendenza che prese avvio a partire dal film di Robert Wiene *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920). Sostiene Krauer che, coniando il termine "caligarismo", i francesi «[...] intuirono la relazione tra il film e la struttura della società»⁶.

Come detto, molte sono le posizioni relative al cinema espressionista tedesco, a proposito di quali opere dovrebbero farne parte, quali no e quali solo "parzialmente"; molti illustri critici sono disposti (per merito dell'ampiezza dell'idea qui presa in considerazione) a inserire nella categoria dei film espressionisti opere praticamente agli antipodi per poetica e modalità formali; primi fra tutti Lotte Eisner e Rudolf Kurtz, che includono entrambi l'intera produzione di registi come Friedrich Wilhelm Murnau e Fritz Lang, la prima estendendo l'ambito al *Kammerspiel* realista e il secondo persino al cinema astratto di Walter Ruttmann, Viking Eggeling e Hans Richter⁷.

Tra le molte riflessioni, quella dell'italiano Pier Giorgio Tone mi sembra la più accorta e la meglio argomentata, elencando con dovizia i caratteri che definiscono il cinema espressionista, sviluppando l'idea di caligarismo e rintracciando, oltre alle tipiche scenografie teatrali dipinte su legno, ben altri fattori come il tipo di recitazione, l'utilizzo intenso del contrasto tra luci e ombre, nonché l'adozione di artifici tipicamente cinematografici quali le sovrimpressioni, le aperture di inquadratura a iris, le dissolvenze ecc. D'altronde, uno solo di questi caratteri non è condizione sufficiente per poter parlare di film espressionista, e per questa ragione Tone compie la scelta a suo modo temeraria di escludere dal cinema espressionista, fatta eccezione per *Nosferatu* (1922), i film di Murnau⁸ (in particolare *Faust - Eine deutsche Volkssage*, 1926 e *Der letzte Mann*, 1924), e di Lang (da *Dr. Mabuse, der Spieler*, 1922 a *Metropolis*, 1927).

La riflessione del critico italiano è altresì essenziale per concedere all'espressionismo cinematografico una difesa dall'accusa, mossa da più parti, di essere un genere "snaturato" della settima arte; per molti infatti, oltretutto autori di primissimo ordine, l'espressionismo cinematografico risulterebbe un movimento "immaturo" perché sfrutterebbe le specificità di altre arti piuttosto che riuscire a comunicare e trasmettere i medesimi messaggi, sensazioni e concetti, attraverso i mezzi che sarebbero propri del cinema. È senz'altro vero che l'opera di registi come

Robert Wiene, Stellan Rye, Paul Wegener, risente moltissimo dell'influenza delle avanguardie teatrali di allora, avendo assimilato dall'opera di Max Reinhardt e Adolphe Appia il rifiuto del realismo per una messa in scena immediatamente sotto il segno dell'irreale e del fantastico, adottandone le soluzioni scenografiche e l'utilizzo particolare delle luci.

In questo senso, i detrattori dell'espressionismo cinematografico ritengono che i film in questione non siano nient'altro che un mero "teatro cinematografato". Oltre a Jacques Aumont ⁹, anche il teorico ungherese Béla Balázs specifica come la stilizzazione espressionista dovrebbe compiersi non facendosi trainare da soluzioni che sono al di là del film, bensì sfruttando le risorse del cinema stesso per generare i medesimi significati e atmosfere; in questo, per Balázs non basterebbe la rivendicazione della Eisner della maturità dell'estetica antinaturalistica espressionista:

Le case erano *già* sghembe, i lampioni e gli alberi erano *già* storti; così li avevano dipinti gli scenografi prima che la macchina da presa entrasse in funzione. La macchina ha soltanto copiato. Non ha mostrato come lo stato d'animo d'una persona sia in grado di deformare gli oggetti normali. L'immagine cinematografica era già il quadro di un film [...] Solo attraverso l'illuminazione e l'inquadratura, ossia attraverso le condizioni reali della ripresa cinematografica, può essere portato a compimento il lavoro creativo della stilizzazione ¹⁰.

La difesa di Tone è decisa e radicale: i film espressionisti a ben vedere sfruttano l'intero ventaglio di possibilità offerte dall'arte cinematografica, proponendo un'estetica originale che scardina la logica riproduttiva e fotografica alla quale il cinema, arte ancora giovane al tempo, sembrava destinata per sua natura:

un'attenta analisi rivela che il cinema espressionista, "lungi dall'essere teatro filmato", riflette una progettualità registica rigorosa e consapevole, che si traduce nella scelta di soluzioni linguistiche efficaci e in una organizzazione originale del visibile. È quindi un cinema che sfrutta produttivamente le risorse specifiche del linguaggio cinematografico. [...] Oltrepassa il livello della riproduzione meccanica della scena teatrale (e del mondo) e diviene un sistema semiotico a sé stante, che ubbidisce a leggi specificatamente filmiche e conferisce una particolare dinamica al visibile ¹¹.

L'interrogativo da porsi a questo punto della trattazione è a chi appartenga questo universo palesemente a-mimetico. Gli ambienti e gli oggetti della scena, «chi *li vede* in *questo modo?*» ¹², si chiede Balázs. Il determinato personaggio? O si tratta di una condizione di un differente piano di realtà, condivisa da tutti i membri della diegesi, trasfigurata esteticamente in forma artistica e che solo ai nostri occhi appare come qualcosa di strano e irreale? E l'autore, come si pone la sua figura nell'ambito di tali interrogativi?

È mia intenzione in questa sede fare riferimento al dibattito gene-

rale sull'espressionismo in relazione, però, a uno specifico caso, ovvero l'interpretazione del celeberrimo film di Wiene *Il Gabinetto del Dr. Caligari*, definito non a caso «[...] espressionismo totale e puro»¹³, il cui stile si diffuse rapidamente nel cinema muto tedesco e non solo. Il *Caligari* offre gli strumenti sufficienti per rivelare come l'espressionismo più radicale, ovvero quello che vede imporsi alla forma stessa della rappresentazione artistica una distorsione e uno stravolgimento che ne compromettono dichiaratamente la riconoscibilità immediata e la propria funzione mimetica, non possa esaurirsi in una mera e romantica "proiezione" di stati d'animo soggettivi o di turbamenti psichici del protagonista o dell'autore; vedremo come quella "stravagante" manipolazione e sfigurazione del visibile, paradossalmente, possa dirsi più realista dell'arte cosiddetta naturalista, perché attraverso la sua forma è in grado di manifestare la cifra profonda del nostro mondo e della nostra società. Non più un espressionismo soggettivo, bensì un espressionismo oggettivo dunque.

2. Il Gabinetto del Dr. Caligari: *il progetto originario e il film realizzato*

Un classico della letteratura dedicata al cinema tedesco dei primi del secolo resta, anche a distanza di molti decenni, *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film* di Siegfried Kracauer; come avremo modo di vedere, sono numerose e autorevoli le voci che, in particolare negli ultimi anni, hanno evidenziato i limiti della posizione del sociologo tedesco. A prescindere da ciò, l'interpretazione di Kracauer del *Caligari* resta decisiva per il nostro lavoro. Kracauer sviluppa le sue riflessioni a partire dal progetto iniziale del film, nella prima stesura della sceneggiatura di Hans Janowitz e Carl Mayer, stralciata in numerosi punti essenziali nella realizzazione del film affidata a Robert Wiene (con un contributo decisivo di Fritz Lang, che rifiutò l'offerta di realizzare direttamente la pellicola); per Kracauer, il significato della storia originale ne risulta persino capovolto, perché il *Caligari*, nelle intenzioni dei due sceneggiatori, aveva un senso profondamente rivoluzionario. Riportiamo un passo dello stesso studioso tedesco che esprime al meglio questo passaggio:

[Nel progetto originario] Carl Meyer e Janowitz, come precisa quest'ultimo, avevano semi-intenzionalmente stigmatizzato l'onnipotenza di un'autorità di Stato che si manifesta con la coscrizione generale e le dichiarazioni di guerra. [Caligari] rappresenta l'autorità illimitata che idolatra il potere in quanto tale e, per soddisfare la sua smania di dominio, viola spietatamente ogni diritto e valore umano. Poiché agisce come semplice strumento, Cesare non è tanto un assassino colpevole quanto una vittima innocente di Caligari. Così lo concepivano gli stessi autori. Secondo il pacifista Janowitz, essi avevano creato Cesare con il vago proposito di ritrarre l'uomo comune che, costretto dal servizio militare obbligatorio, viene addestrato a uccidere e a essere ucciso. Il significato rivoluzionario [...] si manifesta apertamente alla fine, quando si rivela che lo psichiatra è Caligari: la ragione vince le forze irrazionali e l'autorità insensata viene simbolicamente abolita¹⁴.

Nella storia originale, infatti, erano due i fattori assenti rispetto al film che è stato poi prodotto: mentre in quest'ultimo tutto il racconto si rivela, nel finale, il delirio di un pazzo (ovvero il protagonista Franzis), fattore che mette fortemente in discussione la veridicità stessa di quanto abbiamo visto, il progetto di Meyer e Janowitz poneva in maniera netta la distinzione tra autorità coercitiva (rappresentata dal manipolatore Caligari) e popolo soggiogato e violentato (incarnato dal sonnambulo Cesare). Nella sceneggiatura originale il finale avrebbe dovuto sì sentenziare la sconfitta del Bene e il trionfo delle forze del Male, ma per ribadire la portata rivoluzionaria dell'intero racconto. I protagonisti del film avrebbero dovuto rivelare al pubblico la loro sanità mentale, e dimostrare l'indubitabile colpevolezza del tirannico Caligari. Queste considerazioni coinvolgono d'altronde le questioni di ordine estetico, legate al caratteristico stile del film: «La storia originale narrava orrori reali: la versione di Wiene la trasforma invece in un'allucinazione concepita e narrata dal pazzo Franzis. Per compiere questa trasformazione il soggetto originale viene inquadrato in un racconto che presenta Franzis come pazzo»¹⁵.

Se infatti il protagonista si fosse dimostrato nell'epilogo, come nell'idea iniziale, "sano", allora l'universo espressionista, distorto e allucinato, piuttosto che una proiezione del protagonista, si sarebbe rivelato come l'orizzonte fenomenico condiviso da tutti i membri della storia, e avrebbe così assunto un pieno significato metaforico-simbolico riferito all'incubo reale dell'epoca nella quale i due scrittori svilupparono la loro idea:

In quanto astrazioni espressioniste, [gli sceneggiatori] erano animati dallo stesso spirito rivoluzionario che spingeva i due autori ad accusare l'autorità [...] di eccidi inumani. Invece [...] nel film *Caligari* pare che l'espressionismo non sia niente più dell'adeguata traduzione in termini pittorici della fantasia di un pazzo¹⁶.

La versione definitiva del film, per Kracauer, assume invece chiari significati reazionari, che come in molte altre produzioni dell'epoca annunciano la catastrofe dell'avvento del nazismo:

Mentre la storia originale metteva in risalto la follia insita nell'autorità, il *Caligari* di Wiene glorifica l'autorità e accusa di follia il suo antagonista. Un film rivoluzionario venne così trasformato in un film conformista, secondo il diffusissimo sistema di dichiarare pazzi gli individui normali ma molesti e di spedirli in manicomio¹⁷.

Consideriamo inoltre che la versione definitiva del film contiene un prologo e un epilogo ambientati nel manicomio dove dimora Franzis. Le vicende del film sono infatti un lungo flashback del protagonista che racconta la sua storia a un altro detenuto. Il prologo d'altronde è caratterizzato da una costruzione scenica, per quanto inquietante e

lugubre, di certo realista, o comunque non caratterizzata dagli elementi tipicamente caligaristi. Le complicazioni sorgono, invece, nell'epilogo, dove riemergono le tipiche scenografie che sembrano proseguire l'incubo del protagonista. In questo modo, l'espressionismo si emancipa dal suo puro soggettivismo (legato al racconto e perciò al filtro della coscienza del protagonista) e assurge a nuovo livello di significazione, sovrapponendosi alla realtà.

I tratti scenografici espressionisti dell'epilogo adottano un'estetica geometrizzante, quasi a esprimere in maniera rigorosa, con linee e architetture rigide e squadrate alla maniera di *Metropolis* e non a caso dell'architettura fascista, l'imponenza dell'autorità costituita. Anche la procedura di geometrizzazione, tipicamente futurista e adottata prima che dal cinema tedesco da Anton Giulio Bragaglia per *Thaïs* (1917), si basa su principi di stilizzazione estetica, ma la differenza con le classiche soluzioni espressioniste è ben messa in evidenza da Mittner: «[...] la geometria può essere deformatrice ed anche disgregatrice, mentre l'urlo può addolcirsi nell'estatico grido di giubilo di chi invoca o crea un mondo nuovo, un mondo ideale»¹⁸. Così allora conclude Tone:

l'ospedale psichiatrico diventa [...] un luogo sottoposto al dominio della ragione terapeutica, qui sinistramente rappresentata dalla figura inquietante del direttore, che ha l'aspetto del demoniaco Caligari. Il film sembra dunque affermare un'amara verità: la sola alternativa alla follia è l'ospedalizzazione, la segregazione dell'individuo nello spazio asettico della clinica¹⁹.

Lo statuto delle sequenze di prologo ed epilogo, che fanno da cornice al racconto di Francis, complicano perciò ulteriormente la nostra possibilità di comprensione, impedendoci di risolvere compiutamente l'enigma dell'intero film:

Se tutto il visibile fosse caratterizzato dagli elementi distorsivi, deformanti degli spazi scenografici [...] il racconto di Francis parrebbe acquisire nuova credibilità. Se, al contrario, lo spazio del cortile fosse realizzato in chiave naturalistica, il racconto di Francis con la sua stilizzazione distorsiva sarebbe apertamente presentato come un mondo fantasmatico, creato dalla psiche alterata di Francis. Invece lo spazio del cortile è proposto con una doppia connotazione²⁰.

Il significato profondo del film diviene, dallo spirito rivoluzionario iniziale, un'attestazione delle dinamiche psicologiche collettive del popolo tedesco, all'epoca della Repubblica di Weimar e dinanzi al terrore per l'anarchia: il "lieto fine" dove lo psichiatra dichiara di sapere come guarire il malcapitato, che ha delirato fino a quel momento, è un'attestazione della smaniosa ricerca del popolo germanico di un ordine rigoroso, anche tirannico, che avrebbe potuto proteggerli dal caos (anche qui, come sarà per *Il gabinetto delle figure di cera*, rappresentato esemplarmente dall'ambiente della fiera): «Caligari è una particolare premonizione, in quanto usa il potere ipnotico per piegare al suo vo-

lere il suo strumento, tecnica che anticipa, per contenuto e per scopo, quella manipolazione dello spirito che Hitler per primo esercitò su larga scala»²¹.

Il film si rivela essere un'emanazione dello spirito tedesco durante gli anni disastrosi tra le due guerre: l'estetica espressionista del *Caligari* perciò, secondo la lettura di Kracauer, per quanto il progetto originale possa essere stato travisato, mantiene una dimensione di senso legata al mondo sociale, che travalica i limiti del soggettivismo del protagonista o dell'autore stesso. Dialetticamente, «pur trasformato in un film conformista, *Caligari* conservava e metteva in risalto questo racconto rivoluzionario, sia pure come la fantasia di un pazzo. La sconfitta di Caligari rientrava così fra le esperienze psicologiche. In questo modo il film di Wiene suggerisce che nel corso del loro ripiegamento in se stessi i tedeschi furono stimolati a rivedere la tradizionale fiducia nell'autorità»²².

Ed infatti, il finale del film rivela come «la normalità è un manicomio: non era possibile dipingere lo scacco in modo più netto»²³. A partire dalla lettura del film di Kracauer, possiamo ora addentrarci nel problema che intendiamo sviluppare in questa sede, ovvero la prospettiva soggettivista o quella oggettivista che il *Caligari* può assumere.

3. *Espressionismo soggettivo: soggettiva libera indiretta e lettura psicoanalitica*

All'interno delle pagine raccolte in *Empirismo eretico* dedicate al cinema, Pier Paolo Pasolini teorizzò quella che venne da lui battezzata come “soggettiva libera indiretta”, una tecnica che lui stesso avrebbe adottato nel corso della sua carriera da regista per il suo “cinema di poesia”. La soggettiva libera indiretta, sostiene Pasolini, è una specificità dell'arte cinematografica che la differenzia dalle altre modalità espressive, non in grado di adottare tale visione. Se infatti tanto la letteratura che il cinema possono esprimersi attraverso un discorso diretto, ovvero una “soggettiva”, e altrettanto può dirsi del discorso indiretto libero, la “terza persona”, ciò che solo il cinema può fare è adottare la sintesi delle due dimensioni: «mai una “soggettiva libera indiretta” [corrisponde] perfettamente a quello che è il monologo interiore in letteratura»²⁴.

Nella soggettiva libera indiretta, infatti, allo spettatore è concessa la possibilità di guardare il mondo come lo vede il protagonista, condividendo questa prospettiva ovviamente con la soggettiva; la differenza rispetto alla soggettiva è che questa visione è indiretta, ovvero mediata dallo stesso soggetto della visione. In altre parole, piuttosto che vedere attraverso gli occhi del protagonista, nell'inquadratura noi vediamo il protagonista all'interno dell'orizzonte già filtrato però dalla sua coscienza, dalla sua immaginazione e dal suo sentimento, confondendo così autore e protagonista, anima e mondo, soggetto e oggetto. Le parole di Deleuze chiariscono meglio il concetto:

Il racconto non si rapporta più a un ideale del vero che ne costituisce la veridicità, ma divento uno “pseudo-racconto”, un poema, un racconto simulante o piuttosto una simulazione di racconto. Le immagini oggettive e soggettive perdono la loro distinzione, come pure la loro identificazione, a vantaggio di un nuovo circuito in cui si sostituiscono in blocco, o si contaminano, o si scompongono e ricompongono ²⁵.

Come abbiamo avuto modo di vedere, l'interrogativo sull'espressionismo concerne il “chi” veda in quella determinata maniera, o meglio ancora quale sia lo statuto effettivo delle immagini che stiamo guardando, a cosa il loro evidente simbolismo debba riferirsi. Ora, se ammettiamo che nel *Caligari* la matrice espressionista è in funzione del soggetto-protagonista, perché esprime al meglio il suo delirio e la sua demenza, questa tesi sarebbe ulteriormente avvalorata dal fatto che l'intero film è un flashback, e perciò un racconto che passando attraverso il filtro della memoria non può che distorcere la realtà delle cose. All'inizio del film vediamo Franzis all'interno dello spazio di un manicomio; si rivolge a un altro detenuto e inizia a raccontargli le incredibili vicende che lo hanno condotto in quel luogo; l'iris che apre il racconto ci mostra la città di Holstenwall, l'ambientazione delle vicende, sotto il segno della raffigurazione espressionista, mentre i luoghi del prologo mantenevano una matrice realista, per quanto a sua volta inquietante e conturbante. Holstenwall si mostra al pubblico nella sua natura di luogo da incubo, come allucinazione diabolica: «Più che una città, è un fantasma di città, un'immagine onirica inscritta nella dimensione del fantastico» ²⁶.

Se prendiamo in considerazione un altro capolavoro del regista tedesco di quegli anni, ascrivibile appieno all'espressionismo caligarista, ovvero *Raskolnikov* (1923), possiamo comprendere anche meglio la problematica relativa al rapporto tra proiezione soggettiva e orizzonte fenomenico effettivo; questo perché, a differenza del *Caligari* e in maniera analoga al precedente *Von morgens bis mitternacht* (K. H. Martin, 1920), il racconto non passa attraverso il filtro della memoria di uno dei personaggi. In questo senso, per quanto sia idealmente ancora possibile parlare, anche in questo caso, di soggettiva libera indiretta, è evidente che qui l'estetica espressionista si svincola decisamente dalla prospettiva esclusivamente soggettiva per assurgere direttamente a un significato oggettivo. D'altronde, lo stile espressionista ben si coniuga con la cupezza del romanzo dal quale il film è stato tratto, ovvero *Delitto e castigo* di Dostoevskij. Le vicende dello studente russo ottocentesco alle prese con debiti e miseria, ai margini suburbani di San Pietroburgo, sembra un ritratto perfetto della condizione sociale della Germania degli anni '20. Allora l'incubo si rivela reale, condiviso da un'intera generazione se non persino da un intero popolo; si sarebbe potuto ipotizzare che la distorsione del reale avvenisse a partire dall'atroce crisi esistenziale e morale del protagonista dopo l'omicidio dell'anziana usuraia, ma questo non spiegherebbe come mai l'universo

diegetico si presenti nella medesima formula espressiva anche prima dell'atto criminale.

Torniamo però al *Caligari*: essendo il film costruito su un ricordo, il protagonista può vedersi in terza persona, riuscendo così a sovrapporre la dimensione soggettiva a quella oggettiva. Piuttosto di una lunga soggettiva che ci avrebbe posto esattamente nella posizione del protagonista, all'interno di ogni scena ci è concesso vedere il protagonista stesso, ovvero l'artefice dell'allucinazione che lo circonda. Detto altrimenti, l'artificio alla base del *Caligari* sarebbe l'adozione da parte del regista della tecnica della soggettiva libera indiretta, dove in diverse occasioni l'enigma irrisolvibile del racconto si trasmette anche nel rapporto tra ocularizzazione e focalizzazione, ovvero tra ciò che il personaggio vede e sa, rispetto a ciò che vedono e sanno gli spettatori; infatti nel racconto di Franzis ci sono diversi elementi ai quali lui non avrebbe potuto assistere, e perciò non potrebbe testimoniare in maniera certa (come la sequenza nella quale Caligari si reca presso l'ufficio della città):

La visione filmica non è quindi radicata sulla visione di Francis e non è neppure realizzata necessariamente a partire dalla spalla di Francis. Francis è oggettivato e descritto come gli altri personaggi senza nessuna logica preferenziale e differenziante. L'ocularizzazione non presenta alcuna variabile significativa quando Francis è presente nello spazio rappresentato ²⁷.

Michel Henry spinge persino oltre il soggettivismo dell'opera: se il soggetto è l'unico principio generatore della forma, quel soggetto incarna contemporaneamente protagonista e autore, e il film si rivela essere una proiezione narcisistica del suo creatore:

Le ricerche formali derivano direttamente dal soggetto, impulso e motore del discorso. Ora, questo soggetto è precisamente la nozione di regia, o, se si preferisce, d'espressione. Ogni film si presenta come la ricerca di una identità continuamente rimessa in questione – identità dei personaggi (Caligari, Mabuse, Nosferatu) – ma anche del creatore che li crea ²⁸.

Questa interpretazione soggettivistica trarrebbe numerose conferme a partire dai testi critici di molti studiosi, che hanno applicato principi e teorie freudiane per comprendere il film. È indubbio che nella *Weltanschauung* riflessa nel film, non può mancare la psicoanalisi che proprio in quegli anni viveva la sua fase di diffusione in tutta Europa, e questo è confermato dal ruolo essenziale che essa ricopre in film come *Schatten* (A. Robison, 1923). L'immaginario espressionista diviene così il luogo di manifestazione dell'inconscio, la proiezione fantasmatica di desideri, traumi, perversioni del soggetto, che ne scatenano anche la doppiezza e l'ambiguità:

Caligari è profondamente segnato dalla tematica del doppio, che in questo caso riguarda sia il personaggio del demoniaco imbonitore, la cui identità risulta problematica, sia il personaggio di Franzis, che in preda a una evidente lacerazione di

coscienza, sembra sottoposto a un duplice richiamo, attratto contemporaneamente da Caligari e da Cesare. Questi ultimi, emanazioni dell'alterazione psichica del giovane, possono infatti essere ricondotti alla dialettica freudiana dell'Es e del Super-io, rappresentando il primo l'aggressività e la volontà di potenza, il secondo l'inibizione e la passività ²⁹.

D'altronde, com'era stato per il relativismo prospettivista nietzscheano, il richiamo alla psicoanalisi implica subito anche una visione collettivistica: l'irruzione delle forze ingovernabili della nostra psiche, che arrivano persino a sconvolgere il mondo plasmandone oggetti e figure, è l'attestazione di una fase storica nella quale l'uomo ha smarrito la piena padronanza degli strumenti di comprensione del mondo, vedendo svanita la stessa possibilità di discernere tra verità e non-verità.

Torniamo però alla lettura freudiana del film, perché attraverso di essa assume una funzione preponderante un concetto tipico della psicoanalisi, che tanto successo ha riscosso in tutto il Novecento, ovvero quello di *Unheimlich*, "perturbante". È facile infatti riferirsi all'immaginario espressionista in termini di perturbante, ovvero ciò che irrompe nella nostra quotidianità destabilizzandone l'ordine non perché altro da ciò che caratterizza la nostra abitudine, bensì perché si tratta di un oggetto o un elemento che riteniamo di conoscere, e che poi improvvisamente si rivela come qualcosa di nuovo e imprevisto mettendo in crisi le nostre certezze. Il perturbante infatti sembra appropriato alla dimensione dell'espressionismo soggettivo e della soggettiva libera indiretta, perché gli oggetti si mostrano a noi e perciò al protagonista come qualcosa di delirante, di mostruoso, di perturbante per l'appunto. A ben vedere però, in controtendenza rispetto alla maggior parte degli interpreti del cinema espressionista tedesco, non ritengo che la categoria del perturbante sia particolarmente azzeccata parlando di questi film, per due ragioni fondamentali. La prima è che nei film espressionisti, e soprattutto nel *Caligari*, la tecnica di figurazione espressionista è una tecnica pervasiva, che invade l'intero ambiente della scena nella quale sono immersi i personaggi, trattandosi di «immagini impregnate di atmosfera» ³⁰. La carica dell'*Unheimlich* freudiano sarebbe possibile solo nella caratterizzazione di uno specifico oggetto, che si dimostra improvvisamente altro da ciò che abbiamo sempre ritenuto.

La seconda ragione è persino più radicale e parte dalle considerazioni fatte poc'anzi: la forza del perturbante sta nella sottile dialettica tra riconoscibilità ed evento, tra familiarità e ciò che più di ogni altra cosa si pone oltre la nostra comprensione, proprio perché ciò che è più prossimo a noi. In questo senso, la formula migliore per rappresentare visivamente il perturbante non sarebbe quella di trasformare l'oggetto caricandolo semiologicamente di tratti significanti facendone altro da ciò che era in origine, bensì rappresentarlo nella sua banalità perché è proprio quella banalità a sprigionare la carica sovversiva

perturbante. Per questo, il concetto del perturbante ritengo sia particolarmente adatto a un cinema certo collegato (per ragioni storiche ma anche concettuali) all'espressionismo, pur senza identificarsi con esso (a differenza di alcune convinzioni diffuse in ambito storiografico e critico), ovvero il cinema della *Neue Sachlichkeit* o Nuova Oggettività, che reagì all'irrazionalismo fantastico dell'espressionismo sviluppando un genere profondamente realista, ma altrettanto severo e cupo, essendo ad esso contemporaneo e condividendo la tragedia storica della crisi del primo dopoguerra. Nella Nuova Oggettività, basti pensare al cinema di Georg Wilhelm Pabst, spesso la macchina da presa indugia su determinati oggetti di uso quotidiano, fissandoli, cogliendone le sfumature di luce o le ombre proiettate sulle pareti. Quegli oggetti, così, attraverso la trasfigurazione estetica operata dal cinema, pur restando evidentemente loro stessi, rivelano un qualcosa d'altro capace di incidere nella coscienza dello spettatore o eventualmente dei personaggi, e questo mi sembra ben più consono alle prerogative dell'*Unheimlich* freudiano.

Paolo Bertetto fa spesso riferimento a categorie freudiane per interpretare *Il gabinetto del dottor Caligari*, ma si concentra sulla natura complessa ed enigmatica del testo, rifiutandone l'interpretazione unilaterale kracaueriana legata a un presunto finale conciliatorio ed esaustivo.

È come se l'immagine non accreditasse pienamente quello che lo sviluppo narrativo ha affermato. L'immagine non smentisce il narrato, lo rende soltanto incerto. Non lo rovescia, ma ne sospende il contenuto di verità. Non afferma il contrario di quanto dice il concatenamento narrativo: lo mette in dubbio. Non propone un'altra verità: sottolinea la problematicità, l'ambiguità della verità ³¹.

Nel corso di tutto il film, infatti, sono numerosi gli smarcamenti operati dall'immagine per mettere in questione lo statuto di veridicità di ciò che vediamo, e d'altronde l'inquadratura finale, con l'iris che stringe sullo sguardo inquietante dello psichiatra scambiato dal protagonista delirante per Caligari, rimette in questione lo stesso problema relativo all'identità del dottore.

La complessità presentata dal film risiede proprio negli interrogativi relativi allo statuto della visione, alla sua presunta soggettività o all'ambivalenza relativa alla nozione di quella che abbiamo definito con Pasolini soggettiva libera indiretta. La proiezione del protagonista Franzis risponderebbe alle esigenze del desiderio represso; nel film infatti noi vediamo Franzis e Alan contendersi la stessa donna, pur mantenendo salda la loro amicizia. La terribile sorte di Alan, ucciso dopo che il sonnambulo Cesare ne aveva predetta la morte, sarebbe perciò la concretizzazione della volontà del narratore: «Francis sostituisce la propria frustrazione e il proprio scacco con la realizzazione immaginaria del proprio desiderio, mescolando, secondo una procedura tutt'altro che rara, verità e fantasia, ricordo e produzione fantasmatica» ³²; le sue

fantasie omicide risponderebbero perciò a desideri repressi di morte: «l'astio di Franzis per il direttore-Caligari trova una più profonda spiegazione: il giovane lo odia perché vede in lui il suo doppio malvagio, il suo oscuro Es, il responsabile della morte di Alan e la causa del suo senso di colpa»³³.

Bertetto riconduce però la complessità del film, e la vanificazione di ogni criterio che possa garantire lo statuto di veridicità di quanto viene narrato, non esclusivamente all'ambito freudiano, ma tiene in considerazione l'altro fuoco essenziale per la cultura del Novecento al quale abbiamo già fatto riferimento, ovvero Nietzsche. Il prospettivismo relativista del soggettivismo e la crisi lacerante dell'oggettività sono indubbiamente debitori alla filosofia nietzscheana: «L'ambiguità dei soggetti è naturalmente interna a una più generale enigmaticità e oscurità del mondo, in cui l'intrecciarsi dell'apparenza e della realtà è strutturale e la realtà finisce per scomparire davanti all'apparenza»³⁴; oltre alla dispersione del mondo vero e al dominio dell'apparenza, viene messa in crisi anche la concezione di un soggetto forte, idealisticamente inteso, fondato su un'identità rigorosa. Soggetto e oggetto si confondono incessantemente nella specifica modalità espressiva e nella resa dell'ambiente scenografico; l'espressionismo infatti «impone uno spazio cinematografico dai confini mobili poiché l'io e il non-io, il soggetto e l'oggetto, il reale e l'apparente si scambiano gli attributi. [...] Questo dualismo multiforme non può infine essere compreso se non alla luce della disperazione metafisica che invade la Germania dopo la prima guerra mondiale»³⁵.

L'ambiente diviene espressione della confluenza di organico e inorganico, perché è la coscienza stessa che invade l'esterno contaminandone la struttura e la forma, e viceversa, perché l'ambiente delirante e angosciante opprime e perseguita i protagonisti. Si tratta della «potente vita non-organica delle cose»³⁶, definizione che Deleuze adotta per riferirsi alla tendenza intensiva dell'estetica espressionista basata sull'infinita opposizione mai conciliata tra luce e tenebra, dove la vita si espande nella materia e vengono annullate le differenze tra organico e non-organico a favore di quest'ultimo:

La vita non-organica delle cose, una vita terribile che ignora il senno e i limiti dell'organismo, tale è il primo principio dell'espressionismo, valido per l'intera Natura, cioè per lo spirito incosciente perduto nelle tenebre, luce divenuta opaca, lumen opacatum. [...] Le ombre delle case inseguono colui che corre per la strada. Ciò che si oppone all'organico in tutti questi casi, non è il meccanico, è il vitale come potente germinalità preorganica, in comune all'animato e all'inanimato, a una materia che si erge sino alla vita e a una vita che si spande in tutta la materia³⁷.

Questo ci permette di mettere in evidenza il paradosso fondante del *Caligari* e della sua determinata estetica: si tratta della messa in

scena della stessa impossibilità di discernere soggetto e oggetto, coscienza e ambiente, individuo e collettività. Come abbiamo visto, pur prendendo le mosse dalle teorie di interpretazione di tipo soggettivistico, veniamo condotti alla prospettiva kracaueriana di una psicologia del popolo tedesco; nel prossimo paragrafo, attraverso gli strumenti offertoci dalla filosofia adorniana, proporranno elementi teoretici ulteriori per comprendere questo passaggio.

4. *L'estetica adorniana: il concetto di Ausdruck e l'espressionismo oggettivista*

Il concetto di espressione assume, all'interno della riflessione estetica di Theodor W. Adorno, una posizione di assoluto rilievo. Ciò diviene evidente tanto nella produzione musicologica del filosofo tedesco, quanto soprattutto nella sua opera pubblicata postuma, ovvero *Ästhetische Theorie* (1970), che per quanto lontana da ogni sistematicità, rappresenta senza ombra di dubbio il punto più alto della speculazione adorniana sul rapporto tra arte, società e verità. Il concetto di *Ausdruck*, in quest'ultima opera, torna sovente mettendosi in stretta relazione (anche in opposizione) con le altre nozioni basilari della teoria di Adorno, quali forma, mimesi e apparenza.

In *Philosophie der neuen Musik* (1949) Adorno parlava di Espressionismo (*Expressionismus*) riferendosi a una fase determinata della produzione del compositore moderno per antonomasia, ovvero Arnold Schönberg; si tratta di quella parte della sua produzione giovanile ancora fortemente influenzata dal post-romanticismo di Richard Strauss, alla quale Adorno riconosce comunque un valore artistico di prestigio seppur la ricerca di Schönberg fosse ancora in fase di maturazione e lontana dalla fondazione del nuovo metodo dodecafonico. Il periodo espressionista presenta già una piena adozione dell'atonalità, scavando un solco profondo nei confronti di una tradizione secolare radicata nella cultura occidentale. Senza addentrarci ulteriormente nel complesso reticolo di problematiche delle quali l'opera di Adorno è intessuta, soffermiamoci proprio sul significato che il filosofo attribuisce all'espressionismo, che proprio nel saggio dedicato a Schönberg e in relazione alla sua opera viene definito un "espressionismo come oggettivismo" (*Expressionismus als Sachlichkeit*). L'interpretazione adorniana della musica espressionista schönberghiana è volta al rifiuto della dimensione soggettivistica alla quale l'espressionismo, specie in ambito pittorico, è stato da sempre condannato; se infatti una vasta letteratura ha sempre ricondotto lo stile di alcuni pittori al loro universo esistenziale privato, insistendo sulla corrispondenza tra il radicalismo di alcune determinate soluzioni formali e le traumatiche esperienze psichiche dell'autore (il caso di Van Gogh è esemplare in questo senso³⁸), Adorno approfitta della sua lettura della musica di Schönberg per mettere in questione questa tradizione, spostando l'attenzione dalla dimensione soggettivistica a quella

oggettivistica. L'espressionismo, in questo senso, si fa manifestazione estetica non del mondo dell'individuo, quanto della stessa società nella quale quel soggetto è da sempre immerso: «Il rovesciamento si verifica di necessità, e deriva appunto dall'essere il contenuto dell'espressionismo – il soggetto assoluto – non assoluto: nel suo isolamento compare la società»³⁹.

Dalla concezione di un soggetto assoluto bramoso di esprimere il suo spirito dirompente, si passa a un'idea di soggetto già da sempre determinato da un orizzonte sociale; essendo l'espressione «il non soggettivo nel soggetto»⁴⁰, l'individuo, l'autore quanto il protagonista in ambito narrativo, non è che un tramite per portare a espressione (più o meno coscientemente da parte sua) le tensioni e le storture del mondo vigente, dominato dalla ragione strumentale. Questa funzione di denuncia che l'arte assume, come sappiamo, non avviene attraverso il paradigma della rappresentazione realistica del mondo. E d'altronde, se «espressione è l'antagonista dell'esprimere qualcosa»⁴¹, questo però non significa affatto che tale stravolgimento della tradizione artistica (comune alla maggior parte delle avanguardie storiche) ha determinato una degenerazione nell'irrazionalismo e nell'irrealismo, ma al contrario ha condotto l'arte a un realismo di grado diverso. Dal momento che la forma distorta esprime la catastrofe imperante nel nostro mondo, quella che a prima vista (agli occhi del fruitore dell'arte tradizionalmente intesa, ad esempio) potrebbe apparire come creazione astratta e delirante, in realtà coglie con maggiore lucidità l'essenza effettiva di quel mondo. In questo modo, nello specifico della musica moderna, l'atonalità diviene il mezzo espressivo più efficace per riferirsi alla realtà, perché rispecchia la frammentarietà e l'insensatezza del mondo amministrato.

Il mondo, piuttosto che venire “raccontato”, o “comunicato”, viene bensì “testimoniato” dalla forma. Testimoniare il mondo attraverso la forza dell'espressione, che «permette alle opere di diventare eloquenti con un gesto senza parole»⁴², significa fare emergere la sua portata di oggettivismo, che per Adorno significa anche ripudiare il soggettivismo connotato all'idea di un'arte spontanea (come presumeva di essere la tecnica automatista di certo surrealismo) che pretendeva di opporsi a qualsiasi tentativo di messa in linguaggio e di organicità. È nel fallimento di questa chimera che la dimensione soggettiva viene superata, facendo dell'espressionismo, al di là delle intenzioni, sempre è comunque un oggettivismo. Il rimprovero acuto del filosofo, nei confronti della stagione espressionista intesa come movimento artistico, è relativo alla cattiva coscienza degli artisti nell'ambizione di offrire un linguaggio organico riconducibile alla sfera psicologica e soggettiva, e così facendo restando nell'ambito della totalità; come afferma Marc Jimenez «l'espressionismo blocca il dinamismo dell'espressione e si irrigidisce. [...] Nella ricerca della comunicazione, l'espressionismo

ammette l'eventualità di una riconciliazione necessariamente falsa in quanto si assimila al compromesso»⁴³.

La posizione di Adorno muterà nel corso degli anni; rispetto a *Filosofia della musica moderna*, in *Teoria estetica* il filosofo non si concentra sulla stagione espressionistica dell'arte, ma sull'*Ausdruck*, sull'espressione in sé, configurazione irrinunciabile per l'arte moderna. È attraverso l'*Ausdruck* che Adorno recupera alcuni degli argomenti sviluppati anni addietro dandogli una rinnovata densità semantica, ed anche per questo il filosofo opta per un termine che sia differente da *Expression* e dall'*Expressionismus*; l'espressione, in altri termini, non è più appannaggio di un determinato movimento o corrente artistica, ma diventa la dimensione essenziale di un'arte moderna, in grado di rivendicare la sua autonomia dal mondo e allo stesso tempo di prendere posizione su di esso, sedimentando la storia e la società all'interno della sua stessa forma. È in questi rinnovati termini che andremo ad evidenziare una possibile consonanza e contiguità tra la stagione del cinema "caligarista" e il pensiero del filosofo.

Fin dalle prime pagine della sua *Teoria estetica*, Adorno esprime il suo deciso rifiuto nei confronti di ogni teoria psicoanalitica dell'arte, interessata a interpretare l'opera in chiave soggettivistica, ossia come espressione della psiche e dell'inconscio degli autori; tale tendenza determina una reificazione del contenuto di verità dell'opera svuotandola completamente. Il contenuto di verità si serve del soggetto per manifestare la verità del nostro mondo e della nostra epoca, in questa maniera denunciandola e facendo emergere la necessità del senso nel non-senso della catastrofe reale:

È vero che il momento mimetico indispensabile all'arte è per sua sostanza universale, ma non va ottenuto altrimenti che passando attraverso l'indissolubilmente idiosincratico dei singoli soggetti. Se l'arte è in sé e nel più intimo un comportamento, allora non va isolata dall'espressione, e questa non sussiste senza soggetto⁴⁴.

Quando l'espressione artistica si fa "espressione assoluta", ovvero svuotata di significati di ordine soggettivistico, allora assume quella freddezza spuria di ogni ornamentalità che pur tuttavia non è in grado di abdicare alla costruzione. Questo rapporto dialettico tra espressione e costruzione si nutre del medesimo paradosso che taglia trasversalmente l'intero impianto dell'opera di Adorno, riflettendo l'opposizione dialettico-negativa tra forma e contenuto, e tra autonomia ed eteronomia dell'opera d'arte. Ritroviamo tale contrapposizione dialettica nel binomio di espressione e apparenza; non credo sia trascurabile il fatto che solo in questa occasione, ovvero quando Adorno sostiene che «la costruzione è insita tautologicamente nell'espressione, a cui è contrapposta polarmente»⁴⁵, privilegi il termine *Expression* piuttosto che *Ausdruck*. Probabilmente, l'adozione di un vocabolo differente intendeva insistere

sul momento della contrapposizione (*Expression/Schein*), ma in seguito, nello sviluppo argomentativo di Adorno, dove traluce la complementarità dialettica dei due termini, si torna a parlare di *Ausdruck*. Infatti, assumendo il rapporto espressione/apparenza nei termini di esclusione, la seconda diviene la categoria tipica dell'arte tradizionale, tendente alla fantasmagoria (ovvero all'occultamento dei processi di realizzazione della forma stessa, e perciò alla negazione dell' autosvelamento dell'apparenza in quanto tale) nella sua volontà assolutizzante ed epifanica; ad essa si oppone la sensibilità moderna che invece si ribella alla logica della pura apparenza, contrapponendo ad essa l'espressione, che è discordanza, dissonanza, frattura dell'illusione appagante della bella forma, apparenza che si riconosce in quanto tale e che si autodenuncia in quanto apparenza evidenziando la propria autocoscienza; si tratta della «paradossalità soggettiva dell'arte: produrre qualcosa di cieco – l'espressione – per riflessione – mediante la forma -; non razionalizzare quanto è cieco, ma in generale solo produrlo esteticamente»⁴⁶. Rifiutare la dialettica negativa tra i due momenti, espressione e costruzione formale, significa cedere comunque alla logica dominante della *ratio*: «Il bisogno d'espressione non tenuto a freno da alcun gusto, da alcun intelletto artistico, converge con la nudità dell'obiettività razionale»⁴⁷.

Questo è quanto è accaduto con la avanguardia e le neoavanguardie dello scorso secolo, per le quali Adorno non nasconde un certo tono polemico escludendole dalla sua concezione di arte moderna. Sembra che Adorno rivolga la sua critica anche allo stesso espressionismo proprio in questi termini (dove espressionismo è *Expressionismus*, e perciò torna l'accezione meno favorevole del concetto, *Expression* anziché *Ausdruck*):

Il fatto che l'espressionismo tedesco a suo tempo si sia volatilizzato rapidamente, ha forse ragioni artistiche nel conflitto tra l'idea di quell'opera di cui esso andava in cerca e l'idea specifica del grido assoluto. Non è senza tradire che opere espressioniste sono del tutto riuscite. [...] Sociologicamente dal destino degli espressionisti si può imparare il primato del concetto borghese di mestiere sul puro bisogno d'espressione che, per quanto ingenuo e annacquato, ha ispirato gli espressionisti⁴⁸.

Se è vero che «la dialettica dell'arte moderna è in ampia misura questa: essa vuole scuotersi di dosso il carattere di apparenza»⁴⁹, tale «ribellione dell'espressione» non può mai tradursi in una radicale rinuncia di tale carattere; o meglio, nel caso venisse sacrificata l'apparenza, e perciò stesso la forma, verrebbe meno la possibilità di discernere arte e vita, e questo comprometterebbe il carattere ancipite e critico dell'arte moderna; come afferma Giuseppe Di Giacomo, «l'arte è e deve sempre restare altra dalla vita e ogni tentativo di assegnare all'arte il compito di trasformare la vita è giudicato velleitario. La confusione tra arte e vita infatti finisce col misconoscere ciò che fa di una *res* un'opera d'ar-

te»⁵⁰; e viceversa, senza il momento dell'espressione la forma sarebbe forma pura, fantasmagoria, nuova legittimazione del principio d'identità e della logica dichiarativa priva di contenuto di verità; infatti «quando le opere non sono completamente plasmate, quando non sono formate, perdono proprio quell'espressività per la quale si sottraggono al lavoro e alla fatica della forma; e la presunta forma pura, che nega l'espressione, è rumore»⁵¹.

L'aporia dell'espressione si può riassumere nella seguente paradossalità: da un lato la sua connaturata opposizione all'apparenza, ma anche alla mimesi e alla forma, dall'altro lato però l'altrettanto intrinseca necessità di obiettivazione, che impone un rapporto di identità e differenza tra i vari termini posti in tensione dialettica: «l'apparenza diventa più che mai flagrante nell'espressione, poiché quest'ultima si presenta come qualcosa che è privo di apparenza e però si sussume sotto l'apparenza estetica»⁵².

Quello che a noi interessava mettere in evidenza è la stretta relazione che Adorno pone tra espressionismo e oggettivismo, dove l'oggetto (la società, il mondo empirico) diviene l'autentico soggetto che si esprime attraverso l'opera, emanazione del mondo non-conciliato. Per tale ragione, essendo la forma dell'opera moderna espressione della disgregazione della vita sociale e della vanificazione del senso, essa non potrà che essere dissonante, sgradevole, deformata: «La forza che nelle opere moderne spinge alla disgregazione formale, se può significare la morte (la perdita del "senso" nell'accezione tradizionale) ne aumenta al tempo stesso il potere espressivo, quale espressione della crudeltà e della disumanità del mondo attuale»⁵³.

Questo è ciò che appare evidente nell'opera dei registi del cinema espressionista tedesco, dove la dissonanza e la deformazione contaminano gli ambienti e le scenografie definendo un ambiente da incubo, che altro non è se non la sedimentazione storica assorbita dalla costruzione filmica. D'altronde, quello scenario oppressivo e soffocante, al quale contribuiscono non meno delle scenografie anche la recitazione e il trucco degli attori, non solo è l'annuncio della catastrofe storica assoluta raggiunta da lì a pochi anni con l'ascesa al potere di Hitler, ma è anche il riflesso (la mimesi) della stagione storica determinata nella quale questi film vengono realizzati, ovvero gli anni tra le due guerre. In questo senso, l'incubo del cinema espressionista trasfigura la terribile realtà sociale elevandola a potenza, e al contrario del cinema della *Neue Sachlichkeit* non si limita a esprimere tale realtà oggettivamente in maniera diretta, ma preferisce esprimere la crisi epocale di una nazione sconfitta e in pieno declino economico e sociale inscrivendola nella forma, così da distorcere i muri delle case, gli alberi, i pali della luce, le scale.

Tutto assume i connotati dell'incubo, e il delirio apparentemente irrazionale e irrealistico diviene una mimesi più realistica di qualsiasi

oggettivismo naturalista, perché intercetta il cuore dello spirito della realtà storica. Adorno esprime tale funzione espressiva anche nei termini di “brutto”, recuperando la classica dualità nietzscheana di apollineo e dionisiaco: nell’arte moderna, il brutto rivendica la sua priorità sul bello, la sua precedenza rispetto ai tentativi di attribuzione di senso e di ordine da parte del *logos* apollineo. Così, nel cinema espressionista, a mettersi in evidenza non è la bella composizione formale, non si intende più stupire lo spettatore attraverso costruzioni fittizie in grado, per esempio, di rappresentare i fasti dell’antichità (come era frequente nel periodo del muto), ma la potenza espressiva emerge dalla bruttura, dalla deformazione, dall’angosciante sconvolgimento del rapporto tra i volumi: «Dissonanza equivale a espressione, il consonante, l’armonico vuole eliminarla acquietandolo»⁵⁴.

5. Conclusioni: il cinema espressionista possibile cinema adorniano?

Il cinema caligarista, come l’arte moderna secondo il pensiero adorniano, non abdica mai alla forma e perciò alla costruzione coerente, mantenendo la produttiva tensione polare che caratterizza, come visto, il rapporto tra espressione e apparenza, tra invisibile e visibile; a tale paradosso del cinema espressionista fa riferimento Bisaccia: «L’espressionismo mette in forma l’impossibile e l’indicibile; ma nel momento in cui quest’ultimo si manifesta perde il suo statuto di indicibilità e volge, appunto, all’*espressione* che, nel caso delle poetiche degli espressionisti, è quasi sempre alterata»⁵⁵.

Ora, il cinema espressionista si avvale di un registro formale rigoroso e a suo modo riconoscibile e comprensibile, rispondendo alle esigenze che l’arte moderna rivendica adornianamente, ma per non esaurirsi in fantasmagoria esso deve perpetuamente dimostrare la coscienza che esso ha di essere apparenza; questa coscienza il cinema espressionista la sostiene per merito della sua estetica parossistica, palesemente votata al “falso”, che ne fa immediatamente un cinema che mette in scena se stesso, ovvero un “metacinema”:

Il cinema espressionista, sul piano della messa in scena e sotto il profilo dell’articolazione del visibile, si traduce in una reinvenzione totale del mondo. L’iper-simbolizzazione dell’immagine filmica espressionista trasforma infatti quest’ultima in una *metaimmagine* che materializza visivamente la cifra nascosta del reale⁵⁶.

L’altro elemento di costruzione formale caratteristico e imprescindibile per il cinema espressionista e per il *Caligari* è l’uso della luce, l’adozione radicale di chiaroscuri molto insistenti, le ambientazioni notturne e la presenza di fumi diabolici; a tal proposito non possiamo non pensare alle parole della *Teoria estetica* dedicate alla nozione di “grigio” attribuita all’arte moderna, ma soprattutto alle pagine dedicate all’“ideale del nero”, la cifra caratteristica dell’arte cupa della modernità

che rifiuta di avallare lo *status quo* per concedere piuttosto parola ai vinti. Se allora «per Adorno “espressione” è in un modo o in un altro sempre espressione della sofferenza, grido di dolore, pura dissonanza in quanto tale»⁵⁷, la cupezza della nuova arte, e secondo la tesi da noi sostenuta in questo saggio l’inquietante atmosfera claustrofobica dei film di Wiene e di gran parte della produzione espressionista, non sono fini a loro stessi. Quella cupezza incarna in sé il carattere utopico dell’arte moderna, perché il suo non-senso, dialetticamente, fa emergere la necessità e il bisogno di un senso da restituire alla realtà insensata nella quale viviamo: «Il nero e il grigio della nuova arte, la sua ascesi nei confronti del colore, è in negativo l’apoteosi di quest’ultimo»⁵⁸. Tale riferimento al nero e al grigio non può non farci riflettere sul caratteristico uso dell’illuminazione nel cinema espressionista, per il quale Deleuze sottolineava la dimensione sublime-dinamica della luce in perenne e irrisolto conflitto con le tenebre; anche Eisner si sofferma sulla funzione metafisica che tale illuminazione assume, divenendo nei film una manifestazione della *Stimmung* condivisa da personaggi e oggetti:

Questa *Stimmung* è insomma sospesa tanto intorno agli oggetti quanto alle persone: è un accordo “metafisico”, un’armonia mistica e singolare in mezzo al caos delle cose, o anche una sorta di nostalgia dolorosa che, per i tedeschi, si mescola al benessere, una sfumatura imprecisa della *Sehnsucht*, languore colorato di desiderio, voluttà del corpo e dell’anima⁵⁹.

Bisogna anche tener conto del problematico e irrisolto rapporto che Adorno intrattenne col cinema; al di là dell’anatema rivolto a Hollywood e all’industria cinematografica americana ai tempi di *Dialektik der Aufklärung* (*Dialettica dell’Illuminismo*, 1944), Adorno non concesse comunque mai grande importanza alla settima arte. Degli anni ‘60 è però un saggio di grande rilevanza a tal proposito, dal titolo *Cinema in trasparenza* e pubblicato nella raccolta *Parva aesthetica*. Qui Adorno riconosce la possibilità di un cinema emancipato, l’equivalente dell’arte moderna, in grado di restituire la dialettica negativa costitutiva per Adorno alla sua idea di arte critica. Il film, così come l’arte moderna, deve confessare e manifestare la sua artificiosità, mostrandosi in quanto apparenza e in questa maniera rompendo l’incantesimo della fantasmagoria. Mentre all’arte pittorica il momento dell’autonomia era quello più immediato e spontaneo, dato che ontologicamente la forma artistica era autonoma rispetto al mondo, nell’immagine cinematografica accade il contrario: il momento sociologico, eteronomo e rivolto all’empiria, è ontologicamente imprescindibile, e l’obiettivo che il film deve conseguire è strappare un margine di autonomia dal mondo:

il film non consente una costruzione assoluta; gli elementi della scomposizione conservano una certa cosalità, non sono puri valori. [...] Ciò che degli oggetti, nel film, è irriducibile, è in se stesso segno sociale; non lo diventa tramite la re-alizzazione estetica di un’intenzione. [...] L’interesse per la società è immanente

all'estetica cinematografica. Non c'è estetica cinematografica sia pure puramente tecnica, che non includa sempre la propria sociologia ⁶⁰.

Nel *Caligari*, diviene evidente l'operazione dialettica in questione; piuttosto che seguire la strada della Nuova Oggettività, che pretendeva di trarre dal realismo classico la carica espressiva del cinema (dato che gli ambienti e la sensibilità del periodo della Repubblica di Weimar erano in fondo già espressivi di per sé), l'espressionismo, attraverso la sua carica di distorsione e allucinazione, non intendeva affatto illudere lo spettatore offrendogli la presunta realtà oggettiva:

L'espressionismo rompe il contratto implicito che lega il regista al pubblico: per quest'ultimo l'immagine, e in modo particolare la sua integrità, costituiscono una garanzia di obbiettività. Dal momento in cui l'evidenza dei segni di connotazione tradisce l'onnipresenza della costruzione e dell'intenzione del cineasta, l'immagine perde la sua innocenza [...] La regia distrugge l'illusione nel momento stesso in cui la istituisce. Non esiste altra realtà se non quella dell'opera filmica, questa creazione autonoma che obbedisce alle leggi specifiche del cinema ⁶¹.

Le soluzioni visive, registiche e fotografiche, sono talmente ardite che nel *Caligari* si palesa la coscienza che il film ha di essere tale, ovvero una costruzione altra dalla realtà, una finzione dichiarata, una *res* autonoma dall'empirico. Si tratta del momento estetico, richiesto per Adorno al cinema emancipato, che recupera dialetticamente un distacco dal mondo, distacco in grado di garantire il momento di eteronomia e di presa di posizione critica:

i film espressionisti [...] mettono in crisi il concetto di narrazione lineare proprio della produzione cinematografica di consumo che si basa sull'impressione di realtà, sulla rappresentazione-riproduzione del reale. [...] Idea di cinema come visione (*Gesicht*), come universo visivo-cinetico autonomo che organizza in modo originale l'esistente, come mondo formato che, in quanto tale, è altro dal mondo fenomenico ⁶².

Così, il cinema espressionista sembra poter recuperare la funzione utopica che l'arte moderna ha nella filosofia estetica adorniana: la capacità di portare il caos nell'ordine, e in questa maniera fare emergere la necessità della ricostituzione di un senso nel non-senso della modernità amministrata dall'ideologia capitalistico-borghese; in questi termini si esprime Tone: «È sul rifiuto della valorizzazione capitalistica dell'esistente e sulla negazione di un mondo edificato sul modello tecnico-scientifico che si fonda la protesta espressionista» ⁶³. Kurtz ne evidenzia, a tal proposito, persino il funzionamento su un piano di psicologia della percezione:

È una semplice legge dell'estetica psicologica che, attraverso l'immedesimazione nelle forme, si sviluppino nell'anima tensioni puntualmente corrispondenti. La linea retta guida il sentimento diversamente da quella obliqua, curve repen-

tine hanno corrispondenze psichiche diverse da quelle di linee che scivolino via armoniosamente ⁶⁴.

Resta a questo punto aperto l'agghiacciante interrogativo, sulla base della preziosa interpretazione kracaueriana, di quale legame tale estetica possa aver intrattenuto con l'avvento del Nazionalsocialismo, tema delicato che meriterebbe uno specifico studio. Di certo, dobbiamo considerare che nella *entartete Kunst*, "arte degenerata", l'arte espressionista fu la più presente, e gli autori riconducibili all'espressionismo i più disprezzati e perseguitati dal regime. Ma quell'irrazionalismo, che avrebbe potuto compromettere l'immagine della superiore razza ariana, ha non pochi legami con film che Hitler in persona apprezzava dichiaratamente, tra cui *Metropolis* e *Die Nibelungen* (1924) di Lang. Questa riflessione finale non può che ribadire l'ambiguità costitutiva della stagione espressionista del cinema muto tedesco.

¹ L. Mittner, *L'espressionismo*, Bari, Laterza 1965, pp. 5-6. Cfr. L. Richard, *Expressionistes allemands. Panorama bilingue d'une génération*, Paris, Maspéro 1974.

² L. Eisner, *L'Écran démoniaque*, Paris, A. Bonne 1952, trad. it. M. Schruoffenegger, *Lo schermo demoniaco*, Roma, Editori Riuniti 1983², p. 13. A proposito del confronto tra realismo ed espressionismo, cfr. É. Vuillermoz, *Réalisme et expressionnisme*, "Les Cahiers du mois", 16-17, 1925.

³ P. G. Tone, *Espressionismo tedesco*, Roma, Audino 2009, p. 12. Di diverso avviso il critico von Sydow, che piuttosto interpretava l'espressionismo come un movimento mistico-religioso; cfr. E. von Sydow, *Das religiöse Bewußstein des Expressionismus*, in O. F. Best, *Theorie des Expressionismus*, Stuttgart, Reclam 1976, pp. 25-28.

⁴ M. Henry, *Le cinéma expressionniste allemand: un langage métaphorique*, Fribourg, Éditions du signe 1971, trad. it. V. de Miro d'Ajeta, E. C. de Miro d'Ajeta, *Il cinema espressionista tedesco: un linguaggio metaforico*, Milano, Marzorati, 1974, p. 29.

⁵ Ivi, p. 31.

⁶ S. Kracauer, *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*, Princeton, Princeton University Press 1947, trad. it. L. Quaresima, *Da Caligari a Hitler. Una storia psicologica del cinema tedesco*, Torino, Lindau 2001³, p. 118.

⁷ Cfr. B. Salt, *From Caligari to Who?*, "Sight and Sound", 2, 1979, pp. 119-23.

⁸ A tal proposito, cfr. E. Siety, *Quel «isme» pour Murnau?*, in *Le Cinéma expressionniste. De Caligari à Tim Burton*, a cura di J. Aumont e B. Benoliel, Rennes, Press Universitaires de Rennes, 2008, pp. 89-102.

⁹ J. Aumont, *L'oeil interminable. Cinéma et peinture*, Paris, Séguier 1989, trad. it. D. Orati, *L'occhio interminabile. Cinema e pittura*, Venezia, Marsilio, 1998²; il critico francese arriva persino a negare la possibilità di circoscrivere e definire in concreto il cinema espressionista: «Il y a un paradoxe et une énigme de l'expressionnisme, en générale et au cinéma: c'est un mouvement typiquement et essentiellement allemand, très limité dans le tems, sans doute pas, à tout prendre, le plus important de son époque; il a été plus célèbre que véritablement compris; et pourtant, il en rest toujours "quelque chose", probablement sa valeur la plus anhistorique, celle qui fait qu'il n'a ni vrai commencement ni vraie fin»; J. Aumont, *Où commence, où finit l'expressionnisme?*, in *Le Cinéma expressionniste*, cit., p. 15.

¹⁰ B. Balázs, *Theory of the Film*, London, Denis Dobson 1952, trad. it. F. Di Giammatteo, G. Di Giammatteo, *Il film*, Torino, Einaudi 2002⁶, p. 104.

¹¹ P. G. Tone, *Espressionismo tedesco*, cit., p. 52.

¹² B. Balázs, *Il film*, cit., p. 103.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ S. Kracauer, *Da Caligari a Hitler. Storia psicologica del cinema tedesco*, cit., p. 113.

- ¹⁵ Ivi, p. 114.
- ¹⁶ *Ibid.*
- ¹⁷ *Ibid.* A proposito del legame tra espressionismo e nazismo, cfr. T. Elsaesser, *Das Weimarer Kino – aufgeklärt und doppelbödig*, Berlin, Vorwerk 8, 1999, e F. Albera, *De Caligari à Hitler... et quelques autres*, in *Le Cinéma expressionniste*, cit., pp. 103-24.
- ¹⁸ L. Mittner, *L'espressionismo*, cit., p. 50.
- ¹⁹ P. G. Tone, *Espressionismo tedesco*, cit., p. 61.
- ²⁰ P. Bertetto, in P. Bertetto, C. Monti, *Robert Wiene. Il gabinetto del dottor Caligari*, Torino, Lindau 2007², p. 99.
- ²¹ S. Kracauer, *Da Caligari a Hitler. Storia psicologica del cinema tedesco*, cit., p. 119.
- ²² Ivi, p. 115.
- ²³ Ivi, p. 120.
- ²⁴ P. P. Pasolini, *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 2000⁶, p. 177.
- ²⁵ G. Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Les Éditions de minuit 1985, trad. it. L. Rampello, *L'immagine-tempo*, Milano, Ubulibri 2004³, p. 167.
- ²⁶ P. G. Tone, *Espressionismo tedesco*, cit., p. 53.
- ²⁷ P. Bertetto, *Robert Wiene. Il gabinetto del dottor Caligari*, cit., p. 59.
- ²⁸ M. Henry, *Il cinema espressionista tedesco: un linguaggio metaforico*, cit., p. 39.
- ²⁹ P. G. Tone, *Espressionismo tedesco*, cit., p. 38. Così ancora Tone a proposito delle dinamiche psicoanalitiche legate al senso di colpa del protagonista: «Franzis odia Caligari, ossia il vero responsabile della morte di Alan, perché in lui vede il suo doppio violento, il suo lato oscuro, la sua parte maledetta. Caligari diviene in tal modo, del tutto logicamente, l'ossessione di Franzis, l'antagonista per antonomasia, la figura demoniaca che gli ricorda implacabilmente il suo senso di colpa, il suo furore omicida, il suo occulto desiderio di eliminare l'amico fraterno»; P. G. Tone, *La logica del delirio*, Genova, Le Mani 2007, p. 26.
- ³⁰ L. Eisner, *Lo schermo demoniaco*, cit., p. 146.
- ³¹ P. Bertetto, *Robert Wiene. Il gabinetto del dottor Caligari*, cit., p. 22. Della stessa idea Érik Bullot, che a proposito della conclusione delle vicende del protagonista, afferma: «Est-il devenu conscient? Est-il un simple automat obéissant aux injonctions mentales de l'hypnotiseur ou un sujet libre? Sa démarche n'est-elle que la trajectoire d'un corps piloté à distance, ou libère-t-elle, dans son état de demi-conscience, de nouveaux modes de déplacement? Son jeu est double, en effet»; É. Bullot, *Éloge du caligarisme*, in *Le Cinéma expressionniste*, cit., p. 80.
- ³² P. Bertetto, *Robert Wiene. Il gabinetto del dottor Caligari*, cit., p. 53.
- ³³ P. G. Tone, *Espressionismo tedesco*, cit., p. 99.
- ³⁴ Ivi, p. 92.
- ³⁵ M. Henry, *Il cinema espressionista tedesco: un linguaggio metaforico*, cit., p. 13. Così si esprime anche Bisaccia: «La notte degli espressionisti annulla la dicotomia io e non-io, destrutturando l'ossatura reticolare e immanente del giorno. Quest'impermanenza notturna anonimizza l'antropomorfia e sostanzializza una solitudine viscerale pronta a nutrirsi dell'inavvicinabile»; A. Bisaccia, *Punctum fluens*, Roma, Meltemi 2002, p. 31. Cfr. anche H. de Fries, *Raumgestaltung im Film*, in "Wasmuths Monatshefte für Baukunst", 1-2, 1920-1921, p. 71.
- ³⁶ G. Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Les Éditions de minuit 1983, trad. it. J.-P. Manganaro, *L'immagine-movimento*, Milano, Ubulibri, 2002², p. 69.
- ³⁷ Ivi, p. 68.
- ³⁸ Dirà Adorno a proposito di Van Gogh «ha dipinto una sedia e un paio di girasoli in un modo tale da far sì che questi quadri fossero agitati dalla tempesta di tutte le emozioni nella cui esperienza l'individuo del suo tempo ha registrato per la prima volta la catastrofe storica»; Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1970, trad. it. G. Matteucci, F. Desideri, *Teoria estetica*, Torino, Einaudi 2009³, p. 200.
- ³⁹ Th. W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Tübingen, J. C. B. Mohr (P. Siebeck) 1949, trad. it. G. Manzoni, *Filosofia della musica moderna*, Torino, Einaudi 2002², p. 52.
- ⁴⁰ Th. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 152.
- ⁴¹ Ivi, p. 151.
- ⁴² M. Jimenez, *Theodor W. Adorno: art, idéologie et théorie de l'art*, Paris, Union générale d'editions 1973, trad. it. R. Mangaroni, *Adorno. Arte, ideologia e teoria dell'arte*, Bologna, Cappelli 1979, p. 134.
- ⁴³ Ivi, p. 53.
- ⁴⁴ Th. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 57.
- ⁴⁵ Ivi, p. 135.
- ⁴⁶ Ivi, p. 154.

- ⁴⁷ Ivi, p. 155.
- ⁴⁸ Ivi, p. 307. Anche Aumont parla di paradosso costitutivo dell'espressionismo, relativo al suo spirito rivoluzionario e al suo connotato pessimismo: «Paradoxe: ce mouvement qui voulait rénover l'homme (comme tant de redoutables utopies du début du siècle, lesquelles allaient flirter avec les totalitarismes) n'est plus lisible aujourd'hui que comme une longue plainte, un cri, un manifeste de la terreur ou de l'horreur existentielles»; J. Aumont, *Où commence, où finit l'expressionnisme?*, cit., p. 17.
- ⁴⁹ Ivi, p. 138.
- ⁵⁰ G. Di Giacomo, *Arte e rappresentazione nella «Teoria estetica» di Adorno*, "Cultura tedesca", 3, 2004, p. 2.
- ⁵¹ Th. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 153.
- ⁵² Ivi, p. 157.
- ⁵³ M. Jimenez, *Adorno. Arte, ideologia e teoria dell'arte*, cit., p. 134.
- ⁵⁴ Th. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 149.
- ⁵⁵ A. Bisaccia, *Punctum fluens*, cit., p. 28.
- ⁵⁶ P. G. Tone, *Espressionismo tedesco*, cit., p. 35.
- ⁵⁷ M. Jimenez, *Adorno. Arte, ideologia e teoria dell'arte*, cit., p. 190.
- ⁵⁸ Th. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 181.
- ⁵⁹ L. Eisner, *Lo schermo demoniaco*, cit., p. 197. A proposito del concetto di *Stimmung*, cfr. F. Kessler, *La "métaphore picturale". Note sur une esthétique du cinéma expressionniste*, in *Cinéma et Peinture. Approches*, a cura di R. Bellour, Paris, PUF 1990, pp. 83-93.
- ⁶⁰ Th. W. Adorno, *Ohne Leitbild: Parva Aesthetica*, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1967, trad. it. E. Franchetti, *Parva aesthetica*, Milano, Feltrinelli 1979, p. 182. Nell'opposizione con l'estetica neorealista, Henry affronta proprio questo punto, confermando la posizione adorniana: «Niente è più estraneo infatti alla scuola tedesca che la nozione di grado zero della scrittura cinematografica [...] [il neorealismo] sottintende che il senso è immanente alle cose stesse e che da esse emana spontaneamente. Basterebbe mettersi in agguato e registrarlo il più fedelmente possibile. La regia ideale sarebbe invisibile. Il proposito dell'espressionismo è di fare esattamente il contrario, cosa che fa del cinema una tecnica di aggressione del reale. [...] Il caso, i rischi, le contingenze della vita vissuta sono qui banditi»; M. Henry, *Il cinema espressionista tedesco: un linguaggio metaforico*, cit., p. 33; cfr. anche F. Kessler, *Existe-t-il une esthétique du cinéma expressionniste?*, in *Le Cinéma expressionniste*, cit., pp. 59-73.
- ⁶¹ Ivi, p. 37.
- ⁶² P. G. Tone, *Espressionismo tedesco*, cit., p. 11.
- ⁶³ P. G. Tone, *Introduzione* in R. Kurtz, *L'espressionismo e il film*, Milano, Longanesi 1981, p. VI. Sull'impeto rivoluzionario caratteristico dell'espressionismo, cfr. J.-M. Palmier, *L'Expressionnisme comme révolte*, Paris, Payot 1983, e cfr. H. Bahr, *Expressionismus*, Delphin Verlag, München, 1920.
- ⁶⁴ R. Kurtz, *Expressionismus und Film*, Berlin, Verlag der Lichtbildbühne 1926, trad. it. P. G. Tone, *L'espressionismo e il film*, cit., p. 57. Cfr. L. Mannoni, *Kurtz et Eisner: deux regards sur l'expressionnisme*, in *Le Cinéma expressionniste*, cit., pp. 31-57.

La grammatica del mondo.
Una lettura fenomenologica dell'estetica di Kant
di Serena Feloj (Milano)

Introduzione

Nei corsi tenuti tra 1923 e il 1924 e raccolti nel VII volume della Husserliana (*Erste Philosophie*), Husserl propone un esame della filosofia trascendentale kantiana, riferendosi principalmente alla *Critica della ragion pura* e soffermandosi sul concetto di esperienza. In questi scritti emerge la dicotomia *von unten – von oben*¹ che spesso viene utilizzata, in maniera schematica e forse riduttiva, per esprimere il rapporto tra la concezione dell'esperienza nella teoria kantiana e in quella husserliana. Husserl critica la teoria kantiana poiché questa ordinerebbe l'esperienza dall'alto (*von oben*), applicando alla molteplicità empirica le vuote categorie intellettuali; le fenomenologia, al contrario, deve fondare la conoscenza dal basso (*von unten*), ossia partendo dalla regolarità e dalle strutture proprie dell'esperienza sensibile. In questo scritto vorrei però mostrare come sia possibile istituire un parallelo tra la filosofia kantiana e quella husserliana che superi la dicotomia *von unten – von oben* e, inoltre, come questa operazione possa essere effettuata a patto di muovere da uno studio dell'estetica kantiana. Oggetto d'analisi del mio scritto sarà il concetto di esperienza, un tema, a mio avviso, essenzialmente estetico. Il problema dell'esperienza, della sua definizione e, soprattutto, della sua unità è, infatti, centrale nella *Critica del Giudizio*, come dimostrano le due *Introduzioni*².

La mia argomentazione prenderà avvio non dalla regolarità dell'esperienza, ma dal disordine del mondo. Il tema del caos risulta particolarmente problematico in un parallelo tra Kant e Husserl e, tuttavia, permette di cogliere alcuni aspetti fondamentali, di profonda distanza e di somiglianza, nelle concezioni dell'esperienza e della conoscenza proposte dai due autori. Articolerò dunque il mio lavoro in due parti distinte: nella prima parte prenderò in esame il tema del disordine del mondo e valuterò l'ipotesi del caos, possibile per Kant e soltanto pensabile per Husserl. L'analisi del disordine del mondo mi permetterà di istituire un parallelo tra Kant e Husserl che vada oltre la dicotomia *von oben – von unten* e introdurrà la discussione dell'estetica kantiana.

Nella seconda parte del saggio proporrò, a partire dai risultati raggiunti, una lettura dell'ordinamento dell'esperienza proposto nella *Critica*

del *Giudizio* secondo una prospettiva fenomenologica. Mi soffermerò, soprattutto, sulla teoria kantiana delle idee estetiche, che vorrei restituire alla luce della nozione di *Lebenswelt* e della critica che Husserl muove a Kant. Lo scopo di questa seconda parte non sarà però quello di riempire una lacuna nell'interpretazione della filosofia kantiana da parte di Husserl, che non considera in maniera approfondita la *Critica del Giudizio*, né quello di formulare una nuova lettura del mondo della vita. L'intento sarà piuttosto quello di dimostrare che la trattazione kantiana dell'esperienza non è unicamente *von oben* e che ciò risulta evidente da un confronto della teoria delle idee estetiche con la *Lebenswelt* husserliana. Lo scopo di questo lavoro non è, dunque, quello di proporre un avanzamento degli studi husserliani, ma quello di suggerire la possibilità di una lettura fenomenologica dell'estetica di Kant. Una prospettiva fenomenologica permette, infatti, di comprendere che il concetto di unità dell'esperienza esposto nella *Critica del Giudizio* è differente da quanto proposto nella prime due Critiche. Nella terza Critica la principale preoccupazione di Kant non è quella di porre una netta separazione tra a priori e a posteriori, ma quella di mostrare la possibilità di un'applicazione del soprasensibile al sensibile. Ciò causa una riformulazione del concetto di esperienza che determina i tratti essenziali di alcuni dei principali temi della *Critica del Giudizio*.

1. *L'ipotesi del caos*

1.1 *Kant e il disordine dell'esperienza*

La possibilità che la trattazione kantiana dell'esperienza non sia del tutto *von oben* si intuisce senz'altro nei *Prolegomena*. Secondo quanto Kant afferma in questo testo, restituire la forma di collegamento che il soggetto istituisce tra i fenomeni è come trarre una grammatica dall'uso delle parole ³; per svelare la struttura dell'esperienza, occorre allora sospendere la grammatica per farla sporgere sull'uso che ne facciamo ⁴. Come mostrerò più avanti, Kant si pone lo stesso obiettivo, benché espresso in termini differenti, nella *Prima Introduzione alla Critica del Giudizio*, in cui risulta evidente la possibilità che non si dia un ordine dell'esperienza e che il soggetto si trovi di fronte a una natura caotica.

L'affermazione husserliana che attribuisce a Kant una teoria della conoscenza dell'esperienza *von oben* prende avvio dalla definizione di sintesi ⁵ espressa nella *Critica della ragion pura*, che è strettamente connessa al problema del caos e del disordine del mondo. Nella prima Critica, Kant afferma che non può essere data alcuna rappresentazione in maniera del tutto isolata e separata dalle altre. Come è noto, il molteplice appreso è sempre ordinato in modo spaziale e temporale dalla sensibilità, ancora prima che le categorie dell'intelletto vengano applicate a esso. Il processo di conoscenza è dunque un processo di sintesi, che consiste nella possibilità

che le apparenze stesse stiano sottomesse ad una regola, e che nel molteplice delle loro rappresentazioni abbia luogo una concomitanza, o una successione, conforme a certe regole ⁶.

La possibilità della conoscenza è data dalla connessione tra la reattività della sensibilità e la spontaneità dell'intelletto ed è garantita dall'unità dell'appercezione trascendentale. Viene, quindi, confermata l'idea husserliana che considera la concezione kantiana della conoscenza come una teoria *von oben* e viene confermata anche l'accusa di antropologismo alla filosofia trascendentale.

Nel § 13 della *Deduzione trascendentale* Kant pone, tuttavia, la possibilità che le forme pure della sensibilità, ossia spazio e tempo, non si accordino con le categorie intellettuali e scrive:

in effetti, le apparenze potrebbero forse essere costituite in modo tale, che l'intelletto non le trovasse affatto conformi alle condizioni della sua unità. In questo caso, tutto potrebbe confondersi a tal punto, che, per esempio, nella serie successiva delle apparenze non si offrisse nulla, che ci desse una regola della sintesi e corrispondesse quindi al concetto di causa ed effetto. In tal modo, questo concetto risulterebbe dunque del tutto vuoto, nullo e senza significato. Le apparenze offrirebbero ciò nondimeno oggetti alla nostra intuizione, poiché l'intuizione non ha in alcun modo bisogno delle funzioni del pensiero ⁷.

Se spazio e tempo, quindi, sono certamente una condizione necessaria per ogni intuizione, non lo sono invece le categorie. I concetti potrebbero essere assenti e le apparenze potrebbero darsi all'intelletto in una confusione senza regole; gli oggetti apparirebbero allora al soggetto senza alcun riferimento alle categorie. Kant conclude che le categorie non sono la condizione necessaria per il darsi dell'oggetto nell'intuizione ⁸:

le categorie dell'intelletto non ci rappresentano affatto le condizioni, sotto cui possono esserci dati degli oggetti nell'intuizione; di conseguenza, possono certo apparirci degli oggetti, senza che questi debbano necessariamente riferirsi a funzioni dell'intelletto, e senza che l'intelletto contenga quindi le condizioni a priori di essi ⁹.

Le apparenze, dunque, non si presentano necessariamente secondo le condizioni di unità dettate dall'intelletto. I fenomeni possono non rispondere ai concetti di causa ed effetto, che rimangono allora categorie vuote e prive di significato ¹⁰, e l'esperienza si può presentare in uno stato di confusione che rende impossibile nell'apprensione dei fenomeni il riconoscimento di una regola sintetica, come la causalità. Una forma di ordine spazio-temporale, seppur non concettuale, è tuttavia sempre possibile, anche nello stato più caotico della natura.

Come mostrerò in seguito, questa possibilità si realizza nell'esperienza estetica, analizzata nella *Critica del Giudizio*; già nella *Critica della ragion pura*, tuttavia, Kant afferma che, qualora i fenomeni non

rispondessero alle condizioni dell'unità concettuale, sarebbe comunque possibile la presentazione di oggetti nella nostra intuizione ¹¹.

Nel sostenere la possibilità del caos, Kant sembra superare la critica husserliana sulla direzione *von oben* della sua teoria della conoscenza. Kant prevede, infatti, che il soggetto possa trovarsi nell'incapacità di applicare «dall'alto» le proprie categorie intellettuali e che abbia una rappresentazione dell'esperienza caotica e disordinata, seppur restituita attraverso l'ordine minimale di spazio e tempo. Ciò che Kant descrive nella *Deduzione* è, dunque, del tutto coerente con ciò che viene affermato nei *Prolegomena* e risponde all'intento di far emergere una grammatica dalle intuizioni del molteplice empirico. Certamente è ancora lontana la teoria fenomenologica di una conoscenza *von unten*, ossia interna all'esperienza. A mio giudizio, tuttavia, l'eventualità che intuizioni e categorie possano non coincidere e che, nonostante ciò, si possa avere una rappresentazione dell'oggetto, è una prima prova del fatto che la dicotomia *von unten* – *von oben* non restituisce la complessità di un parallelo tra Husserl e Kant. La possibilità, posta da Kant, di avere un ordine unicamente spazio-temporale e non concettuale dell'esperienza avvicina, infatti, la prospettiva kantiana e quella husserliana.

D'altra parte, l'affermazione kantiana della possibilità del disordine empirico è molto distante da ciò che afferma Husserl in relazione al caos. In primo luogo, Husserl fa riferimento anche al caos generalizzato, in cui non è possibile rintracciare alcun tipo di regola; Kant, invece, sostiene che, anche nello stato caotico della natura, vi sarà sempre la possibilità di avere un'intuizione del molteplice naturale. L'esperienza, infatti, può sempre essere appresa dal soggetto e, dunque, ordinata secondo le forme di spazio e tempo. Nemmeno nell'*Analitica del sublime*, in cui l'esperienza viene descritta secondo le sue forme «più caotiche e bizzarre», le capacità soggettive hanno difficoltà nell'apprensione. Il caos a cui si riferisce Kant non è, dunque, generalizzato e totale, ma si riferisce unicamente al processo di sintesi, sia in occasione del giudizio logico, sia, come si vedrà, nella formulazione del giudizio estetico.

È possibile allora affermare che per Kant il caos è una reale possibilità e che, anche nella natura più caotica, si può sempre rintracciare una grammatica con cui comprendere l'esperienza; per Husserl, invece, il caos è generalizzato e si tratta unicamente di un'ipotesi. Sulla base di questa distinzione, è comunque possibile sostenere che le posizioni dei due autori sono molto più simili di quanto appaia a un primo sguardo. Il disordine dell'esperienza descritto da Kant potrebbe, infatti, trovare spazio nella filosofia husserliana e rispondere all'esigenza di un ordinamento dell'esperienza *von unten*.

1.2 Husserl e il caos generalizzato

L'ipotesi del caos è formulata da Husserl in relazione alla filosofia kantiana, nella conclusione di *Ding und Raum* e nella *Beilage XX* di

Husserliana VII ¹². Husserl si serve della possibilità del caos elaborata da Kant per dimostrare le difficoltà di una filosofia che ricerchi le condizioni a priori dell'esperienza.

Nella *Beilage* XX Husserl sostiene che il metodo trascendentale kantiano si articola secondo due interrogativi aposteriori, ossia: «come deve essere fatto un mondo per essere accessibile alla conoscenza» e «come deve essere organizzato un essere perché esista per esso una scienza di natura» ¹³. Il processo conoscitivo kantiano si basa, dunque, su una rigida identificazione tra la configurazione della natura e la possibilità di una conoscenza oggettiva. Cosa succede, tuttavia, si chiede Husserl, se questa identificazione viene a mancare? È possibile pensare una natura non dominata da una rigida causalità? Certamente la coscienza può scomporre, definire e delimitare l'idea di natura esatta e sarebbe così possibile costituire una molteplicità senza unità, come quella che, a mio avviso, lascia intravedere Kant nella *Deduzione trascendentale*. Nella prospettiva fenomenologica, tuttavia, soltanto *una* natura è la natura *reale*, sebbene non si dia alla coscienza in maniera sempre identica, ma si manifesti attraverso molteplici modi della datità.

Mentre la logica trascendentale contiene i fondamenti di una natura possibile, ma nulla di una natura fattuale ¹⁴, la razionalità è data, secondo Husserl, dalla correlazione tra la coscienza fattuale e la scienza empirica. La coscienza fattuale seleziona infinite possibilità fenomenologiche, delinea un'idea di natura correlata alla scienza matematica della natura e la costituisce come cosmo razionale ¹⁵. In assenza dell'attività della coscienza fattuale, il mondo sarebbe nulla per noi:

se l'uomo fosse per esempio una medusa, allora non avrebbe una scienza. <Se noi avessimo soltanto> sensazioni, sentimenti, ecc., che scorressero ottusamente uno nell'altro, un caos senza una determinata articolazione, senza le differenze coscienziali di tipo intellettivo, quali noi le conosciamo dalla nostra vita, ecc. – allora il mondo ci sarebbe, ma non sarebbe nulla per noi uomini-medusa ¹⁶.

In questa prospettiva, non è dunque possibile uno stato di caos della natura, poiché la nostra esperienza fattuale ci mostra come la natura si presenti sempre secondo un certo ordine. L'ipotesi del caos è quindi impossibile a posteriori ¹⁷. Se, inoltre, la natura si trovasse in uno stato di caos generalizzato, non avremmo alcuna esperienza del mondo e delle cose del mondo. Ciò non significa certamente che l'ipotesi del caos non sia pensabile. Come Husserl scrive nella conclusione di *Ding und Raum*, il caos è, anzi, immaginabile e sono prevedibili le sue conseguenze: comporterebbe la dissoluzione di ogni sensazione in una folla confusa, il nostro mondo dell'esperienza si dissolverebbe, così come noi stessi e gli altri soggetti ¹⁸. La nostra coscienza fattuale dimostra allora come la natura si dia al soggetto sempre secondo un ordine, seppur minimale.

In relazione al parallelo tra Kant e Husserl che fin qui ho deli-

neato, l'ipotesi del caos conduce allora a una conclusione valida per entrambi gli autori: l'esperienza presuppone un'articolazione spazio temporale dei suoi contenuti sensibili che rende possibile l'apprensione e l'intuizione del mondo. Senza questo ordine fondamentale, le sensazioni sarebbero in un caos generalizzato e nessun tipo di esperienza sarebbe possibile. Certamente può accadere, come afferma Kant, che le categorie intellettuali non si adattino al mondo empirico e, tuttavia, l'esperienza risulta sempre ordinata secondo le forme spaziali e temporali dell'intuizione. Questa eventualità viene esaminata nella *Critica del Giudizio*, in cui il soggetto si trova a comprendere un'esperienza che non può essere conosciuta attraverso le categorie intellettuali. Nell'estetica, dunque, si realizza ciò che Kant aveva anticipato nella *Deduzione trascendentale*: il molteplice empirico non si accorda con i concetti dell'intelletto. A mio avviso, è questa una legittimazione *von unten* dell'esperienza ¹⁹.

2. L'esperienza estetica

Un parallelo tra Husserl e Kant, che dimostra l'impossibilità di una riduzione della filosofia kantiana a una concezione *von oben* dell'esperienza, è riscontrabile nella *Critica del Giudizio*. Nella terza Critica Kant sembra, infatti, essere più vicino alla teoria dell'esperienza elaborata da Husserl e propone alcuni interrogativi che verranno ripresi dalla fenomenologia. Certamente la prospettiva è quella del giudizio riflettente e non quella del giudizio logico; non si tratta, dunque, di un discorso intorno alla conoscenza della natura. Nell'affrontare il tema dell'esperienza e nel proporre l'ipotesi del caos, Husserl si trova però di fronte a un problema che è identico a quello della *Kritik der Urteilskraft*: si tratta del problema della *Anwendung*, ossia dell'applicazione delle strutture a priori all'esperienza.

In una lettera a Cassirer del 3 aprile 1925 ²⁰, Husserl scrive che i problemi della fatticità possono venire trattati soltanto attraverso un ampliamento dei postulati kantiani: a mio avviso, questo stesso ampliamento è però già stato effettuato da Kant e può essere ricondotto alla *Critica del Giudizio* ²¹. Il silenzio di Husserl sulla *Critica del Giudizio* reclama, perciò, una certa attenzione ²²: con ciò non voglio rintracciare in Husserl riflessioni che non sono state fatte, né denunciare una lacuna nella sua analisi del pensiero di Kant; credo piuttosto che sia efficace una lettura delle principali problematiche della *Critica del Giudizio* alla luce dell'ipotesi del caos per elaborare un'interpretazione fenomenologica dell'estetica kantiana. Esaminerò allora tre luoghi della *Critica del Giudizio* in cui Kant esprime, secondo una prospettiva estetica, la propria concezione dell'esperienza, che potrebbe essere ricondotta a una dinamica *von unten*: l'idea di unità dell'esperienza elaborata nella *Prima Introduzione*, la definizione kantiana di mondo

esposta nella *Critica del Giudizio teleologico* e la teoria delle idee estetiche in relazione al problema della *Anwendung*.

2.1 *L'unità dell'esperienza nella Erste Einleitung*

Nella terza Critica e, in particolare, nella *Prima Introduzione alla Critica del Giudizio*, Kant considera l'esperienza secondo il suo concetto generale, non più in relazione alla formalità dell'estetica trascendentale²³, ma secondo l'esigenza del soggetto trascendentale di trovare una regolarità nell'infinita molteplicità dei fenomeni empirici. Kant scrive, infatti:

lo stesso Giudizio si dà a priori la *tecnica della natura* come principio della sua riflessione [...]; ma esso lo fa col solo scopo di poter riflettere in base alle proprie leggi soggettive, secondo il suo bisogno, e nondimeno in accordo con le leggi della natura in generale.²⁴

L'obiettivo che Kant si pone nella terza Critica non è, dunque, quello di garantire la conoscenza sulla base dell'unità del soggetto, ma quello di mostrare che l'esperienza è unitaria²⁵. In questo proposito di Kant, Luciano Anceschi ha visto una possibile crisi del sistema trascendentale²⁶; a mio avviso, invece, è possibile vedere qui come la concezione kantiana dell'esperienza non sia del tutto opposta a quella di Husserl²⁷.

Benché la concezione dell'esperienza espressa nei due testi sia del tutto differente, ciò che Kant tematizza nella *Erste Einleitung* trova le sue radici nella *Prefazione* alla seconda edizione della *Critica della ragion pura*. Nel 1787 Kant sostiene che l'esperienza costituisce un sistema organico, in quanto si regola in relazione ai concetti dell'intelletto; la regola di unità dell'esperienza deve, quindi, essere presupposta a priori nel soggetto, conformemente alla regolarità dell'intelletto²⁸. In particolare, è in virtù dell'appercezione che la natura si presenta come unità di tutti i fenomeni; è grazie ad essa se l'intelletto può raccogliere il molteplice in unità sintetica secondo regole e leggi²⁹. Questa descrizione dell'esperienza è quella considerata da Husserl nella sua critica a Kant.

Cosa accade, tuttavia, se l'intelletto non è più in grado di fornire una comprensione della natura in quanto esperienza organica? Siamo di fronte al caso in cui il soggetto deve comprendere l'infinita varietà dei fenomeni naturali, a partire dall'esperienza particolare di essi. In luogo della tematizzazione husserliana del caos generalizzato, Kant propone una soluzione di tipo estetico³⁰.

L'unità dell'infinita varietà del molteplice empirico non può essere colta dall'intelletto, che «nella sua *legislazione* trascendentale della natura, astrae da ogni molteplicità di possibili leggi empiriche»³¹. Occorre allora passare, come sottolinea Angelica Nuzzo³², da una concezione logica a una concezione estetica dell'esperienza, che permetta di cogliere la finalità nella natura, secondo le leggi empiriche che l'intelletto non riesce a comprendere.

Sono due gli elementi che mostrano la distanza tra la *Prima Intro-*

duzione e la *Critica della ragion pura* e che permettono di leggere il concetto kantiano di esperienza in una prospettiva fenomenologica. In primo luogo, Kant afferma che per costruire un'unità sintetica come sistema non sono sufficienti le leggi trascendentali, a priori e oggettive, che rendono possibile l'esperienza solo secondo i principi dell'unità sintetica dei fenomeni. Occorre, invece, un principio, il principio di finalità, che lega sotto di sé le leggi empiriche, costituendo un'unità empirica delle esperienze.

In secondo luogo, l'unità sistematica dell'esperienza non viene costituita in modo oggettivo, come accade quando la categoria comprende il fenomeno, ma soltanto in modo soggettivo. L'esperienza si configura come sistema secondo leggi empiriche soltanto perché il soggetto percepisce nella natura una finalità nei confronti delle proprie capacità conoscitive. La finalità, dunque, è certamente un principio delle capacità del soggetto ³³, ma deve essere trovato nella natura.

Il fondamento del sistema trascendentale viene, dunque, individuato da Kant attraverso la costruzione di «una connessione di tipo sistematico in un aggregato di mere leggi empiriche, attribuendo alla natura una relazione a questa nostra esigenza» ³⁴. L'unità della natura, che permette di superare il caos della varietà naturale, non è allora un'unità trascendentale, realizzata dalla riconduzione del molteplice a un concetto, ma un'unità empirica, che permette di pensare la totalità dell'esperienza attraverso il principio di finalità.

Nella *Prima Introduzione* Kant sembra concepire il proprio sistema filosofico sulla base dell'unità dell'esperienza della natura. Questa idea è certamente molto distante da quanto è affermato nella prima *Critica* ³⁵ e non stupisce che Anceschi consideri la *Prima Introduzione* come luogo della crisi della filosofia trascendentale. In questo testo, infatti, Kant afferma esplicitamente che «le facoltà dell'animo costituiscono solo un aggregato e non un sistema» ³⁶ e che il sistema si fonda su un'unità empirica, costituita da un principio del tutto soggettivo ³⁷.

Con la terza *Critica*, tuttavia, Kant chiarisce che la natura è un sistema ordinato dall'intelletto, dato attraverso l'esperienza a un io che esperisce ³⁸. Il soggetto si trova effettivamente di fronte al disordine del mondo empirico e di fronte, persino, all'informe naturale, come accade nel caso del giudizio sul sublime. Il soggetto, quindi, ordina la natura secondo leggi empiriche rispondendo al proprio bisogno di trovare in essa una regolarità. Nonostante ciò sia una prova per dimostrare l'antropologismo che Husserl attribuisce a Kant, la teoria fenomenologica dell'esperienza ³⁹, articolata in *Beilage XX* attorno al tema del disordine del mondo, non si discosta di molto, a mio avviso, dalla *Erste Einleitung*. La natura che si presenta di fronte al nostro intelletto non è dominata da una rigorosa causalità e il nostro intelletto la conduce soltanto a una regolarità approssimativa, che esprime l'idea soggettiva di delimitare il concetto di natura in generale e la natura data ⁴⁰.

Il concetto di unità dell'esperienza, che Kant elabora nella *Erste Einleitung* e approfondisce nella *Kritik der Urteilskraft*, risponde all'esigenza kantiana di considerare la natura secondo la sua varietà e, anche, secondo il suo aspetto caotico e non a partire dalle capacità del soggetto: in questo senso, Kant supera la prospettiva *von oben* adottata nella *Kritik der reinen Vernunft* e si avvicina a quella dinamica *von unten* teorizzata da Husserl⁴¹. È d'altra parte la stessa definizione di giudizio riflettente a suggerire questa evoluzione nel pensiero kantiano: mentre il giudizio logico-determinante cercava il particolare a partire dalle categorie universali, il giudizio riflettente ricerca le forme universali sulla base del particolare empirico.

Descrivendo l'esperienza come *System nach empirischen Gesetzen*, Kant, infatti, scrive:

le leggi empiriche ammettono una tale infinita molteplicità ed una sì grande eterogeneità di forme della natura (le quali apparterrebbero all'esperienza particolare), che il concetto d'un sistema secondo queste leggi (empiriche) sarebbe del tutto estraneo all'intelletto, e non sarebbe comprensibile né la possibilità, né tanto meno la necessità d'una totalità siffatta. Tuttavia l'esperienza particolare, tutta connessa secondo principi costanti, ha bisogno anche di questa connessione sistematica di leggi empiriche, affinché il Giudizio sia in grado di sussumere il particolare sotto l'universale, sebbene questo resti ancora empirico fino alle supreme leggi empiriche e alle loro rispettive forme naturali, e il Giudizio possa quindi considerare l'aggregato delle esperienze particolari come un sistema di esse; infatti, senza questo presupposto non può aver luogo una completa connessione conforme a leggi, cioè un'unità empirica di queste esperienze⁴².

In questo passo, Kant sembra proporre una riflessione coerente con le considerazioni husserliane sulla fattualità e sulla trasposizione dell'a priori fenomenologico alla coscienza fattuale⁴³. Come farà la fenomenologia, Kant riflette qui sulla «possibilità della natura, e sulle possibilità essenziali che consentono alla coscienza una costituzione di una natura»⁴⁴. La coerenza con l'ipotesi del caos elaborata da Husserl risulta piuttosto evidente.

In luogo dell'idea di una crisi della filosofia trascendentale, sembrerebbe allora configurarsi la possibilità di una lettura fenomenologica della concezione dell'esperienza esposta nella *Erste Einleitung*. L'unità dell'esperienza descritta da Kant in questo testo, sebbene mantenga elementi di antropologismo e psicologismo, potrebbe infatti essere interpretata come la formulazione di un giudizio *von unten*, realizzabile unicamente in ambito estetico, in cui le categorie intellettuali non sono in grado di comprendere l'empiria.

Nella prospettiva della *Critica del Giudizio* la natura non viene allora giudicata secondo la sua relazione oggettiva con gli oggetti, ma «solo in analogia con un'arte e cioè in relazione soggettiva con la nostra facoltà della conoscenza»⁴⁵. Kant dimostra così di intendere la natura non solo come meccanica, ossia come aggregato, ma anche come tec-

nica, ossia come arte che ordina le sue forme secondo un principio ⁴⁶. In questo modo, nel caos della varietà naturale è possibile scorgere una grammatica.

2.2 *L'idea di mondo*

«Noi abbiamo due espressioni: mondo e natura, che talvolta confluiscono l'uno nell'altro (*ineinanderlaufen*)» ⁴⁷. In questo passo della *Critica della ragion pura*, come fa notare Claudio Cesa ⁴⁸, sembra che per Kant il concetto di mondo, unico e universale, inglobi in sé il concetto di natura ⁴⁹. Per il nostro discorso è, dunque, necessario considerare brevemente il concetto di mondo in Kant.

La possibilità di una lettura fenomenologica del concetto kantiano di esperienza è, infatti, confermata dall'idea di mondo proposta nel § 86 della *Critica del Giudizio*. Nella *Critica del Giudizio teleologico* Kant afferma:

è un giudizio di cui lo stesso senso più comune non può dispensarsi, quando riflette sull'esistenza delle cose nel mondo e sull'esistenza del mondo stesso, quello secondo cui tutte le molteplici creature, per quanto grande possa essere l'arte della loro struttura e molteplici la connessione che le riferisce finalisticamente l'una all'altra, anzi che la stessa totalità di tanti loro sistemi, da noi chiamati impropriamente mondi, esisterebbero per niente, se in essi non ci fossero uomini (enti razionali in generale); cioè che, senza l'uomo, l'intera creazione sarebbe un mero deserto, inutile e senza un fine definitivo ⁵⁰.

L'ipotesi del caos formulata da Husserl trova una conferma nella *Critica del Giudizio*. Mi sembra, infatti, evidente la somiglianza di questo passo con quello, riportato precedentemente ⁵¹, in cui Husserl afferma l'impossibilità di un mondo in assenza di un uomo dotato di scienza che lo possa comprendere.

La definizione di mondo data da Kant nelle sue opere non è certamente univoca ⁵² e, tuttavia, è possibile affermare che a partire dal 1790 e, successivamente, nelle riflessioni dell'*Opus Postumuum*, il mondo non sia esclusivamente la datità fenomenica ordinata spazialmente e temporalmente, a cui fa da fondamento il noumeno. L'idea di mondo è invece qualcosa di ben più complesso, che trova un ordine in relazione al bisogno del soggetto di dare regolarità alla natura che esperisce ⁵³. La regolarità impressa dalla struttura intellettuale e razionale del soggetto, tuttavia, non può cogliere la natura nella sua interezza: si tratta di una griglia concettuale che non è in grado di restituire, se non limitatamente, la molteplicità dei fenomeni naturali. L'ordine che il soggetto dà al mondo è una grammatica, che emerge dall'uso delle parole, di cui, tuttavia, non può restituirne tutta la varietà. Il mondo è, dunque, un'idea che si struttura in relazione al soggetto e che, soltanto in parte, può restituire la molteplicità empirica.

Il mondo, infatti, è l'orizzonte del soggetto, il suo mondo della vita, così come la natura è analogo della vita ⁵⁴. È allora possibile leggere in

questa prospettiva ciò che Kant afferma nella *Erste Einleitung*, a proposito della natura in quanto «esperienza come *sistema secondo leggi empiriche*»⁵⁵, in cui l'infinita varietà di fenomeni viene ordinata. «È in questa prospettiva – scrive Cesa – che Kant poté riprendere l'immagine, lucreziana, della 'natura daedala rerum'»⁵⁶, della natura come arte, e tematizzare, come farà Husserl, il caos del mondo. Con *natura daedala rerum* Kant intende, infatti, una natura che viene appresa secondo la sua varietà e il suo disordine e che viene ordinata secondo un principio del tutto soggettivo; per questo motivo essa è arte e non più meccanica⁵⁷.

Nella complessità del concetto kantiano di mondo, occorre comunque ricordare, come chiama a fare Gerardo Cunico, «che il mondo è un'idea, e precisamente un'idea che guida ed esprime al contempo un'interpretazione unitaria dell'insieme delle esperienze (delle cose e dei fenomeni, degli eventi naturali e morali) come un sistema di rapporti»⁵⁸. Il concetto di mondo permette, quindi, di pensare la molteplicità naturale secondo un ordine soltanto se in accordo teleologico con il soggetto.

La concezione kantiana del mondo è ripresa da Husserl nella terza parte della *Crisi delle scienze europee*, in cui, definendo la *Lebenswelt*, afferma:

se tuttavia nella teoria kantiana si nasconde una verità, una verità che sia possibile rendere evidente, ed effettivamente è così, ciò è reso possibile soltanto dal fatto che funzioni trascendentali, attraverso le quali deve trovare una spiegazione tutto ciò che nella conoscenza obiettivamente valida era incomprensibile, rientrano in una dimensione di vivente spiritualità, la quale, in seguito a iniziazioni naturali, era rimasta occulta all'umanità e agli scienziati stessi durante interi millenni, e doveva essere resa accessibile attraverso un metodo adeguato, un metodo capace di dischiudere scientificamente un regno di evidenza sperimentale e teoretica⁵⁹.

Husserl dunque intuisce ciò che nella *Critica del Giudizio* risulta piuttosto esplicito, ossia la connessione tra natura e vita nell'idea kantiana di mondo. È allora possibile istituire un parallelo tra l'idea di mondo formulata da Kant e quella proposta da Husserl che, a mio avviso, conferma nuovamente l'impossibilità di una totale riduzione del pensiero di Kant a una dinamica *von oben*.

Il «presupposto» inespresso di Kant, afferma Husserl⁶⁰, è che il mondo della vita sia ovviamente valido. Husserl sostiene che in Kant sia presupposto il mondo della vita quotidiana; ciò, espresso nei termini della *Lebenswelt*, significa che «noi siamo oggetti tra gli oggetti» e «d'altra parte siamo soggetti per questo mondo, soggetti egologici che lo esperiscono, che lo considerano, che lo valutano, che vi si riferiscono attraverso un'attività conforme a scopi»⁶¹. Questa idea si può scorgere, a mio avviso, anche nell'estetica di Kant e, principalmente nell'idea di natura esposta nella *Erste Einleitung*. Nella *Crisi*, infatti, Husserl afferma anche:

nell'atteggiamento riflessivo noi non ci troviamo di fronte a un che di uno ma a un che di molteplice, è il decorso stesso delle apparizioni ad essere tematico, e non ciò che appare in esso ⁶².

Si apre allora la possibilità che la *Lebenswelt* si dischiuda «come un regno di fenomeni soggettivi rimasti “anonimi”» se, riprendendo la filosofia kantiana, «degniamo di un interesse universale e teoretico specifico» le ovvietà che concernono il rapporto tra gli oggetti e l'elemento soggettivo. In questo modo, sarà possibile tematizzare il regno del soggettivo, che nessuna scienza e nemmeno la filosofia kantiana hanno realmente compreso. Risulterà allora che il mondo è «un prodotto universale spirituale», «unità di una forma spirituale» ⁶³.

La *Lebenswelt* è dunque un insieme di evidenze originarie che si presentano al nostro sguardo nei modi dell'esperienza e la vita di coscienza che inerisce al mondo è «la sede dell'incontro di tutti i problemi attorno all'intimo senso del vivente e alla rappresentazione esteriore» ⁶⁴. Nella definizione di mondo espressa nella *Crisi*, Elio Franzini vede allora «un tema dichiaratamente estetico» e sostiene che una riflessione sulla nozione husserliana di *Lebenswelt* può essere condotta a partire dalle idee estetiche kantiane ⁶⁵. Sulla base di questa convinzione, mi chiedo se sia valida anche l'operazione contraria, ossia se si possa proporre una riflessione sulle idee estetiche alla luce della *Lebenswelt* husserliana.

2.3 Anwendung e idee estetiche

La possibilità di una lettura fenomenologica della *Critica del Giudizio* viene ulteriormente confermata se si considera che il tema della terza Critica è quello della *Anwendung*, ossia dell'applicazione dell'idea al mondo dell'esperienza o, in termini kantiani, del passaggio da natura a libertà. Anche nella prospettiva husserliana, la *Anwendung* consiste nell'applicazione dell'ideale all'empiria e non prevede una mera sovrapposizione della griglia dell'a priori a quella dell'empirico: una perfetta identità sarebbe infatti impossibile, poiché le leggi eidetiche si esemplificano nelle leggi del mondo, senza il perfetto riempimento del concetto da parte dell'intuizione ⁶⁶.

La dinamica è, a mio avviso, la stessa che caratterizza la relazione tra immaginazione e ragione nella prospettiva estetica della *Critica del Giudizio*: nell'*Analitica del sublime* e nella teoria delle idee estetiche, l'idea di totalità della ragione non può essere soddisfatta dall'apprensione delle intuizioni e, d'altra parte, l'infinita varietà naturale non può essere del tutto raccolta sotto un'idea del soggetto. Lo stesso modello era anticipato nei *Prolegomena*: per restituire la grammatica del mondo, occorre che le regole vengano estratte dall'esperienza compiuta dal soggetto e, in ogni caso, non potrà mai essere restituita la totalità della natura ⁶⁷.

Il luogo in cui, nelle opere kantiane, risulta più evidente lo sforzo di applicare (*anwenden*) il pensiero all'esperienza è la teoria delle idee estetiche, esposta nei §§ 44-60 della *Critica del Giudizio*. La teoria kantiana delle idee estetiche può allora essere efficacemente accostata alla riflessione husserliana sulla *Lebenswelt*, poiché esprime la sintesi tra esperienza sensibile e pensiero, la verità originaria del rapporto tra soggetto e mondo. La concezione husserliana della *Lebenswelt* considera, infatti, il mondo come «unità di una forma spirituale» e mostra la profonda compenetrazione tra mondo e spirito. Allo stesso modo, le idee estetiche rivelano che è possibile trovare nel mondo empirico forme dal carattere ideale, espresso attraverso un processo simbolico. Le idee estetiche, inoltre, sono strettamente connesse al *Geist*, allo spirito del soggetto, che viene vivificato nella contemplazione e, allo stesso tempo, sono fortemente legate al molteplice empirico, che ne permette l'espressione. Credo allora sia interessante proporre una lettura delle idee estetiche kantiane come processo simbolico che può esibire la natura del mondo della vita.

La teoria kantiana delle idee estetiche verrà, quindi, messa a confronto con l'ipotesi del caos, l'unità dell'esperienza e l'idea di mondo. Farà da sfondo alla mia breve analisi una concezione delle idee estetiche come esibizione simbolica dell'applicazione del pensiero all'esperienza.

Come ho mostrato nel primo paragrafo, la possibilità del disordine del mondo si insinua, secondo quanto afferma Husserl nella *Beilage XX*, nella dinamica che consente alla coscienza di costituire la natura e si fonda sul fatto che gli elementi della pura coscienza contengono possibilità aprioriche di costituzioni di tipi diversi di natura⁶⁸. È così pensabile un mondo in stato di confusione, in cui le apparenze non risultino conformi alle funzioni dell'intelletto e in cui nessun linguaggio sia adeguato ad esprimere la configurazione dell'esperienza. Di fronte al caos non sarebbe possibile estrarre alcuna grammatica che permetta di comprendere l'uso delle parole. La definizione kantiana di idea estetica sembra rispondere esattamente a questo problema:

per idea estetica, poi, intendo quella rappresentazione dell'immaginazione che dà occasione di pensare molto, senza però che qualche pensiero determinato, cioè qualche concetto, possa esserle adeguato, una rappresentazione, di conseguenza, che nessun linguaggio può raggiungere totalmente e rendere comprensibile⁶⁹.

Nessun linguaggio, dunque, può esprimere l'idea e, tuttavia, per restituire la grammatica del mondo occorre che l'ideale venga applicato all'esperienza, affinché le leggi empiriche si presentino al soggetto in unità. Le idee estetiche esprimono quindi in modo essenziale il tema del rapporto tra esperienza e a priori sul piano della *Anwendung*. Nella teoria delle idee estetiche la distanza tra empirico e a priori viene, da

un lato, radicalizzata, e, dall'altro, risolta in maniera alternativa rispetto allo schematismo logico. L'idea estetica, infatti, si distingue dall'idea razionale poiché muove dall'esperienza sensibile ed esibisce la materia estremamente ricca appresa dall'immaginazione; d'altro canto, essa esibisce l'estensione esteticamente illimitata del concetto intellettuale. Si verifica così uno squilibrio tra le facoltà dell'immaginazione e dell'intelletto che porta a una particolare compenetrazione tra sensibile e a priori. La disarmonia tra immaginazione e intelletto esprime dunque quell'occasione in cui l'a priori intellettuale non è più in grado di cogliere la complessità del mondo dell'esperienza e, da una concezione della natura come meccanica, occorre passare a una concezione della natura come arte, ossia ordinata secondo il principio di finalità.

Secondo quanto Kant scrive nel § 49, tuttavia il rapporto tra immaginazione e intelletto si conclude con un accordo tra sensibile e soprainsensibile; l'idea estetica, infatti,

è una rappresentazione dell'immaginazione associata a un concetto dato, la quale è collegata con una tale molteplicità di rappresentazioni parziali nel loro libero uso che per essa non può venir trovata alcuna espressione designante un concetto determinato, una rappresentazione, dunque, che fa pensare, in aggiunta a un concetto, molto d'ineffabile, il cui sentimento vivifica le facoltà conoscitive e con la lingua, come mera lettera, collega lo spirito ⁷⁰.

L'idea estetica risulta allora essere un concetto peculiare: pur appartenendo all'eidetico, è del tutto immersa nel mondo empirico, non si riferisce all'esperienza strutturata e ordinata dalle forme della sensibilità, ma esibisce l'esperienza fattuale del soggetto. Mediante un linguaggio di tipo simbolico riesce, dunque, a collegare lo spirito con la molteplicità di rappresentazioni date dall'immaginazione. Questa caratteristica dell'idea estetica potrebbe, allora, ricordare l'analisi husserliana del rapporto tra dato di fatto ed essenza?

L'idea estetica esprime la mediazione realizzata dalla capacità di giudizio tra apriorico e fattuale, non grazie a una priorità del primo sul secondo, ma tramite una dinamica di reciprocità, un passaggio. L'a priori dell'idea estetica è, dunque, l'a priori di un fatto e riecheggia l'a priori fenomenologico: formale e materiale insieme ⁷¹.

Inoltre, il materiale sensibile esibito dall'idea estetica, come afferma Kant, non costituisce il contenuto di un concetto; si tratta, piuttosto, di un'esibizione simbolica che è soltanto analoga a quella dello schematismo logico. La relazione tra piano oggettivo e soggettivo è, dunque, del tutto differente rispetto a quella proposta nella *Kritik der reinen Vernunft* e analizzata da Husserl.

Senza alcun dubbio Husserl e Kant sono separati da una distanza fondamentale: come risulta chiaro nella *Erste Einleitung*, le leggi empiriche che danno regolarità alla natura sono il frutto dell'esigenza del soggetto di ordinare il caos naturale. In accordo con la critica

husserliana, la prospettiva kantiana sembra dunque essere intrappolata nello psicologismo, parte da esigenze della coscienza e si basa su presupposti poco chiari relativi alla soggettività⁷². L'intento kantiano di fondare unicamente a priori la scienza della natura risulta, perciò, un presupposto dogmatico che Husserl rifiuta nella sua fenomenologia. Lo stesso Husserl, tuttavia, riconosce che la natura è data attraverso l'esperienza a un io pensante, il quale imprime oggettività al materiale delle sensazioni⁷³. Oggettivo e soggettivo sono dunque strettamente interconnessi nell'esperienza e caratterizzano la dinamica che porta dal caos all'ordine della natura.

Nella teoria delle idee estetiche la distanza tra Husserl e Kant sembra accorciarsi; come ho mostrato, l'idea estetica, benché abbia ovviamente carattere ideale, prende avvio dall'esperienza o, meglio, nell'esperienza. L'idea estetica, inoltre, pur essendo un concetto della ragione non ha un contenuto, poiché non trova nessuna rappresentazione che sia adatta a essa. Nella teoria delle idee estetiche sembra allora realizzarsi ciò che viene indicato da Husserl a proposito del rapporto tra oggettivo e soggettivo: il soggetto non opera sui contenuti sensibili attraverso i concetti a priori, ossia *von oben*, ma agisce in essi, *von unten*. In realtà, l'opposizione *von oben* - *von unten* viene meno nella teoria delle idee estetiche: poiché nessuna sintesi concettuale deve essere raggiunta e poiché il giudizio riflettente richiede che si trovi l'universale sempre a partire dal particolare empirico, il soggetto è costantemente immerso nella sua esperienza fattuale. L'esperienza non è allora un luogo da cui si giunge dall'alto o dal basso, ma nel quale si sta come soggetti in relazione con l'oggetto⁷⁴ e in cui le funzioni categorizzanti non vengono applicate sulla molteplicità empirica. Nella teoria delle idee estetiche l'antropologismo e lo psicologismo che Husserl rimprovera a Kant possono certamente avere luogo, ma le idee estetiche indicano che vi è anche una contingenza nella quale le facoltà del soggetto non vengono applicate all'oggetto dall'alto.

Le idee estetiche ricordano, allora, la *Lebenswelt* husserliana: come nel mondo della vita, nella teoria delle idee estetiche può essere dischiuso il regno dei fenomeni soggettivi rimasti anonimi⁷⁵. Le idee estetiche, infatti, non oppongono soggettivo e oggettivo, ma prevedono un'immersione delle strutture eidetiche soggettive nei fenomeni oggettivi, come una grammatica che non può che trovare la sua esistenza nell'uso effettivo delle parole.

Nel rapporto tra soggettivo e oggettivo e tra empirico e a priori si colloca anche quello tra estetica e analitica⁷⁶, intese non tanto in quanto parti della *Critica della ragion pura*, ma in quanto differenti modalità di accostarsi all'esperienza. Nel giudizio riflettente le funzioni svolte dalla sensibilità nell'estetica trascendentale vengono per lo più affidate all'immaginazione, ma l'esperienza che, nella terza Critica, risulta nella sua forma più caotica e disordinata, viene organizzata mediante il prin-

cipio soggettivo di finalità e non tanto attraverso la rigida formalità di spazio e tempo. Allo stesso modo l'intelletto, che mantiene le proprie funzioni categorizzanti, non applica all'esperienza i concetti, ma limita l'immaginazione imponendo la propria regolarità. A fare da guida nella *Critica del Giudizio* è dunque la ragione, non soltanto pratica né unicamente teoretica, ma la ragione in generale, che racchiude tutte le funzioni del soggetto. Si realizza per questo motivo un intrecciarsi di estetica e analitica, di esperienza e pensiero. Su questa base, nel § 59, Kant scrive che l'idea può farsi intuitiva attraverso una rappresentazione simbolica, mantenendo la propria natura ideale pur essendo essenzialmente connessa all'esperienza.

L'immaginazione svolge in relazione alle idee estetiche un'attività complessa: tenta di dare una rappresentazione all'idea e riesce nel proprio tentativo individuando un oggetto sensibile che rimanda all'idea in maniera simbolica. L'attività dell'immaginazione può essere, dunque, considerata in quest'occasione come una forma di interrogazione delle possibilità dell'esperienza. Su questa base, alcuni studiosi⁷⁷ hanno ipotizzato che vi possa essere un richiamo tra l'attività dell'immaginazione e l'epochè husserliana. L'immaginazione, infatti, permette il passaggio dalla varietà delle forme contingenti all'identità dell'oggetto ed è un «vedere come», un mettere a distanza l'esperienza che viene considerata secondo il suo significato simbolico e che, perciò, diviene analoga al soprasensibile ideale. Le immagini simboliche non sono, tuttavia, dei semplici segni che rimandano a una dimensione ulteriore ma dei percorsi nell'esperienza che intrecciano sullo stesso piano la rappresentazione estetica, l'immagine e la capacità di pensare. Lo schematismo estetico diviene quindi una connessione di logico e pre-logico, di a priori e a posteriori, un incontro tra mondo della vita e funzioni della soggettività che sottende l'intrecciarsi di estetica e analitica.

Questa breve lettura delle idee estetiche in relazione all'ipotesi del caos proposta da Husserl mi sembra rafforzi la tesi che la distanza tra Kant e la fenomenologia husserliana non impedisca un parallelo tra i due autori. Certamente rimangono numerosi elementi che distinguono in maniera essenziale Husserl e Kant; in particolare, mi chiedo quale significato abbia il caos nei due autori. In Husserl il disordine è una possibilità, dove però la materia assolutamente caotica non sarebbe natura, né, tanto meno, mondo. Per Kant, invece, la natura può essere disordinata, anzi viene appresa e suscita le idee soprattutto «nel suo caos o nel suo disordine e disfacimento più selvaggi e sregolati»⁷⁸.

Trattare le idee estetiche alla luce della critica mossa da Husserl alla filosofia kantiana permette, tuttavia, di individuare un'importante traccia di ricerca. Ciò consente, infatti, di considerare le idee estetiche come luogo privilegiato in cui si realizza la mediazione tra natura e libertà; questa mediazione, che la capacità di giudizio realizza tramite un passaggio, evidenzia la possibilità che sensibilità e pensiero, a poste-

riori e a priori, si compenetrino sullo stesso territorio dell'esperienza. Abbandonata la preoccupazione, costante nelle prime due critiche, di separare a priori e a posteriori e affrontando il tema della *Anwendung*, Kant propone un intrecciarsi di esperienza e pensiero, che non giustifica più l'opposizione husserliana *von unten – von oben*.

¹ Cfr. L. R. Snyder, *The Development of Cognitive Synthesis in Kant and Husserl*, Lewiston, Mellen 1995; D. Pradelle, *L'archéologie du monde - Constitution de l'espace, idéalisme et intuitionisme chez Husserl*, Dordrecht, Kluwer 2000; A. De Palma, *Il soggetto e l'esperienza. La critica di Husserl a Kant e il problema fenomenologico del trascendentale*, Macerata, Quodlibet 2001; G. Prauss, *Intentionalität bei Kant*, in *Akten des 5. Internationalen Kant-Kongresses. Mainz 4.-8. April 1981*, hrsg. v. G. Funke, Bonn, Bouvier 1981, pp. 763-71; U. Melle, *Erscheinung und Ding-an-sich. Das Problem der Transzendenz bei Kant und Husserl*, in *Tijdschrift voor de studie van de Verlichting en het vrije denken*, 11, 1983, pp. 35-48; L. Eley, *Sinn und Funktion einer phänomenologischen Kritik der Transzendentalphilosophie (Kant und Husserl)*, in *Akten des 5. Internationalen Kant-Kongresses. Mainz 4.-8. April 1981*, hrsg. v. G. Funke, Bonn, Bouvier 1981, pp. 944-54; W. Ehrlich, *Kant und Husserl. Kritik der transzendentalen und der phänomenologischen Methode*, Halle (Saale), Niemeyer 1923; D. Lohmar, *Husserl's Type and Kant's Schemata. Systematic Reason for their Correlation or Identity*, in *The new Husserl. A critical reader*, ed. by D. Welton, Bloomington, Indiana University Press 2003, pp. 93-124.

² Ossia quella pubblicata nel testo del 1790 e la *Erste Einleitung*, mai pubblicata, ma nemmeno mai smentita da Kant. A questo proposito si faccia riferimento alla lettera che Kant scrive a Beck il 4 dicembre 1792, in cui l'autore afferma che la *Prima Introduzione* può servire per una maggiore comprensione della *Critica del Giudizio* (I. Kant, *Briefwechsel, in Kants Gesammelte Schriften*, Bd. 10-13, hrsg. von der königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften, Berlin-Leipzig, Vereinigung Wissenschaftlicher Verleger 1922, p. 396; *Epistolario filosofico 1761-1800*, trad. it. di O. Meo, Genova, Il Melangolo 1990, p. 313. D'ora in poi: Br).

³ Cfr. L. Bisin, *Trovare e dedurre: modi dell'apriorità in Husserl e Kant*, "Paradigmi", XXX, 1, 2012, p. 83.

⁴ Ivi, p. 86.

⁵ Cfr. D. Lohmar, *Grundzüge eines Synthesis-Modells der Auffassung: Kant und Husserl über den Ordnungsgrad sinnlicher Vorgegebenheiten und die Elemente einer Phänomenologie der Auffassung*, in *Husserl Studies*, 10, 1993, pp. 111-41.

⁶ I. Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, in *Werke in zwölf Bände*, Bd. 2, hrsg. v. W. Weischedel, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1974, A 78; *Critica della ragione pura*, trad. it. di G. Colli, Milano, Adelphi 1995, p. 162. D'ora in poi: KrV. Nell'*Analitica trascendentale* Kant afferma: «per sintesi poi, nel senso più generale, io intendo l'atto di aggiungere l'una all'altra diverse rappresentazioni, e di comprendere la loro molteplicità in una sola conoscenza. Una tale sintesi è pura, se il molteplice è dato non empiricamente, bensì a priori (come il molteplice nello spazio e nel tempo)» (KrV, B 103/A 77 [p. 131]).

⁷ KrV, B 122-23 | A 90 [p. 146].

⁸ Cfr. C. La Rocca, *Come sono possibili i giudizi sintetici a posteriori? Condizioni e processo della conoscenza in Kant*, in *Scienza e conoscenza secondo Kant. Influssi, temi, prospettive*, a cura di A. Moretto, Padova, Il Poligrafo 2004, pp. 101-34.

⁹ KrV B 122 | A 89 [p. 145].

¹⁰ Cfr. KrV B 123 | A 90 [p. 146].

¹¹ Cfr. KrV, B 123 | A 90-91 [p. 147].

¹² E. Husserl, *Ding und Raum. Vorlesungen 1907*, hrsg. v. U. Claesges, Den Haag, Martinus Nijhoff 1973, pp. 288-91. D'ora in poi: Hua XVI.

¹³ E. Husserl, *Erste Philosophie (1923/4). Erste Teil: Kritische Ideengeschichte*, hrsg. v. R. Boehm, Den Haag, Martinus Nijhoff 1956, p. 383; *Kant e l'idea della filosofia trascendentale*, trad. it. di C. La Rocca, Milano, Il Saggiatore 1990, p. 22. D'ora in poi: Hua VII.

¹⁴ Cfr. Hua VII, p. 392 [p. 37].

¹⁵ In conclusione al *Beilage XX*, Husserl scrive: «la coscienza fattuale, così come essa

scorre e assume in sé sempre nuove configurazioni, e di nuovo le lascia andare, [...] ha in tanto un contenuto e un decoro stabili, in quanto in essa non può presentarsi ogni configurazione di coscienza fenomeno logicamente possibile (non tutto ciò che l'essenza e le leggi di essenze lasciano aperto), ma viene compiuta una determinata selezione dalla infinità di possibilità fenomenologiche» (Hua VII, p. 394 [p. 40]).

¹⁶ Hua VII, p. 383 [p. 40].

¹⁷ Si consideri, tuttavia, che nello stesso testo Husserl afferma che in questa attualità si cela una verità a priori che riguarda l'ordine del sensibile.

¹⁸ Cfr. Hua XVI, p. 288.

¹⁹ Cfr. M. Summa, *Der Gegenstand ohne Begriff und die Schichtung der Erfahrung bei Husserl und Kant*, in *Husserl und die klassische deutsche Philosophie*, hrsg. von F. Fabbianelli und S. Luft, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht 2013.

²⁰ *Husserl an Cassirer*, 3.IV.1925 (*Durchschlag*), Hua-Dok III/5, p. 6. Cfr. L. Bisin, *La fenomenologia come critica della ragione. Motivi kantiani del razionalismo di Husserl*, Milano, Mimesis 2006, p. 242.

²¹ Cfr. *ibid.*

²² Cfr. *ibid.*, p. 90.

²³ Cfr. T. Trappe, *Transzendente Erfahrung. Vorstudien zu einer transzendentalen Methodenlehre*, Basel, Schwabe & Co. 1996.

²⁴ I. Kant, *Erste Einleitung in die Kritik der Urteilskraft*, in *Kants Gesammelte Schriften*, Bd. 20, hrsg. von der Preußischen Akademie der Wissenschaften, Berlin, De Gruyter 1942, p. 213; *Prima introduzione alla Critica del Giudizio*, trad. it. di P. Manganaro, Roma-Bari, Laterza 1984, p. 89. D'ora in poi: EE.

²⁵ Come Kant afferma nell'*Introduzione* pubblicata: «intelletto e ragione hanno dunque due diverse legislazioni su un solo e medesimo territorio dell'esperienza, senza che l'una possa nuocere all'altra» (I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, in *Kants Gesammelte Schriften*, Bd. 5, hrsg. von der königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften, Berlin, Reimer 1913, p. 175; *Critica della capacità di giudizio*, trad. it. di L. Amoroso, Milano, BUR 1995, p. 83. D'ora in poi: KU).

²⁶ Cfr. L. Anceschi, *Introduzione*, in I. Kant, *Prima Introduzione alla Critica del Giudizio*, cit., p. 51. Si veda a questo proposito: S. Feloj, *Towards an Alternative: Crisis of the System or Mediation between Nature and Freedom? The Concept of Einheit der Erfahrung in the Erste Einleitung*, in *Kant und die Philosophie in weltbürgerlicher Absicht*, hrsg. v. S. Bacin, A. Ferrarini, C. La Rocca, M. Ruffing, Berlin-New York, De Gruyter 2013, pp. 539-46.

²⁷ Cfr. D. Lohmar, *Erfahrung und kategoriales Denken. Hume, Kant und Husserl über vorprädikative Erfahrung und prädikatives Erkenntnis*, Dordrecht - Boston - London, Kluwer 1998; G. Piana, *Elementi di una dottrina dell'esperienza. Saggio di filosofia fenomenologica*, Milano 1979.

²⁸ Cfr. KrV, B XVII [p. 24].

²⁹ Cfr. C. Cesa, *Natura e mondo in Kant*, in *Etica e mondo in Kant*, a cura di L. Fomesu, Bologna, Il Mulino 2008, p. 23.

³⁰ Cfr. S. Feloj, *Il sublime e la Erste Einleitung alla Critica del Giudizio*, in "Paradigmi", XXX, 2, 2012, pp. 167-80.

³¹ EE, p. 210 [p. 83].

³² Cfr. A. Nuzzo, *Kant and the Unity of Reason*, Indianapolis, Purdue University Press 2005, p. 92.

³³ La finalità è, infatti, il principio della capacità di giudizio (Cfr. KU, pp. 181-185 [pp. 99-113]).

³⁴ EE, p. 205 [p. 77].

³⁵ Nella prima Critica il sistema trascendentale si fonda sull'unità dell'appercezione, che permette di conoscere a priori la natura delle cose, e l'esperienza non fornisce «null'altro se non ciò che è necessario per darci un oggetto tanto del senso esterno quanto del senso interno» (KrV, p. 547 [p. 818]).

³⁶ EE, p. 206 [p. 79].

³⁷ In un saggio del 1993, Silvestro Marcucci sostiene che è lo stesso Kant ad ammettere l'esistenza di un elemento di contraddizione nel proprio pensiero. Nell'*Opus Postumum*, infatti, in un appunto del 1799, Kant arriva a dubitare del concetto stesso della nozione di sistema empirico della natura, fino a scorgere in essa una vera e propria contraddizione. Nella sua definizione di sistema, tuttavia, se è rifiutato come contraddittorio il concetto di sistema empirico, è però imprescindibile il concetto di sistema di conoscenze empiriche, come sostiene lo stesso

Marcucci. Cfr. S. Marcucci, *Sistema empirico della natura o sistema di conoscenze empiriche della natura? Una interessante contraddizione kantiana*, in *Metafisica e modernità: studi in onore di Pietro Faggiotto*, a cura di F. Chiereghin e F.L. Marcolungo, Padova, Antenore 1993, pp. 105-12.

³⁸ Cfr. Hua VII, pp. 395-99 [pp. 41-48].

³⁹ Secondo ciò che Kant afferma nella lettera a Beck del 4 dicembre 1792, la capacità di giudizio, come capacità di sussumere il particolare sotto l'universale, «sta a fondamento del fatto che la natura s'adeguata alla nostra capacità di comprensione» (Br, p. 394 [p. 309]).

⁴⁰ Cfr. Hua VII, p. 392 [p. 36].

⁴¹ Cfr. I. Kern, *Husserl und Kant. Eine Untersuchung über Husserls Verhältnis zu Kant und zum Neukantismus*, Den Haag, Martinus Nijhoff, 1964, pp. 150-178; A. Marini, *Considerazioni critiche su "Husserl e Kant" di Kern*, in *Aut Aut*, 111 (1969), pp. 73-90.

⁴² EE, p. 203 [p. 75].

⁴³ Cfr. Hua VII, pp. 393-95 [pp. 38-40].

⁴⁴ Hua VII, p. 390 [p. 34].

⁴⁵ EE, p. 201 [p. 72]. Max Horkheimer afferma che l'unità e la continuità dell'esperienza può essere considerata una lacuna nella *Deduzione trascendentale della Critica della ragion pura*, che viene colmata con la *Critica della capacità di giudizio* (M. Horkheimer, *Über Kants Kritik der Urteilskraft als Bindeglied zwischen theoretischer und praktischer Philosophie*, in *Gesammelte Schriften*, Band 2, Frankfurt a. M., Meiner 1987, p. 22).

⁴⁶ Cfr. EE, pp. 217-18 [p. 94].

⁴⁷ KrV, B 446 | A 418 [p. 477; traduzione modificata]. Silvestro Marcucci, riferendosi a questo passo della *Critica della ragion pura* e con l'obiettivo di definire l'idea kantiana di mondo, afferma che abbiamo diversi significati di natura: la *Natur überhaupt* di cui si occupano le scienze fisico-matematiche, la natura nella molteplicità delle sue leggi empiriche e la natura dell'uomo (Cfr. S. Marcucci, *L'idea di mondo in Kant*, in *Forme di Mondo*, a cura di V. Melchiorre, Milano, Vita e Pensiero 2004, p. 100).

⁴⁸ Cfr. C. Cesa, *Natura e mondo in Kant*, cit., p. 17.

⁴⁹ Nella *Geografia fisica*, Kant scrive: «il mondo come oggetto del senso esterno, è natura, come oggetto del senso interno è invece anima, ovvero l'uomo» (I. Kant, *Physische Geographie*, in *Kants Gesammelte Schriften*, Bd. 9, hrsg. von der königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften, Berlin-Leipzig, De Gruyter 1923, p. 156). Cfr. C. Cesa, *Natura e mondo in Kant*, cit., p. 18.

⁵⁰ KU, p. 442 [p. 773].

⁵¹ Cfr. *supra*, nota 15.

⁵² È nella *Dissertazione* del '70 che il concetto di mondo comincia a diventare problematico, e, precisamente, nei primi due paragrafi della Sezione Prima, in cui viene affrontato il tema *De notione mundi generatim* (I. Kant, *De mundi sensibilis atque intelligibilis*, in *Kants Gesammelte Schriften*, Bd. 2, hrsg. von der königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften, Berlin, Reimer 1910, pp. 387-91). Cfr. G. Cunico, *Il mondo come totalità teleologica*, in *Etica e mondo*, cit., p. 212. Per comprendere la complessità e la problematicità di una definizione del concetto kantiano di mondo si faccia riferimento anche a ciò che scrive Silvestro Marcucci: «niente è più difficile e complicato che trattare in maniera precisa e rigorosa dell'idea o del concetto di mondo in Kant, per tutta una serie di motivazioni, anche terminologiche» (S. Marcucci, *L'idea di mondo in Kant*, cit., p. 99).

⁵³ EE, p. 213 [p. 89].

⁵⁴ I termini natura e mondo sono spesso affiancati a termini che rimandano al tema della vita. Cfr. C. Cesa, *Natura e mondo in Kant*, cit., p. 19.

⁵⁵ EE, p. 203 [p. 74].

⁵⁶ C. Cesa, *Natura e mondo in Kant*, cit., p. 19.

⁵⁷ Si faccia riferimento a ciò che Kant scrive nella *Pace perpetua* (I. Kant, *Zum ewigen Frieden*, in *Kants Gesammelte Schriften*, Bd. 8, hrsg. von der königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften, Berlin-Leipzig, De Gruyter 1928, p. 360; *Per la pace perpetua*, trad. it. di L. T. Ferente, Milano, BUR 2003, p. 70).

⁵⁸ G. Cunico, *Il mondo come totalità teleologica*, cit., p. 211; si ricordi ovviamente che il mondo è una delle tre idee della ragione discusse nella *Dialettica trascendentale*.

⁵⁹ E. Husserl, *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendentale Phänomenologie. Eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie*, hrsg. v. W. Biemel, Den Haag, Martinus Nijhoff 1976, pp. 120-21 [E. Husserl, *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, trad. it. di E. Filippini, Milano, Il Saggiatore 1961, pp. 147-48]. D'ora in poi: Hua VI.

⁶⁰ Hua VI, p. 105 [p. 133].

⁶¹ Ivi, p. 106 [p. 134].

⁶² Ivi, p. 107 [p. 135].

⁶³ Ivi, p. 115 [pp. 142-143].

⁶⁴ Ivi, p. 116 [p. 143].

⁶⁵ Scrive Franzini: «Si è convinti che un motivo che può permettere una riflessione sul mondo della vita sia, in realtà, ben presente in un'opera di Kant che Husserl non dimostra di conoscere in profondità, cioè la Critica del Giudizio, e, in particolare, in quei paragrafi, dal 44 al 60, che concludono la "Critica del Giudizio estetico", nei quali viene introdotta l'espressione, apparentemente ossimorica, di "idee estetiche". Idee che, a loro volta, esplicitamente conducono a ripensare la questione dell'ipotiposi schematica e simbolica, cioè del rapporto tra presentazione estetica e rappresentazione conoscitiva» (E. Franzini, *Husserl e il mondo della vita*, in *Forme di mondo*, cit., p. 137).

⁶⁶ Hua VII, p. 390 [p. 33].

⁶⁷ Cfr. L. Bisin, *Trovare e dedurre: modi dell'apriorità in Husserl e Kant*, cit., p. 83 e p. 86.

⁶⁸ Scrive Husserl: «forse può accadere che la coscienza si modifichi (le sue configurazioni essenziali sono "eterno", sono aprioriche, ma non le sue configurazioni fattuali), che la natura, o attraverso la mediazione del caso, o di continuo, trapassi in nuove nature» (Hua VII, p. 393 [p. 38]).

⁶⁹ KU, p. 314 [pp. 443-45].

⁷⁰ KU, p. 316 [p. 451].

⁷¹ Cfr. L. Bisin, *Trovare e dedurre: modi dell'apriorità in Husserl e Kant*, cit., pp. 83-88.

⁷² Hua VII, p. 401 [pp. 50-51].

⁷³ Ivi, p. 398 [p. 46]. Cfr. I. Kern, *Husserl und Kant*, cit., pp. 286-92.

⁷⁴ Cfr. L. Bisin, *La fenomenologia come critica della ragione*, cit., p. 246.

⁷⁵ Hua VI, p. 114 [p. 141].

⁷⁶ Cfr. M. Summa, *Der Gegenstand ohne Begriff und die Schichtung der Erfahrung bei Husserl und Kant*, cit.

⁷⁷ Cfr. E. Garroni, *Une faculté à acquérir: sen set non-sens dans la Troisième Critique*, in *Kants Ästhetik - Kant's Aesthetics - L'esthétique de Kant*, a cura di H. Parret, Berlin-New York, De Gruyter 1998, pp. 313-24; E. Franzini, *Husserl e il mondo della vita*, cit., p. 142; L. Bisin, *La fenomenologia come critica della ragione*, cit., p. 249; N. Depraz, *Imagination and Passivity. Husserl and Kant: A Cross-relationship, in Alterity and Facticity. New Perspectives on Husserl*, ed. by N. Depraz - D. Zahavi, Dordrecht - Boston - London, Kluwer 1998, pp. 29-56; G. Gigliotti, *Il rispetto di un tulipano. Riflessioni sul sistema kantiano delle facoltà*, in *Rivista di storia della filosofia*, 56, 2001, pp. 25-61.

⁷⁸ KU, p. 246 [p. 263].

Possiamo ancora dirci poeti?
All'origine di una risposta vichiana
di Mariagrazia Granatella (Pisa)

Les mots qui vont surgir savent de nous ce que nous ignorons d'eux.
René Char, *Cbants de la Balandrane*

In tempo di crisi

«L'homme est cet animal séparé, ce bizarre être vivant qui s'est opposé à tous les autres, qui s'élève sur tous les autres, par ses [...] *songes*, — par l'intensité, l'enchaînement, par la diversité de ses *songes*! Par leurs effets extraordinaires et qui vont jusqu'à modifier sa nature, et non seulement sa nature, mais encore la nature même qui l'entoure, qu'il essaie infatigablement de soumettre à ses *songes*»¹.

Non si direbbe ma in queste parole Paul Valéry raccoglie le sue critiche e le sue preoccupazioni per la *crise de l'esprit* che ha attraversato l'Europa durante la prima guerra mondiale. Nel tentativo di comprendere ciò che ha potuto determinare una tale *barbarie*, Valéry prende in prestito da Shakespeare l'immagine e il tormento di Amleto. È però quello di Valéry «un Hamlet intellectuel»², che tiene tra le mani il cranio di Leonardo da Vinci e stigmatizza la ricerca di un sapere limitato nelle sue capacità di comprensione dell'uomo e del reale; un sapere che battezzando in nome del progresso la sua tendenza «à une précision fatale»³, si rivela sospetto e privo, in fondo, d'umanità. La *crise de l'esprit* di cui parla Valéry è la crisi di un pensiero che elevando il criterio dell'esattezza (del chiaro e distinto di cartesiana memoria) a paradigma gnoseologico assoluto, perde di vista la ricchezza di un reale inevitabilmente oscuro⁴. Del resto, osserva Valéry, non è forse vero che «les physiciens nous enseignent que dans un four porté à l'incandescence, si notre œil pouvait subsister, il ne verrait — rien»⁵? E allora, non è forse vero che nel perseguimento di una tale esattezza si corre il rischio di smarrire gli *habitus* necessari a incontrare il mondo nella sua ricchezza e diversità? Non è forse vero che il suggello della precisione e della controllabilità ci impedisce di cogliere la sfida intellettuale e umana proveniente dall'intenso sviluppo che ha trasformato il mondo?

Gli orrori della guerra inducono Valéry a un bilancio critico di quel sapere che pare realizzarsi senza il soggetto e imporvi l'autonomia di

una cieca potenza; che pare non avere più nulla di umano, avendo dimenticato la dimensione vitale e organica che pur ne costituisce l'unica origine e pur lo rende operante. «On peut dire que *tout ce que nous savons*, c'est-à-dire *tout ce que nous pouvons*, a fini par s'opposer à *ce que nous sommes*»⁶; ma allora, che cosa siamo?

Che per Valéry non si tratti di un interrogativo peregrino (ma anzi, in qualche modo, drammatico⁷), è confermato dal timore di una perdita dell'umanità che ci abita, con conseguente regressione all'animalità che ci possiede. Se in *La crise de l'esprit* Valéry paventa «le miracle d'une société animale, une parfaite et définitive fourmilière»⁸, nel lucido e quanto mai attuale *Bilan de l'intelligence* il timore è quello del ritorno «à un état instinctif, redescendre à l'incostance et à la futilité du singe»⁹. Di certo il ricorso alle immagini del formicaio e della scimmia non intende alludere a una qualche superiorità dell'uomo rispetto al resto dei viventi. Piuttosto, l'uomo e l'animale sono qui compresi in un rapporto di somiglianza e di differenza che rende giustamente difficile (se non impossibile) rispondere in modo definitivo e definitorio all'interrogativo sul proprio della natura umana. Il timore di Valéry è un invito a riconoscere che l'animale è al contempo *altro* e *parte* dell'uomo; tutto ciò che può dirsi specificamente umano appartiene all'uomo in forma non tanto assoluta quanto contingente, potendo essere diversamente da com'è ma potendo anche non essere. Ne consegue che il privilegio di una presunta umanità (nozione astratta e incerta) quale dato acquisito e infinitamente perfezionabile, va ripensato nei tratti concreti che ne fanno un processo continuo di conquista e di sforzo, da ricollocare nei suoi limiti e nella sua storicità¹⁰.

È certamente in quest'ottica che acquistano forza e rilevanza le parole citate in apertura del presente saggio: nel quadro di una crisi come quella dell'*esprit* (una crisi che a differenza di quella economica e militare si lascia difficilmente cogliere nei suoi caratteri e nei suoi sviluppi), l'interesse di Valéry va a quei *songes* in virtù dei quali l'uomo si differenzia dagli altri viventi. Nella lingua francese *songe* è (oltre che sogno) quasi sinonimo di pensiero, ma con un'importante differenza: laddove *penser* «indique simplement l'existence de la pensée», il verbo *songer* «indique plus particulièrement que la pensée roule dans l'esprit»¹¹. *Songer* indica il farsi di un pensiero che insiste su quelle modificazioni sensoriali, su quella dimensione materiale che l'uomo condivide con gli altri animali ma la rilancia, la trasforma e la eleva a una potenza superiore. Ciò che in esso si mostra è la capacità propriamente umana di disporre diversamente del sensibile, di rielaborarlo, accrescendone la risonanza e dispiegando una presa più ricca sul reale.

L'assunzione di una tale prospettiva comporta interessanti conseguenze sul piano filosofico poiché, se sovente si è creduto che alla coppia animale-uomo corrispondesse la coppia parti inferiori-parti superiori dell'uomo (e che dunque l'animale incarnasse tutto ciò che è “meno”

umano nell'umano¹²), si deve piuttosto notare che la logica bivalente dei facili dualismi precipita nell'*impasse* di una razionalità che attesta le proprie conquiste a duro prezzo. Scrive Valéry, «rien ne mène à la parfaite barbarie plus sûrement qu'une attachement exclusif à l'esprit pur»¹³, un attaccamento che eclissa quegli elementi corporei, sensibili e percettivi da cui il *songer* trae origine, e senza i quali non potrebbe alimentarsi.

Va detto però che lungi dal ricercare una sorta di mediazione che legittimi quanto sfugge ai domini del quantificabile e del logicizzabile, le parole di Valéry ci indicano un altro punto di partenza. Preso atto della *crise de l'esprit*, non si tratta certo di riproporre l'antica diatriba delle due culture, della scissione tra un empirismo rozzo e un razionalismo scorporato, ma si tratta piuttosto di rimaneggiare tale scissione su alcuni punti essenziali, primo fra tutti: la presunzione stessa che una tale scissione si dia e le immagini dell'uomo che su di essa sono state costruite. Come ebbe a dire a più riprese George Canguilhem, «le problème de l'individu ne se divise pas»¹⁴, per questo motivo non può che rendersi necessaria un'interrogazione radicale sull'umano modo di ragionare e di comprendersi come esseri ragionevoli (in altri termini: sul funzionamento della cognizione umana) che obblighi nello stesso tempo a ripensare l'opacità del sensibile nella sua fecondità e potenza costruttiva. Nella prospettiva qui adottata, tale interrogazione si declinerà come propriamente *estetica*, se per estetica intendiamo non tanto la dottrina filosofica che si occupa del bello e dell'arte quanto, sulle orme di Alexander G. Baumgarten, una riflessione sulle forme dell'*aisthesis* nel senso dell'etimo: la sensibilità, la percezione, con conseguenze considerevoli sull'idea di sapere e di conoscenza che da essa derivano.

Importanti indicazioni ci vengono ancora una volta da Paul Valéry che, in occasione del discorso pronunciato al *Deuxième Congrès International d'Esthétique et de Science de l'Art*, prese elegantemente posizione contro l'«Esthétique raisonnée»¹⁵, l'«Esthétique dogmatique»¹⁶ che finisce paradossalmente per ignorare la sua originale natura, ossia il suo distintivo interessarsi a questioni irriducibili: e alla sola sensibilità; e alla pura ragione; e all'azione ordinaria degli uomini, «mais qui tiennent de ces divers modes, et qui les combinent si étroitement qu'il fallut bien les considérer à part de tous les autres sujets d'études, leur attribuer une valeur et une significations irréductibles»¹⁷.

Accogliendo come stimolo alla riflessione queste parole di Valéry, ci proponiamo di trarre profitto da un'interrogazione estetica che, a ben vedere, appare simile ad una sorta di campo minato in cui ogni esplosione può rivelare connessioni nascoste, e quindi feconde possibilità interpretative.

Si tratterà innanzitutto di prendere seriamente in considerazione il darsi di un'istanza materiale e sensibile nel funzionamento della cogni-

zione umana, allo scopo di rilevare che il pensiero – quel *songer* che pare dirci qualcosa sulla nostra specificità tra i viventi – non discende in modo diretto da un'entità pura, distaccata dal corpo e dalle facoltà che vi si radicano; né, d'altro canto, si riduce alle componenti materiali che pur sono necessarie al suo operare. Piuttosto, ciò che in esso si registra è l'originario intrecciarsi a un'*aisthesis* che assicura la presa umana sul mondo e che (ridimensionando le astratte funzioni razionali nell'atto stesso in cui ne dispiega il possesso e la produttività), ci consente di pensare a una sorta di genesi estetica del pensiero e della cognizione stessa. È evidente che una tale prospettiva immette su quel terreno scivoloso in cui biologia e cultura si mescolano, ma è ragionevole arginare un terreno così importante con il semplice pretesto che esso appare scivoloso? O non si corre piuttosto il rischio di arrendersi, *tout malgré*, davanti a quello che Gaston Bachelard definirebbe un ostacolo epistemologico? Da parte nostra crediamo opportuno introdurre un diverso principio di intelligibilità, che consenta di gettare qualche lume sulle questioni fin qui emerse e, soprattutto, di andare oltre i vincoli per così dire architettonici, rinvenibili nella formulazione stessa delle domande sulla cognizione umana (primo fra tutti quello relativo al *gap* tra il mentale e il fisico, che paiono porsi su piani irriducibili e contraddistinti da una differenza di natura e di legalità).

Da qui l'ipotesi che ha guidato la scelta del titolo del presente lavoro, ossia l'idea di ritrovare in Vico una risposta interessante e attuale all'interrogativo "estetico" sul proprio della natura umana.

Com'è noto, «chiave maestra» della *Scienza Nuova* di Giambattista Vico è l'ipotesi secondo cui la poesia fu il fare originario che permise ai primi uomini di elaborare una propria conoscenza della realtà, di costruire un proprio linguaggio e di iniziare umanamente a vivere e ad agire (SN44, § 34) ¹⁸. Tale poesia, lungi dall'essere il frutto di un'intuizione pura che oltrepassa il sensibile, fu piuttosto un fare concreto che, rispondendo alla provocazione del mondo ¹⁹, proseguì nel tentativo di dare senso alle cose. Come sottolinea Baldine Saint Girons, la parola *poesia* è qui accettata nel suo senso originario di *poiesis*, «è un "fare" la cui dignità e la cui ricchezza sfidano la rappresentazione, giacché il fare della poesia è il fare stesso delle "cose umane"» ²⁰. Dall'originaria esperienza poetica i primi uomini derivarono l'intero sistema della civiltà: i miti, le religioni, la vita sociale, il diritto, la politica. Sono queste attività contrapposte all'individualistica riflessione di una mente pura che, avvolgendosi su stessa come i ragni si avvolgono nelle loro tele ²¹, si rivela sterile e svantaggiosa per intendere «la sostanza delle cose agibili nell'umana vita socievole» (SN44, § 161).

Con una scelta francamente inconsueta, e tanto più azzardata per i tempi suoi, Vico contrappone all'immagine statica dell'uomo *iper-razionale*, la forza dinamica della poesia: «adunque la sapienza poetica, che fu la prima sapienza della gentilità, dovette incominciare da una me-

tafisica, non ragionata ed astratta qual è questa or degli addottrinati, ma sentita ed immaginata quale dovette essere di tai primi uomini, siccome quelli ch'erano di niuno raziocinio e tutti robusti sensi e vigorosissime fantasie» (SN44, § 375). Con queste parole Vico esprime la convinzione che il pensiero immaginifico delle origini non fu il surrogato di una debolezza della ragione, ma fu piuttosto costitutiva e provvidenziale risorsa congeniale all'umanità nascente. Laddove per noi, oggi, il linguaggio poetico, con il suo carico di simbolicità e metaforicità, resta confinato in una sorta di torre d'avorio che rifugge l'ordinaria prassi vitale, all'origine della civiltà esso fu il modo naturale di comunicare e di conoscere, intendendo "naturale" nel senso di conforme alla natura di tali primi uomini. «E per tutte le finora qui ragionate cose si rovescia tutto ciò che dell'origine della poesia si è detto prima da Platone, poi da Aristotile, infin a' nostri Patrizi, Scaligeri, Castelvetri» (SN44, § 384). Bersaglio polemico di Vico è qui la boriosa concezione tradizionale che guarda alla poesia come frutto di una dottrina filosofica o di un'*ars poetica*²². Di contro, Vico afferma con forza che essa nacque «per difetto d'umano raziocinio» (SN44, § 384), legittimando l'ipotesi interpretativa dell'esistenza di un fare poesia non contingente, ma iscritto nella natura di tali primi uomini come iniziale e costitutiva possibilità di dare senso al mondo.

Ma se per i nostri antenati la poesia fu «facoltà loro connaturale (perch'erano di tali sensi e di sì fatte fantasie naturalmente forniti)» (SN44, § 375) noi, oggi, possiamo ancora dirci poeti? Nel rispondere a questa domanda bisognerà anzitutto tenere in considerazione che «i fatti umani non possono misurarsi con il criterio di [una] rettilinea e rigida regola mentale: occorre considerarli, invece, con quella misura flessibile di Lesbo, che, lungi dal voler conformare i corpi a sé, si snodava in tutti i sensi per adattare se stessa alle diverse forme dei corpi»²³. In altri termini, occorre rifarsi a un differente principio di intelligibilità che ci immerga «dentro le modificazioni della nostra medesima mente umana» (SN44, § 331) e riscopra in essa un'eccedenza che sfugge alle trame del discorso descrittivo e razionale. Per questa via giungiamo a quello che Baldine Saint Girons (parafasando Freud) ha definito «le mythe scientifique de Vico»²⁴, mito richiamato di continuo nel corso della *Scienza Nuova* e inteso a immortalare la soglia tra mondo animale e mondo umano, il passaggio dallo stadio ferino all'*animal symbolicum*²⁵.

Niente più del mito (depositario di quei contenuti poetici che hanno dato forma alla realtà e strutturato il mondo umano) è funzionale a quella che con Andrea Battistini definiamo una «epistemologia genetica»²⁶, una messa in scena della genesi del pensiero che ci consentirà di specchiarci e di scorgere la componente ineliminabile della cognizione umana sulla quale ci stiamo interrogando. Nella seconda sezione del presente lavoro cercheremo pertanto di attingere alla scena madre della

Scienza Nuova – la scena in cui gli orribili bestioni, animando le cose inanimate, diedero vita a «la prima favola divina» (SN44, § 379) – allo scopo di mostrare come una natura poetica, nonostante tutto, continui a vibrare e operare anche in noi. Nel perseguimento di questa tesi ci saranno d'aiuto alcuni studi contemporanei tesi a mostrare come effettivamente la nostra cognizione, nella sua "ordinarietà", funzioni in modo poetico e letterario.

A ogni modo, solo riconducendoci primariamente all'epoca mitica in cui il fare poetico emerge, potremmo *ri*-dirci poeti. E chissà se in un momento come quello attuale, caratterizzato dal potente sviluppo delle cosiddette *Scienze del vivente*, dal loro oltrepassare gli stretti confini delle singole discipline, trasformando le più tradizionali immagini dell'uomo; chissà, appunto, se in un momento come questo, "riscoprire" con Vico una natura poetica, non si riveli strada percorribile per guardare in maniera diversa alla nostra umanità e far fronte a quella *crise de l'esprit* che angustia l'epoca della *ragione dispiegata*.

La lezione del mito

Nel secondo libro della *Scienza Nuova*, intitolato *Della sapienza poetica* (un libro molto più esteso degli altri, tanto che da solo occupa circa metà dell'opera), Vico attualizza il progetto di ricostruzione storico-antropologica del mondo primitivo che, fino a quel momento, aveva più che altro soltanto teorizzato. Nel ribadire che «la sapienza tra' gentili cominciò dalla musa»²⁷ (SN44, § 365), il filosofo partenopeo critica aspramente l'atteggiamento borioso di quei dotti che vogliono ritrovare «nella vasta immaginativa di que' primi uomini» (SN44, § 378) una sapienza riposta: «ciò ch'essi sanno, vogliono che sia antico quanto che 'l mondo» (SN44, § 127). Nello specifico, si tratta della messa in discussione di un modello di conoscenza statico, privo di storicità, che diserta «l'alto e gravissimo affare» di meditare sui «principi dell'umano sapere»²⁸.

A ben vedere, però, la critica vichiana si spinge ancora più avanti, giungendo a identificare una sorta di difficoltà strutturale riconducibile al fatto che è la mente stessa a occultare le diverse fasi del suo sviluppo. Presentandosi come qualcosa di maturo e compiuto, essa non permette di scorgere agevolmente il processo tramite il quale è avvenuto il passaggio dallo stato di natura allo stato di cultura. Da questo punto di vista generale si comprende meglio la volontà vichiana di ricostruire le origini dell'umanità, di elaborare una vera e propria antropogenesi e di fare i conti con quella dimensione poetica che noi, nelle nostre *ingentilite nature*, rischiamo di affievolire e marginalizzare. Per dirla con Andrea Battistini, Vico «non cerca la civetta ma l'allodola, l' "araldo del mattino", come scrive Shakespeare [...] allo scopo di fare sulla nostra mente un'opera di ringiovanimento»²⁹. Da qui il carattere pionieristico di questa scienza *nuova* che Vico orgogliosamente

rivendica, pur nelle difficoltà «che ci han costo la ricerca di ben venti anni» (SN44, § 338).

Giunti a questo punto, però, si impone una breve parentesi storico-filosofica. Com'è noto, Vico ha vissuto e ha esercitato la sua *modesta* professione di insegnante di retorica in un'epoca contrassegnata dall'affermarsi della Scienza moderna e di un cartesianesimo mirante a estendere il metodo geometrico a tutto il sapere³⁰. Emblematiche in questo senso suonano le parole di Fontenelle che, nella sua *Préface sur l'utilité des mathématiques et de la physique*, affermava: «L'esprit géométrique n'est pas si attaché à la géométrie qu'il n'en puisse être tiré et transporté à d'autres connaissances»³¹. Ora, è propriamente a partire dal rifiuto di questo *tirer e transporter* che Vico sente il bisogno di interrogarsi sulla direzione intrapresa dalla cultura europea (dal «désordre de notre Europe mentale»³², direbbe Valéry) all'alba del secolo dei Lumi e della ragione trionfante. Agli occhi del filosofo partenopeo, tutto pare condurre alla creazione di due domini nettamente separati (da una parte la scienza, attività precisa e rigorosa posta sotto l'etichetta della fredda ragione; dall'altra parte *il resto*, le cose umane che, non rispettando i criteri di chiarezza e di scientificità, restano confuse e indistinte) con conseguenze disastrose dal punto di vista non soltanto teorico ma anche pratico. Ponendosi sulla medesima linea di Pascal³³ e della sua lapidaria sentenza: «Descartes inutile et incertain»³⁴, Vico dirà con forza nella sua autobiografia che il metodo geometrico «non è di alcuna utilità alla filosofia dell'uomo e si serve di formule barbare»³⁵.

Evidentemente la nozione chiave è qui quella di utilità. O meglio: quella dell'inutilità di un sapere che riducendo il mondo a linee e cifre, non permette di comprendere le differenti maniere in cui l'uomo ha vissuto e continua vivere; i processi con cui si è formato e continua a formarsi, vale a dire a farsi uomo. A questa «barbarie della riflessione» (SN44, § 1408) che inganna e tradisce la nostra stessa natura, Vico contrappone esattamente tutto ciò che i cartesiani respingono: la storia, l'eloquenza, la poesia, vale a dire le forme di sapere in cui assume un ruolo imprescindibile proprio quel sensibile considerato fonte di inganno e di errore. Il nemico contro cui Vico combatte, fin dai tempi delle *Orazioni inaugurali*, è il puro mentalismo; è quella interrogazione filosofica che – dimentica della radice vitale e organica del sapere – si rivela non soltanto monca, ma anche e soprattutto cieca. Cieca di fronte alla dimensione primigenia della natura umana, destinata a riemergere violentemente ogni qualvolta gli uomini si rifiutino di riconoscerla in quanto dimensione fondante, pretendendo di essersene completamente emancipati. Come non ricordare, a questo proposito, quell'accorato passo della *Scienza Nuova* in cui Vico descrive il rovesciamento della civiltà nella barbarie³⁶? E come non ripensare – quale monito e contrappeso al «civil malore» (SN44, § 1106) – al lavoro di

quella poesia che (come attesta il mito di Ercole) con sforzo e fatica concorse primariamente alla costruzione della civiltà? Possiamo ipotizzare che la barbarie della riflessione si radica tanto più facilmente quanto più l'umanità rinuncia a una "civilizzazione" ripensata a partire dal sensibile? «Devenir un "civilisé de la sensation", autant qu'un civilisé de la réflexion, tel serait alors le véritable idéal de l'éducation esthétique»³⁷, un ideale cui Vico stesso si è *sforzato* di dar forma nella sua *nuova scienza*.

Guardata da vicino, però, l'opera vichiana presenta certamente una natura composita e molteplice³⁸. Sennonché, il filosofo napoletano tiene a precisare che la sua operazione filosofica è assolutamente razionale e ragionevole, poiché ha dalla sua parte un metodo che, senza essere sorretto da una scienza delle essenze o da una determinazione concettuale a priori dell'esperienza umana, «va a prendere le sue prove non già da fuori ma da dentro le modificazioni della propria mente di chi la medita» (SN44, § 374). Il punto è delicato: Vico definisce la sua indagine come una *metafisica poetica* che cerca, appunto all'interno della mente umana, i principi di quel fare che permise all'uomo di nascere a se stesso e di dar vita al mondo e alle sue istituzioni. Ma, piuttosto che approdare alla certezza mentalistica del *cogito*, la mente vichiana – ripiegandosi su se stessa – ritrova in sé i principi del concreto operare degli uomini nella storia. La mente è depositaria dell'intera vicenda dell'uomo, ed è sufficiente interrogarla per rendersi conto di ciò che è stato, e di ciò che essa è. Se a ragione Leonardo Amoroso osserva che «la conoscenza della storia della propria mente fornisce a chi affronta lo studio della storia del mondo civile una sorta di schema formale»³⁹, analogamente lo studio della storia del mondo civile – o, più precisamente, delle sue origini – fornisce strumenti utili per studiare la natura umana in un modo inedito, per comprendere il farsi del pensiero e (ci permettiamo di dire con una terminologia più recente) il meccanismo stesso della cognizione: quale esso fu alle origini e quale continua ad essere. Tuttavia, come già accennato, non è poi così semplice interrogare la *misera* mente umana; questa, infatti, «è naturalmente inchinata a sentire le cose del corpo e dee usare troppo sforzo e fatica per intendere se medesima, come l'occhio corporale che vede tutti gli obbietti fuori di sé ed ha dello specchio bisogno per vedere se stesso» (SN44, § 331). Ne consegue che l'approccio conoscitivo non può che essere mediato, indiretto, ed è proprio per questo motivo che Vico costruisce la finzione della finzione, «le plus sublime mythe d'origine de l'homme et du monde civil qu'on puisse rêver»⁴⁰. In questo mito potremmo rispecchiarci, compiendo un doppio movimento teorico ci consentirà di andare lontano, per poi ritrovarci da vicino⁴¹.

Scriva Vico:

i primi autori dell'umanità gentilesca quando – dugento anni dopo il diluvio per

lo resto del mondo e cento nella Mesopotamia, come si è detto in un postulato (perché tanto di tempo v'abbisognò per ridursi la terra nello stato che, disseccata dall'umidore dell'universale innondazione, mandasse esalazioni secche, o sieno materie ignite, nell'aria ad ingenerarvisi i fulmini) – il cielo finalmente folgorò, tuonò con folgori e tuoni spaventosissimi, come dovett'averire per introdursi nell'aria la prima volta un'impressione sì violenta. Quivi pochi giganti, che dovetter esser gli più robusti, ch'erano dispersi per gli boschi posti sull'alture de' monti, siccome le fiere più robuste ivi hanno i loro covili, eglino, spaventati ed attoniti dal grand'effetto di che non sapevano la cagione, alzarono gli occhi ed avvertirono il cielo. E perché in tal caso la natura della mente umana porta ch'ella attribuisca all'effetto la sua natura, come si è detto nelle Degnità, e la natura loro era, in tale stato, d'uomini tutti robuste forze di corpo, che, urlando, brontolando, spiegavano le loro violentissime passioni; si finsero il cielo esser un gran corpo animato, che per tal aspetto chiamarono Giove, il primo dio delle genti dette "maggiori", che col fischio de' fulmini e col fragore de' tuoni volesse dir loro qualche cosa; e si incominciarono a celebrare la naturale curiosità, ch'è figliuola dell'ignoranza e madre della scienza, la qual partorisce, nell'aprire che fa della mente dell'uomo, la maraviglia, come tra gli Elementi ella sopra si è diffinita (SN44, § 377).

Il passo è tanto celebre quanto denso; qui lo analizziamo distinguendone tre fasi. La prima parte del mito ci descrive i fanciulli del nascente genere umano come immersi nei loro corpi e abbandonati al disordine delle loro sensazioni. Del tutto opposti ai *bons sauvages* di Rousseau, essi vivevano come animali, ma in realtà la loro umanità si era soltanto "assopita" al punto che bastò lo stupore violento generato da lampi e tuoni per farne entrare in fermento la sensibilità e renderla produttiva.

Se fino a quel momento i bestioni avevano vissuto non guardando oltre la terra sotto i loro piedi, a seguito di quell'*aisthesis* disorientante e terribile si fermarono, esitarono in essa, e tale esitazione li spinse ad assumere una posizione eretta, ad alzare gli occhi e osservare il cielo. Fu questo un *fare* tutt'altro che scontato, dal momento che non si trattò più di un semplice comportamento istintivo, bensì del primo gesto che fece nascere l'uomo a se stesso e lo trasformò in un animale propriamente poetico. È bene rilevare che qui Vico riprende quell'antica formula umanistica che fa dell'andatura eretta, dell'allargamento dell'orizzonte, il decisivo elemento di differenza tra l'uomo e l'animale. Già Platone nella *Repubblica* aveva affermato che «coloro che non hanno esperienza della saggezza e della virtù [...] non hanno mai levato lo sguardo e [...] come animali, guardando sempre in basso, col capo chino a terra e alle mense, si rimpinzano di pastura e si accoppiano»⁴². Il *topos* sarà ripreso, tra gli altri, da Longino, Ovidio, Seneca⁴³; ma in Vico troviamo una sfumatura più "seducente", e cioè il fatto che l'immagine non ha soltanto valore letterario e decorativo ma, conformemente ai principi della nuova scienza, se ne può rivendicare la portata antropologica e antropogenetica.

A partire da questo momento, infatti, i bestioni cominciarono a

lasciar esprimere la loro natura poetica. Il primo lavoro fu quello di personificare l'inanimato: il cielo prese vita e divenne Giove, il primo universale fantastico. «Con un'audacia epistemologica che solo oggi comincia a essere compresa»⁴⁴, Vico sceglie di partire non già (come fanno gli empiristi) da un dato meramente sensoriale, né (come fa Cartesio) da un sentimento di evidenza; piuttosto egli individua negli universali fantastici la prima operazione attestante un'attività specificamente umana in cui biologia e cultura si mescolano, consentendo all'uomo di co-nascere alle cose prodotte e non semplicemente di produrle. In quanto finzioni costruite dall'uomo, gli universali fantastici sono dall'uomo analizzabili; in essi possiamo rispecchiarci per vedere noi stessi, per vedere come la nostra cognizione si sia strutturata a partire dal fitto intreccio che legò insieme sensibilità, fare poetico ed espressione, in un movimento complesso che si pone al di là della logica di causa ed effetto. Tale rispecchiamento ci permette oggi di guardare al farsi del pensiero quale organizzazione di processi di significazione che trasformano in modo radicale la maniera in cui l'uomo interagisce con l'ambiente che lo circonda.

È opportuno rilevare come alcuni studi contemporanei si siano per certi versi mossi nella medesima direzione vichiana. Di particolare rilievo sono per esempio le ricerche con cui Alain Berthoz, studiando il funzionamento cerebrale, ha mostrato che il nostro cervello «non simula soltanto, ma è un emulatore che crea il mondo come nei sogni»⁴⁵, permettendoci di agire e interagire in maniera unica. Sarà forse superfluo ricordare che determinante fu, dal punto di vista evolutivo, proprio quel momento in cui i primati assunsero una posizione eretta? Questo comportò senz'altro un ingrandimento della scatola cranica, e dunque un ulteriore aumento della massa cerebrale da cui dipese senz'altro lo sviluppo di funzioni cognitive più complesse⁴⁶. Dicendo questo non vogliamo certamente fare di Vico il pioniere, oltre che della sua scienza nuova, anche della biologia moderna. Ciò che invece ci interessa suggerire è fino a che punto un'interrogazione estetica che rivendica la piena legittimità speculativa del sensibile, e si interroga sul lavoro di una sensibilità irriducibile a una mera fisiologia delle sensazioni o una psicologia del vissuto percettivo; fino a che punto una tale interrogazione riesca a spingersi dentro il cuore di certe problematiche *vitali*, permettendoci di portare alla luce elementi che rischiano di sfuggire all'attenzione. Come s'è precedentemente rilevato, in questa sede intendiamo tale interrogazione estetica nei termini di un diverso modo di ragionare e di comprendersi come esseri ragionevoli, contrapponendo agli eccessi di chi trasforma il proprio della natura umana sia nel prodotto di leggi generali, sia nel frutto di una contingenza assoluta, quella terza via che guarda invece al *nostro essere poeti*.

Ancora una volta le parole di Vico ci si offrono in tutta la loro perpicuità. Nella celebre *Degnità* LIII il filosofo partenopeo scrive: «Gli

uomini prima sentono senz'avvertire, dappoi avvertiscono con animo perturbato e commosso, finalmente riflettono con mente pura» (SN44, § 218). A ben vedere, né la prima né l'ultima proposizione qui contenute sono originali, infatti: nella prima risuona l'adagio empirista per cui *nihil est in intellectu quod non prius fuerit in sensu*; l'ultima riconduce al punto di vista del razionalismo moderno. Di contro, l'originalità della tesi vichiana risiede *tutta* nella seconda proposizione, e per due fondamentali aspetti. Innanzitutto in essa, diversamente che nelle altre due, viene chiamata in causa quella componente emotiva spesso considerata estranea o marginale dal punto di vista di una teoria della conoscenza. Vico utilizza qui il verbo *avvertire* (non a caso lo stesso di SN44, § 377, «alzarono gli occhi ed avvertirono il cielo») evidenziando il fatto che la percezione emozionale è un processo complesso in cui la sensibilità non si limita meramente a registrare un dato esterno ma lo amplifica: «ce qui m'émeut ne me reste pas extérieur mais s'immisce en moi»⁴⁷. La sensibilità "amplificata" funziona pertanto come una sorta di tessuto connettivo che rovescia impercettibilmente l'interno nell'esterno e l'esterno nell'interno, (come in un nastro di Moebius), permettendo all'uomo di smarrirsi per poi poieticamente ritrovarsi in una realtà da lui stesso costruita.

In secondo luogo il lavorio del sensibile, attardandosi su se stesso – proprio in virtù della perturbazione che lo anima – eccede i suoi limiti e si eleva a una potenza superiore. È qui che il pensiero umano trova cominciamento, in questo slancio della sensazione che fa alzare lo sguardo verso l'intelligibile, ma che ha pur sempre bisogno del sensibile per non perdere la propria umanità e la propria potenza civilizzatrice.

Giunti alla tappa finale del nostro itinerario vichiano non possiamo che riproporre, ancora più decisamente, l'interrogativo che presta il titolo a questo lavoro. Se, come abbiamo visto, «gli uomini del mondo fanciullo furono per natura sublimi poeti» (SN44, § 187), siamo oggi noi moderni in una fase superiore? O piuttosto volgendo a loro il nostro sguardo possiamo (come in uno specchio) ritrovare noi stessi? «Per sí fatto immenso oceano di dubbiezze, appare questa solo picciola terra dove si possa fermare il piede: che i di lui princípi si debbono ritrovare dentro la natura della nostra mente umana e nella forza del nostro intendere»⁴⁸. Questa piccola terra sulla quale possiamo posare i nostri piedi appartiene alla geografia dell'*esprit* non soltanto dei primi uomini, ma dell'uomo in quanto tale. L'indicazione proveniente dalla risposta vichiana al nostro quesito è che la specificità della natura umana si situa al punto di incontro delle due parti di un grande chiasma: da un lato la sensazione, che non cessa di mostrarci il lavorio che le è proprio e le vicissitudini che l'attraversano; dall'altro lato, l'effervescenza dell'intellezione che si amalgama al sensibile, lo plasma e lo riplasma (a livelli di complessità sempre maggiori), producendo un'idea del reale più ricca, più profonda e più umana. La specificità umana sembra situarsi in

qualcosa che comprende queste due *attività* nello stesso tempo: il loro esercizio congiunto struttura la nostra cognizione, e Vico ci suggerisce di ripensarla a partire da una riscoperta della nostra natura poetica.

Prima di concludere vorrei ricordare che di recente, nell'ambito delle *cognitive sciences* e della *philosophy of mind*, sono apparsi non pochi studi intesi a indagare le cosiddette "dotazioni" della mente umana (le sue componenti funzionali e la loro integrazione operativa) e a porre l'accento su quei comportamenti e su quelle abilità che sembrerebbero marcare una discontinuità, tanto evidente quanto che problematica, tra l'uomo e il resto dei viventi. Dalle posizioni anti-riduzionistiche di Gerald Edelman alla neuroestetica di Semir Zeki; dallo studio dei processi metaforici di George Lakoff ai lavori sull'esperienza estetica condotti da Vittorio Gallese e David Freedberg, si è prodotto un rinnovato interesse per i fenomeni estetici e per quel *fare* che, lungi dal produrre «un gran numero di cose che vanno oltre lo stretto necessario» (per utilizzare le parole di denuncia presenti nella *Repubblica* di Platone ⁴⁹), ha una decisiva rilevanza per la comprensione della specificità umana ⁵⁰.

Non è questa la sede per approfondire le interessanti prospettive di ricerca aperte da questi lavori; tuttavia, ai fini della proposta teorica qui presentata, non è inutile richiamare brevemente l'attenzione su alcuni contributi che hanno indicato proprio nella capacità di fare poesia la basilare attività del pensiero che distingue l'uomo dagli altri esseri viventi. Ci riferiamo, in particolare, alle ricerche di Mark Turner, autore di un'opera intitolata significativamente *The Literary Mind*, in cui si sostiene che quegli strumenti mentali erroneamente classificati come letterari, e relegati in un settore separato dalla vita di ogni giorno, sono piuttosto ciò che rende possibile la vita di ogni giorno. Storie, proiezioni, parabole, sono i principi di questa mente letteraria che «is not a separate kind of mind. It is our mind» ⁵¹. Muovendosi in quest'ottica, Turner prende posizione contro la scienza cognitiva tradizionale che ha trascurato lo studio dell'immaginazione umana, ritenendo che sia più facile spiegare primariamente le attitudini che ci sembrano "semplici" e, solo in un secondo tempo, cercare di spiegare cosa sia l'immaginazione. «Je propose d'inverser l'organisation de ces problèmes», affermò Turner in occasione di una conferenza pronunciata al Collège de France nel 2002, precisando che «l'existence de l'imagination humaine est la plus grande énigme scientifique qui soit. C'est l'énigme centrale dans l'étude des êtres humaines. Cette énigme met la science cognitive à l'épreuve, et c'est la plus grande épreuve que nous affrontions» ⁵². Non ritrovare in queste parole un'eco dei motivi vichiani fin qui analizzati è praticamente impossibile. Di certo la somiglianza è più di ordine epistemologico che tematico, e non è questa la sede per dilungarsi in raffronti e verifiche minuziose (probabilmente tutt'altro che ardue).

Basti solo notare che ripensare alla nostra natura poetica significa soprattutto impegnarsi in una differente disposizione interrogativa, in

una modalità capace di far nascere le questioni, di formularle e di svolgerle guardando all'uomo nei suoi limiti e nelle sue effettive capacità. Del resto, per chiudere ancora una volta con le parole di Paul Valéry, «la vrai valeur de la philosophie n'est que de ramener la pensée à elle-même»⁵³.

¹ P. Valéry, *La crise de l'esprit*, in Id., *Variété I et II*, Paris, Gallimard 1924, p. 32.

² Ivi, p. 20.

³ Ivi, p. 22.

⁴ «Le réel refuse l'ordre et l'unité que la pensée veut lui infliger». P. Valéry, *Discours Prononcé au deuxième congrès International d'Esthétique et de Science de l'Art* (1937), in Id., *Variété V*, Paris, Gallimard 1944, p. 247.

⁵ P. Valéry, *La crise de l'esprit*, cit., p. 18.

⁶ Id., *Le bilan de l'intelligence*, in Id., *Variété III*, Paris, Gallimard 1936, p. 261.

⁷ «Je vous avoue que je suis si effrayé de certains symptômes de dégénérescence et d'affaiblissement que je ne constate (ou crois constater) dans l'allure générale de la production et de la consommation intellectuelle, que je désespère par fois de l'avenir». Ivi, p. 263.

⁸ P. Valéry, *La crise de l'esprit*, cit., p. 22.

⁹ Id., *Le bilan de l'intelligence*, cit., p. 263.

¹⁰ Ci sarebbe da riflettere, poi, sul fatto che le stesse scienze del vivente – in particolare la biologia – tendono oggi a sottolineare come di fronte a fenomeni complessi quali la vita non si possono fornire definizioni unilaterali ma occorre assumere una prospettiva storica. Di particolare rilievo è, a tal proposito, l'opera del biologo francese Michel Morange secondo il quale «*La vie est l'histoire*, ou plus exactement histoires, avec une interaction permanente de principes, de règles et de contingences. [...] Cette histoire est une partie même de la définition scientifique de la vie». Cfr. M. Morange, *La vie, l'évolution et l'histoire*, Paris, O. Jacob 2011, pp. 12-13.

¹¹ Cfr. É. Littré, *Dictionnaire de la langue française*, vol. VI, Paris, Gallimard 1961. *Ad loc.* Notiamo, *en passant*, che nei suoi *Mémoires* il generale Charles De Gaulle scriveva: «Si rudes que fussent les réalités, peut-être pourrais-je les maîtriser, puisqu'il m'était possible, suivant le mot de Chateaubriand, d'y mener les Français par les songes», dandoci così modo di comprendere quanto i *songes* siano lontani dall'essere fantasticherie solitarie. Piuttosto, si tratta di pensieri che si pongono al centro del fare concreto dell'uomo, declinandosi come motore d'azione e di cambiamento. Ovviamente non è detto che i *songes* abbiano sempre una connotazione positiva; essi possono anche divorare l'uomo, svuotarlo; per questo motivo – avvertiva Victor Hugo in *Promuntorium somnii* – «il faut que le songeur soit plus fort que le songe. Autrement danger». Ringrazio la Prof.ssa Baldine Saint Girons per avermi fornito queste indicazioni.

¹² Significativi spunti di riflessione si trovano in Jacques Derrida, *L'animal que donc je suis*, Paris, Galilée 2006. In particolare, Derrida critica quel logocentrismo filosofico che, privandolo del *logos*, ha ridotto l'animale in una posizione di inferiorità. Da qui la proposta di effettuare un'operazione decostruttiva mirante non tanto a rovesciare la prospettiva (cioè a «restituire» all'animale ciò di cui è stato privato), quanto a mettere in discussione la frontiera sulla quale si è costruita la tradizionale opposizione uomo-animale. «Il ne s'agit pas seulement de demander si on a le droit de refuser tel ou tel pouvoir à l'animal (parole, raison, expérience de la mort, deuil, culture, instruction, technique, [...]) etc. – la liste est nécessairement indéfinie, et la plus puissante tradition philosophique dans laquelle nous vivons a refusé tout cela à l'« animal »». Il s'agit aussi de se demander si ce qui s'appelle l'homme a le droit d'attribuer en toute rigueur à l'homme, de s'attribuer, donc, ce qu'il refuse à l'animal, et s'il en a jamais le concept *pur, rigoureux, indivisible*, en tant que tels. Ivi, pp. 185-86.

¹³ P. Valéry, *Pièces sur l'art*, Dijon, M. Darantière 1931, p. 70.

¹⁴ G. Canguilhem, *La connaissance de la vie*, Paris, Vrin 1975², p. 71.

¹⁵ P. Valéry, *Discours Prononcé au deuxième congrès International d'Esthétique et de Science de l'Art* (1937), cit., p. 252.

¹⁶ Ivi, p. 256.

¹⁷ Ivi, p. 241.

¹⁸ L'edizione della *Scienza Nuova* 1744 cui facciamo riferimento è quella procurata da Andrea Battistini in Giambattista Vico, *Opere*, I-II, Milano, Mondadori 1990, pp. 411-971.

¹⁹ «Le monde est ma provocation», scrive magistralmente Gaston Bachelard in *L'eau et les rêves*, Paris, J. Corti 1942, p. 181.

²⁰ B. Saint Girons, *L'atto estetico. Un saggio in cinquanta questioni*, Modena, Mucchi 2010, p. 64.

²¹ Cfr. F. Bacone, *Novum Organum*, I, XCV.

²² Si veda anche SN44, § 807.

²³ G. Vico, *De nostri temporis studiorum ratione*, in *Opere*, cit. pp. 131-33. La fonte di Vico è qui Aristotele, *Etica Nicomachea* V, 10, 1137 a-b. Per una ricostruzione storico-filologica dei precedenti del *topos* vichiano si veda G. Giarrizzo, *Vico, la politica, la storia*, Napoli, Guida Editore 1981, pp. 145 e ss.

²⁴ B. Saint Girons, *Vico, Freud et Lacan. De la science des universaux fantastiques à celle des formations de l'inconscient*, "Noësis", 2005, pp. 257-82. La cit. a p. 9.

²⁵ Cfr. E. Cassirer, *An Essay on Man. An introduction to a philosophy of human culture*, New Haven, Yale University press 1945, p. 131: «Instead of defining man as an animal rationale we should define him as an animal symbolicum. By doing so we can designate his specific difference, and we can understand the new way open to man – the way to civilization».

²⁶ A. Battistini, *La sapienza retorica di Giambattista Vico*, Napoli, Guerini & Associati 1995, p. 71. Utili spunti a riguardo si possono trovare anche in A. Battistini, *L'ermeneutica genetica di metafora, mito ed etimologia nel pensiero antropologico di Vico*, in A. M. Lorusso, (cur.), *Metafora e conoscenza*, Milano, Bompiani 2005, pp. 237 e ss.

²⁷ Tale *musa*, come indicato più avanti dallo stesso Vico, è Urania (SN44, §§ 391 e 508). Per un approfondimento cfr. D. P. Verene, *Vico. La scienza della fantasia*, Roma, Armando Editore 1984, pp. 100-01.

²⁸ G. Vico, *Seconda risposta al Giornale de' letterati d'Italia*, in Id., *Le Orazioni inaugurali. Il De itaforum sapientia e le Polemiche*, a cura di G. Gentile e F. Nicolini, Bari, Laterza 1968, pp. 239-77. La cit. p. 257.

²⁹ A. Battistini, *La sapienza retorica di Giambattista Vico*, cit. p. 77.

³⁰ «L'arithmétique et la géométrie sont bien plus certaines que toutes les autres disciplines [...]. De tout cela il faut maintenant conclure [...] que ceux qui cherchent le droit chemin de la vérité ne doivent s'occuper d'aucun objet à propos duquel ils ne puissent obtenir une certitude égale aux démonstrations de l'arithmétique et de la géométrie». René Descartes, *Règles pour la direction de l'esprit, Règle II*, in Id., *Œuvres philosophiques*, Paris, Classiques Garnier 1988, p. 84.

³¹ *Histoire du Renouvellement de l'Académie Royale des Sciences en 1699 et les éloges historiques de tous les académiciens morts depuis ce renouvellement, avec un Discours préliminaire sur l'utilité des mathématiques et de la physique*, par M. de Fontenelle, Paris, M. Brunet 1708, pp. XVII-XVIII.

³² P. Valéry, *La crise de l'esprit*, cit., p. 19.

³³ Nell'autobiografia Vico dirà che i *Pensées* del filosofo francese sono stati per lui dei «lumi sparsi». Cfr. G. Vico, *Vita scritta da se medesimo*, in Id., *Opere*, cit., p. 20.

³⁴ B. Pascal, *Pensées*, Paris, GF Flammarion 1976, § 78-887.

³⁵ G. Vico, *Vita scritta da se medesimo*, in Id., *Opere*, cit., p. 31.

³⁶ Cfr. SN44, § 1106.

³⁷ B. Saint Girons, *Vico et l'Esthétique française*, in "Revue des études italiennes", 2007, pp. 89-98. La cit. a p. 11.

³⁸ Molto appropriate ci sembrano le riflessioni di Leonardo Amoroso che definiscono la *Scienza Nuova* «un *monstrum* di libro, se non altro per la molteplicità dei suoi argomenti: diritto, politica, religione, mito, poesia, linguaggio, ecc., insomma tutto ciò che riguarda il mondo degli uomini (e in particolare le sue origini). Così questa scienza è tante scienze insieme: filosofia, filologia, storia, ma anche – per usare titoli più recenti – un'antropologia, un'ermeneutica, un'estetica, una semiotica, ecc.». L. Amoroso, *Lettura della "Scienza nuova" di Vico*, Torino, Utet 1998, pp. 13-14.

³⁹ Ivi, p. 76.

⁴⁰ B. Saint Girons, *Vico, Freud et Lacan. De la science des universaux fantastiques a celle des formations de l'inconscient*, cit., p. 10.

⁴¹ Per un approfondimento sulla questione epistemologica della distanza e per un ripensamento critico della tradizionale dicotomia soggetto-oggetto, si rinvia a Alfonso M. Iacono, *L'evento e l'osservatore. Ricerche sulla storicità della conoscenza*, Bergamo, P. Lubrina 1987.

- ⁴² Plato, *Resp.* IX, 586a.
- ⁴³ Cfr. *Auct. de subl.* 13.1 e 44.8; *Ov., Met.* 1. 85-87; *Sen., Ad Lucilium*, 65, 19-22.
- ⁴⁴ B. Saint Girons, *L'atto estetico. Un saggio in cinquanta questioni*, cit., p. 63.
- ⁴⁵ A. Berthoz, *La scienza della decisione*, Torino, Codice Edizioni 2004, p. 375.
- ⁴⁶ Tra i numerosi studi apparsi su questo argomento, segnaliamo il recentissimo lavoro di Alain Prochiantz, *Qu'est-ce que le vivant?*, Paris, Seuil 2012.
- ⁴⁷ B. Saint Girons, *Du trouble comme origine de la pensée*, in G. Cacciatore et al., (curr.), *Il corpo e le sue facoltà. G.B. Vico*, «Laboratorio dell'ISPF» (www.ispf.cnr.it/ispf-lab), I, 2005, ISSN 1824-9817, p. 290. Vedasi anche L. Pareyson, *La dottrina vichiana dell'ingegno*, in Id., *Problemi dell'estetica*, Milano, Mursia 2000, p. 122 e ss.
- ⁴⁸ G. Vico, *Scienza nuova 1725*, § 40, in Id. *Opere*, cit.
- ⁴⁹ Il riferimento platonico è a quelle attività mimetiche quali la produzione di immagini, la poesia, la musica che, se da un lato ingrandiscono una città e ne assicurano l'opulenza, dall'altro lato possono determinare una corruzione dei costumi, e quindi ingiustizie. Cfr. Plato, *Resp.* 2. 373b.
- ⁵⁰ Non si può non ricordare, a tal proposito, la celebre definizione aristotelica dell'uomo come il più mimetico (*mimetikotaton*) degli animali, il cui fare è all'origine non soltanto della poesia ma anche di ogni forma di comprensione e apprendimento (cfr. *Poet.* 1448b 4-8). Sulla problematica della *mimesis* nella *Poetica* di Aristotele, in una chiave bio-cognitiva, mi sia permesso di rinviare al mio scritto: *Mimesis, poesia e conoscenza: una "passeggiata" nella Poetica di Aristotele*, in *Atti del Convegno 2011 del CODISCO*, Messina, Edas 2012, pp. 95-105.
- ⁵¹ M. Turner, *The Literary Mind*, New York, Oxford University Press 1996, p. 1.
- ⁵² M. Turner, *L'imagination et le cerveau*, Conférence donnée au Collège de France le mardi 6 juin 2002, <http://ssrn.com/abstract=1291762>.
- ⁵³ P. Valéry, *Discours sur Bergson* (1941), in *Œuvres*, t. I, éd. par J. Hytier, Gallimard, 1957, p. 883-86.

*Da Baumgarten a Baumgarten.
Sigmund Jacob Baumgarten
e la fondazione dell'estetica moderna*
di Alessandro Nannini (Palermo)

Che la figura di Sigmund Jacob Baumgarten (1706-1757) non possa essere relegata ad una frettolosa nota a piè di pagina nelle biografie del più famoso fratello Alexander Gottlieb (1714-1762), in virtù del comune avvicinamento alla prospettiva wolffiana nel corso degli anni Trenta del Settecento, sembra un dato ormai acquisito da parte degli specialisti. Negli ultimi decenni, a venire riconosciuto non è stato solo il ruolo imprescindibile di S. J. Baumgarten nella cosiddetta teologia di transizione (*Übergangstheologie*), che funge da raccordo tra la tradizione veteroprotestante e la “neologia”, ma anche nel campo della filosofia della storia e in quello dell'ermeneutica, su cui tenne lezioni decisive per la successiva riflessione illuminista¹. Ciò che però sembra essere quasi universalmente sfuggito all'attenzione degli studiosi è – alquanto paradossalmente – la sua partecipazione discreta, ma per più versi determinante, ad una fase cruciale di quel pensiero filosofico che proprio grazie al fratello aveva ottenuto una chiara dignità onomastica con il titolo di “estetica”. Obiettivo di questo saggio sarà dunque quello di ricomporre in una serie di percorsi legati tra loro la trama di spunti e di indizi teorici che mostrano – ben al di là di una qualche esternazione episodica – significative convergenze con l'estetica coeva, in primis, per l'appunto, con quella di A. G. Baumgarten, il quale mutuerà da Sigmund alcuni elementi di importanza fondamentale per il proprio progetto.

1. *L'umanizzazione della Bibbia e la legalità del sensibile*

S. J. Baumgarten² nasce vicino a Magdeburgo in un ambiente fortemente caratterizzato dal Pietismo, seguendo il *cursus honorum* delle istituzioni hallensi, così come da testamento paterno, fino a diventare professore ordinario di teologia a soli 28 anni (1734), in un periodo di forti rivolgimenti teorici, dovuti in particolare alla presenza sempre più pervasiva del wolffismo in ogni ambito dello scibile umano. «Status noster pristinus penitus mutatus»³ affermerà poco prima di morire Joachim Lange – l'acerrimo nemico di Wolff nonché del wolffiano S. J. Baumgarten – a testimonianza di quel profondo rinnovamento della parallaxe epistemologica – non solo in campo teologico – da cui

emergeranno scienze “novantiquae” come l’antropologia filosofica, la storia e soprattutto l’estetica.

Se il comune denominatore di questo fermento può essere individuato in generale in una «riabilitazione della sensibilità»⁴ nelle sue molteplici valenze, dal contingente della storia alla psicologia empirica, dalla dimensione dietetica alla riflessione filosofica sulle arti, diventa essenziale dal punto di vista storiografico rintracciare quelle matrici di pensiero che hanno maggiormente influenzato una simile riconfigurazione dei saperi. S. J. Baumgarten – «la corona degli eruditi tedeschi»⁵, per dirla con Voltaire – parteciperà a questo processo nella veste di teologo luterano, in cui però l’aderenza al dettato biblico non impedirà un mutamento radicale nella sua interpretazione, che si presenta sotto il segno di una progressiva umanizzazione, e dunque anche di una rivalutazione dei suoi elementi sensibili⁶.

Da un lato, i redattori dei libri della Bibbia non vengono più considerati – in conformità con la concezione veteroprotestante – alla stregua di semplici amanuensi o strumenti inanimati della volontà di Dio⁷, ma come uomini razionali e liberi, che, in quanto tali, possono essere incorsi in errori o dimenticanze nella stesura dei testi sacri, almeno nelle parti non rivelate⁸. Dall’altro, la stessa operazione ermeneutica non sarà più esclusivo appannaggio dei “rigenerati”, secondo quanto prevedeva il dettato pietista⁹, ma verrà estesa a chiunque possieda i corretti strumenti della disciplina¹⁰.

Questo significa, d’altra parte, che l’esegesi biblica non potrà più fondarsi su presupposti autonomi, ma si dovrà esercitare sostanzialmente in base ai medesimi principi che valgono per ogni testo¹¹, facendo perno sulla nozione «teologicamente neutra»¹² di rappresentazione (*Vorstellung*)¹³. Inutile negare in un tale contesto l’influenza di Wolff, che – a partire dalla seconda edizione (1719) – titolava sintomaticamente il capitolo 12 della *Deutsche Logik* «Von Erklärung einer mit Verstande geschriebenen, und insonderheit der H. Schrift»¹⁴, riducendo così apertamente la Sacra Scrittura ad un esempio particolare di letteratura.

E tuttavia, di contro alla svalutazione wolffiana delle lingue originali¹⁵, S. J. Baumgarten, in questo coerente con la tradizione pietista¹⁶, assegnerà un ruolo basilare alla filologia¹⁷, la quale si fa portatrice di un’ineludibile istanza “umanistica”, nella misura in cui indagare le circostanze storiche pertinenti alla composizione di un libro della Sacra Scrittura – compresa l’identità dell’effettivo estensore – significa implicitamente ammettere che l’autore “autentico”¹⁸ (*der eigentliche Verfasser*) di quel testo non è più Dio, ma l’uomo, o meglio gli uomini concreti che ne hanno vergato i singoli caratteri, donde quegli idiotismi e quella diversità di stili che Baumgarten non si periterà di riconoscere in pieno¹⁹.

Solo alla luce di una simile centralità dell’elemento antropologico

degli “homines Dei” – ormai sempre più uomini tout court – anche la dimensione sensibile potrà finalmente trovare una propria legittimazione scritturale, di contro tanto alla condanna pietista, che la riduceva alla carne del peccato di paolina memoria ²⁰, quanto alla censura razionalista, che la liquidava come *mater erroris* ²¹:

Da ciò derivano in certi autori dei libri biblici – commenterà sibillino S. J. Baumgarten – espressioni del tutto comuni, rappresentazioni *ottiche*, raccordi e modi di dire *affettivi*, *patetici*, sensibili ²².

Torneremo sulla questione degli affetti nell'ultimo paragrafo. Qui conviene soffermarsi in particolare sullo statuto delle rappresentazioni ottiche e delle espressioni sensibili che le designano, perché da queste dipende un argomento essenziale per la successiva giustificazione filosofica dell'estetica.

Nelle lezioni di controversistica pubblicate postume, ma tenute già a partire dalla prima metà degli anni Trenta, la presenza dei *sinnliche Ausdrücke* nella Scrittura è discussa in relazione alla venerabile teoria dell'accomodazione ²³, secondo la quale il parlante – Dio, in questo caso – tenderebbe ad “accomodare” il proprio discorso ai pregiudizi e alle opinioni degli ascoltatori, come accade ad esempio nei brani biblici in cui si allude ad un presunto moto solare. La posizione difesa qui da S. J. Baumgarten ²⁴ consiste nel non ritenere vere in senso proprio simili rappresentazioni ottiche, alla stregua dei sostenitori di un'assoluta verità letterale della Scrittura, ma neppure scorrette, secondo la tesi degli “accomodazionisti” più intransigenti, bensì semplicemente improprie (*uneigentlich*), e dunque, in certo modo, poetiche ²⁵. Già nelle *Meditationes* del 1735, in effetti, A. G. Baumgarten considerava particolarmente poetici i termini impropri (o figurati), nella misura in cui potevano comunicare sensibilmente rappresentazioni non sensibili ²⁶, incarnando così quello che sarà uno dei compiti fondamentali dell'estetica ²⁷, ossia «scientifiche cognitae captui quorumvis accomodare» (*Æ* § 3).

Una proposta del genere, comunque, non è scevra di problemi, intanto perché pensare che una proposizione come «il sole sorge» sia un'espressione impropria, presuppone ancora come unico criterio di appropriatezza a cui commisurare gli eventi naturali l'infedeltà della scienza. Resta poi il fatto che l'accomodazione come strategia retorica ha senso solo se l'autore autentico – che ormai sappiamo essere in buona parte umano – intende davvero quella cosa ²⁸, allorché qui una simile conclusione appare quanto meno dubbia; inoltre, è necessario che l'*accomodatio ad captum vulgi* – per essere davvero tale – consista effettivamente in un procedimento ad hoc per “catturare” uomini dalla conoscenza prescientifica, mentre in questo caso si tratta di espressioni – come conviene lo stesso S. J. Baumgarten – «che

anche ogni copernicano è tenuto ad usare se vuole risultare comprensibile nella vita quotidiana»²⁹.

Nel tentativo di sciogliere i nodi irrisolti, le lezioni di esegesi – a cui la controversistica rinviava – ribalteranno completamente i termini in questione, affermando ora *expressis verbis* che le rappresentazioni e i modi di dire ottici

non sono né errati o scorretti, e neppure impropri (*uneigentlich*), poiché il fine del loro uso non mira ad altro che a risvegliare le relative rappresentazioni abituali e quindi note a ciascuno alla vista di certe cose³⁰.

Ad essere così riconosciuto è un livello di “verità” ottica che resta irriducibile alla verità logica e che, riallacciandosi implicitamente alla cosiddetta *accomodatio secundum apparentiam nostri visus*³¹, fa appello a quella trama percettiva della nostra esperienza che – lo vedremo meglio nel quarto paragrafo – trovava in S. J. Baumgarten un valido sostegno sul fronte dell’antropologia teologica. Se dunque non è più l’astronomia a richiedere una tutela dalle ingerenze bibliche, ma piuttosto il contrario – come aveva ben compreso già Keplero³² – la difesa della Scrittura e della sua “lettera” non potrà che essere istruita sul piano della sensibilità stessa.

Quanto sia importante un tale dibattito per la nascita di una riflessione genuinamente estetica ce lo indica nel modo più chiaro Georg Friedrich Meier, il quale, nel trattato sulla verosimiglianza estetica degli *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften* (1748-50), parte proprio dal problema delle rappresentazioni ottiche di S. J. Baumgarten³³ – associate ad un probabile riferimento alla *Critische Dichtkunst* di Breitinger³⁴ – non facendone però più la trasposizione poetica di una verità in ultima analisi logica, ma la base dimostrativa di una verità propriamente estetica³⁵:

Chi volesse sostenere il contrario, costui dovrebbe – per fornire un esempio perfettamente probante – rigettare come false tutte le rappresentazioni ottiche, e chi non prenderebbe per folle un simile critico? Se dunque un poeta, che non abita lontano dal mare, dice che l’alba sorge dal mare [...] o che il sole tramonta nel mare [...], tale rappresentazione si presenta all’intelletto come falsa. Se però si lascia decidere la questione agli occhi soltanto, non verrà percepito alcunché di falso nell’intera rappresentazione. Di conseguenza tali pensieri sono esteticamente veri³⁶.

Solo l’istituzione di una scienza della conoscenza sensibile può dunque legittimare in maniera definitiva una pretesa di verità inerente alle rappresentazioni ottiche³⁷ di cui è imbevuto l’orizzonte abituale e storicamente relativo del fruitore, che tanto contribuirà all’affermazione di un’utilità dell’estetica alla vita quotidiana (*Æ* § 3), ovvero – il che poi è l’altra faccia della stessa medaglia – alla valorizzazione estetica della *cognitio communis*. Non stupisce allora che nel corso di ermeneutica

del 1752, S. J. Baumgarten introduca esplicitamente la correttezza o verità delle rappresentazioni ottiche come un principio mutuato dall'oratoria³⁸, riportando anche in sede esegetica gli esempi astronomici della controversistica, forse mediati dall'influenza di ritorno dello stesso Meier³⁹, i quali non valgono più solo per il popolo incolto, ma anche per il più acuto filosofo, «der allerschärfste Philosophus»⁴⁰, quel filosofo che – ricorda il fratello – resta «homo inter homines» (Æ § 6), e dunque non potrà espungere da sé la compagine sensibile (K § 6), ormai riconosciuta anche nella teologia di S. J. Baumgarten come inseparabile dalla stessa condizione umana.

2. La scoperta della storia e la legalità del contingente

Ai fini dell'incipiente estetica moderna, tuttavia, non è solo il riscatto dei sensi a trovare nell'interpretazione biblica di S. J. Baumgarten un puntello fondamentale, ma anche la difesa di quel *Besondere*, di quell'elemento “particolare”, di cui – a giudizio di Baeumler – A. G. Baumgarten sarebbe stato il primo pensatore⁴¹. Se, infatti, «la parte più notevole e importante [della Rivelazione] consiste in eventi e poggia su eventi che sono in relazione con altre storie»⁴², sarà necessario – quanto meno per motivi apologetici – sviluppare un metodo volto a comprovare la plausibilità e la legalità intrinseca di ciò che non può essere tradotto in un linguaggio logico universale, ad esempio la resurrezione di Cristo⁴³.

Benché questa prospettiva si rivolga alla storia, di cui S. J. Baumgarten rivendica con chiarezza la possibilità di uno statuto scientifico⁴⁴, tale concezione non risulta estranea neppure all'estetica, se non altro perché – come suggerisce Fulda⁴⁵ – tra l'estetica come scienza dell'individuale e la storia come *cognitio rerum singularium*⁴⁶ sussistono rapporti spesso sfuggenti, ma straordinariamente proficui. Una conclusione di questo genere, ad ogni modo, corre non di rado il rischio di glissare sulla componente retorica della *Geschichtsschreibung* medio-settecentesca, in ossequio al potente dogma della *Entrbeterisierung*, per cui la scientificità della disciplina storica sarebbe direttamente proporzionale al distacco dalla precedente base umanistica, la quale tutt'al più trascolorerebbe in un'estetica del disinteresse⁴⁷. Il problema è tanto più significativo per il progetto di S. J. Baumgarten, il quale – anticipando le mosse di Alexander nell'*Æsthetica* – unisce allo scopo apologetico di fondo un'architettura sistematica wolffiana, che però può sostanziarci – lo vedremo tra poco – solo attraverso un'imponente intelaiatura retorica.

Di contro agli attacchi scettici del pirronismo francese che si stava diffondendo anche in Germania⁴⁸, S. J. Baumgarten si sforza dunque di avvalorare le peculiari possibilità gnoseologiche della storia⁴⁹, riconoscendo nella *cognitio historica* wolffiana⁵⁰ non più l'«infimus gradus humanae cognitionis»⁵¹, ma – esattamente come il fratello – il terreno

di coltura per una “scienza nuova”⁵². Il disegno più compiuto in questo senso lo possiamo ritrovare nella prefazione (1744) alla traduzione tedesca della *Universal History*⁵³, dove la storia, intesa come «notizia fondata di eventi accaduti»⁵⁴, presuppone ancora tacitamente la suddivisione retorica tra *res* e *verba* nonché la tradizionale tricotomia di *inventio*, *dispositio* ed *elocutio*, che la distingue dalla mera cronologia o dalla storia senza fondamento⁵⁵.

La specifica topica qui sviluppata prevede di scegliere gli eventi da presentare non in base alla loro importanza assoluta, ma all’influenza che esercitano sugli eventi successivi, in modo da formare a livello della *dispositio* una connessione il più possibile stringente, che renda – terzo momento – perspicua e vivida la rappresentazione⁵⁶. Una tale “verosimiglianza interna” – consistente essenzialmente in una «[conformità] alle circostanze in cui [l’evento] deve essere accaduto» secondo il senso comune⁵⁷ – non potrà però mai essere disgiunta dalla stretta sorveglianza della “verosimiglianza esterna”, e cioè dall’affidabilità e dal numero delle fonti favorevoli⁵⁸. La narrazione di un fatto, dunque, dovrà al contempo persuadere a livello sensibile e convincere a livello razionale, confermando la presenza di una legalità del contingente irriducibile alla dimostrazione matematica, ma nondimeno depositaria di una peculiare perfezione, di natura – possiamo pensare – specificamente estetico-logica.

È il duplice volto della *Wahrscheinlichkeit* a rendere possibile un simile connubio, saldando, di nuovo sotto il profilo retorico, il motivo doxastico della *narratio* con quello endoxastico dell’*argumentatio* – il piano della verità come verosimiglianza con il piano della certezza come probabilità. A differenza, però, di Alexander, che pure adottava il medesimo modello wolffiano (*Æ* §§ 431; 437), discusso sull’esempio di uno storico come Livio (*Æ* §§ 437-38), in cui il criterio “pragmatico”⁵⁹ del *reddere rationem* si univa all’esigenza di alimentare l’analogo della ragione con esempi tratti dall’*εἰκός* (*Æ* § 484), la nozione di verosimiglianza interna di Siegmund restringerà l’orizzonte di intesa tra scrittore e lettore al solo inserimento della circostanza da giustificare nella più opportuna concatenazione di eventi. Quando A. G. Baumgarten riprenderà implicitamente questa idea di *verisimilitudo* (*Æ* §§ 518; 521; 601; 868), la sua applicazione verrà circoscritta non a caso alla finzione “completamente ignota” – quella finzione che eccede per definizione la rete di aspettative dei lettori e che deve far perno esclusivamente sulla propria ferrea coerenza strutturale per potersi infine legittimare⁶⁰.

Sarà per l’appunto la verosimiglianza interna, elaborata originariamente nel dibattito poetico coevo⁶¹, a diventare determinante nelle teorie del romanzo di fine Settecento⁶², proprio grazie all’accezione attribuitale da S. J. Baumgarten, il quale aveva riacordato la nozione ancora umanistica di “storia pragmatica” con la sua formulazione moderna, in cui l’elemento pragmatico non si dovrà più rintracciare in un

insegnamento vantaggioso per la vita del lettore, ma nella rete completa di moventi che innervano il piano degli eventi⁶³, universalizzandone la portata in quello che sarebbe diventato il “singolare collettivo” (Koselleck) della Storia.

Dal *Versuch über den Roman* di Blanckenburg agli scritti critici di Wezel, il nuovo significato di verosimiglianza, «consistente soltanto nella sufficienza delle cause agli effetti»⁶⁴, assurge a cardine metodologico del romanzo della *Spätaufklärung*, il quale, «nelle sue parti narrative, assume in tutto e per tutto il volto della storia»⁶⁵ e in cui «niente è per sé stesso», poiché «così come ogni evento ha la sua causa efficiente, allo stesso modo questo evento diventa a sua volta la causa efficiente di un evento successivo»⁶⁶. Già S. J. Baumgarten, ad ogni modo, aveva esplicitato la grande affinità tra i romanzi e la storia, in particolare la biografia, sostenendo ad esempio che l'unità dei nessi che regna in quest'ultima non è data – come negli altri generi storici – dalla susunzione delle parti e dei singoli racconti sotto concetti generali, ma dall'inarrivabile coesione dell'*omnimode determinatum*, che ne ratifica la superiorità per ragioni eminentemente estetiche:

Per questo motivo [...] la poesia elegge a modello le biografie in vista del sommo diletto, il quale può essere conseguito dalla narrazione massimamente sensibile (*die sinlichste Erzählung*) degli eventi mediante l'immaginazione⁶⁷.

Certo, se il romanzo è tanto simile alla storia, non è da sottovalutare neppure «il pericolo di essere trasformata in romanzi che la storia corre nelle mani di certi storici», soprattutto se al posto del necessario controllo endoxastico delle testimonianze e delle fonti subentra «l'ingegno e il fuoco dello spirito poetico»⁶⁸. Non la storia, dunque, dovrà essere narrata come un romanzo, ma il romanzo come la storia, in modo da escludere l'enumerazione cronachistica degli episodi che avrebbe suscitato sempre di più – come nel *Belphagor* di Wezel – l'effetto del ridicolo, per incrementare al contrario quella vividezza (*Lebhaftigkeit*) a cui contribuiscono all'unisono la struttura pragmatica del racconto e la necessità di favorire la visione autoptica nel lettore – tecniche consigliate ancora da Gatterer nella sua *Vorrede von der Evidenz* (1767) in vista di un'intuizione sensibile degli eventi narrati⁶⁹. Quando Meier e S. G. Lange giungeranno a discutere con chiarezza dei rapporti che intercorrono fra belle scienze e storia⁷⁰, il nesso decisivo tra le due discipline verrà individuato proprio in quel comune appello alle facoltà inferiori dell'anima che lo stesso S. J. Baumgarten considerava come parte integrante del compito dello storico⁷¹. A differenza di quanto poteva sembrare a tutta prima, dunque, non sarà solo il presupposto apologetico a decretare l'utilità fondamentale della storia, poiché – nel giustificare “scientificamente” il contingente – quest'ultima manifesta con sempre più forza un'inaggrabile tensione antropologica, che rivendica ormai un valore in quanto tale⁷².

3. La rivalutazione delle belle scienze e il tema del buon gusto

È proprio in questa interazione tra teologia e riscoperta dell'uomo che si possono rintracciare le basi della riflessione di S. J. Baumgarten sulle belle scienze, quelle "scienze" di cui il primo trattato sistematico di estetica – gli *Anfangsgründe* di Meier – cercherà di indagare per l'appunto i "principi primi". Ciò è tanto più sorprendente se si considera la vasta letteratura⁷³ che il movimento pietista – nel quale S. J. Baumgarten era cresciuto e in cui in gran parte si riconosceva⁷⁴ – aveva prodotto contro il "mondo", abolendo lo spazio delle cose moralmente indifferenti a cui venivano ricondotte le arti dal luteranesimo ortodosso⁷⁵. Basti pensare all'intransigenza di Jacob Baumgarten, padre di Siegmund e Alexander, il quale, nel tentativo di diffonderne l'insegnamento, aveva tradotto in tedesco uno scritto latino di Breithaupt contro l'abuso dell'oratoria e dei romanzi, colpevoli di «insozzare il popolo cristiano» con le loro prurigini libidinose⁷⁶. Alla condanna a livello teorico, però, non sempre corrispondeva una pratica altrettanto coerente, ad esempio nel caso della retorica, che continuava ad essere ufficiosamente esercitata persino all'interno del Waisenhaus⁷⁷, soprattutto per il suo contributo all'esegesi biblica, lungo una tradizione che dai Padri della Chiesa giungeva fino alla *Clavis Scripturae* (1567) di Mattia Flacio Illirico, così importante per la concezione pietista degli affetti⁷⁸.

Se dunque non è nuovo l'interesse per lo stile biblico nonché per specifiche questioni retoriche, nuova è la volontà di fare della Scrittura un testo poetico tout court, a cui applicare con successo l'apporto interpretativo delle belle scienze, proprio ad opera di un membro autorevole di quel Pietismo che le aveva osteggiate e proscritte. Appena un anno dopo la prefazione all'*Algemeine Welthistorie*, in effetti, S. J. Baumgarten scriverà un'altra prefazione decisiva⁷⁹ – datata 30 settembre 1745 – questa volta alla traduzione tedesca dei *Salmi* da parte di Samuel Gotthold Lange, intitolata sintomaticamente *Oden Davids*. Benché la considerazione dei salmi alla stregua di odi fosse operazione già tentata ad esempio da Boileau nel suo *Discours sur l'ode* (1693), sembra oggi assodato che il salterio abbia potuto fungere da testa di ponte privilegiata per una «estetizzazione della Bibbia»⁸⁰ proprio verso la metà del Settecento, tanto da motivare almeno in parte l'affermazione di Bader, per cui «[l]'estetica [avrebbe] il suo terreno di esercitazione originario nell'ambito dei salmi»⁸¹.

La prefazione di S. J. Baumgarten, ad ogni modo, amplia questa prospettiva in direzione dei reciproci vantaggi che possono arrecarsi la Sacra Scrittura in generale e «le cosiddette belle scienze»⁸², ossia, in senso stretto, l'oratoria e la poesia (*Dichtkunst*), definita come «il livello più alto dell'oratoria sensibile». Intanto, la Bibbia offre una serie di modelli da imitare ai poeti, cosicché chiunque li legga con attenzione «[debba] necessariamente essere commosso e ammirato dalla

superba realizzazione del più sublime contenuto e dall'eccitante bellezza dell'intera esposizione»⁸³. Basti pensare ai tre canti iniziali del *Messia* di Klopstock (1748), che S. J. Baumgarten sarà tra i primi ad elogiare sulla propria rivista come l'ennesima conferma dei vantaggi «che possono derivare alle belle scienze dalla religione rivelata e dalla vera virtù»⁸⁴, in perfetto accordo con il fratello Alexander (K § 395), il quale attribuiva al compito di pensare Dio in modo bello la più alta dignità etica (K §§ 64; 126)⁸⁵.

Se quindi S. J. Baumgarten considera il testo sacro come un repertorio di situazioni, di pensieri e di espressioni utili ai poeti, riconoscendo così con franchezza il contributo delle belle scienze alla sua stessa stesura, ciò significa che la Scrittura non potrà che giustificare in pieno quelle medesime abilità retoriche e poetiche, avallando infine la cogenza del loro utilizzo. Anzi: se fino a quel momento – come ricorda S. J. Baumgarten in una sorta di inventario delle critiche pietiste – le belle scienze erano state giudicate attività perverse di gente sfaccendata, lussuosa vanità e offesa alla verità, ora non solo la loro peccaminosità viene completamente derubricata, ma lo stesso esercizio di tali capacità comincia ad essere percepito esplicitamente come un obbligo dell'uomo, perché Dio per primo le ha nobilitate, scegliendole come strumenti della sua rivelazione:

Si può perciò dimostrare con sufficiente chiarezza che Dio non è nemico di questa forma di piacere sensibile degli uomini e che la pietà (*Gotseligkeit*) non esige l'inimicizia del buon gusto⁸⁶.

Così S. J. Baumgarten, in un'affermazione davvero epocale, che funge da autentico salvacondotto teologico dell'estetica, da cui deriveranno poi i servizi che le stesse belle scienze possono rendere al testo biblico nell'evitare alcuni fraintendimenti interpretativi e nel diffonderne la verità dottrinale e morale, anche qui in linea con il pensiero del fratello⁸⁷.

Non è un caso allora che alla base dell'esaltazione estetica della Scrittura da parte di Meier⁸⁸ e Lange⁸⁹ stia ancora una volta la prefazione del maestro, capace di indicare con forza il modello a cui i poeti tedeschi dovevano ispirarsi per risollevare le Muse dalla corruzione dilagante. Soltanto la restaurazione del buon gusto⁹⁰ potrebbe dissipare infatti l'oscurità delle epoche buie, così come accaduto nell'età della Riforma, in cui l'eredità classica era stata rinnovata e purificata in particolare per merito di Melantone⁹¹. Contro ogni aspettativa, dunque, il saggio di S. J. Baumgarten – che almeno all'apparenza si sarebbe dovuto limitare a sancire la perfezione divina dei salmi a scapito di Pindaro e Orazio, ribadendo così il contenuto della prefazione del traduttore Lange – si conclude invece con un vero e proprio peana all'umanesimo degli scrittori greci e romani, che rinviava con tutta probabilità all'*Einleitung in die so genannte Schöne Wissenschaften oder litteras humaniores* del

pietista Johann Friedrich Bertram, di cui troviamo riscontro nella biblioteca baumgarteniana ⁹².

E tuttavia, mentre nell'opera di Bertram le belle scienze, comprensive di tutte le discipline legate alle lingue e alla storia ⁹³, erano subordinate al dettato agostiniano della *reductio artium ad sacram Scripturam*, S. J. Baumgarten attribuirà loro uno statuto sempre più autonomo rispetto alle cosiddette scienze rigorose, perfezionatesi nella modernità in maniera indipendente dalle prime ⁹⁴. Se nell'epistola encomiastica indirizzata al fratello in occasione della laurea conseguita il 26 febbraio 1735 era ancora evidente la funzione preliminare – benché imprescindibile – degli studi letterari ⁹⁵, a cui lo stesso Siegmund rivendica il merito di aver introdotto il giovane Alexander anche al di là dei normali programmi accademici, più innovativo è il tenore della precocissima e pressoché ignorata recensione alle *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*, datata 21 settembre 1735, due giorni prima della stessa discussione ufficiale della tesi ⁹⁶. Allo scopo di prevenire i più che probabili detrattori, i quali avrebbero potuto giudicare inutile un'opera volta a dimostrare la natura e le norme della poesia, S. J. Baumgarten non solo ribadirà l'afflato umanistico delle *litterae elegantiores*, che giovano tanto al bene della *res publica* quanto a quello della *civitas sacra*, ma avvertirà l'urgenza di incoraggiare in prima persona l'espansione delle *artes* in un periodo di gretto scolasticismo ⁹⁷, anche alla luce del riuscito tentativo del fratello di «trasporre in scienza una disciplina da lungo tempo trattata in forma di arte» – tentativo che sfocerà come noto nella definizione generale dell'estetica ⁹⁹.

Per quanto, dunque, in S. J. Baumgarten l'auriga che tiene le briglie – l'*imperium* – delle facoltà inferiori non prenda ancora il nome di estetica, questo si discosta certamente dal cupo moralista che brandisce la minaccia della dannazione eterna, assumendo piuttosto i lineamenti gentili di quel buon gusto che con le sue potenzialità pedagogiche preannuncia già un primo tentativo di educazione estetica del genere umano ¹⁰⁰. Per altro verso – conviene sottolinearlo – proprio i principi menzionati da S. J. Baumgarten costituiranno il presupposto su cui il fratello fonderà l'apologia dell'estetica: in primis, la candida ammissione che la Bibbia non comanda mai «la totale eliminazione del sensibile», il che «significherebbe voler spogliarsi della natura umana» (K § 12); e poi, la necessità di una guida e di un perfezionamento della sensibilità che, lasciata a sé stessa, potrebbe essere foriera – allora sì – di corruzione ed errori (Æ §§ 7; 12):

Le passioni, l'immaginazione e l'ingegno non restano mai inefficaci e non possono essere separati dalla natura umana: tanto meno, dunque, sono elaborati, perfezionati, condotti ad un ordine regolare e impegnati in un modo decoroso, tanto maggiore è la facilità con cui prorompono nelle più sbrigliate sregolatezze ¹⁰¹.

4. *Antropologia teologica e perfezionamento dell'uomo*

La valorizzazione dell'ambito del sensibile e del contingente nonché l'esigenza di un suo perfezionamento, che in S. J. Baumgarten interseca – abbiamo visto – il campo dell'ermeneutica, della storia e della poetica, non può non trovare la sua legittimazione ultima in un mutamento radicale dell'antropologia teologica rispetto al pessimismo luterano – un mutamento riconducibile, tra l'altro, all'impatto esercitato dall'opera di Johannes Coccejus, e in generale dalla teologia federale nederlandese ¹⁰².

Se in una tale prospettiva il patto d'opere (*foedus operum*) tra Dio ed Adamo – considerato come *caput foederale* in cui è rappresentata l'intera umanità – consentiva di motivare facilmente l'imputazione ad ogni uomo di una colpa originaria, a cui doveva seguire in retaggio l'umana corruzione, in alcune dogmatiche luterane del primo Settecento influenzate da questa corrente la dottrina della corruzione non sembra propagarsi immediatamente a partire dall'imputazione del peccato di Adamo, con il quale si raccorda solo a posteriori e in maniera estrinseca, bensì piuttosto in base al legame naturale che unisce i genitori ai figli ¹⁰³. L'accento troverà piena espressione in S. J. Baumgarten, il quale si spingerà – per dirla con Schubert ¹⁰⁴ – laddove nessun altro teologo luterano si era mai spinto prima, affermando esplicitamente che «il male interno dell'uomo non è in tal modo [con il *nexus moralis* dell'imputazione] minimamente aumentato» ¹⁰⁵.

Se infatti è vero che «la confusione della conoscenza umana [...] non appartiene alla corruzione in sé, ma è necessaria negli esseri contingenti» ¹⁰⁶, neppure Adamo nello *status integritatis* – in quanto essere contingente e finito – risultava provvisto sin dal principio di conoscenze già del tutto sviluppate ¹⁰⁷, ma disponeva soltanto di capacità o disposizioni superiori a quelle dell'uomo *post lapsum* da un punto di vista meramente quantitativo. Mentre nella tradizione federale classica di un Coccejus tali disposizioni evolvevano in abilità unicamente per mezzo di un appello costante a Dio ¹⁰⁸, S. J. Baumgarten innesterà questa tesi su un retroterra marcatamente wolffiano ¹⁰⁹, riconoscendo infine all'uomo originario le «forze sufficienti» ¹¹⁰ per potersi affinare con il solo esercizio ¹¹¹. È dunque proprio in virtù della conclamata analogia con il loro capostipite che anche i discendenti di Adamo saranno chiamati ad avviare un processo graduale di autoperfezionamento, volto non tanto a redimerne la dimensione sensibile nella luce di un'assoluta distinzione, quanto piuttosto a ricomporre la frattura di quell'originario equilibrio tra facoltà superiori e inferiori dell'anima che in fondo costituiva la vera prerogativa dello *status integritatis*: «Affermiamo [...] che questo conflitto [tra facoltà superiori e inferiori] non era necessario [nello stato originario], e non apparteneva all'essenza dell'uomo» ¹¹².

Insomma, alla concezione, dominante nel luteranesimo del Seicento, per cui l'immagine di Dio *speciatim spectata* appariva ormai cor-

rotta in maniera irrevocabile, lasciandoci solo una qualche conformità generale con il Creatore ¹¹³, si sostituisce un'idea progressiva, per cui l'*homo integer* non è tanto una realtà protologica definitivamente trascorsa, ma un compito teleologico da realizzare nel futuro, e di cui è necessario cercare dei riscontri anche a livello empirico. Incalzato da quelli che definiva i «naturalistisch gesinte Schriftsteller» ¹¹⁴, inclini a negare la necessità di una rivelazione speciale di Dio, S. J. Baumgarten non disdegnerà di raccordare la propria antropologia teologica con il punto di vista della neonata etnologia, guardando con favore al tentativo del gesuita francese Lafitau ¹¹⁵ di riconoscere nel selvaggio coevo un esempio tangibile dell'uomo *post lapsum*, a riprova del possibile affinamento delle capacità umane nel corso della *Gesittung* o *civilisation* ¹¹⁶.

Tanto più che nel contesto wolffiano in cui si muove S. J. Baumgarten, l'*integritas* a cui mira questo processo progressivo non si configurerà più soltanto secondo il passo paolino di 1. Tess 5, 23 come unione di corpo, anima e spirito, ma – lo abbiamo accennato – come una riconciliazione ormai del tutto psicologica tra le diverse facoltà dell'anima ¹¹⁷, che è possibile promuovere già con l'impiego degli stessi mezzi naturali, di cui le belle scienze offriranno un valido prototipo ¹¹⁸. E tuttavia, lungi dal ridursi ad una legge di natura che avrebbe wolffianamente lo stesso valore «anche se Dio non ci fosse» ¹¹⁹, la necessità del perfezionamento acquisisce qui lo statuto di un'ingunzione divina, dal momento che l'*unio cum Deo* – meta finale dell'intera riflessione di S. J. Baumgarten – non può che realizzarsi mediante il coinvolgimento di «tutto l'uomo, in ogni sua parte (*der gesamte Mensch, ganz und gar*) [...], senza affatto escludere le forze sensibili inferiori» ¹²⁰. Coerente con queste premesse apparirà dunque il dovere per i cristiani di

curare quanto più possibile il miglioramento e l'accrescimento di tutte le loro forze naturali e soprannaturali [...]; dunque [i cristiani] sono obbligati, [...] per quanto concerne le loro capacità naturali, a non lasciare nulla di completamente inutilizzato, ma in parte a rendere più confacenti al loro santo uso le forze superiori dell'anima per mezzo di un legittimo esercizio [...]; in parte a rendere più adatte le forze inferiori del sentimento, dell'immaginazione, della memoria e dei moti sensibili dell'animo ad un uso conforme al loro scopo ¹²¹.

È la stessa esigenza espressa da A. G. Baumgarten nell'*Ethica philosophica* del 1740 ¹²², il quale con tutta probabilità aveva meditato a lungo sul testo di Siegmund ¹²³, così come sulle posizioni dell'antropologia federale mediate dal fratello ¹²⁴, di cui aveva ascoltato in gioventù le lezioni teologiche ¹²⁵.

Per quanto raramente notato, la valorizzazione del *ganzer Mensch* ¹²⁶ trova qui una delle matrici più feconde, che S. J. Baumgarten vedrà realizzarsi già nel caso della storia ¹²⁷, in grado di attivare nel lettore – l'affermazione è esplicita – sensibilità e ragione (*Sinlichkeit und Vernunft*), passioni e liberi moti della volontà, poiché «tutte le capacità

dell'anima umana vengono impegnate, [...] intrattenute e al contempo affinate in modo impercettibile e senza costrizioni»¹²⁸. Ad un tale esempio si ispirerà forse A. G. Baumgarten¹²⁹ nel disegnare certi tratti dell'*aestheticus felix*¹³⁰, colui che appunto possiede «una buona mente e un buon cuore» (K § 28) ed è in grado di racciare armoniosamente la ragione alle facoltà inferiori dell'anima¹³¹, sviluppando in abilità le proprie disposizioni¹³² attraverso un opportuno esercizio¹³³, frutto di un'*aedificatio* ad un tempo sensibile e intellettuale¹³⁴, per la quale l'uomo deve ritenere responsabile sé stesso e non più – come ancora in Coccejus – una *gratia extraordinaria* di Dio.

È certamente vero, allora, che per S. J. Baumgarten la sensibilità sregolata va repressa – pena la perdita dell'agognato equilibrio delle capacità umane – ma tale repressione (*Unterdrückung*) significherà sempre *Herrschaft*¹³⁵ – l'esatto corrispondente dell'*imperium* richiesto dal § 12 dell'*Æsthetica* – e mai annientamento¹³⁶, dal momento che

lo sforzo verso una completa repressione o eliminazione della sensibilità (*Sinlichkeit*) o una piena insensibilità non solo è in sé inutile, ma è anche illegittimo, e connesso ad una grave perdita nell'accrescimento dell'unione con Dio¹³⁷.

Insomma, se per entrambi i fratelli Baumgarten le facoltà inferiori dell'anima non si possono più identificare con la carne del peccato, inscrivendosi al contrario all'interno di una dimensione inaggrabile dell'essere umano nella sua finitezza, non sarà affatto forzato considerare il progressivo affinamento della sensibilità come un tentativo di adempiere a quei doveri verso sé stessi¹³⁸ che – secondo la tradizione pietista a partire da Spener¹³⁹ e in netta contrapposizione a Wolff¹⁴⁰ – non precedono, ma seguono e presuppongono i doveri verso Dio¹⁴¹. Il progetto dell'estetica di A. G. Baumgarten – visto in questa luce – non si limiterà dunque ad una semplice ristrutturazione circoscritta al perimetro del sistema razionalistico wolffiano, ma assumerà la coerenza e la dignità dell'obbedienza ad un comando di Dio, la quale contribuisce – per quanto possibile – a restaurarne l'immagine in noi¹⁴²: «Esto imago dei tui tam ipsi similis, quantum esse potes»¹⁴³.

5. Dalla Wirkungstheologie alla Wirkungsästhetik

Sarà proprio il perfezionamento continuativo dell'uomo intero ad essere per S. J. Baumgarten la miglior propedeutica all'elargizione della grazia che annuncia l'unione con Dio – un'unione ormai spogliata di ogni aura mistica a favore di un'accezione etico-pratica, capace di rinvigorire l'operato del cristiano, fino a ispirargli la conoscenza viva delle verità divine¹⁴⁴.

La nozione cruciale di “conoscenza viva” affonda le proprie radici teologiche nello spiritualismo seicentesco¹⁴⁵, che rielaborava l'appello di Lutero a favore di una fede viva del cristiano¹⁴⁶, per essere poi accolta dal Pietismo di Spener¹⁴⁷ e Francke¹⁴⁸ con il compito di indicare

l'impareggiabile efficacia di cui è pervasa la vera esperienza di Dio, di contro alla vuota speculazione ereditata dall'inerzia e dalla morte dell'antico Adamo. Un simile raccordo tra conoscere ed agire non poteva non deviare l'interesse dei filosofi, che sin dai tempi di Aristotele si erano arrovellati sulla questione: tanto Thomasius¹⁴⁹ quanto Wolff¹⁵⁰ si approprieranno in effetti della dottrina, mutandone però l'elemento fondamentale, dal momento che la "vita" che ci spinge ad agire non verrà più reputata un dono dello Spirito Santo, ma una caratteristica tutta interna alle nostre rappresentazioni.

L'accentuazione antropologica del concetto non è comunque estranea neppure al teologo S. J. Baumgarten, il quale ricondurrà la dicotomia tra conoscenza morta e conoscenza viva alla distinzione tra teologia naturale e teologia rivelata¹⁵¹. Sarà ovviamente la seconda a vedersi riconoscere il primato, sia perché capace di convincere anche le persone meno istruite, lasciando da parte le verità generali della teologia naturale, sia perché la teologia rivelata possiede una "maggiore sufficienza" a realizzare il fine supremo dell'unione con Dio, fornendo rappresentazioni intuitive dotate di «influenza ed effetto nell'eccitazione dei moti dell'animo e nella determinazione della volontà, in cui consiste l'autentica vita di una conoscenza»¹⁵².

Proprio una tale adesione emotiva del fedele caratterizzava già la dottrina dell'*efficacia Scripturae*, considerata dalla tradizione veteroprotestante come l'ultima e la più importante delle *affectiones* bibliche¹⁵³, quelle caratteristiche – ad esempio la somma *auctoritas*, la *veritas*, la *perfectio* o *sufficiencia*; la *perspicuitas*; l'*infallibilitas* e appunto l'*efficacia* – che dovevano distinguere la Bibbia da ogni altro testo letterario in base alla sua ispirazione divina. È anche alla luce di una simile sovrapposizione tra gli effetti dell'*efficacia Scripturae* e quelli della *lebendige Erkenntnis* che il fratello Alexander potrà guardare con tutta probabilità al modello delle *affectiones*¹⁵⁴ per stilare l'elenco delle sei perfezioni della conoscenza¹⁵⁵, culminanti per l'appunto con il criterio della vita.

La forza-vita della Sacra Scrittura può essere classificata secondo S. J. Baumgarten in naturale e soprannaturale. La forza naturale accomuna la Bibbia ad ogni altro scritto, in virtù della sua natura esclusivamente umana¹⁵⁶, e si divide ulteriormente in due categorie: da un lato, la forza razionale o "efficacia logicomorale", che – attraverso la conoscenza del nesso di più verità – può esercitare un influsso sull'intelletto e sulla volontà in vista della convinzione del fedele. Dall'altro, una forza sensibile (*sinliche Kraft*),

che si manifesta attraverso rappresentazioni vivide e commoventi, e attraverso l'ornamento di singole verità e la relativa esposizione. Cosa che viene chiamata *efficacia* o *vis rhetorica, imaginativa, aesthetica*, per mezzo della quale la Sacra Scrittura agisce realmente sulle forze inferiori dell'anima umana, per produrre passioni e moti dell'animo nei lettori. A ciò appartiene lo stile *patetico, affettivo*, stimolante di alcune sezioni e di alcuni passi della Sacra Scrittura¹⁵⁷.

Il legame tra vita della conoscenza e *Wirkungsästhetik* è già qui presente in tutta la sua evidenza. Tanto più che gli affetti suscitati – a differenza di quanto accadeva nell’ermeneutica pietista classica – non vengono più distinti in spirituali e naturali, ma sono tutti ricondotti ad un’unica dinamica psicologica¹⁵⁸, da cui prenderà poi implicitamente le mosse l’allievo Meier nella sua *Theoretische Lehre von den Gemüthsbewegungen* (1744), dove la “pathologia sacra”¹⁵⁹ di cui ancora parlava Francke sarà trasformata in una vera e propria “pathologia aesthetica”¹⁶⁰. Quando Gottlob Samuel Nicolai, anch’egli discepolo diretto di S. J. Baumgarten, dedicherà una dissertazione alla valenza ermeneutica degli affetti per la Sacra Scrittura, questi non saranno più trattati all’interno della *lectio exegetica* accessibile esclusivamente ai rigenerati – coloro i quali, per dirla con Francke, dispongono dell’“*αἰσθησις*” spirituale capace di penetrare gli affetti degli scrittori biblici¹⁶¹ – ma verranno considerati in relazione a quelle *caussae impulsivae*¹⁶² che richiedono un’“*αἰσθησις*” ormai solo nel senso “estetico” di rappresentazione sensibile¹⁶³.

Certamente le lezioni di dogmatica di S. J. Baumgarten – estese dai primi anni Trenta sino alla morte (1757) – marcano una tappa decisiva in questo processo, ma lasciano alquanto indeterminato il momento esatto di un tale rivolgimento¹⁶⁴. Dall’analisi delle dissertazioni dei suoi allievi sappiamo però che il problema dell’efficacia estetica della Scrittura era già discusso nel *De discrimine* di Meier¹⁶⁵, per essere ripreso nel *De efficacia S. Scripturae* di Martin Felmer¹⁶⁶:

Suddividiamo *questa forza* in due specie particolari, a seconda della diversità dell’oggetto. *Infatti, [essa] agisce o sulle facoltà superiori, l’intelletto e la volontà, e allora è detta logicomorale [...] [o]ppure sulle facoltà inferiori, l’immaginazione, il senso, i desideri e le aversioni sensibili, e allora si dice retorica*, desumendo il nome dalla scienza che mira alla perfezione dell’orazione sensibile, come forma metonimica per tutta l’*Estetica*, che è la scienza delle facoltà inferiori e della loro perfezione¹⁶⁷.

Siamo – giova ribadirlo – in un periodo compreso tra il 1738, l’anno che precede l’uscita della *Metaphysica* di A. G. Baumgarten, e il 1742, l’anno dei primi corsi ufficiali di estetica a Francoforte sull’Oder e della recensione anonima alle *Meditationes* da parte di Lasius¹⁶⁸, che si imporrà come un documento basilare per la primissima ricezione del testo baumgarteniano.

È lecito dunque ipotizzare l’esistenza di un ulteriore focolaio di propagazione delle idee estetiche di A. G. Baumgarten proprio all’interno dell’università in cui questi insegnerà fino alla Pasqua del 1740, grazie certamente alla fortuna della *Metaphysica*, ma grazie anche alla mediazione del fratello, il quale – insieme con i suoi allievi – ha il merito di averle assegnato un ruolo “strutturato” nel cuore stesso della sua dogmatica.

Felmer giustificherà la centralità della forza esteticomorale con la perfezione della Sacra Scrittura, che deve mirare all'unione con Dio ¹⁶⁹, e dunque non può che rivolgersi all'uomo intero:

I moventi determinano la facoltà desiderativa superiore, gli stimoli, quella inferiore (*Psych.*); quelli sono da ricondurre alla forza logicomorale, questi, alla forza retorica. Una parola dotata di forza logicomorale ed esteticomorale è dunque più efficace. Poiché dunque la Sacra Scrittura, a causa della somma perfezione dell'Autore, deve essere del tutto sufficiente ed efficace nel produrre mutamenti naturali per mezzo della sua efficacia naturale, ognuno può ben comprendere che *questa deve essere dotata anche della suddetta efficacia retorica* ¹⁷⁰.

Una simile proposta – gli scritti di Meier e Felmer ne sono esempi sintomatici – si può realizzare solo nella sistematica congiunzione degli esiti della riflessione dogmatica di S. J. Baumgarten, tesi a valorizzare l'aspetto “umano” della forza-vita della Scrittura, con le acquisizioni filosofiche di A. G. Baumgarten – ad esempio, lo spostamento del concetto di *vita cognitionis* dalla morale, come ancora in Wolff, alla psicologia empirica ¹⁷¹. La proficua “cooperazione” tra le dottrine dei fratelli Baumgarten non resterà limitata, peraltro, alla sola efficacia naturale del testo sacro, ma si estenderà progressivamente alla stessa efficacia soprannaturale, poiché «Dio ha connesso l'*efficacia supernaturalis* con quella *naturalis* in modo tale che negli adulti la forza soprannaturale non si possa esprimere che nell'uso di quella naturale» ¹⁷². Come concluderà Meier, la forza soprannaturale della Scrittura dovrà agire in conformità con le leggi di mutamento dell'uomo, e dunque con il loro carattere logico ed estetico, benché in modo più intenso ed efficace ¹⁷³. Sarà il concetto di fondo dell'anima – molto frequentato in ambito pietista ¹⁷⁴ – a fornire il necessario anello di congiunzione, in un senso però non più teologico, ma del tutto psicologico:

Se si comprende [...] l'influenza che una massa di rappresentazioni oscure nel *fundus animae* esercita sulla stessa conoscenza distinta, si potrà ben discernere questa forza della Sacra Scrittura dalle cose incomprensibili di cui non si può pensare nulla ¹⁷⁵.

La stessa Parola di Dio, insomma, nel suscitare «una massa di numerosissime rappresentazioni, che si levano insieme (*die auf einmal entstehen*)», potrà «avere un'influenza molto forte e preponderante sui moti dell'animo e, per loro mezzo, sulle forze superiori, senza che ciò possa essere derivato dalla forza naturale della Sacra Scrittura» ¹⁷⁶. Come si può ben vedere, non siamo lontani dal § 80 dell'*Æsthetica*, non solo per i riferimenti espliciti all'ispirazione divina – certo qui da intendersi nel senso strettamente cristiano di *θεοπνευστία* più che nel senso classico di *ἐνθουσιασμός* – ma anche per quel movimento verso l'alto del fondo dell'anima che vivifica in modo incomparabile le nostre conoscenze.

Il legame tra vita della conoscenza e *fundus animae* emergeva peraltro chiaramente già nella dissertazione di Felmer¹⁷⁷, la quale ci aiuta a determinare ancora una volta come *terminus ad quem* di questa riflessione proprio il 1742, otto anni prima che le poche battute del § 511 della *Metaphysica* di A. G. Baumgarten trovassero un compimento in tal senso nella relativa sezione dell'*Æsthetica*. E tuttavia in quegli otto anni muterà radicalmente l'inquadramento della dottrina: non solo il fedele in cui il testo sacro scatenava l'impeto interiore assumerà i tratti dell'estetico dotato, ma anche la stessa potenza della parola divina perderà il residuo afflato trascendente di cui era circondata, per divenire parola poetica tout court. Non è un caso che anche in sede di teologia dogmatica, A. G. Baumgarten discuta del fondo dell'anima in relazione alla resa patetica della Bibbia¹⁷⁸, senza affatto indugiare sulla natura più o meno sacra di una tale "patologia". Quell'ἐνέργεια e quella ζωή con cui il fratello Siegmund identificava l'efficacia della Sacra Scrittura sulla base di Ebr 4, 12, rivelano perciò un retroterra sostanzialmente retorico, che rende ozioso anche il tentativo di capire

se questi effetti [quelli della forza naturale rispetto a quelli della forza soprannaturale] sono diversi secondo la specie o secondo il grado [...], potendosi sostenere entrambe le posizioni, dal momento che una grande differenza di livelli provoca in certa misura una differenza di specie¹⁷⁹.

Crolla così l'ultimo baluardo: la differenza tra forza soprannaturale e naturale – come quella tra l'uomo nello stato originario e l'uomo *post lapsum* – è ormai soltanto una differenza quantitativa. La stella polare della teologia di S. J. Baumgarten¹⁸⁰ possiede a questo punto tutti i crismi per trasformarsi nella stella polare dell'estetica del fratello¹⁸¹.

Come già Lutero sottolineava nel caso della fede viva¹⁸², tuttavia, anche qui l'innescò che ci spinge all'azione sarà del tutto involontario, non più, però, perché la volontà si identifica con una sorta di "valvola passiva" dello Spirito Santo, ma perché questa, appartenendo alle facoltà desiderative superiori, subisce le più energiche mozioni provenienti dal livello inferiore dell'anima. Insomma, al termine della progressiva "catabasi" della conoscenza viva – dal cielo dello Spirito Santo all'oscurità delle nostre rappresentazioni più segrete – muta la natura dell'impulso movente – non più *supra*, bensì *infra rationem* – ma non la natura del suo effetto, che continuerà a rimanere razionalmente ineffabile.

È questo infine il motivo inconfessato che rende la teologia rivelata – la teologia poetata della Bibbia che avvince la sensibilità – superiore e più pervasiva rispetto alla teologia naturale, fondata sulle verità generali ed astratte della filosofia che coinvolgono il solo intelletto¹⁸³. Quel potere irresistibile e divino con cui lo Spirito Santo continua a permeare la Sacra Scrittura assume ora le sembianze di una forza di natura eminentemente estetica, la quale estenderà la propria azione vivificatrice a tutte le opere che, muovendo e perfezionando l'insie-

me delle facoltà dell'anima sull'esempio della Bibbia, consentono di restituire l'uomo ad una condizione di rinnovata integralità, declinata però nei termini laici di una *Wirkungsästhetik*: «Le belle scienze – dirà Meier – vivificano l'uomo intero»¹⁸⁴.

Quanto S. J. Baumgarten abbia contribuito a dissodare lo spazio teorico per un simile processo, lo dimostra il suo ruolo decisivo nella migrazione semantica di termini teologici cruciali, che nel dibattito coevo iniziano ad orbitare nell'ambito di un'estetica dell'effetto – basti pensare per l'appunto alla questione della forza, del fondo dell'anima e della vita della conoscenza, che tanta parte avrà sulla costituzione dell'ideale antropologico del *ganzer Mensch* nella *Spätaufklärung*. Potremmo considerare in questo senso S. J. Baumgarten come una sorta di «rivoluzionario silenzioso» alla stregua del fratello¹⁸⁵, dove dietro alla facciata ortodossa delle dottrine lievita in realtà un fermento di temi che portano il dibattito non solo teologico ad un punto tale – per riadattare un'immagine di Schloemann – che la corrente non poteva più arrestarsi, ma doveva proseguire per trovare un nuovo letto¹⁸⁶ – un letto di cui almeno in parte anche l'estetica gli sarà certamente debitrice.

¹ Determinante per le successive ricerche è stato M. Schloemann, *Siegmund Jacob Baumgarten*, Göttingen 1974.

² Sulla vita di S. J. Baumgarten, cfr. in particolare J. S. Semler, *Ehrendgedächtnis des [...] Siegmund Jacob Baumgartens*, Halle 1758, pp. 67-132.

³ Cfr. J. Lange, *Lebenslauf [...]*, Halle und Leipzig 1744; cfr. anche W. Sparn, *Auf dem Wege zur theologischen Aufklärung in Halle*, in *Zentren der Aufklärung I: Halle. Aufklärung und Pietismus*, Heidelberg 1989, pp. 71-89, qui p. 81.

⁴ Cfr. P. Kondylis, *Die Aufklärung im Rahmen des neuzeitlichen Rationalismus*, Stuttgart 1981, pp. 19 e ss.

⁵ Cfr. A. H. Niemeyer, *Die Universität Halle nach ihrem Einfluß auf gelehrte und praktische Theologie [...]*, Halle und Berlin 1817, p. LXXVIII, in nota.

⁶ Cfr. ad es. M. Schloemann, *Siegmund Jacob Baumgarten*, cit., pp. 214 e ss.

⁷ Cfr. R. Preus, *The Inspiration of Scripture*, Edinburgh - London 1957, pp. 50-75.

⁸ Cfr. S. J. Baumgarten, *Evangelische Glaubenslehre*, 3 voll., Halle 1759-60, vol. III, pp. 32 e ss. (d'ora in poi *Glaubenslehre*).

⁹ Cfr. ad es. A. H. Francke, *Manductio ad Lectionem Scripturæ Sacræ [...]*, Halæ Saxon. 1693, pp. 68 e ss.

¹⁰ Cfr. S. J. Baumgarten, *Unterricht von Auslegung der heiligen Schrift* (1742), Halle 1759⁴, p. 27 (d'ora in poi *Unterricht*).

¹¹ Cfr. *Unterricht*, § 2.

¹² Cfr. U. Barth, *Aufgeklärter Protestantismus*, Tübingen 2004, p. 180.

¹³ Cfr. *Unterricht*, § 6.

¹⁴ Chr. Wolff, *Vernünfftige Gedancken von den Kräfften des menschlichen Verstandes (Deutsche Logik)*, Halle 1719², pp. 164 e ss. La prima edizione del 1713 titolava semplicemente "Von Erklärung der Heiligen Schrift", pp. 150 e ss.

¹⁵ Cfr. Chr. Wolff, *Deutsche Logik*, 1719², cit., p. 168.

¹⁶ Cfr. ad es. E. Peschke, *August Hermann Francke und die Bibel*, in *Pietismus und Bibel*, Witten 1970, pp. 59-88.

¹⁷ Cfr. *Unterricht*, § 2.

¹⁸ Cfr. *ivi*, § 39.

¹⁹ Cfr. *Glaubenslehre*, III, p. 36.

²⁰ Cfr. A. G. Baumgarten, *Æsthetica*, 2 voll., Traiecti cis Viadrum 1750-58; ed. it. *L'Estetica*,

a cura di S. Tedesco, Palermo 2000, § 12 (d'ora in poi Æ); A. G. Baumgarten, *Kollegium über die Ästhetik* (1750 circa), in B. Poppe, A. G. Baumgarten, Borna-Leipzig 1907; trad. it. di S. Tedesco, con pres. di L. Amoroso, *Lezioni di Estetica*, Palermo 1998, § 12 (d'ora in poi K); G. F. Meier, *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften*, 3 voll., Halle im Magdeburgischen 1748-50, vol. I, § 22 (d'ora in poi *Anfangsgründe*).

²¹ Cfr. Æ § 7; K § 7.

²² *Glaubenslehre*, III, p. 36.

²³ Cfr. L. Danneberg, *Von der accomodatio ad captum vulgi über die accomodatio secundum apparentiam nostri visus zur aesthetica als scientia cognitionis sensitivae*, in *Hermeneutica sacra*, Berlin - New York 2010, pp. 313-80.

²⁴ Sulla teoria dell'acomodazione in S. J. Baumgarten, cfr. G. Hornig, *Die Anfänge der historisch-kritischen Theologie*, Göttingen 1961, pp. 215-19.

²⁵ Sulla distinzione tra senso proprio e improprio in S. J. Baumgarten, così come sulla dimensione poetico-retorica, cfr. *Unterricht*, §§ 14-15; 94.

²⁶ Cfr. A. G. Baumgarten, *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*, Halae Magdeburgicae 1735; nuova ed. it. a cura di P. Pimpinella e S. Tedesco, *Riflessioni sulla poesia*, Palermo 1999, §§ 79-80 (d'ora in poi MP).

²⁷ Già Baeumler aveva valorizzato l'esposizione sensibile delle verità astratte nell'estetica di A. G. Baumgarten, cfr. A. Baeumler, *Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilskraft* (1923), Darmstadt 1967, pp. 207 e ss. La riduzione delle verità universali al senso comune, in particolare nella favola, era d'altra parte una tesi dello stesso Wolff, il quale ne evidenziava il ruolo pedagogico per l'appunto *ad captum vulgi*. Cfr. Chr. Wolff, *Philosophia practica universalis [...] pars posterior*, Francofurti et Lipsiae 1739, §§ 302 e ss; Chr. Wolff, *Philosophia moralis sive Ethica*, 5 voll., Halae Magdeburgicae 1750-53, vol. I, §§ 242 e ss. A prescindere dal problema delle rappresentazioni ottiche, lo stesso S. J. Baumgarten vedrà nella Bibbia una quantità di rappresentazioni sensibili volte a veicolare verità astratte al popolo incolto, muovendone gli affetti. Cfr. ad es. *Glaubenslehre*, III, p. 80; *Unterricht*, §§ 44-45.

²⁸ Cfr. *Untersuchung*, III, *Fortsetzung*, p. 188.

²⁹ Ivi, p. 182.

³⁰ *Unterricht*, § 93.

³¹ La teoria, sostenuta tra gli altri da Keplero e Leibniz, afferma che l'acomodazione non si orienta soltanto al volgo, ma a tutti gli uomini posti in una certa situazione. Cfr. L. Danneberg, *Von der accomodatio*, cit., in particolare pp. 370 e ss.

³² Cfr. J. Kepler, *Astronomia nova* (1609), München 1937, pp. 29 e ss.

³³ Una tale fonte è totalmente ignorata da Michael Jäger nella sua ricerca sul rapporto tra estetica e copernicanesimo, cfr. M. Jäger, *Die Ästhetik als Antwort auf das kopernikanische Weltbild*, Hildesheim - Zürich - New York 1984, pp. 106 e ss.

³⁴ Cfr. J. J. Breitinger, *Critische Dichtkunst*, 2 voll., Zürich 1740, vol. I, pp. 298-301.

³⁵ Anche A. G. Baumgarten, d'altra parte, utilizzerà un noto paragone astronomico nella parte relativa alla verità estetica, cfr. Æ § 429.

³⁶ *Anfangsgründe*, § 91.

³⁷ Cfr. L. Danneberg, *Von der accomodatio*, cit., in particolare pp. 376 e ss.

³⁸ S. J. Baumgarten, *Ausführlicher Vortrag der Biblischen Hermeneutic*, Halle 1769, pp. 318-9.

³⁹ S. J. Baumgarten segnala la pubblicazione degli *Anfangsgründe* sulla sua rivista, cfr. "Nachrichten von einer hallischen Bibliothek", Zweiter Band, 1748, 8. Stück, p. 189.

⁴⁰ S. J. Baumgarten, *Ausführlicher Vortrag*, cit., p. 319.

⁴¹ Cfr. A. Baeumler, *Das Irrationalitätsproblem*, cit., p. 233.

⁴² *Vorrede Herrn D. Baumgartens*, in *Uebersetzung der Allgemeinen Weltgeschichte*, Erster Theil, pp. 3-58, qui p. 32 (d'ora in poi V). Per la storia di tale traduzione, cfr. M. Conrad, *Geschichte(n) und Geschäfte*, Wiesbaden 2010, soprattutto pp. 17-85.

⁴³ Cfr. S. J. Baumgarten, *Vorrede*, in J. F. Gutschmid, *Die Wahrheit der Geschichte von der Auferstehung Jesu [...]*, Halle 1753, s. p.

⁴⁴ Cfr. *Glaubenslehre*, I, p. 83.

⁴⁵ Cfr. D. Fulda, *Wissenschaft aus Kunst. Die Entstehung der modernen deutschen Geschichtsschreibung 1760-1860*, Berlin 1996, pp. 155-6.

⁴⁶ Cfr. A. Seifert, *Cognitio historica*, Berlin 1976, pp. 89-115; W. Hardtwig, *Die Verwissenschaftlichung der Historie und die Ästhetisierung der Darstellung*, in *Formen der Geschichtsschreibung*, München 1982, pp. 147-91, qui pp. 156 e ss.

⁴⁷ Sulla *Entrbeterisierung* della storia, cfr. ad esempio H. W. Blanke - D. Fleischer, *Einführung*, in *Theoretiker der deutschen Aufklärungshistorie*, 2 voll., Stuttgart 1990, vol. I, p. 91. Per una problematizzazione del concetto, cfr. W. Ernst, *Zum Begriff der Entrbeterisierung*, in *Von der Aufklärung zum Historismus*, Paderborn 1984, pp. 59-61; J. Scharloth, *Evidenz und Wahrscheinlichkeit*, in *Literatur und Geschichte*, Berlin 2002, pp. 247-75. Cfr. infine D. Fulda, *Wissenschaft aus Kunst*, cit., pp. 145 e ss., il quale – pur riconoscendo l'importanza della retorica – sembra attribuire a quest'ultima l'intera dimensione dell'effetto, che esclude a priori la possibilità stessa di una *Wirkungsästhetik*.

⁴⁸ Cfr. V, p. 4.

⁴⁹ Sulla "svolta" storica nel pensiero Baumgarten, cfr. M. Schloemann, *Siegmund Jacob Baumgarten*, cit., pp. 96 e ss.

⁵⁰ Cfr. il discorso preliminare di Chr. Wolff alla sua *Philosophia rationalis sive Logica*, Francofurti & Lipsiae 1728, ad es. § 3. La *cognitio historica* non coincide dunque con la disciplina storica, che verrà trattata nella seconda parte dell'opera, in opposizione ai testi dogmatici, cfr. *ivi*, §§ 744-50.

⁵¹ *Ivi*, § 22.

⁵² Cfr. *Glaubenslehre*, I, p. 83.

⁵³ V, pp. 3-58.

⁵⁴ Cfr. *ivi*, p. 7.

⁵⁵ Cfr. *ivi*, pp. 7 e ss.

⁵⁶ *Ivi*, p. 9, nota 5.

⁵⁷ *Ivi*, p. 10.

⁵⁸ Cfr. *ivi*, pp. 11 e ss.

⁵⁹ Cfr. *infra* per il concetto di "storia pragmatica".

⁶⁰ Alla luce dell'influenza del fratello svanisce la perplessità espressa su questo concetto da E. Kaleri, *Ästhetische Wahrheit*, in *Geschichte der Hermeneutik und die Methodik der textinterpretierenden Disziplinen*, Berlin 2005, pp. 365-402, qui p. 400.

⁶¹ Non possiamo qui nemmeno accennare all'uso del concetto in questa originaria accezione da parte di Cramer, Mylius o Pyra. Per un'indicazione ad ogni modo incompleta, cfr. O. Hasselbeck, *Illusion und Fiktion*, München 1979, pp. 144 e ss.

⁶² Cfr. G. Jäger, *Empfindsamkeit und Roman*, Stuttgart 1969, pp. 114 e ss.; W. Hahl, *Reflexion und Erzählung*, Stuttgart 1971, cap. 2; W. Vosskamp, *Romantheorie in Deutschland*, Stuttgart 1973, pp. 186 e ss.; J. Scharloth, *Evidenz und Wahrscheinlichkeit*, cit.

⁶³ Cfr. M. Schloemann, *Siegmund Jacob Baumgarten*, cit., p. 192; M. Conrad, *Geschichte(n) und Geschäfte*, cit., pp. 29-31. Sul pragmatismo storico in generale, cfr. D. Fulda, *Wissenschaft aus Kunst*, cit., pp. 59 e ss.

⁶⁴ J. K. Wezel, *Herrmann und Ulrike* (1780), 4 voll., Hamburg 2011, vol. I, p. 8.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ Chr. F. von Blanckenburg, *Versuch über den Roman*, Leipzig und Liegnitz 1774, p. 313.

⁶⁷ S. J. Baumgarten, *Vorrede*, in *Sammlung von merkwürdigen Lebensbeschreibungen*, Halle 1754, Erster Theil, s. p.

⁶⁸ S. J. Baumgarten, *Vorrede*, in D. Franck, *Alt- und Neues Mecklenburg*, 5 voll., Güstrow - Leipzig 1753, vol. I, p. 18.

⁶⁹ Cfr. J. Chr. Gatterer, *Vorrede von der Evidenz in der Geschichtskunde*, in *Die Allgemeine Weltgeschichte [...]*, 10 voll., Halle 1767-72, vol. I, pp. 1-38.

⁷⁰ "Der Mensch", Sechster Theil, 1752, 158. [ma 258.] Stück, pp. 387-402. Cfr. anche K § 583.

⁷¹ Sull'importanza delle facoltà inferiori in questo contesto, cfr. J. Scharloth, *Evidenz und Wahrscheinlichkeit*, cit., p. 255; D. Fulda, *Wissenschaft aus Kunst*, cit., p. 155. Entrambi gli studiosi si basano però su autori tutti posteriori a S. J. Baumgarten.

⁷² Cfr. M. Schloemann, *Siegmund Jacob Baumgarten*, cit., pp. 195-6.

⁷³ Cfr. in particolare W. Martens, *Literatur und Frömmigkeit in der Zeit der frühen Aufklärung*, Tübingen 1989, pp. 76-181.

⁷⁴ Cfr. ad es. M. Schloemann, *Siegmund Jacob Baumgarten*, cit., pp. 59-66.

⁷⁵ Cfr. W. Schmitt, *Die pietistische Kritik der "Künste"*, Köln 1958, pp. 12-14.

⁷⁶ Cfr. J. J. Breithaupt, *Sinnreiches Lateinisches Poëma wieder den Missbrauch der Teutschen Beredsamkeit [...]*, Halle 1720, s. p.

⁷⁷ Cfr. W. Martens, *Hallescher Pietismus und Rhetorik*, "IASL", 9, 1984, pp. 22-43.

⁷⁸ Cfr. ad es. A. H. Francke, *Manuductio*, cit., p. 159.

⁷⁹ S. J. Baumgarten, *Vorrede*, in S. G. L. [sic], *Oden Davids oder poetische Uebersetzung*

der Psalmen, Erster Theil, Halle 1746. Cfr. W. Martens, *Literatur und Frömmigkeit*, cit., pp. 159-69.

⁸⁰ Per gli opportuni riferimenti, da Batteux a Herder, cfr. D. Gutzen, *Poesie der Bibel*, Bonn 1972, pp. 63 e ss.

⁸¹ G. Bader, *Psalterspiel: Skizze einer Theologie des Psalters*, Tübingen 2009, p. 338.

⁸² Cfr. in generale W. Strube, *Die Geschichte des Begriffs "Schöne Wissenschaften"*, "Archiv für Begriffsgeschichte", 33, 1990, pp. 136-216.

⁸³ S. J. Baumgarten, *Vorrede*, in S. G. L., *Oden Davids*, cit., s. p.

⁸⁴ "Nachschriften einer hallischen Bibliothek", Dritter Band, 1749, 15. Stück, pp. 279-80.

⁸⁵ Per il legame tra gli oggetti della religione e il tema del sublime, cfr. ad es. K §§ 206; 209; 211; 291; 292; 298; 300. Cfr. ora M. Fritz, *Vom Erhabenen*, Tübingen 2011, pp. 230 e ss.

⁸⁶ S. J. Baumgarten, *Vorrede*, in S. G. L., *Oden Davids*, cit., s. p.

⁸⁷ Cfr. MP § 58; A. G. Baumgarten, *Ethica philosophica*, Halae Magdeburgicae 1740, § 367 (d'ora in poi *Ethica*).

⁸⁸ Cfr. G. F. Meier, *Untersuchung einiger Ursachen des verdorbenen Geschmacks der Deutschen*, in *Absicht auf die schönen Wissenschaften*, Halle 1746, pp. 27-30.

⁸⁹ Cfr. S. G. Lange, *Von dem guten Geschmack in der heiligen Schreibart* (1748), "Der Gesellige", Erster Band, 1764, 78. Stück, pp. 448-59.

⁹⁰ Come già nell'*Untersuchung* di Johann Ulrich König, la nozione di buon gusto assume qui una valenza pedagogico-morale oltre che estetica. Cfr. J. U. König, *Untersuchung von dem guten Geschmack in der Dicht- und Redekunst*, in Freyherr von Canitz, *Gedichte*, Leipzig und Berlin 1727, pp. 227-322, qui p. 259.

⁹¹ Cfr. S. J. Baumgarten, *Vorrede*, in S. G. L., *Oden Davids*, cit., s. p.

⁹² S. J. Baumgarten possedeva la seconda edizione del testo di Bertram (1725¹; 1728²). Cfr. *Bibliotheca Baumgarteniana Pars II, Sectio II*, Halae 1767, p. 39, n. 762.

⁹³ Cfr. J. F. Bertram, *Einleitung in die so genannte Schöne Wissenschaften oder litteras humaniores*, Braunschweig 1728², p. 56.

⁹⁴ Cfr. S. J. Baumgarten, *Vorrede*, in S. G. L., *Oden Davids*, cit., s. p.

⁹⁵ Cfr. Chr. B. Michaelis (*praeses*); A. G. Baumgarten (*respondens*), *Disputatio chorographica inauguralis [...]*, Halae Magdeburgicae 1735, pp. 61-2.

⁹⁶ Cfr. S. J. Baumgarten, *Opuscula quae latine scripsit*, 2 voll., Halae Magdeburgicae 1740-46, vol. I, pp. 300-03. La recensione, in forma di lettera, è rivolta ai due fratelli minori Alexander e Nathanael (l'autore e il *respondens* della dissertazione).

⁹⁷ Ivi, p. 301.

⁹⁸ Ivi, p. 302.

⁹⁹ Cfr. MP §§ 115-7; M § 533; Æ § 1.

¹⁰⁰ Cfr. W. Martens, *Literatur und Frömmigkeit*, cit., p. 165.

¹⁰¹ S. J. Baumgarten, *Vorrede*, in S. G. L., *Oden Davids*, cit., s. p.

¹⁰² Cfr. A. Schubert, *Das Ende der Sünde*, Göttingen 2002.

¹⁰³ Cfr. ad es. J. F. Budde, *Institutiones Theologiae dogmaticae*, Lipsiae 1723, pp. 804-05. Cfr. A. Schubert, *Das Ende der Sünde*, cit., pp. 212-20.

¹⁰⁴ Cfr. ivi, p. 218.

¹⁰⁵ *Glaubenslehre*, II, p. 537.

¹⁰⁶ Ivi, p. 570.

¹⁰⁷ Cfr. A. Schubert, *Das Ende der Sünde*, cit., pp. 138 e ss.

¹⁰⁸ Cfr. J. Coccejus, *Summa doctrinae de foedere et testamento Dei* (1648), in *Opera omnia*, Francofurti ad Moenum 1689, Tomus sextus, cap. 2, § 49, p. 17.

¹⁰⁹ Cfr. ad es. Chr. Wolff, *Vernünfftige Gedancken von der Menschen Thun und Lassen (Deutsche Ethik)*, Halle im Magdeburgischen 1720, §§ 12; 19; 223-25.

¹¹⁰ *Glaubenslehre*, II, p. 451.

¹¹¹ Cfr. A. Schubert, *Das Ende der Sünde*, cit., pp. 166 e ss.

¹¹² *Untersuchung*, II, p. 371.

¹¹³ Cfr. ivi, pp. 108 e ss.

¹¹⁴ *Untersuchung*, II, pp. 403-04.

¹¹⁵ Si tratta delle *Mœurs des sauvages américains, comparées aux mœurs des premiers temps* (1724), di cui S. J. Baumgarten promosse la traduzione integrale a cura di J. F. Schröter, come primo di due volumi dedicati alla *Algemeine Geschichte der Länder und Völker von America*, Halle 1752-53.

¹¹⁶ Cfr. F. Vollhardt, *Christliche und profane Anthropologie im 18. Jahrhundert*, in "Vernünfftige Ärzte", Tübingen 2001, pp. 68-90.

¹¹⁷ Cfr. Chr. Wolff, *Philosophia practica universalis [...] pars posterior*, cit., §§ 299-301; 317; Chr. Wolff, *Philosophia moralis sive Ethica*, cit., vol. I, § 15.

¹¹⁸ Cfr. *supra*.

¹¹⁹ Chr. Wolff, *Deutsche Ethik*, § 20.

¹²⁰ *Glaubenslehre*, II, p. 861.

¹²¹ S. J. Baumgarten, *Unterricht vom rechtmässigen Verhalten eines Christen, oder Theologische Moral*, Halle 1738, § 125 (d'ora in poi *Theologische Moral*). Cfr. invece Chr. Wolff, *Deutsche Ethik*, §§ 9 e ss., in cui il comando del perfezionamento è ancorato alla natura e non a Dio.

¹²² Cfr. *Ethica*, § 202.

¹²³ Cfr. *Catalogus librorum a viro excellentissimo amplissimo Alexandro Gottlieb Baumgarten*, Francofurti ad Viadrum 1762, p. 16, n. 110. La *Theologische Moral* venne comunque composta tra il 1736 e il 1738, quando i due Baumgarten vivevano sotto lo stesso tetto a Halle, cfr. G. F. Meier, *Alexander Gottlieb Baumgartens Leben*, Halle im Magdeburgischen 1763, pp. 14-5.

¹²⁴ Cfr. ad es. A. G. Baumgarten, *Praelectiones theologiae dogmaticae* (anni Quaranta), Halae Magdeburgicae 1773 (d'ora in poi *Praelectiones*), in particolare §§ 306-508 [ma 308!]. Ad attirare l'attenzione su questa prospettiva è stato S. Borchers, *Die Erzeugung des "ganzen Menschen"*, Berlin - New York 2011, pp. 137 e ss.

¹²⁵ Cfr. G. F. Meier, *Alexander Gottlieb Baumgartens Leben*, cit., p. 11.

¹²⁶ Cfr. *Der ganze Mensch*, a cura di H.-J. Schings, Stuttgart 1994; H. Poser, *Pietismus und Aufklärung*, in *Aufklärung und Erneuerung*, Halle 1994, pp. 170-82, qui p. 181.

¹²⁷ Cfr. V, p. 23, nota 24.

¹²⁸ Ivi, p. 22. Cfr. anche M. Völkel, "Pyrrhonismus historicus" und "fides historica", Frankfurt am Main 1987, pp. 229-53, qui p. 230.

¹²⁹ Il possibile confronto, a quanto ne so, è ancora inedito. Certo è che A. G. Baumgarten possedeva una copia del volume contenente la prefazione del fratello, cfr. *Catalogus librorum*, cit., p. 5, n. 17. *Sul consensus* tra facoltà superiori e inferiori, cfr. anche Chr. Wolff, *Philosophia practica universalis [...] pars posterior*, cit., §§ 299-301; 317.

¹³⁰ Cfr. ad es. S. W. Groß, *Ästhetik als Lehre vom Menschen*, Würzburg 2001; e S. Borchers, *Die Erzeugung des "ganzen Menschen"*, cit., pp. 156 e ss.

¹³¹ Già la prospettiva annunciata in K § 1 sul perfezionamento del *gesamter Verstand* è sintomo di questo progetto. Cfr. anche *Æ* §§ 3; 14; e 573.

¹³² Cfr. *Æ* §§ 28-46; K §§ 28-46.

¹³³ Sull'esercizio estetico, cfr. *Æ* §§ 47-61; K §§ 47-61. Cfr. anche A. G. Baumgarten, *Metaphysica* (1739), Halae Magdeburgicae 1743², § 577 (d'ora in poi M).

¹³⁴ Cfr. *Ethica*, §§ 69; 202.

¹³⁵ Cfr. S. J. Baumgarten, *Theologische Moral*, § 306.

¹³⁶ In questo senso, mi pare del tutto fuorviante l'analisi di W.-L. Federlin, *Kirchliche Volksbildung und bürgerliche Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1993, pp. 72-73, che fa dell'interpretazione della sensibilità di S. J. Baumgarten un esempio del *mainstream* pietista, in opposizione all'innovatore Alexander.

¹³⁷ S. J. Baumgarten, *Theologische Moral*, § 306.

¹³⁸ *Ethica*, § 10.

¹³⁹ Cfr. Ph. J. Spener, *Die evangelische Lebens-Pflichten*, Franckfurt am Mayn 1692, p. 427.

¹⁴⁰ Cfr. *Deutsche Ethik*, §§ 221 e ss.

¹⁴¹ Da questo punto di vista, il dovere di perfezionare sé stessi in A. G. Baumgarten appare strutturalmente più vicino al dettato del fratello che non a quello wolffiano.

¹⁴² I resti dell'immagine divina in noi che l'estetica ci aiuterebbe a restaurare – gli *Überbleibsen* di K § 12 – sono da intendersi nel senso latino di *reliquiae imaginis divinae*, come chiarisce A. G. Baumgarten ai §§ 383-87 delle *Praelectiones*.

¹⁴³ *Ethica*, § 19. Cfr. anche M, § 852.

¹⁴⁴ Cfr. W. Kümmel, *Die Unio cum Deo als ethisches Zentralprinzip im Luthertum*, Greifswald 1927, in particolare pp. 24-25.

¹⁴⁵ Cfr. ad es. Chr. Hoburg, *Theologia mystica, das ist: Verborgene Krafft-Theologie der Alten, anweisend den Weg, wie auch der einfeltigste Mensch zum lebendigen Erkenntniß [...] kommen kan*, Amsterdam 1655-56.

¹⁴⁶ Cfr. ad es. D. Martin Luthers Werke. *Kritische Gesamtausgabe*, Weimar 1883-1929, *Deutsche Bibel*, vol. VII, pp. 8-10.

- ¹⁴⁷ Cfr. Ph. J. Spener, *Die evangelische Lebens-Pflichten*, cit., pp. 428-51.
- ¹⁴⁸ Cfr. *Beiträge zur Geschichte August Hermann Francke's*, Halle 1861, p. 35.
- ¹⁴⁹ Cfr. Chr. Thomasius, *Cautelæ circa præcognita jurisprudentiæ*, Halæ Magdeb. 1710, p. 3.
- ¹⁵⁰ Cfr. Chr. Wolff, *Deutsche Ethik*, § 169.
- ¹⁵¹ Cfr. *Glaubenslehre*, I, pp. 74 e ss.
- ¹⁵² Ivi, p. 78.
- ¹⁵³ L'elenco delle *affectiones* varia leggermente da autore ad autore, cfr. ad es. A. Twisten - W. M. L. De Wette, *Vorlesungen über die Dogmatik der Evangelisch-Lutherischen Kirche*, Hamburg 1838⁴, § 28.
- ¹⁵⁴ A conferma dell'ipotesi, nella dogmatica di A. G. Baumgarten le *affectiones* bibliche sono ricondotte ai criteri di *ubertas, maiestas, veritas, perspicuitas, certitudo, vita* – i criteri attorno a cui verrà costruita l'euristica dell'*Æsthetica*. Cfr. *Praelectiones*, §§ 137 [ma 237!] e ss. L'indicazione di questa possibile suggestione, a quanto ne so, non era ancora stata avanzata.
- ¹⁵⁵ I primi quattro criteri – verità, chiarezza, certezza e vita – sono già teorizzati in *Einige Gedancken vom Vernünfftigen Beyfall auf Academien*, Franckfurth an der Oder 1740, § 5; l'elenco definitivo apparirà nella seconda edizione della *Metaphysica* (1743).
- ¹⁵⁶ Cfr. *Untersuchung*, III, *Fortsetzung*, p. 208.
- ¹⁵⁷ *Glaubenslehre*, III, pp. 165-66.
- ¹⁵⁸ Cfr. *Unterricht*, §§ 44-45.
- ¹⁵⁹ Cfr. A. H. Francke, *Praelectiones Hermeneuticae*, Halæ Magdeburgicae 1717, pp. 229 e ss.
- ¹⁶⁰ Cfr. G. F. Meier, *Theoretische Lehre von den Gemüthsbewegungen*, Halle 1744, pp. 2-19. Cfr. anche MP §§ 25-8; M § 678. Cfr. D. Kliche, *Ästhetische Pathologie*, "Archiv für Begriffsgeschichte", 42, 2000, pp. 197-229, che però non considera l'antecedente pietista.
- ¹⁶¹ Cfr. A. H. Francke, *Manductio*, cit., in particolare p. 166; A. H. Francke, *Praelectiones Hermeneuticae*, cit., p. 238. Cfr. in generale S. Grote, *Pietistische Aisthesis und moralische Erziehung bei Alexander Gottlieb Baumgarten*, "Aufklärung", 20, 2008, pp. 175-98, soprattutto pp. 180 e ss.
- ¹⁶² Cfr. G. S. Nicolai (*praeses*); M. Riech (*respondens*), *Meditationes philosophico-philologicas de applicatione cognitionis affectuum et poeseos in disquirendo sensu codicis sacri*, s. I. 1749, p. 7.
- ¹⁶³ Cfr. *ibidem*. Il significato dell'*aisthesis* pietista resterà ancora visibile nel ruolo privilegiato riconosciuto da A. G. Baumgarten al senso interno (cfr. ad es. M § 535; K § 29; Æ § 30).
- ¹⁶⁴ Cfr. comunque J. S. Semler, *Vorrede*, in *Glaubenslehre*, pp. 3-26; e J. C. Bertram, *Bericht*, in *ivi*, pp. 26-33 (paginazione separata).
- ¹⁶⁵ S. J. Baumgarten (*praeses*); G. F. Meier (*auctor*), *Exercitatio theologica de discrimine ejus quod naturale et morale dicitur in theologia*, Halæ Magdeburgicae 1738. L'ottima conoscenza di entrambi i fratelli Baumgarten aveva certamente reso sin da subito Meier più sensibile di altri ai possibili punti di contatto tra le due prospettive. Cfr. in generale G. Schenk, *Leben und Werk des ballischen Aufklärers Georg Friedrich Meier*, Halle 1994, pp. 16-18.
- ¹⁶⁶ S. J. Baumgarten (*praeses*); M. Felmer (*auctor*), *Dissertatio theologica de efficacia S. Scripturae naturali et supernaturali*, Halæ Salicae 1742, p. 8.
- ¹⁶⁷ Cfr. G. F. Meier, *Exercitatio theologica de discrimine*, cit., pp. 32 e ss.
- ¹⁶⁸ "Critische Versuche zur Aufnahme der deutschen Sprache", 6, 1742, pp. 573-604. Cfr. S. Tedesco, *Alla vigilia dell'Æsthetica: ingegno e immaginazione nella poetica critica dell'Illuminismo tedesco*, Palermo 1996, pp. 34 e ss.
- ¹⁶⁹ Cfr. M. Felmer, *Dissertatio theologica de efficacia*, cit., p. 9.
- ¹⁷⁰ Ivi, pp. 19-20.
- ¹⁷¹ Cfr. M §§ 669-71.
- ¹⁷² Cfr. *Untersuchung*, III, *Fortsetzung*, pp. 208-9.
- ¹⁷³ Cfr. G. F. Meier, *Exercitatio theologica de discrimine*, cit., p. 40.
- ¹⁷⁴ Cfr. A. Langen, *Der Wortschatz des Pietismus*, Tübingen 1968², pp. 162-70.
- ¹⁷⁵ *Untersuchung*, III, *Fortsetzung*, p. 212.
- ¹⁷⁶ *Ibidem*.
- ¹⁷⁷ Cfr. M. Felmer, *Dissertatio theologica de efficacia*, cit., p. 33.
- ¹⁷⁸ Cfr. *Praelectiones*, § 92.
- ¹⁷⁹ *Untersuchung*, III, *Fortsetzung*, pp. 212-13.
- ¹⁸⁰ La conoscenza viva non è solo il dovere fondamentale verso Dio (cfr. *Theologische*

Moral, § 104), ma anche la meta a cui tende ogni esegesi biblica, cfr. *Unterricht*, § 2. Cfr. in particolare D. Sorkin, *Halle. Stegmond Baumgarten's Vital Knowledge*, in Id., *Religious Enlightenment*, Princeton 2008, pp. 113-63.

¹⁸¹ Cfr. S. Tedesco, *A. G. Baumgartens Ästhetik im Kontext der Aufklärung*, "Aufklärung", 20, 2008, pp. 137-50, qui p. 143. Come noto, la vita della conoscenza doveva rappresentare quel livello supremo della conoscenza sensibile a cui l'*Ästhetica* non giungerà mai ad approdare. Cfr. ad es. M §§ 669-71; *Æ* §§ 22; 36; 70; 620; 829.

¹⁸² *D. Martin Luthers Werke*, cit., vol. XVII, p. 265.

¹⁸³ Non è casuale lo "scandalo" suscitato dalla cosiddetta "Bibbia di Wertheimer", (1735), con cui il teologo wolffiano J. L. Schmidt forniva una nuova traduzione del Pentateuco, che sacrificava all'ideale della distinzione ogni afflato poetico. Cfr. U. Goldenbaum, *Der Skandal um die Wertheimer Bibel*, in *Appell an das Publikum*, Teil 1, Berlin 2004, pp. 175-508.

¹⁸⁴ *Anfangsgründe*, § 15. Non possiamo qui nemmeno accennare alla mediazione cruciale di poeti e teorici della "poesia sacra" come Pyra e Klopstock. Cfr. in generale J. Jacob, *Die Heilige Poesie*, Tübingen 1997.

¹⁸⁵ Cfr. A. Baeumler, *Das Irrationalitätsproblem*, cit., p. 229.

¹⁸⁶ M. Schloemann, *Siegmund Jacob Baumgarten*, cit., p. 242. L'immagine della corrente – secondo la testimonianza di Semler – appartiene già allo stesso S. J. Baumgarten, cfr. J. S. Semler, *Lebensbeschreibung von ihm selbst abgefaßt*, 2 voll., Halle 1781-82, vol. I, p. 222.

Estetica della contingenza.
Exattamenti e pennacchi tra biologia e filosofia
di Mariagrazia Portera (Firenze)

Se, come a rigore suggerirebbe l'etimologia ¹, potessimo riavvolgere il percorso dell'evoluzione al modo di una pellicola cinematografica, lo riportassimo indietro sino a un certo punto del passato e lo lasciassimo ripartire da lì, le forme viventi attualmente presenti sul nostro pianeta evolverebbero di nuovo, tali e quali le conosciamo oggi? Alcuni studiosi affermano di sì ², altri, la maggioranza, asseriscono di no. Tra questi ultimi figura il paleontologo Stephen Jay Gould: «riavvolgiamo la videocassetta e, accertandoci di aver cancellato tutto ciò che è accaduto, riportiamoci a un certo tempo e luogo nel passato [...]. Poi giriamo di nuovo il film e vediamo se la ripetizione è uguale all'originale» ³. L'esperimento mentale proposto da Gould, supportato, tra le altre evidenze, dagli straordinari resti fossili di *Pikaia gracilens*, il modesto antenato di tutti i cordati – dunque anche il nostro –, sopravvissuto fortunatamente alla decimazione della fauna di Burgess Shale ⁴, concluderebbe con molta probabilità a esiti diversi dagli attuali, e quasi per certo non concluderebbe all'uomo: «ogni ripetizione del film condurrebbe l'evoluzione su una via radicalmente diversa da quella intrapresa in realtà» ⁵.

Il fatto è che per Gould l'evoluzione è fittamente puntellata di *contingenze*: eventi singolari, di carattere storico, geografico, climatico, incontri e incroci sorprendenti, non preventivabili, che imprimono direzioni inedite ai percorsi evolutivi. La pretesa abilità della selezione naturale nel plasmare ottimamente i viventi, sicché ciò che esiste – questo, almeno, è quel che saremmo indotti a pensare – è *il più adatto, il meglio*, esce assai ridimensionata dalla riflessione gouldiana, come del resto era già per lo stesso Darwin ⁶. «L'ordine moderno», l'ordine che ci troviamo oggi dinanzi agli occhi, non è stato garantito esclusivamente da leggi fondamentali, come la legge della selezione naturale, bensì è «in gran parte un prodotto della *contingenza* [...]. Noi siamo stati migliaia e migliaia di volte così vicini [...] a essere cancellati in conseguenza dell'avviarsi della storia lungo una direzione diversa non meno ragionevole di quella che ha scelto. Se ripetessimo un milione di volte il film della vita a cominciare da Burgess dubito che tornerà a svilupparsi qualcosa di simile all'*Homo sapiens*» ⁷.

Ora, quanto vorremmo fare nel presente saggio è riflettere su questo concetto di *contingenza*, tanto cruciale per Gould e per buona parte dell'attuale biologia evuzionistica, declinando però il discorso in chiave estetologica. Anzitutto, sulla scorta di Gould, proviamo a chiederci: se riportassimo indietro il film dell'evoluzione, cancellando tutto quel che è successo sino a oggi e facendo ripartire il nastro grosso modo da due milioni di anni fa, nelle fasi iniziali del Pleistocene e all'alba del genere *Homo* sulla Terra, è certo che *Homo sapiens* tornerebbe a evolvere l'attitudine estetica? Come si è originata e perché l'attitudine estetica umana? Che peso hanno le *contingenze*, cioè tutti quegli eventi non direttamente riconducibili all'azione della selezione naturale, nello sviluppo delle capacità complesse di *Homo sapiens* e in particolare dell'attitudine estetica? Possiamo immaginarci un uomo, un appartenente alla nostra specie *Homo sapiens*, che, in condizioni non patologiche, fosse privo di attitudine estetica, privo di un senso del bello, del brutto (il che equivale a chiedersi se l'estetica possa valere da costante trans-culturale e transtemporale)?

La giovane disciplina che si è data il nome di Estetica evuzionistica ⁸ e, più in generale, quegli studiosi che negli ultimi dieci o vent'anni si sono dedicati al problema dell'origine del senso estetico secondo una prospettiva evolutiva ci hanno consegnato una mole, ormai fattasi piuttosto imponente, di lavori, studi, ricerche, dagli esiti diversificati. È stato messo in luce l'importante ruolo, nello sviluppo dell'attitudine estetica umana, giocato dai meccanismi adattativi di selezione dell'habitat che consentivano ai nostri antenati del Pleistocene, sulla base di risposte emotive (secondo piacere e dispiacere) agli stimoli ambientali, di esplorare e orientarsi nel mondo (Gordon Orians, Stephen Kaplan) ⁹; è stata sottolineata l'azione potente della selezione sessuale, in larga misura alternativa a quella della selezione naturale, che avrebbe plasmato la nostra stessa mente nei termini di un ornamento sessuale (Geoffrey Miller) ¹⁰; si è ricondotta l'attitudine estetica umana a un istinto universale (Denis Dutton) ¹¹ o a un adattamento biologico per rinsaldare i legami sociali (Ellen Dissanayake) ¹². Sul versante della psicologia evuzionistica, è stato rilevato il valore di adattamento dell'esperienza estetica, funzionale al "tuning" delle nostre capacità cognitive (John Tooby e Leda Cosmides) ¹³.

In molti tra questi casi – e in altri di cui non possiamo qui, per limiti di spazio, dare notizia ¹⁴ – l'adozione di una prospettiva evuzionistica in relazione all'estetica si è accompagnata allo slittamento del problema dell'origine dell'estetico su quello, più ristretto, dell'origine dell'artistico, cioè delle prime produzioni d'arte risalenti grosso modo al Paleolitico superiore, con l'equazione, gravida di conseguenze, tra estetica e filosofia dell'arte ¹⁵. Inoltre, molta parte delle ricerche ha scelto di adottare un approccio funzionalista, interrogandosi anzitutto sulla natura di adattamento dell'arte e dell'esperienza estetica, nel pre-

supposto che soltanto un'utilità cogente possa aver preservato entrambe dalla tagliola della selezione naturale, così da giungere sino a noi.

Occorre riconoscere agli studiosi il merito di aver avuto il coraggio di "fare i conti" con Darwin, la cui teoria dell'evoluzione per selezione naturale, per citare Daniel Dennett, è un tale "acido corrosivo" che solo a prezzo di gravi incongruenze avrebbe potuto lasciare immune l'estetica¹⁶. Tuttavia, pur prendendo le mosse dal darwinismo, solo raramente gli estetologi evoluzionisti sono stati disposti a seguirne gli avanzamenti e a confrontarsi con gli sviluppi della teoria di Darwin, essa stessa in evoluzione. Quanto cercheremo di sostenere in questo contributo è che proprio il confronto con alcuni esiti recenti della teoria dell'evoluzione, spesso ignorati dagli estetologi evoluzionisti, consentirebbe all'estetica evoluzionistica di superare le secche del funzionalismo e della confusione tra estetica e filosofia dell'arte, tra le quali la giovane disciplina pare essersi arenata.

Questo è particolarmente vero con riferimento al concetto cruciale di "contingenza". Come è noto l'estetica filosofica, intesa come quella disciplina che ha il suo battesimo ufficiale con Baumgarten prima nel 1735 (nell'opera *Meditazioni filosofiche su alcuni aspetti del poema*) e poi più distesamente nel 1750 con l'*Estetica*¹⁷, ha riflettuto in modo approfondito sulle specificità dell'attitudine estetica umana e, in particolare con Kant nella *Critica della capacità di giudizio*, sul carattere di intima "contingenza" dell'esperienza della bellezza. La riflessione kantiana resta un riferimento obbligato per ogni ricerca sull'estetica: anzi – e sarà questa un'altra delle tesi che cercheremo di supportare nel corso del presente saggio – solo un'estetica che tenga a riferimento in maniera costante il patrimonio di concettualità e riflessioni prodotto nella fase aurorale settecentesca può confrontarsi con efficacia anche con gli esiti più recenti delle scienze, dunque anche con la più recente biologia evoluzionistica, senza asservimenti o riduzionismi, bensì con vantaggio e profitto¹⁸.

Così, nel prosieguo di questo contributo cercheremo di far "reagire" le indicazioni kantiane sull'esercizio dell'attitudine estetica umana in quanto esercizio contingente con le riflessioni di Stephen Jay Gould sul valore della contingenza nell'origine delle capacità complesse di *Homo sapiens*. Nello specifico, tenteremo di verificare l'applicabilità del pool di ipotesi exattative messo a punto da Gould (*exaptations* e *spandrels*, cioè exattamenti e pennacchi) per rendere ragione dell'evoluzione dell'attitudine estetica umana a partire dal senso estetico animale. In tal modo, si dovrebbe riuscire a dimostrare che l'attitudine estetica è contingente quanto alla sua pratica e al suo esercizio (come indicato da Kant) e anche quanto alla sua origine (come suggerito da Gould): questa doppia contingenza, di esercizio e di nascita, è la tesi generale del presente scritto.

1. La contingenza del giudizio

Glücklicher Zufall, felice contingenza: quest'espressione, tratta dall'*Introduzione alla Critica della capacità di giudizio* (1790), è la più calzante per descrivere l'accadere della bellezza secondo Kant, cioè quell'incontro tra facoltà del soggetto e forma dell'oggetto che, nel giudizio di gusto, accende il piacere¹⁹. I primi tre momenti nell'*Analitica del bello*, relativi al disinteresse, alla pura formalità (perciò all'universalità) e alla "finalità senza scopo" del giudizio estetico, costituiscono la cornice entro cui disporre le indicazioni kantiane sulla contingenza del giudizio: non ci sono scopi né interesse nello stabilirsi del paragone – del tutto *a-intenzionale* – tra l'intuizione immaginativa della pura forma dell'oggetto e la facoltà di riferire le intuizioni ai concetti, cioè l'intelletto, sicché la percezione del bello accade come sorpresa, come imprevisto. E non potrebbe essere altrimenti, poiché se l'accordo tra facoltà e forma dell'oggetto venisse concettualizzato, ricercato quale scopo, tematizzato anziché lasciato permanere come tacito presupposto, ecco che la bellezza scomparirebbe per lasciare il posto alla conoscenza²⁰. Come scrive Fabrizio Desideri, sottolineando la contingenza del giudizio di gusto, «una proposizione corretta di un giudizio di gusto non potrebbe mai suonare "la rosa (ogni rosa) è bella", ma piuttosto "questa rosa è bella"»²¹. La rosa, dunque, è bella «nel suo *hic et nunc*, nell'unicità e irripetibilità della sua immagine e della sensazione di cui è origine»²². È chiaro il perché di questa posizione kantiana: la capacità di giudizio, cui è richiesto di effettuare il passaggio per l'*unübersehbare Kluft*, il "baratro sterminato" che separa il regno teoretico dell'intelletto, cui fa capo la conoscenza della natura, da quello pratico, della libertà della ragione nell'agire morale, non può effettuare questo passaggio né appellandosi a concetti determinati né ricorrendo all'orizzonte sovrassensibile della ragione. Connettere l'una e l'altra, la necessità della natura e la libertà dell'agire, implica che non si aderisca né all'uno né all'altro dominio, bensì ci si collochi in un non-luogo al confine tra i due, e perciò capace di lambirli entrambi, un *terzo* anteriore alla separazione tra teoretico e pratico. Il passaggio può accadere, dunque, solo nel cuore stesso dell'esperienza soggettiva, con l'esercizio della facoltà di giudizio e la sua logica del "come se" (*als ob*). La contingenza del giudizio è il fragile architrave su cui poggiano e s'incontrano i domini della teoresi e della pratica.

Quest'idea della bellezza come contingente, come ciò che col suo accadere sorprende e stupisce, poiché senz'altro sarebbe potuto anche non esserci e il fatto che ci sia, *hic et nunc*, non è in alcun modo un'assicurazione che ci sarà anche in futuro, è radicata profondamente nel nostro modo di concepire l'esperienza estetica²³. È una contingenza che, volgendoci al versante evoluzionistico della storia della vita, vogliamo porre in relazione alla contingenza invocata da Gould per

rendere ragione dell'evoluzione di *Homo sapiens* e dei viventi in generale, cioè all'irriducibilità, singolarità, unicità di gran parte degli eventi che, col loro accadere, hanno impresso un certo corso piuttosto che un altro alla storia evolutiva.

Il riferimento a Kant e alla sua riflessione sulla contingenza del giudizio di gusto suggerisce e in certo modo predispone il passaggio dal versante estetico a quello biologico della discussione. Già per ragioni storiche, tutte interne alla *Critica della capacità di giudizio* e ai suoi riferimenti: come nota Winfried Menninghaus, nella terza *Critica* «Kants Denken des Schönen, der ästhetischen Lust und der semiotischen Eigenschaften von Kunst stützt sich in hohem Maß auf seine kritische Rezeption der Biologie der 18. Jahrhunderts und bezieht nicht zuletzt daraus die Kraft, den überlieferten Begriffen der Ästhetik eine neue Färbung zu geben»²⁴, sicché non è difficile né azzardato muovere un passo dall'uno all'altro orizzonte. Passo che effettivamente è stato mosso, benché più spesso in riferimento alla dottrina della conoscenza che all'estetica²⁵. Ma è soprattutto la notazione kantiana al paragrafo 23 della *Critica della capacità di giudizio* a confortare il transito dall'estetica all'evoluzione biologica o, meglio, a confortare il tentativo di un'estetica evolucionistica rispettosa tanto delle sue origini settecentesche quanto delle sue più contemporanee commistioni: il giudizio estetico, dice Kant, è *Beförderung des Lebens*, promozione o agevolazione della vita. Quella percezione riflessa (*reflektierte Wahrnehmung*), accompagnata da piacere, che è la percezione estetica appare agli occhi di Kant come un vantaggio (un adattamento? Su questo occorrerà discutere), un incremento e potenziamento del vivere²⁶. È vero che l'impostazione kantiana, se si persegue sino in fondo l'accostamento alla prospettiva evolucionistica, va emendata in più di un punto²⁷, ma essa offre comunque un'ottima piattaforma di partenza e, con riferimento alla questione della contingenza, un interessante modello.

2. Code di pavone

Come s'è accennato, in anni recenti si sono moltiplicati i contributi critici e le ricerche specialistiche sul tema dell'estetica evolucionistica, soprattutto in area anglosassone. Sempre più speditamente, ci si è incamminati sulla strada dell'interpretazione in chiave evolutiva di concetti quali bellezza, percezione estetica, arte, strada che già Darwin, pur con qualche ritrosia, aveva cominciato a percorrere nella seconda metà del diciannovesimo secolo. Luogo principe delle riflessioni darwiniane sul senso estetico animale e sull'attitudine estetica umana, nel quadro della discussione della selezione sessuale, è il volume del 1871, *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex*. Importanti considerazioni sulla bellezza e il senso estetico sono presenti, tuttavia, anche

in scritti di molto precedenti, in particolare nei Taccuini giovanili M e N (i cosiddetti “Taccuini filosofici” o “metafisici”), che Darwin inizia a redigere intorno al luglio del 1838 ²⁸.

Darwin riconosce agli animali un *sense of beauty*, un “senso della bellezza”, che origina nel contesto della selezione sessuale, vale a dire delle strategie di corteggiamento messe in atto prevalentemente da individui maschi per la conquista delle femmine, durante la stagione degli amori. La selezione sessuale, precisa Darwin, può assumere carattere intrasessuale (cioè esplicarsi nella forma di lotte tra maschi, al termine delle quali il combattente vincitore riceve come premio l’accesso sessuale alla femmina) oppure intersessuale, cioè come esibizioni, messe a punto dai maschi per le femmine, al termine delle quali le femmine scelgono autonomamente il loro partner sessuale. Così, mentre i maschi di cervo combattono l’uno contro l’altro per conquistarsi le femmine, utilizzando gli enormi palchi come pericolosi fendenti, il maschio di pavone liscia, carezza e mette in mostra la splendida livrea, tentando di catturare l’attenzione delle potenziali partner, e il maschio dell’uccello giardiniere – altro esempio prediletto da Darwin, insieme al fagiano argo ²⁹ – trascorre intere settimane a costruire nidi ornati di fiori, foglie, ritagli di stoffe e materiali colorati, dentro cui conduce le femmine perché esse, visitata la “casa”, possano decidere se l’architetto/costruttore è stato sufficientemente abile da meritare i loro favori. È chiaro che le femmine, per poter esercitare la loro scelta, devono essere in grado di apprezzare “estetivamente” i tratti messi in mostra dai maschi: le femmine dell’uccello giardiniere, ad esempio, devono essere dotate di una qualche forma di percezione “estetica”, altra dalla percezione ordinaria, poiché se così non fosse, una volta entrate nel nido di uno dei maschi, esse si avventerebbero sul cibo, sui frutti e le foglie disposti all’interno, anziché limitarsi a prenderne visione, come effettivamente fanno ³⁰. Si può pensare a una coevoluzione tra senso estetico delle femmine e bellezza corporea dei maschi ³¹ o anche – in base a un’interpretazione leggermente diversa – allo sfruttamento da parte dei maschi di predisposizioni sensoriali specifiche delle femmine ³².

Darwin, come noto, non offre una spiegazione precisa dei meccanismi della scelta femminile, cioè dei criteri in base ai quali le femmine decidono di accordare i loro favori a un certo maschio piuttosto che a un altro. Si limita a inserire la dinamica della scelta femminile entro il contesto generale della *sexual selection*, senza nascondere l’ammirazione per le straordinarie capacità estetiche di cui danno prova le femmine di tante specie animali: «Molti dichiareranno che è assolutamente incredibile che una femmina sia in grado di apprezzare belle sfumature e motivi squisiti. È indubbiamente un fatto meraviglioso che essa possieda in tale misura un gusto quasi umano» ³³. È a partire da questo vuoto esplicativo che la ricerca successiva a Darwin produce, sin dai primi decenni del Novecento, vari modelli alternativi di selezio-

ne sessuale, riconducibili grosso modo a due macro-opzioni: la prima, secondo cui la scelta delle femmine si indirizza su certi tipi di caratteri ornamentali perché essi valgono da “segnali” di buoni geni (ipotesi dei *good genes*, segnalati in maniera diretta, come nel caso del modello parassitario proposto da William Hamilton e Marlene Zuck nel 1982³⁴, oppure in maniera indiretta, come nel modello di *self-handicapping* messo a punto da Amotz Zahavi nel 1975 e 1997³⁵) oppure la seconda opzione, secondo cui le femmine si indirizzano verso certi caratteri per effetto di mere fluttuazioni casuali nelle preferenze, caratteri che poi, nell’arco di breve tempo, si diffondono capillarmente all’interno della popolazione garantendo il successo riproduttivo (modello *run-away*, a cascata, à la Fischer, o dei *sexy sons*)³⁶.

Né la prima né la seconda ipotesi vengono suggerite o accennate in modo diretto da Darwin, che si ritrae di fronte alla possibilità di una determinazione precisa dei parametri di scelta delle femmine: già il fatto che esse scelgano, indipendentemente dal modo in cui lo fanno, gli appare straordinario, se non inquietante. È l’inquietudine lo stato d’animo che lo coglie più spesso, quando si trova alle prese con l’enigma della bellezza nel mondo animale, tanto che in una lettera ad Asa Gray, inviata poco dopo la pubblicazione dell’*Origine delle Specie*, confida: «the sight of a feather in a peacock’s tail, whenever I gaze at it, makes me feel sick!»³⁷.

Pur ritraendosi dall’indicazione di meccanismi specifici per la selezione sessuale e in particolare per la scelta femminile, su un punto Darwin non avrebbe fatto passi indietro: l’idea della continuità gradualistica tra senso estetico animale e attitudine estetica umana, per cui tra l’uno e l’altra non c’è alcun salto qualitativo. L’*Origine dell’uomo* è ricca di riferimenti alla “quasi-umanità” del *sense of beauty* animale, primo gradino di un affinamento progressivo dell’attitudine estetica che, se non trova nell’uomo il suo compimento o il suo fine (ciò contravverrebbe a tutti i principi del darwinismo), certo ha negli animali non umani il suo “primum”. Si tratta di un’idea straordinaria e di grande potenza, che trascina via l’estetica dai cieli della pura contemplazione – come era stato per la grande tradizione della filosofia dell’arte appena precedente a Darwin, soprattutto in Germania – per tornare a innestarla nel terreno “animale”, istintuale da cui effettivamente origina.

Gli sviluppi recenti della teoria evuzionistica forniscono una serie di concettualità utili a ripensare e precisare il principio continuista o del gradualismo filetico, che certa parte della ricerca successiva a Darwin, in particolare i teorizzatori della cosiddetta Sintesi Moderna, ha irrigidito a tal punto da contravvenire alle stesse indicazioni darwiniane³⁸. In effetti, affermare che l’attitudine estetica umana si è evoluta senza alcuna soluzione di continuità a partire dal *sense of beauty* animale, originatosi in un contesto di utilità sessuale, è come affermare che il nostro lin-

guaggio articolato è una complessificazione, solo quantitativamente ma non qualitativamente eterogenea, delle forme di comunicazione animali. Si tratta di una tesi che, pur non essendo del tutto falsa – o *non per tutti* falsa – deve essere accompagnata da numerosi distinguo e precisazioni³⁹. Per chiarire meglio la questione, mantenendoci fedeli allo spirito darwiniano ma anche attenti alle direzioni perseguite dalla ricerca contemporanea in biologia evuzionistica, proponiamo di ricorrere ad alcune nozioni messe a punto da Stephen Jay Gould e collaboratori tra gli anni Settanta e Novanta del secolo scorso, cioè le nozioni di *exaptations* e di *spandrels*, “exattamenti” e “pennacchi,” tentando di applicarle alla discussione sull’origine dell’attitudine estetica umana a partire dal *sense of beauty* animale.

Occorre tener presente che la teoria dell’evoluzione non è un monolite elaborato una volta per sempre, neppure nella versione canonica della Moderna Sintesi: costituisce piuttosto un programma di ricerca⁴⁰, un *work in progress* che, fedele al nucleo darwiniano, non si esime però dal rivederne e modificarne sezioni “periferiche”, laterali, ora più estese ora meno estese. Il progetto attualmente in corso di una “Sintesi evuzionistica estesa”⁴¹, che colmi alcune lacune evidenti nella versione Moderna della Sintesi, è un indice di questo processo, ma già Stephen Jay Gould, a partire dagli anni Settanta del Novecento, aveva messo in luce limiti e difficoltà della versione canonica del darwinismo, criticando con acume il paradigma adattamentista e l’impero inarginabile della selezione naturale. Un’estetica evuzionistica che voglia svolgere al meglio il proprio compito d’indagine non può soprassedere sui processi e i rivolgimenti che impegnano attualmente la stessa teoria dell’evoluzione.

3. *Exattamenti e pennacchi*

Nel 1982, i paleontologi Stephen Jay Gould ed Elisabeth Vrba introducono nel dibattito sull’evoluzione un concetto ai loro occhi “missing”, *mancante* nella teoria, benché da più parti intuito e sommessamente invocato (ad esempio da George Williams)⁴². Si tratta del concetto di *exaptation*, termine che indica quei «caratteri cooptati per un’utilità attuale in seguito a un’origine per una funzione diversa (o per nessuna funzione del tutto)»⁴³. Nell’insieme generale degli *aptations*, cioè dei caratteri utili ai viventi che li possiedono, Gould e Vrba distinguono il sottoinsieme degli *adaptations*, cioè i caratteri espressamente plasmati dalla selezione naturale per assolvere la funzione che assolvono attualmente e nei quali origine storica e utilità attuale coincidono, e il sottoinsieme degli *exaptations*, ulteriormente diviso in due sotto-sotto insiemi: i caratteri originati per assolvere una certa funzione e che in seguito sono stati cooptati per svolgere una funzione diversa dalla loro originaria

(gli *exaptations* veri e propri: utili – *aptus* – in forza – *ex* – della loro forma, anziché della loro origine) e gli *spandrels* o pennacchi, caratteri originariamente privi di alcuna utilità e solo successivamente cooptati in senso adattivo (di essi parleremo nel seguito).

Gli esempi di *exaptations*, negli organismi viventi, sono numerosi. Gould si rifà al caso dell'evoluzione delle piume sulle ali degli uccelli, che, come noto, lungi dall'essere adattamenti per il volo, si sono sviluppate originariamente per una funzione di termoregolazione, per poi venire utilizzate come strumenti per la cattura degli insetti e altre piccole prede. È solo in seguito che le piume delle ali vengono cooptate per consentire agli uccelli di volare ⁴⁴. Un caso di *exaptation* sono anche le suture nel cranio dei piccoli mammiferi, ed è lo stesso Darwin a notarlo, prospettando così una spiegazione *exattativa ante litteram*: «È stato detto che le suture nel cranio dei giovani mammiferi sono una bella forma di adattamento, che aiutano il parto e, indubbiamente, facilitano quest'atto o possono essere indispensabili per esso. Ma, siccome le suture sono presenti anche nel cranio dei giovani uccelli e rettili, che devono semplicemente uscire da un uovo rotto, possiamo dedurne che questa struttura si è formata in seguito alle leggi dello sviluppo e gli animali superiori ne hanno approfittato per facilitare il parto» ⁴⁵. François Jacob, nella parte finale del suo famoso articolo *Evoluzione e bricolage*, nota come lo stesso cervello umano possa essere considerato il frutto di più *exaptations*, accumulo di nuove strutture sulle vecchie senza un vero e proprio processo integrato ⁴⁶.

Nei casi di *exaptation* ci troviamo alle prese, dunque, con parti e strutture dell'organismo che, originatesi per certe funzioni ancestrali, vengono poi riadattate o cooptate per funzioni nuove. La continuità funzionale è per lo più garantita, poiché accade non di rado che la funzione ancestrale continui a essere soddisfatta anche quando la nuova sta subentrando e poi prevalendo, ma è garantita anche la novità evolutiva, proprio perché l'organismo si trova adesso nella possibilità di svolgere funzioni che prima gli erano precluse.

È chiaro che, introducendo gli *exaptations* all'interno dei processi evolutivi, la questione della contingenza, da cui ha preso avvio tutta la nostra discussione sull'origine dell'attitudine estetica umana, giunge prepotentemente in primo piano. Anzitutto, come contingenza del legame tra struttura e funzione: una stessa struttura adattativa può assolvere, nel corso del tempo, più funzioni differenti. Così Gould, in un passaggio del suo imponente manifesto intellettuale, l'ultima opera consegnataci prima della morte, *La struttura della teoria dell'evoluzione*: «svincolare l'utilità attuale dall'origine storica determina il campo della contingenza e dell'imprevedibilità nella storia: infatti se qualche organo, durante la sua storia, subisce una serie di singolari cambiamenti nella sua funzione, allora non possiamo né predirne il prossimo utilizzo a partire da un valore corrente né lavorare comodamente a ritroso per

chiarire le ragioni sottostanti all'origine di quel tratto»⁴⁷. E ancora, nell'articolo *The Hierarchical Expansion of Sorting and Selection*, scritto insieme a Elisabeth Vrba: «L'*exaptation* incorpora [...] tutto il carattere bizzarro della contingenza storica: ti aggiudichi un posto vantaggioso se qualche altro processo per un'altra ragione ti ha offerto dei benefici. [...] Abitiamo un mondo di enorme flessibilità e contingenza, un mondo costruito da una storia irreversibile»⁴⁸. Con l'*exaptation* si apre una spirale di possibili, un gioco di usi e riusi giocato non dall'*ingegnere* Evoluzione, bensì dal più modesto *bricoleur*, che rifunzionalizza e riassume quel che ha già per le mani, facendo «un'ala da una zampa, o un pezzo d'orecchio con un frammento di mascella [...]. L'evoluzione si comporta come un *bricoleur* che nel corso di milioni e milioni di anni rimaneggiasse lentamente la sua opera, ritocandola continuamente, tagliando da una parte, allungando da un'altra, cogliendo tutte le occasioni per modificare le vecchie strutture in vista di nuove funzioni», secondo l'immagine jacobiana⁴⁹.

Tuttavia, sottolinea Gould, se tutti gli *exaptations* cominciassero come adattamenti per una funzione diversa dall'attuale, essi non costituirebbero un'effettiva novità, dal momento che ci troveremmo pur sempre entro il perimetro della logica adattamentista propria alla cosiddetta Sintesi Moderna. A suscitare il maggior interesse, infatti, sono gli *exaptations* che derivano da *non-aptations*, cioè da tratti non adattativi: gli *spandrels* o *pennacchi*, secondo la terminologia proposta da Gould e Lewontin nel famoso articolo del 1979, *I pennacchi di San Marco e il paradigma panglossiano: una critica del programma adattamentista*⁵⁰. Questo articolo, tra i più citati, dibattuti e discussi nella storia della scienza del XX secolo, è cruciale per molte ragioni, non ultima il fatto che in esso una categoria di caratteri biologici, sino ad allora priva di denominazione propria, viene battezzata mutuando un termine del lessico artistico, precisamente architettonico, appunto quello di “pennacchio” (*pendentive*, *spandrel*). I “pennacchi”, in una cupola emisferica sormontata da quattro archi a tutto sesto, disposti in modo da formare un quadrato, sono quegli spazi triangolari che si creano all'incrocio tra la cupola e ciascuna coppia di archi adiacenti. Gould ha presenti, in particolare, i pennacchi della cupola circolare della basilica di San Marco a Venezia, ciascuno dei quali è ornato dalla raffigurazione in mosaico di uno dei quattro evangelisti. La questione è subito posta: gli *spandrels* di San Marco sono stati appositamente realizzati dagli architetti della Basilica allo scopo di ospitare le figure dei quattro evangelisti o, piuttosto, la conformazione tipica della struttura (una cupola sormontante quattro archi, appunto) ha “imposto” che si originassero quegli spazi, solo in seguito – precisamente tre secoli dopo la costruzione dell'edificio – “exattati” dalle varie maestranze per ospitare le sacre rappresentazioni? La risposta corretta, ovviamente, è la seconda. I pennacchi sono infatti «conseguenze collaterali necessarie di una decisione architettonica» e non «forme esplicita-

mente scelte per adempiere a uno scopo»⁵¹, anche se nulla toglie che, a un certo punto (ma non necessariamente), esse possano venir “exattate” per assolvere una qualche funzione.

È noto che circa il 98% del DNA che ospitiamo nel nostro corpo non è codificante: un puzzle misterioso e contingente, verosimilmente implicato (almeno per la maggior parte) nell’attività di regolazione dell’espressione genica⁵². È possibile che questo DNA – sino a non troppo tempo fa chiamato *junk-DNA* – si sia originato come un pennacchio, come uno *spandrel* frutto di *constraints* strutturali?⁵³ Sappiamo, inoltre, che nel processo di encefalizzazione che ha caratterizzato la linea evolutiva dei primati, con una significativa accelerazione per il genere *Homo*, «il cervello umano moderno, con tutte le sue capacità potenziali, è nato insieme alla struttura del cranio umano moderno tra 100.000 e 150.000 anni fa», ma è persistito per lungo tempo come un esattamente, più precisamente come uno *spandrel* non-adattativo, almeno sino alla cosiddetta rivoluzione del Paleolitico superiore, quando le capacità potenziali del cervello umano si sono finalmente trasformate in abilità effettive, e messe in pratica⁵⁴.

4. *Exattamenti e pennacchi nell’evoluzione umana*

Introdurre *exaptations* e *spandrels* all’interno della teoria evolutiva porta in primo piano l’importante ruolo giocato dal fattore contingenza nell’evoluzione. Ciò che siamo non è il frutto di un percorso graduale, continuo e senza soluzione di continuità a partire dai nostri antenati, plasmato passo passo dalla selezione naturale a suon di adattamenti. Ciò che siamo è l’esito sorprendente, inaspettato e contingente di un incrociarsi di cause, vincoli, strutture e (non-)adattamenti⁵⁵. Come sottolineato da Telmo Pievani, oggi la teoria dell’evoluzione – a differenza del piano originario di Darwin e, inoltre, a differenza di quanto stabilito in seno alla Sintesi Moderna – è un triangolo ai cui tre vertici stanno *funzioni* (classiche darwiniane), *strutture* e storia, cioè *contingenza*⁵⁶. L’evoluzione lavora combinando tutti e tre questi elementi.

Come abbiamo detto all’inizio, se riportassimo indietro il nastro dell’evoluzione sino a un certo punto del passato e lo facessimo ripartire da lì, è molto probabile che lo scenario che verrebbe a prodursi avrebbe poco a che fare con quello attualmente sotto ai nostri occhi: forse non ci sarebbe neppure *Homo sapiens*, né l’attitudine estetica umana delle cui origini stiamo andando alla ricerca in questo saggio. È probabile che l’attitudine estetica umana, nella sua specificità e continuità/discontinuità rispetto al senso estetico animale, sia il frutto contingente di eventi singolari (vincoli strutturali a livello neurobiologico, eventi storici, input culturali che hanno innescato cooptazioni funzionali e attivazioni di potenzialità sino a quel momento silenti: ma di questo

parleremo più estesamente tra poco), pur affondando le sue radici nel passato “animale” del *sense of beauty*. Contingente quanto al suo esercizio (Kant) e quanto alla sua origine, dunque.

Un'ultima precisazione prima di procedere oltre: un ruolo talmente ampio riconosciuto alla contingenza nell'evoluzione non significa, è chiaro, che il processo evolutivo sia governato dal caso o che ogni trasformazione, almeno teoricamente, sia nella condizione di potersi verificare. Tutt'altro, come precisa lo stesso Gould: «le differenze conseguenti nell'esito [della ripetizione del film della vita, n.b.] non significano che l'evoluzione sia priva di significato, e priva di un ordine significante; la via divergente della ripetizione sarebbe altrettanto interpretabile, altrettanto spiegabile, a posteriori, quanto la via reale. La diversità dei possibili itinerari dimostra però che i risultati finali non possono essere predetti sin dal principio. Ogni passo procede sulla base di precise ragioni, ma non si può specificare un finale sin dal principio, e nessun finale si verificherebbe mai una seconda volta nello stesso modo, poiché ogni via procede passando per migliaia di fasi improbabili»⁵⁷. Se non fosse successo tutto quel che è successo – ed è, in gran parte, un insieme di fattori contingenti – ci saremmo potuti ritrovare muti e immobili, oggi, di fronte a un quadro di Rembrandt o al sole che s'immerge nel mare al tramonto, senza la benché minima idea di quel che possa significare “piacere estetico”. Il fatto che non sia così continua a stupirci e a sorprenderci.

Dunque, veniamo all'attitudine estetica umana. A quella «relazione che si produce [...] quando il tenore emotivo e quello cognitivo di una percezione stringono un vincolo solidarmente favorevole con un oggetto e in particolare con le sue proprietà aspettuali, con quanto di esso è sensibilmente percepibile» e che si mostra come un'armonia a doppio livello: «l'armonia tra il percipiente e un ritaglio del paesaggio ambientale che esplora con il proprio corpo; e l'armonia (la felice connessione) che si determina, internamente al suo paesaggio mentale, tra la funzionalità degli stati emozionali e quella degli atteggiamenti cognitivi»⁵⁸. In che senso l'attitudine estetica potrebbe essere frutto di *exaptation*? E che cosa è stato exattato? Che cosa, soprattutto, ha innescato il processo exattativo?

L'attitudine estetica è un “carattere” complesso, che si colloca all'incrocio tra cognizione, emozione, sentimento, memoria, *habitus* culturali. Non fa capo a un singolo tratto neuroanatomico o a un'area cerebrale specifica né tanto meno a supposte mutazioni genetiche, che ci avrebbero dotato di un fantomatico “gene dell'estetica” o “dell'arte”. Il fatto che tutti gli uomini, indipendentemente dalla loro cultura di appartenenza, si mostrino capaci di apprezzamento estetico non autorizza a ricercare un substrato genetico universale e neppure un modulo psicologico (o dei moduli psicologici dedicati), come suggerirebbe l'Este-

tica evolucionistica più fedele alla sua matrice psico-evolucionistica ⁵⁹. Parliamo dunque di *exaptation* in relazione all'attitudine estetica umana. Ma in che termini?

Un'indicazione ci viene dallo stesso Darwin (assai sensibile alle dinamiche exattative, benché *ante litteram*), nella lettura che di alcune pagine darwiniane fornisce Winfried Menninghaus ⁶⁰. Ci riferiamo in particolare alla sezione conclusiva de *L'origine dell'uomo*, in cui Darwin discute della capacità di alcuni primati non umani, in particolare i gibboni, di produrre e apprezzare suoni, capacità che essi maturano nel contesto dei canti di corteggiamento, per la selezione sessuale. Ora, Darwin precisa che non c'è un transito diretto da queste capacità musicali nei primati alle doti musicali umane. Piuttosto, i circuiti neurali e il tratto di apparato fonatorio coinvolti nella pratica musicale animale vengono "exattati" nell'uomo, cioè adibiti a un'altra funzione: nell'uomo la musica e il canto (anche la danza) non rispondono più al desiderio sessuale, come negli animali, ma a una funzione "altra" che Darwin, tuttavia, *non* precisa ulteriormente (un'omissione, questa, degna di nota).

Che il naturalista inglese abbia in mente, in questo passaggio, un meccanismo analogo a quello che Stephen Jay Gould ed Elisabeth Vrba avrebbero chiamato più di cento anni dopo *exaptation* ci è confermato da poche righe: «Si possono portare molti esempi di organi e istinti adattati originariamente per un solo scopo che sono stati poi utilizzati per vari scopi distinti» ⁶¹, cui si accompagna una nota, di pugno di Darwin, a un articolo del filosofo pragmatista americano e scienziato Chauncey Wright, attento e acuto interprete del darwinismo in America. Come ha mostrato Andrea Parravicini nei suoi lavori su Wright, il pensatore americano fu il primo a cogliere le potenzialità del concetto di *exptation* (*pre-adattamento*, per stare al lessico darwiniano), tanto da farne l'asse portante per la propria interpretazione dell'origine dell'autocoscienza ⁶².

A testimoniare l'avvenuto exattamento del substrato per la produzione di suoni musicali è, nell'uomo, il fatto che alla musica – ormai libera da qualsiasi riferimento diretto al contesto della selezione sessuale – si accompagnino emozioni forti, in grado di commuovere l'animo più intensamente che tutte le altre arti. Questo accade, secondo Darwin, proprio perché nel passato la funzione della musica era quella di conquistarsi l'amore e, anche se nell'uomo tale funzione è stata sostituita da altre, il decoupling tra musica e desiderio sessuale ha un *vestigium* nella forte carica emozionale dei suoni.

Dunque, nell'impostare il discorso sull'attitudine estetica umana in prospettiva exattativa, possiamo anzitutto supporre che i circuiti neurali, i meccanismi comportamentali e le strutture anatomiche coinvolte, negli animali, nell'esercizio del *sense of beauty* a funzione sessuale siano stati exattati nell'uomo, oltre l'ambito limitato della *sexual selection* ⁶³.

Ma non ci si può fermare a questo punto: occorre anche spiegare *perché* sarebbe avvenuto un tale esattamente. Rispondere a questa domanda è difficile e richiede che si metta in campo una molteplicità di fattori esplicativi, nella convergenza di più discipline come la biologia evolutivistica, la paleoantropologia, la paleoclimatologia, l'antropologia molecolare, la biologia dello sviluppo.

Immaginiamo uno scenario evolutivo in cui, all'incirca 200.000 anni fa, una nuova specie del genere *Homo* si affaccia sul pianeta, in un'area geografica grosso modo collocabile nell'attuale Corno d'Africa. Si tratta di pochi individui, non più di 25.000, secondo recenti ricerche di antropologia molecolare.

All'interno del genere *Homo* già da tempo la selezione naturale aveva preso a favorire gli individui caratterizzati da una mutazione a carico dei geni *Hox*, i geni che governano i tempi e le modalità di accrescimento e sviluppo, in particolare la morfogenesi: avevano maggiori possibilità di sopravvivenza gli individui che venivano al mondo con un cervello non ancora del tutto sviluppato, dunque più piccolo di quel che sarebbe dovuto essere. La ragione di questo vantaggio va ricercata nel progressivo imporsi del bipedismo tra gli ominidi ⁶⁴, a partire all'incirca da quattro milioni di anni fa e per fattori del tutto contingenti, climatici ed ecologici. L'andatura eretta, infatti, richiede che il bacino, cardine morfogenetico del bipedismo, cessi di allargarsi progressivamente, come invece avrebbe imposto l'altro *trend* evolutivo tipico della linea ominide, cioè l'encefalizzazione. I cervelli sempre più grandi avranno reso molto difficoltosi i parti delle nostre antenate, il cui bacino non poteva allargarsi oltre un certo limite.

L'espedito usato dalla selezione naturale per risolvere questo caso di conflitto tra *trend* è favorire l'uscita del bambino dal grembo materno in una fase immatura del suo sviluppo, quando il cranio non ha ancora raggiunto dimensioni tali da mettere in pericolo la vita della madre e quella del nascituro durante il parto. Ci ritroviamo, così, con cuccioli di ominide che vengono al mondo sempre più immaturi dal punto di vista neurologico, bisognosi di cure parentali ancor più degli altri primati.

Questa condizione, che era già comune nelle altre specie di *Homo* precedenti a *sapiens* e nella linea ominide in generale, si amplifica notevolmente in *sapiens* (la cui origine si colloca a circa 200.000 anni fa) e si accompagna a un ulteriore riassetto dell'architettura del cranio, che asseconda la cosiddetta "globularizzazione" del cervello, evidente se confrontiamo un cranio di Neanderthal con uno di *sapiens* ⁶⁵.

Dunque la specie *sapiens*, di cui tutti noi facciamo parte, presenta cuccioli molto immaturi, il rafforzamento dei rapporti di cura tra genitori e figli e all'interno del gruppo sociale, una nuova architettura cerebrale cui probabilmente si accompagna una riorganizzazione delle capacità cognitive. Tutti elementi che, come preciseremo a breve, pos-

sono aver contribuito all'exattamento di circuiti neurali e meccanismi comportamentali ancestrali, come ad esempio quelli deputati all'esercizio del senso estetico, estendendo così l'orizzonte d'esercizio della capacità estetica oltre il ristretto ambito della selezione sessuale.

Che l'attitudine estetica, per come noi la conosciamo, possa affondare le sue radici nell'inedito rapporto tra madri e figli "immaturi" che si instaura tra gli *Homo* è quanto sostenuto da Ellen Dissanayake⁶⁶ e, con specifico riferimento al linguaggio, dall'antropologa Dean Falk⁶⁷. Forse l'intensificazione delle cure parentali e il conseguente rafforzamento del legame tra giovani e adulti, con questi ultimi ad accompagnare lo sguardo dei piccoli che si posa sugli oggetti del mondo, avrà costituito la prima occasione per un'esplorazione "proto-estetica" dell'ambiente da parte dei cuccioli d'uomo. L'attitudine estetica, sciolta così dalle ristrettezze del riferimento al desiderio sessuale, potrà in seguito essersi ulteriormente sviluppata e diversificata, quanto alle sue modalità di esercizio, attraverso meccanismi di apprendimento culturale, frutto dell'interazione degli individui tra loro e con il loro ambiente: le diverse declinazioni del gusto, connotate culturalmente⁶⁸.

Sullo sfondo di questa ricostruzione è possibile che abbia giocato un ruolo importante anche l'allentamento delle pressioni selettive (*relaxed selection*), in concomitanza con il potenziamento delle capacità cognitive di *sapiens* e con lo sviluppo di forme sempre più complesse di evoluzione culturale. Così scrive Eldredge, in un volume che assume la psicologia evuzionistica e, con essa, certa parte dell'estetica evuzionistica (ad esempio David Buss⁶⁹) come referenti polemici: «la cultura pervade oggi l'approccio con cui l'uomo si rivolge alla vita e, anche se non le elimina del tutto, ha un peso ben più grande delle vecchie forme di adattamento semplicemente biologico. La cultura ci ha fatti uscire dai confini degli ecosistemi locali, cambiando, in una certa misura, le regole con cui la selezione naturale agisce su di noi»⁷⁰. Il neuroscienziato e antropologo di Berkeley Terrence Deacon, ad esempio, ipotizza che la *relaxed selection* (naturale e sessuale) possa aver contribuito al sorgere del linguaggio simbolico umano, che egli considera incommensurabile alle forme di comunicazione diffuse nel resto del mondo animale⁷¹.

Quelle sviluppate sin qui, com'è chiaro, sono tutte ipotesi ancora suscettibili di smentita o conferma, e che necessitano di ulteriori e adeguate conferme, anzitutto sperimentali. Un elemento, tuttavia, pare piuttosto corroborato: anche se l'attitudine estetica umana fosse sorta come un *adaptation*, continuare oggi a ricorrere (esclusivamente) ad adattamenti forgiati *ad hoc* dalla selezione naturale per spiegare l'estetico nell'uomo è molto impegnativo. Ci sono tutti gli elementi per tentare un programma di ricerca alternativo a quello strettamente adattamentista, mettendo a frutto le acquisizioni più recenti, sia concettuali che empiriche, della scienza dell'evoluzione.

5. Applicabilità

Il concetto di *exaptation*, nel senso stretto di *functional shift*, non è stato molto sfruttato in ambito bio-evo-estetologico⁷². Discorso un po' diverso per quello di *spandrel* (o *by-product*, conseguenza collaterale), cui hanno fatto ricorso vari studiosi, anche appartenenti a tradizioni di pensiero assai differenti tra loro⁷³, come rilevato da Stephen Davies in uno dei contributi sull'argomento⁷⁴.

La posizione di Davies è molto critica nei confronti delle spiegazioni exattative, cui egli preferisce quelle classiche di stampo adattamentista. Il rilievo che lo studioso solleva contro *exaptations* e *spandrels* è paradigmatico di un tipo di obiezione mossa frequentemente: il ricorso al pool di ipotesi exattative per rendere ragione in termini evuzionistici di un certo fenomeno non sarebbe, secondo Davies, che il ripiego, la "via d'uscita", di fronte al fallimento di spiegazioni alternative in senso adattamentistico.

Ma un'obiezione simile può valere solo nel caso di un utilizzo superficiale dei concetti exattativi, non sufficientemente confortato da adeguati riscontri empirici. Indicazioni utili per l'impiego fruttuoso del pool exattativo ci vengono da un importante studio di Telmo Pievani ed Emanuele Serrelli, intitolato *Exaptation in Human Evolution: How to Text Adaptive vs Exaptive Evolutionary Hypotheses*. I due studiosi sottolineano come «the possibility to identify structures», cioè di individuare le strutture e i meccanismi effettivamente exattati, «appears to be a *conditio sine qua non* for studies on exaptation to be continued [...]. Where conditions do not make it possible to identify structures and substructures [...] exaptation bears a markedly speculative status, although it still continues the important function of stimulating debate on general evolutionary models, anticipating and directing further researches»⁷⁵. Così, nel caso dell'estetico e delle spiegazioni exattative dell'estetico, riuscire a mostrare in che modo i circuiti neurali e i meccanismi comportamentali implicati nell'attitudine estetica umana siano stati exattati, nel loro nucleo centrale, dalle dotazioni animali costituisce senz'altro un compito decisivo, per assolvere il quale l'estetica non può fare a meno di confrontarsi con i dati delle scienze sperimentali. Occorre riconoscere che, sino a questo momento, è mancato da parte degli studiosi un tentativo serio e rigoroso di impiego del pool di ipotesi exattative in relazione all'estetico, sicché critiche come quelle di Davies hanno sinora avuto buon gioco.

Lungi dall'essere un facile "ripiego", l'adozione non superficiale di ipotesi exattative in ambito evuzionistico implica un meticoloso lavoro di verifica delle strutture e dei meccanismi exattati, al quale si aggiunge, nel caso specifico dell'attitudine estetica umana, la ricostruzione delle possibili ragioni che hanno indotto l'exattamento, le conseguenze che esso ha avuto, le trasformazioni e gli affinamenti che hanno coinvolto

l'attitudine estetica una volta che essa si è sganciata dall'ambito ristretto della selezione sessuale. Una vasta rete di concettualità che si intrecciano a dati empirici e ad acquisizioni teoriche e sperimentali provenienti da differenti discipline: al centro di questa rete sta l'attitudine estetica umana, frutto di un'evoluzione contingente che ha nella contingenza dell'esercizio stesso dell'estetico la sua traccia.

Declinata in questi termini, l'estetica evoluzionistica si presenta come un programma di ricerca innovativo, legato alle scienze sperimentali ma fedele allo spirito settecentesco delle origini filosofiche della disciplina, un programma che promette di fornire, attraverso l'applicazione di uno strumentario concettuale raffinato, indicazioni importanti circa la natura dell'estetico e la relazione di continuità e discontinuità evolutiva tra uomo e animale.

6. Conclusioni. *L'estetica e le scienze della vita*

Per capire la storia naturale dell'uomo e, nello specifico degli interessi di questo saggio, la storia naturale dell'attitudine estetica umana occorre far interagire strati differenti di analisi e schemi provenienti da molteplici discipline, come la paleoantropologia, l'archeologia, la psicologia cognitiva, l'evoluzione culturale, la biologia evoluzionistica, tenendo a riferimento il patrimonio di concetti che la lunga storia dell'estetica occidentale ha messo a punto almeno a partire dal suo battesimo ufficiale, a metà del diciottesimo secolo. Il pluralismo esplicativo e metodologico devono farsi principio e risorsa: «Darwin [...] fu molto più pluralista nelle sue esplorazioni concettuali della maggior parte dei suoi epigoni. Dobbiamo riconquistare questo spirito di scoperta»⁷⁶.

L'approccio evoluzionistico ad alcune questioni cruciali dell'estetica – arte, bellezza, immaginazione, loro peso e ruolo nella vita umana, loro origini – consente alla disciplina, recuperando uno spirito che fu della sua origine settecentesca, di tornare a intessere un dialogo fecondo con le scienze, senza asservimento né timori. L'estetica filosofica potrebbe vedere riformulati, in tal modo, alcuni dei concetti e problemi su cui riflette da secoli – come quello di contingenza, in questo saggio – all'interno di un quadro concettuale corroborato empiricamente; gli studiosi evoluzionisti che accostano il problema dell'arte e dell'esperienza estetica da una prospettiva più eminentemente scientifica, invece, potrebbero avvalersi di un ricco patrimonio concettuale, già disponibile e frutto di una lunga tradizione di pensiero filosofico sull'*aisthesis*, sulla cui scorta interpretare dati, impostare ricerche, verificare ipotesi.

¹ "Evoluzione", da *evolutio*, svolgimento, dispiegamento (di un rotolo, di un nastro, di

una pellicola). Cfr. B. Continenza, *Evoluzione e sviluppo tra divorzi, sintesi e simulazioni*, in L. Calabi (a cura di), *Il futuro di Darwin. L'individuo*, Torino, UTET 2008, pp. 19-53.

² Ad esempio S. Conway Morris, in *Evolutionary Convergence*, "Current Biology", vol. 16, n. 19, 2006, pp. R826-R827.

³ S. J. Gould, *Wonderful Life. The Burgess Shale and the Nature of History* (1989), trad. it. *La vita meravigliosa. I fossili di Burgess e la natura della storia*, Milano, Feltrinelli 2008³, p. 46.

⁴ Ivi, pp. 332-34.

⁵ Ivi, p. 47.

⁶ Cfr. C. Darwin, *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex* (1871), trad. it. *L'origine dell'uomo e la selezione sessuale*, Roma, Newton 2010³, pp. 64-65: «Nella prima edizione del mio *Origine della specie* ho forse dato eccessiva importanza all'azione della selezione naturale o alla sopravvivenza dei più adatti. Ho mutato la quinta edizione dell'*Origine* in modo da limitare le mie osservazioni a quei mutamenti di struttura passibili di adattamento [...], non ho considerato a sufficienza l'esistenza di quelle strutture che per quanto possiamo giudicare al momento, non sono né benefiche né dannose; credo che questo sia uno dei maggiori errori, tuttora evidenti della mia opera [...]. È probabile, come ora posso vedere, che tutti gli esseri organici, compreso l'uomo, possiedano caratteristiche strutturali, che né ora né anticamente furono di alcuna utilità per essi e che perciò non hanno importanza fisiologica».

⁷ S. J. Gould, *La vita meravigliosa*, cit., pp. 296-97.

⁸ Cfr. E. Voland, K. Grammer (a cura di), *Evolutionary Aesthetics*, Berlin-Heidelberg, Springer Verlag 2003.

⁹ Cfr. R. Kaplan, S. Kaplan, *The Experience of Nature. A Psychological Perspective*, Cambridge (USA), Cambridge University Press 1989; S. Kaplan, *Environmental Preference in a Knowledge-Seeking, Knowledge-Using Organism*, in J. Barkow, L. Cosmides, J. Tooby (a cura di) *The Adapted Mind: Evolutionary Psychology and the Generation of Culture*, New York, Oxford University Press 1992, pp. 581-600; G.H. Orians, J.H. Heerwagen, *Evolved Responses to Landscapes*, in J. Barkow, L. Cosmides, J. Tooby (a cura di), *The Adapted Mind*, cit., pp. 555-79.

¹⁰ È la posizione sostenuta da G. Miller in *The Mating Mind. How Sexual Choice Shaped the Evolution of Human Nature* (2000), trad. it. *Uomini, donne e code di pavone. La selezione sessuale e l'evoluzione della natura umana*, Torino, Einaudi 2002.

¹¹ Cfr. D. Dutton, *The Art Instinct. Beauty, Pleasure and Human Evolution*, New York, Bloomsbury 2009.

¹² E. Dissanayake, *What Is Art For?*, Seattle, University of Washington Press 1988; Id., *Homo Aestheticus: Where Art Comes From and Why*, New York, Free Press 1992; Id., *Art and Intimacy: How the Arts Began*, Seattle, University of Washington Press 2000.

¹³ J. Tooby, L. Cosmides, *Does Beauty Build Adapted Minds? Toward an Evolutionary Theory of Aesthetics, Fiction and Arts*, "Substance", 30, 2001, 94/95, pp. 6-27.

¹⁴ Si veda, per una rassegna puntuale e dettagliata delle principali posizioni teoriche in Estetica evoluzionistica, L. Bartalesi, *Estetica evoluzionistica. Darwin e l'origine del senso estetico*, Roma, Carocci 2012.

¹⁵ Su questo punto: F. Desideri, *Del senso dell'estetica (e della sua non identità con la filosofia dell'arte)*, in A. Di Bartolo, F. Forcignanò, F. (a cura di), *Estetica e filosofia dell'arte. Un'identità difficile*, Milano, Albo Versorio 2005, pp. 13-18; L. Bartalesi, *La nascita dell'animale estetico. Indagine preliminare a una filogenesi della relazione estetica*, in Aa. Vv., *Premio Nuova Estetica della Società Italiana di Estetica*, Palermo, Centro Internazionale di Studi di Estetica, pp. 41-64.

¹⁶ D. Dennett, *Darwin's Dangerous Idea: Evolution and the Meaning of Life* (1995), trad. it. *L'idea pericolosa di Darwin. L'evoluzione e i significati della vita*, Torino, Bollati Boringhieri 1997, p. 77. Cfr. L. Bartalesi, *Estetica evoluzionistica*, cit., in particolare l'*Introduzione*.

¹⁷ Cfr., su questo, L. Amoroso, *Il battesimo dell'estetica*, Pisa, ETS 1993.

¹⁸ Su questo punto: W. Menninghaus, *Kunst als «Beförderung des Lebens». Perspektiven transzendentalen und evolutionärer Ästhetik*, München, Carl Friedrich von Siemens Stiftung 2008. Inoltre, dello stesso autore, si vedano: *Das Versprechen der Schönheit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag 2003 e *Wozu Kunst? Ästhetik nach Darwin*, Frankfurt am Main, Suhrkamp 2011. Sul tema di un'estetica fedele allo spirito delle sue origini settecentesche e aperta alle scienze, si veda F. Desideri, *La percezione riflessa. Estetica e filosofia della mente*, Milano, Raffaello Cortina 2011.

¹⁹ In I. Kant, *Kritik der Urteilskraft* (1790), trad. it. *Critica della capacità di giudizio*, Milano, Rizzoli 1995, p. 107, che si riferisce propriamente al concetto trascendentale di una

finalità della natura come principio soggettivo (massima) della capacità di giudizio: «ed è per questo che noi, come se fosse un caso felice (*ein glücklicher Zufall*), propizio al nostro intento, siamo rallegrati (propriamente: sollevati da un bisogno) quando incontriamo una tale unità sistematica sotto leggi meramente empiriche, sebbene noi dovremmo necessariamente assumere che una tale unità ci fosse, senza però essere in grado di discernerla e dimostrarla». Per l'estensione del fattore contingenza dall'ambito del giudizio teleologico a quello del giudizio di gusto cfr. F. Desideri, *Il passaggio estetico. Saggi kantiani*, Genova, il melangolo 2003, soprattutto il cap. 2: *Il disinteresse nel giudizio di gusto. Fondazione e presupposizione nella Critica della facoltà di giudizio*, p. 69 ss. In generale, sul concetto di contingenza nella *Critica della capacità di giudizio*, cfr. I. Bauer-Drevermann, *Der Begriff der Zufälligkeit in der Kritik der Urteilskraft*, "Kant-Studien", 56, 1965-66, pp. 497-504; F. Chiareghin, *Nota su "contingenza", "singolarità" e "coerenza" nella Critica del giudizio*, "Archivio di Storia della cultura", 5, 1992, p. 157-64.

²⁰ Per questo, F. Desideri, *Il passaggio estetico*, cit. Si veda anche il recente lavoro di F. Valagussa, *L'arte del genio. Note sulla terza critica*, Milano, Mimesis 2012.

²¹ F. Desideri, *Il passaggio estetico*, cit., p. 88.

²² Ivi, p. 89.

²³ Per alcune suggestioni a proposito: R. Bodei, *La vita delle cose*, Roma-Bari, Laterza 2009; S. Petrosino, *Lo stupore*, Novara, Interlinea 1997; F. Desideri, in *La percezione riflessa*, cit., parla significativamente de *La "sorpresa" della sensazione estetica ed energetica*, pp. 74-76.

²⁴ W. Menninghaus, *Kunst als «Beförderung des Lebens»*, cit., pp. 13-14.

²⁵ Nota ancora Menninghaus (ivi, p. 9), come negli ultimi trent'anni circa siano stati prodotti numerosi lavori circa la possibile lettura delle forme a priori kantiane in chiave evoluzionistica, ad esempio nel volume di W. Lütterfels (a cura di), *Transzendente oder evolutionäre Erkenntnistheorie*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1987.

²⁶ *L'hapax legomenon* "reflektierte Wahrnehmung", "percezione riflessa", nel testo della *Critica della capacità di giudizio* al § VII dell'Introduzione, p. 125, è al centro della riflessione di F. Desideri, soprattutto nel recente volume che vi fa riferimento già nel titolo: *La percezione riflessa*, cit.

²⁷ È quanto rileva F. Desideri, in *La percezione riflessa*, cit., p. 110 ss.: «Il prezzo che paga un modello strettamente kantiano è [...] duplice: 1) la limitazione del libero gioco tra le facoltà dell'intelletto e quella dell'immaginazione a un effetto unicamente trascendentale (senza poter contemplare il problema della sua genesi antropologica); 2) la non inclusione della facoltà di desiderare (e quindi dello stesso rapporto tra la volontà e la sfera degli impulsi) nel gioco delle facoltà cognitive». Entrambi i punti verranno ripresi ed emendati, dopo Kant, da Schiller. È chiaro come, in chiave evoluzionistica, la prospettiva puramente trascendentale (che preclude ogni interrogazione genetica) e la ritrosia di fronte al ruolo giocato da desiderio e impulsi costituiscano due limiti importanti (ma comunque coerenti con l'impostazione generale dell'opera kantiana). Cfr., sul tema, anche F. Desideri, *Emergenza dell'estetico. Tra sopravvenienza e sopravvivenza*, in A. Pavan, E. Magno (a cura di), *Antropogenesi. Ricerche sull'origine e lo sviluppo del fenomeno umano*, Bologna, Il Mulino 2010, pp. 609-624, soprattutto alla p. 617 ss.

²⁸ I Taccuini M ed N sono tradotti in italiano da A. Attanasio, in C. Darwin, *Taccuini filosofici*, Torino, UTET 2010.

²⁹ Cfr. C. Darwin, *The Descent of Man*, cit., trad. it. cit. p. 294 ss.

³⁰ Cfr. L. Bartalesi, *Estetica evoluzionistica*, cit., p. 68 ss., che riprende alcune osservazioni del filosofo francese J. M. Schaeffer.

³¹ Così in W. Welsch, nel saggio intitolato *Animal Aesthetics* (2004) disponibile all'indirizzo <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=243>.

³² Si tratta della cosiddetta teoria del *sensory bias*, o distorsione sensoriale, secondo cui i maschi hanno "imparato" a sfruttare la predisposizione delle femmine a trovare attraenti certi colori o forme. Prove dell'esistenza di una preferenza femminile preesistente all'evoluzione dei caratteri ornamentali maschili sono state riscontrate tra i pesci portaspada e tra le rane tungara. Sulla base di questa teoria, le preferenze cosiddette "estetiche" delle femmine potrebbero non avere un'origine sessuale: ad esempio (cfr. A. Pilastro, *Sesso ed evoluzione. La straordinaria storia evolutiva della riproduzione sessuale*, Milano, Bompiani 2008, p. 87) le femmine di guppy – un piccolo pesce d'acqua dolce – sono attratte dalle macchie arancioni/rosse presenti sul maschio durante la stagione del corteggiamento perché esse sono state selezionate per venire attratte dalle bacche rosso/arancioni che cadono in acqua dagli alberi della foresta e che sono molto importanti per il loro nutrimento. Così, i maschi guppy hanno sfruttato questo *sensory bias* delle femmine per risultare loro attraenti e conquistarle come

partner sessuali. Cfr. F. H., Rodd, K. A. Hughes, G. F., Grether, C. T. Baril, *A Possible Non-Sexual Origin of Mate Preference: Are Male Guppies Mimicking Fruit?*, "Proceedings of the Royal Society of London", Series B, Biological Sciences, 269, 2002, pp. 475-81.

³³ C. Darwin, *L'origine dell'uomo*, cit., p. 307.

³⁴ W. D. Hamilton, M. Zuck, *Heritable True Fitness and Bright Birds: a Role For Parasites?*, "Science" 218, 1982, pp. 384-87. Hamilton è noto per aver proposto l'importante teoria cosiddetta "della Regina Rossa", fondamentale per inquadrare i rapporti tra riproduzione sessuale, selezione sessuale e lotta ai parassiti: cfr. W. D. Hamilton, *Sex Vs. Non-sex Vs. Parasite*, "Oikos", 35, 1980, pp. 282-90; W. D. Hamilton, A. Axelrod, R. Tanese, *Sexual Reproduction As an Adaptation to Resist Parasites (a Review)*, "Proceedings of the National Academy of Sciences of the USA", 87, 1990, pp. 3566-573.

³⁵ A. Zahavi A., *Mate Selection: A Election for a Handicap*, "Journal of Theoretical Biology", 53, 1975, pp. 205-14; A. Zahavi, A. Zahavi, *The Handicap Principle: a Missing Piece of Darwin's Puzzle* (1997), trad. it. *Il principio dell'handicap*, Einaudi, Torino 1997.

³⁶ R. A. Fischer, *The Evolution of Sexual Preference*, "Eugenics Review", 7, 1915, pp. 184-92; Id., *The Genetical Theory of Natural Selection*, Oxford, Clarendon Press 1930. Un ottimo lavoro d'approfondimento sulla selezione sessuale, con una vasta ricognizione sui differenti approcci di Darwin e Wallace in merito, è quello di H. Cronin, *The Ant and the Peacock: Altruism and Sexual Selection from Darwin to Today* (1991), trad. it. *Il pavone e la formica. Selezione sessuale ed altruismo da Darwin ad oggi*, Milano, Il Saggiatore 1995.

³⁷ Ad Asa Gray, 3 aprile 1860. Il testo della lettera si può leggere qui: <http://www.darwinproject.ac.uk/entry-2743>.

³⁸ Per Sintesi Moderna (termine introdotto da Julian Huxley nel suo libro del 1942, *Evolution. The Modern Synthesis*) si intende il risultato della convergenza di più discipline biologiche (tra tutte, un ruolo essenziale spetta alla genetica di popolazioni) verso una teoria dell'evoluzione basata sui principi dell'evoluzione darwiniana e su quelli della genetica mendeliana. Come nota Telmo Pievani, in *Introduzione a Darwin*, Roma-Bari, Laterza 2012, p. 157, la Sintesi Moderna dettò legge a lungo, nell'ambito della ricerca evolutivista, ma il suo potere unificante «fu acquistato al prezzo di un irrigidimento teorico attorno ad alcuni postulati forti: fra gli altri, il gradualismo darwiniano stretto; l'extrapolazione dell'intera panopia di fenomeni evolutivistici [...] da dinamiche microevolutive a livello genico; il funzionalismo adattazionista, per cui si è sempre privilegiata, nella spiegazione, l'associazione tra utilità attuale e origine storica dei tratti adattativi». Oggi assistiamo a un processo di estensione della Sintesi Moderna nella forma della cosiddetta Sintesi Evolutivista Estesa, sulla cui necessità c'è l'accordo pressoché unanime di tutti gli studiosi nel campo delle scienze della vita (M. Pigliucci, G. B. Müller, *Evolution. The Extended Synthesis*, Cambridge [MA], MIT Press 2010). Giova ricordare che la psicologia evolutivista, cui ancora oggi si rifà tanta parte della ricerca in Estetica evolutivista, nasce come estensione dei principi della Sintesi Moderna alle scienze umane e sociali.

³⁹ Ad esempio, del tutto insostenibile per un autore come T. Deacon, cfr. *The Symbolic Species: The Co-evolution of Language and the Brain* (1997), trad. it. *La specie simbolica. Coevoluzione di linguaggio e cervello*, Roma, Fioriti 2001.

⁴⁰ Così T. Pievani, in *An Evolving Research Programme: the Structure of Evolutionary Theory From a Lakatosian perspective*, in Aa. Vv., *The Theory of Evolution and Its Impact*, Berlin, Springer-Verlag 2011 pp. 211-28.

⁴¹ M. Pigliucci, G.B. Müller, *Evolution. The Extended Synthesis*, cit.

⁴² George C. Williams, *Adaptation and Natural Selection*, Princeton, Princeton University Press 1966. L'articolo di S. J. Gould e E. Vrba è *Exaptation. A Missing Term in The Science of Form*, "Paleobiology", vol. 8, 1982, pp. 4-15, trad. it. in S. J. Gould, E. Vrba, *Exaptation. Il bricolage dell'evoluzione*, Torino, Bollati Boringhieri 2008, pp. 7-53.

⁴³ Così S. J. Gould, nell'imponente *The Structure of Evolutionary Theory* (2002), trad. it. *La struttura della teoria dell'evoluzione*, Torino, Codice Edizioni 2002, p. 1538.

⁴⁴ S. J. Gould, E. Vrba, *Exaptation*, cit., p. 20 ss.

⁴⁵ C. Darwin, *On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life* (1859, 1872⁶), tra. it. *L'origine delle specie. Selezione naturale e lotta per l'esistenza*, Torino, Bollati Boringhieri 2001, p. 255.

⁴⁶ F. Jacob, *Evolution and Tinkering*, "Science", 196 (4295), 1977, pp. 1161-1166, trad. it. in Id., *Evoluzione e bricolage. Gli "espediti" della selezione naturale*, Torino, Einaudi 1978, pp. 5-32, qui pp. 30-32.

⁴⁷ S. J. Gould, *La struttura della teoria dell'evoluzione*, cit., p. 1519.

⁴⁸ S. J. Gould, E. Vrba, *The Hierarchical Expansion of Sorting and Selection: Sorting and Selection Cannot be Equated*, "Paleobiology", 12, 1986, pp. 217-228, trad. it. *L'espansione gerarchica del successo differenziale e della selezione: due processi non equivalenti*, in S. J. Gould, E. Vrba, *Exaptation. Il bricolage dell'evoluzione*, cit., pp. 55-104, qui p. 94.

⁴⁹ F. Jacob, *Evoluzione e e bricolage*, cit., p. 18. Cfr., su temi affini, G. Marcus, *Kluge. L'ingegneria approssimativa della mente umana*, Torino, Codice Edizioni 2008.

⁵⁰ S. J. Gould, R. C. Lewontin, *The Spandrels of San Marco and the Panglossian Paradigm: a Critique of the Adaptationist Programme*, "Proceedings of the Royal Society of London", B, 205, 1979, pp. 581-98, trad. it. *I pennacchi di San Marco e il paradigma panglossiano: una critica del programma adattamentista*, disponibile qui: <http://www.swif.uniba.it/lei/storiasec/diffusione/pennacchi/pennacchi.pdf>. Inoltre, S. J. Gould, *The Exaptive Excellence of Spandrels as a Term and a Prototype*, "PNAS", 94, 1997, pp. 10750-755; M. Pigliucci M., J. M., *The Fall and Rise of Dr. Pangloss: Adaptationism and the Spandrels Paper 20 Years Later*, "TREE", 15 (2), 2000, pp. 66-70; M. Ferraguti, *Gouldphilia*, "Sistema Naturae", 6, 2004, pp. 9-18.

⁵¹ S. J. Gould, *La struttura della teoria dell'evoluzione*, cit., p. 1563.

⁵² È recentissima, del settembre 2012, la pubblicazione dei risultati del progetto quinquennale ENCODE (*Encyclopedia of DNA elements*), che riconducono gran parte del cosiddetto "DNA spazzatura" ad attività di regolazione dell'espressione dei circa 20.000 geni riconosciuti come codificanti (corrispondenti grosso modo al 2% del genoma umano). I risultati del progetto sono stati resi noti attraverso la pubblicazione di 30 articoli scientifici ripartiti fra le riviste "Nature", "Science", "Genome Biology", "Genome Research". Cfr. <http://www.nature.com/encode/#/threads>.

⁵³ Cfr. S. J. Gould, E. Vrba, *Exaptation*, cit., p. 32 ss.

⁵⁴ Così I. Tattersall, in *The Monkey in the Mirror: Essays on the Science of What Makes Us Human* (2002), trad. it. *La scimmia allo specchio*, Roma, Meltemi 2003, pp. 122-23. Dello stesso autore, *Becoming Human: Evolution and Human Uniqueness*, (1998) trad. it. *Il cammino dell'uomo. Perché siamo diversi dagli altri animali*, Milano, Garzanti 2008.

⁵⁵ Cfr. T. Pievani, *La vita inaspettata. Il fascino di un'evoluzione che non ci aveva previsto*, Milano, Raffaello Cortina 2011.

⁵⁶ T. Pievani, *L'applicazione di modelli evolutivi al di fuori della biologia: cautele e potenzialità*, comunicazione al Primo Convegno Interuniviale della Società di Linguistica Italiana su *L'origine del linguaggio e delle lingue storico-naturali: un confronto tra linguisti e non linguisti*, Milano-Bicocca, 25-26 giugno 2012.

⁵⁷ S. J. Gould, *La vita meravigliosa*, cit., p. 47.

⁵⁸ F. Desideri, *Percezione riflessa*, cit., pp. 68-69.

⁵⁹ Su questo punto, J. Barkow, L. Cosmides, J. Tooby (a cura di), *The Adapted Mind*, cit. Per un approccio critico: D. J. Buller, *Adapting Minds: Evolutionary Psychology and the Persistent Quest for Human Nature*, Cambridge (MA), The MIT Press 2005.

⁶⁰ W. Menninghaus, *Darwin's Theory of Music, Rhetoric and Poetry. A (Partly) Gouldian Perspective*, comunicazione all'International Meeting su *Stephen J. Gould's Legacy: Nature, History, Society*, 11-13 maggio 2012, Venezia.

⁶¹ C. Darwin, *L'origine dell'uomo*, cit., p. 429.

⁶² C. Wright, *The Evolution of Self-Consciousness* (1877), trad. it. *L'evoluzione dell'autocoscienza*, Milano, Spirali 1990. Su Wright, si veda l'importante studio di A. Parravicini, *Il pensiero in evoluzione. Chauncey Wright tra darwinismo e pragmatismo*, Pisa, ETS 2012.

⁶³ Su questo punto la ricerca di indirizzo neuroestetico, volta a individuare i substrati neurobiologici dell'esperienza estetica umana e del piacere estetico, può fornire un utile apporto (magari in prospettiva comparata, cioè ragionando sui substrati neurali del senso estetico negli animali e nell'uomo). Per la neuroestetica, il riferimento d'obbligo è a S. Zeki, *Inner Vision. An Exploration of Art and Brain* (1999), trad. it. *La visione dall'interno. Arte e cervello*, Torino, Bollati Boringhieri 2007; Id., *Splendours and Miseries of the brain: Love, Creativity and the Quest for Human Happiness* (2008), trad. it. *Miserie e splendori del cervello*, Torino, Bollati Boringhieri 2010; G. Lucignani, A. Pinotti (a cura di), *Immagini della mente. Neuroscienze, arte, filosofia*, Milano, Raffaello Cortina 2007. Per un'introduzione alla neuroestetica, con ampia bibliografia, C. Cappelletto, *Neuroestetica: l'arte del cervello*, Roma-Bari, Laterza 2009. Per un approccio critico, cfr. il numero monografico di "Studi di estetica", 41/2010, *Contro la neuroestetica*. Per la mente animale, G. Vallortigara, *Altre menti. Lo studio comparato della cognizione animale*, Bologna, Il Mulino 2000; Id., *La mente che scodinzola. Storia di animali e cervelli*, Milano, Mondadori 2011.

⁶⁴ Con il termine "omnidi" (o "omnini"), secondo la tassonomia più recente) si inten-

dono la nostra specie e tutte le forme estinte appartenute alla medesima traiettoria evolutiva, successivamente alla separazione dalle scimmie antropomorfe.

⁶⁵ Per tutto questo, G. Manzi, *Homo sapiens*, Bologna, Il Mulino 2006; Id., *L'evoluzione umana*, cit.; G. Manzi, A. Vienna, *Uomini e ambienti*, Bologna, Il Mulino 2009; G. Manzi, J. Rizzo, *Scimmie*, Bologna, Il Mulino 2011. In riferimento alla globalizzazione, cfr. P. Gunz, S. Neubauer, B. Maureille, J.-J. Hublin, *Brain Development After Birth Differs Between Neanderthals and Modern Humans*, "Current Biology", 20(21), 2010, pp. 921-922.

⁶⁶ E. Dissanayake, *Art and Intimacy*, cit.

⁶⁷ D. Falk, *Finding Our Tongues. Mothers, Infants and the Origins of Language* (2009), trad. it. *Lingua madre. Cure materne e origini del linguaggio*, Torino, Bollati Boringhieri 2011.

⁶⁸ Delle forme di apprendimento culturale e della loro ereditabilità discute Eva Jablonka in un contributo fondamentale per la ricerca evolutivista contemporanea: E. Jablonka, M. Lamb, *Evolution in Four Dimensions. Genetic, Epigenetic, Behavioral and Symbolic Variation in the History of Life* (2005), trad. it. *L'evoluzione in quattro dimensioni. Variazione genetica, epigenetica, comportamentale e simbolica nella storia della vita*, Torino, UTET 2007. Il concetto di epigenetica e, in generale, tutte le forme di ereditarietà che non sono mediate dal sistema genetica potrebbero ricoprire un ruolo cruciale nello sviluppo, nella differenziazione e nella diffusione delle preferenze estetiche.

⁶⁹ D. Buss, *The Evolution of Desire: Strategies of Human Mating* (1994), trad. it. *L'evoluzione del desiderio, Comportamenti sessuali e strategie di coppia*, Roma, Laterza 1995.

⁷⁰ N. Eldredge, *Why We Do It: Rethinking Sex and Selfish-Gene*, (2004) trad. it. *Perché lo facciamo. Il sesso e il gene egoista*, Torino, Einaudi 2004, p. 131. Per inquadrare questo discorso di Eldredge all'interno del suo lavoro, più generale, sugli intrecci tra aspetto economico e aspetto riproduttivo (tra gerarchia evolutiva e gerarchia genetica), dicotomia che interessa ogni vivente sul nostro pianeta, cfr. N. Eldredge, *The Patterns of Evolution* (1999), trad. it. *Le trame dell'evoluzione*, Milano, Raffaello Cortina 2002.

⁷¹ T. Deacon, *A Role for Relaxed Selection in the Evolution of the Language Capacity*, "PNAS", 2010, 107, pp. 9000-06.

⁷² Cfr. A. Pennisi, *Performatività e arti visive: modi di conoscenza o processi mentali? Appunti naturalistici di una bioestetica della fotografia*, "Manthycora", 1, 2011, pp. 39-57, che rileva, tra l'altro, questo dato di fatto.

⁷³ Ad esempio S. Pinker, che muove da un orizzonte teorico alternativo rispetto a quello gouldiano: cfr. l'utilizzo (piuttosto superficiale) che Pinker fa del concetto di *spandrel* in *How the Mind Works* (1997), trad. it. *Come funziona la mente*, Milano, Mondadori 2000, pp. 572-76.

⁷⁴ S. Davies, *Why Art is Not a Spandrel*, "British Journal of Aesthetics", 50, (4), 2010, pp. 333-41. Molto interessante è la proposta di T. Deacon, sviluppata in alcuni saggi, sulla *aesthetic faculty* come effetto collaterale (*by-product* o *spandrel*) dello sviluppo del linguaggio simbolico. Cfr. T. Deacon, *The Aesthetic Faculty*, in M. Turner (a cura di), *The Artful Mind: Cognitive Science and the Riddle of Human Creativity*, New York, Oxford University Press 2006, pp. 21-53. Sul tema, M. Portera, *Sulla genesi estetica del simbolico. A partire da Terrence Deacon*, in "Aisthesis. Pratiche, linguaggio e saperi dell'estetico", vol. 5/2012, Special Issue - "Riconcepire l'estetica", pp. 87-98.

⁷⁵ T. Pievani, E. Serrelli, *Exaptation in Human Evolution: How to Test Adaptive Vs Exaptive Evolutionary Hypotheses*, "Journal of Anthropological Sciences", vol. 89, 2011, pp. 1-15, qui p. 12.

⁷⁶ S. J. Gould, E. Vrba, *Exaptation*, cit., p. 99.

Deleuze e la passione del trascendentale.
Una lettura della Critica del Giudizio
di Francesca Saffioti (Messina)

L'estetica, in quanto distinta dalla storia dell'arte, ha incominciato a esistere con la *Critica del Giudizio*. È un libro veramente difficile, non pretendente di comprenderne ogni riga, seguitene il ritmo.

L'accordo discordante fra immaginazione e intelletto

Il confronto con la filosofia kantiana accompagna con continuità la riflessione di Deleuze ¹, fornendo sia una chiave di lettura critica, rispetto alla storia della filosofia, che un punto di partenza teorico per l'elaborazione del proprio empirismo filosofico ². *La passione dell'immaginazione* è il testo in cui Deleuze affronta specificamente la lettura della terza *Critica*, esaminando in una prospettiva genealogica, che coinvolge il trascendentale nella dimensione della temporalità, la relazione fra le facoltà implicate nel giudizio estetico (immaginazione, intelletto, ragione), anche nella forma del rapporto fra bello e sublime. Deleuze non si limita a evidenziare la profonda trasformazione che la *Critica del Giudizio* impone, dall'interno, al sistema kantiano, facendo in modo che la precedente gerarchia fra le facoltà ³ trapassi nel loro rapporto armonico, ma vuole individuare anche il passaggio, questa volta più esterno o marginale, che conduce dalla presupposta armonia alla manifestazione della disarmonia, considerando quest'ultima come la dimensione davvero qualificante l'esperienza estetica.

Deleuze presenta il giudizio di gusto a partire dalla nota formula kantiana dell'"accordo" fra le facoltà dell'immaginazione e dell'intelletto ⁴. È solo ammettendo, infatti, la compresenza di entrambe anche nel giudizio estetico, e non solo in quello logico, che si può comprendere perché Kant debba cercare di motivarne l'accordo. Va tenuto da subito presente come Kant si riferisca a un armonizzarsi spontaneo, non a una necessità logica, dal momento che se tale corrispondenza fra le facoltà fosse la conseguenza di una regola determinata, come nello schematismo trascendentale esposto nella prima *Critica*, si trasporterebbe immediatamente tale accordo in ambito teoretico, non più estetico.

Kant ribadisce come l'immaginazione agisca liberamente nella di-

mensione estetica ⁵, nel senso che le sue rappresentazioni non hanno vincoli conoscitivi. Si potrebbe pensare, dunque, che essa agisca anche autonomamente. Come mai, allora, ipotizzare la compresenza dell'intelletto? Qual è il motivo per cui Kant non attribuisce all'immaginazione l'esclusivo dominio nel campo estetico, secondo un procedimento analogo a quello per cui si era assegnato all'intelletto il primato nel campo conoscitivo e alla ragione nel campo morale? Perché non invertire semplicemente la gerarchia, questa volta a vantaggio dell'immaginazione? È Kant stesso a rispondere, spiegando come non vi sia alcuna possibilità di circoscrivere un dominio estetico, neppure riferibile all'immaginazione, né conseguentemente vi siano degli oggetti che appartengano specificamente al giudizio di gusto ⁶, che si presenta, infatti, come puramente riflettente, nel senso che riguarda una relazione dell'oggetto al soggetto, e non una proprietà dell'oggetto stesso. Se l'intelletto non può ambire a essere legislativo in campo estetico, perché chiamarlo in causa nella *Critica del Giudizio*? Kant è consapevole che senza alcun riferimento all'intelletto, facoltà capace di unificare il molteplice secondo forme universali, sarebbe necessario rinunciare ad attribuire un carattere trascendentale al giudizio estetico, riducendo quest'ultimo a un valore semplicemente individuale ed empirico. A questo punto verrebbe meno l'obiettivo della terza *Critica*, quello di individuare un legame fra la sfera sensibile e quella della libertà, fra il giudizio logico e il giudizio morale, facendo del gusto una facoltà mediana. Questo compito sarebbe impossibile da svolgere se si negasse al gusto il carattere del giudizio. Kant vuole dunque provare a formulare un a-priori estetico che, in quanto giudizio, aspiri ad essere universale, senza però diventare conoscitivo.

Coerentemente con questa prospettiva, il gusto ricava dall'intelletto il *modello* di una legalità universale, rendendo possibile l'individuazione di un principio trascendentale estetico, seppure quest'ultimo non abbia alcun potere di determinazione sui propri oggetti, a differenza di quanto avviene nel campo teoretico. Il giudicare "senza concetto" si riferisce a una capacità di concettualizzare in generale, senza aderire a nessun concetto specifico. A questo esercizio, l'intelletto viene condotto dalla facoltà che gli è teoreticamente sottoposta, l'immaginazione, quando questa si svincola dalla subordinazione agli interessi speculativi ed esercita la propria funzione rappresentativa senza arrestarsi a una regola determinata. Il giudizio estetico chiama in causa pertanto anche l'intelletto, come facoltà che produce qualcosa "in più" rispetto all'esperienza, infatti inventa concetti, ma va considerato come, sul piano estetico, tale dispositivo funzioni in qualche modo "a vuoto", senza essere guidato verso uno scopo determinato, in primo luogo la conoscenza. La produzione di concetti asseconda, in questo caso, un'altra finalità, di tipo soggettivo ⁷, quella di un accordo fra le facoltà umane. In questa prospettiva, a essere messo in discussione sarebbe l'ordina-

mento rigido fra le facoltà, esposto nella prima e nella seconda *Critica*, rispetto al quale ognuna di esse rimane legata alla propria funzione teoretica o morale, esercitando, nel proprio dominio, un potere sull'altra.

L'intelletto interviene dunque legittimamente nel giudizio estetico, ma solo come intelletto costituente, come facoltà dei concetti in generale, come potenza inventiva, prima di arrestarsi nella forma impositiva dei concetti costituiti. Nel giudizio estetico, infatti, la regola trascendentale non è già data, per questo non può imporre all'immaginazione una forma univoca di applicazione, lasciandola invece libera di realizzare una molteplicità di schemi potenziali. Mentre nella *Critica della ragion pura* l'immaginazione schematizza a vantaggio dell'intelletto, dell'unificazione concettuale da esso operata, consentendo l'adesione delle forme a-priori ai contenuti dell'esperienza in generale, nella *Critica del giudizio* essa schematizza per se stessa, in questo senso liberamente e in modo molteplice ⁸. È importante sottolineare come l'immaginazione si liberi dal dominio dell'intelletto, ma anche dall'aspirazione a un dominio sull'intelletto ⁹. È l'idea stessa di dominio a esprimere un carattere riduzionista, avendo l'obiettivo di riportare a sé i fenomeni, di unificare il campo dell'esperienza, secondo una disposizione che si dimostra in conflitto con l'inclinazione dell'immaginazione verso la molteplicità. L'accordo fra le due facoltà implicate nel giudizio estetico non prevede pertanto nuovi rapporti di subordinazione, questa volta a vantaggio dell'immaginazione ¹⁰. Tale accordo non può manifestarsi se non come vuoto, indeterminato, non avendo come scopo la conoscenza, l'azione morale o il piacere, elemento, quest'ultimo, che infatti si accompagna al giudizio estetico, ma non lo determina.

Va chiarito quale sia il carattere innovativo di questa posizione, visto che già la prima e la seconda *Critica* prevedono un sistema delle facoltà organizzato attorno alla divisione fra il ruolo dell'intelletto (conoscitivo) e quello della ragione (pratico) ¹¹. Nella sfera della ragion pura è infatti già operante un accordo fra le facoltà dell'intelletto e dell'immaginazione, sancito però come una legge necessaria, subordinata all'interesse speculativo. C'è come un plus-lavoro dell'immaginazione a vantaggio dell'intelletto, un lavoro che l'immaginazione non fa per sé, ma cede a un'istanza gerarchicamente più forte, alienando a essa i propri oggetti/rappresentazioni. Anche nella sfera della ragion pratica vi è un accordo fra ragione e intelletto, in questo caso nella forma della subordinazione del secondo all'interesse pratico, dal momento che la produzione di oggetti/concetti, in questo caso soprasensibili, viene piegata a un uso regolativo, funzionale alla ragione. Così: «Nelle prime due Critiche, ci troviamo già di fronte al principio di un'armonia delle facoltà. *E tuttavia tale armonia è sempre proporzionata, imposta e determinata: c'è sempre una facoltà determinante che legifera*» ¹².

È su questo passaggio che Deleuze si sofferma per individuare la novità della terza *Critica*. In quest'ultima si affermerebbe, infatti, la pre-

cedenza del libero accordo fra le facoltà, che si sperimenta in ambito estetico, rispetto a qualsiasi meccanismo di subordinazione¹³. Assumendo questa priorità non sarebbe arbitrario considerare la *Critica del Giudizio* come lo sfondo dell'intero sistema kantiano. L'accordo determinato fra le diverse facoltà, in cui il potere e l'uso della forza viene di volta in volta esercitato da parte dell'intelletto o della ragione, sarebbe dunque possibile, secondo Deleuze, solo perché preceduto da un rapporto libero, in cui ogni facoltà è già intimamente "accordata" con le altre¹⁴. A sostegno di questa ipotesi interpretativa, va sottolineato come il giudizio estetico non riguardi una facoltà in particolare, piuttosto il giudicare in generale che presuppone il momento originario dell'accordo. La compresenza, nel giudizio estetico, di facoltà non subordinate l'una all'altra, dovrebbe però dimostrare, secondo Deleuze, la necessità di superare l'idea di un'armonia originaria. È qui che si dovrebbe operare un rovesciamento della posizione kantiana, per rivelarne il carattere rivoluzionario non del tutto espresso.

L'idea stessa di accordo chiama infatti in causa quella di alterità. Il giudizio estetico, non avendo un proprio dominio, non essendo legiferante, non possedendo alcun oggetto, ha di fronte a sé una molteplicità esterna, che potenzialmente potrebbe essere oggetto di un giudizio estetico, e una molteplicità interna, visto che nessuna facoltà esercita un predominio sulle altre. È l'apparato trascendentale considerato nel suo insieme, in cui ogni facoltà opera liberamente, secondo la sua specifica attitudine, senza ridursi forzatamente a unità in base a un potere dominante (l'intelletto o la ragione), che rende possibile produrre una forma di giudizio riflettente rivolta al soggetto. Dal punto di vista di Deleuze, Kant non riconosce appieno questa differenza fra le facoltà, volendosi invece mantenere fedele all'idea di unità, sostenendo l'esistenza di una inclinazione comune e necessaria verso la verità¹⁵, trasportando l'armonia leibniziana dal piano ontologico a quello gnoseologico¹⁶. Diversamente, per Deleuze, è solo la disarmonia a mantenere tali le differenze, a rendere attive le facoltà, il cui conflitto si dimostra capace di vivificare l'animo. L'accordo va dunque rovesciato nel disaccordo, l'armonia nella violenza reciproca, l'attività nella passione. Deleuze vorrebbe dimostrare come solo un "accordo discordante" possa risultare fecondo e generativo, esponendo un principio trascendentale del giudizio estetico finalmente "in divenire", capace di cogliere le facoltà nel loro movimento, in una fase costituente, pertanto di restituire la vera rivoluzione kantiana, quella del tempo.

Il carattere dialettico dell'accordo¹⁷ – senza sintesi – disattende la prospettiva di una originaria armonia, senza per questo contraddire la possibilità di una proficua relazione fra le facoltà. È infatti il disaccordo, quale affermazione di una differenza irriducibile, a qualificare ogni *possibile* (non necessario) accordo fra di esse, come espressione di una libertà esercitabile solo in quell'ambito estetico che Kant ha ricono-

sciuto privo di interessi speculativi o morali. Da qui la centralità della *Critica del Giudizio* per un ripensamento del rapporto fra le facoltà, in contrasto con la logica autoritaria della *reductio ad unum*. L'accordo non può consistere nell'annullamento delle parti, ma nel punto dinamico di equilibrio fra differenti che rimangono tali. La condizione del disaccordo non contraddice pertanto la possibilità del bello, anzi ne restituisce il carattere di eccezionalità, di evenemenzialità, quale circostanza positiva, del tutto contingente, in cui l'accordo, nascendo dal disaccordo, riesce a trovare una sua concreta manifestazione.

La genesi trascendentale

Il libero accordo fra le facoltà non può essere conosciuto, come se fosse sottoposto a una regola necessaria, può essere solo "avvertito". Ecco perché il giudizio estetico riguarda il sentimento, pur non derivando da esso. L'accordo "sentito" fra le facoltà può essere universalmente comunicato grazie alla presenza, in tutti i soggetti giudicanti, del "senso comune estetico"¹⁸. Per sua stessa definizione, questo non può riguardare la conoscenza, trattandosi di un sentimento, ma neppure richiamarsi all'esperienza, dato che si richiede un "dovere" di accordo nella forma del giudizio. Tale dovere non può essere dimostrato né attraverso la deduzione da una regola determinata, che esso non possiede, né attraverso l'induzione che, dal semplice consenso empirico, non potrebbe che condurre a una generalizzazione del sentimento del bello, priva di qualsiasi obbligazione. Nell'impossibilità di una definizione positiva, «sembrerebbe così che un senso comune estetico non possa che essere *ipotizzato, presupposto* [...]. È qui che ha inizio la vera difficoltà della *Critica del Giudizio*. Qual è infatti la natura di questo senso comune estetico?»¹⁹. Non lo si può "afferrare", sostiene Deleuze, perché non è un concetto determinato dell'intelletto, non si può "postulare" in senso pratico, visto che non è un concetto determinato della ragione, pertanto lo si può solo supporre: «L'insufficienza di tale posizione salta subito all'occhio»²⁰. Tale ipoteticità rischia di rendere problematica, non solo l'aspettativa dell'universalità del giudizio estetico, ma l'intero sistema kantiano, se è vero che quest'ultimo si fonda preliminarmente su quel libero accordo fra le facoltà avvertito nel senso comune. È a questo punto che, per Deleuze, non è più sufficiente chiedersi quale sia il principio trascendentale del bello, indagandone la sola condizione di pensabilità, ma è necessario interrogarsi sul termine 'principio' anche nel senso di origine, dunque sulla "nascita" del bello. Se è vero che il senso comune estetico è trascendentale, non dipende dall'esperienza, ma dalla struttura stessa del Giudizio, che manifesta intrinsecamente il bisogno di un accordo fra le sue facoltà e conseguentemente lo avverte come piacevole, d'altra parte

tale principio non lo si può cogliere che nel suo divenire quando, in occasione del bello, le diverse facoltà, senza ridurre le loro differenze, riescono imprevedibilmente a concordare.

Pur essendo a-priori, il senso comune estetico non si manifesta che nel *tempo* dell'accordo. Pertanto, è una facoltà formata, oppure una facoltà in divenire? Nel primo caso, l'accordo fra le facoltà sembrerebbe imposto dalla pre-esistenza del senso comune e pertanto il giudizio estetico non si dimostrerebbe davvero libero. Nel secondo caso, l'istante dell'accordo e il suo conseguente carattere diveniente potrebbero intaccare l'aspetto a-temporale del giudizio. È proprio questa la trasformazione che Deleuze vorrebbe provocare: portare a compimento il trascendentale kantiano esplicitandone il carattere intrinsecamente temporale. È ciò che Deleuze definisce una "genesì trascendentale" ²¹. Si potrebbe dunque operare una deduzione dei giudizi estetici, non più nella direzione di una dimostrazione della loro legittimità formale, ma della loro genesì temporale ²², che riguarderebbe il momento in cui l'accordo fra le facoltà viene avvertito nel senso comune.

Il divenire non può più essere escluso da questo orizzonte trascendentale, ed è infatti la riflessione sulla temporalità il lascito che Deleuze riconosce senza remore a Kant ²³. Si tratta di un tema che diventerà peraltro particolarmente rilevante sul piano estetico, ad esempio per comprendere la posizione teorica di Deleuze sul cinema come compimento della riflessione filosofica sulla temporalità ²⁴. Deleuze vede, nella rivoluzione kantiana, la possibilità di superare la visione tradizionale del tempo che identifica quest'ultimo con un movimento nello spazio a partire da un'origine, da un fondamento fuori dal tempo a cui è necessario ciclicamente ritornare. Questa origine a-temporale è l'eterno presente di cui il tempo costituisce solo un "immagine mobile" (Platone). È il tempo come *Kronos*, secondo l'espressione che Deleuze utilizza in *Logica del senso* ²⁵. Nel momento in cui Kant non riconosce più il tempo come una proprietà della sostanza, razionalmente deducibile, ma come la dimensione originaria e vuota in cui ogni fenomenicità può prodursi, egli è il primo a consentire l'uscita da quella curvatura che impone di ritornare circolarmente all'origine, il primo per cui «il tempo è fuori dai suoi cardini» ²⁶. Il tempo non è più una semplice successione di istanti, è una cesura, un "istante puro" ²⁷. Deleuze utilizza la distinzione operata da Hölderlin ²⁸ fra il teatro di Eschilo, espressione di un tempo circolare, in cui si succedono i tre momenti limite-trasgressione-ricomposizione, e il teatro di Sofocle, in cui vi è una rottura della circolarità, il tempo si "raddrizza", inizio e fine non si accordano, "non rimano più". Siamo alla rivoluzione kantiana: il tempo è una forma, è la dimensione in cui scorrono le cose, compreso il soggetto. Non percepiamo, infatti, il divenire del tempo, di per sé vuoto, ma solo il passaggio delle cose in esso: «Non è il tempo che è interno a noi [...]. Siamo noi che siamo interni al tempo» ²⁹. Deleuze ricorda, a questo proposito, le obiezioni, rivolte

a Kant, precisamente rispetto alla mancanza di un metodo genetico³⁰, capace di assumere con radicalità la temporalità come il “piano di immanenza” di ogni ente. Kant si occuperebbe del costituito, di facoltà formate e dei loro oggetti corrispondenti, non del carattere costituente delle forme a-priori. La *Critica del Giudizio* risponde, secondo Deleuze, proprio a queste obiezioni, mostrando le facoltà in movimento, perfino in conflitto, spinte solo potenzialmente verso un accordo. Le facoltà sono insieme a-priori e nel tempo. Da qui la necessità di una riflessione sulla genesi trascendentale.

Nella terza *Critica*, l'*Analitica del bello* aveva svolto la funzione di fare «sentire la necessità di una genesi del senso del bello»³¹, senza avere però i requisiti per procedere lungo questa direzione, visto che si arrestava a un'estetica della pura forma, quella che Deleuze chiama una “estetica dello spettatore”. Essa rimane pertanto ai margini della comprensione della genesi trascendentale, dato che espone solo le condizioni di pensabilità del giudizio estetico. È necessario dunque spostarsi dal campo del condizionato (l'intelletto) a quello dell'incondizionato (la ragione)³² per avvicinarsi a un'estetica della creazione.

La prima genesi. Il Sublime

Nel sublime (infinito per quantità o potenza) l'immaginazione compie l'esperienza paradossale dell'impossibilità di un'esperienza³³. L'immaginazione non può, infatti, operare, come le è consueto, una sintesi intuitiva, non può dare forma all'oggetto, né rifletterlo, perché non lo contiene. L'immaginazione può certamente esperire l'effetto su se stessa di un oggetto della natura, infinitamente esteso o potente, ma non può in alcun modo comprenderlo. Mentre l'apprensione potrebbe, infatti, procedere all'infinito (come successione temporale), non così avviene per la comprensione che, avendo come obiettivo quello di delimitare l'oggetto, constata per definizione il proprio limite³⁴. L'immaginazione sperimenta pertanto la propria passività rispetto a un oggetto sublime che sovrasta ogni possibilità di rappresentazione. È quella che Deleuze chiama, con toni volutamente evangelici, la “Passione” dell'immaginazione. Quest'ultima patisce, infatti, una vera e propria violenza (Kant si riferisce ad un “piacere negativo”³⁵), sembra perdere la propria libertà rispetto al potere infinito della natura: «È qui che essa accede alla propria Passione [...]. L'immaginazione è spinta *fino al limite del suo potere*»³⁶. Il contro-potere che ha di fronte l'immaginazione non è, in realtà, la potenza della natura, quanto quella della ragione, capace di concepire l'idea dell'infinito contro la natura. Vi sarebbe dunque un disaccordo fra l'immaginazione, che rimane confinata nell'orizzonte finito dell'esperibilità, e la ragione, che aspira all'infinito, al soprainsensibile. È proprio questo disaccordo a risultare produttivo. Sarebbe

così confermata, secondo Deleuze, la tesi del primato del disaccordo sull'armonia originaria³⁷.

Il Sublime espone il percorso di una genesi: l'immaginazione avverte sensibilmente il limite dell'esperienza – l'inaccessibilità dell'infinito si manifesta, infatti, nel finito, altrimenti non potrebbe essere colta, dunque la natura ha solo l'apparenza dell'infinito (proprietà che, invece, appartiene alla ragione) – e questo limite suscita in un'altra facoltà, la ragione, la consapevolezza di poter pensare l'illimitato, il soprasensibile. L'immaginazione scopre l'inaccessibilità dell'idea nel momento in cui questa negatività si presenta nel mondo sensibile, come espressione del difforme. Si tratta di quella che si può definire un'"esibizione negativa" dell'infinito, l'apparire di un senza-fine, che ha però un effetto: nel momento, infatti, dell'alienazione dell'immaginazione, in cui il soggetto rischia di venire privato di quella libertà che dovrebbe differenziarlo dalla natura, ad apparire è la destinazione dell'intero percorso, la ragione umana come potenza dell'indeterminato. Estendere l'anima verso la sua vera dimensione soprasensibile rappresenterebbe dunque lo scopo non-estetico dell'estetica. Questo compimento sembra però dover passare, in modo dialettico, per il suo momento negativo. La passione non sarebbe, infatti, che il riconoscimento di una mancanza per cui ogni facoltà è spinta (genesì temporale), con violenza, al proprio limite, in nome dell'idea (a-priori). Mentre Kant ritiene che tale destinazione soprasensibile accomuni le facoltà e sia la migliore garanzia del loro armonizzarsi, Deleuze insiste soprattutto sulla conflittualità quale movente che spinge le facoltà a instaurare un rapporto produttivo, creativo, anche disordinato, capace di accogliere il nuovo. La *Critica del Giudizio* sembra caratterizzata dall'«esercizio sregolato di tutte le facoltà»³⁸. Invece del tradizionale dominio di una sull'altra, ci si troverebbe davanti a un rapporto senza regole, al *pathos* di una libertà indeterminata e ricettiva. Rispetto al bello, in cui si mantiene l'idea di armonia, «il Sublime va ancora più lontano, fa giocare le diverse facoltà in maniera tale che si contrappongono l'una all'altra come lottatori, di modo che l'una spinga l'altra al suo massimo o al suo limite, ma l'altra reagisce spingendo la prima a un'ispirazione che da sola non avrebbe avuto [...]. L'emancipazione della dissonanza, l'accordo discordante è la grande scoperta della *Critica del Giudizio*»³⁹. Il sublime è dunque ciò che oltrepassa il pensiero rappresentativo, basato sulla logica della riproduzione, dell'identità, del riconoscimento, rimettendo in moto il pensiero come relazione dissonante e trasformativa. Il ritmo con cui leggere la *Critica del Giudizio* sembra assumere la forma del caos⁴⁰.

Il *pathos* non riguarda solo l'immaginazione, anzi una certa passività sembra investire la ragione. Non è infatti solo l'immaginazione ad avvertire la propria mancanza, a cogliere l'insufficienza della prospettiva sensibile per volgersi ad un "esercizio trascendente"⁴¹, ma anche la ragione ad avere bisogno dell'esperienza estetica del sublime per

assumere in pieno il proprio ruolo soprasensibile. Non si tratta pertanto di esperire una passività inerte, per cui ogni facoltà rimarrebbe paralizzata nella propria impotenza di fronte all'infinito, accettando una forma di espropriazione delle proprie prerogative, ma di accogliere un sentire interno che conduce l'insieme delle facoltà all'azione. Attraverso la passione dell'immaginazione, e in qualche modo anche della ragione, è l'intero apparato trascendentale che si appercepisce. Solo in questa totalità, differenziale e caotica, esso si dimostra in grado di inventare nuovi concetti, certo indeterminati, il cui valore non è oggettivo, non si può applicare ai fenomeni, ma rimane, per il soggetto, l'unica opportunità per dare coerenza alla propria struttura razionale. Il Sublime restituisce l'armonia delle facoltà solo passando per la disarmonia, la violenza, il *pathos*, in cui ogni facoltà riconosce la propria genesi nell'altra⁴². L'accordo-disaccordo fra immaginazione e ragione contiene il senso dell'intero progetto critico: il riconoscimento della potenza aperta e indeterminata del pensiero.

Il Sublime come paradigma del bello

Dopo aver individuato nella passione, nella conseguente appercezione temporale, in definitiva in una coscienza innescata dall'altro da sé (la natura), la genesi dell'accordo-disaccordo fra immaginazione e ragione, Deleuze si chiede se il sublime possa costituire un modello generativo anche per il bello⁴³. Dal punto di vista di Deleuze, rimane infatti da giustificare, non tanto la possibilità del giudizio di gusto in generale, quanto la sua produzione nel tempo, unica dimostrazione che l'accordo fra immaginazione e intelletto, soltanto presupposto sul piano trascendentale, si verifichi fenomenicamente⁴⁴. Se si accetta la tesi che tale accordo sia a-priori, e insieme contingente, non ci si può esimere dall'interrogarsi su quella temporalità originaria, capace di affettare il trascendentale, che la filosofia kantiana rischia di lasciare in parte inespressa. Proprio perché, dal punto di vista trascendentale, il giudizio estetico rimane ipotetico, è come se fosse richiesta una prova della sua effettività. Se si può supporre a quale condizioni esso possa apparire – è quanto Kant presenta nell'*Analitica del bello* – non si può prevedere il suo concreto accadere. Se il principio dell'accordo fra immaginazione e intelletto rimane dunque trascendentale e riflettente, il momento dell'effettivo accordo si può definire genetico.

Da questo punto di vista, per Deleuze, il sublime può diventare il modello per una deduzione trascendentale e insieme genetica del bello. Nel sublime, il principio dell'accordo fra due facoltà, l'immaginazione e la ragione, non può essere presupposto, ma viene generato dinamicamente a partire dal disaccordo. L'accordo/disaccordo è trascendentale (il sublime riguarda rapporti interni al soggetto, fra le sue facoltà, non

è una proprietà della natura), ma si produce in un tempo specifico, che peraltro è quello dell'appercezione, della coscienza di sé. In contrapposizione a una lunga tradizione filosofica legata all'identità, Deleuze afferma: «“Io” [Je] è bensì un atto, ma un atto che posso rappresentarmi solo in quanto sono un essere passivo. “Io è un altro”»⁴⁵. L'io-penso è come attraversato da un'incrinatura, in cui la stessa percezione di sé, il sé che diventa fenomeno, produce un'alterità all'interno del soggetto. Non è l'armonia, ma la disarmonia, l'abisso del sublime, che si apre nel cuore dell'identità⁴⁶. Questo disaccordo che diviene accordo è ciò che manca all'*Analitica del bello*, che si muove su un piano esclusivamente formale. Deleuze riconosce la questione della temporalità, non solo come ciò che segna il punto di discriminazione della terza *Critica* rispetto alle precedenti, ma anche come un divenire interno alla stessa *Critica del Giudizio*, determinato dalla compresenza di due parti, la prima dal carattere più formalistico, l'estetica dello spettatore, individuabile nella teoria del bello esposta nell'*Analitica*, la seconda invece rivolta alla produzione del bello, al riconoscimento della sua materialità, che Deleuze definisce estetica del creatore, presente nella teoria dell'arte e del genio. Occorre passare dall'*Analitica*, in cui si riscontra una certa indifferenza verso l'oggetto, all'indagine verso il bello come ciò che si produce “materialmente” nel tempo, in modo che quell'accordo fra le facoltà, puramente contingente e ipotetico, diventi reale. Occorre domandarsi, dunque, se non sia «possibile trovare un principio per la genesi dell'accordo delle facoltà»⁴⁷. Non un principio per la possibilità del giudizio estetico, ma un principio per la genesi di questo principio. Esso rimarrebbe esterno al giudizio estetico che, esaminato nella sua forma pura, rimane indifferente all'esistenza dell'oggetto, dunque alla sua temporalità, in cui pure fattivamente si manifesta, per questo andrebbe mutuato dal sublime, che è invece il prodotto del rapporto dinamico, dunque temporale, fra le facoltà. Diversamente dal bello, il sublime genera, non la forma (anzi, è l'informe), ma direttamente il proprio oggetto, si potrebbe dire che lo genera “materialmente” (visto che il sublime non è propriamente *nella* natura, ma nella ragione, come modalità dell'autocoscienza), in modo dunque più radicale, secondo Deleuze, rispetto al giudizio di gusto, che produce solo la forma del bello. Il punto critico è che per Deleuze il bello presenta una natura maggiormente statica rispetto al sublime, in quanto sembra riferirsi a facoltà già formate (intelletto e immaginazione) che si mettono in relazione, piuttosto che a una trasformazione interna delle stesse facoltà, come nel caso del sublime, in cui, a proposito dell'immaginazione e della ragione, l'una conduce l'altra al limite, al confine della propria identità. È infatti solo in questo rapporto, che assume la forma della passione e della violenza, che ogni facoltà rivela a se stessa il proprio compito. Nel bello, invece, Kant sembra continuare a interrogarsi sull'uso legittimo delle facoltà, piuttosto che acquisire piena consapevolezza della loro natura in divenire.

Questo è il motivo per cui il bello deve rivolgersi al sublime con l'obiettivo di individuare un principio che renda possibile pensare l'accordo fra immaginazione e intelletto, non semplicemente come presupposto, ma come generato a priori. Dall'analitica del bello occorre passare alla sua deduzione, individuando il momento genetico dell'accordo fra le facoltà. In Kant ci sono già tutti gli elementi per procedere in questa direzione, a partire dal modello offerto dall'*Analitica del sublime*, in cui si riconosce come fondante il momento del disaccordo, del divenire, e i limiti delle facoltà sono posti in questione. È questo dinamismo a costituire, secondo Deleuze, il fulcro del metodo genetico e a esplicitare il tema della temporalità nella *Critica del Giudizio*.

La seconda genesi. L'interesse razionale

La chiave di volta sarà il rapporto del bello con la natura, intesa questa volta come processo generativo. La natura produce, infatti, oggetti belli che offrono l'occasione al soggetto, non solo per formalizzare un giudizio estetico, ma anche per vederlo realizzato. La natura, in questo caso, non costituisce un ostacolo, come nel sublime, ma acconsente a quell'accordo fra le facoltà da cui scaturisce il sentimento del piacere. Da un punto di vista trascendentale, si potrebbe sostenere che l'accordo diretto fra le facoltà è di primo grado (è un rapporto interno al soggetto, riflettente), ma solo ipotetico, mentre quello fra la natura, che offre oggetti formalizzabili come belli, e il gusto, facoltà che esercita il giudizio, si presenta certamente come un accordo di secondo grado (implica un'uscita da sé del soggetto), ma compiutamente realizzato, visibilmente realizzato nel mondo, seppure secondo una finalità che rimane soggettiva (il giudizio teleologico, che è invece orientato a considerare tale accordo come oggettivo, non è infatti già più un giudizio estetico).

Resta da individuare il nome di questo accordo, fra la natura e le due facoltà dell'immaginazione e dell'intelletto, resosi visibile nel bello. Per arrivare a questo risultato, bisogna far ricorso a una facoltà "altra", esterna, per questo capace di svolgere una funzione generativa:

In che modo è possibile fare la genesi del senso del bello? *L'idea* dell'accordo senza scopo tra la natura e le nostre facoltà definisce un *interesse* della ragione, interesse razionale legato al bello [...]. Si tratta di un interesse sinteticamente legato al giudizio, che non porta sul bello come tale, ma sull'attitudine della natura a produrre cose belle. Esso concerne la natura, in quanto presenta un accordo senza scopo con le nostre facoltà. Ma più precisamente, essendo tale accordo esterno all'accordo delle facoltà tra di loro, e definendo esso solo l'occasione in cui le nostre facoltà si accordano, l'interesse legato al bello non fa parte del giudizio estetico. E quindi può, senza creare contraddizione, servire da principio di genesi per l'accordo a priori delle facoltà in questo giudizio ⁴⁸.

La facoltà in questione è dunque la ragione. È quest'ultima che matura un interesse verso l'accordo, non fra l'immaginazione e l'intelletto, del tutto interno al soggetto, ma fra la natura e l'insieme delle facoltà umane, costituendo dunque un ponte verso l'esteriorità. Pur riguardando un rapporto del soggetto con ciò che gli è esterno, tale accordo non si può definire oggettivo, visto che non può essere attribuito alla natura in quanto tale (in questo caso si cadrebbe in un giudizio teleologico), ma soltanto a una disposizione soggettiva, la quale è mossa dal tentativo di rintracciare, nella bellezza naturale, diversamente da quanto il gusto aveva giudicato in modo disinteressato, uno scopo che indirettamente confermi il primato della sfera razionale. L'accordo fra le facoltà umane e la natura è definito da Deleuze come meta-estetico ⁴⁹, essendo non disinteressato, come quello fra l'immaginazione e l'intelletto, ma guidato da una facoltà, la ragione, volta a individuare nella natura una conferma del proprio orientamento verso lo scopo. La sola presenza dell'interesse razionale esclude, infatti, che ci si trovi di fronte a un giudizio estetico. Eppure la circostanza per cui la natura sembra "realmente" accordarsi con il piacere disinteressato del giudizio, senza fondarlo (visto che esso rimane soggettivo), né costituendo un principio teleologico (che non sarebbe estetico), offre l'occasione per vedere applicato con successo quell'apparato trascendentale già all'opera spontaneamente, ma anche solo ipoteticamente, nel giudizio estetico ⁵⁰. Non cambia nulla sul piano della legittimità del bello, cambia invece sul piano della genesi, in cui è necessario individuare un movente che inneschi, dall'esterno, l'occasione di un accordo fra le facoltà e il mondo. Il movente è l'interesse razionale, quello di una ragione che desidera tradursi nel mondo, l'occasione è il bello naturale, che può fornire la prova di questa concordanza.

Senza la traduzione nel bello naturale – è questa l'interpretazione di Deleuze – il giudizio estetico rimarrebbe solo un'ipotesi. Il bello naturale offre la conferma di come l'accordo fra le facoltà non solo sia possibile sul piano trascendentale, ma possa perfino trovare una manifestazione sensibile, pur non dipendendo in alcun modo da essa. Il bello accade nel mondo, e non solo all'interno del soggetto. Questo vuol dire però che il mondo non è il soggetto. Se si può aspirare a che il bello si renda visibile in un piano di immanenza, ciò non toglie che permanga intatta l'esigenza di una sua trascendenza, quale è infatti presupposta dallo stesso carattere sintetico del giudizio, tale perché ammette l'esistenza di qualcosa fuori dal soggetto. L'apparire del bello testimonia certamente di una possibile conciliazione del mondo con l'umano, ma al tempo stesso dimostra l'alterità di una natura con cui si può soltanto sperare di accordarsi. Questo accordo esprime pertanto una finalità soggettiva (estetica) a cui si accompagna un interesse della ragione (pratico), rimanendo tale accordo solo possibile, niente affatto necessario, e solo di volta in volta compiuto, in modo imprevedibile, nel bello naturale.

Il mondo rimane altro/trascendente rispetto al soggetto che ne può cogliere solo la fenomenicità. L'esperienza del mondo è indispensabile all'umano, ma è anche ciò che lo estranea. Proprio nel legame fra trascendenza e immanenza, per cui tutto inizia con l'esperienza di qualcosa che in definitiva si sottrae, non è presente, Deleuze vede in Kant una fondamentale "resistenza" rispetto all'idealismo, e un'opportunità per intraprendere il proprio percorso filosofico, nel quale non è contraddittorio pensare a una forma di "empirismo trascendentale". Si comprende il motivo per cui, nella *Critica del Giudizio*, l'azione della ragione sia volta, dopo aver circoscritto il proprio dominio nella sfera del soprasensibile, a conquistare l'immanenza, aspirando a possedere quel mondo naturale che le rimane estraneo nella dimensione della libertà. È il motivo per cui la ragione scavalca la spontaneità dell'accordo estetico fra le facoltà e mostra di esercitare un interesse diretto affinché le idee razionali trovino una realtà oggettiva. Occorre che la natura offra una qualche traccia (il bello) della validità delle nostre rappresentazioni. Se il libero accordo fra le facoltà dell'intelletto e dell'immaginazione riguarda riflessivamente il giudizio estetico, la genesi di questo libero accordo, ciò che spiega la necessità della manifestazione del bello naturale, riguarda invece la ragione, che mostra un interesse a trovare una corrispondenza, seppure contingente, fra l'attività razionale (la costruzione dei concetti) e il mondo. La ragione cerca, nel sensibile, una conferma che renda credibile la propria aspirazione alla totalità. L'interesse razionale non riguarda pertanto la forma del bello, che deve rimanere libera da ogni scopo, ma per la prima volta si rivolge alla sua "materia", alla sua presentazione sensibile. Questo aspetto apre la strada, secondo Deleuze, a una possibile trasformazione dell'estetica kantiana, dal formalismo del giudizio riflettente, dallo sguardo puramente trascendentale dello spettatore, alla produzione del bello attraverso l'attività dell'artista sulla materia.

Dal punto di vista trascendentale, la materia del giudizio estetico può essere, in linea di principio, irreali. Anzi, Kant sostiene come l'inesistenza dell'oggetto sia un elemento necessario per formulare un giudizio di gusto, se questo vuole davvero rimanere incondizionato rispetto all'esperienza. Cosa succede però quando si trae ispirazione dalla natura come attività produttiva, come ciò che forma la "materia" del bello, in un modo che si può considerare parallelo rispetto alla produzione delle idee da parte della ragione? Infatti, nel bello, «nei suoni, nei colori, nella libera materia, la Ragione scopre altrettante presentazioni delle sue Idee»⁵¹. L'interesse verso il bello naturale non indica affatto un cedimento del Giudizio verso la sfera sensibile. Non si tratta, infatti, di affermare un contenuto empirico, ma di offrire un'espressione visibile all'idea invisibile. È ciò che Kant definisce una "presentazione simbolica"⁵². Accade che la materia sensibile possa essere sussunta, non sotto il concetto che gli è proprio, che servirebbe a conoscere scientificamente l'oggetto, ma sotto un concetto del tutto diverso, che apre possibilità

inedite per l'attività razionale. I concetti, e con essi l'intelletto che li produce, si trovano così estesi all'infinito, potenziati, moltiplicati nei loro possibili significati. Il carattere indeterminato dei concetti della ragione è coerente con il compito soprasensibile di cui essa è investita. Non c'è oggetto sensibile, infatti, che possa corrispondere all'ambizione della ragione verso la totalità, non c'è regola necessaria che possa consentire l'applicazione di tali concetti indeterminati ai fenomeni. Eppure, gli oggetti sensibili del bello naturale e gli schemi liberi dell'immaginazione possono rimandare simbolicamente alle idee della ragione e offrire a esse una qualche forma di fenomenicità, seppure indiretta. È questo il compito del bello naturale rispetto a quel primato della sfera morale verso cui Kant sembra in definitiva convergere.

Deleuze sottolinea quanto sia centrale in Kant la questione della "materializzazione" delle idee⁵³, seppure, nel caso del bello, non sia rilevante il contenuto empirico di un'intuizione e anche nel caso, non propriamente estetico, dell'interesse razionale verso il bello, non ci si rivolge al contenuto sensibile, ma a ciò che esso simboleggia. Al tempo stesso, questa materia del bello può essere "sentita", almeno riflessivamente, dal soggetto. Si tratta di una forma paradossale di "sensibilità insensibile", in cui il soggetto sperimenta una peculiare condizione di passività che, come nel caso del sublime, vivifica l'animo, lo rende attivo. Il momento della ricezione è infatti quello in cui le facoltà si mettono in moto in modo impreveduto, caotico, senza essere sottoposte alla gerarchia delle loro funzioni originarie, diventando per questo, non solo fruitrici di un contenuto, ma producendo la materia delle proprie rappresentazioni. Cosa avviene, dovremo chiederci con Deleuze, quando il soggetto non si limita a giudicare, ma si dispone a produrre il bello, quindi inevitabilmente la materia del bello, come accade nel caso dell'arte? Per interpretare questo movimento creativo occorre interpellare una terza figura.

La terza genesi. Il genio

Il genio funge da collegamento fra la sfera del bello naturale e quella del bello artistico. Nel primo caso, l'oggetto si offre al giudizio "come se" il suo scopo fosse accordarsi con esso, quando invece offre solo l'occasione perché le facoltà umane manifestino il loro libero accordo. Questa "finzione" ha lo scopo di assecondare l'interesse razionale, che consiste nel vedere realizzata, in una manifestazione sensibile (il bello naturale), di per sé priva di qualsiasi finalità, la propria natura razionale. Osservando la forma spontaneamente bella degli oggetti della natura, la consonanza fra l'uomo e il mondo appare libera, ma al tempo stesso funzionale ad attestare, indirettamente, il primato della ragione (orientata verso scopi), capace di attrarre a sé il mondo fenomenico "come

se” quest’ultimo avesse lo scopo di compiacerla, secondo una paradossale finalità del senza scopo. È evidente, però, che questa spontaneità del bello naturale non potrebbe valere nel caso di oggetti costruiti dall’uomo, come nei manufatti artistici. Ecco perché, «l’ultimo proposito dell’estetica kantiana è di trovare per l’arte un principio analogo a quello del bello in natura. Tale principio è il Genio»⁵⁴. La domanda che si pone Kant è come sia possibile garantire la stessa liberalità, che appartiene al bello naturale, anche a una produzione artificiale, qual è quella artistica, in cui non sembra possibile prescindere dallo scopo. L’unica possibilità, per preservare questo carattere del bello (la finalità senza scopo) anche nell’arte, è quella di attribuire all’istanza produttiva del bello artificiale (il genio) una disposizione naturale, per cui l’artista, pur realizzando oggetti artificiali, mantiene la spontaneità di una produzione senza scopi: «Come l’interesse razionale è l’istanza per la quale la natura dà la regola al giudizio, così il genio è la disposizione soggettiva per la quale la natura dà le regole all’arte»⁵⁵. In entrambi i casi si assume come riferimento la natura (l’interesse razionale si accorda con essa, il genio è una disposizione naturale), interpretandola, non dal punto di vista empirico, ma trascendentale, come il luogo in cui le Idee possono trovare realizzazione. La natura è il volto fenomenico di ciò che oltrepassa la fenomenicità. La supposizione di un accordo sul bello si dimostra riuscita quando ci si trova di fronte alla materializzazione del bello in un’opera della natura (interesse razionale verso il bello) o dell’arte (genio), conseguentemente si prova un concreto interesse verso la sua esistenza. Dal punto di vista di Deleuze, sia l’interesse razionale che il Genio si pongono come principi genetici, come “moventi” del bello, a esso esterni, ma indispensabili per comprendere lo scopo di ciò che è privo di scopo: «Il Genio è un principio meta-estetico allo stesso titolo dell’interesse razionale. Esso si definisce infatti come un modo di presentazione delle Idee»⁵⁶. Nel caso del bello naturale, l’interesse è rivolto alla natura come istanza produttiva, non ci si trova infatti davanti a una generazione del bello da parte del soggetto, ma solo a una corrispondenza fra le idee della ragione e il mondo. Nel secondo caso, quello del genio, le idee estetiche sono direttamente “materializzate”, trovando realizzazione nell’arte. Si passa dunque dalla corrispondenza fra la materia del bello e il bello, nel caso dell’interesse razionale, alla produzione della materia del bello in occasione del bello artistico. Nel primo caso la materia funge da simbolo dell’attività razionale, nel secondo caso essa serve a estendere l’intelletto verso l’indeterminato, potenziandone la libertà inventiva, quella di produrre concetti.

Per Deleuze, fra idee della ragione e idee estetiche la «opposizione è solo apparente, non ci sono due tipi di Idee»⁵⁷. Seppure non identiche, le idee della ragione e le idee estetiche seguono un percorso parallelo, infatti, «se l’Idea estetica oltrepassa ogni concetto, è perché produce l’intuizione di una *natura altra* da quella che ci è data»⁵⁸. La natura a

cui si riferisce il genio è dunque già ideale, prodotta, e non rappresentativa, per questo motivo egli può averne un'intuizione diretta. Il Genio "inventa" la propria materia, non ne giudica soltanto la forma⁵⁹. Si potrebbe dire che produca simultaneamente la materia e la regola soggettiva dell'accordo. Mentre le idee della ragione non hanno un'intuizione corrispondente, altrimenti si trasformerebbero in concetti dell'intelletto, diversamente, il genio può intuire le idee della ragione sotto forma di idee estetiche⁶⁰. Per il genio non vi è dunque distanza fra i due tipi di idee, dato che, nell'arte, le idee si manifestano direttamente come fenomeni e i fenomeni esprimono direttamente le idee. Il genio intuisce, quindi anche "patisce", contenuti sensibili provenienti da una seconda natura che egli stesso ha prodotto, ispirandosi alla liberalità del bello naturale, consentendo un definitivo superamento dell'opposizione, ma anche della possibilità di distinguere con chiarezza, fra natura e artificio, sensibile e razionale, reale e ideale, passività e attività, fruizione e produzione. Se nell'idea della ragione si esprime un concetto senza intuizione possibile, se non attraverso l'esibizione negativa nel caso del sublime, nel genio è possibile invece un'intuizione diretta, che si presenta senza concetto corrispondente, o meglio, che si accompagna a un concetto indefinitamente allargato. Il genio non intuisce pertanto il "dato" naturale, ma l'idea nella sua forma sensibile, producendo una seconda natura in cui non vi è opposizione fra idee e fenomeni artistici, in cui è presente sia la libertà che la sensibilità propria dell'idea estetica. Questa seconda natura è dunque l'invenzione del genio e ha il compito fondamentale di animare l'intelletto⁶¹, lasciando agire dinamicamente le facoltà, senza che fra di esse operi alcuna gerarchia.

Se attraverso il modello offerto dalla natura il genio rende effettive le idee estetiche, «non si dovrebbe spingere troppo in là il parallelo fra l'interesse legato al bello in natura, e il genio relativo al bello nell'arte. Con il genio, infatti, entriamo in una genesi ben più complessa. Per generare l'accordo dell'immaginazione e dell'intelletto, abbiamo dovuto, qui, abbandonare il punto di vista dello spettatore. Il genio è il dono del creatore artista. Ed è innanzitutto nell'artista che l'immaginazione si libera e l'intelletto si estende»⁶². Il genio riguarda pertanto una meta-estetica⁶³, dal momento che espone la genesi del bello dal punto di vista dell'artista creatore, fornendo all'intelletto la materia (una seconda natura), a partire dalla quale diventa possibile esercitare il giudizio estetico nel campo dell'arte.

Il genio dunque ha un doppio compito⁶⁴: in primo luogo, dare la genesi al bello artistico, in secondo luogo offrire la materia su cui possa esercitarsi il gusto. Come produttore, il genio inventa la propria materia, non è condizionato dalla natura, ma ne produce un'altra, avendo colto, dalla prima, la liberalità come regola. Nel momento in cui, però, il genio dà forma alla materia che egli stesso ha prodotto, a quel punto giudicare il bello (sia esso naturale o artificiale) rimane un compito

del giudizio estetico. È per questo che Kant afferma: «il gusto, come il Giudizio in generale, è la disciplina del genio»⁶⁵. Quello che vi è di inimitabile nel genio è la creazione della materia, di una seconda natura, non il giudizio su di essa. Se la genesi del bello attiene al genio che, in questo compito, può solo rivolgere un appello ad altre singolarità⁶⁶, il giudizio sul bello riguarda invece il gusto e la deduzione della sua universalità, in modo che ciò che vi è di nuovo possa essere assimilato da una cultura e rendersi disponibile in una tradizione: «Così che la genesi che dal genio ha origine assume davvero un valore universale (il genio del creatore genera l'accordo delle facoltà nello spettatore stesso)»⁶⁷. L'estetica della produzione e quella della fruizione vengono riavvicinate. Il genio genera quello che di volta in volta vi è di universalizzabile nel giudizio di gusto. È interessante notare come, per Deleuze, il gusto, oltre che un significato trascendentale, acquisisca anche un valore storico: «Fin tanto che un altro genio non abbia risposto al genio, noi ci troviamo tuttavia in un deserto: gli uomini di gusto, allievi e ammiratori, popolano l'intervallo tra i due geni e rendono possibile l'attesa»⁶⁸. Il gusto occupa il tempo in cui la domanda rivolta dal genio viene continuamente rilanciata. Il gusto appartiene pertanto al tempo della storia, rispetto al quale ogni elemento inventivo viene riavvolto in una tradizione, ma simultaneamente richiama il tempo dell'evento da cui si è originato, quel singolo atto creativo capace di inventare una seconda natura.

¹ Rispetto ai temi del trascendentale, della temporalità, dell'immaginazione e del sublime, si può esplicitamente rintracciare una continuità cronologica e teoretica in diversi testi di Deleuze, a partire dai primi lavori monografici, *La passione dell'immaginazione* (1963), trad. it. di L. Feroldi, Milano, Mimesis 2000; *La filosofia critica di Kant* (1963), trad. it. di M. Cavazza, A. Moscati, Napoli, Cronopio 1997; *Fuori dai cardini del tempo. Lezioni su Kant* (1978), a cura di S. Palazzo, Milano, Mimesis 2004; *Quattro formule poetiche che potrebbero riassumere la filosofia kantiana* (1984), in *Critica e clinica*, trad. it. di A. Panaro, Milano, Cortina 1996. Per una ricognizione più ampia della presenza di Kant all'interno della riflessione deleuziana, cfr. S. Palazzo, *Deleuze lettore di Kant*, in Aa. Vv., *Canone Deleuze. La storia della filosofia come divenire del pensiero*, a cura di M. Iofrida, F. Cerrato e A. Spreafico, Firenze, Clinamen 2008, pp. 63-79. Segnaliamo anche D. Cantone, *Deleuze lettore di Kant: i corsi di Vincennes*, "Esercizi filosofici", 1, 2006, pp. 100-13, e J. Vignola, P. Vignola, *Sulla propria pelle. La questione del trascendentale tra Kant e Deleuze*, Roma, Aracne 2012, in particolare il capitolo elaborato da Jacopo Vignola, «Il Sublime o "La passione dell'immaginazione"», pp. 95-117; A. Sauvagnargues, *Deleuze. L'empirismo trascendentale*, Paris, Puf 2010; G. Lebrun, *Le transcendantal et son image*, in Aa. Vv., *Gilles Deleuze, Une vie philosophique*, Paris, Synthélabo 1998, pp. 265-75.

² Come cifra di questa posizione teorica, si può assumere l'affermazione contenuta già in *Empirismo e soggettività* (1953), per cui «il dato non è più dato ad un soggetto, ma il soggetto si costituisce nel dato» (G. Deleuze, *Empirismo e soggettività. Saggio sulla natura umana secondo Hume*, trad. it. di M. Cavazza, Napoli, Cronopio 2000, p. 109), che troverà una sua più articolata elaborazione soprattutto in *Differenza e ripetizione*, trad. it. di G. Guglielmi, Bologna, Il Mulino 1971. Deleuze espone una forma di empirismo radicale e trascendentale indagando le condizioni dell'esperienza a partire dalla loro continua trasformazione, dalla

fuoriuscita delle facoltà dal loro uso ordinario (tema fondamentale presente ne *La passione dell'immaginazione*). Secondo Deleuze, l'empirico in cui rimane imprigionato Kant è invece ancora il senso comune, sul cui modello ricalcherebbe la struttura del trascendentale. Su questi aspetti cfr. P. Godani, *Deleuze*, Roma, Carocci 2009, pp. 32, 33, 69, 74, a cui rimandiamo anche per una generale disamina del pensiero di Deleuze.

³ Kant non ritiene si tratti soltanto di differenze di grado, piuttosto «esistono degli interessi della ragione che differiscono per natura. Questi interessi formano un sistema organico e gerarchizzato [...]. L'idea di una pluralità (e di una gerarchia) degli interessi [...], domina il metodo kantiano» (G. Deleuze, *La filosofia critica di Kant*, cit., p. 20).

⁴ Cfr. G. Deleuze, *La passione dell'immaginazione*, cit., p. 25. Così si esprime Kant: «Ora, se in questa comparazione l'immaginazione (come facoltà delle intuizioni *a priori*) si trova d'accordo spontaneamente con l'intelletto, come facoltà dei concetti, mediante una rappresentazione data, ed è suscitato un sentimento di piacere, allora l'oggetto deve essere riguardato come conforme al fine rispetto al Giudizio riflettente» (I. Kant, *Introduzione*, in *Critica del Giudizio*, trad. it. di A. Gargiulo, Roma-Bari, Laterza 1992, p. 24).

⁵ «Nel giudizio di gusto l'immaginazione deve essere considerata nella sua libertà» (I. Kant, *Nota generale alla prima sezione dell'Analitica*, in ivi, p. 70).

⁶ Per dominio, Kant intende un potere legislativo dell'intelletto rispetto alla natura o della ragione nella sfera morale. Il giudizio di gusto invece «non legifera e non implica alcuna facoltà che legiferi su quegli oggetti» (G. Deleuze, *La passione dell'immaginazione*, cit., p. 29). Sul concetto di dominio, cfr. I. Kant, *Introduzione*, in *Critica del Giudizio*, cit., p. 10.

⁷ Cfr. ivi, § 11, p. 52.

⁸ Sulla libera schematizzazione dell'immaginazione cfr. I. Kant, *Critica del Giudizio*, cit., § 35, pp. 113-14.

⁹ «L'immaginazione si libera dalla tutela dell'intelletto e da quella della ragione. Ma non diviene a sua volta legislatrice» (G. Deleuze, *La passione dell'immaginazione*, cit., p. 30).

¹⁰ «Almeno sotto due aspetti, la *Critica del Giudizio* ci manifesta un elemento nuovo, che si rivela essere l'elemento di fondo: l'accordo contingente degli oggetti sensibili con tutte le nostre facoltà nel loro insieme, al posto della necessaria sottomissione a una sola di queste facoltà; la libera e indeterminata armonia delle facoltà tra di loro, al posto di un'armonia determinata sotto la guida di una di esse» (*ibid.*).

¹¹ Deleuze nota infatti come già «nella *Critica della Ragion pura*, l'intelletto, l'immaginazione e la ragione entrano in rapporto armonioso, conformemente all'interesse speculativo. Lo stesso vale per la ragione e l'intelletto nella *Critica della Ragion pratica*» (ivi, p. 26).

¹² Ivi, p. 27.

¹³ «Le facoltà non potrebbero mai entrare in un accordo determinato o prefissato dall'una o dall'altra di esse, se non fossero innanzitutto capaci, di per sé, e spontaneamente di un accordo indeterminato, di una libera armonia, di un'armonia senza fisse proporzioni» (ivi, p. 28). È quanto Deleuze afferma anche in *La filosofia critica di Kant*, cit., pp. 45-46.

¹⁴ Non solo il razionalista Leibniz, ma anche l'empirista Hume è costretto a presupporre un'armonia originaria: «È strano, però che, pur in una prospettiva tutta diversa, l'empirismo di Hume avesse un esito simile: per spiegare come i principi della Natura fossero in accordo con quelli della natura umana, Hume era costretto a ricorrere esplicitamente ad un'armonia stabilita» (ivi, p. 30). Il problema si pone perché entrambi ammettono la separazione fra il mondo delle idee e il mondo delle cose – posta a vantaggio del primo o del secondo termine – che poi necessariamente richiede l'introduzione dell'armonia fra questi due ordini. La via dell'empirismo trascendentale appare l'unica in grado evitare tale dualismo metafisico, secondo quella prospettiva monista che Deleuze sembra raccogliere dallo studio di Spinoza. Cfr. G. Deleuze, *Spinoza e il problema dell'espressione*, trad. it. di S. Ansaldi, Macerata, Quodlibet 1999; Id., *Spinoza. Filosofia pratica*, trad. it. di M. Senaldi, Milano, Guerini 1991.

¹⁵ Deleuze ritiene che la tradizione filosofica abbia insegnato a pensare a partire dal «buon senso», secondo il presupposto indiscusso che esista un pensiero «naturale», predisposto spontaneamente al vero, ciò che Deleuze chiama una «immagine di pensiero» (su questo tema cfr. G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, cit.). Anche Kant continuerebbe, secondo Deleuze, a rimanere fedele al richiamo del vero, quale fondamento pre-filosofico, come dimostrerebbe il riferimento al senso comune estetico allo stesso modo in cui nella prima e nella seconda *Critica* aveva rimandato rispettivamente al senso comune logico o al senso comune morale.

¹⁶ «L'idea fondamentale di quella che Kant chiama la sua «rivoluzione copernicana» consiste in questo: sostituire all'idea di armonia, tra il soggetto e l'oggetto (accordo finale), il principio di una sottomissione necessaria dell'oggetto al soggetto» (G. Deleuze, *La filosofia*

critica di Kant, cit., p. 31). Ciò non toglie che Kant ammetta una corrispondenza della natura agli scopi umani, in modo soggettivo (nell'interesse razionale verso il bello), oppure oggettivo (nel giudizio teleologico). Kant, pur rifiutando un'armonia prestabilita, «non ritrova forse l'idea di armonia, semplicemente trasposta a livello delle facoltà del soggetto, che differiscono per natura?» (ivi, p. 44).

¹⁷ «Mai Kant fu più prossimo a una concezione dialettica delle facoltà» (G. Deleuze, *La passione dell'immaginazione*, cit., p. 35).

¹⁸ Cfr. I. Kant, *Critica del Giudizio*, cit., §§ 20-22, pp. 67-69. Sul significato del senso comune estetico si sofferma G. Deleuze, *La passione dell'immaginazione*, cit., pp. 31-33.

¹⁹ Ivi, p. 31. Ancora: «Il libero accordo indeterminato delle facoltà è il fondamento, la condizione di ogni altro accordo; il senso comune estetico è il fondamento, la condizione di ogni altro senso comune. Come potremmo accontentarci di presupporlo, di dargli soltanto un'esistenza ipotetica, se esso deve servire da fondamento per tutti i rapporti determinati tra le nostre facoltà?» (ivi, p. 32).

²⁰ Ivi, pp. 31-32.

²¹ Cfr. ivi, p. 33. Ancora: «Vi è un principio che possa fungere da regola nel produrre in noi il senso comune estetico? [...] È questa la sola via d'uscita: fare la genesi del senso comune estetico, mostrare come il libero accordo delle facoltà si generi per necessità» (ivi, p. 32). Così si esprime Deleuze anche ne *La filosofia critica di Kant*, cit., p. 87: «Basta presumere, presupporre a priori questo libero accordo? Non deve, piuttosto, essere prodotto in noi? Il senso comune estetico, cioè, non deve costituire l'oggetto di una genesi, una genesi propriamente trascendentale?».

²² «Nella *Critica della Ragion pura*, la deduzione si propone di mostrare come ci siano degli oggetti necessariamente sottomessi all'interesse speculativo, e quindi all'intelletto, che ne presiede la realizzazione. Ma nel giudizio di gusto, il problema di una tale necessaria sussunzione non si pone più. In compenso, si pone però un problema di deduzione per la genesi dell'accordo tra le facoltà» (G. Deleuze, *La passione dell'immaginazione*, cit., p. 33).

²³ Questo riconoscimento è presente in particolare nei corsi tenuti a Vincennes, in cui Deleuze afferma: «Si potrebbe tentare di dire che l'insieme delle creazioni e delle novità apportate dal kantismo in filosofia ruota intorno ad un certo problema del tempo e ad una concezione del tutto nuova del tempo» (G. Deleuze, *Fuori dai cardini del tempo*, cit., p. 51).

²⁴ Cfr. G. Deleuze, *L'immagine-movimento*, trad. it. di J. P. Manganaro, Milano, Ubulibri 1993; e Id., *L'immagine-tempo*, trad. it. di L. Rampello, Milano, Ubulibri 1997. Di fronte a quella che Deleuze chiama «la situazione ottica o sonora pura», di fronte ai cosiddetti «movimenti aberranti», lo spettatore non riesce più a compiere una sintesi dell'immagine, trovandosi nella stessa situazione sperimentata dall'immaginazione nel sublime. È un'esperienza che riguarda il soggetto, non più l'oggetto-immagine, è un'autoaffezione temporale, in cui Deleuze riconosce operante la rivoluzione kantiana del tempo come forma vuota che riguarda il soggetto, anche nel senso che lo investe e lo scinde fra un io-attivo che sente e un io-passivo che si sente. Sul rapporto fra immagine-tempo e immagine-movimento rispetto alla prospettiva kantiana, segnaliamo D. Cantoni, *Cinema, tempo, soggetto. Il sublime kantiano secondo Deleuze*, Milano, Mimesis 2008.

²⁵ G. Deleuze, *Logica del senso*, Milano, Feltrinelli 1984. In questo testo, Deleuze riprende la distinzione fra *Kronos* ed *Aion*, ponendo quest'ultimo come ciò che contrasta ogni logica della causalità e della successione, come quell'evento rispetto a cui passato e futuro si separano e coesistono.

²⁶ È la prima formula, tratta dall'Amleto di Shakespeare, esaminata da Deleuze in *Quattro formule che potrebbero riassumere la filosofia kantiana*, cit., p. 44. L'espressione è ripresa anche in *Fuori dai cardini del tempo*, in cui Deleuze spiega: «Cardine, alla lettera, è il perno [...] attorno a cui ruota la sfera dei corpi celesti, e che li fa passare e ripassare attraverso punti detti cardinali» (ivi, p. 71), assecondando la tradizionale subordinazione del tempo al movimento nello spazio. Se invece «Il tempo esce dai propri cardini», il tempo non è più avvolto in modo tale da essere subordinato in qualcosa di altro da se stesso. Tutto accade come se il tempo [...] si scrollasse da ogni subordinazione ad un movimento o ad una natura, diventasse tempo in sé e per sé, tempo vuoto e puro [...]. È con Kant che si può dire effettivamente che il tempo esce dai propri cardini, che cessa cioè, di essere subordinato alla misura del movimento, e che, al contrario, è il movimento a subordinargli complementares» (ivi, p. 72).

²⁷ Ivi, p. 79.

²⁸ Ivi, p. 77-80. Deleuze si riferisce a F. Hölderlin, *Note a Sofocle*, in *Sul tragico*, a cura di R. Bodei, Milano, Feltrinelli 1994, pp. 94-109.

²⁹ G. Deleuze, *Quattro formule che potrebbero riassumere la filosofia kantiana*, cit., p. 48.

³⁰ «I post-kantiani, in particolare Maïmon e Fichte, rivolgevano a Kant un'obiezione fondamentale: Kant avrebbe ignorato le esigenze di un metodo genetico [...]. Kant si appoggia su dei fatti, di cui cerca soltanto le condizioni; non solo, egli si rivolge a delle facoltà preconcepite, di cui determina tale o talaltro rapporto, presupponendo che esse siano capaci di qualunque armonia» (G. Deleuze, *La passione dell'immaginazione*, cit., p. 33).

³¹ Ivi, p. 32.

³² «L'analitica del bello come esposizione ci permetteva di dire soltanto: nel giudizio estetico, l'immaginazione diviene libera nel mentre stesso in cui l'intelletto diviene indeterminato. Ma come avviene tale liberazione? In che modo l'intelletto diventava indeterminato? È la ragione che lo dice e che, con ciò, assicura la genesi del libero accordo indeterminato delle due facoltà nel giudizio» (ivi, p. 41).

³³ Il sentimento del sublime «può apparire, riguardo alla forma, contrario alla finalità per il nostro Giudizio, inadeguato alla nostra facoltà di esibizione e quasi come violento contro l'immaginazione stessa» (ivi, p. 74).

³⁴ Cfr. I. Kant, *Critica del Giudizio*, § 26, p. 80.

³⁵ Cfr. ivi, § 23, p. 74.

³⁶ G. Deleuze, *La passione dell'immaginazione*, cit., p. 34.

³⁷ «Il giudizio "è sublime" non esprime più un accordo tra l'immaginazione e l'intelletto, bensì tra la ragione e l'immaginazione. Ora, questa armonia del Sublime è oltremodo paradossale. Ragione e immaginazione non si accordano che all'interno di una tensione, di una contraddizione, di una dolorosa lacerazione. Vi è sì un accordo, ma un accordo discordante» (ibid.).

³⁸ G. Deleuze, *Quattro formule poetiche che potrebbero riassumere la filosofia kantiana*, cit., p. 50. Il rapporto fra le facoltà, non più gerarchico, come nella prima e nella seconda *Critica*, ma neppure armonico, come avrebbe voluto Kant, è piuttosto disordinato e creativo, il che fa dire a Deleuze e Guattari: «La *Critica del Giudizio* è un'opera della vecchiaia, un'opera sfrenata; e quelli stessi che verranno dopo non cesseranno di rincorrerla: tutte le facoltà dell'anima superano i loro limiti, quegli stessi limiti che Kant aveva così accuratamente fissato nei libri della maturità» (J. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia*, trad. it. di A. De Lorenzis, Torino, Einaudi 1996, p. X).

³⁹ G. Deleuze, *Quattro formule poetiche che potrebbero riassumere la filosofia kantiana*, cit., pp. 50-51.

⁴⁰ Cfr. G. Deleuze, *Fuori dai cardini del tempo*, cit., p. 111.

⁴¹ G. Deleuze, *La passione dell'immaginazione*, cit., p. 35.

⁴² A proposito del rapporto fra ragione ed immaginazione nel sublime: «Tutto accade come se le due facoltà si fecondassero reciprocamente e ritrovasse il principio della loro genesi, l'una in prossimità del proprio limite, l'altra al di là del sensibile, entrambe in un "punto di concentrazione" che definisce la massima profondità dell'anima, quale unità soprassensibile di tutte le facoltà» (ivi, p. 36). L'anima, come unità soprassensibile, è dunque il principio genetico del sublime, ciò che pone le facoltà dell'immaginazione e della ragione in reciproco movimento.

⁴³ «L'analitica del sublime ci permette di ottenere un risultato che l'analitica del bello era incapace di conseguire: nel caso del sublime, l'accordo delle facoltà in presenza è l'oggetto di una vera genesi [...]. Come estendere o come adattare al senso del bello questa scoperta che vale per il sublime? In altri termini: l'accordo dell'immaginazione e dell'intelletto, che definisce il senso del bello, non deve essere anch'esso oggetto di una genesi di cui l'analitica del sublime ci ha mostrato l'esempio?» (ibid.).

⁴⁴ Il fenomeno non è, per Kant, un'illusione, è il modo di apparire, ad un soggetto, di qualcosa che esiste di per sé. Per Deleuze: «Il *realismo empirico* è una costante della filosofia critica. I fenomeni non sono delle apparenze, né tantomeno dei prodotti della nostra attività. Ci modificano nella misura in cui siamo dei soggetti passivi e recettivi» (G. Deleuze, *La filosofia critica di Kant*, cit., p. 31). Deleuze pone una distinzione fondamentale fra presentazione e rappresentazione (ivi, pp. 21-23). Il fenomeno si presenta all'intuizione come molteplicità la cui sintesi non dovrebbe essere svolta dalla rappresentazione, la cui fonte sarebbe unicamente soggettiva, ma dalla *re-presentation* (ri-presentazione), espressione in cui viene mantenuto il carattere autonomo di presentazione da parte del fenomeno. Il ri-presentare è «la sintesi di ciò che si presenta» (ivi, p. 23). Si tratta di una trasformazione attiva del materiale sensibile, che differenzia la ri-presentazione dalla pura sensibilità, ma anche del riconoscimento della necessità di una certa passività di fronte al manifestarsi autonomo del fenomeno. Da qui il

fondamentale compito svolto dalla “passione” dell’immaginazione nel mettere in gioco l’attività della ragione.

⁴⁵ G. Deleuze, *Fuori dai cardini del tempo*, cit., pp. 90 e 92. Su questo punto Deleuze espone la contestazione a Cartesio (ivi, pp. 90-94). L’io penso non è cartesianamente una sostanza, è piuttosto una operazione di sintesi: il pensiero, attivo e spontaneo, pensa un’esistenza ingenerale, indeterminata. Da qui non è possibile, come fa Cartesio, dimostrare che l’esistenza sia pensiero. Ciò che rende determinata l’esistenza è infatti il tempo, che si accompagna necessariamente ad una certa passività: «L’“io penso” è una determinazione attiva, ma l’esistenza che esso implica, l’“io sono”, l’esistenza indeterminata, non è determinabile che nel tempo, cioè come esistenza di un soggetto passivo che subisce tutte le modificazioni secondo l’ordine e il corso del tempo» (ivi, p. 102). È da notare come l’espressione “Io è un altro” costituisca la seconda delle quattro formule esaminate da Deleuze in *Quattro formule poetiche che potrebbero riassumere la filosofia kantiana*, cit. In questo testo viene ripresa la critica all’io penso cartesiano (ivi, pp. 45-47). Ancora Deleuze: «La mia esistenza non può mai essere determinata come quella di un essere attivo e spontaneo, ma come quello di un io (moi) passivo che si rappresenta l’io (je), ossia la spontaneità della determinazione, come un Altro che lo affetta (“paradosso del senso interno”）」 (ivi, p. 46). Il tempo rende l’io affetto da se stesso, passivo davanti a se stesso, pertanto diviso, incrinato.

⁴⁶ «Kant certamente arretra di fronte a questo abisso, e si rifugia nell’armonia soprassensibile garantita dalla Idee della ragione [...]. Kant dunque scopre, ma subito tenta di richiuderla, la ferita del sensibile, il suo pathos che si dispiega in modo informe e alogico. È da qui invece che parte Deleuze per tentare la fondazione della sua estetica» (D. Cantone, *Cinema, tempo e soggetto*, cit., p. 73).

⁴⁷ G. Deleuze, *La passione dell’immaginazione*, cit., p. 38.

⁴⁸ Ivi, p. 39. Cfr. I. Kant, *Dell’interesse intellettuale per il bello*, in *Critica del Giudizio*, cit., § 42, pp. 124-28.

⁴⁹ «Di un tale interesse legato al bello, o al giudizio di bellezza, noi diciamo che è metaestetico [...]. Essendo tale accordo esterno all’accordo delle facoltà tra di loro, e definendo esso solo l’occasione in cui le nostra facoltà s’accordano, l’interesse legato al bello non fa parte del giudizio estetico» (G. Deleuze, *La passione dell’immaginazione*, cit., pp. 39-40).

⁵⁰ Deleuze si sofferma sul significato dell’interesse razionale verso il bello: «L’accordo dell’immaginazione in quanto libera e dell’intelletto in quanto indeterminato non è dunque più semplicemente presunto: esso è in qualche modo animato, vivificato, generato dall’interesse del bello [...]. L’interesse del bello testimonia di un’unità soprassensibile di tutte le nostre facoltà» (G. Deleuze, *La filosofia critica di Kant*, cit., p. 94).

⁵¹ G. Deleuze, *La passione dell’immaginazione*, cit., p. 40.

⁵² Su questo aspetto si rinvia al § 59, «Della bellezza come simbolo della moralità», in I. Kant, *Critica del Giudizio*, cit., pp. 172-75.

⁵³ «Il tema di una presentazione delle Idee nella natura sensibile è in Kant un tema fondamentale» (G. Deleuze, *La passione dell’immaginazione*, cit., p. 41).

⁵⁴ Ivi, p. 42.

⁵⁵ *Ibid.* Cfr. I. Kant, *Critica del Giudizio*, § 46, p. 132.

⁵⁶ G. Deleuze, *La passione dell’immaginazione*, cit., p. 42. È quanto Kant afferma nel § 49: «Il genio consiste in quella felice disposizione, – che nessuna scienza può insegnare e nessun esercizio può raggiungere, – per la quale si trovano idee per un concetto dato» (I. Kant, *Critica del Giudizio*, cit., p. 141). Ne *La passione dell’immaginazione*, Deleuze individua quattro modalità di presentazione delle idee nella *Critica del Giudizio*: il Sublime, come presentazione diretta, ma in negativo, per sottrazione, dell’Idea; l’interesse razionale per il bello naturale, in cui vi è una presentazione indiretta dell’Idea, di tipo simbolico; il genio, in cui la presentazione dell’Idea si dà attraverso la produzione di una “seconda natura”; il giudizio teleologico, in cui la presentazione dell’Idea è diretta, attraverso il concetto di un fine soprassensibile individuabile nella natura stessa.

⁵⁷ G. Deleuze, *La passione dell’immaginazione*, cit., p. 42.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ «[L’immaginazione] dal punto di vista estetico è libera, ed oltre all’accordarsi col concetto, fornisce spontaneamente all’intelletto una materia ricca e non definita, che esso non conteneva nel concetto, che però adopera, non oggettivamente, in vista della conoscenza, ma soggettivamente ad animare le facoltà conoscitive» (I. Kant, *Critica del Giudizio*, cit., § 49, p. 141).

⁶⁰ Così, per Deleuze: «Nel genio, l’intuizione creatrice, in quanto intuizione di un’altra

natura, e i concetti della ragione, in quanto Idee razionali, si uniscono in modo adeguato. L'Idea razionale contiene qualcosa di inesprimibile; ma l'Idea estetica esprime l'inesprimibile, con la creazione di un'altra natura» (G. Deleuze, *La passione dell'immaginazione*, cit., p. 43). Cfr. anche G. Deleuze, *La filosofia critica di Kant*, cit., p. 97. Invece di esibire direttamente l'Idea nella natura, l'idea estetica opera in modo indiretto, attraverso la creazione di un'altra natura.

⁶¹ «[L'idea estetica] “dà da pensare”, estende i concetti dell'intelletto in modo illimitato, libera l'immaginazione dalle costrizioni dell'intelletto. Il Genio “anima”, “vivifica”» (G. Deleuze, *La passione dell'immaginazione*, cit., p. 43). Risulta evidente, a tale proposito, l'influenza del tema nietzscheano della vita, quale forza molteplice e in divenire, in contrapposizione alla forma. È Kant stesso ad affermare che l'anima vivifica le facoltà, impedisce la chiusura nel concetto, trascende il limite imposto dalle forme conoscitive dell'intelletto. Quella che Deleuze ha chiamato “passione” indica precisamente il riconoscimento di questo “fuori”, la vita appunto, che precede il pensiero, e che coincide con il piano molteplice del mutamento, della generazione, di un divenire alieno da ogni finalismo. Come sottolinea Tiziana Villani: «Si tratta della produzione di qualcosa che pre-esiste, che era lì e che solo il libero movimento dell'immaginazione poteva accogliere» (T. Villani, *Introduzione*, in ivi, p. 12). Il riferimento alla vita consente di superare tanto il carattere oggettivo della natura che quello soggettivo della coscienza. Il patire dell'anima è infatti intersoggettivo, non individuale, proprio perché richiama questa dimensione aperta e molteplice. Prima delle individualità, vi è la vita, rispetto alla quale, secondo Deleuze, è possibile attingere ad un flusso multiforme non ancora formalizzato.

⁶² Ivi, p. 43.

⁶³ «All'estetica formale del gusto, dunque, Kant aggiunge una meta-estetica materiale, i cui principali capitoli sono l'interesse del bello e il genio» (G. Deleuze, *La filosofia critica di Kant*, cit., p. 98).

⁶⁴ G. Deleuze, *La passione dell'immaginazione*, cit., p. 44.

⁶⁵ I. Kant, *Critica del giudizio*, cit., § 50, p. 143.

⁶⁶ «È chiaro che, nel genio, noi non troviamo una soggettività universale, ma tutt'al più una intersoggettività eccezionale. Il Genio è infatti sempre un appello gettato in favore nella nascita di altri geni» (G. Deleuze, *La passione dell'immaginazione*, cit., pp. 43-44).

⁶⁷ Ivi, p. 44.

⁶⁸ *Ibid.*

Premio Nuova Estetica 2009

<i>Si può imparare dalla letteratura?</i> di Carola Barbero	7
<i>La nascita dell'animale estetico</i> <i>Indagine preliminare a una filogenesi della relazione estetica</i> di Lorenzo Bartalesi	41
<i>Per un'estetica del crimine: da Sade a Lombroso</i> di Francesco Paolo Campione	65
<i>Estetica del cibo e teorie del sensibile</i> <i>Paradigmi estetico-alimentari nel solco della modernità</i> di Delfo Cecchi	91
<i>Johann Jakob Bachofen e Thomas Mann:</i> <i>un'affinità (non) elettiva?</i> di Pietro Conte	113
<i>Realtà e rappresentazione:</i> <i>l'esperienza del cinema tra Musil, Balázs e Arnheim</i> di Emanuele Crescimanno	131
<i>Due livelli di sopravvenienza estetica</i> di Filippo Focosi	155
<i>L'immagine e il nulla</i> <i>Metafisica dell'immaginazione nel giovane Sartre</i> di Michele Gardini	179
<i>L'unità di buono, bello e vero nell'estetica di Nishida Kitarō</i> di Marcello Ghilardi	203
<i>Andaht nah bildreicher wise</i> <i>Hans Belting e le figurazioni devozionali</i> di Luca Vargiu	229

Premio Nuova Estetica 2011

<i>Che effetto fa la poesia?</i> <i>Alcune riflessioni su poema e poetato</i> di Massimo Baldi	7
Cose di un altro mondo <i>Oriente e Occidente in Novalis e Warburg</i> di Alice Barale	31
<i>Étienne-Jules Marey, Henri Bergson e brevi storie di fotografia</i> <i>Rappresentazione e rappresentabilità del movimento</i> di Linda Bertelli	47
<i>Stile e comunicazione</i> <i>Riflessioni dell'estetica analitica sullo statuto dell'opera d'arte</i> di Ilaria Boeddu	63
<i>Histoire(s) du cinéma o "dell'avvenire del cinema"</i> di Roberto Lai	77
La musica suona come le emozioni sentono <i>Isomorfismo ed espressione musicale nel dibattito analitico</i> di Domenica Lentini	97
Il sonno di nessuno. <i>Rilke e gli haiku</i> di Daniela Liguori	121
Das Leben der Anderen. <i>Una riflessione estetica</i> <i>sulla maniera corretta di scrivere le vite degli altri</i> di Sara Matetich	145
<i>Fare, rifare, disfare:</i> <i>l'originalità ai tempi di Magix music maker©</i> di Alfonso Ottobre	169
<i>Il pensiero dell'arte</i> <i>La figura estetica in Gilles Deleuze</i> di Claudio Rozzoni	187

<i>Luce, tenebra e colore in Goethe</i> <i>Per un'estetica (dell') immanente</i> di Alberto L. Siani	207
<i>Tragedia e presentazione del dionisiaco:</i> <i>lo statuto ambiguo delle Baccanti di Euripide</i> di Antonio Valentini	233

Supplementa

- 1 *Breitinger e l'estetica dell'Illuminismo tedesco*, di S. Tedesco
- 2 *Il corpo dello stile: Storia dell'arte come storia dell'estetica a partire da Semper, Riegl, Wölfflin*, di A. Pinotti
- 3 *Georges Bataille e l'estetica del male*, di M. B. Ponti
- 4 *L'altro sapere: Bello, Arte, Immagine in Leon Battista Alberti*, di E. Di Stefano
- 5 *Tre saggi di estetica*, di E. Migliorini
- 6 *L'estetica di Baumgarten*, di S. Tedesco
- 7 *Le forme dell'apparire: Estetica, ermeneutica ed umanesimo nel pensiero di Ernesto Grassi*, di R. Messori
- 8 *Gian Vincenzo Gravina e l'estetica del delirio*, di R. Lo Bianco
- 9 *La nuova estetica italiana*, a cura di L. Russo
- 10 *Husserl e l'immagine*, di C. Cali
- 11 *Il Gusto nell'estetica del Settecento*, di G. Morpurgo-Tagliabue
- 12 *Arte e Idea: Francisco de Hollanda e l'estetica del Cinquecento*, di E. Di Stefano
- 13 *Poeta quasi creator: Estetica e poesia in Mathias Casimir Sarbiewski*, di A. Li Vigni
- 14 *Rudolf Arnheim: Arte e percezione visiva*, a cura di L. Pizzo Russo
- 15 *Jean-Bapiste Du Bos e l'estetica dello spettatore*, a cura di L. Russo
- 16 *Il metodo e la storia*, di S. Tedesco
- 17 *Implexe, fare, vedere: L'estetica nei Cahiers di Paul Valéry*, di E. Crescimanno
- 18 *Arte ed estetica in Nelson Goodman*, di L. Marchetti
- 19 *Attraverso l'immagine: In ricordo di Cesare Brandi*, a cura di L. Russo
- 20 *Prima dell'età dell'arte: Hans Belting e l'immagine medievale*, di L. Vargiu
- 21 *Esperienza estetica: A partire da John Dewey*, a cura di L. Russo
- 22 *La maledizione della parola*, di F. Mauthner
- 23 *Premio Nuova Estetica*, a cura di L. Russo
- 24 *Poesia vivente: Una lettura di Hölderlin*, di M. Portera
- 25 *Dopo l'Estetica*, a cura di L. Russo
- 26 *Premio Nuova Estetica*, a cura di L. Russo
- 27 *La regola del Capriccio: Alle origini di una idea estetica*, di F. P. Campione
- 28 *Premio Nuova Estetica*, a cura di L. Russo

Aesthetica Preprint[®]

Supplementa

Collana editoriale del Centro Internazionale Studi di Estetica

Direttore responsabile Luigi Russo

Comitato Scientifico: Leonardo Amoroso, Maria Andalaro, Hans-Dieter Bahr, Fernando Bollino, Francesco Casetti, Paolo D'Angelo, Arthur C. Danto, Fabrizio Desideri, Giuseppe Di Giacomo, Gillo Dorfles, Maurizio Ferraris, Elio Franzini, Enrico Fubini, Tonino Griffero, Stephen Halliwell, José Jiménez, Jerrold Levinson, Giovanni Lombardo, Pietro Montani, Mario Perniola, Lucia Pizzo Russo, Giuseppe Pucci, Roberto Salizzoni, Baldine Saint Girons, Giuseppe Sertoli, Richard Shusterman, Victor Stoichita, Massimo Venturi Ferriolo, Claudio Vicentini

Comitato di Redazione: Francesco Paolo Campione, Elisabetta Di Stefano, Salvatore Tedesco

Segretario di Redazione Emanuele Crescimanno

Aesthetica Preprint si avvale della procedura di *peer review*

Presso l'Università degli Studi di Palermo

Viale delle Scienze, Edificio 12, I-90128 Palermo

Fono +39 91 23895417

E-Mail <estetica@unipa.it> – Web Address <<http://unipa.it/~estetica>>

Progetto Grafico di Ino Chisesi & Associati, Milano

Stampato in Palermo dalla Tipolitografia Luxograph s.r.l.

Registrato presso il Tribunale di Palermo il 27 gennaio 1984, n. 3

Iscritto al Registro degli Operatori di Comunicazione il 29 agosto 2001, n. 6868

Associato all'Unione Stampa Periodica Italiana

ISSN 0393-8522

New Aesthetics Prize

The Società Italiana d'Estetica (<http://www.siestetica.it>) has launched the New Aesthetics Prize, a biennial prize that will be awarded to the most noteworthy essays published by the Society's younger members.

The present volume, edited by Luigi Russo, collects the essays selected for the 2013 Prize; Alessandro Alfieri's (alfiogt@libero.it) "Subjectivity and Objectivity in German Caligari-Style Cinema: The Constitutive Ambiguity of Expressionist Aesthetics", Serena Feloj's (sfeloj@tiscali.it) "The Grammar of the World: A Phenomenological Reading of Kant's Aesthetics", Mariagrazia Granatella's (marygrazia83@tiscali.it) "May We Still Call Ourselves Poets? The Origin of a Vichian Answer", Alessandro Nannini's (alexnannini@libero.it) "From Baumgarten to Baumgarten: Siegmund Jacob Baumgarten and the Foundation of Modern Aesthetics", Mariagrazia Portera's (mariagrazia.portera@unifi.it) "The Aesthetics of Contingency: Exaptations and Spandrels between Biology and Philosophy", and Francesca Saffioti's (francescasaffioti@gmail.com) "Deleuze and the Passion for the Transcendental: A Reading of *Critique of Judgement*".