SIE Summer School 2020 – “L’Estetica e i suoi classici”

Pavia – 6-10 luglio 2020

Protocolli dei seminari

Indice

Paolo D'Angelo
Laocoonte di G.E. Lessing p. 2

Gabriele Tomasi
Critica della capacità di giudizio di I. Kant p. 11

Tonino Griffero
Sistema (*Conclusione*) e *Lezioni sulla filosofia dell'arte* di F. Schelling p. 20

Salvatore Tedesco
Il riso e il pianto di H. Plessner p. 32

Nicola Perullo
Lezioni e conversazioni sull'etica, l'estetica, la psicologia e la credenza religiosa di L. Wittgenstein p. 44

Andrea Pinotti
L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica di W. Benjamin p. 57

Simona Chiodo
I linguaggi dell'arte di N. Goodman p. 69

Protocollo del seminario di Paolo D'Angelo
Laocoonte di G.E. Lessing
Lunedì 6 luglio 2020

Redatto da:
Giulia Milli, Silvia Pieroni e Francesca Todeschini

1. Il *Laocoonte* di Lessing nella tradizione estetica

Quali sono i grandi classici irrinunciabili dell'estetica occidentale?
Il Professor Paolo D'Angelo esordisce la sua lezione con questa domanda provocatoria con l'intento di indurci a riconsiderare il concetto stesso di classico. Alcuni testi della nostra tradizione più di altri possono senz'altro arrogarsi una tale definizione e tra questi il Prof. D'Angelo ricorda la *Poetica* di Aristotele, la *Scienza nuova* di Vico, la *Critica del giudizio* di Kant e i grandi sistemi dell'estetica di Hegel e di Schelling. Da questo punto di vista un'opera come il *Laocoonte* di Lessing – un trattato dedicato alla specificità dell'arte figurativa a confronto con quella poetica – non è un grande classico. Nonostante ciò, esso ha esercitato un'enorme influenza in ambito estetologico, come dimostra il fatto che l'intera storia dell'estetica occidentale è stata costellata da sempre nuovi *Laocoonti.*
Certo approcciare oggi un testo come il *Laocoonte* non è un'impresa facile, innanzitutto per il suo carattere composito e per la conseguente difficoltà di rintracciare i temi principali che sono disseminati nel corso di tutto il testo accanto a lunghe digressioni erudite ed esemplificative. Proprio per questo, tuttavia, il testo risulta una miniera dal punto di vista concettuale come dimostrano ad esempio le pagine dedicate al disgusto e al brutto. L'importanza dell'opera risiede però soprattutto nel principale tema affrontato dall'autore, vale a dire la comparazione tra la capacità espressiva delle singole arti, che ha avuto – come è noto – una grande influenza nella storia dell'estetica, soprattutto per la questione del sistema delle arti e dei loro limiti.
Secondo André Gide un'opera come il Laocoonte di Lessing sarebbe utile rimetterla in discussione ogni trent'anni, accettarla oppure respingerla. Nella storia dell'estetica il bisogno di ripensare il problema dell'autonomia o eteronomia delle arti si è concretizzato di volta in volta in prese di posizione pro o contro Lessing. Già nel 1769 nel primo dei suoi *Kritische Wälder*[1] Herder criticava la parzialità della relazione istituita da Lessing tra pittura e poesia e, a distanza di pochi anni, anche Friederich Schlegel riprendeva i problemi sollevati da Lessing, opponendosi alla mescolanza arbitraria dei sistemi artistici puri. Dunque, a partire da Lessing il problema fondamentale dell'estetica diventa quello di salvaguardare le differenze tra le arti. Il sistema delle arti di Hegel risponde certamente a questa esigenza: Hegel reagisce all'estetica romantica e argomenta a favore dell'autonomia dei generi artistici, sia opponendosi al carattere anfibio delle arti composte – che sarebbero quasi degli "ornitorinchi" dell'arte, ovvero enti non classificabili –, sia escludendo le arti minori dalle grandi categorizzazioni del suo sistema. Sul versante opposto si situa l'estetica di Schelling, un sistema trasversale tra le arti nel quale l'architettura, ad esempio, può essere una musica congelata.
Il Novecento è invece l'epoca dei grandi trattati di estetica, che in generale mantengono l'opposizione lessinghiana tra arti temporali e arti spaziali, ma è anche l'epoca della nascita del cinema che mette decisamente in discussione il binomio spazio/tempo quale criterio per la distinzione tra arti visive o spaziali e arti temporali. Inizialmente la speculazione estetica reagisce al cinema ripensando completamente il rapporto tra arte e tempo, oppure privilegiando il cinema muto. Quest'ultima posizione è rintracciabile, ad esempio, nel saggio di Rudolf Arnheim dal titolo

[1] J.G. Herder, *Kritische Wälder*, in Id., *Sämtliche Werke*, vol. III, a cura di B. Suphan, C. Redlich, R. Steig, Weidmannsche Buchhandlung, Berlin 1878, pp. 1-188.

emblematico *Nuovo Laocoonte*. Nel 1960 esce in Italia l'opera di eco kantiana del filosofo marxista Galvano della Volpe *Critica del gusto*, la cui terza parte reca il titolo di *Laocoonte 1960*. Anche in questo testo ritroviamo il rifiuto delle arti che si intrecciano tra di loro, nonché un certo pregiudizio contro il cinema sonoro e a colori. Pochi anni dopo con la semiotica assistiamo a un tentativo di identificare i linguaggi artistici che si presenta come un nuovo Laocoonte, tanto è vero che in Germania un gruppo di semiotici dà vita al *Laokoon-Projekt*. Di recente uscita il volume di Renato Barilli, *Una mappa delle arti nell'epoca digitale. Per un nuovo Laocoonte*, in cui l'autore si chiede che cosa ci può dire Lessing in un'epoca in cui le arti vanno verso il digitale[2].
Prima di procedere all'analisi dell'opera il Prof. D'Angelo fornisce gli elementi essenziali della biografia di Lessing. Lessing nasce a Kamenz nel 1729, un piccolo centro nei pressi di Dresda. Studia teologia e medicina, ma già durante il periodo degli studi si dedica al teatro, al quale è consacrata la sua altra grande opera teorica: la *Drammaturgia di Amburgo*. Si tratta di un testo in cui l'autore, ispirandosi alla *Poetica* di Aristotele, riflette sulla sua esperienza di regista e direttore del teatro di Amburgo. Infatti, oltre a essere stato uno dei grandi protagonisti dell'illuminismo tedesco, difensore della religione naturale e teorico dell'incontro fra le religioni, Lessing è stato anche uno dei grandi drammaturghi della tradizione classica tedesca. Tra le sue opere più note e ancora oggi ampiamente rappresentate in Germania *Minna von Barnhelm*, *Miss Sara Sampson* e non ultimo *Nathan der Weise*, in cui Lessing narra l'incontro tra le tre grandi religioni monoteiste rivisitando una novella di Boccaccio.

2. Il *Laocoonte o sui confini tra pittura e poesia*: una lettura

Nell'introdurre alla lettura dell'opera di Lessing, il Prof. D'Angelo evidenzia innanzitutto il sottotitolo, *Sui confini tra pittura e poesia*, che annuncia il tema principale, nonché lo scopo dell'opera: tratteggiare i limiti e le peculiarità di ciascuna arte e decretarne l'autonomia in virtù dei mezzi espressivi di cui essa si serve. Alla luce del sottotitolo, il titolo risulta ancora più di impatto. *Laocoonte* è il titolo di un famosissimo gruppo marmoreo ritrovato a Roma il 14 gennaio 1506 nella proprietà di Felice de Fredis e oggi conservato in Vaticano[3]. La scultura rappresenta un episodio dell'*Eneide* e, di conseguenza, in un'opera volta a definire limiti e divergenze tra le arti, quale è quella di Lessing, si legge una nota provocatoria nella scelta di un titolo che attinge al campo della scultura, per questo il Prof. D'Angelo individua già in esso una "croce interpretativa": sebbene l'intento di Lessing fosse quello di affermare la separazione tra le arti, egli opta per un titolo attinente al campo della scultura per sottolinearne la sua intercambiabilità con la pittura, dunque la separazione tra le arti si impone come un principio fondamentale al quale tuttavia pittura e scultura si sottraggono.
All'epoca di Lessing questa sovrapposizione non provoca grandi problemi. Che la pittura e la scultura venissero concepite come arti vicinissime è evidente se pensiamo che, almeno fino al Settecento, l'educazione dei pittori era mutuata sulla scultura come dimostrano, ad esempio, certi dipinti di genere settecenteschi dove si trovano sempre dei calchi di sculture antiche. Nonostante ciò, l'assunto lessinghiano non è certo passato inosservato agli occhi della critica: Herder, ad esempio, lungi dall'accostare pittura e scultura, affermava che quest'ultima è "un'arte del tatto" con

[2] Cfr. R. Arnheim, *Nuovo Laocoonte*, in "Bianco e Nero", 8, 1938, pp. 3-33; G. Della Volpe, *Critica del gusto*, Feltrinelli, Milano 1976; G. Gebauer, T. Tzvetan (a cura di), *Das Laokoon-Projekt: Pläne einer semiotischen Ästhetik*, Metzler, Stuttgart 1984; R. Barilli, *Una mappa delle arti nell'epoca digitale: per un nuovo Laocoonte*, Marietti 1820, Bologna 2019.
[3] Fu lo scultore Giuliano da San Gallo a collegare la scultura al gruppo marmoreo di cui parla Plinio il Vecchio nella *Storia naturale*, dove si legge che è l'opera più straordinaria della pittura e della statuaria, ricavata da un unico blocco di marmo e i cui autori sono gli scultori rodiensi Polidoro, Atenodoro e Agesandro. Effettivamente il *Laocoonte* è firmato dai tre scultori di Rodi, ma non è tuttavia ricavato da un unico blocco di marmo, bensì da ben sette blocchi. In seguito al ritrovamento di altre statue firmate dagli stessi autori nella grotta di Tiberio vicino a Sperlonga, l'archeologo Bernard Andree ha supposto, invece, che si tratti di una copia in marmo di età romana imperiale di un originale greco in bronzo, quest'ultimo datato intorno al 140-150 a. C. e in seguito fuso a Pergamo.

mezzi e scopi diversi dalla prima[4]. Ma si pensi anche all'attacco dei teorici romantici della pittura rivolto all'educazione del pittore attraverso la scultura. I romantici, infatti, distinguevano tra un'arte cristiana (la pittura) e un'arte pagana (la scultura), per cui educare il pittore attraverso l'imitazione della statuaria classica significava educarlo sugli idoli degli antichi.
Tuttavia, il vero interesse di Lessing ruota intorno all'antichissima questione dell'*ut pictura poesis*, ovvero sul profondo legame tra pittura e poesia al punto tale da poterle considerare identiche: l'*ut pictura poesis*, un principio che affonda le proprie radici nel V secolo a. C. e diventato poi celebre con Orazio[5], mirava all'accostamento tra le arti verbali e le arti figurative, leggendo tra esse dei legami inscindibili. Il principio per cui "la pittura è una poesia muta e la poesia è una pittura parlante"[6] – secondo il celebre motto di Simonide di Ceo – ha trovato la propria applicazione nel cosiddetto paragone delle arti, un fenomeno che si consolida al centro dell'estetica dal Quattrocento in poi con l'obiettivo di nobilitare le arti figurative trovando attinenze tra esse e le arti verbali in particolare la poesia, in quanto arte liberale, nobile e intellettuale.
Nel Cinquecento questo fenomeno raggiunge il suo culmine con Gian Paolo Lomazzo, che ribadisce la prossimità fra le arti, con il *De Pictura* di Leon Battista Alberti, in cui viene ripreso il parallelo fra pittura e poesia per nobilitare la prima, ma soprattutto con il *Trattato della pittura* di Leonardo da Vinci, il quale con operazione quasi lessinghiana confronta le possibilità espressive delle diverse arti e rivendica la superiorità della pittura perfino sulla poesia e sicuramente sulla scultura. Infine, nella *Lezione nella quale si disputa della maggioranza delle arti, qual sia più nobile, la pittura o la scultura* di Benedetto Varchi troviamo un confronto tra poesia e pittura che finisce per identificarle in un'unica arte[7].
Così nel periodo tra Seicento e Settecento si impone con crescente convinzione l'idea che la pittura, la scultura e la poesia siano delle arti con forti convergenze tra loro, tanto che, come il Prof. D'Angelo sottolinea più volte, potevano dirsi a tutti gli effetti delle "arti sorelle". Le conseguenze più evidenti di questa idea sono, da un lato, l'affermazione della lettura allegorica delle immagini e, dall'altro, la valutazione della poesia in base alla sua capacità di tradursi in arte visiva. In entrambi i casi è evidente l'esigenza di stabilire tra le due arti un filo di connessione talmente forte da permettere una conversione vicendevole dell'una nell'altra: l'interpretazione delle immagini come allegorie allude, infatti, alla loro capacità verbale per mezzo della quale esse potevano essere considerate come "testi parlanti". Per quanto riguarda invece la traduzione della poesia in arte visiva si tratta di un vero e proprio criterio adottato per giudicare la grandezza dei poeti, il cui valore era infatti dato dalla loro capacità di ispirare i dipinti e dunque di far riversare la poesia in una rappresentazione visiva. Proprio il criterio della traduzione visiva è uno dei maggiori bersagli di Lessing e trova sfogo nella confutazione della tesi di Caylus (1692-1795), secondo la quale l'efficacia dei poemi epici doveva essere valutata in base al loro grado di traducibilità in immagini, ovvero in base alla traducibilità della poesia in pittura[8]. L'altro bersaglio polemico di Lessing è il

[4] Cfr. J.G. Herder, *Plastica*, a cura di D. di Maio e S. Tedesco, Aesthetica, Palermo 2010.
[5] In realtà la formula, che si trova nell'*Ars poetica* di Orazio, non riguarda i mezzi espressivi di pittura e poesia, ma è inserita nel contesto di un semplice paragone tra gli effetti espressivi di un dipinto e di una poesia. Naturalmente, però, il senso con cui la formula oraziana è stata letta è invece quello di una sostanziale omogeneità fra le arti figurative e le arti verbali.
[6] G.E. Lessing, *Laocoonte*, a cura di M. Cometa, Aesthetica, Palermo 2000, p. 22.
[7] Cfr. L.B. Alberti, *De pictura*, Laterza, Roma-Bari 1975; L. Da Vinci, *Trattato della pittura*, Lampi di stampa, Vignate 2017; B. Varchi, *Due lezzioni di M. Benedetto Varchi, nella prima delle quali si dichiara un sonetto di M. Michelagnolo Buonarroti: nella seconda si disputa quale sia più nobile arte la scultura, o la pittura, con una lettera d'esso Michelagnolo, & più altri eccellentiss. pittori, et scultori, sopra la quistione sopradetta*, Lorenzo Torrentino, 1549.

[8] Cfr. A.C.P. Caylus, T*ableaux tirés de l'Iliade*, *de l'Odyssée d'Homère et de l'Enéide de Virgile, avec des observations sur le costume*, chez Tilliard, libraire, quay des Augustins, a Saint Benoit, Paris 1757. Per la critica di Lessing si veda G.E. Lessing, *Laocoonte*, cit., pp. 65-66.

Polymetis di Joseph Spence (1699-1768)[9] che rappresenta il tentativo di mutuare reciprocamente poesia e pittura, ovvero di ritrovare le leggi dell'arte visiva in quelle dell'arte poetica e viceversa.
Lessing vuole smentire le tesi degli avversari muovendo dalla descrizione del *Laocoonte* tracciata da Winckelmann[10], nella quale si evidenziano le necessarie differenze tra la rappresentazione poetica e quella visiva: nella poesia il dolore e la disperazione di Laocoonte vengono restituiti con la descrizione del suo grido straziante, ma non accade lo stesso nell'opera scultorea, nella quale per ottenere un simile risultato è necessario ricorrere a un criterio differente. Al grido straziante, tratto caratteristico della descrizione poetica, si contrappone il dolore dei muscoli, un dolore distribuito in tutto il corpo e che ben equilibra la grandezza dell'animo; il diverso modo di rappresentazione è necessario perché ciò che è consentito al poeta non lo è allo scultore o al pittore e soltanto una critica superficiale leggerebbe in questo scarto una carenza, piuttosto che un efficace espediente artistico:

> «Proprio là dove un critico superficiale potrebbe accusare l'artista di essere rimasto al di sotto della natura, e di non aver raggiunto il vero *pathos* del dolore, io dico invece che proprio là rifulge in modo particolare la sua saggezza»[11].

Questa differenza trova giustificazione nella premessa che la legge delle arti figurative deve essere la bellezza, pertanto nel caso in cui le arti figurative non si concilino con la bellezza devono indietreggiare e optare per un altro tipo di rappresentazione: il volto sfigurato dal dolore per mezzo del grido è accettabile in poesia perché non è direttamente visibile, ma un'identica rappresentazione nella pittura e nella scultura avrebbe come risultato un viso deformato che lo renderebbe brutto[12].
Con questa analisi Lessing introduce un'importante "differenza semiologica o semiotica" tra pittura e poesia: la prima usa dei segni naturali, la seconda dei segni arbitrari, ossia segni che non hanno alcun nesso motivazionale con ciò che esprimono. L'opposizione tra naturalità dei segni delle arti visive e arbitrarietà dei segni dell'arte poetica serve a Lessing per giustificare il distacco dalla cosa visibile, dall'oggetto naturale che ha luogo con la parola. Si tratta pertanto di un'opposizione fondamentale perché i segni arbitrari non hanno alcuna connessione con lo spazio e consistono in suoni successivi articolati nel tempo, mentre accade il contrario con i segni naturali impiegati nella pittura, che utilizzano figure e colori compresenti nello spazio; ne consegue che la pittura e la scultura possono essere identificate come arti spaziali o della contemporaneità, e la poesia invece come un'arte temporale o della successione. È importante notare che questa differenza è simmetrica e non stabilisce il primato di un'arte sull'altra, ma sottolinea invece i limiti di entrambe, per questo il Prof. D'Angelo parla di una "teoria dei limiti paritaria": ci sono cose che la pittura non può fare e lo stesso vale per la poesia; ciò dipende dal fatto che esse dispongono di mezzi diversi e di conseguenza gli oggetti di rappresentazione devono essere diversi.
Dal momento che la pittura utilizza segni che hanno a che fare con lo spazio, cioè segni ordinati gli uni accanto agli altri, anche gli oggetti rappresentati devono essere tali, mentre la poesia come arte temporale ha a che fare con oggetti che si offrono attraverso un processo articolato nel tempo: si tratta dei corpi nel caso della pittura e delle azioni nel caso della poesia. Per illustrare questa teoria, Lessing prende come esempio la freccia di Pandaro, che nei versi omerici non è descritta nelle sue caratteristiche spaziali, ovvero in quei tratti che starebbero l'uno accanto all'altro, ma viene calata in una storia dell'oggetto in modo che le sue parti si susseguano: invece di una descrizione pittorica

---

[9] Cfr. J. Spence, *Polymetis: or, an enquiry concerning the agreement between the works of the Roman poets, and the remains of the antient artists. Being an attempt to illustrate them mutually from one another*, R. Dodsley at Tully's-Head, Pall-Mall, London 1747.
[10] Il Prof. D'Angelo ci tiene a sottolineare che la descrizione in questione appartiene ai *Pensieri sull'imitazione delle opere greche* del 1755, opera che Winckelmann aveva scritto prima di giungere in Italia; la descrizione qui presente annuncia inoltre il problema teorico che sarà poi al centro della tesi di Lessing (cfr. J.J. Winckelmann, *Pensieri sull'imitazione delle opere greche nella pittura e nella scultura*, a cura di M. Cometa, Aesthetica, Palermo 2001).
[11] G.E. Lessing, *Laocoonte*, cit., p. 23.
[12] Cfr. ivi, pp. 30-31.

la poesia offre dunque un'azione progressiva. A parere di Lessing, infatti, il poeta che vuole restituire nei propri versi la bellezza corporea non può contare sulle proprietà fisiche dell'oggetto, che stanno l'una accanto all'altra, poiché la descrizione risulterebbe fredda senza ottenere il risultato sperato[13], pertanto è costretto a utilizzare nuovi espedienti e formule artistiche; d'altro canto anche la pittura non riuscirebbe a rappresentare degnamente episodi che si articolano nel tempo, dovendosi limitare a tutto ciò che si dà in presenza[14].
Lessing tematizza i limiti della pittura ricorrendo a due esempi. In un primo caso troviamo il pittore Francesco Mazzuoli che raffigura contemporaneamente il momento del ratto delle Sabine e quello della riconciliazione dei loro sposi con i loro parenti, due momenti successivi che secondo Lessing stanno male se rappresentati insieme in un unico dipinto. Il secondo esempio è Tiziano, che rappresenta l'intera storia del figliol prodigo in un solo quadro. Certamente in parte si tratta di un problema di gusto personale del nostro autore, perché la pittura medievale rappresentava spesso e senza problemi diversi svolgimenti dell'azione nella stessa immagine. Lessing non sembra considerare che noi occidentali tendiamo a leggere i dipinti da sinistra a destra, pensiamo cioè la progressione temporale anche in termini spaziali, appunto da sinistra a destra. Una tale lettura dell'immagine è frequente in opere come i bassorilievi, nella pittura medievale e anche nei cicli di affreschi che rappresentano di per sé il tentativo di ripristinare la temporalità dell'immagine. Il punto è che per Lessing la pittura a episodi sposta il pittorico verso il letterario e in un certo senso lo snatura. Per tale ragione egli finisce per stigmatizzare questo tipo di pittura come un'intrusione del pittore nell'ambito di competenza del poeta[15].
Di questa posizione di Lessing sui limiti propri delle arti figurative rispetto alle arti letterarie è possibile trovare alcuni antecedenti: il *Trattato della pittura* di Leonardo – che tuttavia Lessing non poteva conoscere – e le *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719) di Dubos, in cui ritroviamo la distinzione tra naturalità e arbitrarietà, e quella tra temporalità e spazialità che sono centrali, come abbiamo visto, anche per l'argomentazione lessinghiana. Ma è in particolare la *Lettera sui sordomuti* di Diderot, la cui posizione è totalmente in contrapposizione con la tesi della traducibilità di Caylus, il già citato avversario di Lessing, a presentare la maggiore affinità con le tesi lessinghiane. Diderot spezza infatti la necessaria corrispondenza fra le arti garantita dal criterio di traducibilità, sostenendo che ciò che si può dire in poesia può diventare ridicolo in pittura, e spiega la propria teoria prendendo come esempio la rappresentazione di Nettuno che fuoriesce dal mare: una simile azione può risultare suggestiva e densa di significato nell'arte poetica, ma se si tentasse di rappresentare la stessa azione anche nell'arte figurativa si rischierebbe di avere una rappresentazione ridicola, il cui corrispettivo sarebbe infatti un "Nettuno decapitato"[16].
Sia la pittura che la poesia, dunque, devono mirare alla rappresentazione della bellezza, ma nel caso della pittura si deve ambire alla bellezza statica, nel caso della poesia alla bellezza dinamica. Quest'ultima è identificata da Lessing nella grazia, definita anche «bellezza in movimento»[17], ed è ciò che viene ritratto nella poesia al posto della bellezza corporea. Per far fronte ai propri limiti espressivi, la poesia può trasformare le cose in azioni, gli oggetti in processi: la grazia è infatti nella poesia ciò che la bellezza corporea è nella pittura. A questo proposito, il Prof. D'Angelo cita un altro esempio tratto dal *Laocoonte*, cioè la descrizione dello scudo di Achille: se Omero descrivesse

---

[13] Lessing fa qui riferimento alla descrizione della maga Alcina nel canto VII dell'*Orlando Furioso* di Ariosto per corroborare la tesi per cui in poesia le descrizioni funzionano male perché non riescono a presentare bene l'oggetto. Il Prof. D'Angelo esemplifica dicendo che mentre il pittore saprebbe dipingere benissimo la mano di Alcina, il poeta si dovrebbe accontentare di riformulazioni vaghe che non ne permettono la visualizzazione. Questo discorso sta alla base di tanti dibattiti attuali riguardo, ad esempio, il problema dell'illustrazione dei romanzi o della scelta dei personaggi nel cinema.
[14] In tal senso un oggetto privilegiato della pittura è il banchetto, perché questo è tendenzialmente qualcosa che si fa in presenza e che non necessita di una successione temporale: si pensi, ad esempio, ai dipinti delle nozze di Cana o ai tanti che rappresentano l'ultima cena.
[15] Cfr. G.E Lessing, *Laocoonte*, cit., p. 71
[16] Cfr. D. Diderot, *Lettera sui sordomuti*, a cura di E. Franzini, Milano, Guanda 1984.
[17] G.E Lessing, *Laocoonte*, cit., p. 84.

lo scudo di Achille esattamente così come se lo vedessimo in un'immagine, l'oggetto in questione non avrebbe lo stesso impatto che ottiene di fatto nella presentazione attraverso il suo processo di produzione. In tal modo Omero trasforma una descrizione statica in una descrizione dinamica, ovvero in un processo.
Allo stesso modo, le arti figurative che vogliano descrivere processi o oggetti in movimento devono operare in base ai propri mezzi e rintracciare l'elemento statico che permetta di conseguire il risultato desiderato: nel caso della grazia, ad esempio, il pittore non potrebbe rappresentarla senza rischiare che questa si trasformi in una smorfia[18]. Anche la pittura deve essere conscia dei propri limiti e per superarli deve puntare alla bellezza statica che emerge dall'azione o dal processo in questione: si tratta cioè di trovare quello che Lessing definisce momento pregnante (o *momento fecondo*), ovvero l'elemento chiave che permette di comprendere bene l'azione pur nei suoi aspetti statici, consentendoci cioè di capire meglio ciò che segue e cioè che precede l'azione. Per fare un esempio tratto dalla statuaria, nel *David* del Bernini l'eroe è rappresentato nel momento in cui sta per lanciare il sasso contro Golia, nel momento in cui si può immaginare che la fionda farà partire il sasso che ucciderà Golia. Il momento fecondo è un principio fondamentale per l'estetica di Lessing, sebbene la sua trattazione sia nascosta tra le pieghe del testo: lo troviamo infatti tematizzato all'inizio nel § 3 e poi di nuovo nel § 16[19]. Inoltre, questo principio si lascia tematizzare in modo particolarmente produttivo soprattutto in rapporto alla questione già accennata della temporalità implicita dell'immagine: nella scelta da parte del pittore o dello scultore del momento fecondo e nella conseguente fruizione dello spettatore anche l'immagine statica rivela la sua natura narrativa.
Prima di volgersi alle considerazioni finali sull'opera, il Prof. D'Angelo ci tiene a notare un aspetto del testo di Lessing che, nonostante si ponga al di fuori della stretta questione sul rapporto tra le arti, è degno di nota perché sottolinea un'apertura di Lessing al romanticismo: si tratta della legittimazione del brutto[20], che pur essendo lasciato al di fuori dalla rappresentazione pittorica può essere tuttavia oggetto della poesia. L'elemento interessante di queste pagine è fornito dagli esempi di cui Lessing si serve, che sottolineano la "svolta epocale" verso cui egli si muove, ovvero le opere di Shakespeare (in particolare riporta esempi tratti dal *Re Lear* e dal *Riccardo III*): Lessing dimostra così una certa sensibilità romantica, uscendo dagli schemi del classicismo e anticipando la questione sulla legittimazione del brutto, ora limitata al punto di vista letterario; successivamente la questione sarà estesa anche alle arti visive, trovando una piena legittimazione teorica in parte con Hegel ma soprattutto con l'*Estetica del brutto* di Rosenkranz. Accanto al brutto non troviamo tuttavia nel *Laocoonte* una legittimazione del disgustoso neanche in letteratura, o meglio Lessing ammette il disgustoso solo parzialmente quando è una parte del brutto. Anche questa discriminazione si lascia problematizzare in modo fecondo, se pensiamo, ad esempio, all'ampio spazio che il disgustoso ha nell'estetica contemporanea e in particolare nell'arte figurativa che ricorre di frequente all'uso di liquidi e materia corporei.

3. Conclusioni: ciò che è vivo e ciò che è morto del *Laocoonte* di Lessing

Alla luce di quanto detto durante l'incontro, il Prof. D'Angelo riflette sull'epoca in cui viviamo. Nonostante la storia si sia caratterizzata dall'alternarsi di epoche laocoontiche e anti-laocoontiche, oggi ci troviamo probabilmente in un'"epoca anti-laocoontica". Ne sono prova, da un lato, il successo dell'iconologia in quanto modo di verbalizzare l'immagine, dall'altro, l'enorme proliferazione dei mezzi artistici per cui non è più possibile individuare materiali estetici distinti da materiali non estetici. È infatti difficile pensare a una netta separazione tra le arti e alla delineazione di limiti invalicabili tra loro. La stessa distinzione che Lessing fa tra arti spaziali e arti temporali sembra non stare in piedi se si pensa al cinema o al video, ma anche allo sviluppo delle arti visive attraverso la performance in quanto vera e propria messa in scena che implica un mescolamento tra

[18] Cfr. *ibidem*.
[19] Ad esempio cfr. ivi, p. 63.
[20] Cfr. ivi, § 23.

spazio e tempo. La famosa perfomer Marina Abramović non fa altro che integrare l'arte figurativa al teatro, due azioni difficilmente riconducibili dentro lo schema categoriale lessinghiano, così come lo sono in generale molti dei territori dell'espressione artistica attuale come la *Body Art*, la *Land Art* o l'arte concettuale.
A questo proposito, un'ulteriore considerazione può essere tratta dalle *Memorie di cieco* di Derrida, un testo teorico ricco di elementi in netta contrapposizione con le categorie di Lessing, infatti l'esempio del disegnatore cieco fa saltare la distinzione tra arte visiva e arte tattile, sostituendo il vedere con il toccare, la matita del disegnatore con il bastone del cieco e facendo emergere l'idea (anti-laocoontica) della temporalità dell'immagine[21].
In conclusione, il Prof. D'Angelo rapporta l'opera di Lessing ai nostri giorni per notare – per dirla con Croce – che cosa è vivo e che cosa è morto del suo *Laocoonte*: viva è l'attitudine analitica del campo delle arti, infatti l'opera di Lessing può ancora insegnare molto nella comprensione sul funzionamento dei mezzi espressivi delle arti; morta è invece la sua attitudine prescrittiva, infatti la pretesa di dire cosa un'arte possa fare o meno non può essere imposta in un'epoca in cui le arti si sviluppano in direzioni volte al continuo superamento di limiti. Ma forse lo stesso Lessing ha intuito questo limite della sua analisi quando afferma che «ragionare troppo intorno all'arte solo sulla base di concetti generali può portare alle idee più bizzarre che presto o tardi si trovano, a nostra vergogna, confutate nelle opere d'arte»: è con queste parole di Lessing che il Prof. D'Angelo sceglie di concludere il proprio intervento, leggendo in esse un ammonimento contro tutte le costruzioni teoriche, che rischiano di essere poi smentite dalle arti.

Dibattito

Durante il dibattito si è evidenziato particolare interesse per la questione relativa ai limiti di ciascuna arte e per la possibilità di instaurare un ponte di comunicazione tra le arti, così come di introdurre un metro di paragone tra esse. Rileggere oggi il *Laocoonte* di Lessing acquista un significato peculiare se pensiamo a come nel Novecento il sistema delle arti perda la propria capacità normativa e di orientamento. La distinzione tra epoche classiche, nel senso ampio del termine, contro epoche romantiche funziona ancora bene per la contrapposizione tra modernismo e postmodernismo. Il modernismo è razionale, è per la divisione, per l'autonomia e la differenza tra le arti, il postmodernismo invece è per l'ibridazione tra i linguaggi artistici, che rende labili o addirittura annulla i confini tra le diverse arti. Secondo il Prof. D'Angelo, dunque, l'opposizione moderno-postmoderno riproduce ancora una volta l'opposizione tra epoche lessinghiane ed epoche anti-lessinghiane. Noi ci muoviamo ancora oggi all'interno dello stesso ordine di problemi. Se, ad esempio, consideriamo la prevalenza del video nella comunicazione artistica attuale, per cui gli artisti indipendentemente dal tipo di lavoro che svolgono si fanno conoscere necessariamente attraverso il video, è chiaro che salta per l'estetica contemporanea il discrimine tra arte statica e arte temporale. Ma pensiamo anche a come un'arte plurale come la danza provochi la rigidità dello scarto spazio/tempo tematizzata da Lessing che non tiene in considerazione, ad esempio, la questione del ritmo in poesia e dunque il rapporto con la musica, sebbene, come abbiamo visto, il concetto di grazia quale bellezza in movimento costituisca in parte un'apertura verso una concezione più trasversale del rapporto tra le arti.
La severità prescrittiva di Lessing risuona, dunque, in maniera ancora più enfatica nella nostra epoca, in cui ciascun mezzo artistico si trova in continua evoluzione ed è immerso in un processo di costante perfezionamento, e parlare di limiti e di incomunicabilità può sembrare troppo estremo, controtendenza e, in alcuni casi, "regressivo": lo stesso Prof. D'Angelo ha sottolineato che, se Lessing avesse avuto ragione, la critica d'arte sarebbe stata impossibile in quanto essa consiste nel tradurre le immagini in parole. I grandi critici d'arte, con le loro descrizioni non fanno altro che riprodurre verbalmente un'opera. Il problema della riformulazione verbale dell'immagine anche dal

[21] Cfr. J. Derrida, *Memorie di cieco: l'autoritratto e altre rovine*, a cura di F. Ferrari, Abscondita, Milano 2003.

punto di vista della sua descrizione è antico e risale al tema dell'*ekphrasis*, ma è senz'altro ancora oggi un problema della critica d'arte. Si tratta di una questione implicitamente presente in Lessing se pensiamo che lo stesso *Laocoonte* è in sostanza una *ekphrasis*. A questo proposito si segnalano le osservazioni sul rapporto tra la descrizione dell'opera d'arte e l'opera d'arte stessa, notando che la descrizione linguistica in quanto equivalente verbale dell'immagine costruisce una narrazione intorno all'opera, e di conseguenza un valore aggiunto che rientra nella costituzione dell'opera in sé. Inoltre il Professor D'Angelo fa notare come all'epoca di Lessing non fosse ancora presente la fotografia. Questo significa che per diffondere la conoscenza artistica bisognava ricorrere alla descrizione verbale o al disegno. Lessing non si occupò di tematizzare questo aspetto che avrebbe messo in discussione il principio da cui muove la sua argomentazione. Dobbiamo sempre tener presente la difficoltà che incontravano gli autori dell'epoca per accedere in modo diretto alle opere d'arte: lo stesso Winckelmann scrisse sul Laocoonte prima di averlo visto personalmente.
Si è tentato inoltre di applicare la teoria di Lessing relativa ai confini tra poesia e pittura a una questione di grande interesse per la critica ma anche per il comune spettatore, ovvero la questione sui confini tra opera letteraria e opera cinematografica a essa ispirata, spesso sintetizzata nell'esclamazione "il film non rende giustizia al libro". Tra i commenti si segnala l'attenzione da indirizzare allo strumento specifico della produzione filmica, che passa attraverso il filtro dell'industria, dunque della "targettizzazione" accessibile a un pubblico più vasto, che spesso è ignaro dello stesso mezzo di produzione, a differenza di quanto accade con il mezzo letterario. Nel rapporto tra libro e film si devono dunque tenere in considerazione tre variabili: l'immaginazione, la trasposizione e la descrizione. L'elemento lessinghiano che forse possiamo salvare è la grande varietà della trasposizione, sebbene certamente la relazione tra opera letteraria e opera cinematografica non possa e non debba ridursi alla sola trasposizione.
Dunque, nel corso della discussione, molto vivace e articolata, si è rilevato che tematiche "laocoontiche" possono essere discusse in modo molto proficuo in relazione ai problemi dell'estetica contemporanea. In particolare, sono state affrontate anche le seguenti questioni:
- il rapporto tra le diverse arti e la sinestesia, sia a partire dal tema del trans-sensibile, sia in relazione al condizionamento culturale;
- la contrapposizione tra ideale estetico classico e pluralismo antiprescrittivo dell'estetica contemporanea e della neuroestetica;
- il confronto tra il sentire estetico occidentale e quello orientale;
- l'interrelazione tra le arti nelle avanguardie e in particolare nella pittura tattile, nel cubismo e nel futurismo;
- il tema della temporalità nell'arte del giardino e del paesaggio.

Riferimenti bibliografici

ALBERTI L.B., *De pictura*, Laterza, Roma-Bari 1975.
ARIOSTO L., *Orlando Furioso*, Ferrara 1516.
ARNHEIM R., *Nuovo Laocoonte*, in "Bianco e Nero", 8, 1938, pp. 3-33.
BARILLI R., *Una mappa delle arti nell'epoca digitale: per un nuovo Laocoonte*, Marietti 1820, Bologna 2019.
CAYLUS A.C.P., T*ableaux tirés de l'Iliade, de l'Odyssée d'Homère et de l'Enéide de Virgile, avec des observations sur le costume*, chez Tilliard, libraire, quay des Augustins, a Saint Benoit, Paris 1757.
DA VINCI L., *Trattato della pittura*, Lampi di stampa, Vignate 2017.
DELLA VOLPE G., *Critica del gusto*, Feltrinelli, Milano 1976.
DERRIDA J., *Memorie di cieco: l'autoritratto e altre rovine*, a cura di F. Ferrari, Abscondita, Milano 2003.
DIDEROT D., *Lettera sui sordomuti*, a cura di E. Franzini, Milano, Guanda 1984.

DUBOS J.B., *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura*, a cura di E. Fubini, Milano, Guerini e Associati 1990.
GEBAUER G., T. TZVETAN (a cura di), *Das Laokoon-Projekt: Pläne einer semiotischen Ästhetik*, Metzler, Stuttgart 1984.
HERDER J.G., *Plastica*, a cura di D. Di Maio e S. Tedesco, Aesthetica, Palermo 2010.
HERDER J.G., *Kritische Wälder*, in Id., *Sämtliche Werke*, vol. III, a cura di B. Suphan, C. Redlich, R. Steig, Weidmannsche Buchhandlung, Berlin 1878, pp. 1-188.
LESSING G.E., *Laocoonte*, a cura di M. Cometa, Aesthetica, Palermo 2000.
SPENCE J., *Polymetis: or, an enquiry concerning the agreement between the works of the Roman poets, and the remains of the antient artists. Being an attempt to illustrate them mutually from one another*, R. Dodsley at Tully's-Head, Pall-Mall, London 1747.
VARCHI B., *Due lezzioni di M. Benedetto Varchi, nella prima delle quali si dichiara un sonetto di M. Michelagnolo Buonarroti: nella seconda si disputa quale sia più nobile arte la scultura, o la pittura, con una lettera d'esso Michelagnolo, & più altri eccellentiss. Pittori, et scultori, sopra la quistione sopradetta*, Lorenzo Torrentino, 1549.
WINCKELMANN J.J., *Pensieri sull'imitazione delle opere greche nella pittura e nella scultura*, a cura di M. Cometa, Aesthetica, Palermo 2001.

Protocollo del seminario di Gabriele Tomasi
Critica della capacità di giudizio di I. Kant
Martedì 7 luglio 2020

Redatto da:
Pierfrancesco Califano, Filomena Natalina Colonna, Laura Fumagalli e Amalia Salvestrini

La relazione si concentra sulla trattazione dell'*arte* nella *Terza Critica* kantiana, dunque sui paragrafi §§ 43-53, che chiudono la parte dedicata alla *Deduzione dei giudizi estetici puri*.
Come è noto, Kant giunge quasi sorprendentemente a trattare tale questione dopo aver discusso – in due paragrafi precedenti[22] – l'*interesse* per il *bello*, attraverso cui emerge quello che potremmo definire il "primato" della *bellezza naturale* sulla *bellezza artistica*. Al fine di fondare tale idea, Kant sviluppa un argomento che fa perno sulla parentela di *giudizi estetici* e *sentimento morale*. Come egli sostiene, infatti, quello per gli oggetti naturali è un *interesse immediato* – non riferito alla società –, segno distintivo di un'anima buona; *interesse* che si fonda sul pensiero che sia stata la natura stessa a produrre tale bellezza. Al contrario, gli oggetti artistici non sono in grado di suscitare un simile interesse perché essi o sono "imitazioni" della bella natura, oppure si rivolgono evidentemente al nostro piacere: ciò che generano è quindi un *interesse mediato* per la loro causa.
L'affermazione del primato della *bellezza naturale* sulla *bellezza artistica* costituisce dunque l'argomento preliminare alla trattazione dell'*arte*, nel corso della quale tuttavia sembra aprirsi la possibilità di una revisione – quantomeno parziale – di tale subordinazione. Può essere utile, al riguardo, soffermarsi sulla storia editoriale della *Terza Critica*, dal momento che risulta possibile che la "scoperta" kantiana di una presenza della natura nell'*arte* sia avvenuta quando l'opera era pressoché ultimata e doveva essere mandata in stampa.
Sappiamo che Kant inizia a lavorare alla *Terza Critica* nell'autunno 1787 e che l'elaborazione della nozione di *giudizio riflettente* – centrale nell'impianto teorico dell'opera – secondo Giorgio Tonelli è coeva alla stesura della Prima Introduzione ed è dunque collocabile prima del maggio 1789, mentre il gruppo dei paragrafi sull'*arte* la precederebbero e risalirebbero al 1788. Su questo punto, John H. Zammito suggerisce una storia leggermente diversa. Zammito sostiene che oltre ad una *svolta cognitiva* – rappresentata dall'elaborazione della nozione di giudizio riflettente –, durante la stesura della *Terza Critica* sia avvenuta anche una *svolta etica* – legata al confronto con Spinoza e il panteismo – che avrebbe riportato l'attenzione di Kant verso due importanti temi metafisici: la *libertà morale* e il *teismo*. Tale *svolta etica* sarebbe avvenuta nella tarda estate del 1789 e avrebbe condotto ad una revisione del testo, elaborata tra l'ottobre 1789 – quando cioè viene annunciato all'editore che l'opera è conclusa – e il gennaio 1790 – momento in cui viene inviata una prima parte del manoscritto. Dando credito all'ipotesi di Zammito, possiamo far risalire la versione conclusiva dei paragrafi sull'*arte* a questa fase finale del lavoro sul testo.
Questa storia redazionale può aiutare a capire alcuni aspetti della forma della porzione di testo di cui ci occuperemo. Ad esempio, risulta difficile non notare il contrasto tra la precisione e l'eleganza dei primi paragrafi dedicati al concetto di *arte* e la scarsa perspicuità della loro collocazione . Come detto, essi si situano al termine della trattazione relativa alla *Deduzione dei giudizi estetici puri*, il che vuol dire essere collocati nel libro secondo – *Analitica del sublime* – della *Critica del Giudizio Estetico*. Questa collocazione della trattazione dell'*arte* genera alcune domande. Qual è il rapporto tra *arte* e *giudizio estetico*? Kant ricercava una correlazione tra *arte* e *sublime*? Rispondere a tali domande non è facile ed è plausibile immaginare che una sistemazione così poco architettonica per un filosofo molto attento all'impianto delle sue opere sia frutto della contingente esigenza di consegnare il manoscritto alle stampe. Tuttavia, una delle due tesi che si sostengono nella presente

[22] Cfr. I. Kant, *Critica della capacità di giudizio*, Bur Rizzoli, a cura di L. Amoroso, Milano 2020, § 41. «Dell'interesse empirico per il bello», § 42. «Dell'interesse intellettuale per il bello».

relazione è che nel cuore della trattazione dell'*arte bella* sia possibile trovare un elemento che può ricondurre al *sublime*. L'altra tesi riguarda il possibile *beneficio cognitivo* dell'*arte*, ovvero la possibilità dell'*arte* di offrire "qualcosa" al mondo della conoscenza.
Kant introduce il concetto di *arte* (§ 43) attraverso una triplice distinzione: 1) tra *arte* e *natura*; 2) tra *arte* e *scienza*; 3) tra *arte* e *artigianato*. La prima distinzione introduce il carattere di *intenzionalità* che distingue il "fare umano" – che è produzione mediante libertà e in vista di scopi – dal "produrre effetti" meccanicistico e deterministico, tipico della natura. L'*intenzionalità* comporta un *saper fare*, un'*abilità*, che è a fondamento della seconda distinzione: *arte* non è *scienza*, così come la *facoltà pratica* non è quella *teorica*. Per tale motivo, non possiamo chiamare arte tutto ciò che possiamo fare non appena sappiamo ciò che si deve fare. L'ultima distinzione introduce la differenza tra *arte liberale* – occupazione piacevole per se stessa, gioco – e *artigianato* – occupazione penosa, vero e proprio lavoro.
Nel paragrafo successivo (§ 44), Kant prosegue con un'ulteriore distinzione che conduce alla formulazione del concetto di *arte bella*. Egli fonda il suo argomento sulla contrapposizione di *arte meccanica* – che comprende tutte le attività artigianali, atte a eseguire le operazioni necessarie per dare realtà effettiva ad un oggetto possibile – e *arte estetica* – che «ha per intento immediato il sentimento di piacere»[23]. Quest'ultima si articola poi in *arte gradevole* – che ha per fine il piacere in quanto "semplice sensazione" – e in *arte bella* – che ha per fine il piacere in quanto "modo di riflessione". Sebbene in tale paragrafo si giunga in maniera elegante ad una definizione di *arte bella*, bisogna segnalare che già in queste prime battute emerge una contraddizione: se tutte le arti – in quanto attività intenzionali – seguono delle regole in vista di uno scopo, allora ogni arte, anche l'arte bella, contiene un elemento meccanico e non dunque interamente riportabile al concetto di *gioco*. Kant annuncia la soluzione del problema fin dal titolo del paragrafo successivo: § 45. «L'arte bella è arte in quanto sembra al contempo essere natura».
Tuttavia, se da un lato Kant riesce a superare l'incongruenza di cui si diceva, dall'altro, sembra cadere in una difficoltà più consistente. In effetti, il concetto di *arte* è stato introdotto distinguendolo innanzitutto dal concetto di *natura* mentre ora si sostiene che l'*arte bella* deve apparire come *natura*. L'evidente incoerenza può essere ridimensionata facendo riferimento al paragrafo § 43, in cui Kant afferma che tutte le arti liberali necessitano di un «elemento di costrizione», di una «regola», che l'artista – sia esso artigiano o creatore di *arte bella* – deve seguire per realizzare i suoi oggetti: ogni opera d'arte è, in quanto tale, il prodotto di un'attività intenzionale. Eppure, nell'*arte bella*, come lascia intuire Kant, tale regola non deve trasparire: benché intenzionale, la finalità dell'oggetto artistico deve sembrare non intenzionale. È possibile dunque affermare che, sostenendo la correlazione tra *arte bella* e *natura*, Kant faccia riferimento al fatto che l'oggetto artistico *deve apparire* «libero da ogni costrizione di regole arbitrarie, quindi come se fosse un prodotto della *mera natura*»[24]. Nondimeno ciò potrebbe sembrare paradossale, dal momento che Kant non ha mai considerato la natura come libera. Essa, anche nei suoi fenomeni apparentemente più accidentali – come il formarsi e il dissolversi delle nubi – è infatti dominio della causalità meccanica.
L'esempio delle nubi non è casuale. Da sempre infatti gli artisti si sono sentiti liberi di dipingere tali formazioni naturali; tuttavia, sul finire del diciottesimo secolo, si scoprì che la forma delle nubi rispondeva a configurazioni precise: cumuli, nembi, e così via. A tal proposito, può essere d'aiuto far riferimento all'opera *Study of Clouds* (1822)[25] di John Constable. Il retro della tela – in cui sono riportati data e ora del rilievo – porta a supporre che il pittore inglese abbia dipinto con intento osservativo; nonostante ciò, la struttura delle nubi appare piuttosto elusiva: non è chiaro di quale configurazione si tratti. Forse Constable ha riportato con precisione l'ambigua formazione naturale delle nubi che stava osservando, o forse quello che vediamo sulla tela è il frutto di un atto di invenzione pittorica: non sappiamo, in definitiva, se le nubi siano il frutto della manipolazione

[23] Ivi, p. 423.
[24] Ivi, p. 425.
[25] L'opera è visionabile qui: « bit.ly/3faRc59 » [ult. cons. 29.07.2020]

dell'artista, o se egli fosse consapevole della quasi-forma che stava emergendo. L'opera dell'artista *appare* dunque come un fenomeno in cui si vedono delle forme, nel quale però non ha avuto luogo un consapevole conferimento di forma. Ora, essendo credibile che Constable fosse realmente inconsapevole del suo operato, nel dipinto possiamo forse rilevare un tipo più complesso di *intenzione*: la volontà di raggiungere un certo effetto *come se* non lo si stesse imponendo. Sembra questo ciò che Kant intende dire quando parla dell'opera d'arte come del prodotto di un'attività intenzionale che però deve *apparire* come se non fosse *natura*:

Un prodotto dell'arte bella ha l'apparenza della natura per il fatto che vi si riscontra la massima accuratezza nel convenire con le regole, secondo le quali soltanto il prodotto può diventare ciò che deve essere, ma senza pedanteria, senza che traspaia la forma scolastica, cioè senza rivelare una traccia del fatto che l'artista aveva la regola davanti agli occhi e che questa ha messo catene alle capacità del suo animo.[26]

L'accuratezza del prodotto artistico deve dunque *apparire* come qualcosa di inevitabile e insieme privo di sforzo, cioè con caratteristiche proprie dei fenomeni naturali. Sostenendo questo, Kant introduce implicitamente il concetto di *genio,* l'idea che attraverso l'artista sia la natura stessa a operare per generare le opere dell'*arte bella.* Quando, tuttavia, il concetto di *genio* è introdotto esplicitamente nel paragrafo § 46, la sua presentazione può sorprendere se non si tiene conto di un possibile riferimento polemico alla concezione di *genio* così come elaborata dallo *Sturm und Drang*. In quel momento, infatti, il conflitto tra *genio* e *regole* era uno dei punti programmatici di questo movimento, che poneva l'enfasi sulla necessità di liberare la cultura dalla costrizione delle regole classiche, di svincolare l'attività del *genio* dai canoni del *gusto*[27]. Per comprendere come Kant concepisca la nozione di *genio* bisogna dunque tener presente anzitutto il suo punto di partenza: l'*arte* è un'attività intenzionale, pertanto segue delle "regole" e lavora con "concetti". Sappiamo, tuttavia, che il *giudizio di gusto* non fa riferimento a "concetti": per tale motivo, Kant – quando giunge a trattare l'*arte* – si trova a dover conciliare il suo carattere intenzionale (ovvero, il suo operare in base a "regole") con l'esigenza di far *apparire* come non intenzionale la finalità dei prodotti artistici. La riconciliazione di queste istanze opposte è resa possibile solo assumendo che il *genio* sia una sorta di "dono naturale", «una disposizione d'animo innata (*ingenium*) *mediante la quale la natura dà la regola all'arte*»[28]. Importante sottolineare che «disposizione d'animo» traduce il tedesco *Gemütsanlage*, che contiene il termine *Anlage* – vocabolo del lessico biologico, vicino a *Keim*, seme – il quale configura una "visione naturalistica": l'idea di qualcosa che è piantato e che, date determinate condizioni, può svilupparsi.

Dalla concezione del *genio* come "dono naturale" consegue una serie di peculiarità del *genio*, la prima delle quali è l'*originalità*: *genio* è infatti il talento di produrre qualcosa di nuovo, qualcosa per cui non si può dare una "regola determinata". Tale indicazione risulta interessante soprattutto se messa in relazione con la seconda peculiarità che, secondo Kant, caratterizza il *genio*: l'*esemplarità*. *Genio* è infatti il talento di creare "prodotti esemplari", prodotti che si costituiscano come "modelli" o "regole di valutazione" per altri; "esempi da seguire" che permettano di passare da una condizione di *eteronomia* – in cui si segue pedissequamente un modello – ad una di *autonomia*, in cui, seguendo un modello, si entra in possesso del proprio talento. Da ciò deriva che, se il prodotto del *genio* è caratterizzato da *originalità* ed *esemplarità*, la condizione per cui qualcosa sia riconoscibile come *arte* è la capacità di generare una scuola, ovvero una sequela di "apprendisti" che – a partire dal modello del *genio* – siano in grado di scoprire la loro "autonoma capacità creativa". Ciò sembra

[26] I. Kant, *op. cit.*, p. 475.

[27] L'intenzione polemica di Kant è rilevabile già al paragrafo § 43 (ivi, pp. 419-421): «È opportuno ricordare che in tutte le arti liberali si richiede tuttavia un elemento di costrizione o, come si usa dire, qualcosa di *meccanico*, senza di cui lo *spirito*, che nell'arte dev'essere *libero* e che è esso soltanto a vivificare l'opera, resterebbe completamente privo di corpo ed evaporerebbe del tutto. […] È opportuno ricordarlo, perché certi educatori moderni credono di promuovere nel modo migliore un'arte liberale togliendole ogni costrizione e trasformandola, da lavoro, in mero *gioco*». Come ha mostrato J.H. Zammito, è possibile che il bersaglio polemico di Kant sia Johann Gottfried Herder.

[28] Ivi, p. 427.

in contrasto con la terza peculiarità che Kant rintraccia nel *genio*, ovvero l'incapacità di descrivere scientificamente come ha realizzato il suo prodotto, da cui deriva l'impossibilità di insegnare ad altri le sue capacità creative. Per atteneuare il contrasto dobbiamo far riferimento alla "visione naturalistica" sottolineata a proposito del termine *Anlage*: il *genio* deve essere riconosciuto come una sorta di "germe che va aiutato a crescere"; le capacità creative hanno la natura di *germe* piantato in talune persone che – per svilupparsi – necessita della formazione scolastica, dunque di una "regola", di un *elemento meccanico*. È questo il punto in cui Kant si differenzia decisamente dai suoi contemporanei: l'*originalità*, in definitiva, non basta; il genio fornisce al prodotto dell'*arte bella* un "ricco materiale" che solo il *gusto* – ovvero la forma, la regola, l'educazione – può elevare al rango di opera d'arte. Il "materiale" può anche essere del tutto assurdo e l'*originalità* può tradursi semplicemente in non-senso: solo ricevendo una forma – tramite il *gusto* – essi danno luogo al *piacere comunicabile* che per Kant identifica l'*arte bella*.
Questi aspetti risultano ancora più chiari leggendo il paragrafo § 48, in cui già nell'uso degli aggettivi si ritrova – in un contesto presentato come "gioco" – il rimando alla fatica del lavoro, alla costrizione delle regole, all'elemento meccanico. Scrive Kant:
Occorre un gusto esercitato e corretto mediante parecchi esempi dell'arte o della natura, ed è a questo gusto che l'artista deve attenersi nella sua opera, grazie al quale, dopo parecchi tentativi spesso faticosi, trova quella forma che lo soddisfa.[29]
Occorre quindi acquisire una tecnica: anche il lavoro artistico – a differenza di ciò che credevano i "nuovi educatori" – comporta fatica, dal momento che «non è […] questione d'ispirazione o di un libero slancio delle capacità dell'animo, ma di un lungo e persino pedante miglioramento»[30].
Se prima Kant aveva sottolineato che l'*originalità* non è sufficiente per la realizzazione di un'opera d'arte, nel paragrafo § 49 sembra dire però che nemmeno la correttezza accademica – la *forma scolastica* – basta alla bellezza. Possono dunque esserci opere che dal punto di vista del gusto non mancano di qualità, ma che non ci soddisfano, perché manca qualcosa. Tale mancanza è espressa osservando che esse sono prive di *spirito*. In tal modo, Kant – muovendo dal concetto di *spirito* – sembra intraprendere una ridiscussione della nozione di *genio*. Spirito è «il principio vivificante nell'animo»[31] e il *materiale* con cui esso vivifica l'animo è ciò che conferisce uno slancio finalistico alle capacità dell'animo. Si tratta di una descrizione molto significativa perché ricalca quella dello stato d'animo su cui riposa il compiacimento per il bello, espressa nei paragrafi § 9 e § 12. Kant anticipa in tal modo che da questo *materiale,* con cui lo spirito vivifica l'animo, dipende la possibilità di recuperare le condizioni del piacere estetico in un contesto come quello dell'arte, che è caratterizzato dalla presenza di regole. A ciò si aggiunge che lo spirito è la capacità dell'esibizione di idee estetiche. Kant chiarisce che per "idea estetica" intende quella rappresentazione dell'immaginazione che dà occasione di pensare molto, senza però che qualche concetto possa esserle adeguato. L'idea estetica è associata ad un *concetto dato* – il fine (in senso ampio) che un artista si propone – che essa esibisce. Con il termine 'esibizione (*Darstellung*)' Kant intende il processo di associazione dell'idea estetica ad un concetto. Di solito il termine "esibizione", che il filosofo desume dall'*anatomia,* è usato in relazione ai concetti e non alle idee estetiche. Esibire un concetto significa associare al concetto una molteplicità in una distinta forma unitaria temporale e/o spaziale. Come si diceva, in questo contesto il termine "concetto" va inteso in senso ampio dal momento che l'*intenzione* dell'artista può essere piuttosto complessa. L'artista non è solo impegnato a realizzare un oggetto di un certo tipo, con certe caratteristiche, ma può voler presentare, attraverso quell'oggetto, un certo soggetto e sviluppare, attraverso quel soggetto e particolari scelte formali, un preciso tema.
Ancora una volta, possiamo far ricorso all'opera di John Constable. Nel suo dipinto *Malvern Hall, Warwickshire*[32] (1809), il pittore inglese rappresenta una bella veduta di una dimora di campagna,

[29] Ivi, p. 441.
[30] *Ibidem*.
[31] Ivi, p. 443.
[32] L'opera è visionabile qui: « bit.ly/3hPSKTL » [ult. cons. 29.07.2020]

secondo una tradizione artistica risalente al diciassettesimo secolo. Nell'opera si possono osservare dei corvi che volteggiano sopra gli alberi; corvi che – come Constable stesso scrisse qualche anno più tardi – gli ricordavano la sua giovinezza. Possiamo supporre che l'artista sia stato guidato dalla volontà di dipingere una bella veduta e dunque si sia conformato a certe regole formali, ma sembra lecito anche immaginare che nella sua intenzione forse rientrava l'idea di esprimere il suo legame con un certo ambiente e con una determinata parte della sua vita.
Se si intende l'espressione kantiana "*concetto dato*" in questo senso più ampio allora si può pensare che l'*idea estetica* associata al *concetto dato* sia il materiale associato alla complessa e articolata intenzione artistica. La qualificazione *estetica* dell'idea fa riferimento al fatto che si tratta di una intuizione (interna) dell'immaginazione. Il sostantivo *idea* è usato invece perché queste rappresentazioni appaiono a Kant come il correlato (*Gegenstück*), il *pandant* della ragione. Il termine letteralmente significa 'pendente', 'penzolante'. Il termine *Gegenstück* si usava in oreficeria per denotare elementi complementari, che sono apposti o pendono da altri, e per estensione faceva riferimento o a una coppia di oggetti che si corrispondono, oppure a un oggetto – ad esempio un dipinto – che si trova in una relazione di corrispondenza, di complementarità o di simmetria con un altro. Kant sembra allora voler suggerire due significati: o che le idee estetiche sono una sorta di oggetto corrispondente alle idee della ragione, oppure che pendono da esse, come un gioiello pende perché attaccato a un altro. Per quel che riguarda l'elemento di complementarietà, come alle idee della ragione nessuna rappresentazione intuitiva può essere adeguata, così alle idee estetiche nessun concetto risulta adeguato: le idee non possono essere ricondotte ad oggetti, non possono essere esposte e rese distinte, come viene spiegato nel paragrafo § 57.
Kant chiarisce il rapporto di complementarietà tra idee della ragione e idee estetiche tramite richiamando l'attività dell'immaginazione da cui le idee estetiche risultano. L'*immaginazione* è una facoltà di "conoscenza produttiva", capace di creare quasi un'altra natura col materiale che proviene dalla natura. In questo modo, essa non solo ci intrattiene quando l'esperienza diventa noiosa e banale, ma può anche rimodellare e riconfigurare l'esperienza secondo principi che stanno "più in alto", ossia nella *ragione,* e che sono altrettanto naturali di quelli secondo i quali l'intelletto apprende la natura empirica. In quest'attività, sostiene Kant, l'uomo sente la propria libertà dalla legge dell'associazione che regola l'uso empirico dell'immaginazione.
Quest'attività dell'immaginazione può essere detta metafisica, in quanto essa produce qualcosa che oltrepassa la natura. In questo modo, si spiega la relazione tra idee estetiche e ragione, che verrà ripresa anche nel paragrafo § 57, quando Kant tornerà sulla *concezione del genio* e delle *idee estetiche*, sostenendo che le idee estetiche hanno i loro principi nella ragione. L'attività creatrice dell'immaginazione può avvenire in due modi. Nel primo modo, si tratta di una tensione a qualcosa che si trova al di là del limite dell'esperienza, verso un'esposizione dei concetti della ragione. Nel secondo modo, l'immaginazione emula la tendenza della ragione a rappresentare cose, quali la morte, l'amore, i vizi, le virtù, di cui si ha un'esperienza, ma con una *compiutezza* per la quale non si trova nella natura esempio alcuno. Le idee estetiche avviano un movimento di pensiero, nel senso che danno occasione di pensare tanto quanto non può mai essere compreso in un concetto determinato. Si può notare come Kant passi dal punto di vista dell'artista a quello dell'effetto che fa la ricezione dell'opera, perché l'idea estetica è associata al concetto per esibirlo, per esprimerlo in un oggetto artistico. Dal punto di vista del fruitore, le idee estetiche danno occasione di pensare tanto quanto non può mai essere compreso in un concetto determinato. Un modo per pensare che nella creazione artistica ci sia qualcosa del genere, è pensare alle opere come a metafore non parafrasabili, in quanto le idee estetiche contenute in esse non sono traducibili in modo determinato in concetti.
Ora, le idee estetiche, spiega Kant nel paragrafo § 49, risultano da rappresentazioni che egli chiama 'attributi estetici' e definisce come
quelle forme che non costituiscono esse stesse l'esibizione di un concetto dato, ma ne esprimono soltanto, come rappresentazioni accessorie dell'immaginazione, le conseguenze connesse e la

parentela con altri concetti, sono dette *attributi* (estetici) di un oggetto il cui concetto, in quanto idea della ragione, non può venir esibito adeguatamente[33].
Nell'esempio dell'aquila di Giove (§ 49), Kant sembra riferisi al primo dei due sensi in cui una rappresentazione dell'immaginazione si chiama 'idea estetica', e cioè quando la rappresentazione si avvicina a un'esibizione di contenuti ideali. L'esempio chiarisce come gli *attributi estetici* – le rappresentazioni accessorie dell'immaginazione che animano le opere d'arte – non consentano l'esibizione adeguata del concetto dato. Essi sono distinti dagli *attribuiti logici*, cioè dai predicati contenuti in un concetto. Gli attributi estetici sono tuttavia connessi al *concetto* in due modi: essi possono esprimere le conseguenze del concetto (similmente un attributo logico può conseguere dai predicati essenziali di una cosa) oppure la parentela o affinità (*Verwandtschaft)* con altri concetti. Il termine *Verwandtschaft* è importante: usato nella chimica del tempo, designava la tendenza di certe sostanze naturali specificatamente diverse a combinarsi per dar luogo a qualcosa di interamente nuovo. Quindi, attraverso l'attributo estetico, si esemplifica la tendenza di un concetto a combinarsi in qualche modo con altri concetti.
Il processo da cui risulta un'idea estetica è dunque un processo dinamico di unificazione, nel senso che le rappresentazioni su cui l'immaginazione, sollecitata da un attributo estetico, si diffonde, devono presentare un aspetto unitario. La serie di rappresentazioni evocate nell'attributo estetico deve, in qualche modo, organizzarsi, presentare un aspetto unitario. Infatti, Kant considera l'idea estetica come un tutto interconnesso. Questo aspetto di unità, che caratterizza l'idea estetica, è strettamente connesso alla *originalità esemplare* che caratterizza il genio, che si mostra nel dischiudere una nuova regola. Nel § 58, Kant a tal proposito dirà: «L'arte bella riceve la sua regola nell'ambito delle idee estetiche»[34]. Collegando queste affermazioni un po' lontane nel testo, da un lato si capisce che cosa sia un'idea estetica (è data da una serie di rappresentazioni organizzate unitariamente), dall'altro si riesce a capire in quale senso il *genio* può essere chiamato anche facoltà delle idee estetiche. Si comprende inoltre perché l'arte riceva la regola mediante le idee estetiche.
Tornando all'esempio dell'aquila di Giove, Kant afferma che essa non rappresenta ciò che si trova nel nostro concetto della "maestà della creazione", ma è associata a quel concetto. In virtù di quest'associazione essa dà all'immaginazione lo spunto per diffondersi su un quantità di rappresentazioni imparentate che danno l'idea estetica, avvicinandosi in tal modo all'esibizione del concetto razionale. In effetti, l'aquila di Giove racchiude diverse rappresentazioni imparentate. Il fulmine, ad esempio, evoca l'idea del *castigo divino* nella sua inesorabilità, ma anche l'idea della *giustizia divina*. Inoltre, esso può richiamare anche la luce della *creazione,* che squarcia le tenebre, e così via. Tutto questo dà un'idea estetica che si avvicina, senza mai poterla realizzare, all'esibizione di un concetto razionale.
Un analogo processo si realizza in quella che Kant chiama l'*espansione estetica* di un concetto. In questo caso l'idea è che certe rappresentazioni dell'immaginazione arricchiscano i concetti in virtù del loro riferimento o per conseguenza o per parentela a concetti affini. Esse danno così luogo a un processo di pensiero che non è riportabile a concetti determinati ma può evocare l'infinità e la completezza propria delle idee. Qui si arriva finalmente a quella che inizialmente è stata annunciata come una delle *due tesi* della relazione: nei confronti delle idee estetiche l'intelletto si ritrova in una situazione che presenta una una qualche analogia con quelle in cui si ritrova l'immaginazione nel caso del *sublime matematico*. Al riguardo, l'esempio di Kant più chiaro è quello dell'entrata del pellegrino in San Pietro. Lo spettatore è preso da una sorta di imbarazzo, di sbigottimento, e sente un sentimento di inadeguatezza della propria immaginazione. L'immaginazione raggiunge il suo massimo e ricade su se stessa ma a questo "doloroso" fallimento dell'immaginazione si accompagna uno stato di *compiacimento* perché nell'inadeguatezza viene risvegliata la consapevolezza di una facoltà sconfinata, cioè della ragione. Nel caso dell'idea estetica, l'intelletto – che sperimenta la propria inadeguatezza – non riesce a rendere distinta l'intuizione offerta

[33] I. Kant, *op. cit.*, p. 447.
[34] Ivi, p. 541.

dall'immaginazione, a riportarla a un concetto determinato e mette così in moto la facoltà della ragione, la *facoltà delle idee*. Quindi, al cuore della spiegazione dell'*arte bella*, si ritrova un movimento che ricorda in parte quello del *sublime*. Sandor Budick cita al riguardo il seguente passo dalle lezioni di antropologia:

> L'immaginazione creatrice (*schöpferische*) è la vera radice del genio e la base dell'originalità. Lo spirito (*Geist*) è il costituente principale.
> Le idee estetiche sono quelle rappresentazioni che contengono una ricchezza di pensieri, che portano con sé *ad infinitum* una successione di pensieri. Tali idee ci attirano in una incommensurabile prospettiva, ad es. l'espressione di Milton: "la luce femminile si mescola a quella maschile a fini sconosciuti". Attraverso questa idea ricca di spirito l'animo è posto in un continuo movimento. (AA 25.2: 1561)[35]

Il riferimento a Milton è interessante. Per Kant Milton era il poeta del *sublime*. Il passo di Milton si riferisce all'Arcangelo Raffaele che istruisce Adamo sui corpi celesti che si possono vedere in cielo oltre alla luna terrestre: altri soli, afferma l'angelo, "con il corteggio delle loro lune, che emanano una luce maschile e femminile, due grandi sessi che animano il mondo, raccolti in ogni orbita, e forse là c'è qualcuno che vive" (VIII, 148-152).
Il contenuto del passo si ritrova in un'osservazione di Kant sul sublime:

> Se dunque si chiama sublime la vista del cielo stellato, non bisogna porre a fondamento della valutazione del medesimo concetti di mondi abitati da enti razionali e poi, come loro soli (mossi in cerchi che hanno rispetto ai medesimi una propria finalità), i punti luminosi di cui vediamo pieno lo spazio sopra di noi, ma invece considerandolo soltanto, così come lo si vede, come un'ampia volta che abbraccia tutto. (Nota generale, 327)

Non è più che una suggestione, ma è interessante rilevare l'analogia tra l'infinità di questa volta che abbraccia tutto l'unità dell'idea estetica che si porta dietro *ad infinitum* una serie di pensieri.
Un ulteriore riferimento a Milton si trova nell'*Anthropologie Dohna*. Si tratta di un rimando al *Viaggio dell'Angelo* che Milton racconta nel Quinto libro del *Paradiso Perduto*, particolarmente interessante per noi. Questi stessi versi di Milton sono infatti citati da Meier nei suoi *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften* (1754), in un capitolo del primo libro, dedicato alla vivacità dei pensieri (*Lebhaftigkeit der Gedanken*) (§ 119) e sono seguiti a poca distanza da un passo sorprendentemente simile a quello kantiano sugli attributi estetici. Scrive Meier:

> Tutti i concetti che contengono molto e pertanto sono da considerare come un tutto consistente di molte parti, sono chiamati concetti pregnanti (*nachdrückliche Begriffe*) (*conceptus praegnantes*) e a questi appartengono anche quei concetti che sono composti da un concetto principale e da concetti secondari (*conceptus complexi*). I *concetti principali* (*Hauptbegriffe*) sono quei concetti ai quali si deve prestare la maggior attenzione, i rimanenti sono chiamati *concetti secondari* (*Nebenbegriffe*). Tutti i concetti pregnanti sono vivaci (*lebhaft*), perché contengono una grande molteplicità[36]. […] Ogni concetto luminoso (*heller*) diffonde la sua luce allo stesso tempo su quelli […] che sono connessi a esso. […] In quanto essi rappresentano per noi molto nello stesso tempo, ci offrono una più ampia prospettiva. E quelli in particolare che contengono molti concetti secondari oltre a quello principale rappresentano, per così dire, il concetto principale da vicino e i concetti secondari a distanza, il che produce per l'anima una prospettiva straordinariamente piacevole.[37]

La descrizione kantiana delle *idee estetiche* presenta diversi echi del linguaggio di Meier; ad esempio le *Nebenvorstellungen* di Kant ricordano i *concetti secondari* di Meier . Esse costituiscono la grande molteplicità contenuta in una idea estetica, sono le rappresentazioni che aprono all'ampia

[35] S. Budick, *Kant and Milton*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) and London 2010, pp. 19-20.
[36] Cfr. § 124: "Un pensiero è vivace, in quanto contiene moltissime note (*Merkmale*) e parti. La quantità delle parti di un tutto costituisce la ricchezza. Se dunque ci si rappresenta chiaramente la ricchezza di un pensiero, questa rappresentazione è allo stesso tempo vivace".
[37] Devo questi riferimenti a Budick, op. cit., pp. 282-286.

prospettiva che Meier chiama *straordinariamente piacevole*. Kant dirà che "l'ineffabile" in quelle rappresentazioni, la ricchezza di pensiero non pienamente traducibile nella conoscenza discorsiva dell'intelletto da esse evocata, vivifica le *facoltà conoscitive*. Da questa vivificazione proviene, assieme al piacere per il bello, il beneficio cognitivo dell'arte – che l'arte possa apportare questo beneficio è la seconda tesi della relazione. L'idea di vivificazione si ritrova nella caratterizzazione della poesia come l'arte in cui la facoltà delle idee estetiche si può mostrare in tutta la sua misura.
Nel paragrafo § 51, Kant sostiene che il poeta, pur promettendo solo un mero gioco con idee, compie qualcosa di più: «procurare all'intelletto, giocando, alimento, e dar vita ai suoi concetti con l'immaginazione»[38]. Sembra che Kant stia cercando di far posto, attraverso la sua concezione delle idee estetiche, a un dato teorico che gli era molto familiare dalle lezioni di logica tenute seguendo il manuale di Meier. Ad esempio, nella *Logik Blomberg*, appunti di un corso dei primi anni '70 del Settecento, si legge che la vivacità di una conoscenza è ottenuta combinando in gran numero delle note coordinate; per contro si ha una distinzione attraverso l'astrazione. Il testo prosegue osservando che si rappresenta in modo vivo una descrizione della primavera tramite una moltitudine di note coordinate l'una all'altra e questo è ciò che fa il poeta, descrivendo i fiori in boccio, l'erba nuova delle foreste, i raggi del sole, l'aria piacevole e il risveglio dell'intera natura. Secondo questi appunti, nella poesia si cerca di rappresentare note coordinate tra loro delle quali si è immediatamente consapevoli nella cosa da descrivere, per rendere il concetto della cosa *vivace*, vivido. Quindi la vivacità è ottenuta attraverso la sensibilità, la ricchezza intuitiva e le rappresentazioni individuali. La ragione, per contro, accede alle cose tramite concetti generali, seleziona le note, ne cerca il fondamento.
Se nella poesia si procede per note coordinate, nel ragionamento filosofico si procede invece per note subordinate, tramite cui si risale al fondamento ultimo e in questo modo si rende la conoscenza distinta. Ma ci si espone a due rischi. Secondo la *Logik Blomberg*, se ci si raffigura le cose in senso poetico, ben presto si perde ciò che è solido nella conoscenza, e si finisce nella superficialità, ma se si persegue la perfezione logica, molto facilmente mancherà la vivacità estetica e la conoscenza risulterà impoverita. È difficile scegliere il giusto mezzo tra queste due vie sbagliate. Ma il compimento della perfezione della conoscenza è nel renderla sensibile, così che ci rappresenti l'universale in circostanze particolari e si pensi l'astratto in concreto, in un singolo caso sensibile e individuale. In tal senso, il poeta può essere utile al filosofo perché la vivacità può essere d'aiuto alla correttezza della logica, in quanto nella ricerca dell'universale spesso si omettono note che appartengono alla natura della cosa, ed esse possono essere recuperate quando si considera la cosa in concreto (cfr. AA 24: 126-129). La vivacità è vantaggiosa per l'intelletto perché consente il recupero di aspetti particolari che l'universale del concetto lascia da parte.
Si pensi a come la nostra padronanza dei concetti possa essere migliorata per mezzo dell'*arte*. Dieter Henrich, in un saggio sulla visione morale del mondo, quando commenta il concetto di esibizione, richiama l'immagine notissima della *Prima critica* per cui i concetti senza intuizione sono vuoti. Scrive anche che un concetto può essere considerato vuoto non solo quando non è associata l'intuizione corrispondente, ma anche quando non ne padroneggiamo l'uso. Spesso, dopo aver visto un certo dipinto, letto un romanzo, o visto un film, ci capita di usare espressioni come "*adesso so cosa significa veramente …*", con le quali probabilmente intendiamo dire che l'opera ha illuminato, ci ha fatto prendere coscienza di elementi di un concetto (amore, amicizia, perdita, responsabilità, finitezza ecc.) che forse già avevamo, ma dei quali non eravamo padroni come lo siamo dopo l'incontro con quell'opera. La nostra conoscenza concettuale, la padronanza di un concetto, è stata accresciuta dall'opera.
Nel § 49, del materiale "non articolato" che l'immaginazione offre all'intelletto, Kant scrive che esso lo impiega "soggettivamente per vivificare le capacità cognitive, e dunque indirettamente, nonostante tutto, anche in vista di conoscenze" (KU § 49, 453). Forse egli sta pensando a come un'immagine poetica possa orientare la mente a un'apprensione migliorata di un aspetto della nostra

[38] I. Kant, op. cit., p. 465.

esperienza, possa portarci a vederlo in un certo modo, illuminandone dei tratti particolari. Nella sua elementarità il verso del "gran re" che egli cita è emblematico del modo in cui una poesia può creare una prospettiva su uno stato di cose, può portare ad affrontare in modo più sensibile temi di carattere astratto o ideale, fornire loro una qualche sostanza. Come si è visto, è una delle cose che le idee estetiche sembrano poter fare e da ciò proviene il *beneficio cognitivo* attribuibile all'*arte*.

Protocollo del seminario di Tonino Griffero
Sistema (*Conclusione*) e *Lezioni sulla filosofia dell'arte* di F. Schelling
Martedì 7 luglio 2020

Redatto da:
Gabriele Gallina, Riccardo Malaspina, Serena Massimo e Luisa Sampugnaro

Quando viene pubblicato per la prima volta il *Sistema dell'idealismo trascendentale,* nel marzo 1800, Schelling è ancora giovanissimo eppure al suo attivo conta già ben 5 scritti filosofici. A 25 anni egli è l'astro nascente della filosofia tedesca: già dall'età di 23 è stato professore a Jena, dove ha incontrato la benevolenza e il supporto di Goethe in favore della sua cattedra, e dove ha conosciuto Fichte. Nel *Sistema* − per la prima volta nella riflessione filosofica del tempo − l'arte viene investita di un ruolo centrale nel novero delle scienze dello spirito; un primato che già nel 1804 tornerà saldamente in mano alla filosofia. Vi è da tener presente che, all'epoca, Schelling aveva una conoscenza diretta delle produzioni artistiche piuttosto limitata. Sulla base di questo, ad esempio Adorno sosterrà con fermezza che Schelling ed Hegel furono gli ultimi filosofi a poter parlare d'arte senza aver esperito personalmente le opere oggetto delle loro trattazioni. Quella di Adorno non è una critica volta a porre in rilievo l'inettitudine nei confronti dell'arte da parte dei due filosofi in questione, quanto semplicemente un'osservazione sui metodi conoscitivi delle opere d'arte che erano considerati validi a quel tempo. Difatti, era assolutamente d'uso comune commentare le produzioni artistiche non solo in virtù della propria esperienza diretta, ma avvalendosi di commentari critici precedenti: su questo terreno, eminente era il ruolo assunto ad esempio da Winckelmann e Lessing, le cui riflessioni sull'arte costituirono autorevole riferimento per tutti i filosofi successivi.
A dar forma al "mito" di Schelling non fu soltanto la sua gioventù fiammante, quanto più la sua prosa abbacinante, la capacità di parlare dell'Assoluto come di un posto sicuro, certo. Le sue capacità poietiche trasformavano ed elevavano concetti in giochi aerei di volo e tempesta: una sensibilità senza pari. Senza considerare, inoltre, che quando Schelling iniziava la sua carriera, Hegel non aveva ancora raggiunto notorietà e d'altra parte Fichte era invece oramai "fuori dai giochi": da quest'ultimo, pur fonte d'ispirazione e di confronto nei suoi primi scritti, Schelling si distanzierà esplicitamente.
Il *Sistema dell'idealismo trascendentale* costituisce per certo il libro più compiuto del romanticismo tedesco in ambito filosofico. La composizione dell'opera è circolare: abbiamo filosofia teoretica, filosofia pratica, teleologia ed infine si giunge alle proposizioni fondamentali di filosofia dell'arte. Come si vede, la riflessione prende la forma di una rigorosa trattazione sistematica e ciò pone l'opera di Schelling in profonda consonanza con lo spirito della sua epoca: costruire un "sistema" era difatti un'esigenza, un'ambizione e quasi una "moda" filosofica. Oggi chiaramente non è più così. A quel tempo, per ambire allo statuto della scienza (cioè di sapere scientificamente fondato) la filosofia doveva necessariamente conoscere una declinazione sistematica.
La redazione dell'opera è coeva ai corsi che Schelling tiene sulla filosofia della natura e alle lezioni sulla filosofia trascendentale. La *filosofia della natura* tenta d'interrogare l'emergenza della coscienza in seno all'ambito naturale; specularmente, il metodo e l'oggetto della *filosofia trascendentale* implicano invece che l'*io* tenga statuto di presupposto, per poi "trovare" (dedurre) il mondo dell'oggettività. Diversamente dai filosofi a lui coevi, che mirano a porre l'oggettivo per ricavare il soggettivo, Schelling si propone di procedere dal soggettivo inteso come primo, per trovare poi l'oggettivo. Questo, infatti, è ciò che compie la filosofia trascendentale, definita da Schelling anche "idealrealismo": l'espressione manifesta la coincidenza di io e realtà, una coincidenza da cercare tramite un sistema che comincia e termina con il principio della libertà.
Pur essendo stato allievo non diretto di Fichte, Schelling se ne distacca progressivamente, fino ad accusarlo, in una lunga lettera del 1800, di aver formulato una filosofia a carattere puramente

logico. Ad essa, egli intende contrapporre la propria riflessione, la quale costituisce prova materiale dell'idealrealismo o "realsoggettivismo": una filosofia sistematica, di cui l'arte è parte eminente e svolge l'importante ruolo di conferirle un carattere soggettivo. Proprio nella filosofia schellinghiana dell'arte è difatti possibile ravvisare il superamento ultimativo della prospettiva speculativa di Fichte. Già nel 1803, tuttavia, Schelling non sosterrà più questa visione. L'arte, infatti, resterà al centro dei suoi interessi solo per qualche anno; e nondimeno, alcune tesi centrali della sua filosofia dell'arte hanno avuto massima influenza e posterità nella storia dell'estetica. Il suo contributo risiede nell'aver individuato nella sfera dell'arte la *via* d'accesso alla filosofia, un'idea che egli matura e porta a compimento nel sistema dell'idealismo trascendentale.
Nella *Einleitung* del *Sistema* (l'opera reca dedica a Fichte) Schelling intende avviarsi riproponendo la questione fichtiana della fondazione della conoscenza "com'è possibile sapere? Com'è possibile avere una nozione di verità?". Per Schelling la verità implica una coincidenza [*Übereinstimmung*] di soggetto e oggetto, una vera e propria *adaequatio*, mentre per Fichte la verità è autocoscienza, è identità dell'io con l'io. Nel 1795 Schelling era molto legato alla concezione fichtiana dell'*intuizione intellettuale*, posta al termine del sistema di Fichte e centrale nel suo sistema filosofico idealista. Se al centro del pensiero di Fichte stava già *l'intuizione intellettuale,* organo producente, secondo Schelling solo attraverso di essa è possibile arrivare a quel punto luminoso posto al centro del sistema del sapere.
Sussiste quindi un'applicazione del principio deduttivo; tale principio caratterizza il pensiero di Schelling, che, fortemente influenzato da Spinoza, ritiene che tutto il sistema del sapere debba essere dedotto da un primo principio. Diversamente dal *Sistema*, spinoziano, infatti, è lo spirito delle lezioni schellinghiane sulla filosofia dell'arte, il cui elemento caratterizzante è la deduzione del sistema delle singole arti dal principio dell'Assoluto. Come si vede, quella di Schelling e dei filosofi a lui coevi è una "estetica dall'alto" tale per cui il movimento della speculazione non si avvia dalla conoscenza dei fenomeni artistici, poiché essi sono piuttosto dedotti a partire da principi. La domanda posta da Schelling è dunque quale ruolo rivesta l'arte nella sfera dell'assoluto, nel mondo dell'intuizione. della conoscenza e dei saperi.
Se è vero che l'intuizione intellettuale fornisce il principio da cui partire, esso è, tuttavia, continuamente differito; nella filosofia di Schelling si assiste a una produzione inconscia della realtà, ed è quest'ultima che costituisce il motore del sistema dell'idealismo trascendentale. Dal momento che l'io intuisce sé stesso, esso non è mai pensiero che pensa sé – ciò gli è costitutivamente impossibile – per cui deve sempre differire il proprio oggetto.
Emerge la presenza di due forze: una che procede verso l'infinito e una che si "finitizza", che procede cioè al contrario come movimento di limitazione. Si tratta del medesimo meccanismo già all'opera nel trascendentalismo fichtiano: una filosofia che resta incapace di pensare l'infinito in maniera conclusa, effettuale, e lo configura piuttosto in conformità al dover essere [*Sollen*] kantiano. Al contrario, Schelling intende evitare il movimento asintotico che istanzia la forma astratta della infinità come progressione: come noto, è questo stesso limite interno che spingerà Hegel a denominare, nella *Scienza della Logica*, tale infinito come *cattivo* [*Schlecht-Unendliches*]: esso consiste difatti in un continuo "toglimento" e spostamento in avanti del limite.
L'Intelligenza, spiega Schelling, cerca sé stessa e per questo motivo *fugge* continuamente *sé stessa*. È il cammino della filosofia teoretica e questo percorso dell'idealismo trascendentale non fa altro che verbalizzare il processo attraverso cui l'io filosofico guida l'io a scoprire le proprie oggettivazioni. Così facendo, Schelling invita a *ripetere* questo processo al fine di metterci nelle condizioni dei filosofi. Il discorso si profila così in solidarietà con un forte intento educativo, che fu tipico della speculazione dei romantici: la volontà dei filosofi di quel tempo era di trasformare l'uomo, cambiare le condizioni della realtà. Non si tratta quindi di *capire*, ma di *fare*. Schelling segue questo percorso sia con la filosofia pratica che con quella teoretica, che sono portate a trascendere continuamente se stesse.
Al fine di comprendere appieno la nozione di arte, è opportuno soffermarsi sulla concezione schellinghiana della storia e della natura. La *storia* viene considerata da Schelling secondo il

paradigma del dramma tragico; essa è contraddistinta infatti da un'eterogenesi dei fini tale per cui i soggetti storici sono sì liberi di agire ma, esattamente come se fossero i personaggi di un dramma, l'esito effettivo delle loro azioni differisce rispetto a quanto essi possono rappresentarsi consciamente. Il conscio, ovvero l'attività libera dei soggetti storici, produce l'inconscio. Infatti, se l'uomo potesse anticipatamente conoscere davvero l'esito che la sua azione produrrà, egli non agirebbe; il coraggio d'intraprendere le proprie azioni è quindi strutturalmente legato all'ignoranza degli effetti ch'esse produrranno. Al riguardo, è utile il parallelo con la seconda delle *Considerazioni inattuali* di Nietzsche[39], ove si afferma il carattere storicamente produttivo dell'oblio. Capace di storia è colui che ignora la storia ed è così ingannato da credere di essere il primo a compiere determinate azioni.

La storia si caratterizza dunque per l'identità di conscio e inconscio, la quale è, a sua volta, destinata a rimanere inconscia, appannaggio del movimento stesso della storia. Ne deriva, da un lato, la natura contraddittoria dell'identità di conscio e inconscio e, dall'altro, la presenza della provvidenza, che espropria gli uomini del proprio fine, e che si configura come un "eterno inconscio", come necessità della storia. Si tratta, dunque, a ben vedere, di una necessità inconscia, occulta, che si realizza tramite l'azione conscia di chi agisce. La storia, pertanto, è come il teatro del mondo, un dramma il cui risultato è segreto, il frutto dello spirito assoluto, il "Dio" dei filosofi di quel tempo.

Si tratta, dunque, a ben vedere, di una necessità inconscia, occulta, che si realizza tramite l'azione conscia di chi agisce. La storia, pertanto, è come il teatro del mondo, un dramma il cui risultato è segreto, il frutto dello spirito assoluto, il "Dio" dei filosofi di quel tempo. Si tratta, per Schelling, di un Dio "in divenire", che non è mai, perché, se ci fosse, noi non ci saremmo[40].

Per quanto riguarda la concezione della natura, per Schelling l'idea del prodotto naturale organico è l'inverso del prodotto storico: il prodotto organico nasce attraverso l'inconscio e termina nel conscio. Se dunque la filosofia della storia procede dal conscio all'inconscio, la filosofia della natura procede in senso contrario; questo fa sì che l'identità contraddittoria di conscio e inconscio resti irrisolta, poiché tali princìpi non si raggiungono mai pienamente, precludendo alla storia progressiva dell'autocoscienza il raggiungimento dell'assolutamente identico, scrive Schelling:

> com'è certo che il fenomeno della libertà sia concepibile solamente per mezzo di un'unica attività identica, la quale si è scissa in conscia e priva di coscienza semplicemente ai fini dell'apparire, così è sicuro che la natura, nella veste di ciò che è fatto crescere senza libertà, debba apparire in quanto prodotto che è conforme a fini senza essere stato creato conformemente a uno scopo, vale a dire come un prodotto il quale, seppure opera di un cieco meccanismo, si presenta tuttavia come fosse fatto crescere con coscienza.
>
> 1. La natura deve apparire quale prodotto conforme ai fini. La prova trascendentale viene condotta dall'armonia necessaria tra l'attività conscia e quella priva di coscienza.
>
> 2. La natura non è conforme ai fini secondo la produzione, vale a dire che, benché pur recando in sé tutti i caratteri di un prodotto finalizzato, nella sua origine non è pero conforme ai fini e, col tentativo di spiegarla tramite una produzione finalizzata se ne sopprime il carattere proprio, ciò che appunto la rende natura. La peculiarità propria della natura riposa appunto sul fatto che essa nel suo meccanismo, e persino nonostante per sé nulla sia se non un cieco meccanismo, è tuttavia conforme a fini. Levando il meccanismo, sopprimo la natura stessa. L'intero incanto che pervade la natura organica, per es., che si può squarciare interamente soltanto col soccorso dell'idealismo trascendentale, poggia sulla contraddizione secondo la quale questa natura, pur essendo prodotto di cieche forze naturali, è però in tutto e per tutto finalizzata. Eppure, precisamente tale contraddizione,

[39] F. Nietzsche, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, con una nota introduttiva di G. Colli, Adelphi, Milano 1973, pp. 8-16.

[40] La concezione di un Dio "in divenire", che è presente in Schelling anche nelle "Età del mondo" (F. W. J. Schelling, *Le età del mondo: redazioni 1811, 1813, 1815/17*, Bompiani, Milano 2013), si presta a un confronto con la *kabbalah*, la mistica ebraica.

> deducibile a priori tramite i principi trascendentali viene superata dalle spiegazioni di ordine teleologico.[41]

In queste pagine ci mostra che la natura debba *apparire* come prodotto teleologico (si pensi alla "finalità senza scopo" attribuita da Kant alla natura), tuttavia, essa non è teleologica secondo la produzione bensì nell'esito, ovvero nel prodotto di cui non è cosciente.
Benché Schelling sia contrario a chi oppone la teleologia alla natura, parimenti, reputa il teologismo eccessivamente "facile". Si noti che nel prodotto naturale vi è identità di libertà e necessità, un'identità di cui la pianta – ad esempio – non è cosciente. Al contrario, l'uomo è un "eterno frammento, perché il suo agire o è necessario, e quindi non libero, o è libero, e quindi non necessario e conforme alla legge"[42]. In questo risiede la tragicità della sua condizione; tragico, infatti, è punire qualcuno che non è colpevole, così da creare una situazione in cui la libertà e la necessità sono identificate senza che questi ne sia consapevole[43]. Di questa identità di libertà e necessità, di conscio e inconscio –presente nella Storia così come nella natura– non è in grado di rendere conto né l'idealismo puro né il naturalismo; solo l'idealismo trascendentale, in quanto "idealrealismo", è in grado di fornirne una spiegazione e di fare sì che si possa avere coscienza di tale identità[44], una coscienza necessaria affinché ci sia filosofia:

> Ad osservare che il principio [dell'identità] sia quel che vi è di ultimo in noi, ciò stesso che si scinde nel primo atto dell'autocoscienza e sul quale è disposta la coscienza intera con tutte le sue determinazioni, è il filosofo trascendentale. Ma l'*io medesimo* non lo vede. Il compito di tutta la scienza consisteva precisamente nel ricercare come divenga oggettivo per l'io stesso il fondamento ultimo dell'armonia tra soggettivo ed oggettivo. Nell'intelligenza deve quindi potersi mostrare un'intuizione tramite la quale, in un unico e medesimo fenomeno, l'io sia per sé stesso cosciente e insieme privo di coscienza. Soltanto con una tale intuizione possiamo, per dir così, far totalmente uscire da sé stessa l'intelligenza e soltanto in tal modo, dunque, è risolto anche l'intero problema della filosofia trascendentale (spiegare l'adeguazione di soggettivo e oggettivo)[45].

L'intuizione dell'identità di conscio e in conscio consente dunque di unificare i percorsi convergenti di Storia e Natura – rispettivamente dal conscio all'inconscio e dall'inconscio al conscio; tale unificazione è compiuta dal sistema dell'idealismo trascendentale ed è resa possibile attraverso l'arte.
Quest'ultima, infatti, è il prodotto di tale intuizione, essendo allo stesso tempo *conscia* e *inconscia*:

> L'intuizione postulata deve riunire quanto esiste separatamente nel fenomeno della libertà e nell'intuizione del prodotto naturale; *identità del conscio* e del *privo di coscienza nell'io*, e *coscienza di tale identità*. Il prodotto di questa intuizione confinerà quindi, per un lato, col prodotto della natura, per altro lato, col prodotto della libertà, e dovrà riunire in sé i caratteri di entrambi […] Con il prodotto della libertà, il prodotto avrà in comune di esser creato con coscienza, e in comune con il prodotto naturale di essere creato senza coscienza […] la natura inizia senza consapevolezza e termina coscientemente; la produzione non è conforme ai fini, bensì lo è certo il prodotto. L'io, nell'attività di cui stiamo parlando, deve iniziare con coscienza (soggettivamente) e finire nel privo di coscienza od *oggettivamente*: l'io è cosciente secondo la produzione, privo di consapevolezza quanto al prodotto […] è invero puramente e semplicemente impossibile che qualcosa di oggettivo venga prodotto con coscienza, eppure è quanto si richiede. Oggettivo è soltanto ciò che sorge senza che se ne abbia coscienza, quindi in quell'intuizione quel che è autenticamente oggettivo non deve nemmeno poter essere aggiunto con coscienza[46].

---

[41] F. W. J. Schelling, *Sistema dell'idealismo trascendentale*, a cura di G. Boffi, Bompiani, Milano 2006, p. 539. Sebbene l'opera di Schelling non sia facilmente "attualizzabile", queste pagini finali del sistema sono piuttosto estraibili, autonomizzabili, dal resto del sistema.
[42] Ivi, p. 541.
[43] Emblematico, a questo proposito, è il caso di Edipo.
[44] Secondo Schelling, infatti: "Ogni organizzazione è un monogramma di quell'identità originaria, eppure per riconoscersi in questo riflesso, l'io deve già essersi immediatamente riconosciuto in quell'identità." Ivi, p. 545.
[45] *Ibid*.
[46] Ivi, p. 551.

Di estrema importanza è la sottolineatura dell'impossibilità, per l'uomo, di realizzare con coscienza qualcosa di oggettivo; l'arte si configura infatti come oggettività che viene prodotta, almeno in parte, inconsciamente.
Inoltre, emerge chiaramente che il libero agire dell'uomo non può prescindere dalla sua mancata consapevolezza dell'identità di conscio e inconscio. Come si è osservato nella disamina della concezione schellinghiana della Storia, infatti, l'uomo storico agisce in base a questa illusione di verità, "La differenza consiste solamente in questo, che nel libero agire dell'identità fra entrambe le attività dev'essere eliminata, appunto perché con ciò l'agire possa apparire come libero"[47]. Se, dunque, l'attività conscia e quella inconscia devono essere unificate perché ci sia identità tra conscio e inconscio, è necessario che esse siano separate al fine di garantire la libertà dell'uomo. Nondimeno, l'identità di attività conscia e inconscia dovrebbe essere tolta soltanto ai fini della coscienza, mentre la produzione deve terminare nella mancanza di consapevolezza, "[…] quel che era puramente e semplicemente impossibile per mezzo della libertà, dev'essere possibile mediante l'agire qui postulato, il quale tuttavia, precisamente per questa ragione, deve cessare di essere un libero agire e diviene un agire in cui libertà e necessità sono assolutamente unificate"[48]. Pertanto, è necessario che ci sia un punto nel quale l'una e l'altra (libertà e necessità), coincidono in una sola e la produzione deve cessare, per il soggetto, di apparire come libera, infatti, scrive Schelling, "dev'esserci un punto nel quale l'una e l'altra coincidono in *una sola*, la produzione deve cessare di apparire come libera"[49]. È così, inoltre che, sarà possibile, all'intelligenza di

> riconoscere completamente l'identità espressa nel prodotto come un'identità il cui principio risiede in essa stessa, vale a dire finirà in una perfetta autointuizione. […] Ogni impulso a produrre si placa nel compimento del prodotto, ogni contraddizione è superata, ogni enigma risolto.[50]

Fondamentale, per la produzione libera, è dunque il momento in cui il soggetto sente di non poter produrre altro; giunto a questo punto, egli prova un sentimento di "infinita soddisfazione"[51]. Tale sentimento ha origine da un elemento tragico, il che consente di ravvisare nella produzione artistica il medesimo modello operante nella storia.
Diversamente dall'agente storico, l'artista, tuttavia, riceve da una natura più alta –dall'assoluto – un dono, che rende *possibile l'impossibile*, ovvero, compie il miracolo dell'unificazione di conscio e inconscio

> Poiché l'opposizione aveva preso avvio dalla libertà […] l'intelligenza non potrà attribuire alla *libertà* quell'assoluta unificazione di entrambe in cui termina la produzione, perché ogni manifestazione di libertà è tolta contemporaneamente al compimento del prodotto; essa si sentirà sorpresa e fortunata per quella medesima unificazione, la considererà quasi un favore gratuito di una natura superiore che con essa ha reso possibile l'impossibile. L'ignoto che pone l'attività oggettiva e quella conscia in un'armonia "inattesa" altro non è che l'Assoluto, il quale contiene il fondamento generale dell'armonia prestabilita tra conscio e inconscio.[52]

Si noti, inoltre, che ciò che è "invariabilmente identico, che non può giungere ad alcuna coscienza e ci appare di riflesso soltanto dal prodotto, è per il producente precisamente quello che il destino è per l'agente storico, una violenza oscura e ignota, che aggiunge all'opera frammentaria della libertà il compiuto o l'oggettivo."[53]
L'Assoluto, l'"invariabilmente identico", si riflette dunque nel prodotto artistico; mai,

---

[47] Ivi, p. 553.
[48] Ivi, p. 553.
[49] Ivi, p. 555.
[50] *Ibid*.
[51] *Ibid*.
[52] *Ibid*.
[53] Ivi, p. 557.

tuttavia, nella coscienza. Per questa ragione, l'arte, per Schelling, è superiore alla filosofia; in essa, infatti, l'Assoluto non può mai essere riflesso. La filosofia coglie infatti l'identico – ma mai pienamente – contro la nostra volontà. L'operato artistico, infatti, è l'incomprensibile, il destino, il genio, un dono della natura che appartiene all'arte e a nessun altro sapere[54].
Il prodotto artistico è un prodotto geniale; esso è il risultato del dramma "cosmico" che vive l'artista. Quest'ultimo è spinto involontariamente alla creazione dell'opera d'arte in virtù dell'impulso irresistibile proprio della sua natura, un impulso che scaturisce dalla contraddizione tra conscio e inconscio. Si tratta della contraddizione che coinvolge ciò che di ultimo vi è in lui, la radice della sua esistenza; tale contraddizione è, inoltre, la medesima che dà origine alla produzione estetica, la quale poggia sull'opposizione dell'attività conscia e di quella inconscia. Il prodotto artistico, così come il prodotto estetico, è dunque esso stesso "sofferenza"[55] e l'artista è come un eroe tragico

> Proprio come l'uomo segnato dal fato non porta a termine quello che vuole o quello che ha in mente, ma ciò che deve compiere per un destino incomprensibile sotto il cui influsso egli giace, così l'artista, per quanto sia chiaramente intenzionato, per l'aspetto propriamente oggettivo della sua creazione pare tuttavia trovarsi sotto l'influsso di un potere che lo separa da tutti gli altri uomini e lo costringe a esprimere o rappresentare cose che lui stesso non vede perfettamente e il cui senso è infinito.[56]

Nell'artista, l'"immutabilmente identico" si è dunque spogliato di quel "velario" di cui si avvolge in altri uomini; solo la contraddizione tra conscio e inconscio nel libero agire può mettere in moto l'impulso artistico dando prova del fatto che l'arte è la sola a soddisfare lo sforzo infinito dell'uomo, quindi a soddisfare e a risolvere anche negli altri uomini l'ultima e più estrema soddisfazione.
Da questo passo, inoltre, emerge una peculiarità del sistema schellinghiano: l'"invariabilmente identico", è "in ogni uomo", ma è nascosto.[57]
Solo l'artista vive la contraddizione tra conscio e inconscio; egli vive sia un sentimento di contraddizione che un sentimento di ebbrezza, di commozione. La risoluzione della contraddizione che prova, tuttavia, non dipende da lui ma dalla sua genialità e quindi dalla natura stessa che di tale genialità gli ha fatto dono. Pertanto, la natura, come fu inesorabile nel mettere l'artista in contraddizione con sé stesso, in maniera altrettanto puntuale gli fornisce la soluzione, cioè l'identità – nel prodotto artistico – di quel che non può essere identico, un prodotto che va al di là delle intenzioni dell'artista.
L'artista, che produce sempre involontariamente e con riluttanza, è dunque colui che "patisce il divino"; al pari del poeta descritto da Platone, che è "entusiasta", pieno di Dio, pervaso dalla "manìa" divina, l'artista schellinghiano, è pervaso da un afflato esterno, che lo induce a produrre in modo del tutto inconscio un'opera d'arte.
Quanto al senso dell'opera d'arte, esso è infinito; Schelling si pone in linea con il motto romantico secondo cui l'opera è destinata ad un'interpretazione infinita in quanto prodotto "incosciente", un prodotto di cui nessuno può conoscere il significato[58].
L'estrema rilevanza ricoperta dall'arte nel sistema trascendentale emerge dalla seguente affermazione, divenuta celebre: "l'arte è l'unica ed eterna rivelazione che vi sia e il miracolo che, fosse esistito anche una volta soltanto, dovrebbe persuaderci dell'assoluta realtà di quel supremo."[59]

---

[54] Si assiste così, a distanza di dieci anni, al ritorno del concetto kantiano di genio. Esso viene, per così dire, portato alle estreme conseguenze da Schelling.
[55] Vent'anni prima di Schopenhauer, la figura schellinghiana dell'artista ha già i tratti dell'artista genio e folle schopenhaueriano.
[56] Ivi, p. 559.
[57] Da qui il sistema dell'identità di Schelling, per cui tutto è identico; è in virtù di una prevalenza *quantitativa* di un polo sull'altro che diventa possibile spiegare la realtà tutta.
[58] Tale tesi consente, inoltre, di instaurare un parallelo con la teoria dell'interpretazione infinita della realtà, caratteristica di una certa ermeneutica post-gadameriana.
[59] Ivi, p. 561.

Dunque, gli aggettivi cui Schelling ricorre per definire l'arte sono emblematici: essa è "unica", poiché l'assolutamente identico si rivela soltanto nell'arte, è "eterna" – non c'è un "prima" e un "dopo" – ed esattamente come un miracolo, è sufficiente che esista anche una sola opera d'arte perché si possa cogliere la verità, il manifestarsi miracoloso dell'Assoluto.
Per quanto riguarda il genio, invece, egli non è né cosciente né privo di coscienza, ma al di sopra del conscio e dell'inconscio. Nell'arte, l'elemento conscio e quello inconscio – o "poetico" nel senso di "poietico" – coesistono: da un lato, l'arte è *techne*, ovvero presuppone una capacità tecnica, artigianale, produttiva, dall'altro è un'attività inconscia, "poietica", creativa. A nessuno di questi due elementi spetta il primato poiché l'uno non ha valore senza l'altro; l'arte – intesa come *techne* – priva di poesia produrrebbe soltanto opere superficiali mentre la poesia, in assenza di arte, non produrrebbe nulla.
Al contrario, l'identità di conscio e inconscio è originaria: il perfetto non è possibile se non per l'opera del genio che, per Schelling, corrisponde all'io filosofico:

> È automaticamente evidente che tanto poesia e arte prese singolarmente per sé, quanto un'esistenza separata dell'una e dell'altra non possono porre in essere il perfetto; che, di conseguenza, poiché l'identità di entrambe può essere soltanto originaria, puramente e semplicemente impossibile e inattingibile mediante libertà, la perfezione è possibile unicamente tramite il genio il quale, appunto perciò, è per l'estetica quel che per la filosofia è l'io, cioè il supremo, l'assolutamente reale, ciò che, inoggettivabile, è però causa di tutto l'oggettivo[60].

Dal momento che, nell'opera d'arte, l'opposizione tra attività conscia e attività inconscia è infinita, essa è definita da Schelling un'"infinità priva di coscienza"[61] così che l'artista sembra aver conferito all'opera un'infinità "che nessun intelletto infinito è capace di sviluppare interamente."[62] L'esempio riportato da Schelling è la mitologia greca, che costituisce, a suo avviso, il grande esemplare di opera d'arte dal senso infinito e simbolico, dal momento in cui, in essa, tutte le idee hanno una significazione infinita[63]. In quanto non è un prodotto conscio, la mitologia greca è una vera opera d'arte; essa è, "nata da un popolo e in una maniera tali da far ritenere impossibile un'intenzionalità permanente nell'invenzione e nell'armonia con la quale il tutto si trova unificato in *un unico* vasto insieme."[64]
È dunque come se vi fosse, "per ogni vera opera d'arte, un'infinità di intenzioni, come se essa fosse capace di un'infinita interpretazione, benché non si possa mai dire se questa infinità sia mai stata presente nell'artista medesimo o si trovi soltanto nell'opera d'arte"[65]. Per Schelling, tuttavia, non è possibile attribuire all'artista significati infiniti poiché le opere d'arte non hanno infinite intenzioni ma, piuttosto, infiniti esiti.
La produzione artistica derivante da sentimenti di infinita contraddizione interna all'artista è una vicenda drammatica e tragica che termina, tuttavia, con una pacificazione infinita, con una "calma grandezza" dagli echi winckelmaniani, che, pur attestando il debito di Schelling nei confronti dell'ideale neoclassico, ne manifesta la presa di distanza; tale "calma grandezza" ha alle spalle una vicenda tragica.
Essa termina così pacificamente perché l'arte, in quanto "miracolo", rende possibile ciò che è assurdo, ovvero la rappresentazione dell'infinito nel finito. In tale rappresentazione risiede la bellezza, un elemento imprescindibile per l'opera d'arte; per Schelling, la bellezza è identica al sublime, differenziandosi da esso soltanto per il fatto che, nel caso della bellezza, la conciliazione della contraddizione avviene nell'opera, mentre nel caso del sublime, essa avviene nel soggetto.

---

[60] Ivi, p. 563.
[61] *Ibid*.
[62] *Ibid*.
[63] La mitologia svolge un ruolo privilegiato nel pensiero di Schelling, che incomincia e conclude le sue opere con gli scritti dedicati alla mitologia.
[64] *Ibid*.
[65] *Ibid*.

Per quanto concerne il paragone con la scienza – che, per gli idealisti, consiste nella scienza filosofica superiore e nella scienza naturale del tempo –, Schelling sostiene che esse dovrebbero coincidere: l'arte dovrebbe costituire il modello della scienza, che dovrebbe proseguire all'infinito il suo compito. In quest'ultima, tuttavia, non può esistere la figura del genio; se così fosse, infatti, il genio dovrebbe assumere delle caratteristiche che non gli appartengono, come quella di essere in grado di spiegare ciò che ha compiuto e di pervenire alle sue scoperte in modo involontario. Laddove per l'arte la presenza del genio è essenziale, per le scienze tale figura non è necessaria:

> Soltanto ciò che l'arte produce è possibile esclusivamente e *unicamente* per via del genio, perché in ogni problema risolto dall'arte si trova composta una contraddizione infinita. Quel che la scienza produce *può* esser prodotta dal genio, ma non lo è necessariamente, pertanto, il genio è e permane problematico nelle scienze, cioè si può sempre dire in modo determinato dove non è, eppure mai dove è. Vi sono soltanto pochi indizi dai quali poter concludere alla presenza del genio nelle scienze […] è certo, per esempio, che non vi sia genio là dove un tutto, come un sistema, sorge brano a brano, quasi per montaggio […] si dovrebbe viceversa presupporre genio laddove palesemente l'idea del tutto ha preceduto le singole parti. Infatti, giacché l'idea del tutto non può precisarsi se non sviluppandosi nelle singole parti e, d'altro canto, le singole pari sono possibili unicamente tramite l'idea del tutto, pare in tal modo esservi qui una contraddizione, possibile soltanto mediante un atto del genio, cioè per un'inattesa coincidenza dell'attività conscia e di quella priva di coscienza.[66]

La vera scienza dovrebbe perciò essere caratterizzata da una circolarità virtuosa, poiché il tutto precede le parti e solo il genio, capace di far coincidere l'attività conscia e quella inconscia, sarebbe capace di assumere questa circolarità, ovvero la condizione contraddittoria secondo la quale il tutto precede le parti pur essendo possibile solo in virtù di queste ultime[67].
Nei *Corollari*, Schelling sottolinea la circolarità che un sistema deve avere per essere tale. Esso dovrebbe, infatti, concludersi nel punto in cui ha iniziato; la filosofia dell'arte schellinghiana si connette pertanto all'intero sistema della filosofia in generale.
Il primo corollario pone dunque l'accento sulla filosofia e, in particolare, la sua intuizione dell'Assoluto:

> Tutta la filosofia muove e deve muovere da un principio che, in qualità di assolutamente identico, puramente e semplicemente non-oggettivo. Eppure, in che modo questo assolutamente Non-oggettivo può esser chiamato sulla scena della coscienza e venir compreso, il che è necessario se è condizione della comprensione dell'intera filosofia? Non gli occorre alcuna prova del fatto che possa tanto poco venir compreso quanto esposto mediante concetti. Non gli resta che il venir presentato in un'intuizione immediata, la quale però è a sua volta inconcepibile e, dovendo essere il suo oggetto qualcosa di puramente e semplicemente non-oggettivo, sembra persino essere in se stessa contraddittoria. Ma se pure ci fosse una simile intuizione, tale da avere per oggetto l'assolutamente identico, in sé né soggettivo né oggettivo, e se per opera di questa intuizione, che può essere soltanto intellettuale, ci si richiamasse all'esperienza immediata, allora in che modo può oggettivarsi a sua volta? Cioè: come può venir posto fuor di dubbio che essa non riposi soltanto su un'illusione puramente soggettiva, se di quell'intuizione non c'è un'oggettività universale e riconosciuta da tutti gli uomini? Tale oggettività, universalmente riconosciuta e innegabilmente irremovibile, dell'intuizione intellettuale è l'arte stessa. Intatti, l'intuizione estetica è appunto quella intellettuale divenuta soggettiva. Solamente l'opera d'arte mi riflette ciò che non viene riflesso da nient'altro: quel medesimo assolutamente Identico che nell'Io si è già scisso; l'arte opera il miracolo di irradiare dai suoi prodotti quello che il filosofo ha lasciato che si scindesse già nel primo atto della coscienza, e che altrimenti è inaccessibile a ogni intuizione[68].

Solo l'arte, pertanto, sa riflettere l'identico; quando pronuncio "io", ho già separato l'identico, esso non è più accessibile; la produzione estetica è una prova di tutto il procedimento filosofico che non

[66] Ivi, p. 571.
[67] Anche in questo caso è possibile cogliere un'analogia con l'ermeneutica, segnatamente con la circolarità ermeneutica.
[68] Ivi, pp. 573-575.

è un evento effimero miracoloso, ma è oggettivazione. Ciò che si oggettiva unicamente con la produzione estetica è non soltanto il primo principio della filosofia e la prima intuizione da cui essa procede, bensì anche l'intero meccanismo sotteso alla filosofia.
Il potere produttivo che compie i "miracoli"[69] è la facoltà poetica, l'immaginazione, che unisce il mondo reale e il mondo ideale e, con essi, rispettivamente la filosofia della natura e la filosofia trascendentale.
Eppure, per Schelling, vi è qualcosa di ulteriore, che lo fa apparire come il "profeta" di un'altra epoca:

> Precisamente questo, cioè che in condizioni genetiche del resto affatto uguali l'origine dell'uno [il reale] si trovi al di qua della coscienza e quella dell'altro [l'ideale] al di là, costituisce l'eterna e mai superabile differenza tra i due. Infatti, benché il mondo reale provenga tutt'intero dalla stessa opposizione originaria da cui deve procedere altresì il mondo dell'arte, il quale dev'essere concepito come un unico vasto tutto e in tutti i suoi prodotti singoli esibisce solamente l'uno infinito, pure, al di là della coscienza, quell'opposizione è infinita soltanto nel senso che un infinito è rappresentato dal mondo oggettivo quale *totalità*, mai tuttavia dal singolo oggetto, mentre quell'opposizione infinita per l'arte al riguardo *di ogni singolo oggetto*, e ogni singolo prodotto dell'arte espone l'infinità. Infatti, se la produzione estetica muove dalla libertà, e se appunto per la libertà quell'opposizione di attività cosciente e attività inconsapevole è assoluta, allora non vi è, propriamente, che *un'unica opera* d'arte assoluta, la quale può bensì esistere in esemplari affatto divini, eppure è soltanto una, quand'anche non dovesse ancora esistere nella forma originaria. Non v'è opera d'arte che, immediatamente o almeno per riflesso, non esponga un infinito[70].

Malgrado ogni oggetto abbia come base l'Assoluto, soltanto l'arte è in grado di rifletterlo, di rappresentarlo; l'idea paradossale di un'unica opera d'arte assoluta rende manifesta la tesi schellinghiana secondo cui una sola opera d'arte sarebbe sufficiente perché il miracolo della rappresentazione infinita del non finito si compia.
La parte conclusiva del capitolo sesto nel "Sistema" non è scevra di punti problematici, come si può notare dalla seguente definizione dell'arte:

> Se l'intuizione estetica è unicamente quella trascendentale divenuta oggettiva, è evidente che l'arte sia l'unico vero ed eterno organo della filosofia e insieme l'unico documento che rende testimonianza sempre e necessariamente a ciò che la filosofia non può esporre esternamente, e cioè il privo di coscienza nell'agire e nel produrre, e la sua identità originaria con il conscio. Appunto perciò l'arte è per il filosofo quel che vi è di supremo, perché egli apre per dir così il *sancta sanctorum* ove in eterna e originaria unione, quasi in un'unica fiamma, arde ciò che nella natura e nella storia è separato, e ciò che nella vita e nell'agire, come nel pensiero, deve eternamente fuggirsi[71].

In primo luogo, Schelling non fornisce spiegazioni circa l'identificazione dell'arte con ciò che è "organo" e "documento". Si è indotti a pensare che essa sia "organo" poiché, attraverso il processo artistico, si propone il processo filosofico; essa è "documento", invece, poiché fa da testimone di quello che il filosofo sa solo soggettivamente. In secondo luogo, in questo passo, diversamente da quanto affermato precedentemente nel "Sistema", l'arte appare come l'opera più alta solo per il filosofo e non in assoluto. Malgrado ciò, appare chiaramente evidente la ragione per cui l'arte costituisce ciò che vi è di più elevato, il "miracolo" che non riesce né alla natura, né alla storia e nemmeno al pensiero: l'arte sembra rendere possibile l'accesso al "santuario", è un fuoco che unisce la natura e la storia. La visione organica e olistica della natura che caratterizza la filosofia naturale è "congenita" nell'artista

[69] Si tratta di «quella facoltà meravigliosa per la quale, a detta del filosofo, un'opposizione infinita si toglie nell'intuizione produttiva» *Ibid*.
[70] Ivi, p. 577.
[71] Ivi, p. 579.

> la visione della natura che il filosofo si costruisce artificiosamente è per l'arte quella originaria e naturale. Ciò che chiamiamo natura è un poema che giace nascosto in una segreta, meravigliosa scrittura. Se però l'enigma potesse svelarsi, vi potremmo riconoscere l'odissea dello spirito che, mirabilmente ingannato, rifugge sé stesso nell'atto del cercarsi[72].

Nell'*Annotazione generale dell'intero sistema*, si assiste a un ritorno del punto di partenza; qui, Schelling –come Vico e Schlegel– identifica nella poesia un unico sapere originario da cui tutto promana e a cui tornano tutti i saperi; si tratta di un'"escatologia filosofica", in cui la mitologia greca funge da "intermediario" del ritorno, costituisce la strada attraverso cui i saperi si fonderanno insieme ridiventando poesia. Alla domanda –che ripercorre la filosofia a partire da Herder fino al pensiero romantico – "Com'è possibile una nuova mitologia?", che per Schelling significa "Com'è possibile creare una nuova mitologia che è inconscia?", Schelling risponde sostenendo la necessità di una "nuove stirpe", di un popolo talmente unito da fare sì che la creatività sia quella di un uomo solo.

Al termine della lettura di questi passi tratti dal "Sistema trascendentale", è possibile individuare tre aspetti chiave: l'estetica dell'artista –che comprende il dramma "cosmico" vissuto dall'artista, l'infinito, la contraddizione tra conscio e inconscio, il sentimento di "infinita soddisfazione"– , l'estetica dell'opera d'arte –quindi la coesistenza di conscio e inconscio e il ruolo della genialità– e, infine, l'estetica della ricezione dell'opera d'arte, contraddistinta da una significazione infinita. Per Schelling, infatti, non è possibile attribuire all'arte tutti i significati che le appartengono ed è per questo che egli sogna il confluire di tutti i saperi in un solo e unico sapere.

Dibattito

Il dibattito si apre con una domanda di Francesca Ferrara a proposito del confronto tra Schelling e Freud sulla nozione di "inconscio". L'assonanza tra i due filosofi viene ravvisata da Ferrara nel saggio di Freud, *Il perturbante*[73] (1919), in cui il concetto di "perturbante" (*Unheimlich*) viene caratterizzato come l'affiorare nella coscienza di qualcosa che, sebbene non sia nuovo o estraneo, viene avvertito come tale. Si tratta, infatti, di qualcosa che, in tempi antichissimi era stato familiare, per poi, quindi, divenire "perturbante" a causa della rimozione.
La seconda domanda, posta da Francesca Monateri, concerne la correlazione tra Schelling e la kabbalah, una correlazione ripresa da Carl Schmitt, ne "Il romanticismo politico" (1919), lavora sulle fonti della filosofia di Schelling. Nella sua risposta, Griffero sottolinea che il legame tra la kabbalah e il pensiero di Schelling è determinato dall'influenza che esercitarono su di lui Friedrich Cristoph Oetinger ed il pietismo speculativo.
L'intervento successivo è articolato in quattro domande. Tuttavia, prende le mosse dalla lettura di Griffero di questo passo schellinghiano, definito come enigmatico e per certi versi, profetico,

> ma come possa nascere una nuova mitologia, che non sia invenzione del singolo poeta ma di una nuova generazione nuova che quasi rappresenti, per dir così, un unico poeta, ciò è un problema la cui soluzione si può attendere solamente dai futuri destini del mondo e dal corso ulteriore della storia.[74]

A questo proposito, Gabriele Gallina propone di pensare al cinema, in quanto quest'ultimo richiede, per la realizzazione del film, la collaborazione di numerosi individui e, nondimeno, per la sua stessa fruizione una partecipazione massiva, se non altro per ricoprire gli stessi costi di produzione. Così, il cinema potrebbe corrispondere al prospetto schellinghiano – di per sé rivolto al futuro – di una "nuova mitologia", la quale non sia frutto del "singolo poeta" bensì di una "nuova generazione". Quest'ultima, potrebbe dunque ben essere vista, per dir così, come un corpo unico. La risposta di

[72] *Ibidem*.
[73] S. Freud, *Il perturbante*, a cura di A. Carotenuto, Bompiani, Milano 2002.
[74] F. Schelling, *Sistema dell'idealismo trascendentale*, cit., p. 581.

Griffero fa riferimento alla critica schellinghiana. Essa aveva, piuttosto che nei confronti del cinema, stabilito una correlazione tra l'auspicio di Schelling di una nuova mitologia e quella wagneriana di "opera d'arte totale".
In secondo luogo, Gallina pone l'accento su un possibile nesso tra l'eterogenesi dei fini schellinghiana e l'"astuzia della ragione" hegeliana, ovvero sulla presenza, in entrambe le concezioni dei due filosofi, di una potenza teleologicamente orientata che opera alle spalle degli individui i quali, convinti di agire nel loro interesse realizzano invece scopi non prefissati, nell'interesse della ragione in Hegel, del destino in Schelling. Proseguendo, a partire dalla compresenza nell'opera d'arte di finito e infinito, Gallina propone un parallelo con la figura di Cristo in Kierkegaard, il quale è anch'egli manifestazione incarnata di quella contraddizione, concludendo con una richiesta di approfondimento sulla religione in Schelling. A questo proposito Griffero, confermata la pertinenza delle correlazioni proposte, mette in luce la religiosità operante sullo sfondo nel pensiero di Schelling che, tuttavia, nel *Sistema dell'idealismo trascendentale*, viene "tenuta a freno" dal filosofo.
Infine, Gallina e Griffero si confrontano su Adorno. Secondo quest'ultimo infatti, in maniera del tutto opposta a quella di Schelling, nella concezione del quale il bello naturale è deducibile da quello artistico, l'arte costituisce, piuttosto, la *mimesis* della natura[75]. Inoltre, lo stesso Adorno, stante il mantenimento di un rapporto critico nei confronti di Hegel e Schelling, nondimeno ne riconosce il valore: il primo infatti ha il merito di aver, a sua volta, riconosciuto il *contenuto di verità* delle opere d'arte (quali manifestazioni dello spirito), a discapito però dell'elemento formale; mentre proprio lo Schelling del *Sistema* viene espressamente additato, in un'opera capitale e avara di citazioni come la *Dialettica dell'illuminismo*, come colui che insegna che "l'arte comincia […] dove il sapere pianta l'uomo in asso. Essa è il modello della scienza."[76] Griffero sottolinea quindi che l'estetica ha acquisito rilevanza e si è costituita come disciplina grazie a pensatori come Schelling che, pur essendo indifferenti rispetto al singolo prodotto artistico, applicano un principio filosofico "elevato", tale da rendere possibile l'estetica come filosofia.
Nell'intervento seguente Filomena Natalina Colonna introduce una correlazione tra Schelling e Croce e si sofferma inoltre sul confronto tra Kant e Schelling. Griffero definisce Schelling "un Kant privo del 'come se' kantiano", in quanto egli parla dal punto di vista dell'Assoluto.
In conclusione, Griffero ribadisce il contributo di Schelling alla disciplina dell'estetica filosofica, sottolineando che la sua estetica non risiede tanto nelle asserzioni sull'arte quanto in quelle riguardanti la percezione estetica. In merito a ciò interviene la Prof. Feloj, che mette in luce il rapporto tra estetica e conoscenza, facendo riferimenti a Hölderlin, Fichte e Schiller; Feloj fa inoltre notare la portata del progetto delle *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo*[77], che si prefiggeva l'ambizioso obiettivo di formare l'uomo nella sua interezza, senza rivolgersi alla sola classe borghese. Tale progetto era in linea con gli intenti politici della Rivoluzione francese. Infine, Feloj ricorda il ruolo determinante della politica nello sviluppo del pensiero di filosofi come Kant, Fichte e Schelling.
Griffero conclude sottolineando il ruolo svolto dal cattolicesimo nel pensiero di Schelling; a tre anni dal *Sistema dell'idealismo trascendentale*, infatti, Schelling individua nella messa cattolica la rivelazione della verità. Infine, Griffero pone l'attenzione sulla centralità attribuita da Schelling alla mitologia e, in particolare, sul fatto che la "nuova mitologia" auspicata dal filosofo funge da strumento "sociocomunicativo". L'insistenza sull'importanza della mitologia nelle lezioni che Schelling tiene a Berlino – dove Schelling riceve la cattedra assegnata a Hegel negli anni passati – suscita lo stupore dei suoi allievi. Le lezioni di Schelling, incentrate su temi come la mitologia e

[75] Cfr T. W. Adorno, *Teoria estetica*, a cura di G. Matteucci e F. Desideri, Einaudi, Torino 2009. Segnatamente la sezione che si occupa di *bello naturale* e *bello artistico*, lì p. 85 e s.g., p. 105 e s.g.
[76] T. W. Adorno, M. Horkheimer, *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, Torino 2010, p. 27.
[77] F. Schiller, *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo*, La nuova Italia, Firenze 1970.

sulla rivelazione, deludono, infatti, le aspettative di chi, come Kierkegaard e Bakunin, pensava di aver trovato in lui "l'anti-Hegel" per eccellenza.

Bibliografia

T. W. Adorno, M. Horkheimer, *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, Torino 2010.
T. W. Adorno, *Teoria estetica*, a cura di G. Matteucci e F. Desideri, Einaudi, Torino 2009.
S. Freud, *Il perturbante*, a cura di A. Carotenuto, Bompiani, Milano 2002.
F. Nietzsche, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, con una nota introduttiva di G. Colli, Adelphi, Milano 1973.
F. W. J. Schelling, *Le età del mondo: redazioni 1811, 1813, 1815/17*, a cura di V. Limone, Bompiani, Milano 2013.
F. W. J. Schelling, *Sistema dell'idealismo trascendentale*, a cura di G. Boffi, Bompiani, Milano 2006.
F. Schiller, *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo*, La nuova Italia, Firenze 1970.

Protocollo del seminario di Salvatore Tedesco
Il riso e il pianto di H. Plessner
Mercoledì 8 luglio 2020

Redatto da:
Danilo Gatti e Alice Guerrieri

Il contesto filosofico

La figura e il pensiero di Helmuth Plessner (1892-1985) si collocano nell'ambito dell'antropologia filosofica tedesca o, più nello specifico, nell'ambito di un'estetica antropologica.
Punto di partenza, condiviso da diversi autori a lui contemporanei, è la questione della relazione ambientale, ovvero l'esame del rapporto che intercorre tra gli organismi viventi e l'ambiente in cui questi si trovano a vivere e a costruire la propria esistenza. Il punto di avvio della ricerca di Plessner è l'opera *Ambienti animali e ambienti umani*, pubblicata da Jakob von Uexküll (1864-1944) nel 1934. Per Uexküll il concetto di ambiente (in tedesco *Umwelt*) ha un significato specifico: deve essere inteso come il prodotto dell'interazione tra mondo percettivo (*Merkwelt*) e mondo operativo (*Wirkwelt*), tra percezione e possibilità di movimento e di interazione caratteristici di una determinata specie. In sintesi: specie viventi tra loro diverse vivranno in ambienti differenti.
Nelle sue riflessioni, pur determinanti per lo sviluppo di una filosofia antropologica, Uexküll abbozza soltanto il caso dell'essere umano, a cui viene riconosciuta la capacità di strutturare un ambiente proprio – come nel libro *Niegeschaute Welten,* in cui Uexküll si sofferma sugli ambienti dei suoi amici, intendendo con questo termine altri studiosi, il popolo napoletano in mezzo al quale si trova a vivere ma anche gli ebrei ortodossi di determinate comunità.
È a partire da qui che si apre la possibilità di individuare la 'situazionalità' tipica delle differenti specie animali e dell'essere umano. In questa direzione si muove Eric Rothacker (1988-1965), che ha prestato particolare attenzione al concetto di 'situazione'. Ma anche Martin Heidegger (1889-1976), in *Mondo, finitezza, solitudine* riporta la famosa definizione secondo cui «la pietra è priva di mondo; l'animale è povero di mondo; l'essere umano è creatore di mondi». A partire da queste riflessioni sorgono i dibattiti che danno luogo all'antropologia filosofica tedesca, a partire da Max Scheler (1874-1928), con la sua distinzione tra ambiente e mondo e con la definizione dello Spirito nella vita dell'essere umano; fino ad arrivare agli esiti di Plessner e di Arnold Gehlen (1904-1976).

Helmuth Plessner: inquadramento teorico, vita e opere

Il pensiero filosofico di Plessner si colloca tra l'antropologia filosofica e la biologia teoretica (titolo peraltro di un'opera di Uexküll e di una delle prime opere tedesche di Ludwig von Bertalanffy (1901-1972), uno dei grandi autori del paradigma della complessità e del pensiero sistemico).
Sin dal suo inizio, la ricerca di Plessner vuole essere un ripensamento profondo dei paradigmi del discorso filosofico – riprendendo certi aspetti del pensiero kantiano e in accordo con alcune delle scuole allora più influenti nel pensiero tedesco, come Windelband –, partendo da una critica dello storicismo e della fenomenologia (che attaccherà duramente) e aprendosi in maniera significativa al dibattito scientifico (nello specifico con quello biologico) della propria epoca. Ciò sembra voler confluire nel progetto per una 'Estesiologia dei Sensi' (dal nome di una delle prime opere *Die Einheit der Sinne. Grundlinien einer Ästesiologie der Sinne* del 1923).
L'idea è quella di trarre indicazione da Goethe e dal suo progetto di sviluppo "morfologico" della critica kantiana. Nelle *Conversazioni con Eckermann*, Goethe scrive: «dopo la *Critica della Ragion Pura* non ci rimane che portare avanti l'idea di una critica dei sensi e dell'intelletto». Nell'ottica goethiana, certo non rigorosamente fedele alla lettera kantiana, promuovere una critica dei sensi e dell'intelletto significa oltrepassare la *Critica della Ragion pura* con una Critica della Ragione

Concreta (citando Eric Rothacker), cioè di una Ragione storicamente incarnata e, soprattutto, incarnata in un corpo. Estesiologia vuole essere riflessione sull'*Αἴσθησισ*, sulla logica interna all'*Αἴσθησισ*; una Estesiologia dello Spirito, pensata in una relazione stretta fra sensibilità e Spirito (*Geist*).
Tale Estesiologia trova un'altra formulazione in un brevissimo scritto del 1924, testo in cui Plessner riflette sul "valore normativo dei sensi", ovvero un ripensamento del loro valore e del loro significato, nel tentativo di sottrarli alla pura passività e di leggerli nella loro portata normativa e strutturante. In ciò è evidente il legame con le tematiche affrontate da Uexküll.
Negli stessi anni in cui inizia a formulare queste ipotesi, Plessner avverte la necessità – peraltro comune a molti pensatori nel solco dell'antropologia filosofica – di superare la molteplicità di approcci all'essere umano (dati dalle singole scienze, dati dalla biologia e dai singoli approcci filosofici) recuperando una sua visione complessiva (Plessner è un appassionato lettore del saggio *Conoscere e sentire* di Herder, scritto nel 1774-'78, e del pensiero antropologico settecentesco).
È sempre in questi anni che Plessner avrà modo di collaborare con il biologo e filosofo olandese Frederick Buytendijk, arrivando a pubblicare *Die Deutung des mimischen Ausdrucks. Ein Beitrag zur Lehre vom Bewußtsein des anderen Ichs*, scritto a quattro mani nel 1925. Si tratta di un saggio decisivo per la questione dell'espressione mimica e che mostra un profondo ripensamento (e superamento) del pensiero di Scheler (*Wesen und Formen der Sympathie*, 1923) e di Klages. È grazie a questo sodalizio che Plessner comincia a porsi in serio dialogo con il sapere scientifico, appoggiandosi non solo ai dati delle scienze, ma soprattutto al contenuto metodologico della biologia e delle scienze naturali.
Negli stessi anni, il rapporto tra riflessione filosofica e sapere scientifico emerge nel saggio di Buytendijk *Contrassegni intuitivi dell'organico*, dove ci si propone di tracciare il limite tra organico e inorganico e di comprenderne le relative caratteristiche. L'organismo può sicuramente essere visto come un sistema di funzioni, ma se consideriamo questo stesso organismo come un intero – e, considerandolo in questo modo, non possiamo che notare la differenza dal materiale inorganico – allora noteremo come questo si caratterizza soprattutto per il suo valore d'essere, cioè per il suo modo di presentare se stesso in quanto profonda unità. Ogni organismo si caratterizza dunque per il suo peculiare valore espressivo – il suo autopresentarsi – che ne configura l'unità a partire anche dai fatti apparentemente materiali, come ad esempio la delimitazione dell'organismo stesso, le funzioni dell'epidermide, etc. Questa riflessione proseguirà poi nel pensiero scientifico e antropologico con Adolf Portmann (1897-1982).
Accanto all'ambito, spesso anti-darwiniano, della biologia teoretica, si sviluppano riflessioni, decisamente più vicine allo spirito darwiniano, come quelle di John Dewey, che arriverà a pensare l'espressività come vero contrassegno intuitivo dell'organico: l'essere vivente esprime e manifesta se stesso.
Determinante, in queste riflessioni è il tema della relazione ambientale: solo in questa si definiscono le posizioni relative e reciproche dei relati e dei vari organismi che stanno in relazione tra di loro. Questo primato della relazione è da pensare in senso espressivo.
Plessner, già conosciuto per l'opera del 1923 sull'unità dei sensi (l'Estesiologia dello Spirito) e quella del 1925 sull'espressione mimica scritta con Buytendijk, nel 1928 pubblica *I gradi dell'organico e l'uomo* (*Die Stufen des Organischen und der Mensch. Einleitung in die philosophische Anthropologie*), considerato uno dei massimi capolavori dell'Antropologia Filosofica. In quest'ultima opera si legge il tentativo di seguire lo sviluppo dell'organico nei suoi differenti gradi, nelle sue differenti forme e le stesse riflessioni verranno riprese ne *Il riso e il pianto*. Questo testo purtroppo, anche in seguito all'accusa di plagio, non godrà di grande risonanza nella sua contemporaneità, a eccezione della ricezione da parte di Ernst Cassirer che tenterà la ripresa e lo sviluppo di alcuni temi plessneriani.

Il riso e il pianto: il punto di partenza

L'amicizia con Buytendijk si mostra fondamentale per Plessner, il quale, ebreo per parte di padre, è costretto a fuggire dalla Germania nel 1933, e troverà rifugio in Olanda dove allora viveva Buytendijk. In questo clima, tra il 1935 e il 1936, verrà alla luce *Lachen und Weinen* (*Il riso e il pianto*), pubblicato soltanto nel 1941, durante la seconda guerra mondiale. Sono anni storicamente problematici, che vedono non solamente il crollo di un modello di convivenza civile e politica, ma in cui l'umano in quanto tale viene rimesso in gioco da fatti atroci e dall'avvento dei totalitarismi che si succedono nel mondo. Non a caso, il sottotitolo de *Il riso e il pianto* è *Una ricerca sui limiti del comportamento umano.* In questo testo Plessner intende anche riaffermare il primato della persona come risposta alla crisi dell'umano così evidente nell'Europa che gli era contemporanea.
La stesura de *Il riso e il pianto* è coeva alla stesura di un saggio dedicato a un'Antropologia della Musica, nel quale Plessner afferma che il corpo umano deve essere considerato come una categoria storica:

> Il corpo è una categoria storica esattamente allo stesso titolo che l'anima e lo spirito. Non si tratta di un semplice substrato ma di una componente effettiva della vita totale. Per fare questa concezione bisogna riprendere il tema del corpo e dello spirito, non tanto in quanto tema della storia dello spirito ma in quanto tema di una filosofia sistematica.

Plessner tenta di ripensare il corpo come categoria storica, di completare questa critica dei sensi e del ripensamento del kantismo in termini quasi foucaultiani con una storicizzazione dell''a priori'. Il corpo dunque è l'elemento a partire dal quale si costituisce la nostra relazione con la realtà, ma il corpo deve essere pensato come categoria storica, come l'intero della realtà a partire dalla relazionalità, dalla relazione ambientale:

> L'uomo è un essere che non si comprende nello stesso modo né nei diversi popoli, né in ogni tempo, e che proprio quanto alla sua comprensione originaria e quotidiana è storicamente vincolato. Le espressioni del linguaggio, composte e concepite per lui e nelle quali egli si "espone", non sorgono su un fondamento atemporale. Esse sono prodotti della storia, sedimenti di religioni e di metafisiche morte, o rivestimenti di convinzioni viventi.

Da molti punti di vista il discorso di Plessner ne *Il riso e il pianto* riparte proprio da queste problematiche. La ricerca sui limiti del comportamento umano è, non da ultimo, anche una ricerca sui limiti di questa stessa storicizzabilità del corpo umano.
In special modo Plessner avverte la necessità di un discorso filosofico in cui non ci sia più distinzione tra scienze naturali e scienze dello spirito. La storicizzazione del corpo può essere dunque intesa come un "grimaldello" di questa nuova unione sistematica del discorso filosofico. Plessner cerca di pensare alla situazione dell'essere umano intendendo il termine 'situazione' in senso tecnico, ossia come la definisce Eric Rothacker che definisce la situazione come l'inserimento nell'ambiente di un certo organismo vivente. In questa accezione emerge la relazionalità dell'uomo – con l'ambiente e con se stesso – a partire dalle condizioni limite del riso e dell pianto. Sono proprio queste condizioni a porre un limite della storicizzabilità stessa dell'umano senza cadere in pericolosi dualismi.

Il riso e il pianto[78]: analisi dell'Introduzione alla prima edizione

Ci avviciniamo all'analisi del testo con la lettura di alcuni passi tratti dall'introduzione alla prima edizione (1941). Qui Plessner scrive: «Noi vogliamo comprendere il riso e il pianto come forme di espressione» (p. 29).

[78] Analizziamo l'edizione di Bompiani curata da Vallori Rasini.

Dobbiamo pensare al termine "espressione" sempre in senso tecnico, cioè nel senso che abbiamo fin qui chiarito, distinguendo tra valore funzionale e valore d'essere (di autopresentazione) della forma vivente dell'essere umano.

> La loro analisi non è al servizio di un'estetica del comico, del motto di spirito, del tragico, né della psicologia dell'umorismo e del sentimento, ma della teoria della natura umana.

Quindi pensare il riso e il pianto serve a pensare la natura umana in una sua condizione limite:

> La questione suona: come va concepito il fatto che il vivente in carne e ossa, che dispone del linguaggio e di una segnaletica – ciò che lo distingue dall'animale -, che contemporaneamente mostra con l'espressione mimica di avere un legame vitale con l'animale e di essergli imparentato; come è possibile che un simile essere, duplice e intermedio, possa ridere e piangere? Come è possibile, vale a dire quali condizioni devono darsi perché simili reazioni, comunque pienamente riservate all'uomo, possano avere luogo?.

Plessner illustra qui la posizione caratteristica dell'uomo: l'essere umano per un verso dispone di un linguaggio e di forme di comunicazione simbolica, di un pensiero di tipo simbolico: forme espressive che sono direttamente linguaggio (parlato, verbale, etc.) o che comunque hanno la forma del pensiero simbolico e che, anche qualora emergano anzitutto a partire dalla corporeità, hanno carattere di segno (ad esempio un gesto di saluto con la mano esprime un "ciao" espresso vocalmente, l'espressione corporea intende trasmettere un significato ben preciso e sostanzialmente traducibile in parole). Per altro verso, l'essere umano ha anche un'espressività mimica, azione non linguistico – simbolica ma comunque elaborazione adatta a una situazione, "movimenti espressivi emozionali" come li definisce Plessner, e che mostrano la prossimità dell'uomo con l'animale.
Si osservano allora due universi differenti, quello del linguaggio peculiare dell'essere umano e quell'espressività del vivente in quanto tale che l'essere umano possiede assieme a tutti gli altri esseri viventi.
A questo punto ci chiediamo: se il dominio dell'espressività dell'essere umano è articolato in queste due parti, qual è la funzione del riso e del pianto e dove si collocano? Per un verso sembrerebbero leggibili come 'movimenti espressivi di tipo emotivo', quindi come espressione mimica, espressione del vivente in quanto tale e che, allo stesso titolo, si potrebbe dire dell'espressione vivente che si trova anche nell'animale (o per dirla con Scheler che si trova anche *in nuce* persino nel vegetale, si pensi alla tristezza del salice piangente).
Dall'altro lato, il riso e il pianto sono peculiarmente umani: solo l'uomo ride e piange (l'animale non ride e non piange). Come situare, quindi, l'unicità di questi momenti? Come nota Plessner, questi non si lasciano tradurre in un sistema di significati sostanzialmente linguistici allo stesso modo di ciò che avviene con il linguaggio, con il pensiero, con il gesto simbolico. Nel riso e nel pianto troviamo un'ambiguità di fondo che Plessner sottolinea a varie riprese (pensiamo ad esempio al fatto di ridere durante un funerale o del piangere ad un matrimonio, cioè situazioni in cui il riso non è soltanto espressione di contentezza e il pianto non è soltanto espressione di infelicità). Come pensare il riso e il pianto?
Nell'introduzione Plessner elabora l'idea del «reciproco gioco dell'uomo con il suo corpo»: nelle condizioni del riso e del pianto si vede qualcosa di peculiare della relazione dell'uomo con se stesso e, in particolare, del reciproco gioco dell'uomo con il suo corpo; nel corpo ridente o piangente sembra che il corpo acquisisca una propria autonomia rispetto all'unità della persona.
Si evidenzia quindi una situazione particolare, quella condizione generale dell'essere umano che Plessner identifica con il fatto che l'essere umano per un verso è corpo, per l'altro ha un corpo. A queste conclusioni, Plessner era giunto nell'opera *I gradi dell'organico e l'uomo* (e nel terzo e quarto capitolo de *Il riso e il pianto),* dove è contenuta la formulazione della 'posizionalità organica' dei vari essere viventi, intendendo questa come la peculiare relazione di ogni essere vivente con il suo ambiente. A tal proposito distingue tra differenti modalità posizionali: la forma

aperta (caratteristica del mondo vegetale), la posizionalità centrata su una forma chiusa (vita animale – posizione per questo vicina al fisiologo e antropologo tedesco Viktor von Weizsäcker – vista come circuito di operazioni e di modalità percettive prescritto e ben determinato), e la posizionalità eccentrica caratteristica dell'essere umano (descritta da Plessner come un ellisse in cui i due fuochi sono l'essere-corpo e l'essere-con-il-proprio-corpo, come un porsi insieme dentro fuori la propria corporeità). Eccentricità umana è essere insieme corpo fisico (*Körper*) e corpo vivente (*Lieb*), è *Körperlieb* (termine introdotto nel saggio del '25 sull'espressione mimica e che torna prepotentemente ne *Il riso e il pianto*).

Il riso e il pianto[79]: dall'analisi dell'Introduzione alla seconda edizione agli sviluppi del pensiero

Anche nell'edizione del 1950, Plessner evidenzia il tema della storicità del corpo umano, sostenendo che:

> la nostra rappresentazione di quanto è comune a tutti gli uomini e li distingue dagli altri esseri è legata nell'ambito del tipo di fenomeni di atteggiamento corporeo che conosciamo e certe modalità di comportamento che sono passibili di evoluzione e mediano l'esistenza storico-spirituale in qualunque livello e in qualunque concezione della cultura: il parlare, l'agire pianificato, il creare in vario modo. Stranamente, però, la nostra rappresentazione del monopolio umano riguarda anche due modalità di espressione, anzi di sfogo dal carattere elementare e non soggetto ad evoluzione, il riso e il pianto.

Questa ripresa è estremamente significativa, ci fa comprendere quanto Plessner tenesse a sottolineare il ripensamento, interno al suo stesso pensiero e, in questi anni prepotentemente politico, della possibilità di identificare un *quid* unicamente umano e irriducibile alla dimensione storica: «non solo gli uomini cambiano ma anche ciò che è umano muta col mutare dei tempi».
Qualcosa tuttavia fa resistenza, si oppone a questa perfetta riconducibilità a fatto storico dell'umano, e ciò emerge unicamente nel riso e nel pianto.
Prima di proseguire con l'analisi de *Il riso e il pianto,* possiamo cogliere la fertilità delle riflessioni plessneriane mettendole in relazione con il suo tempo e riconducendole ad altri campi di studio:

1. Plessner scrive nell'epoca storica dei totalitarismi. Se, ad esempio, il pensiero hitleriano sembrava guardare a una riconduzione dell'umano a fatto biologico, ne *Il riso e il pianto* si sostiene la non perseguibilità quell'ideale, come, d'altra parte, è negata anche una storicizzazione senza residui dell'essere umano.
2. Non bisogna cadere nell'errore di identificare questa resistenza con qualcosa di fisico contrapponibile a uno spirito sempre storicizzabile. Riso e pianto, nella loro insopprimibile diversità, evidenziano al pensiero un nuovo modo di intendere il valore della persona umana.
3. Proseguendo il solco tracciato dalla riflessione di Plessner, potremmo portare la sua domanda entro i dibattiti – iniziati sul finire del XIX secolo con autori come Riegl, Panofsky, Wölfflin – sul valore dell'opera d'arte e sulla sua riducibilità a prodotto storico determinato, interrogandoci anche sul rapporto tra la dimensione simbolico-linguistica e la datità dell'opera.

Il riso e il pianto: analisi

Riso e pianto sembrano destinati a rimanere opachi, a sfuggire a una descrizione teorica che li collochi in modo soddisfacente all'interno del quadro sopra delineato. La costante che accompagna tutta la trattazione è proprio l'equivocità del riso e del pianto:

[79] Nell'edizione di Bompiani curata da Vallori Rasini, studiosa e traduttrice di Plessner.

> Il riso e il pianto sono forme espressive di cui, in senso proprio, solo l'uomo dispone e sono al tempo stesso espressive di un genere che contrasta singolarmente con questa posizione monopolistica. E se dunque non hanno nulla in comune con il linguaggio e con gli atteggiamenti mediante i quali l'uomo si mostra superiore agli altri viventi e da ai suoi pensieri, ai suoi sentimenti, alle sue intenzioni un'espressione indicativa e mediatrice, oggettiva e discutibile. E il riso e il pianto non si trovano al loro livello, non sul loro piano. Chi ride o piange perde in un preciso senso il controllo e per il momento ha chiuso con l'elaborazione oggettiva della situazione (p. 51).

Riso e pianto:

> [hanno un] carattere eruttivo il riso e pianto in prossimità delle espressioni emotive come la forza di sopraffazione, di eccitazione dei sentimenti si imprime nella mimica e nei gesti, il motivo allegro, triste, sciocco o commuovente prende il sopravvento e deve scaricarsi, più affini a grida inarticolate che al linguaggio disciplinarmente articolato, il riso e il pianto risalgono dalle profondità della vita sentimentale. La forma della loro manifestazione si distingue dalle espressioni emotive.

Emerge qui una visione profondamente diversa da quella del dualismo cartesiano, anche Plessner sottolinea l'importanza della dualità, intendendola però nella relazione che l'uomo instaura con il proprio corpo e con l'avere corpo, in quanto carattere ineliminabile della posizionalità eccentrica propria dell'essere umano:

> per mezzo del mio corpo mi trovo in contatto immediato e immediatamente vissuto con le cose del mondo: il vedere, l'udire, il testare, ogni sensazione, ogni osservazione, ogni percezione ha il senso della realizzazione di sé in una presentificazione dei colori, delle forme, dei suoni della natura, della superficie, della consistenza delle cose.

L'unità della persona quindi si esprime nella dualità, nell'essere-corpo e nell'avere-un-corpo dell'essere umano. Data questa assunzione, occorre riprendere l'interrogazione di riso e pianto per comprendere fino a dove ci porta il pensarli.

Linguaggio, gesto simbolico, espressione gestuale

La sezione centrale del libro è quella intitolata *Linguaggio, gesto simbolico, espressione gestuale*. Qui, Plessner, partendo dall'esame di quelli che per lui sono i due grandi ambiti dell'espressione umana – espressività mimica ed espressività simbolico-linguistica – arriva a porsi la domanda fondamentale: come situare il riso e il pianto all'interno di questa duplicità? Come possiamo ripensare, sempre alla luce di questi due particolari momenti, l'unicità di fondo della persona umana?
Innanzitutto occorre sottolineare le peculiarità dell'espressione in Plessner, definita da una parte come comportamenti traducibili in parole, in sviluppo linguistico e azioni determinate, mentre dall'altro lato l'espressione indica una elaborazione espressiva mimico-gestuale.
Possiamo allora dire che Plessner legge riso e pianto quali momenti liminari, che lasciano pensare, davanti all'impossibilità di elaborare ulteriormente la propria situazione, un diverso modo di intendere il rapporto tra la duplicità caratteristica della natura dell'essere umano e l'unicità della sua persona. Si tratta di una modalità sublime, in quanto l'unità della persona umana viene affermata proprio nell'abbandono, nel naufragare di qualsiasi altro tipo di elaborazione. Per arrivare a questo punto, Plessner, deve partire da una profonda analisi dell'espressività, sia che la si intenda come espressività simbolico/linguistica, sia che la si intenda come espressività mimica. Pur con evidenti differenze, queste due forme sono per alcuni versi analoghe, soprattutto se pensate come modalità con cui il vivente elabora la situazione/ambiente in cui si trova e in cui (e per cui) organizza la sua gestualità.
È in questa parte che Plessner prende in esame diverse teorie dell'espressione, analizzando criticamente le posizioni che si erano sviluppate tra XIX e XX secolo tra cui quella darwiniana, nel

cui esame si evidenzia il carattere fortemente anti-darwiniano dell'antropologia filosofica e della biologia teoretica (carattere che, d'altra parte, permea anche uno dei padri di questo genere di approccio come Uexküll) e che sarà uno dei motivi per cui, a partire dalla seconda metà del Novecento, queste riflessioni saranno sempre più accatonate (fondamentale in questo passaggio è la figura di Edgar Morin). Le critiche che Plessner muove a Darwin sono legate alla teoria per cui la gestualità espressiva sia da legare a una sopravvivenza di elementi ancestrali che, in alcune circostanze, riemergono. Plessner muove all'adattazionismo una critica innanzitutto metodologica: come verificare l'ipotesi? Questa teoria delle sopravvivenze non fa altro che postulare un evento passato inverificabile su cui fondare una narrazione, il cui scopo è giustificare la situazione presente (non facendo altro che autogiustificarsi). Inaccettabile è anche la riduzione al funzionalismo di qualsiasi elemento presente in un essere vivente, cioè la teoria per cui un corpo, in ogni suo elemento caratteristico, è il risultato di un lungo periodo di adattamento. Ne seguirebbe che ogni parte di un corpo deve essere legata a un funzionamento e, nel caso non l'abbia oggi, deve averla avuta in passato. A questa visione funzionalista, Plessner oppone la propria visione fondata sulla forma come automanifestazione dell'organico, dividendo questa dal funzionamento degli organi.
Arriviamo così alla trattazione del carattere espressivo del riso e del pianto, momenti che, come abbiamo anticipato, Plessner ritiene irriducibili sia ai comportamenti linguistico-simbolici sia alla totalità dei comportamenti gestuali-mimici. Se queste categorie sono traduzioni/elaborazioni della situazione a livello espressivo, il riso e il pianto si danno esattamente nel momento in cui questa elaborazione non è più possibile. In questi momenti "va avanti il corpo", che venendo ad esprimersi nello "scuotimento del riso e del pianto", mette in luce l'impossibilità di elaborare ulteriormente la situazione da parte dell'essere umano, rendendolo alla sua peculiare duplicità del proprio rapporto con sé stesso: essere-corpo ed essere-nel-corpo. Emerge così, in modo del tutto inseparabile da questa trattazione di riso e pianto, uno spazio non storicizzabile della natura umana e del corpo stesso; scrive Plessner:

> Questo finire nel riso e nel pianto, questo essere sopraffatti, indica, in primo luogo in relazione al peculiare processo autonomo che si determina e che spesso si protrae totalmente a una attenuazione al controllo, una perdita della padronanza, una rottura nell'equilibrio tra l'uomo e l'esistenza fisica, un forte e repentino impeto del sentimento può condurci ad atti gestuali sconsiderati nel qual caso però è l'unità della persona ad essere in pericolo [mentre nel riso e nel pianto] la trasparenza corporeo spirituale raggiunge in essi il livello più basso, i processi corporei si emancipano e l'uomo viene scosso, colpito, spossato, egli ha perduto il suo rapporto con l'esistenza fisica, la quale gli si sottrae facendo di lui, in un certo senso, ciò che vuole. Nondimeno, questa perdita si avverte come espressione di una situazione corrispondente e come risposta ad essa, l'equilibrio interiore è rotto, ma questa volta il minus grava su l'unità corporeo spirituale e non sulla persona (p. 110).

Nell'impossibilità di elaborare ulteriormente la situazione, il corpo "va avanti" trovando espressione nel riso e nel pianto. È in questo naufragare che si manifesta l'unità dell'essere umano. In questi momenti:

> il rapporto dell'uomo con il suo corpo viene contemporaneamente sacrificato e ricostruito. La reale impossibilità di trovare un'espressione conforme e una risposta adatta è al contempo l'unica espressione conforme e l'unica risposta adatta (p. 111).

Occorre qui sottolineare il carattere paradossale di questa "espressione conforme", non siamo più nel campo dell'elaborazione simbolico/linguistica o in quella dell'azione; nel riso e nel pianto questo non è più possibile: riso e pianto sono proprio questa paradossale risposta adeguata che riafferma l'unità fondamentale della persona umana.
In questa "maestà dell'umano", che Plessner rintraccia nei casi limiti del riso e del pianto, si viene quasi elaborando una paradossale teoria del sublime kantiano che si esprime nell'apparente resa di fronte all'insolubilità e inconoscibilità della situazione:

Ridendo l'uomo si abbandona al proprio corpo, rinuncia perciò alla propria unità, al controllo su di sé. Con questa capitolazione dell'unità fisico-spirituale egli si afferma come persona. Il corpo – uscito dal rapporto con la totalità dell'uomo – si assume per lui il compito di rispondere, non come strumento per l'azione, il linguaggio, i gesti e gli atteggiamenti, ma direttamente come contraccolpo diretto. Con la perdita del controllo del corpo nella disorganizzazione, l'uomo mostra ancora sovranità in una situazione impossibile. In sé si spezza comunità di spirito, anima e corporeità, ma questa rottura è l'ultima carta che egli gioca: proprio nell'abbassarsi al di sotto del livello della corporeità controllata, o quanto meno organizzata, l'uomo dà prova della propria umanità, potendo ancora venire a capo di qualcosa anche laddove non sia più possibile fare nulla.

Un'analisi fenomenologica

Le ultime pagine de *Il riso e il pianto* sono dedicate a un'analisi fenomenologica di questi due diversi momenti. Per Plessner, nel pianto l'essere umano si affaccia a una situazione in cui la normale relazionalità con l'ambiente in cui vive viene stravolta dal farsi avanti della cosa nella sua inaggirabile presenza. Ciò che emerge è la limitatezza, davanti alla "maestà della cosa", delle usuali strategie di comprensione che l'essere umano mette in atto nella strutturazione del suo mondo.
In questo apparente abbandono, il pianto scioglie l'unità gerarchica della persona "mandando avanti il corpo", ponendo quindi in essere una relazione paradossale – inadeguata nell'elaborazione ma adeguata sul piano della presenza – con l'irriducibilità della cosa e riaffermando così una unità più profonda.
Concettualmente simile, ma più elaborata a livello di elementi analizzati, è l'analisi fenomenologica del riso. Se anche qui, a essere determinante, è la rottura della normale situazionalità umana in virtù del farsi avanti della cosa, Plessner dedica però molta più attenzione alle specifiche situazioni in cui il riso può darsi:

- Il riso del solletico non può, ad esempio, esser definito come propriamente umano in quanto scaturente da una semplice stimolazione nervosa. Può diventarlo a patto di acquisire consapevolezza dell'irresistibilità della stimolazione/cosa, di modo che questa si caratterizzi – indipendentemente dal fatto di essere o meno stimolati – come l'alterità irriducibile rispetto a qualsiasi elaborazione.

- Estremamente interessante è la trattazione del gioco, in cui Plessner, riprendendo tematiche elaborate *in primis* da von Uexküll e Buytendijk e che saranno poi care a Wittgenstein, sostiene che in esso il reale venga vincolato a un'immagine o a un significato differente, tenendo presente la cosa pur sospendendola del suo valore abituale. In altre parole, nel gioco vengono presentati due mondi impermeabili nello stesso momento. Si ride, e il gioco viene sciolto, nel momento in cui emerge l'irriducibilità della cosa al sistema di significati e valori messi in atto dal gioco.
  Possiamo citare come esempio un gioco qualsiasi come "nascondino", in cui un tavolo viene trasformato in "casa", o il canto Inuit *katajjaq*, in cui due donne, una in fronte all'altra, si imitano a turno mentre riproducono dei canti il cui suono è molto simile a quelli del mondo naturale che le circonda. Il gioco si interrompe quando una delle due si mette a ridere, momento che segna la rottura dell'equilibrio che lega l'elaborazione interna al gioco e il rapporto con il mondo circostante, mettendo in evidenza l'alterità dell'elaborazione rispetto alla datità della cosa (tutte possibilità che riflettono l'ambiguità di fondo dell'essere umano: essere-funzione ma anche essere-al-di-là-della-funzione, essere-corpo e avere un corpo).

- Il comico, tema che Plessner riprende in parte da Bergson, viene legato all'uso di ricondurre elementi dell'organico a elementi dell'inorganico, cioè al tentativo di creare una strategia

significativa che, pur funzionando per molti aspetti, per altri si dimostra inadeguata, facendo emergere la differenza e l'alterità della (e dalla) cosa e suscitando il riso.
Esempio perfetto potrebbe essere la macchina per alimentazione che compare all'inizio di *Tempi Moderni* di Chaplin, la cui comicità emerge nel cozzare tra l'imitazione meccanica della gestualità umana fatta dalla macchina e i problemi che questi fanno sorgere.

- Ripresa da una lunga tradizione che va dalla trattazione barocca sull'arguzia a Freud, è invece l'analisi del motto di spirito, che Plessner collega alla peculiarità, caratteristica di alcuni enunciati, di giocare con i limiti stessi del linguaggio (quindi delle strategie di significato messe in atto dall'uomo). Il riso scaturirebbe quale ultima ancora di salvataggio nel naufragio del linguistico-significativo.

Come si può evincere da questa trattazione, per Plessner la chiave per la comprensione del riso e del pianto sta nell'inadeguatezza delle nostre strutture e delle strategie significanti davanti all'avanzare della "maestà della cosa". È proprio a partire da questa inadeguatezza del soggetto gerarchicamente strutturato che riso e pianto possono assumere talvolta valori ambigui, per cui può accadere di piangere a un matrimonio o di ridere per la disperazione, entrambi momenti esemplificativi dell'impossibilità, davanti alla datità della cosa, di qualsiasi strategia di elaborazione significante. Per Plessner, proprio in questo sciogliersi delle gerarchie abituali, in questo "mandare avanti il corpo" che corrisponde al riso e al pianto, è possibile ritracciare, pur con le diversità di questi due momenti (il pianto è intimo, solipsistico; il riso è sociale), una più alta unità della Persona.
Per concludere:

> Perdendo il dominio su di sé, rinunciando a un rapporto con sé stesso, l'uomo testimonia ancora la sua sovrana comprensione dell'incomprensibile, ancora mostra il suo potere nell'impotenza, la sua libertà e la sua grandezza nella coercizione. Sa trovare una risposta anche là dove non c'è più nulla da rispondere. E sebbene non abbia l'ultima parola, ha comunque l'ultima carta in gioco, la cui perdita è il suo profitto.

Dopo la lezione: il dibattito

A seguito della relazione i partecipanti alla Summer School hanno espresso i seguenti quesiti al professore Tedesco. Si riportano quindi domande e risposte.

1. *A proposito della divisione tra espressione mimica ed espressione simbolica, Plessner avanza qualche ipotesi sulla possibilità di tracciare una genealogia di quest'ultima?*

   Questa divisione, in Plessner, è una constatazione. Potremmo dire che non è interessato a sviluppare una genealogia. Ne *Il riso e il pianto* si sofferma però su questo punto, portando avanti una tesi che merita di essere citata: Plessner ipotizza che nel gesto simbolico vi sia un'elaborazione di materiale di origine mimica. Qualcosa, di questo sostrato espressivo-vivente, trova un profondo ripensamento all'interno della funzione linguistico-simbolica che, di rimando, finisce per acquisirne anche le linee di forza sulla base del carattere normativo che Plessner attribuisce ai sensi nella sua estesiologia. Volendo sintetizzare, diremmo che la funzione espressiva è inscritta nella più complessa relazione tra funzionale e autopresentativo caratteristica della corporeità umana.

2. *Potrebbe dici qualcosa sul rapporto tra il pensiero di Plessner e il pensiero di Wilhelm Dilthey e, partendo da questi due, del rapporto tra Plessner e Carl Schmitt? Chiedo questo perché Plessner cita Schmitt in "Potere e natura umana", situandolo nel solco del pensiero di Dilthey, mentre Schmitt mostra un grandissimo interesse al pensiero di Plessner,*

sottolineandone l'estraneità rispetto a una tradizione di pensiero, da lui aspramente criticata, che va da Hegel a Dilthey.

Plessner pensa sicuramente a Dilthey nel suo tentativo di riconsiderare la distinzione tra scienze naturali e scienze dello spirito alla luce di una unità più profonda della sistematicità del sapere. D'altra parte però, sempre all'interno di questo orizzonte di riflessione, lascia anche una divaricazione tra questi estremi, una divaricazione che gli è necessaria a situare ciò che è più propriamente e irriducibilmente umano, cioè la relazione dell'uomo con la realtà e con l'agire (e con l'impossibilità di agire). In questo senso, *Il riso e il pianto* non è un testo esplicitamente politico, ma è sicuramente un testo che viene pensato anche alla luce dei drammatici avvenimenti degli anni '30 e '40 del XX secolo. Conservare un'apertura nello spazio tra scienze naturali e scienze dello spirito significa, per Plessner, cogliere il carattere più profondo di qualsiasi sapere umano.

3. *Riso e pianto, per Hermann Schmitz, sono da intendere all'interno di una dialettica tra "caduta" alla mera presenza primitiva e coscienza individuale emancipata, dove, se nel primo caso la regressione è attraversata dalla consapevolezza di poter ritornare alla situazione iniziale, nel secondo questa possibilità non è realizzabile, creando così le basi per uno sviluppo personale. Come si pone Plessner rispetto a riso e pianto, quali momenti determinanti della biografia del singolo individuo?*

È un tema sicuramente presente in Plessner e che spesso ci porta davanti ad alcuni problemi del suo pensiero. Sicuramente possiamo dire che quando approccia il problema del riso e del pianto si muove su due differenti livelli: da una parte, condividendo le sue riflessioni con altri autori quali Adolf Portmann e Buytendijk, rimanendo sospeso tra livello biografico e valore trans-individuale, presenta alcuni momenti particolari, come ad esempio il sorriso del bambino alla madre, all'interno del farsi consapevole dell'individuo umano.
D'altra parte, e qui siamo pienamente inseriti nel solco e nelle ambiguità de *Il riso e il pianto*, questi fenomeni vengono intesi – con un certo grado di indecisione da parte di Plessner – a partire dalla costruzione dell'organismo umano nella distinzione tra uno stadio vegetativo e uno stadio organico-animale. Se per un verso, Plessner, sembra sostenere che questa differenza non riesca a cogliere l'essere umano nella sua peculiare capacità di riconfigurare l'organico (riflessione che lo porta quasi al di là di molti dei limiti del suo stesso pensiero); nelle pagine finali sembra invece leggere questi due fenomeni proprio come due diversi modi di ristrutturare i rapporti tra vegetativo e organico-animale (rischiando di declinare questa "ristrutturazione" in senso debole).
Queste difficoltà sono probabilmente inscindibili dal fatto che il pensiero di Plessner è pur sempre una filosofia dello spirito, dove, anche in modo paradossale come ne *Il riso e il pianto*, ciò che viene riaffermata è l'unità gerarchica della persona. Anzi, il riso e il pianto possono essere viste proprio come delle strategie dello spirito per riaffermare se stesso.

4. *Riso e pianto possono quindi essere intese come forme di fragilità e debolezza dell'uomo?*

Direi di sì, potremmo dire che sono momenti di debolezza e fragilità dell'umano, momenti in cui questi è costretto a confessare a sé stesso l'inarticolabilità della situazione cui si trova a far fronte, dove il riso ha una vocazione prevalentemente sociale mentre il pianto è prevalentemente solipsistico.

5. *Come viene articolato il tema dell'eccentricità dell'uomo ne Il riso e il pianto?*

Il riso e il pianto è proprio un'opera nella quale si tenta di riformulare proprio questa tematica. *I gradi dell'organico*, da lui scritto nel 1928, non era stato ben recepito e quindi nel '41, Plessner, tenta di recuperare e rielaborare i fondamenti del suo pensiero, tra i quali la posizionalità eccentrica è sicuramente un caposaldo (tematica esplorata anche da Gehlen). In che senso eccentrica? Volendo utilizzare un'immagine potremmo dire che la posizionalità dell'essere umano non è definibile come un cerchio con un unico centro, ma è piuttosto come un'ellisse con due fuochi: l'uomo è dentro sé stesso ma guarda anche sé stesso (proseguendo nella metafora, più si allontanano i fuochi, più si arriva a livelli patologici di schizofrenia). Non possiamo definire la sua posizione come "aperta" (come un vegetale) o come perfettamente centrata e chiusa (animale, per cui ogni operazione è prescritta da un certo modo di porsi nel suo ambiente) ma solo come eccentrica. Peculiarità della situazione umana è proprio questo essere-corpo (*Leib)* ed essere-con-il-corpo (*Korper*). È in virtù di questa peculiarità che l'essere umano si cura anche di cose che non hanno alcun rapporto diretto con il suo ambiente (da leggere come l'*Umwelt* di von Uexküll) o le sue necessità (mentre l'animale si muove perfettamente all'interno del suo mondo – funzionale), ristrutturando così il proprio mondo. Fino a qui, la riflessione di Plessner è assolutamente in linea con quella di Gehlen: non esiste alcun mondo naturale per l'uomo ma vi è sempre una mediazione storica e culturale, una immediatezza mediata. In *Il riso e il pianto* Plessner aggiunge a quanto detto un appunto determinante: in alcuni momenti peculiari, l'essere umano – proprio in quanto eminentemente umano – si mostra essere irriducibile a storicità e cultura, ed è in questa constatazione che ritrova l'unità della persona a un livello più alto.

6. *Possiamo considerare il sentimento come il luogo in cui il soggetto si sottrae alla storicizzazione nella relazione con sé stesso?*

Plessner è interessato a quelle situazioni in cui le strategie di significato entrano in crisi, il sentimento appartiene ancora al mondo di queste strategie, anzi, forse è proprio una di queste strategie di significato. Inoltre possiamo aggiungere che questo è leggibile all'interno di una prospettiva linguistica volta potenzialmente verso l'elaborazione o l'evoluzione.
Quindi, anche se Plessner non ne parla in modo esplicito, direi che per lui il sentimento non è appaiabile a quanto detto su riso e pianto. A tal proposito, è interessante analizzare la molteplicità di spunti che la ricerca sull'espressività umana – che si sviluppa a partire dalla seconda metà del Settecento e arriva fino ad oggi – può darci. Friedrich Schiller, ad esempio, in particolare con il suo scritto su *Grazia e dignità* e *Lettere sull'educazione estetica*, analizza tematiche affini a quelle plessneriane ma con esiti differenti: se Plessner dà per assodata la distinzione tra mimetico e linguistico-verbale, creando quasi due mondi distinti all'interno del quale intendere ogni gesto umano; Schiller, ritiene invece che in ogni momento espressivo vi sia una componente volontaria e una involontaria (tema che sarà poi ripreso anche da Klages), e che in ogni gesto non parli soltanto la volontà ma anche "la natura in me". Per Schiller, l'elemento espressivo è proprio da ricercarsi in questa componente e non nel voluto (legandosi qui a tutt'altre tematiche, più vicino ai temi del Kant della *Critica del giudizio*).

7. *Possiamo dire che il riso e il pianto, nella loro dimensione di irriducibilità, emergono come tali in virtù di una componente fenomenologica presente nel pensiero di Plessner?*

In un certo senso sì, Plessner è interessato a una fenomenologia del corpo, e proprio partendo da questa è possibile mettere in luce alcuni aspetti peculiari del riso e del pianto. D'altra parte anche la coppia *Korper* e *Leib* arriva a Plessner dalla tradizione fenomenologica, tradizione che riprende e rielabora nel termine *Korper-Leib*, per lui

decisivo per cogliere la peculiarità dell'umano. La stessa estesiologia risente moltissimo di influssi fenomenologici.

8. *Se consideriamo il linguaggio e l'elaborazione simbolica come la peculiarità dell'umano, momenti come il riso e il pianto – irriducibili alla dimensione storico-linguistica come alla semplice dimensione corporea – che cosa esprimono di autenticamente umano? Ricompongono quella che potrebbe essere vista come una scissione tra psiche e corpo?*

Per Plessner il vero problema non è il dualismo tra spirito e corpo o natura e linguaggio, la problematicità dell'essere umano va pensata sia a partire dalla diversa dualità dell'essere-per-il-corpo e dell'essere-corpo, sia alla luce di manifestazioni quali il riso e il pianto che infrangono in modo netto le barriere tra il mimico e il simbolico. Dobbiamo inoltre aggiungere che, per Plessner, l'eccentricità e tutti gli aspetti simbolici-linguistici caratteristici dell'uomo, non vanno assolutamente intesi come sovrannaturali ma piuttosto quali caratteri peculiari della natura umana. Nel riso e nel pianto si viene quindi affermando, in modo del tutto paradossale, l'unicità della persona a dispetto di qualsiasi lettura univoca che porti al prevalere dell'aspetto storico-linguistico o di quello dualistico.

Protocollo del seminario di Nicola Perullo
Lezioni e conversazioni sull'etica, l'estetica, la psicologia e la credenza religiosa di L. Wittgenstein
Mercoledì 8 Luglio 2020

Redatto da:
Germana Alberti, Vincenzo Cerulli, Francesca Ferrara, Maria Giovanna Ruggiero

Nella storia della filosofia del '900 si sono susseguiti vari tentativi di categorizzazione del pensiero di Wittgenstein, quasi lo si potesse ricondurre a una scuola specifica di pensiero, che offrisse le coordinate giuste per comprenderne il quadro epistemico. Eppure, nonostante i tentativi degli interpreti e nonostante il suo pensiero rappresenti una delle vette della filosofia del secolo scorso, non è stato possibile ricondurre la filosofia di Wittgenstein a una corrente determinata. Tutto ciò è avvalorato dalla sua stessa idea del filosofare, esemplificata nei *Pensieri diversi*:
Sono io soltanto incapace di fondare una scuola, oppure non c'è un filosofo capace di farlo? Io non posso fondare una scuola, perché, in realtà, non voglio essere imitato. Comunque non da coloro che pubblicano articoli sulle riviste di filosofia[80].
Tra i suoi interpreti c'è anche chi non lo annovera tra i filosofi in senso stretto, e definisce anzi il suo metodo di indagine chiaramente antifilosofico. Dati questi aspetti, il prof. Perullo ha notato come sia, nel suo caso più che per altri pensatori, essenziale conoscerne le vicende biografiche.
Wittgenstein nasce a Vienna nel 1889 da una famiglia di ricchi industriali, in un'epoca in cui si respira il clima culturale di decadenza della grande Austria asburgica. Sviluppa sin da piccolo la passione per le scienze, in particolare per l'ingegneria aereonautica, a cui si dedica negli anni successivi. Risale a questo periodo la lettura dei *Principia mathematica* di Bertrand Russell, in cui si tentava una rifondazione logica dei principi matematici. Da questo momento in poi Wittgenstein comincia ad interessarsi ai fondamenti della filosofia a partire dalla filosofia della scienza. Si reca poi a Cambridge dove conosce Russell, il quale intravede in lui un grande talento, spronandolo a dare inizio al suo percorso filosofico. I suoi interpreti, tra i quali Aldo Gargani, hanno dato molto valore ai suoi scritti in forma sparsa e non sistematica, avendo ben presente la stessa idea di Wittgenstein secondo la quale la sfera esistenziale di un autore non si può scindere dal suo pensiero poiché questa concorre in egual misura a formarlo. Per mettere alla prova se stesso, nel 1914, il filosofo partecipa in prima linea alla guerra sul fronte russo. A questo stesso periodo risale la stesura dell'unica opera pubblicata in vita, il *Tractatus logico-philosophicus*, che suscitò grande interesse nel Circolo di Vienna ed ebbe una particolare influenza sul neopositivismo logico e sulla filosofia della scienza e della matematica dell'epoca le quali, interessandosi a temi logico-linguistici, intravidero nel *Tractatus* uno strumento rivoluzionario per leggere la realtà attraverso il linguaggio. A differenza della corrente neopositivista, che interpretava la realtà secondo determinati enunciati nel rispetto dei principi di sensatezza, Wittgenstein in un primo momento venne considerato da alcuni come un pensatore che limitava la filosofia dall'interno; da altri, invece, come qualcuno che cercava di circoscrivere l'ambito del dicibile proprio perché particolarmente interessato all'indicibile. Dopo questa prima fase interpretativa, a partire dagli anni Novanta del secolo scorso, si è fatto strada invece un nuovo modo di leggere Wittgenstein, definito *New Wittgenstein*, ad opera di Cora Diamond e James Conant, le cui interpretazioni sono presenti nella raccolta di saggi dal titolo *Rileggere Wittgenstein*[81]. Il loro pensiero ha dato vita ad una vera e propria rivoluzione interpretativa che di fatto ha aperto la strada ad un'ulteriore corrente in profonda antitesi con le precedenti. Dopo aver concluso il *Tractatus* Wittgenstein pensa di aver risolto i problemi della filosofia nella misura in cui, stando al suo pensiero, la filosofia è in prima analisi un

[80] L. Wittgenstein, *Pensieri diversi*, a cura di M. Ranchetti, RCS, Milano 2001, p. 117.
[81] C. Diamond, J. Conant, *Rileggere Wittgenstein*, a cura di P. Donatelli, Carocci, Roma 2000.

problema di linguaggio. Per alcuni anni abbandona dunque la filosofia per dedicarsi ad altri mestieri, senza alcuna ambizione accademica. Solo a partire dalla fine degli anni Venti Wittgenstein rimette in discussione ciò che aveva asserito nel *Tractatus*, seguendo quindi una via filosofica alternativa. In questo stesso periodo torna a Cambridge, dando inizio a un florido periodo di pensiero che tuttavia non porta ad alcuna pubblicazione. Le *Ricerche filosofiche*, che risalgono alla fase più matura del suo pensiero, vengono infatti pubblicate due anni dopo la sua morte.
Nel rileggere Wittgenstein molti interpreti hanno trovato tracce di uno sperimentalismo filosofico. Non si tratta di uno sperimentalismo linguistico, dal momento che egli non utilizza un lessico specifico e tecnico né una struttura di pensiero complessa. Tale sperimentalismo attiene piuttosto al modo in cui è possibile avvicinarsi al suo pensiero e comprenderne le domande. La portata rivoluzionaria del suo pensiero consiste nel vedere le cose in maniera profondamente diversa rispetto a come è stato fatto precedentemente. Wittgenstein richiede un particolare impegno al lettore: quello di entrare in sintonia con un nuovo modo di vedere le cose. Lo sforzo intellettuale richiesto è rivolto alla parte decostruttiva della sua filosofia che appare molto analitica. L'obiettivo del suo pensiero, a ben vedere, è una ricostruzione che però in fondo lascia tutto così com'è. La sua non è una vera e propria teoria filosofica ma un nuovo modo di intendere il mondo e il linguaggio, e ciò fa sì che alla fine determinati problemi filosofici non sussistano più. Considerati questi aspetti, gli intellettuali di impostazione fondazionalista hanno trovato poco interessante il secondo Wittgenstein, proprio poiché in esso non sarebbe rintracciabile alcuna teoria; al contrario, e non a caso, quest'ultima filosofia ha riscosso invece l'interesse dei pragmatisti e dei neo-pragmatisti. Nel paragrafo 109 delle *Ricerche filosofiche* Wittgenstein afferma che «la filosofia è una battaglia contro l'incantamento del nostro intelletto, per mezzo del nostro linguaggio»[82] ossia: l'incantamento dell'intelletto è dovuto al nostro linguaggio che produce un'illusione ipostatica, ma allo stesso tempo è attraverso il nostro linguaggio che possiamo condurre una battaglia contro questo stesso incantamento. Il linguaggio può essere sia un rimedio sia un problema, e ciò avvalora ancora di più l'idea che Wittgenstein non sia un filosofo del linguaggio ma un filosofo che *si serve* del linguaggio, sapendo di non poterne fare a meno, per leggere il suo stesso impianto teorico. Secondo la sua prospettiva una teoria filosofica è una mitologia, che va decostruita non alla luce di una nuova verità, ma semplicemente rimettendola alla prassi, ossia all'esperienza della vita quotidiana.
L'estetica di Wittgenstein, probabilmente influenzata dall'opera di Lev Tolstoj *Che cos'è l'arte*, non segue affatto il filone dell'estetica tradizionale. I suoi principali luoghi sono essenzialmente i *Quaderni* scritti sul fronte russo nel 1914, in cui sono presenti molte osservazioni sull'arte e la musica; il *Tractatus* del 1921, in cui è presente la dibattuta proposizione secondo la quale la dimensione etica e quella estetica sono la stessa cosa; le *Lezioni di estetica* del 1938; le *Ricerche filosofiche*, in cui sono presenti molti spunti di estetica e i *Pensieri diversi*, in cui si trovano molte osservazioni sull'arte. Riguardo all'estetica di Wittgenstein possiamo individuare due filoni interpretativi: il primo fa capo a quei pensatori interessati a un'estetica intesa in senso non specialistico, cioè come un modo di sentire che caratterizza tutta la sua filosofia in generale; il secondo riguarda gli interpreti che si sono dedicati ad approfondire, all'interno di questo quadro, le relazioni di Wittgenstein con determinate arti come la musica e la pittura. Solo nel testo, a cui è dedicata la presente lezione del prof. Perullo, *Lezioni e conversazioni sull'etica, l'estetica, la psicologia e la credenza religiosa* del 1938 Wittgenstein fa un esplicito riferimento al tema dell'estetica. Si tratta di appunti di lezioni tenute a Cambridge nei quali non si sconfessa alcun tipo di pensiero filosofico. Che tale testo sia costituito da una trascrizione di appunti ad opera di allievi non ne compromette l'attendibilità alla luce di ciò che si è detto, ossia del fatto che Wittgenstein non ha mai concepito la sua filosofia in modo sistematico e accademico.

Prima di cominciare la lettura e il commento dei singoli passi del classico prescelto, il prof. Perullo ha richiamato alla mente un'altra raccolta di scritti del filosofo, commentata e annotata da George Edward Moore e risalente a un periodo di poco precedente (1933), al fine di comprendere

[82] L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, a cura di M. Trinchero, Einaudi, Torino 1974, p. 66.

meglio la concezione wittgensteiniana della filosofia. Moore ci fa notare come l'estetica, secondo la concezione di Wittgenstein, abbia lo scopo di fornire delucidazioni ulteriori sul perché, ad esempio, di determinate scelte compositive: le ragioni che le analisi estetiche rivelano hanno la natura di descrizioni e delucidazioni ulteriori; tutto ciò che l'estetica fa è richiamare l'attenzione su una data cosa, "mettere le cose fianco a fianco". L'obiettivo di un ipotetico confronto su queste tematiche, infatti, non è tanto quello di persuadere l'interlocutore sulla verità di una data tesi, ma piuttosto quello di far sì che l'altro riesca a vedere quello che anche noi vediamo. L'analisi di Moore finisce così con l'essere, più in generale, una lucidissima esposizione dell'intera filosofia di Wittgenstein, la quale è descrizione e non spiegazione, una forma di terapia che aiuta a risolvere problemi di tipo fondazionale e ontologico, e non sistema. Non c'è inoltre una netta cesura tra i vari ambiti della filosofia, ma più semplicemente una differenza di tonalità, di occasioni, di espressioni, accomunate dal riferimento a una prassi in divenire. Per tale ragione la lettura delle pagine dedicate all'estetica delle *Lezioni e conversazioni sull'etica, l'estetica, la psicologia e la credenza religiosa* non ci porta a individuare una tesi univoca, ma piuttosto a cogliere questa attitudine filosofica generale. Sin dall'inizio è possibile notare un'attenzione particolare per la forma linguistica:

L'argomento (Estetica) è molto vasto e del tutto frainteso per quanto posso vedere. L'uso di un termine come «bello» è persino più atto a essere frainteso, se si guarda alla forma linguistica delle proposizioni in cui compare, di molti altri termini.[83]

Un tipo di filosofia si identifica in qualche modo con i gruppi di parole utilizzati per descriverla: ciascun termine, se non esplicitato, può provocare un determinato tipo di confusione. Il prof. Perullo ha tenuto però a precisare come tale aspetto non vada interpretato come una forma di riduzionismo, secondo il quale i problemi della filosofia si ridurrebbero alle parti delle sue proposizioni: in Wittgenstein c'è piuttosto l'intento sdrammatizzante di voler riportare le parole dal loro uso metafisico al loro uso quotidiano; dall'uso univoco e ristretto della filosofia tradizionale all'infinita proliferazione dei loro significati. Le parole sono azioni che vengono generate in un determinato contesto e in una determinata occasione: da qui l'espressione utilizzata per interpretare la filosofia del secondo Wittgenstein «il significato di una parola è il suo uso nel linguaggio»[84]. Il termine "uso" (*Gebrauch*) va inteso però in un'accezione performativa e non conservativa, nella sua portata potenzialmente imprevedibile e sovversiva. Si tratta, in effetti, di un aspetto della filosofia wittgensteiniana che avrà una grande influenza sul pensiero successivo: sulla filosofia del linguaggio ordinario, su Austin, sulla *Speech Acts* e sulla la teoria del performativo. La questione si lega anche all'idea wittgensteiniana di filosofia come terapia: i problemi filosofici sorgono quando c'è un'eccessiva rigidità intellettuale che è risolvibile da qualcosa che va al di là dell'intelletto stesso; la psicologia, in tal senso, può essere intesa come un momento esplicativo della filosofia e non come quella serie di assunti teorici riduzionistici che caratterizzano, ad esempio, lo psicologismo freudiano.

Leggendo il punto 4 delle pagine dedicate all'estetica del testo prescelto, è emerso come il linguaggio sia paragonato a una cassetta degli attrezzi, per cui ciascuna delle sue parti, diversa dalle altre, è usata in un contesto di modi che può generare infinite sorprese. Wittgenstein si riferisce a un argomento già affrontato all'inizio delle *Ricerche filosofiche*, nelle quali il filosofo parla di linguaggi molto semplici, ma completi, rispondenti al modello oggetto-designazione. Lì il filosofo portava l'esempio di un ipotetico linguaggio utilizzato da due muratori per scambiarsi degli strumenti di lavoro, o di quello utilizzato da una madre con il suo bambino, in cui ciascuna parola corrisponde a un oggetto: in tali linguaggi elementari è semplicemente il modo del loro uso a rivelare ciò che le parole designano. Alcuni pensatori hanno interpretato questi passaggi come una critica al modello oggetto-designazione. Per altri interpreti, ad esempio quelli della corrente *New Wittgenstein* o secondo Gargani, al contrario, Wittgenstein non descriverebbe i linguaggi in cui vige il modello oggetto-designazione per negarne la validità, quanto piuttosto per circoscriverne il

[83] L. Wittgenstein, *Lezioni e conversazioni sull'etica, l'estetica, la psicologia e la credenza religiosa*, a cura di M. Ranchetti, Adelphi, Milano 1995, p. 51.
[84] L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, cit., p.33.

legittimo campo di applicazione, che non riesce ad esaurire tutte le potenzialità degli usi linguistici. Detto altrimenti, il modello oggetto-designazione non può essere un principio esplicativo valido in ogni caso anche perché, come già accennato, Wittgenstein non crede nell'esistenza di teorie e principi esplicativi validi universalmente: più profondamente egli intende decostruire «l'unità perduta del metodo filosofico», per usare le parole di Gargani.

Le molteplici implicazioni di questa decostruzione wittgensteiniana sono venute alla luce con il proseguire della lettura. La parola "bello", ad esempio, è appresa dal bambino quasi sempre come una interiezione, come il sostituto di un'espressione del volto o di un gesto: ma che cosa rende una parola una interiezione che è espressione di assenso? Probabilmente i gesti che utilizziamo nell'insegnare quella parola i quali sono subito compresi: è il gioco in cui appare una determinata parola a essere importante. A questo proposito il prof. Perullo ha ricordato come la nozione di gesto sia fondamentale per l'estetica di Wittgenstein: nelle *Ricerche filosofiche* il significato è associato a una fisionomia, esso ha a che fare con una forma e una espressività. Gargani ha parlato per questo di "espressivismo linguistico": il linguaggio esprime ciò che esprime senza bisogno di ricorrere ad altro. Non c'è una corrispondenza estrinseca tra il linguaggio e la realtà: il linguaggio è già la realtà, ma non nel senso che tutto si riduca a testo o a conversazione, ma nel senso che il linguaggio, i gesti e le espressioni permeano già ogni cosa. Il linguaggio assume così in Wittgenstein un significato molto più ampio di quello solo alfabetico, per includere grafemi, espressività, segni, ecc.: la parola appresa diventa comprensibile all'interno dell'occasione in cui si presenta. L'errore dei filosofi del linguaggio precedenti, Moore incluso, consisterebbe quindi per Wittgenstein nel considerare il linguaggio come forma delle parole, quando invece esso è costituito dall'uso che delle forme delle parole si è fatto. Il linguaggio è una parte caratteristica di un vasto gruppo di attività, anche quelle apparentemente più banali: le espressioni assumono un significato proprio grazie a questo mescolarsi del linguistico con il quotidiano. Ritornando all'estetica, non è dunque importante concentrarsi, ad esempio, sulle espressioni "buono "o "bello" (utilizzate solitamente solo come soggetto e predicato), quanto piuttosto sulle occasioni in cui tali parole vengono dette, sulla situazione in cui l'espressione estetica è importante, situazione all'interno della quale soltanto quell'espressione acquista un significato.

Nel punto 6 viene affrontato dal filosofo un altro tema importante che darà spunto a ulteriori ricerche: quello dell'antropologia culturale e della traduzione. Il prof. Perullo ha ricordato come Wittgenstein avesse dedicato degli scritti, poi pubblicati postumi, a un classico dell'antropologia di quegli anni, *Il ramo d'oro* di James Frazer[85]. Il "pensiero selvaggio" non può essere interpretato e valutato a partire dalle nostre categorie: il fatto di svolgere determinati rituali, ad esempio, non implica necessariamente il fatto che i popoli che li praticano abbiano una visione ingenua delle cause dei fenomeni naturali. I riti possono assolvere anche a funzioni sociali differenti che noi non conosciamo. Il tema del legame inscindibile tra linguaggio e forme di vita si lega così anche al tema della traduzione: celebre è la seguente frase delle *Ricerche filosofiche* di cui si è servita anche l'etologia: «se un leone potesse parlare non potremmo capirlo»[86]. Attraverso la lettura di alcuni esempi forniti da Wittgenstein, relativi a un ipotetico confronto con culture diverse dalle nostre, è stato sottolineato quanto sia difficile ricondurre a un unico significato determinati concetti, facoltà o modi di sentire: ciò può accadere ad esempio con il confronto con le estetiche non occidentali. Tutto ciò porta le riflessioni di Wittgenstein molto lontano dall'estetica e dall'etica tradizionali.

Il prof. Perullo ha quindi proseguito la lettura e il commento dei passi più significativi del testo prescelto. Wittgenstein nota come in ambito estetico un alto numero di parole sia costituito da aggettivi, i quali in realtà nella vita concreta hanno però scarsa importanza. Come si era già visto precedentemente, un apprezzamento può essere espresso infatti dallo stesso aggettivo usato come interiezione, ma anche da gesti, toni o comportamenti: l'apprezzamento per un abito, ad esempio, può essere manifestato con il semplice fatto di indossarlo. Secondo il prof. Perullo anche in questi

[85] Cfr. L. Wittgenstein, *Note sul "Ramo d'oro" di Frazer*, Adelphi, Milano 1975.
[86] L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, cit., p. 292.

casi non bisogna però cadere nella tentazione di cercare una chiave esplicativa assoluta: si tratta piuttosto di sintonizzarsi con una serie di scene di senso, presentate dal filosofo per richiamare alla memoria delle situazioni, allo scopo di decostruire l'immagine fissa, ipostatica ed ontologica della filosofia alla quale siamo legati (siamo legati ad esempio alla convinzione che un giudizio estetico debba nascere necessariamente in un determinato modo). Per far ciò la filosofia di Wittgenstein utilizza anche delle analogie. Una delle più note è quella che accosta l'espressione linguistica al disegno. Il pensatore è paragonato a un disegnatore e il fare filosofia al disegnare: «Dire di un brano di Schubert che è melanconico, è come dargli una faccia (non esprimo approvazione o dissenso). […] Di fatto, se si vuole essere esatti, usiamo un gesto o un'espressione della faccia»[87]. Con un'altra analogia il filosofo accosta la comprensione della filosofia e quella del linguaggio ordinario alla comprensione di una frase musicale. Il prof. Perullo ha quindi sottolineato come per Wittgenstein non ci sia un contenuto di verità indipendente dalle occasioni, dai toni, dalle fisionomie con cui viene espresso. Questo è il motivo per il quale nelle *Ricerche filosofiche* il filosofo afferma che nessun pensatore sbaglia se non quando produce una teoria: a ben guardare non ci sono dei veri e propri errori filosofici, ogni teoria può avere un elemento di veridicità se viene riportata alla verità occasionale e fattuale che l'ha prodotta.

Questo elemento emerge in maniera ancora più radicale nelle pagine esaminate che riguardano l'estetica, ossia il campo del sensibile e del singolare. Qui il riferimento alle forme di vita porta Wittgenstein a mettere in luce anche aspetti di interesse sociologico: un giudizio estetico, esemplificato ad esempio dall'aggettivo "corretto", può essere influenzato dal riferimento a un insieme di regole condivise o apprese. Possiamo «considerare le regole fissate per le misure di un soprabito come una espressione di ciò che certuni desiderano»[88]. Le arti sono per Wittgenstein solo una delle tante possibilità in cui si esplicano i giudizi estetici. Il significato dell'estetica è utilitaristico e prassiologico nel senso, però, di qualcosa che lascia aperto lo spazio alla costruzione e alla variazione (non nel senso secondo cui vale solo ciò che è utile e ciò che serve): Wittgenstein mostra come a volte ci siano occasioni in cui facciamo qualcosa senza alcuna utilità e senza alcuna finalità. La sua filosofia ha molto a che fare con il pragmatismo, ma non è pragmatista in senso stretto: rispetto al pragmatismo utilitaristico, in Wittgenstein c'è una concezione che resta aperta anche a cose che non hanno alcuna utilità specifica. «Non solo è difficile descrivere in che cosa consiste la valutazione, ma è impossibile. Per descrivere in che cosa consiste, dovremmo descrivere tutto il contesto ambientale»[89]: è la prassi per Wittgenstein a determinare la valutazione, ma siccome la prassi è in continuo cambiamento risulta impossibile descrivere in anticipo ciò che la prassi farà. Possiamo richiamare alla memoria scene di senso che abbiamo vissuto e immaginarne delle altre possibili, e in questo senso Wittgenstein è un uomo della possibilità più che della realtà, per usare un'opposizione di Musil: l'uomo della realtà è colui che ritiene che una cosa sia così e non possa che essere così, mentre l'uomo della possibilità, invece, è colui che ritiene che le cose, pur essendo andate in un modo, sarebbero potute andare diversamente. In questo senso Wittgenstein è un terapeuta, un pensatore che opera all'interno di questo modello di possibilità, senza però negare il principio di realtà: la realtà è qualcosa che sgorga continuamente, non c'è un occhio esterno dal quale noi possiamo descriverla, fissarla e presentarla. Nel punto 23 troviamo la questione dell'eccezione:

Abbiamo parlato di correttezza. Un buon tagliatore non userà altre parole all'infuori di parole come «Troppo lungo», «Va bene». Quando parliamo di una sinfonia di Beethoven non parliamo di correttezza. Subentrano cose totalmente differenti. Nessuno direbbe di valutare le cose *straordinarie* in arte. In certi stili architettonici una porta corretta, e il fatto è che l'apprezzate. Ma, nel caso di una cattedrale gotica, facciamo ben altro che trovarla corretta – essa ha un ruolo

[87] L. Wittgenstein, *Lezioni e conversazioni sull'etica, l'estetica, la psicologia e la credenza religiosa*, cit., p. 56.
[88] Ivi, p. 59.
[89] Ivi, p. 61.

totalmente diverso, per noi. L'intero *gioco* è diverso. È altrettanto diverso che giudicare un essere umano e, da una parte, dire «Si comporta bene», dall'altra «Mi ha fatto una grande impressione»[90].
Quando parliamo di una sinfonia intervengono altri giochi, il gioco è completamente diverso. Nel sottolineare come ciò che appartiene al gioco linguistico sia un'intera cultura Wittgenstein mostra di avere una concezione organica e sistematica del linguaggio (nelle *Ricerche filosofiche*, ad esempio, parla del linguaggio come di una città, fatta di stradine, strade chiuse, piazze, e questa città cambia continuamente). È una concezione organicistica del linguaggio, ma, siccome non abbiamo altro che il linguaggio, parliamo di una concezione filosofica *tout court*. Nel punto 32 Wittgenstein sottolinea l'importanza del concetto di differenza:
Indirizzo la vostra attenzione verso le differenze e dico «Guarda come sono differenti queste differenze!», «Guarda cosa c'è in comune nei diversi casi», «Guarda cosa hanno in comune i giudizi estetici». Rimane una famiglia di casi estremamente complicata, con punti culminanti – l'espressione di ammirazione, un sorriso o un gesto, ecc.[91].
Per Wittgenstein la filosofia è una sorta di una sensibilizzazione per le differenze: ci sono differenze, ci sono relazioni tra questi casi differenti, ci sono analogie e somiglianze. Nelle *Ricerche filosofiche* Wittgenstein aveva coniato il concetto di "somiglianze di famiglia" che rendono un giudizio estetico simile ad un altro. Ci sono delle morfologie simili di occasioni, situazioni, espressioni, che permettono di tracciare delle relazioni di parentela, ma non nel senso che tali giudizi si riducano ad unità: non vi è alcun tipo di mossa ontologizzante.
Rush Rhees, che aveva assistito alle lezioni di Wittgenstein, gli chiede della sua teoria del deterioramento. Wittgenstein risponde nel punto 33:
Pensi che io abbia una teoria? Pensi che stia dicendo cosa sia il deterioramento? Ciò che faccio è descrivere cose differenti chiamate deterioramento. Potrei approvare il deterioramento – «Molto bene, la vostra bella cultura musicale: sono molto lieto che i bambini, oggi, non imparino l'armonia». [Rhees: «Quel che dici, non implica una preferenza nell'usare 'deterioramento' in un certo modo?»]. Certo, se vuoi, ma questo incidentalmente – no, non importa. Il mio esempio di deterioramento è un esempio di ciò che conosco, forse di qualcosa che non mi piace – non so. «Deterioramento» si riferisce a un pezzetto che posso conoscere.[92]
Dalla lettura di questo passo possiamo meglio comprendere come Wittgenstein sia piuttosto impermeabile all'idea di verità filosofica. La filosofia non è per lui un'abilità concettuale. In uno dei *Pensieri diversi* egli scrive: «Nella corsa della filosofia vince chi sa correre più lentamente. Oppure: chi raggiunge il traguardo per ultimo»[93]. È esattamente il contrario dell'idea di filosofia come gara di intelligenza, velocità, abilità. Nel punto 35 torna invece a soffermarsi sull'idea della parola come gesto:
Per avere idee chiare sulle parole estetiche bisogna descrivere modi di vita. Pensiamo di dover parlare di giudizi estetici come «Questo è bello», ma troviamo che dovendo parlare di giudizi estetici non troviamo affatto queste parole, ma una parola usata quasi come un gesto, che accompagna un'attività complicata[94].
Nella seconda lezione sono presenti altri spunti interessanti su cui il Prof. Perullo si è soffermato nella sua lezione. È presente, ad esempio, una critica molto acuta all'idea dell'estetica come branca della psicologia, che per molti aspetti sembra anticipare una critica alle neuroscienze. A tal proposito il punto 35 e i punti 7-8 della terza lezione sono particolarmente esemplificativi:
Alcuni dicono spesso che l'estetica è una branca della psicologia. L'idea è che quando saremo progrediti si capirà ogni cosa – tutti i misteri dell'Arte – per mezzo di esperimenti psicologici. Per

[90] Ivi, p. 62.
[91] Ivi, p. 65.
[92] Ivi, pp. 65-66.
[93] L. Wittgenstein, *Pensieri diversi*, cit., p. 73.
[94] L. Wittgenstein, *Lezioni e conversazioni sull'etica, l'estetica, la psicologia e la credenza religiosa*, cit., p. 67. Nella nota Rhees aggiunge: «Il giudizio è un gesto che accompagna un vasto complesso di azioni non espresse da un solo giudizio».

quanto eccessivamente stupida sia quest'idea, si tratta pressappoco di questo. […] La gente ha ancora l'idea che un giorno la psicologia spiegherà tutti i nostri giudizi estetici, e intende, con ciò, la psicologia sperimentale. Questo è molto buffo, molto buffo davvero. Non sembra esserci connessione alcuna tra il lavoro degli psicologi e un qualsiasi giudizio su un'opera d'arte. Potremmo esaminare che cosa si potrebbe definire una spiegazione di un giudizio estetico. Supponi che si fosse trovato che tutti i nostri giudizi derivano dal nostro cervello. Abbiamo scoperto tipi particolari di meccanismi nel cervello, abbiamo formulato leggi generali, ecc. Si potrebbe mostrare come questa sequenza di note musicali produca questo tipo particolare di reazione: fa sorridere un uomo e gli fa dire «Oh, è meraviglioso». […] Supponi che si sia fatto questo: potrebbe permetterci di predire cosa piacerebbe o dispiacerebbe avere quando siamo perplessi di fronte a delle impressioni estetiche. Ecco, ad esempio, un quesito: «Perché queste battute mi fanno un'impressione così particolare?». Evidentemente, non è questo che vogliamo, ossia un calcolo, un novero di reazioni, ecc. – a parte l'ovvia impossibilità della cosa[95].

Wittgenstein smentisce la considerazione dell'estetica come branca della psicologia con la distinzione tra causa e motivo, distinzione che ricorre più volte nella sua pagina: l'estetica si occupa di motivi e di ragioni, non di cause. Wittgenstein non è interessato alla spiegazione causale del fenomeno, quanto piuttosto a descrivere le motivazioni all'interno di occasioni reali. La spiegazione neurologica non soddisfa Wittgenstein, che invece è interessato più ad una spiegazione motivazionale che causale.

Tra le citazioni di Wittgenstein più studiate sul tema dell'estetica vi è, infine, la seguente, tratta dai *Pensieri diversi*:

Credo di aver riassunto la mia posizione nei confronti della filosofia quando ho detto che la filosofia andrebbe scritta soltanto come una *composizione poetica* [qui usa proprio il verbo *dichten*]. Da questo, mi sembra dovrebbe risultare in quale misura il mio pensiero appartenga al presente, al passato o al futuro. Infatti, con questo io ho anche confessato di essere uno che non riesce interamente a fare ciò che vorrebbe.[96]

Secondo tale visione la filosofia è una composizione poetica, ma l'approccio poetico non caratterizza esclusivamente la dimensione filosofica: non si tratta di un aspetto isolato, esso appare piuttosto intrecciato ad altre pratiche.

Dibattito

Intervento: Credo che in Wittgenstein l'estetica riesca ad assumere un ruolo rivoluzionario nel descrivere le diverse arti. Il suo pensiero è eclettico e poliedrico, può parlare di architettura ma anche di musica allo stesso tempo.

Risposta: Wittgenstein in realtà considera ogni arte per quello che è ma, pur considerandole in maniera differente riguardo ad alcuni aspetti, il suo approccio è sempre complessivo e non gerarchico. A differenza di quanto rintracciamo in Schelling, l'obiettivo di Wittgenstein non è presentare l'arte come un'alternativa al pensiero razionale, oggettivante e ontologizzante, ma presentare l'estetica come parte del linguaggio ordinario di cui anche l'arte fa parte. Non c'è, quindi, alcuna gerarchizzazione: non c'è l'idea che questo tipo di proposta, ovvero quella di una filosofia come descrizione, come modello terapeutico, passi attraverso l'arte. Per Wittgenstein la filosofia attraversa trasversalmente tutto. Il mondo non va fondato teoreticamente ma riconosciuto e accettato per quello che è, dal punto di vista del suo funzionamento filosofico. Le arti, le scienze, le discipline varie sono delle funzioni, delle differenziazioni funzionali all'interno di una visione che è orientata da questo sguardo.

Intervento: A proposito del pensiero eclettico mi ha sorpreso, durante lettura, la freschezza di un linguaggio figurato e metaforico. Nelle osservazioni sulla psicologia il filosofo afferma che le emozioni sono rappresentabili visivamente e ciascuna di esse ha una propria espressione mimica e

[95] Ivi, p. 77; pp. 81-82.
[96] L. Wittgenstein, *Pensieri diversi*, cit., p. 56.

comportamentale, tale da poter essere riprodotta direttamente da un volto. Le emozioni, quindi, si vedono e l'emozione è incorporata nell'opera d'arte.
Risposta: Il tema dell'emozione e della rappresentazione dell'emozione è uno dei *topoi* della filosofia wittgensteiniana matura, poiché legato alla critica al mentalismo e alla critica, ricorrente in particolare nelle *Ricerche filosofiche*, del linguaggio privato. Ritorna qui il problema della causa. Anche nelle *Lezioni* compare una critica al concetto di causa (Lezione terza, punto 19):
Il disagio estetico ha un «perché»?, non una «causa». L'espressione di disagio assume la forma di una critica e non di «La mia mente non è in riposo», o qualche cosa di simile. Potrebbe assumere la forma di guardare un quadro e dire «Che cosa c'è di sbagliato?»[97].
Il disagio estetico, il fatto di sentirsi a disagio di fronte a un'opera o a un'espressione estetica, non deve essere ricondotto a una forma di interiorità mentale di cui soltanto il portatore sarebbe a conoscenza e che questi esprimerebbe secondo una forma esplicita, linguistica o testuale. Wittgenstein sottolinea che è l'espressione stessa a costituire il concetto di disagio. Nelle *Ricerche filosofiche* ricorda come il suo concetto di dolore sia maturato con il linguaggio, ma ciò non significa che non esista il dolore: non siamo di fronte ad una teoria strettamente linguistica. Wittgenstein non dice che il dolore ha a che fare soltanto con la sfera linguistica ma che, come abbiamo visto, è linguistico/espressivo il concetto di dolore, e noi non abbiamo altro al di fuori del concetto di dolore se parliamo di filosofia, di espressione. Il linguaggio per Wittgenstein è un medium oscuro, non trasparente. Wittgenstein porta la riflessione su di un piano in cui siamo condannati ad una dimensione immersiva dalla quale non possiamo uscire; questa dimensione è ciò che ci permette di andare avanti e costruire una visione, ma al tempo stesso è ciò che ci impedisce di avere uno sguardo terzo dall'alto.
Intervento: Si è fatto più volte riferimento nel corso della lezione all'intreccio, significativo nel caso di Wittgenstein, tra dato biografico e opera filosofica. Wittgenstein si trova a esperire la fine di un regno e di un impero, che è però anche la fine di un sistema di regole, di un certo tipo di mondo che va al di là della fine dell'impero austro-ungarico. È come se nelle due opere maggiori, il *Tractatus* e le *Ricerche filosofiche*, ci fosse inizialmente una sorta di restaurazione di un certo ordine e però emergesse poi una dimensione antifondazionalista, che potrebbe essere interpretata come l'esito di un crollo di alcune certezze. Quanto conta, quindi, il fattore biografico nello sviluppo del pensiero di Wittgenstein?
Risposta: Si tratta di una questione molto ampia. Su alcuni aspetti che riguardano la *finis Austriae*, la fine di un mondo e l'ingresso di uno nuovo, è necessario evidenziare che Wittgenstein era più portato per riflessioni di tipo interiore ed esistenziale: nelle sue pagine non ci sono molti riferimenti di tipo politico e sociale. Egli fu però molto influenzato dalla lettura de *Il tramonto dell'Occidente* di Spengler e dalla critica al concetto di *Zivilisation*. Alcuni spunti, da questo punto di vista, fanno pensare a Wittgenstein non come a un progressista che crede nel miglioramento della società e della civiltà. A tal proposito sono interessanti le letture di Gargani, che probabilmente per primo e con più forza ha lavorato su questo aspetto, e quelle di Cacciari, che in *Krisis* parla di Wittgenstein in relazione a Otto Weininger e a Oswald Spengler, ovvero di una crisi del modello pre-novecentesco della società e della cultura in cui anche Wittgenstein è inserito. Nella prima parte degli anni Venti, tornato a Vienna, Wittgenstein ebbe dei contatti con il Circolo di Vienna e con alcuni dei suoi membri mantenne rapporti (con Moritz Schlicht in particolare), ma tali rapporti non furono di lunga durata, proprio perché gli intellettuali legati al Circolo andavano in una direzione che a lui non interessava.
Come leggere oggi il *Tractatus* all'interno della produzione wittgensteiniana rappresenta forse il tema più dibattuto e più caldo. È prevalente l'idea che il *Tractatus* contenga una teoria raffigurazionista del linguaggio: il linguaggio raffigura la realtà in modo atomistico, ci sono delle proposizioni che raffigurano dei fatti secondo il modello della geometria proiettiva e Wittgenstein elabora un sistema in cui c'è una forma logica della proposizione che cala perfettamente sui fatti

[97] L. Wittgenstein, *Lezioni e conversazioni sull'etica, l'estetica, la psicologia e la credenza religiosa*, cit. p. 73.

della realtà. Il linguaggio ha la capacità di raffigurare la realtà con proposizioni che devono essere logicamente sensate. Ciò che si situa al di fuori del linguaggio, pertanto, risulterebbe essere insensato. Per Wittgenstein tutta la filosofia è critica al linguaggio fin dalle prime battute. Che tale posizione sia considerata come una teoria specifica all'interno del *Tractatus* e che poi nel secondo Wittgenstein essa non rappresenti più una teoria è stato messo in discussione da alcuni interpreti. Alcuni invece hanno continuato ad abbracciare l'interpretazione tradizionale, secondo la quale Wittgenstein sarebbe intenzionato a proporre una teoria del linguaggio definita e definitiva di tipo logicizzante più che neopositivistico (quindi in questo senso molto influenzata da Frege e da Russell). L'aneddoto biografico intrecciato alla dimensione teorica in questo caso è interessante. Alcuni commentatori, e Wittgenstein stesso, riportano che uno dei motivi che lo indusse a negare la teoria raffigurativa del *Tractatus*, quella per cui una proposizione esprime logicamente un fatto, fu legato all'incontro con l'economista Piero Sraffa che, mimandogli il gesto di una smorfia napoletana, gliene chiese il significato. Questo gesto fu per lui significativo di una emersione della dimensione pragmatica e ordinaria, la quale mostrava l'insufficienza di quel tipo di strumento tecnico individuato nel *Tractatus*. Un ulteriore elemento biografico significativo può essere rinvenuto nella partecipazione alla conferenza del filosofo della matematica di orientamento intuizionistico Luitzen Broewer, che aveva un'impostazione totalmente opposta a quella dei suoi maestri Russell e Frege che erano invece logicisti e volevano eliminare l'intuizione dal campo della matematica. Fu molto colpito da questa conferenza e l'idea che il linguaggio, come aspetto organico, sistemico e costruttivo, si costruisca via via e diventi poi espressionismo intransitivo nasce dalla proposta broeweriana di una matematica che va avanti per intuizioni e non per logica. Ci sono quindi molti aspetti che legano teoria filosofica e aspetti biografici.
Intervento: Nel corso di questa lezione è stato centrale il tema della concretezza del linguaggio, del gioco linguistico come ciò che acquisisce significato solo in un contesto vissuto. A questo proposito mi sembra importante la questione della corporeità (come abbiamo visto: la presenza di un gesto; ma anche l'intonazione con la quale leggiamo una poesia), per cui uno stesso enunciato può acquisire significati diversi in relazione a questo aspetto. Riguardo al problema del linguaggio che ruolo occupa dunque la corporeità? Per Wittgenstein c'è una differenza tra il medium linguistico scritto e il medium linguistico vivo? Posto che il linguaggio è un medium oscuro, Wittgenstein arriva a svalutare quelle forme di comunicazione che fanno a meno della corporeità, in quanto potenzialmente più ambigue di altre? Se la risposta è affermativa, è possibile giungere a un'interpretazione univoca di un enunciato, almeno in quelle situazioni in cui la comunicazione si svolge in un contesto concreto e in cui i parlanti condividono uno stesso background sociale? O in nessun caso si potrà mai arrivare a comprendere esaustivamente il significato di un atto linguistico? La celebre affermazione di Wittgenstein «su ciò di cui non si può parlare si deve tacere» può riferirsi anche a questo aspetto?
Risposta: In Wittgenstein non si trova una trattazione sistematica della corporeità, ma sono presenti alcuni passaggi nelle *Ricerche filosofiche*. Il corpo è fondamentale nel senso da lei rilevato: il significato di un'espressione è sempre un significato incarnato. Ma Wittgenstein non fa una trattazione specifica né una comparazione analitica fra medium diversi, dicendo però che sono entrambi importanti in base alle circostanze.
Leggiamo direttamente dalle lezioni 2 e 3:
Potresti pensare che l'Estetica è una scienza che ci dice cosa è bello – quasi troppo ridicolo per parlarne. Suppongo che dovrebbe includere anche quale tipo di caffè ha un buon sapore. 3. Vedo all'incirca questo – che c'è un ambito dell'espressione del piacere, quando gusti un buon cibo o annusi un buon odore, ecc., e poi l'ambito dell'arte, che è del tutto diverso, benché spesso puoi fare la stessa faccia quando senti un pezzo di musica e quando gusti un buon cibo. 4. Supponiamo che tu incontri qualcuno per strada che ti dica di aver perduto l'amico più caro con una voce che esprime intensamente la sua emozione. Potresti dire «era straordinariamente bello il suo modo di esprimersi». Supponendo che tu abbia allora domandato: «Che cosa c'è di simile fra la mia ammirazione per quella persona e il piacere provato mangiando un gelato alla vaniglia»? Istituire un

confronto sembra abbastanza disgustoso. (Puoi però connetterli con casi intermedi). Supponi che qualcuno dica «Ma questo è un genere abbastanza diverso di piacere». Ma hai forse imparato due significati di «piacere»?[98]
Non si può dire che siano ambiti molto diversi e quindi non è possibile distinguere un'ontologia dell'arte e un'ontologia della vita quotidiana. C'è una differenza, ma non è una differenza qualitativa, ontologica: ci sono solo differenze di grado, ovvero casi intermedi, nessi. Wittgenstein parla spesso di questi nessi intermedi che costruiscono una rete di relazioni sulla base della quale si costruiscono poi somiglianze e differenze. Usiamo ad esempio la stessa parola "piacere" in situazioni diverse perché ci sono dei nessi, delle somiglianze. E questo passo è fondamentale per capire il suo modo di procedere. La composizione poetica di cui parla Wittgenstein, il filosofare come *dichten*, è in questo senso un *dichten* come un immaginare e un ricordare, un creare delle scene. Non si tratta di un *dichten* nel senso della poesia in versi.
Nel punto 6 prosegue:
Come si esprime il gradimento di qualche cosa? È solo ciò che diciamo, oppure le interiezioni che usiamo, le smorfie che facciamo? Ovviamente no. È, spesso, quanto frequentemente io leggo qualche cosa o quanto frequentemente io indosso un vestito. Forse, non direi neppure «è bello», ma lo indosserei spesso, o lo guarderei[99].
È qui presente una valorizzazione di quella che oggi si definisce "estetica dell'apprezzamento". Tutti questi spunti andrebbero ritrovati all'interno di una trama. In Wittgenstein non troviamo delle riflessioni totalmente sistematiche. Questi passi che sono stati richiamati non devono però indurci a pensare che Wittgenstein sia un sostenitore del relativismo e dell'impossibilità di stabilire un significato fisso. Wittgenstein dice esattamente il contrario: ogni volta che ci troviamo in una situazione siamo solitamente in grado di cogliere il significato e di comprenderci, fatta esclusione per le possibilità di fraintendimento. Derrida fa della possibilità di fraintendimento una legge: dato che possiamo fraintenderci, allora vuol dire che di principio il fraintendimento è alla base della nostra comunicazione. In questo senso Derrida è un filosofo tradizionale, ragiona sulle condizioni di possibilità e sulla purezza: dato che è possibile l'impuro, ovvero la possibilità di fraintendimento, allora il puro non esiste. Wittgenstein invece si muove su un modello di pensiero completamente diverso: nell'occasione le persone convergono su quel significato, ma possono poi presentarsi delle occasioni diverse in cui il significato si mostra diverso da quello iniziale. C'è un esempio emblematico che Wittgenstein richiama, a proposito del sorriso: se una persona sorride è possibile interpretare quel sorriso come sorriso d'amore, o vi si possono intravedere delle intenzioni inconsce e interpretarlo come sorriso fasullo e quindi come esprimente l'opposto del suo significato. Questo per Wittgenstein è l'esempio di un caso in cui è possibile certamente sbagliarsi, non captando il significato del sorriso, ma è anche il caso in cui si può indovinare il significato di quel sorriso. La filosofia di Wittgenstein ha a che fare con un rinnovamento della sensibilità: è la continua sollecitazione ad accordare le nostre corde del violino con le corde della realtà attraverso questa presentazione di casi. Quando fa riferimento alla filosofia come rappresentazione perspicua egli intende questo: il suo scopo è presentare un mosaico di casi in modo tale che l'interlocutore riesca ad avere una visione più ampia e perspicua possibile di questo mosaico, senza mai però poterlo esaurire.

Intervento: La mia domanda riguarda la ricezione di Wittgenstein. A proposito dell'assenza di un principio esplicativo e di un ripensamento della razionalità mi è venuto in mente il saggio *Crisi della ragione* a cura di Gargani, che si presenta come un tentativo alternativo al pensiero debole di Vattimo e Cacciari. Quel tentativo non viene oggi completamente abbandonato: penso ad esempio, all'*Almanacco di Filosofia e Politica* (ed. Quodlibet) che intitola il suo primo volume *Crisi dell'immanenza* (riprendendo appunto *Crisi della ragione*) e mi chiedevo se, dal punto di vista dell'estetica, si può ripensare a quel tentativo anche attraverso l'estetica di Wittgenstein.

[98] Ivi, pp. 68-69.
[99] Ivi, pp. 69-70.

Risposta: Credo che quanto suggerito sia possibile. È vero, credo che Wittgenstein rappresenti un'alternativa e così io ho imparato a trattarlo attraverso il principale creatore di questa alternativa che è appunto Gargani. Altri vostri interventi mettono in campo il pensiero Rorty. Ci sono dei tentativi di *post-analytic philosophy*: ad esempio Stanley Cavell in *The claim of reason* (*La riscoperta dell'ordinario*) usa moltissimo Wittgenstein in una prospettiva che è a mio giudizio molto interessante. Purtroppo in Italia si pensa che o si è razionalisti oppure si è irrazionalisti. Io invece penso che il contrario di "ragione" sia "passione" più che "irrazionale". L'idea del pensiero debole, del postmoderno, di una forma di desoggettivazione, di cui condivido anche alcune prospettive, non è sicuramente ciò che aveva in mente Wittgenstein. Gargani in questo senso ha provato una via diversa, in cui la razionalità non è mai pura, è sempre frammista; il discorso scientifico non è mai completamente razionale, ma questo non significa che esso sia frutto di invenzioni. Citavo Cavell, perché egli mostra bene come Wittgenstein sia il vero bastione contro lo scetticismo: questo aspetto è molto importante perché, se ci si riflette, fondazionalismo e scetticismo sono speculari, vanno d'accordo. Se si è inseriti nel paradigma moderno di soggettivismo/oggettivismo e non si crede all'oggettivismo allora rimane solo il soggettivismo, c'è solo il privato, un contesto lontano dal discorso pubblico e intersoggettivo. Cavell, invece, parla di Wittgenstein come di un filosofo della relazione: l'espressionismo linguistico di Wittgenstein non permette che ci sia solo una dimensione in cui c'è un oggetto e un soggetto e bisogna stabilire quali sono le condizioni di verità di questo rapporto, ma c'è piuttosto un intreccio di vari attori. Wittgenstein non fa una riflessione sul soggetto, sulla soggettività. Il linguaggio esprime il soggetto, ma il rapporto con il mondo è subito intersoggettivo, culturale, comunitario. In una filosofa relazionale è necessario descrivere e chiarire situazioni, eventi, occasioni, intervenendo qualora non si raggiungano degli accordi soddisfacenti. Quindi la filosofia di Wittgenstein è un contestualismo vivo anziché una teoria generale e complessiva. Ecco perché la *pars construens* appare così evanescente: perché secondo Wittgenstein essa non costituisce un compito della filosofia. Quest'ultima ha il ruolo di guardiano contro i rischi del fondamentalismo e dello scetticismo; serve come tecnica di chiarimento linguistico e concettuale affinché poi altre discipline facciano il loro dovere. Ecco: Rorty ha preso tutto questo e l'ha trasformato in qualcosa di diverso da Wittgenstein e da Gargani, facendo emergere maggiormente il contestualismo americano, con una accezione anche politico-liberale. Gargani vede in Rorty un tipo di pragmatismo che lascia sì alla filosofia uno spazio importante, ma che però non le attribuisce ciò che lei ha detto (la politica è compito della politica non della filosofia). Quindi è evidente che Wittgenstein possa dirci molto su questi argomenti. In passato mi sono occupato di *legal studies* e quindi di Roberto Mangabeira Unger e molti altri, e tali riflessioni erano caratterizzate da una visione che partiva da Austin, dal pragmatismo, dall'idea della performatività e anche da Wittgenstein: questi autori però hanno applicato tutto ciò al proprio ambito tematico. Wittgenstein a tutto questo non arriva, si è fermato prima perché ha preso altre strade.

Intervento: Per prima cosa volevo dire che, da questo intervento, quello che mi è parso di capire di Wittgenstein è che è un filosofo dell'estrema libertà, nel senso di un utilizzo pratico della ragione atto a scandagliare di volta in volta il reale attraverso strumenti che però si adattano a quello che si conosce. Mi sono riferito a Rorty, in relazione al volume di Mitchell (*Pictorial turn*), per evidenziare lo slittamento tra il primo e il secondo Wittgenstein: se da una parte c'è il tentativo logico di spiegare attraverso il *linguistic turn* la filosofia stessa, dall'altro lato la cosa interessante è che Wittgenstein ha ispirato gli atti linguistici. Mi interessava mettere in evidenza il momento in cui il gioco linguistico entra a far parte di un qualcosa che di per sé non è stato grammatizzato fino a quel momento: ossia l'immagine. Mi sembra possibile applicare il gioco linguistico al gioco di immagini. Mi pare inoltre interessante mettere in evidenza come qualcosa di difficilmente grammatizzabile come le immagini stia piano piano acquisendo una grammatica, per poi arrivare a giocare sulla grammatica stessa (mi riferisco, ad esempio, ai *meme*, ossia all'associazione di immagini e parole che costituiscono significati terzi rispetto a ciò che effettivamente sono queste due forme associate; un meme di solito si costituisce di più *layers*, proprio perché si può giocare sul

gioco stesso, costruendo significati su significati attraverso una grammatizzazione di immagini prime o "basi", che poi vengono declinate rispetto al risultato finale). Mi interessa evidenziare come in Wittgenstein si possa parlare non tanto di una fondatività grammaticale (la grammatica universale di Chomsky), quanto piuttosto di ciò che aiuta a costruire la significazione, per poi creare interazioni tra persone attraverso (oggi) l'utilizzo del social network.

Risposta: Prima di tutto bisogna chiarire che la grammatica di cui si parla non è una grammatica del linguaggio scritto, ma una grammatica filosofica. In Wittgenstein il linguaggio è considerato nella sua forma più estesa e complessa che include toni, smorfie, atmosfere, climi. Chiarito questo aspetto, è possibile considerare sensatamente l'idea di una "sinestetizzazione" grammaticale. Wittgenstein dice che l'essenza è espressa dalla grammatica. Ma la grammatica di Wittgenstein non è la grammatica di Chomsky: è la grammatica come dedalo continuo, come costruzione di strade, di città. Wittgenstein insiste molto sul fatto che noi siamo attratti da una tendenza ad unire, a sistematizzare, a classificare, a fare teorie, ecc. Si tratta di una tendenza "culturale" in quanto propria di una cultura che ha sempre sviluppato attenzione per un'indagine di tipo causale, ma è necessario essere cauti a non ontologizzare il suo gioco linguistico, la forma di vita, la sua grammatica, perché altrimenti si andrebbe nella direzione contraria a quella da lui indicata. Qualunque sia l'origine di questa tendenza (che oggi attribuiremmo a meccanismi biologico-neuronali o considereremmo da una prospettiva evolutiva), il lavoro filosofico deve sempre sottrarre terreno a questa attitudine. Per Wittgenstein il filosofo è consapevole del caos del mondo e in esso si muove a proprio agio.

Intervento: Talvolta può risultare difficile approcciarsi all'estetica ritenendola uno studio basato su considerazioni linguistiche: essa potrebbe uscirne quasi sminuita in quanto disciplina, e sarebbe messa in secondo piano l'immagine, che è ciò a cui si attinge per arrivare alla contemplazione estetica. Vorrei fare ancora riferimento alle considerazioni emerse circa "il buono" e "il bello", visti non come semplici caratteristiche o espressioni linguistiche, ma quali occasioni per il sorgere dell'espressione. Viene da pensare che Wittgenstein non voglia trasportare l'estetica su di un piano linguistico, ma che voglia piuttosto contestualizzare quanto detto e quindi riflettere sull'espressione che si usa in base al contesto e all'occasione del momento. Non mi sembra, quindi, un voler sminuire l'immagine per concentrarsi sulla parola ma, invece, un dar valore alla parola in riferimento al momento preciso, al contesto, alla situazione in cui essa viene pronunciata.

Risposta: È necessario cercare di considerare Wittgenstein non come un filosofo del linguaggio in cui è presente una rilevanza maggiore del linguistico sul non linguistico. Come abbiamo ricordato all'inizio del nostro incontro, Wittgenstein non aveva una formazione filosofica, era un ingegnere e aveva studiato filosofia da autodidatta, conoscendo Russell e Frege, matematici e filosofi del linguaggio. Questi erano gli strumenti di cui egli era in possesso. Nelle *Lezioni* argomenti ricorrenti sono il giudizio, la valutazione, l'espressione estetica dal punto di vista linguistico, ecc., ma non la questione dell'immagine che non è trattata direttamente, sebbene quanto egli afferma in relazione ad altre questioni possa valere anche in riferimento all'immagine. Più che di un *contestualismo* (che rimanda ad una dimensione sociologica in cui il contesto viene considerato come qualcosa di fisso, dettato da regole, e perciò ontologizzato), io parlerei di *esperienzialismo*, ossia di una filosofia dell'esperienza ma nel senso di una filosofia *con* l'esperienza, di una filosofia che parte dal basso, dalle occasioni della vita quotidiana. Wittgenstein è consapevole di quanto questo approccio sia faticoso e determini uno scarso seguito. L'unico modo per essere wittgensteiniani, e per far proprio questo tipo di sguardo, è non essere wittgensteiniani. Alla fine della Terza lezione egli scrive: «Quanto di quel facciamo è cambiare lo stile del pensiero e quanto di quel che io faccio è cambiare lo stile del pensiero, e quanto di quel che io faccio è persuadere gli altri a cambiare il loro stile di pensiero»[100]? Quello di Wittgenstein è un lavoro di persuasione condotto attraverso argomenti logico-razionali e logico-linguistici, ma con una finalità di altro tipo. Wittgenstein è una miniera

[100] Ivi, p. 95.

inesauribile, quanto egli scrive è come una materia informe che presenta sempre nuove possibilità di ricombinazione e ricomposizione al di là delle interpretazioni che vi si danno.

Bibliografia

Diamond C., Conant J., *Rileggere Wittgenstein*, a cura di P. Donatelli, Carocci, Roma 2000.
Wittgenstein L., *Pensieri diversi*, a cura di M. Ranchetti, RCS, Milano 2001.
Wittgenstein L., *Ricerche filosofiche*, a cura di M. Trinchero, Einaudi, Torino 1974.
Wittgenstein L., *Lezioni e conversazioni sull'etica, l'estetica, la psicologia e la credenza religiosa*, a cura di M. Ranchetti, Adelphi, Milano 1995.
Wittgenstein L., *Note sul "Ramo d'oro" di Frazer*, Adelphi, Milano 1975.

Protocollo del seminario di Andrea Pinotti
L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica di W. Benjamin
Giovedì 9 Luglio 2020

Redatto da:
Antonio Grilli, Maddalena Borsato, Serena Pillitu, Valentina Grisorio

Andrea Pinotti presenta e analizza *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (*L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*) di Walter Benjamin. Il saggio sull'opera d'arte di Walter Benjamin si può classificare come un breve e intenso classico contemporaneo. In grado di suscitare interesse e dibattito anche tra filosofi vicini a Benjamin stesso, quali Theodor Adorno, Max Horkheimer e Gretel Karplus, è ancora oggi uno dei testi più adottati nei corsi universitari di estetica nelle facoltà di filosofia, ma anche uno dei saggi più letti al di fuori dell'area prettamente filosofica, soprattutto da storici dell'arte, architetti e designers. La sua lunga e vasta circolazione si deve a uno stile di scrittura apparentemente semplice e dai confini concettuali sfumati, i quali nascondono in realtà un'ampia ricchezza di tematiche contenute in poche pagine molto dense.
Sulla stesura e sulla pubblicazione dell'opera emergono subito una serie di questioni. Benjamin non licenziò mai una pubblicazione ufficiale in lingua tedesca. Ne esistono cinque differenti versioni, di cui quattro in tedesco e una in francese. Il primo dattiloscritto risale al 1935 e risulta secondo Pinotti il più interessante perché precede alcuni interventi critici di Adorno, dei quali Benjamin terrà conto nelle stesure successive, l'ultima delle quali nel 1939. La versione in francese, tradotta da Pierre Klossowski, fu l'unica che venne pubblicata quando Benjamin era ancora in vita, nella rivista diretta da Horkheimer, *Zeitschrift für Sozialforschung*, ma sconfessata subito dopo dall'autore stesso. Un'edizione definitiva del saggio in tedesco venne pubblicata per la prima volta postuma, negli *Schriften* del 1955. Benjamin continuò fino alla fine della sua vita a raccogliere materiale per il saggio sull'opera d'arte, che egli riteneva complementare a un'altra sua opera, le *Tesi di filosofia della storia*[101]. Il saggio sull'opera d'arte doveva essere per lui una sorta di premessa estetica o di teoria dell'arte ai *Passagenwerk parigini*[102] – l'ambizioso tentativo di descrivere la modernità rispecchiata nelle strade parigine del XIX secolo – laddove le *Tesi* ne avrebbero costituito la premessa storico-filosofica. L'esito di queste diverse integrazioni ai *Passagenwerk* non hai mai visto la luce, perché Benjamin, dopo essersi rifugiato a Parigi per sfuggire al nazionalsocialismo, nel tentativo di raggiungere nel 1940 via nave gli Stati Uniti passando per Spagna e Portogallo, venne intercettato sui Pirenei dalla polizia di frontiera spagnola e, per paura di essere deportato, si suicidò

[101] Si trova in edizione italiana: W. Benjamin, *Tesi di filosofia della storia*, Mimesis, Milano-Udine 2012.
[102] In italiano: W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, a cura di R. Tiedemann, Einaudi, Torino 2002.

la notte stessa in cui venne catturato con una dose cospicua di morfina. Sui Pirenei, a Portbou, è stato eretto un memoriale a lui dedicato, ancora oggi meta di pellegrinaggio.
In Italia *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* venne pubblicato per la prima volta nel 1966 in una collana Einaudi di filosofia, tradotto da E. Filippini e curato da C. Cases. Più volte ristampato nel corso dei decenni, si trova oggi in versione italiana in diverse edizioni, tra le quali si distinguono particolarmente quella nella collana Saggine[103] curata da F. Desideri, che compara tre diversi dattiloscritti, e l'insieme di saggi *Aura e cho*c[104] a cura dello stesso A. Pinotti e di A. Somaini, che raccoglie anche gli appunti degli ultimi anni di vita di Benjamin nei cosiddetti *Paralipomena*.
Pinotti inaugura l'analisi del saggio mostrando un breve frammento del programma televisivo *Ways of seeing* di John Berger. Nel 1972 questo famoso critico d'arte e scrittore realizza il programma, composto di diverse puntate e trasmesso dalla BBC, in cui sono riprese molteplici questioni toccate nel saggio, dalla riproducibilità alla storicità della percezione – si colgono già nel plurale del titolo stesso – mostrando così come Benjamin sia stato il pioniere di tematiche divenute poi di dominio comune. In particolare, all'inizio della prima puntata, Berger è alla *National Gallery* e, in maniera quasi iconoclasta, simula di incidere e ritagliare con un taglierino il volto di Venere dal dipinto *Venere e Marte* di Botticelli e di farne centinaia di migliaia di cartoline: grazie a questa scena Pinotti dà avvio all'analisi dell'opera con quello che, fin dal titolo, è uno dei suoi temi principali, ossia la riproducibilità. Benjamin risulta sin dall'inizio del saggio inequivocabile su tale questione: sarebbe erroneo restringere all'epoca moderna e all'invenzione della fotografia l'idea di riproducibilità[105]. L'opera d'arte, nel corso della storia e tramite differenti processi – come il calco, la fusione, le copie di bottega degli allievi, ma anche in maniera tecnica tramite le matrici quali l'incisione e la xilografia – è sempre stata riproducibile. Occorre piuttosto sottolineare, secondo Benjamin, la forza dirompente dell'invenzione della fotografia e la rapidità dell'evoluzione dei dispositivi fotografici. Quest'idea era già stata affrontata dal filosofo in un breve saggio dei primi anni Trenta, intitolato proprio *Piccola storia della fotografia*[106], il quale anticipa molti dei temi ripresi e approfonditi ne *L'opera d'arte*.
Risulta indubbio, quindi, che in merito alla riproducibilità, pur non essendo una categoria specifica del XX secolo, la fotografia abbia impresso un indice quantitativo talmente incomparabile ai casi precedenti da trasformarsi in un vero e proprio valore qualitativo: non si riesce più a fruire delle opere d'arte prescindendo dalla loro riproduzione fotografica. Benjamin insiste nel sottolineare come la fotografia abbia cambiato proprio il nostro modo di vedere e invita altresì ad adottare una prospettiva nuova sul tema. Pinotti ricorda che si sono spesi molti sforzi all'avvento della fotografia per decidere se essa potesse essere annoverata tra le arti – come sempre accade, quando un nuovo *medium* si affaccia al mondo, ci sono tecnoentusiasti e tecnofobi – e non ci si è resi conto che la domanda giusta non è tanto quella sullo statuto della fotografia come arte, quanto piuttosto sulla modificazione definitiva del nostro modo di fare esperienza dell'arte all'avvento di tale *medium*. L'artisticità del fotografico viene efficacemente e giustamente accantonata da Benjamin, il quale invece pone il problema in modo più interessante interrogandosi sulla nostra percezione della storia dell'arte non fotografica tramite l afotografia. Heinrich Wölfflin, uno degli storici dell'arte più influenti e tradotti del primo '900, si era già interrogato prima del filosofo sulla questione. Egli si occupa in un saggio minore del 1914 del problema di come poter fotografare le sculture[107], intuendo dunque tra i primi che la fotografia stava diventando il *medium* standard attraverso cui si sarebbe in maniera sempre maggiore fruito dell'arte. Dato che essa non consente l'apprezzamento della volumetria della scultura, bensì congela la statua dal punto di vista dell'obiettivo del dispositivo

[103] W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Tre versioni (1936-39)*, a cura di F. Desideri, Donzelli, Roma 2011.
[104] W. Benjamin, *Aura e Choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti e A. Somaini, Einaudi, Torino 2012.
[105] «In linea di principio, l'opera d'arte è sempre stata riproducibile» (W. Benjamin, L'opera d'arte, cit., p. 18) .
[106] W. Benjamin, *Piccola storia della fotografia*, in *Aura e Choc*, cit,. pp. 225-244.
[107] H. Wölfflin, *Fotografare la scultura*, a cura di B. Cestelli Guidi, Tre Lune, Mantova 2008.

tecnico, lo studioso si domanda come si sarebbero dovute fotografare dunque le statue in maniera corretta: una domanda banale che in realtà nasconde molte questioni di natura percettologica ed estetologica – per esempio la riduzione alla bidimensionalità di un oggetto tridimensionale – che Benjamin riprende e approfondisce nel saggio.
Cosa fa di un oggetto un'opera d'arte e come distinguere una riproduzione dall'originale? La Gioconda, per esempio, è stata riprodotta a tal punto che si ha l'impressione che il prototipo sia scomparso dietro le sue moltissime variazioni. Numerosi artisti – da Botero a Picabia, da Warhol a Duchamp e Basquiat – hanno lavorato nel tentativo di recuperare l'espressività della Monna Lisa, andata perduta nella sua riproduzione incessante. Eppure senza la fotografia e senza la possibilità manipolatoria delle immagini, la storia della nostra esperienza delle immagini sarebbe oggi del tutto differente. Secondo Pinotti, in riferimento alla Gioconda e alla sua riproducibilità, è eclatante soprattutto l'immagine dei turisti di fronte al famoso dipinto, i quali, riflessi nello specchio antiproiettile, mostrano più interesse nei confronti dei propri autoscatti ostentativi che non nel quadro in sé, il quale trova sicuramente un pubblico più attento al *bookshop*, dove è riprodotto su ogni tipo di gadget.
Il concetto di *aura* risulta essere, dopo quello di riproducibilità, il secondo tema centrale che emerge nel saggio di Benjamin. Il filosofo intende analizzare e spiegare le ragioni di quella che egli definisce come *Verfall* dell'*aura*, termine tedesco che viene utilizzato, oltre che nel saggio preso in esame, anche in *Piccola storia della fotografia*, e che viene tradotto, solitamente, con il termine "caduta" oppure "decadenza". Nonostante l'enorme importanza che questo concetto riveste all'interno del saggio, Benjamin non definisce mai propriamente "l'essenza" dell'*aura*. Ci dà, piuttosto, qualche spunto per cercare di coglierne il significato, attraverso quelle che Pinotti definisce "formulazioni paradossali". Una di queste, in particolare, sembra avvicinarsi maggiormente a una definizione vera e propria di *aura*: «Che cos'è, propriamente, l'aura? Un singolare intreccio di spazio e di tempo: l'apparizione unica di una lontananza, per quanto questa possa essere vicina». (p.21)
Rispetto al problema dell'*aura*, Benjamin riflette, dunque, sulla coppia oppositiva "vicino\lontano"[108]. Nel riferirsi a questo particolare binomio antitetico, va notato che, nella sua apparente semplicità, l'opposizione vicino\lontano si carica spesso di molteplici significati simbolici, pragmatici, affettivi, emotivi, culturali (come avviene anche, per esempio, con le coppie oppositive alto\ basso o destra\ sinistra). "Vicino" e "lontano" sono determinazioni spaziali, ma sono, allo stesso tempo, determinazioni di una spazialità simbolica che assume un carattere culturale. Tornando all'esempio della *Gioconda* e alla metafora del pellegrinaggio, si va, come in pellegrinaggio, al Louvre per cercare di avvicinarsi alla *Gioconda*, ma la *Gioconda* guarderà sempre i visitatori "dall'alto in basso", imporrà sempre un atteggiamento di rispetto, un atteggiamento quasi di religiosa venerazione. In questo particolare rapporto con l'opera autentica, originale, unica, il rispetto che si prova davanti all'opera stessa ha a che fare con un'esperienza di carattere inequivocabilmente religioso. Inoltre, la metafora del pellegrinaggio risulta particolarmente calzante perché le persone si spostano fisicamente per vivere tale esperienza. In questa dialettica tra vicinanza (ci si sposta fisicamente per avvicinarsi all'opera d'arte) e lontananza (l'opera, per quanto vicina possa essere, risulterà inevitabilmente lontana), si delineano le caratteristiche della "modalità auratica" del fare esperienza dell'arte.
Cosa succede, dunque, dal punto di vista di Benjamin, con l'invenzione della fotografia? Per prima cosa, sembra perdere di importanza il concetto di *autopsi*a dell'opera d'arte. Per Pinotti questo è uno degli innumerevoli casi in cui il pensiero di Benjamin ha una forza profetica. Mentre ancora si ragiona della fotografia come di un oggetto offerto alla percezione visiva (la fotografia si guarda con gli occhi come si guarda un quadro o una statua), Benjamin parla della fotografia come di "un oggetto tattile". La fotografia per Benjamin "viene alla mano", è un oggetto manipolabile e la

[108] Pinotti osserva che Benjamin, probabilmente, è influenzato, in questo caso, dal pensiero di Georg Simmel, il quale aveva riservato a questi due concetti svariate riflessioni all'interno delle sue opere.

manipolabilità del fotografico consente uno sguardo sulla cosa che non si potrebbe mai ottenere se andassi fisicamente in un luogo specifico per contemplare un'opera d'arte. La fotografia, cioè, consente uno sguardo su ciò che normalmente non è offerto alla percezione, permettendo di estendere in maniera *protesica* la propria conoscenza dell'oggetto. A partire da queste riflessioni, Benjamin prende in considerazione e rilegge il concetto di "aptico". Egli riprende questo concetto, in primo luogo, da A. Riegl, delle cui opere Benjamin era stato un lettore appassionato fin da adolescente. Riegl, a partire da una riflessione sull'arte antica, rifletteva sul passaggio da una *modalità tattile* di percezione a una *ottica-illusionistica.* Per esempio, se si guarda un prodotto della cultura visuale egizia si ha sempre la possibilità di seguire i contorni dei corpi che sono rigorosamente separati dallo sfondo e gli uni dagli altri e più ci si avvicina più si riesce ad apprezzare in termini di particolari. In questa modalità è come se l'occhio si trasformasse in un polpastrello. Al contrario, la modalità di percezione *ottica-illusionistica*, che Riegl rinviene, in particolare, a partire dall'arte tardoromana, è caratterizzata da una maggiore indistinzione tra le figure e lo sfondo e da una visione che si fa meno chiara a mano a mano che ci si avvicina all'opera[109]. Concetti molto simili a quelli di Riegl erano stati sviluppati anche da un altro storico dell'arte di cui Benjamin era stato allievo nel 1915 a Monaco, cioè H. Wölfflin. Egli applicava categorie simili a quelle di Riegl a periodi diversi della storia dell'arte. Per Wölfflin, se si confrontano un nudo di Dürer del Cinquecento e un nudo di Rembrandt del Seicento, si noterà che Dürer è sempre attento a distinguere con precisione dove finisce il corpo e inizia lo sfondo, laddove in Rembrandt è molto più difficile distinguere il corpo dallo sfondo. In questa analisi Pinotti nota come nel Cinquecento ci si affidi alle linee più che alle ombre e alle macchie (*stile lineare*), mentre nel Seicento si prediliga il contrario (*stile pittorico*[110]).

Benjamin accoglie queste riflessioni, ma mette in dubbio il primato cronologico del tattile sull'ottico. Per Benjamin non si procede dal tattile all'ottico, ma piuttosto da una *modalità ottica* (modalità auratica di esposizione dell'immagine) a una *modalità aptica* in cui si cerca di rendere quanto più possibile manipolabile l'immagine. Questo è un secondo aspetto in cui si mostra la forza profetica della riflessione benjaminiana: vi è una preconizzazione del mondo contemporaneo e del nostro modo di fare esperienza con le immagini (si pensi alla massiva presenza di *touch screens* nelle nostre vite quotidiane)[111].

Un'altra importante coppia oppositiva per Benjamin è costituita dai concetti di valore cultuale (*Kultwert)* e valore espositivo (*Austellungswert*). Il movimento dall'uno all'altro viene rinvenuto da Benjamin nella storia dell'esperienza delle immagini. Se l'immagine viene considerata dal punto di vista del suo valore cultuale, non è tanto importante che venga vista dal maggior numero di persone, quanto che l'immagine sia operativa all'interno di un certo culto, gestito da una persona speciale (lo sciamano oppure il sacerdote) a cui si pensa di poter "far fare" qualcosa con l'immagine stessa (per esempio, impetrare i favori degli dèi o della Madonna). Ancora nel Rinascimento alcune immagini di arte religiosa erano esposte solo in periodi limitati dell'anno oppure erano accessibili nel *sancta sanctorum* solo dal sacerdote o da pochi adepti. Tutto ciò cambia radicalmente nel momento in cui il fotografico diffonde l'immagine puntando alla sua massima visibilità.

Il saggio sull'opera d'arte presenta così un *cluster* di concetti, nessuno dei quali può ritenersi autonomo dall'altro. Come vedremo, per Benjamin l'auraticità dell'opera d'arte di cui sopra prende forma articolandosi dialetticamente con il concetto di "choc". Pensare la "storicità della percezione"

---

[109] Cfr. A. Riegl, *Industria artistica tardoromana*, Sansoni, Milano 1953.

[110] Cfr. H. Wölfflin, *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, Abscondita, Milano 2012.

[111] Nel 1928 anche Paul Valéry nel breve saggio *La conquista dell'ubiquità* scrive: «Così come l'acqua e il gas arrivano da lontano nelle nostre case rispondendo ad un nostro bisogno con uno sforzo quasi nullo, allo stesso modo saremo alimentati di immagini che nascono e svaniscono con un minimo gesto». Sia Benjamin che Valéry, pur in modi diversi, prevedono l'avvento di quella che Valéry definisce «distribuzione della realtà sensibile a domicilio». Cfr. Valéry P., *La conquista dell'ubiquità,* in *Scritti sull'arte*, Abscondita, Milano 2017.

appare come un tema cardine, da tener presente anche quando si parla di altri concetti – e quando Benjamin si mette dalla parte dell'artista e quando si sposta dal punto di vista del fruitore.
Pinotti ricorda su questo punto che la straordinaria densità di questo testo sta anche in questo: pur essendo un saggio non elaborato in maniera del tutto compiuta, perciò magari un po' confuso, a tratti quasi incompleto, nella sua brevità riesce a delineare quantomeno i contorni di un'estetica dell'autore, dell'osservatore ma soprattutto di un'estetica dell'opera in quanto tale.
Come abbiamo detto, Pinotti nota che Benjamin intende il discorso estetico come una premessa a tesi prettamente teoretiche e di filosofia della storia nello sguardo d'insieme della sua opera. Sin dalle prime pagine del saggio emerge il tema centrale della percezione, o meglio dei *modi del percepire* ed è evidente che questa analisi è intimamente legata per l'autore a questioni politiche[112].
In queste prime pagine l'analisi della storicità della tecnica artistica (in particolare le tecniche di riproduzione) funge da base per lo sviluppo del discorso sulla storicità del percepire.
Benjamin intende il nuovo *medium*, la fotografia, come un oggetto di cui abbiamo una percezione "tattile" (*taktisch*), nel senso che il fruitore può "manipolare" l'oggetto della sua esperienza estetica nel contatto con una fotografia. Il nuovo *medium* estende in maniera protesica la nostra possibilità conoscitiva del mondo nell'esperienza estetica[113], come dice Pinotti, dunque retroagisce sul nostro stesso modo di percepire la realtà e noi stessi. La fotografia o la sequenza di immagini cinematografiche che ci vengono incontro, che si espongono a noi in quanto fruitori più o meno attenti/distratti[114], ci permettono possibili sguardi diversi sull'oggetto rappresentato. Pinotti fa l'esempio di un capitello, del quale mi sarebbe impossibile osservare a fondo i particolari senza un supporto fisico, ad esempio una scala, una lente d'ingrandimento o altro. Grazie alla fotografia si ha invece la possibilità di osservare il capitello a trecentosessanta gradi, di più: si ha la possibilità di soffermare la propria attenzione su ciascun dettaglio. Nelle parole di Benjamin:

> attraverso la fotografia essa può, per esempio, rilevare aspetti dell'originale che sono accessibili soltanto all'obiettivo, che è spostabile e in grado di scegliere a piacimento il suo punto di vista, ma non all'occhio umano, oppure, con l'aiuto di certi procedimenti, come l'ingrandimento o la ripresa al rallentatore, può cogliere immagini che si sottraggono interamente all'ottica naturale. (p. 19)

La storia dell'evoluzione tecnica del *medium* artistico retroagisce sull'esperienza percettiva e sui suoi stessi modi possibili:

> Nel giro di lunghi periodi storici, insieme coi modi complessivi di esistenza delle collettività umane, si modificano anche i modi e i generi della loro percezione. Il modo secondo cui si organizza la percezione umana – il medium in cui essa ha luogo –, non è condizionato soltanto in senso naturale, ma anche storico. (p.21)

In tal senso la percezione è storicamente condizionata: Benjamin insiste sul fatto che nella dinamica biologica e meccanica dell'esperienza percettiva, il condizionamento storico del *modo* di questo stesso percepire si impone all'analisi come un elemento irriducibile – quindi spostare l'attenzione non sul *che cosa* ma piuttosto sul *come* percepiamo. Secondo Pinotti su questo come su altri punti, Benjamin deve molto alle riflessioni di Paul Valéry, anche se non sempre lo riconosce apertamente[115](come per Adorno, anche per Benjamin è vero che Valéry rappresenta un riferimento critico continuo).
Sin dall'inizio della presentazione Pinotti punta il focus sulla domanda fondamentale di Benjamin: come la fotografia (più in generale: ogni nuovo *medium* o tecnica) abbia cambiato il nostro modo di

[112] Giustamente secondo il professor Pinotti già nell'intendere una possibile "pluralità dello sguardo" nelle esperienze estetiche si profila il carattere storico del percepire (a breve vedremo meglio questo punto a proposito di ciò che il professore chiama "estensione protesica della conoscenza" nell'esperienza estetica).
[113] Si noti come qui ricorre un tema che è emerso in questi giorni anche in altri seminari – il valore cognitivo dell'arte.
[114] La fruizione attenta/distratta del fruitore (individuo/massa). Cfr. W. Benjamin, *L'opera d'arte*, cit., pp. 44-47.
[115] Per un'idea del confronto Pinotti rimanda al già citato P. Valéry, *La conquista dell'ubiquità*, cit..

fare arte – il nostro modo di autorappresentarci e di fare esperienza mediata di noi stessi e del mondo, di interpretare. L'avanzamento tecnico e scientifico ci fornisce sempre nuovi strumenti, più accurati e precisi, per analizzare la realtà. Questo è vero anche per l'arte, e la fotografia ed il cinema sono in questo senso paradigmatici.
Pinotti a questo punto articola ciò che per Benjamin è il concetto di "choc", che, come detto poc'anzi, si articola in un movimento di dinamica dialettica "statica"[116] con il concetto di "aura". Ancora una volta, nel testo l'analisi rimanda direttamente a questioni politiche dal momento che «portarsi più vicino le cose è per le masse attuali un'esigenza vivissima, quanto la tendenza al superamento dell'unicità di qualunque dato mediante la ricezione della sua riproduzione» (p.22).
Per Pinotti le riflessioni di Benjamin qui palesano di nuovo la loro dipendenza dal pensiero di Georg Simmel[117], il quale fu tra i primi ad interrogarsi sulle conseguenze della vita metropolitana moderna sull'essere umano *tout court*: infatti l'aumento esponenziale di stimoli percettivi a cui la metropoli costringe il suo abitante può esser causa di nevrosi, specie in individui che fino a quel momento conducevano vite con ritmi del tutto differenti.
Il continuo trambusto, il roboante subbuglio dei motori, dei treni, delle auto provocano nel cittadino moderno una sorta di callosità per questi stimoli percettivi. Non solo, sempre più stimoli, da intendersi anche come vere e proprie esperienze – dovute al continuo contatto con altre persone per via della densità di popolazione – creano il prototipo del cittadino moderno. Pinotti lo esemplifica con il tipico personaggio *blasé*, che ormai non si stupisce più di nulla.
Essere continuamente sovrastimolati in realtà costringe l'essere umano moderno, cittadino della metropoli, a un atteggiamento distratto rispetto alla maggior parte degli stimoli (percettivi e non solo) che il nuovo ambiente urbano gli impone. Questo porta a una sorta di ricezione distratta di questa sovrabbondanza di stimoli, la maggior parte dei quali si sedimenta nell'inconscio. Pinotti fa l'esempio della cronofotografia: il nuovo strumento tecnico – in questa prospettiva da intendersi in quanto tale, prima ancora che nell'uso artistico – permette un'analisi impossibile per l'occhio umano, come l'osservazione di ogni istante successivo delle zampe di un cavallo in corsa. Dunque perché il cinema può essere strumento rivoluzionario per Benjamin, allorché le masse ne avranno possesso e coscienza d'uso per sé? Esso permette di fare *esperienza mediata* di molti degli aspetti che, nella confusione e nel rumore della vita di tutti i giorni restano soppressi inconsciamente: «il film ha liberato l'effetto di choc fisico che il Dadaismo manteneva ancora per così dire impacchettato nell'effetto di choc morale, da questo imballaggio» (p.45).
É chiaro che Benjamin auspica la venuta di una possibile funzione sociale del nuovo mezzo artistico. Egli intravede in questo la possibilità di un "modo omeopatico" di gestire lo choc, come dice Pinotti: il cinema come *training*, come esercizio all'esperienza della violenza della quotidianità moderna (mediata, controllata, dosata) messa in sicurezza. Su questo, così come su molti altri punti, Benjamin anticipa le riflessioni che si svilupperanno poi dagli anni '60 in poi. In più, sulla base della visione e delle impressioni raccolte nei primi film (ad esempio le commedie di Chaplin), anticipa quello che poi sul piano artistico molti registi compiranno a pieno: l'analisi introspettiva dell'uomo moderno a tutto tondo, in un mondo che cambia velocemente. Basti pensare a Tarkovskij, al neorealismo italiano o ai film di maestri come Bergman e Pasolini. Il cinema e la fotografia, per le loro innovative caratteristiche tecniche, permettono un'esperienza riflessiva profonda del mondo e di noi stessi, in quanto esseri umani in un ambiente che cambia sempre più sotto il segno della tecnica.

Dibattito

[116] Con statica Pinotti intende sottolineare che per Benjamin questa dialettica non si completa in una sintesi definitiva.
[117] Pinotti rimanda a G. Simmel, *Le metropoli e la vita dello spirito*, Armando Editore, Roma 1996 (op. or.: G. Simmel, *Die Großstädte und das Geistesleben*, Petermann, Dresden 1903).

La discussione sembra proporre dei temi già toccati nelle giornate precedenti, creando una continuità con la lezione su Plessner e il discorso sul *Körperleib*, sulla corporeità, così come sulla storicità della percezione.

1. Ricollegandomi alla prima proiezione de La locomotiva dei fratelli Lumière, ho pensato al visore, il VR, il quale ha effetti diametralmente opposti se utilizzato da una persona che è abituata a immergersi nella realtà aumentata e da chi invece non lo è, il quale è portato a subire uno choc tanto forte da volersi momentaneamente allontanare da quel tipo di esperienza.

Sì, è vero. Oggi Benjamin passerebbe molto tempo su *Google Images*, o con un casco o un dispositivo di realtà aumentata. Volendo fare una forzatura, penso che ancora una volta sottolineerebbe la questione della vicinanza/lontananza. Con l'utilizzo del casco si sperimenta una forte sensazione di presenza: *being there* è il classico modo con cui i teorici della realtà virtuale caratterizzano quella sensazione peculiare che si sperimenta in ambienti a 360° e che ci toglie la libertà di poter distogliere l'attenzione. Ad esempio se ora io volessi distogliere l'attenzione dalla vostra immagine sullo schermo potrei farlo, al cinema ugualmente posso volgere l'attenzione altrove se il film mi spaventa, posso guardare la persona seduta accanto a me e realizzare che sto vedendo solo un film. Questo con il casco non può accadere: viene meno un *off*, non esiste la cornice. Il casco mi mette in presenza nell'ambiente, ma al contempo non posso vedere i miei piedi o le mie mani, a meno che non esista un avatar ma non è la stessa cosa. Mi distanzia insomma da me stesso, per cui non sono realmente presente.

2. Riflettevo sul cambio di regime estetico e in particolare su una performance, Organo Sangue *('63), ad opera degli azionisti viennesi. Ovviamente questa performance è stata ripresa, filmata. A oggi potremmo ritenere il video della performance un'opera d'arte, tenendo anche conto che l'azionismo viennese è più portato a essere vissuto come esperienza multisensoriale, piuttosto che contemplativa?*

Il tema della performance e quello delle installazioni hanno direttamente a che fare con il processo che Benjamin aveva iniziato a descrivere come il farsi incontro dell'immagine con lo spettatore. Il coinvolgimento, insomma. Lo esperiva nel teatro brechtiano con l'interruzione del processo immedesimativo dello spettatore nell'attore, e non a caso Brecht era grande ammiratore del teatro cinese e giapponese che non prevede la separazione tipicamente diderotiana tra il palcoscenico, dove agisce la rappresentazione degli attori, e il pubblico, ma è piuttosto un'osmosi, un *mutatis mutandi*, che è la stessa che paventano gli spettatori di Lumiere che temevano che il treno sarebbe passato attraverso lo schermo. Si tratta di esperienze che possono essere inscritte nell'archeologia dei media immersivi di oggi, che da questo punto di vista cercando di coinvolgere lo spettatore e di superare la dimensione della frontalità; a maggior ragione se sono interattivi ovvero se lo spettatore viene chiamato ad agire. Si cerca di superare quindi la dimensione della frontalità, non limitandosi ad ascoltare e guardare, ci sono delle *affordances* nel campo iconico.
Quanto al fatto che questi oggetti vengono registrati, ci si addentra in un'annosa questione che riguarda la questione del transitorio nell'arte contemporanea. Ci sono dei puristi che sostengono che la performance o l'installazione esistano solo nel momento in cui avvengono, tutto il resto è un supporto archivistico e documentario che non può essere identificato con l'opera né può aspirare ad accedere allo statuto di opera. Ovvero o sei lì hic et nunc, nel momento, e quelle sono forme di riauriticizzazione dell'esperienza estetica che non prevederebbe nessuna forma di replicabilità o riproducibilità, o la tua possibilità di esperire l'opera è perduta per sempre. Pensiamo ad alcune opere di land art, che sono in posti irraggiungibili, come la famosa Spiral Jetty di Robert Smithson (1970) nel Great Salt Lake dello Utah. Richard Serra dice che se deve andarla a vedere in elicottero, non è la stessa opera che lui ha contribuito a realizzare con Smithson all'epoca. Diciamo allora che

c'è un *range* cursorio di posizioni, c'è chi è più generoso nei confronti della dimensione della riproduzione, perché è una forma volendo più democratica di accessibilità all'opera, e c'è chi dice che l'opera è il performativo in quanto tale. Inoltre si passa a un altro medium, poiché si passa dall'esperienza in situ dell'opera, in carne e ossa, alla riproduzione.

3. Avrei una domanda relativa alle critiche che Adorno ha mosso a Benjamin negli anni Trenta, nello specifico al fatto che per Adorno anche la lettura che Benjamin opera relativamente al tema dei nuovi media fosse emersa da una miscela per lui inaccettabile di magia e prospettivismo. Ecco, queste critiche per lui hanno avuto un peso nell'edizione che è stata letta fino agli anni Ottanta. Tra gli elementi che sono stati tolti da Benjamin c'è il tema dello Spielraum*, dello spazio di gioco, e della corrispondenza della scomparsa dell'aura e l'emergere dello spazio del gioco. Mi chiedevo dunque quanto peso hanno in questo senso le critiche mosse da Adorno e se questo concetto non sia oggi una chiave di lettura interessante anche rispetto allo choc, che non caratterizza più tanto le nuove modalità fruitive delle tecnologie ma ha invece ampliato questa dimensione di spazio e di gioco.*

I rapporti tra Benjamin e Adorno sono molto intricati, non solo per motivi personali. Basta vedere lo scambio epistolare tra Benjamin e Gretel Karplus, moglie di Theodor Adorno, per capire che c'erano delle interferenze di carattere anche affettivo e forse erotico oltre che di amicizia e di colleganza. Inoltre Benjamin apparteneva a una famiglia dell'alta borghesia ebraica assimilata tedesca, le quali hanno vissuto come enorme choc il fatto di non essere più riconosciute come parte integrante della germanicità, una volta salito al potere Hitler. Dopo questo avvenimento, egli comincia a vivere in ristrettezze economiche e dipende per il suo sostentamento materiale dalle recensioni che scrive per delle riviste, tra cui quella diretta da Adorno e Horkheimer. Su queste riviste pubblica saggi molto importanti, come questo sull'opera d'arte ma anche quello su Baudelaire del '39[118]. Se si va a vedere il modo in cui, negli scambi epistolari, Horkheimer e Adorno gli rimandano indietro le prime versioni dei testi che lui propone, chiedendo modifiche e integrazioni, dei tagli, si ha una brutta impressione. E' stato detto anche da altri che ci sono delle brutte ombre, perché da una posizione di forza e da una posizione di inferiorità a causa di dinamiche di carattere economico strettamente legate alla sopravvivenza, Benjamin a un certo punto finisce per accettare delle critiche che probabilmente non avrebbe accettato se fosse stato in un'altra posizione. Una è già stata citata ed è quella in cui Adorno rimprovera a Benjamin un eccesso di cultualità, religione e magia nella sua caratterizzazione della nostra esperienza dell'arte borghese. Sebbene la posizione di Adorno sia comprensibile, attualmente vedo anche nei movimenti che portano ai vari *Expo* o a vedere la Gioconda, nel turismo culturale, dei tratti che sono comunque tipici di una religiosità dell'arte o comunque di una qualche dimensione di carattere magico-religioso nei confronti di questi oggetti. Un altro tema che Adorno solleva nel loro epistolario era quello di una scarsa dialetticità dell'argomento benjaminiano; tuttavia negli appunti sui *Passagenwerk* parigini emergono il concetto di *Dialektisches Bild* e di una *Dialektisch in Stillstand*. Non è stato mai chiarito o perfettamente tradotto il concetto di "immagine dialettica" né quello di una "dialettica in stato di quiete" ma visto da una prospettiva più hegeliana è una contraddizione, perché la dialettica a partire dal movimento indotto dalla negazione è una dialettica in movimento, la verità è in movimento per Hegel e gli hegeliani mentre Benjamin la pensava più in termini warburghiani come una compresenza di opposti. Così ad esempio accade quando analizza la prostituta baudeleriana che è predatrice del suo cliente e insieme preda del poliziotto che la rincorre per le strade di Parigi. Ancora: le vegetazioni in ghisa di Hector Guimard che si possono osservare all'ingresso della metropolitana parigina. Allora la ghisa era il materiale più moderno, più flessibile e tecnologico per nuove costruzioni, che però si nega in quanto moderno e mima il vegetale per potersi presentare

[118] Il saggio su Baudelaire e Parigi, giunto in frammenti, si trova in *Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1955.

come se fosse qualcosa di vecchio. La discesa nella metropolitana come se fosse la discesa negli inferi, come se fossero i campi flegrei parigini, questa compresenza di arcaico e moderno insieme. A me interessa molto oggi, tornando al tema dei caschi VR, perché qualcuno che dice che questi budelli a 360° in cui siamo immersi non sono tanto diversi da quei budelli a 360° che sono le grotte di Lascaux e Chevet. C'è dunque un riaffiorare di un'esperienza immersiva nell'immagine che forse era già presente nel paleolitico superiore.
Poi emerge anche, ma non sono un specialista di Adorno, un tratto che oppone Benjamin e Ernst Bloch ad Adorno e Horkheimer, ovvero il tema dell'industria culturale. Sono un pò tutti figli di Simmel, che diceva che non aveva avuto una scuola perché il suo pensiero era come denaro in contante che veniva distribuito ai suoi allievi (tra cui Heidegger, sebbene non lo riconoscesse). Simmel aveva un interesse per i fenomeni culturali di massa, andava alle mostre, ma da questo punto di vista Adorno è stato molto severo perché non ravvisava una certa possibilità di risveglio, come certe fantasmagorie di una cultura poi detta pop e folk che erano invece potenzialità di un sogno collettivo. C'è anche in Benjamin una certa critica della cultura del divertimento, come *Zerstreuung*, dispersione e distrazione, ma esiste anche il tentativo di valorizzare il tema della distrazione attraverso il cinema. Il cinema non mi consente di soffermarmi su un fotogramma, perchè mi suggerisce subito dopo un fotogramma un altro fotogramma, etc…: la mia percezione deve rendersi tale nella distrazione. Non sono i popcorn a distrarmi, ma è la struttura stessa del movimento cinematico che mi porta a strutturare diversamente la mia attenzione. In questo senso è molto interessante vedere nella versione del '35 la distinzione tra prima e seconda tecnica, ovvero il fatto che Benjamin pensa a un gioco combinato, come lo definisce, tra natura e tecnica. Discorso peculiare perché un tempo la prima tecnica potenzialmente poteva arrivare al coinvolgimento dell'uomo sino al sacrificio umano, oggi invece pensiamo a una seconda tecnica dov'è possibile uno *Spielraum*, uno spazio di gioco tra uomo e tecnica. Ci pensava anche in termini utopistici che solleva l'essere umano dalle incombenze più gravose e libera degli spazi per pensiero e cultura; il problema è, ed è strano perchè negli anni Trenta la Royal Air Force aveva già fatto degli esperimenti con aerei senza pilota come bombardieri e ricognitori, e lui fa questo esempio che è il precursore del nostro drone (basti pensare ai bombardamenti intelligenti in Iraq). Questo esempio è un caso di sgravio dell'uomo da compiti pesanti per rendergli disponibile più altro, più vita e tempo, che non sia il lavoro. Curioso questo esempio dell'aereo, avesse forse saputo dei droni forse se lo sarebbe risparmiato.

4. Vorrei focalizzare un attimo l'attenzione sul ruolo dell'aptico e della sua messa in relazione con quella che è la storicità della percezione, perché mi sembra che si possa avviare da qui un discorso relativo alla storicità delle modalità di apprendimento, del nostro modo di conoscere. L'esempio che lei riportava della bambina è emblematico: questa non era interessata alla foto in sé ma al movimento, all'interazione. C'è quindi un ritorno alla corporeità, faccio qui riferimento a Mauro Carbone nel ritorno della corporeità nella nostra relazione con le immagini e delle nostre modalità percettive, e quindi conoscitive; penso sia una delle questioni che debbano essere più indagate in questi tempi. Vorrei quindi tornare su questo punto e chiedere se ci sono degli studi relativi a queste modalità di apprendimento delle nuove generazioni, quelle legate all'approccio aptico.

Si, ci sono indubbiamente degli studi di psicologia dell'età evolutiva. Sotto il profilo filosofico sull'aptico invece penso esista un testo da cui si potrebbe partire. Si tratta di una ricognizione sul tema della mano a dispetto di tutto l'oculocentrismo di cui la cultura occidentale viene rimproverata, tema a quanto pare ricorrente nella storia del pensiero : da Aristotele, a Giordano Bruno, a Hegel. Questo testo è *Le toucher, Jean-Luc Nancy*[119] che Derrida ha dedicato al suo amico e allievo: è un testo intorno alla dimensione dell'aptico. Esistono poi diversi studi in un campo a mio avviso molto interessante, Simmel e Benjamin ne sono considerati i precursori, ovvero il campo dei *sensory*

[119] J. Derrida, Le *toucher, Jean-Luc Nancy,* Galilée, Paris 1998.

studies. I *sensory studies* partono dallo studio della percezione, ma affrontano il tema anche sotto il profilo di un'antropologia dei sensi. Mi pare sia stato in precedenza citato Plessner, di cui immagino abbia parlato Salvatore Tedesco, e anche qui troviamo un lettore di Simmel. Plessner è infatti un autore che dovrebbe essere chiamato in causa all'interno di questa costellazione.

5. Ho trovato interessante la chiave di lettura più specificatamente tecnica proprio su Simmel e sull'estetica della moda, un autore che ha sempre uno sguardo privilegiato sui fenomeni sociali. L'opera d'arte di Benjamin tocca temi come l'aura, l'hic et nunc, dove Benjamin offre delle coordinate per comprendere un'atmosfera culturale e politica del tempo e di come i totalitarismi si servivano dell'arte per controllare le masse attraverso questo processo di esteticizzazione della politica. Benjamin cerca di rispondere attraverso una liberazione del fruitore, declinando questo processo di democratizzazione dell'arte. Si tratta di un fenomeno dalla portata straordinaria, che se da un lato ha privato l'arte della sua autenticità, della sua dimensione di hic et nunc, ha dall'altra concesso di essere alla portata di tutti e di essere fruita da chi altrimenti forse non avrebbe potuto. Ora, questa fruibilità collettiva delle opere e dell'arte che è frutto di questo processo di democratizzazione, ha davvero il potere di favorire una crescita culturale e umana o forse rappresenta solo uno dei tanti fenomeni di massa che di fatto ne svilisce la portata emancipatoria decretandone così la fine?

Si tratta di una domanda molto impegnativa. L'arte è un fenomeno storico. Parlando delle grotte paleolitiche che tutti studiamo nei nostri manuali di storia dell'arte, ed è un po' ciò che dicevano Bataille e altri autori, Lascaux è la cappella sistina del paleolitico superiore: ma siamo certi che fosse arte? Il concetto di arte è di molto successivo, ma è un misto di operazione magica, rituale, sciamanica e forse estetica. Io lì ravviso un pericolo anche in quegli approcci di biologia dell'arte e di teorie evoluzionistiche dell'arte che proiettano così indietro qualcosa che è nato molto più tardi: è un anacronismo, un tornare indietro su qualcosa che è nato molto più tardi. E così come è nato non è detto che non muoia, quando Benjamin si domanda se la fotografia fosse arte, perchè non domandarci e come avrebbe cambiato la nostra percezione dell'arte e il nostro modo di fare esperienza dell'arte per sempre, ma questo non per forza significa che l'arte sia morta. Si parla di morte dell'arte in Hegel, ad esempio, a causa di una lettura molto superficiale della sua opera. Si continua a fare arte, come si continua a fare cornici in un'epoca in cui si fa esperienza dei caschi a 360 ma guardiamo queste cose con occhi diversi nel tempo e ne facciamo un'esperienza radicalmente diversa. Una volta provati i caschi virtuali e vedo una cornice, mi rendo conto di vederla e prima di provarli non mi rendevo conto di cosa fosse davvero una cornice. Dovremmo pensare, come diceva McLuhan, di ripensare le fasi della nostra espressione umana e i media, che si illuminano vicendevolmente e forse diventano molto chiari nel momento in cui li perdiamo. Sotto questo punto di vista è un po' la nottola di minerva hegeliana applicata alla storia dell'arte, alla storia dell'espressione culturale.

6. In Benjamin si parla di inconscio acustico: l'ho immediatamente collegato alla nascita della musica elettronica e all'espansione che sta avendo adesso. Rifletto spesso su questo fenomeno, ma non trovo appigli teorici perché le prime macchine del rumore, o i primi strumenti capaci di riprodurre rumore ai fini del godimento estetico, sono correlati all'aumento dell'industrializzazione, ovvero con un rumore che fa parte sempre più della quotidianità dell'uomo con la nascita delle metropoli. Quindi industrializzazione e musica elettronica vanno insieme, storia e memoria e aisthesis anche, e mi chiedevo se avesse qualche informazione da darmi.

Sono piuttosto ignorante in estetica musicale, poiché mi son sempre occupato di visualità e immagini e non sono una grande fonte a cui rivolgersi. Nonostante questo penso che anche qui sarebbe molto interessante un'indagine comparativa in termini di storicità del sensorio e di storicità della percezione proprio in riferimento al modo in cui i media e lo sviluppo delle tecnologie hanno

impattato sulla nostra esperienza produttiva e fruitiva del suono musicale. Mi riferisco all'analogia che si può istituire tra il jpeg e l'mp3, ovvero dei formati di compressione che da un lato hanno facilitato infinitamente la nostra capacità di fruire e diffondere come attachment sui vari social, da un altro lato però sono appunto formati di compressione. Cosa significa compressione? Anche questo è anche un tema adorniano, se non erro, cosa significa ottundimento di una certa sensibilità, di una certa capacità di apprezzare determinate sfumature sonore, alcuni timbri, alcune sonorità? A causa dell'assuefazione la compressione ha già profondamente modificato il nostro modo di guardare, di sentire. Basta fare un confronto tra la quantità di bite di un file pif e di un file jpeg per renderci conto che a noi sembra sullo schermo più o meno la stessa immagine, ma quanto va perduto e quanto di ciò che è perduto è qualcosa che rimane inconscio? Su questo campo Benjamin potrebbe esercitarsi e cercare di portare a coscienza l'inconscio acustico l'mp3 e per il visuale il jpeg. Sono strati di invisibilità e inudibilità che ci interrogano, se ci pensiamo, ma purtroppo non ci pensiamo mai.

7. Mi piacerebbe sentire qualcosa in più sulla derivazione di Benjamin rispetto a Valéry, e inoltre se in Benjamin c'è una riflessione rispetto non solo alla storicità della percezione ma anche alla storicità dell'attività poietica. Ovvero se il fenomeno della riproducibilità dell'opera d'arte è stata affrontata anche sotto questo profilo.

La figura di Valéry torna spesso nelle pagine di Benjamin, poiché gli ha dedicato anche un breve scritto. In questo momento, nell'ormai sterminata letteratura che lo riguarda, non mi viene in mente nessun testo che abbia indagato in modo approfondito i rapporti tra i due. Sarebbe opportuno farci un lavoro.
Per quanto riguarda il modo in cui la riproducibilità ha impattato sulla fruizione e sulla produzione, assolutamente sì : Benjamin affronta esplicitamente il tema nel saggio sull'opera d'arte. Lui sostiene che il cinema non è semplicemente un medium che nasce riproducibile, in fondo domandarsi dove sia *L'age d'or* di Buñuel o dove stia *Tempi moderni* di Chaplin è una domanda insensata: non c'è un originale. A questo proposito mi viene in mente un libro di un critico cinematografico italiano degli anni Ottanta intitolato *La copia originale*[120]: nel cinema non ti interroghi sulla copia originale perchè nasce già come copia destinata alla distribuzione. Benjamin aggiunge un'ulteriore considerazione apparentemente banale, che tocca proprio il nesso tra riproducibilità e produttività, sostenendo che il cinema è reso possibile dalla sua riproduzione perchè altrimenti non sarebbe possibile fare cinema. Fare cinema è un'attività corale, in cui intervengono diverse figure e molteplici mezzi. Pensiamo al tecnico delle luci, al tecnico della fotografia, agli attori, al regista etc: c'è una tale mobilitazione di risorse che è resa possibile solo dal fatto che centinaia di migliaia di persone vanno a vedere il film. E per poter rendere questo possibile il film dev'essere riproducibile in tante copie, è fattibile solo in quanto riproducibile a livello di massa. Ecco perchè all'interno della costituzione stessa dell'oggetto film è prevista come una sorta di trascendentale - materiale la sua riproducibilità. Benjamin avrebbe fatto in tempo a esprimersi sul ready made di Duchamp, avrebbe potuto ma non si interroga sul fenomeno negli anni Trenta. Duchamp cessa di dipingere nel '12 (con *Il nudo che scende le scale*), e purtroppo manca quel momento della replica e del multiplo che sarebbe diventato poi un *must* dell'arte contemporanea. Questo buco nella riflessione benjaminiana manca il multiplo, avrebbe avuto vent'anni di tempo. Purtroppo si sbaglia.

8. C'è un collegamento tra il concetto della Stimmung *in Simmel nel concetto di paesaggio e il concetto di aura in Benjamin? Benjamin parla di arte ma mi sembra di ricordare che il primo esempio che fa di aura sia quello di un uomo sotto un albero che guarda una montagna, quindi un paesaggio. E nella definizione di paesaggio di Simmel mi pare compaia il concetto di vicinanza e lontananza, un'idea di* hic et nunc *che rende il paesaggio non ripetibile. Mi chiedo quindi se esiste*

[120] G. Tinazzi, *La copia originale: Cinema, critica, tecnica*, Marsilio, Soveria Mannelli 1983.

un punto di contatto tra questi due concetti, sempre tenendo conto che uno si riferisce all'arte e l'altro al paesaggio.

Domanda molto pertinente. Colpisce sempre che in un saggio in cui si dovrebbe parlare di arte, Benjamin faccia degli esempi in riferimento a un'estetica della natura: l'albero, la catena montuosa etc. Non ho mai trovato niente che faccia pensare ad una mutuazione e trasformazione del concetto di *Stimmung* di Simmel. Il concetto di *Stimmung* non è proprio solo di Simmel, è molto presente nella letteratura estetica fenomenologica dell'epoca: Geiger nel 1911 pubblica un saggio sull'empatia degli stati d'animo proprio in riferimento al tema del paesaggio. Segnalo anche il saggio di ricostruzione storico-semantica del termine *Stimmung* che ha scritto Leo Schmidt. Il termine aura arriva a Benjamin da un autore di destra da cui era molto affascinato, nonostante Benjamin si collocasse a sinistra, come Jünger, che critica persino duramente, Carl Schmitt e Ludwig Klages da cui sembra abbia mutuato il termine aura. Detto questo, è notevole che le questioni legate alla *Stimmung* portino a lavorare attorno a questo problema dell'aura, perchè la *Stimmung*, cosa che oggi l'atmosferologia ha insegnato bene, non è un oggetto della percezione, o perlomeno non un oggetto cosale nel senso in cui noi identifichiamo un *Gegenstand* che sta di fronte al nostro senso, al nostro occhio e che possiamo identificare in maniera oggettuale. Si tratta di un nè - nè un sia - sia, che ha una dimensione tanto soggettiva quanto oggettiva, e da questo punto di vista l'aura è qualcosa che ha a che fare con la dimensione "aria" della percezione: un alone della percezione. Ancora una volta a dimostrazione del fatto che la percezione non è mai un fenomeno ottico - meccanico, o chimico - fisiologico ma che investe, implica e innesca anche dei processi che sono insieme percettivi, emotivi, emozionali, personali e persino culturalmente situati.

Protocollo del seminario di Simona Chiodo
I linguaggi dell'arte di N. Goodman
Venerdì 10 Luglio 2020

Redatto da:
Gabriela Del Rosario Abate, Elena Mancioppi, Francesca Monateri

Nelson Goodman (1906-1998) è uno dei più importanti filosofi analitici della contemporaneità. Protesa verso un idealismo epistemologico, la costruzione filosofica di Goodman pone le basi per quello che viene chiamato un *irrealismo epistemologico*. La prima versione di *Languages of Art* è del '68 e nel '76 compare la traduzione italiana (*I linguaggi dell'arte*) a opera di Franco Brioschi, teorico della letteratura scomparso prematuramente.
Goodman, nei passi iniziali dell'opera, chiarisce i propri obiettivi, vale quindi la pena di rifarvisi esplicitamente al fine di introdurre la sua proposta teorica: «Lo scopo è quello di impostare una teoria generale dei simboli. La parola "simbolo" è qui usata come termine affatto generale e neutro. Essa comprende lettere, parole, testi, quadri, diagrammi, mappe, modelli e così via, ma non implica in alcun modo la presenza dell'occulto e dell'obliquo»[121]. Goodman fa riferimento ad autori come Cassirer, Pierce, Morris e Langer.
È–emblematico come Goodman tenti, nel suo libro, di mettere insieme, attraverso comparazioni, varie forme della cultura umana che spaziano dall'arte – punto focale di questo testo – alla scienza. Egli dunque si prefigge lo scopo di argomentare tutti i tipi di linguaggi scientifici ed artistici; tutte espressioni culturali che possono essere concepite come linguaggi simbolici. Egli quindi sceglie di partire dalle somiglianze che intercorrono tra loro per evidenziarne poi le differenze.
Scienze e arti per Goodman sono affini tra loro poiché sono simboli cognitivi. Egli si muove sulla scia di un interesse gnoseologico ed epistemologico. È utile dire che scienza e arte sono forme di conoscenza e per questo motivo esse sono simboli. Goodman ritiene che un'opera d'arte o un'equazione, ma anche una teoria fisica, siano tutte teorie conoscitive poiché, anche se presentano articolazioni diverse, si tratta sempre di modi per conoscere il mondo.
In Goodman, si può dire che la *rappresentazione* sia sinonimo di *denotazione*. Così, ogni qualvolta si abbia una rappresentazione, si deve anche ammettere che esiste un oggetto indipendente che viene rappresentato. In modo particolare, egli esplicita la definizione della rappresentazione artistica la quale è indipendente dalla somiglianza e quindi, nello specifico, dalla somiglianza morfologica (altre e diverse scuole filosofiche non condividono il suo pensiero: si pensi in modo particolare alla fenomenologia o ad altre tradizioni filosofiche continentali). Goodman pone l'esempio del castello, quello di Marlborough, un'opera artistica di John Constable (olio su tela del 1829). Quest'opera, secondo Goodman, sarebbe più simile ad ogni altro quadro (per esempio ad un quadro di Picasso) piuttosto che a un castello. L'opera quindi si configurerebbe come la rappresentazione del castello e non del quadro in sé. Goodman in questo modo intende sganciare la rappresentazione dalla somiglianza (e, quindi, la capacità dell'opera d'arte di essere «simbolo di…»), in modo particolare dalla somiglianza *morfologica*, la quale non è né sufficiente né necessaria a rendere un'opera una rappresentazione di qualcosa. Tutto ciò condurrà Goodman a identificare la rappresentazione come un ottenimento di un altro oggetto. Se dunque abbiamo una rappresentazione e l'oggetto che la rappresenta, si può eliminare la relazione di somiglianza morfologica tra i due. Se infatti l'oggetto rappresentato avesse la capacità di dettare all'oggetto rappresentato (quindi all'opera d'arte) una necessaria somiglianza morfologica, allora il primo oggetto avrebbe una sorta di vantaggio, di priorità, sul rappresentante. Ciò dunque anche da una prospettiva formale.
In questo modo la rappresentazione artistica risulta più autonoma e più libera, ed essa in qualche modo agisce attivamente; di conseguenza, non è una mera copia dell'oggetto che rappresenta e rispetto alla quale sarebbe altrimenti serva. Al contrario, l'opera d'arte viene così ad assumere una

[121] N. Goodman, *I linguaggi dell'arte*, a cura di F. Brioschi, Il Saggiatore, Milano, 1998, p. 5

sorta di potere sull'oggetto rappresentato: il potere di qualificarlo in maniera ontologica e di stabilire ciò di cui questo oggetto è la rappresentazione.
Goodman, nella sua opera, fa riferimento ad Ernst Gombrich. Citandolo esplicitamente, Goodman si richiama alla cosiddetta "polemica" contro «l'occhio vergine», ossia all'idea che l'occhio sia una sorta di *rappresentatore* che si pone al servizio dell'oggetto rappresentato di cui la rappresentazione finale è soltanto una banale copia. L'assunto è che quell'occhio detto *innocente* in realtà non esiste. Goodman infatti esplicita molto chiaramente che «quando si pone al lavoro, l'occhio è sempre antico, ossessionato dal proprio passato e dalle suggestioni, vecchie e nuove, che gli vengono dall'orecchio, dal naso, dalla lingua, dalle dita, dal cuore e dal cervello»[122]. La percezione sensibile, in questo caso visiva, si mostra quindi inscindibile dagli altri organi di senso. Non si tratta di cogliere il rapporto tra contenuti mentali e culturali da un lato, e percezione dall'altro, ma si tratta di considerare la stessa percezione come qualcosa di molto più complesso. Il contenuto quindi non può essere estratto liberandolo dalla "corteccia del commento".
Goodman si serve della prospettiva scientifica del ‘400, elaborata soprattutto dai matematici, la quale appare come uno strumento per rendere una rappresentazione più "aderente" a un principio di somiglianza morfologica. Per Goodman, la rappresentazione, da un lato, indica l'oggetto rappresentato, e quindi ciò che denota (secondo l'esempio del quadro di Constable, dove prima appunto vi è il quadro e successivamente la materia, cioè il castello di Marlborough). Dall'altro lato, però, la rappresentazione fa un'altra cosa: essa indica che tipo di figura è, quindi essa dà informazioni su se stessa e di conseguenza comunica che tipo di oggetto essa stessa è. Goodman pone a fondamento del funzionamento simbolico il riferimento che può essere "singolo", "multiplo" o "nullo". Quando non possiamo stabilire se una figura denoti o meno qualcos'altro allora parliamo di "rappresentazione nulla", una classe di riferimento che si mostra vuota dal momento che ciò a cui si riferisce, propriamente, non esiste. Una figura, dice Goodman, deve denotare un uomo per poterlo rappresentare, ma per essere una «rappresentazione-di-uomo» non deve necessariamente denotare qualcosa; questa è l'informazione che l'opera d'arte dà su se stessa.
Per fare un passo ulteriore nel quadro dell'estremismo gnoseologico che porterà Goodman all'"irrealismo epistemologico", possiamo definire la rappresentazione – sia artistica sia scientifica – una *costruzione del mondo*. In altri suoi scritti, Goodman la chiama (e così è resa nella traduzione italiana ufficiale) anche *fabbricazione*, dove il lessico "carpentieristico" si rivela particolarmente efficace a rendere il senso che egli le attribuisce. Se si opera infatti un allontanamento tra il rappresentato e la sua rappresentazione, quest'ultima subirà un processo di autonomizzazione pur senza scindere del tutto il legame col rappresentato. Nell'autonomia della rappresentazione risiede il suo potere costruttivo; essa non è semplicemente indipendente dal rappresentato, ma costruisce qualcosa che influisce sul rappresentato stesso. Tale influenza comporta e ha anche fare con una *compartecipazione* nella costruzione o fabbricazione del rappresentato stesso che è, di fatto, il "mondo" (Goodman titola infatti un altro suo testo fondamentale *Ways of Worldmaking*).
Goodman, in tal senso, esemplifica in modo molto perspicuo quanto appena detto scrivendo: «A chi si rammaricava che il suo ritratto di Gertrude Stein non le fosse somigliante, si dice che Picasso abbia risposto: 'Non importa; lo sarà.'» Goodman si serve di questa frase paradossale – un aneddoto legato alla vita di Picasso – prendendosi la libertà di darle un'interpretazione propria al fine di sostenere la sua tesi. Il ritratto in questione raffigura una donna dipinta con uno stile.
Goodman riporta il fatto che, di fronte a questo quadro, alcuni dissero a Picasso che somigliasse poco alla donna in carne e ossa; non aveva, cioè, fatto un gran ritratto: la somiglianza, da un punto di vista morfologico, era piuttosto scarsa. La ragione per cui Picasso poté permettersi di rispondere che "le somiglierà" – dice Goodman – sta nel fatto che quando una rappresentazione artistica è autentica e particolarmente potente (e coglie quindi qualcosa di vero, anche se non da un punto di

[122] N. Goodman, *I linguaggi dell'arte*, Edizione italiana a cura di Franco Brioschi, Il Saggiatore, Milano, 1998, pp. 14-15

vista strettamente morfologico) dell'oggetto che rappresenta, essa allora sarà ciò che costruirà lo statuto dello stesso oggetto che essa ritrae: lo qualificherà da un punto di vista *ontologico*.
Ciò non vuol dire che quando, in una notte stellata, si aprono le finestre e si guardano le stelle e la luna senza averne una precisa "definizione" (in questo caso scientifica o astronomica), questi oggetti non esistono ontologicamente nel senso che sono invisibili; essi sono visibili ma, secondo Goodman, fino a che non vengono definiti attraverso una rappresentazione forte e condivisa, essi mancano di una completa e quindi autentica dimensione ontologica perché senza qualificazione. Se non c'è qualificazione ontologica, non c'è esistenza in senso pieno. Sono quindi le *buone* – ed ecco il "convitato di pietra": cosa distinguerebbe il "buono" dal "cattivo"? – rappresentazioni del mondo a dare agli oggetti una forte qualificazione ontologica. In questo senso, secondo Goodman, Picasso ha pienamente ragione: le generazioni contemporanee ma anche quelle future conosceranno la donna in base a come essa è stata rappresentata dal suo dipinto. Ancora una volta, è la rappresentazione a costruire o a fabbricare il mondo stesso. Da qui, quindi, ogni stile *realistico* non ha nulla a che fare in realtà col "realismo" (punto che in parte lo mette d'accordo con Gombrich): tutto è infatti relativismo e convenzioni; il "realismo" è solo un fatto di abitudine.
Quando Goodman parla di ciò che specifica meglio una delle qualità più importanti della rappresentazione, ossia ciò che è capace di esemplificare, distingue due piani, due diversi tipi di esemplificazione: *possesso* da una parte, *espressione* dall'altra. Il primo consiste nel possesso letterale di una certa proprietà in riferimento a un oggetto: il dipinto di Picasso, in cui primeggiano le tinte marroni, è perciò un'esemplificazione letterale del color marrone. Ma l'esemplificazione può anche essere metaforica, ed è ciò che Goodman chiama "espressione". Considerando ancora lo stesso dipinto di Picasso, se esso esemplifica da un lato il colore marrone, dall'altro si può dire che esso esemplifica metaforicamente la cifra della personalità di una donna. Secondo Goodman, per fare un altro esempio, la *Lavandaia* di Daumier esemplificherebbe metaforicamente – dunque "è espressione" del – *peso*, non tanto fisico ma piuttosto esistenziale.
Un'ulteriore articolazione che Goodman propone a fondamento della propria filosofia dell'arte è il rapporto tra l'originale – e dunque il vero – e il falso come copia perfetta dell'originale. Tema su cui molti filosofi e studiosi hanno discusso e ragionato, è tuttavia interessante considerare il rapporto vero/falso sul piano epistemologico. Di fronte a un originale e al suo falso perfetto, seppure ci siano differenze (paternità, epoca, valore di mercato, etc.), non si possono cogliere *differenze estetiche*. Ciò detto – si chiede Goodman – *esistono* differenze estetiche tra i due quadri? Punto su cui il mondo dei filosofi si divide, Goodman risponde affermativamente: *esistono* differenze estetiche. È per esempio ciò che accade, nella vita quotidiana, quando una persona fino ad allora considerata esteticamente bella ci fa provare disgusto per un suo comportamento, e nei suoi confronti il sentire estetico comincia a cambiare di segno. A volte infatti la stessa esperienza estetica si modifica: da un'esperienza estetica piacevole essa si trasforma in spiacevole una volta che muta, ad esempio, il giudizio morale. Ciò che sappiamo del mondo, quindi, influisce sull'esperienza estetica che si ha dei suoi stessi oggetti. In questo senso, un caso interessante fu, nel secolo scorso, quello del Vermeer falsificato da Van Meegeren. Egli-a un certo punto confessò la sua frode dichiarandosi come l'autore dei dipinti (a questo punto, quindi, dei "finti Vermeer"). Cambiando il *corpus* dell'opera e tutto ciò che si sa dell'autore, la conoscenza e così l'esperienza estetica di tutte le altre opere cambiano. Se si sa, dunque, che A è diverso da B, allora si *vedrà* che A è diverso da B, dove anche quest'ultimo elemento si sorregge su un irrealismo di tipo epistemologico.
Il tema del falso perfetto porta Goodman all'argomento alla base di una tra le sue classificazioni più dibattute e di particolare successo. Secondo Goodman ci sono cioè opere d'arte o, meglio, generi artistici che possono essere classificati sulla base del seguente principio: alcuni sono *falsificabili* e altri *infalsificabili*. Si tratta del principio che sostanzia la celebre distinzione goodmaniana tra "arti autografiche" (es. pittura) e "arti allografiche" (es. musica). In questo caso Goodman si serve di un apparato e un'argomentazione particolarmente efficaci rivolgendosi al linguaggio e considerando la specificità dei linguaggi che nei vari generi artistici vengono usati, dalla musica alla letteratura fino,

tra le altre, alla pittura. Secondo Goodman vi sono linguaggi che si fondano su sistemi notazionali – il modo linguistico di scrittura di una certa arte, "scrittura" da intendersi in senso lato – perfetti: una volta fissati, essi possono essere riprodotti senza che ciò comporti la loro falsificazione giacché il sistema notazionale rimane invariato. Negli altri casi, invece, si assiste alla falsificazione. Consideriamo la letteratura. La copia economica de *I promessi sposi* di Manzoni non costituisce un falso, basta che le singole lettere siano state riportate in modo tecnicamente corretto; per accedere all'"originale" di Manzoni non è necessario consultare il manoscritto. La letteratura, come la musica, ha pertanto un sistema notazionale in cui la trasferibilità non implica cambiamenti che la falsificano. Questo invece avviene, per esempio, nella pittura e nella. Un dipinto falsificato ha necessariamente una tela e un tessuto diverso dall'originale, così come il *ductus*, il tratto, il modo di stendere il colore. Le arti autografiche sono perciò caratterizzate dall'assenza di un sistema notazionale "sovra-accidentale" riproducibile: nella pittura, scrive Goodman, "nessun tratto può essere trascurato come contingente, nessuna deviazione come insignificante". Nelle arti allografiche come la musica e la letteratura – ma, secondo Goodman, anche l'architettura come "caso misto", perché c'è una sorellanza tra lo spartito musicale e la pianta di un edificio – c'è invece la presenza di un sistema notazionale "sovra-accidentale" riproducibile. Non bisogna però confondere l'autenticità col merito artistico, che è un altro modo per distinguere tra l'originale e la copia, giacché il merito artistico di una copia non è necessariamente e comunque inferiore a quello dell'originale. Il falso di un'opera d'arte avanza però la pretesa di avere la *storia di produzione* dell'originale che è invece un *unicum*, una sorta di aura benjaminiana. Qualsiasi copia, anche se perfetta, avrà contesti diversi e, soprattutto, ragioni diverse: la storia di produzione è per Goodman una sorta di "unicum".

A questo punto, è bene considerare la relazione fondamentale tra linguaggi artistici e linguaggi non artistici, in particolare quelli scientifici. Confrontando un linguaggio artistico e uno palesemente non artistico (per esempio, un disegno di Hokusai e un elettrocardiogramma), se da una parte è ben possibile che alcuni tratti si sovrappongano e siano uguali, dall'altra uno è tuttavia una figura e l'altro un diagramma. Da qui è necessario stabilire cosa produca la differenza tra i linguaggi intesi come simboli. Per Goodman la differenza consiste nella *densità*. Tutto ciò che c'è nell'immagine del monte Fuji è significativo e portatore di significato: qualunque elemento va considerato al fine di capire l'opera. Viceversa, di fronte all'elettrocardiogramma, bisogna considerare solo due elementi: i numeri sull'ordinata e sull'ascissa. La differenza è dunque sintattica. I linguaggi artistici, simbolici tanto quanto quelli scientifici, sono densi; i linguaggi scientifici, invece, articolati.

Si parte dunque da un irrealismo di fondo, gnoseologico in generale e in particolare epistemologico, che poi diventerà estetico. Goodman compie due manovre per argomentare la sua tesi. Da una parte, egli si affida alla strategia più classica, ossia prende le difese dell'arte e delle sue pretese gnoseologiche e conoscitive: l'arte è un simbolo e, in quanto simbolo, è strumento di conoscenza (e costruzione) del mondo, al pari della scienza. La seconda manovra consiste invece nel de-mitizzare la scienza, ovvero mostrare che si tratta, essenzialmente, di una visione che ha alternative.

Secondo Goodman l'esperienza estetica ha molto poco a che fare con il piacere. La piacevolezza dell'esperienza estetica non è cioè, dal suo punto di vista, necessaria né sufficiente. Goodman tenta così di proteggere il valore conoscitivo dell'arte promuovendolo a suo principale pilastro: l'estetico è conoscenza, è conoscitivo; da qui l'idea goodmaniana secondo cui le *emozioni agiscono cognitivamente*. È però anche necessario distinguere tra l'emozione sentita (che non ha valore conoscitivo) e il contenuto emotivo conosciuto. Si può per esempio andare a teatro e vedere rappresentata una certa emozione o un certo sentimento; si può vederlo rappresentato ma esso può anche essere rappresentato nello spettatore, oppure quest'ultimo può addirittura arrivare a provarlo. Detto questo, si può ipotizzare che la "quasi" esperienza, tanto quanto l'esperienza di vera e propria catarsi, fa capire meglio quella specifica emozione. Il vero obiettivo finale dell'arte non è dunque provocare quell'emozione, né tanto meno rendere visibile la sua rappresentazione ma, rendendo visibile la sua rappresentazione o facendola sentire in modo vicario, fa *capire*.

Ancora sull'analogia tra arte e scienza, Goodman intende dimostrare che il mito della scienza (il cui scopo sarebbe la verità) è un falso mito: scienza e arte si incontrano a metà strada in relazione alla verità che sanno proporre del mondo. Il mondo influenza la teoria, la teoria influenza il mondo e tra i due avviene un costante aggiustamento. Arti e scienze, insieme, creano i mondi da esse qualificati ontologicamente. A questo punto, Goodman si serve di un "esperimento mentale": un eliocentrista e un geocentrista, seduti sulla stessa collina a contemplare il tramonto del sole, vedono lo stesso oggetto o due oggetti diversi? Nell'ottica di Goodman, essi vedono due oggetti diversi. Inoltre, le esperienze effettive, concrete e reali dell'oggetto sono diverse, e questa autenticità esperienziale vale per l'una come per l'altra persona: il geocentrista percepirà il sole come un oggetto che ruota attorno a lui, l'eliocentrista come un oggetto attorno cui lui ruota. Visto il passaggio storico estremo da un paradigma a un altro (dal geocentrismo all'eliocentrismo), Goodman non esclude la possibilità di passare, un'altra volta nella storia, dalla convinzione assoluta di una cosa alla convinzione contraria. Dunque, "delle due l'una": o si rinuncia per sempre alla nozione di verità oppure, ed è ciò che propone Goodman, si può mantenere una "verità" previo il cambiamento della sua stessa nozione. Non più *una verità assoluta*, ma una verità profondamente relativistica e, in maniera più specifica, irrealistica. L'irrealismo gnoseologico non ha nulla a che fare con le relazioni univoche tra teorie e mondo. Non c'è *un* mondo, unico e ontologicamente autentico, e diverse teorie in competizione tra loro su di esso. L'irrealismo ha piuttosto a che fare con relazioni biunivoche tra teorie e mondi creati dalle stesse diverse teorie perché ontologicamente qualificati da esse. Diverse e incompatibili tra loro, le teorie non *competono* tra loro giacché non c'è un unico mondo a cui esse si devono avvicinare rispetto alla sua verità. La teoria, se trova accettazione all'interno di una comunità, fabbrica il suo mondo. Ciascuna teoria che si consolida, diacronicamente ma anche sincronicamente, crea quindi il mondo che descrive e di cui può dire la verità, una verità che scompare nel momento in cui cessa la sua accettazione. Così facendo, Goodman – a differenza di Rorty o Fayerabend – salva una nozione di verità forte a sufficienza da essere quanto meno intersoggettiva, fermo restando il rischio di sopravvalutare il criterio di coerenza logica.

Dibattito

Il dibattito che segue la relazione prende l'avvio dal rapporto tra estetica e verità. Un nesso che può essere declinato in due differenti modi: per un verso, le domande riguardano l'estetica di Goodman intesa nei termini di una filosofia dell'arte e, per altro verso, vengono proposte numerose questioni sull'estetica di Goodman come relazione cognitiva le cui implicazioni etiche non sono per nulla indifferenti.

Prima di tutto, il tentativo è di non ridurre la filosofia dell'arte di Goodman esclusivamente alla pittura. La discussione spazia, in questo senso, dalla scultura fino alla musica elettronica, passando anche attraverso la pubblicità. Il tema portante è il rapporto tra l'originale e la copia, l'autentico e il falso.

Emerge così come le arti allografiche – quali possono essere musica e letteratura – non siano, nella costruzione teorica di Goodman, mai falsificabili in quanto basate su un sistema notazionale che le rende endogenamente riproducibili. Questo non significa però dimenticare una piccola possibilità di interpretazione, soprattutto nella musica che, viene giustamente rilevato, chiede di esser riprodotta. Seppure la notazione sia precisa, esistono, in effetti, dei direttori di orchestra più bravi di altri. Esiste, quindi, un piccolo spazio dato all'interpretazione che non falsifica un'opera purché la successione delle note rimanga la medesima.

Per contro, per quanto riguarda le arti falsificabili, viene da domandarsi se sia possibile preferire una copia rispetto all'originale, anche di fronte alla consapevolezza di trattare con un falso. Questione che viene posta all'interno della filosofia dell'arte di Goodman che preferirebbe, però, parlare di merito artistico. Seppure è più frequente che un falso abbia minor merito artistico rispetto all'originale, non è strettamente necessario che questo accada. Possono esistere dei particolari estetici, delle differenze, per dirlo in termini più grossolani, per cui il falso si rivela migliore dell'originale.

È importante mettere in luce che Goodman parla di tutte le arti. Vero è che ha particolarmente a cuore la pittura, anche a causa della sua biografia che lo vede sposato a una acquarellista e assiduo frequentatore delle gallerie d'arte. Ma questo non pregiudica la sua concezione estetica che rimane, e addirittura pretende di costruire, un sistema attraverso cui leggere *tutta* l'arte.
La stessa pubblicità – intesa come arte oratoria – può così essere inserita all'interno di questo discorso. Se è difficile rispondere alla domanda riguardante l'influenza che Goodman può avere avuto sulla tecnica pubblicitaria, bisogna riconoscere che essa dà sicuramente prova della propria capacità di creare un oggetto nuovo che prima non esisteva. La pubblicità è legata all'uso dell'immagine come persuasione, *dipinge*, si potrebbe quasi dire, i propri oggetti, inventando un mondo che sia vendibile.
Ritorna così la questione delle implicazioni etiche dell'epistemologia di Goodman cui si rifanno numerosi interventi. Il problema sembra partire dalla concezione biunivoca della verità la cui conseguenza più aggressiva è il rischio di un totalitarismo epistemologico, di assolutizzare un'unica verità. Se le verità vengono messe in competizione continuano a guardarsi, cercando di argomentarsi come vere, e possono anche mettersi vicendevolmente in crisi. Il rischio della biunivocità di Goodman è il totalitarismo come conseguenza di un relativismo estremo che è di fatto irrealismo. Una teoria, per altro, che sembra aver prevalso – considerando anche il dibattito scientifico attuale – nel nostro modo di concepire il rapporto con la verità.
Riemerge, in conclusione, la necessità di porre l'attenzione sulla relazione estetica come relazione cognitiva in rapporto, anche, ad altre estetiche filosofiche.
Si è così parlato del valore cognitivo dell'emozione nel giudizio estetico di Kant che, com'è noto, è soggettivo in quanto capace di dare delle informazioni sul soggetto. Goodman è però sempre più distaccato di Kant e considera l'arte uno strumento per conoscere il mondo e non l'individuo.
La centralità data alla percezione nell'estetica di Goodman ha portato anche a chiedersi se si possa considerare un'influenza sul suo pensiero da parte della *Gestalt*. Si tratta sicuramente di una tradizione che Goodman conosce, anche se non vi si rifà mai esplicitamente preferendo dei riferimenti, per così dire, più filosofici o, se non altro, legati al mondo della storia dell'arte come, ad esempio, Ernst Gombrich.
Dove la relazione estetica è una relazione cognitiva, sembra che resti da interrogarsi sulla ragione per cui Goodman escluda il piacere come elemento necessario di questo rapporto. Esistono, in effetti, altre estetiche filosofiche incentrate sulla cognizione, ma che non negano il piacere nell'esperienza estetica facendone, al contrario, la sua specificità. L'estetica filosofica di Jean-Marie Schaeffer ne è un valido esempio. Sicuramente Goodman, sempre per la sua biografia, ha provato molto piacere nell'esperire l'arte ma, all'interno del suo sistema teorico, critica l'identificazione dell'estetico con il piacere per porre l'attenzione sulla cognizione.