

Aesthetica Preprint

Supplementa

Premio Nuova Estetica

della Società Italiana d'Estetica



Centro Internazionale Studi di Estetica

Aesthetica Preprint[®]

Supplementa

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



Il Centro Internazionale Studi di Estetica

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

Aesthetica Preprint
Supplementa

23
Aprile 2009

Centro Internazionale Studi di Estetica



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

Società Italiana d'Estetica

Premio Nuova Estetica

a cura di Luigi Russo

La Società Italiana d'Estetica ha promosso il *Premio Nuova Estetica*, conferito a cadenza biennale ai saggi più significativi composti dai propri soci più giovani. Il presente volume raccoglie i lavori premiati nella prima edizione 2009.

Indice

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

Si può imparare dalla letteratura?

di Carola Barbero (Torino)

Le cose che la letteratura può ricercare e insegnare sono poche ma insostituibili: il modo di guardare il prossimo e se stessi, di porre in relazione fatti personali e fatti generali, di attribuire valore a piccole cose o a grandi, di considerare i propri limiti e vizi e gli altrui, di trovare le proporzioni della vita, e il posto dell'amore in essa, e la sua forza e il suo ritmo, e il posto della morte, il modo di pensarci o non pensarci; la letteratura può insegnare la durezza, la pietà, la tristezza, l'ironia, l'umorismo, e tante altre di queste cose necessarie e difficili. Il resto lo si vada a imparare altrove, dalla scienza, dalla storia, dalla vita, come noi tutti dobbiamo continuamente andare ad impararlo.

I. Calvino, *Il midollo del leone*

Secondo Italo Calvino ¹ la letteratura ha il compito di insegnarci «poche ma insostituibili» verità sulla vita, sul mondo e su noi stessi. Non è semplice capire che cosa questo di preciso significhi e in questo saggio sarà nostro compito cercare di chiarirlo.

Il passo di Calvino è significativo perché pone in evidenza un problema centrale nel dibattito, ravvivatosi negli ultimi anni, di estetica letteraria che potrebbe essere sintetizzato dalla seguente domanda: la letteratura ha un valore cognitivo? Poi, ammesso che veicoli delle conoscenze, di che tipo di conoscenze si tratta? Infine, visto che non si può avere conoscenza che della verità, dovremo inferire che la letteratura comunica delle verità su noi stessi e sul mondo (così come lo fanno da tempo le scienze esatte e la storia)?

La complessità del problema richiede che si chiarisca in primo luogo se la sua trattazione si possa inserire all'interno della più ampia questione relativa al valore cognitivo delle opere d'arte in generale; in secondo luogo che si distinguano gli enunciati (gli elementi componenti le opere letterarie, appunto) di finzione dagli enunciati normali, perché è precisamente nella differenza tra essi sussistente – e quindi sul significato che si può attribuire alla “conoscenza” che la letteratura sarebbe supposta comunicare – che si anima il dibattito sul valore cognitivo; e in terzo luogo che si metta in chiaro quale rapporto vi sia tra il contenuto cognitivo trasmesso dalle opere letterarie e il loro valore artistico *tout court*.

Le tipologie di risposte date ai vari interrogativi hanno diviso i filosofi in due folte schiere: i cognitivisti e gli anti-cognitivisti, di cui esamineremo nel dettaglio gli argomenti e i controargomenti. Adottando il punto di vista di una metafisica descrittiva ², il nostro proposito sarà quello di individuare i costituenti propri dell'opera letteraria, al fine di fornire una risposta intermedia rispetto a quelle finora fornite che ammetta – con i cognitivisti – che la letteratura veicoli un contenuto cognitivo e sostenga – con gli anti-cognitivisti – che le opere d'arte letterarie non enuncino verità sul mondo. Questa posizione intermedia, che chiameremo *cognitivismo debole*, ci consentirà infine di mettere in luce come le verità artistiche siano legittime a patto che si individui il giusto riferimento.

1. *Arte e letteratura*

La domanda concernente che cosa si può imparare dalla letteratura può essere intesa come una sottodomanda della questione più ampia relativa al valore cognitivo delle opere d'arte (in generale)? In effetti si potrebbe pensare che le due questioni vadano insieme – o meglio che l'una sia sussumibile sotto l'altra – visto che la letteratura, con la pittura, la scultura, l'architettura, la musica e la danza ³, rientra indubbiamente nella categoria di ciò che solitamente si intende con “arte”. Potrebbe sembrare ragionevole sostenere che, ammesso che si impari qualcosa da *Anna Karénina* di Tolstoj o da *Delitto e Castigo* di Dostoevskij, non si vede perché non si dovrebbe imparare anche da *Guernica* di Picasso, dalla *Pietà* di Michelangelo e dalla *Sagrada Família* di Gaudì ⁴. Ma che dire della *Patetica* (o sinfonia n.6) di Čajkovskij se non ciò che il titolo, di fatto, ci suggerisce? E del balletto *Coppélia* di Sain-Léon e Nütter se non ciò che troviamo narrato nel racconto *Der Sandmann* di E. T. A. Hoffmann a cui la storia del balletto si ispira? Le difficoltà peraltro non sembrano sorgere solo riguardo alla musica (e non abbiamo nominato casi difficilissimi quali, ad esempio, *Verklärte Nacht* di Arnold Schönberg e *How Now* di Philip Glass) e alla danza (di cui non abbiamo menzionato *Lamentation* di Martha Graham e *Root of an Unfocus* di Merce Cunningham): basti pensare ai problemi che sollevano i quadri di Mondrian, le creazioni di Warhol e i progetti architettonici di Herzog & De Meuron. In realtà l'impressione è – ammesso che anche in tutti questi casi si voglia esplicitare il contenuto comunicato dalle opere – che nella pittura, nella scultura, nell'architettura, nella musica e nella danza si intenda con “valore cognitivo” qualche cosa di diverso rispetto a quello a cui si fa riferimento quando se ne parla riguardo alla letteratura. Le ragioni alla base di questa impressione sono tre.

In primo luogo la letteratura, a differenza di tutte le altre forme d'arte, è costituita da insiemi di proposizioni, ovvero quel genere di cose delle quali è legittimo domandarsi se siano vere o false. In secon-

do luogo la letteratura, in quanto costituita in senso proprio (e non in senso metaforico, come potremmo dire per le altre forme d'arte) dal linguaggio in funzione semantica, si propone esplicitamente come un mezzo del quale un autore si serve per trasmettere dei significati ⁵. In terzo luogo perché, se con "valore cognitivo" intendiamo "conoscenza", allora è evidente come sia fondamentale capire *che cosa* di preciso si *impari* o si *capisca* leggendo un romanzo ⁶.

Dal momento che ci sono argomenti per sostenere che, ammesso che possiamo imparare (in senso proprio) dalla letteratura, non è sempre vero che possiamo imparare (nello stesso senso) dall'arte in generale nelle sue varie forme, allora è legittimo ritenere che la questione relativa al valore cognitivo delle opere letterarie non debba essere considerata come una sotto-domanda di un problema di più ampia portata. Non solo la letteratura deve essere trattata a parte, ma possiamo anche ragionevolmente pensare che la soluzione alla quale si giungerà non sarà valida *tout court* per le altre arti in generale.

Operate le dovute restrizioni al campo d'indagine è adesso opportuno chiarire che cosa si intende con "letteratura" in questa sede. Con "letteratura" intenderemo qui tanto le opere di finzione in prosa, che comunemente qualificiamo come "narrativa" (da *Anna Karénina* all'ultimo degli *Harmony*), quanto le opere in versi (da *Ode on a Grecian Urn* alle filastrocche), lasciando da parte sia le opere di finzione non letteraria (per esempio i fumetti) sia le opere letterarie non di finzione (si pensi ai testi storici o ai saggi filosofici) ⁷. Trattandosi essenzialmente di opere di finzione, la letteratura avrà poi delle caratteristiche semantiche ben precise consistenti, nella fase di creazione da parte dell'autore, in un uso fittizio o imitativo del linguaggio ⁸ diverso per riferimento e caratteristiche dal linguaggio normale ⁹.

2. *Enunciati della finzione*

Gli enunciati che troviamo nelle opere di finzione, a differenza degli enunciati normali, non hanno la pretesa di descrivere o mostrare come le cose stanno realmente. Quando Tolstoj scrive «Tutto era sottosopra a casa degli Oblònskije. La moglie era venuta a sapere che il marito aveva avuto un legame con una governante francese ch'era stata in casa loro, e aveva dichiarato al marito che non poteva vivere con lui nella stessa casa» ¹⁰, non scrive dei fatti che corrispondono a qualcosa di reale ¹¹. Infatti non sta descrivendo la casa degli Oblònskije così come un giornalista di cronaca rosa avrebbe potuto descrivere la casa dei reali d'Inghilterra dopo che, alla fine degli anni Ottanta, erano state pubblicate le fotografie del Principe Carlo in atteggiamenti inequivocabili con Camilla Parker Bowles. Nel caso del giornalista di cronaca rosa, infatti, se volessimo verificare l'attendibilità delle sue affermazioni, ci basterebbe fare una semplice ricerca e troveremmo, a conferma di quanto scritto, non solo il famoso articolo in cui Jonathan

Dimbleby racconta e documenta le confessioni fattegli dal Principe Carlo al riguardo, ma anche le dichiarazioni infuriate di Lady Diana, quelle pacificatorie di amici e così via. Nel caso degli Oblònskije invece incontreremmo una serie di difficoltà, dal momento che *non esistono*, e quindi sarebbe ben arduo andare a verificare l'attendibilità delle informazioni che li riguardano. Possiamo quindi a ragione dire che tali enunciati, almeno per quanto riguarda la fase di creazione dell'opera, non corrispondono a nulla (di reale) e quindi non sono, a rigore, veri. Tolstoj lavora di immaginazione e tra gli enunciati che egli usa mentre scrive il libro e una serie ininterrotta di bugie c'è ben poca differenza ¹².

La situazione tuttavia cambia non appena il prodotto della fantasia di Tolstoj viene pubblicato, letto e considerato come un'opera letteraria da una comunità di critici e lettori. Basti pensare che, se a un esame di letteratura russa dicessimo al professore che a casa degli Oblònskije c'era scompiglio perché la moglie era scappata con il droghiere, probabilmente verremmo bocciati, precisamente con la motivazione che quanto abbiamo detto è falso. C'è quindi anche una verità della finzione che è doveroso mettere in luce.

Si possono infatti distinguere tre usi differenti ¹³ del linguaggio:

1) uso fittizio o imitativo (l'autore usa il linguaggio non per descrivere situazioni reali ma soltanto per inventare);

2) uso ipostatizzante (i lettori e i critici usano il linguaggio per riferirsi a quelle entità create dall'autore nel suo lavoro di finzione);

3) uso caratterizzante (i lettori e i critici riconoscono come vere dell'oggetto inventato o fittizio le proprietà che l'autore gli ha attribuito).

I momenti maggiormente importanti per il chiarimento della questione qui in esame sono il primo e il terzo: il primo perché è il momento della falsità e il terzo perché è quello della verità. Quando Tolstoj scrive il suo romanzo, infatti, tutto è possibile, non c'è niente di "vero" in senso proprio: a casa degli Oblònskije ci sarebbe potuta essere stata confusione per mille altri motivi e tutto sarebbe andato bene. Quando però il romanzo viene pubblicato e addirittura studiato per un esame di letteratura russa, non va più tutto bene: ci sono delle cose vere e delle cose false che possiamo dire. Questo per quanto riguarda gli enunciati fittizi in senso forte (ovvero gli enunciati che non hanno altri rimandi se non quelli interni al testo). Ci sono poi altre tre tipologie di enunciati che possiamo trovare nelle opere di finzione: gli enunciati impliciti, gli enunciati generali e gli enunciati con rimando esplicito al mondo reale (o a quello che viene considerato come il mondo reale dalla finzione). Un enunciato implicito è un enunciato che a vario titolo si può inferire dagli enunciati espliciti del testo, ad esempio dal fatto che Anna Karénina abbia avuto due figli possiamo inferire l'enunciato "Anna Karénina non è sterile", anche se non lo troviamo nel romanzo; un enunciato generale è un enunciato che asserisce (sup-

poste) verità generali o in ogni caso credenze ampiamente condivise, come ad esempio l'incipit di *Anna Karénina*: «Tutte le famiglie felici si assomigliano fra loro, ogni famiglia infelice è infelice a suo modo»¹⁴; enunciati che rimandano al mondo reale sono invece, sempre per utilizzare questo romanzo come esempio, quelli che si riferiscono a San Pietroburgo o a Mosca in un determinato periodo storico, quelli che descrivono l'aristocrazia russa e i possidenti terrieri di provincia.

Quando ci si domanda quale sia il valore cognitivo di un'opera letteraria è importante tenere a mente queste diverse tipologie di enunciati. Per quanto riguarda quelli che abbiamo definito gli enunciati fittizi in senso forte, l'autore del romanzo è indubbiamente la massima autorità, non c'è alcuna possibilità di errore. Questi sono gli enunciati che presentano le verità esplicite del romanzo. Se Tolstoj scrive, descrivendo la madre di Vronskij, che si tratta di «una vecchietta rinsecchita con gli occhi neri e i ricciolini [...], con le labbra sottili»¹⁵, noi non potremo avere dubbi al riguardo, sarà sicuramente così. Rifiuteremo quindi qualsiasi descrizione che la presenti come grassa o come calva, in quanto non veritiera. Oltre a queste verità fittizie esplicite, ci sono tuttavia anche delle verità implicite connesse agli enunciati di finzione, che sono appunto quelle asserzioni che possono essere inferite dal testo, anche se l'autore non si è pronunciato esplicitamente al riguardo – e qui è talvolta concesso spazio all'interpretazione. Queste possono essere sia verità che deduciamo dal tipo di romanzo che stiamo leggendo – per esempio se si tratta di un romanzo realistico saremo autorizzati a concludere che i personaggi siano degli esseri umani¹⁶ (con tutto ciò che questo comporta dal punto di vista fisico e psicologico) – sia verità che deriviamo da semplici allusioni (da «Ella aveva spento deliberatamente quella luce nei suoi occhi, ma essa splendeva suo malgrado nel sorriso appena percettibile»¹⁷, possiamo agilmente inferire che Anna è una donna dall'apparenza posata e controllata che tuttavia cela un grande ardore). Ci sono inoltre alcune verità che si possono inferire sulle quali si potrebbe non essere tutti d'accordo (da «Per un attimo ella sentì in sé il desiderio di lotta che si sollevava, lo soffocò e accolse Vronskij altrettanto allegramente»¹⁸ possiamo concludere sia che Anna abbia deciso consapevolmente di smettere di lottare affinché Vronskij la ami come lei vorrebbe, sia che Anna non sia che una bambina che per paura non affronta i problemi) e altre in cui, pur essendo spinti dall'autore ad arrivare a qualche conclusione, non abbiamo ben chiaro quale questa debba essere (quando Vronskij dice a Serghjej Ivanovic' «Sì, come strumento posso servire a qualcosa. Ma come uomo, sono un rudere»¹⁹ che cosa vuol dire? Che la sua funzione adesso è quella di combattere nella rivolta serba contro i Turchi? Che si affida nelle mani di Dio? Che è incapace di prendere decisioni da solo? Che la vita lo ha distrutto?). Poi ci sono delle verità – tanto esplicite quanto implicite – nel romanzo che riflettono le verità dell'epoca in cui la

storia è ambientata o in cui l'autore è vissuto, per esempio in *Anna Karénina* leggiamo che, nonostante nella Russia di fine Ottocento esistesse il divorzio, la decisione effettiva per la separazione era prerogativa degli uomini e che l'esercito che combattè la guerra contro la Turchia (guerra turco-russa 1877-1878) era inizialmente composto da volontari che appoggiavano la causa serba²⁰. Infine ci sono (oltre alle verità generali esplicite già menzionate) delle verità generali implicite nel romanzo che riassumono il messaggio dell'autore o il significato dell'opera nel suo complesso (nel caso di *Anna Karénina* una verità generale implicita potrebbe essere la seguente: «Chi è incapace di scegliere tra amore e onestà è condannato all'infelicità»).

3. *Conoscenze reali*

Sono molteplici le conoscenze riguardanti le opere letterarie che mai nessuno oserebbe mettere in discussione. Per esempio che *Anna Karénina* sia stato scritto da Lev Tolstoj, che sia stato pubblicato nel 1877 e che sia un capolavoro della letteratura russa del XIX secolo. Questo è ciò che solitamente etichettiamo come "storia letteraria". Non sono, ovviamente, conoscenze di questo genere che mettiamo in discussione quando ci interroghiamo sul contenuto cognitivo delle opere letterarie. Ma che dire della aristocrazia russa di fine Ottocento, dell'ipocrisia religiosa di Karénin o dell'incapacità di Anna di riuscire a trovare la felicità? Possiamo dire di avere imparato qualcosa riguardo a ciò leggendo il romanzo?

Procediamo con ordine. Le opere letterarie, come abbiamo visto, sono composte di proposizioni. Quindi, ammesso che ci sia un valore cognitivo, questo dovrà essere cercato nel contenuto espresso dalle proposizioni facenti parte del significato complessivo²¹ dell'opera. Il significato e il valore di verità di tali proposizioni, come abbiamo visto nel paragrafo precedente, è il risultato di tre usi differenti del linguaggio che contrassegnano tre passi distinti nella genesi del romanzo, genesi che, nel momento in cui leggiamo il romanzo e ci domandiamo che cosa possiamo imparare da esso, può considerarsi conclusa. L'uso del linguaggio con cui ci ritroviamo noi in quanto lettori è quindi l'uso caratterizzante, uso per il quale gli oggetti della finzione hanno le proprietà attribuite loro dagli autori e le loro vicende sono già state stabilite.

Le proposizioni delle opere di finzione hanno pertanto il significato che hanno non per via di un loro supposto rimandare al mondo, ma di per sé stesse: non è nel rimando al mondo che risiede il significato²² delle opere letterarie e il contenuto cognitivo da queste trasmesso. Dal momento che le proposizioni sono quel genere di cose che possono essere vere o false, dovrebbe essere immediatamente evidente la ragione per la quale una teoria proposizionale²³ applicata alle opere letterarie possa fornire importanti risposte: perché la letteratura è l'unica forma d'arte caratterizzata da una struttura linguistica in senso proprio.

Per spiegare in che cosa consiste la teoria proposizionale prendiamo in considerazione uno dei casi più difficili, quello delle verità generali implicite, che spesso si identificano con la “morale” dell’opera. Per esempio: «Chi è incapace di scegliere tra amore e onestà è condannato all’infelicità» (p_1). Secondo la teoria proposizionale dire che un’opera O è connessa a una verità generale implicita p_1 , significa dire che O contiene p_1 , ovvero che p_1 fa parte del significato di O . Volendo criticare questa teoria, si potrebbe domandare come sia possibile giustificare una simile asserzione. Che cosa significa che p_1 fa parte del significato di O ? Significa che oltre agli enunciati espliciti e agli enunciati impliciti semplici che possiamo inferire direttamente dal testo, ci sono anche degli enunciati impliciti generali che inferiamo dal testo nel suo complesso. Ovviamente, trattandosi in qualche modo di inferenze di inferenze (le inferenze generali sono costruite su – anche se non riducibili a – complessi di inferenze semplici, potremmo definirle *meinongianamente* come delle inferenze di ordine superiore), vi è un ampio margine interpretativo²⁴. Questo ovviamente non significa che “tutto sia possibile”, ma soltanto che ci sono degli enunciati sui quali c’è un margine maggiore di interpretazione rispetto ad altri (fermo restando che il lavoro interpretativo deve sempre poter essere ricondotto in ultima analisi a un complesso di enunciati espliciti).

Un severo critico della teoria proposizionale potrebbe avanzare due tipi di obiezioni: (1) non è chiaro che cosa si intenda quando si sostiene che le verità implicite sono *implicate* dagli enunciati espliciti²⁵; (2) anche ammesso che si riescano a riportare le verità implicite a proposizioni esplicite, non si vede come si possa parlare di “valore cognitivo” della letteratura visto che anche le proposizioni esplicite non sono che collezioni di falsità²⁶.

Cominciamo rispondendo alla prima obiezione. Ovviamente, quando si parla di *implicazione* degli enunciati impliciti da quelli espliciti non è in questione né una implicazione di tipo logico né una tautologia (perché se così fosse non ci sarebbe posto per l’interpretazione), bensì una serie di implicazioni differenti (dettate dalla cornice storico-culturale in cui è ambientato il romanzo, dal buon senso, dalle conoscenze che attribuiamo all’autore, dalla cultura del lettore, ecc.) che sarebbe riduttivo riportare a un’unica tipologia. La letteratura non è fatta di inferenze “meccaniche” riguardo alle quali ci possiamo pronunciare a favore o contro con la stessa sicurezza con la quale diremmo che se la distanza tra Torino e Roma è di 644 km e la distanza tra Roma e Napoli è di 185 km, allora la distanza tra Torino e Napoli è di 829 km (ed è falso quindi che sia di 1600 km). La lettura delle opere letterarie è una attività complessa che comprende al suo interno fattori molto diversi e pretendere che abbia la stessa semplicità e linearità di altre discipline (quali la logica, ad esempio), o che ne rispetti le regole fondamentali, significa non avere intenzione di comprenderla nella sua interezza²⁷.

Passiamo quindi alla seconda obiezione: come è possibile che abbia un valore cognitivo ciò che per sua natura è falso? Questa critica sottende un ragionamento fallace in cui ciò che dovrebbe essere provato (e cioè che gli enunciati di finzione siano falsi) è esplicitamente supposto nella domanda. Certo, è ovvio che, se gli enunciati di finzione sono falsi, allora da essi non potremo inferire delle verità: non si può inferire il vero da ciò che per natura è falso. Ma che gli enunciati di finzione siano *semplicemente falsi* è tutto fuor che certo e, anche ammesso che si voglia sostenere qualcosa del genere, bisogna fornire degli argomenti, spiegare quali sono le ragioni che stanno alla base di una simile affermazione, non basta asserirlo perché diventi una verità. Secondo la posizione realista qui sostenuta, gli enunciati di finzione, conformemente all'uso caratterizzante del linguaggio, sono enunciati che possono essere veri o falsi, e la loro verità o falsità non è in alcun modo *in concorrenza* con la verità o la falsità degli enunciati che riguardano il mondo reale: c'è una verità della finzione (per la quale Anna Karénina è una donna passionale) e c'è una verità del mondo reale (per la quale Maria Hartung, la figlia maggiore di Puskin, ispirò Tolstoj con il suo «delizioso gomito aristocratico e nudo»), e l'una non ha nulla da dimostrare all'altra. Questa critica non è quindi in grado di presentare elementi capaci di fare vacillare le nostre credenze (e quindi il valore cognitivo della finzione stessa), perché si tratta di credenze che riguardano le verità della finzione e non di credenze *tout court*.

Se non si fosse disposti ad accettare verità differenti (una propria della finzione e una propria della realtà) e si volesse tuttavia tenere ben saldo il valore cognitivo della letteratura, si potrebbe pensare di uscire dall'*impasse* richiamandosi alla figura e alla funzione dell'autore, sostenendo che in fondo è l'autore, inventore dei personaggi e della loro storia, che si propone di comunicarci un contenuto attraverso il romanzo che ha scritto. Allora non sarebbe l'opera letteraria in sé che trasmette un contenuto cognitivo, bensì l'autore che si serve del romanzo come mezzo di comunicazione. In realtà richiamarsi alla figura dell'autore è meno utile di quanto possa a prima vista sembrare: infatti è l'opera stessa con la sua storia che ha un effetto sulle nostre credenze e sulla nostra conoscenza, e non l'autore. Basti pensare che continueremmo a considerare *Anna Karénina* come un'opera dotata di un grande valore cognitivo anche se qualcuno ci dicesse che Tolstoj, all'epoca in cui scrisse il romanzo, era completamente pazzo. A pensarci bene, anche se venissimo a sapere che *Anna Karénina* è stata scritta da una scimmia picchiando a caso i tasti di un computer, continueremmo a rilevare il suo valore cognitivo ²⁸.

Un ulteriore punto, che tuttavia non tratteremo approfonditamente in questa sede ²⁹, è quello relativo agli enunciati fittizi nei quali troviamo nomi di entità fittizie, quelli che solitamente chiamiamo i "personaggi" delle opere. A rigore, possiamo dire di imparare in senso proprio dalla

letteratura, solo se siamo in grado di trovare il riferimento dei nomi fittizi e degli enunciati che li contengono. Appurato che il riferimento primario non è a esistenti (persone, animali, oggetti) o eventi del mondo reale, è legittimo chiedersi a che cosa sia. La risposta a questo quesito la troviamo richiamandoci ai tre usi del linguaggio più sopra elencati. Con l'uso fittizio non abbiamo propriamente alcun riferimento (quando l'autore inventa, "fa finta", fa *come se* ci fossero delle persone di cui narra le vicende, anche se, non è così); con l'uso ipostatizzante viceversa abbiamo un riferimento (anche se non ancora quello che ci interessa) a opere e personaggi, ma dal punto di vista esterno del mondo reale, che è precisamente ciò che solitamente interessa la storia letteraria (che si occupa di paragonare tra loro i personaggi, capire la genesi del romanzo, studiare le fonti consultate dall'autore, ecc.); infine con l'uso caratterizzante abbiamo un riferimento preciso a ciò di cui si parla nel romanzo. Infatti è proprio grazie all'uso caratterizzante che possiamo affermare che il significato dell'opera letteraria non risiede in alcun modo nel mondo esterno, bensì nella finzione stessa. In letteratura non si tratta quindi soltanto di sospendere – nel momento della fruizione – il riferimento al mondo reale (perché non è primariamente del mondo reale che la finzione parla o che è supposta parlare), ma anche di trovare il riferimento appropriato.

4. *Quali conoscenze?*

Dalla letteratura, quindi, impariamo. Ma che cosa? Soltanto rispondendo a questa domanda non rischiamo da un lato di pretendere che ci insegni ciò che non ci può insegnare e dall'altro di concludere frettolosamente che non ci insegna nulla.

Secondo Calvino, come emerge dal brano riportato in esergo, la letteratura ci insegna «poche ma insostituibili» cose sulla vita, sul mondo e su noi stessi. Questa è in realtà una opinione abbastanza diffusa³⁰. Soprattutto è diffusa l'idea che la letteratura rappresenti una sorta di chiave magica di accesso all'autocomprensione³¹, come se leggendo le vicissitudini dei personaggi delle storie narrate noi fossimo stimolati a riflettere su noi stessi, sulle nostre credenze e sulla nostra vita. Il punto è che non si capisce perché la letteratura dovrebbe costituire una via d'accesso *privilegiata* alla conoscenza di noi stessi non solo rispetto ad altre forme d'arte, ma anche rispetto alle normali vicende del mondo reale (anzi, ci si sentirebbe forse anche autorizzati a pensare – per non rischiare di fare la fine di Emma Bovary che, avendo imparato della vita e dell'amore esclusivamente dai romanzetti che leggeva da ragazza nascosta sotto le coperte, non aveva assolutamente gli "strumenti" necessari per affrontare la vita – che si possa imparare molto di più su noi stessi prestando attenzione a quanto ci succede intorno piuttosto che leggendo romanzi). In ogni caso, mettendo da parte l'idea stessa di "accesso privilegiato", possiamo affermare che si acquisisca conoscenza

di sé dalla letteratura così come dalla vita, con la sola differenza che quanto impariamo dalla finzione non sempre ha delle conseguenze sulla nostra vita ³². In entrambi i casi tuttavia si impara qualcosa ³³.

Si può anche mettere in discussione il valore cognitivo delle opere letterarie non semplicemente sostenendo che ne siano sprovviste, ma asserendo che abbiano tale valore *solo contingentemente* ³⁴, e che pertanto la funzione di comunicare un contenuto cognitivo non si possa, a rigore, considerare una caratteristica essenziale della letteratura. In fondo, si potrebbe sostenere, chi vuole *imparare* delle cose, di solito, non legge un romanzo, ma studia un manuale, un saggio, un atlante. Se siamo interessati a conoscere Londra, non ci mettiamo a leggere uno dei tanti Sherlock Holmes, ma ci compriamo una guida e, se possiamo, andiamo direttamente a visitarla. Inoltre, «se leggo *La montagna incantata*, posso dire di conoscere la tubercolosi come, o diversamente, o più che se leggo un libro di medicina? Se leggo *Alla ricerca del tempo perduto* e conosco il carattere di Albertine, di chi conosco il carattere?» ³⁵.

Questi interrogativi sorgono da una concezione ben precisa del termine “conoscenza”, per la quale si ha conoscenza solo di ciò che è reale. Ma quando so che Anna Karénina era la sposa di un ufficiale governativo, che cosa so? Nulla? Non è possibile che si imparino delle cose dai romanzi senza che ciò che impariamo rimandi necessariamente alla realtà? Procediamo con ordine esaminando i vari elementi implicati nella questione. Innanzitutto: il lettore sa quasi sempre con che tipo di testo ha a che fare e sa anche dove andare a cercare quanto gli occorre conoscere (e infatti consideriamo come “casi patologici” quelli di chi legga un romanzo cercandovi qualcosa di reale, che sia la cura per la tubercolosi o la mappa delle strade di Londra). Ciò non toglie che si possa imparare dalla finzione: si possono imparare delle verità *sulla* finzione e, accidentalmente, delle verità sul mondo reale.

Distinguendo i diversi tipi di conoscenza che possiamo acquisire, molte delle difficoltà riscontrate precedentemente scompaiono: se ci può essere una verità – e quindi una conoscenza – della finzione così come c'è del mondo reale, allora abbiamo a che fare con due ambiti che, anche se si possono incrociare e intrecciare, vanno tenuti distinti. Allora, chi andasse a cercare in un romanzo delle verità sul mondo reale ³⁶ commetterebbe un errore molto comune: quello di andare a cercare nel posto sbagliato ³⁷. Nonostante possa quindi accadere di imparare molte cose sul mondo reale leggendo le opere di finzione (magari perché si colgono le differenze e le somiglianze sussistenti tra i mondi, i personaggi, gli eventi fittizi e quelli reali, differenze e somiglianze che aumentano o diminuiscono a seconda del tipo di finzione con la quale abbiamo a che fare), c'è indubbiamente una conoscenza specifica che riguarda l'opera di finzione in sé, e questo è ciò che noi *innanzitutto* impariamo. Si impara molto, dalla realtà così come dalla finzione, l'importante è non confondere l'una con l'altra.

Un altro tipo di obiezione è quella che insiste sulla specificità e particolarità dell'esperienza estetica, per sua natura incompatibile con qualsivoglia tipo di conoscenza³⁸. Se si ha un approccio estetico all'opera letteraria, si sostiene, non si può imparare da essa: infatti tutto dipende dal tipo di atteggiamento che abbiamo nei confronti dell'opera. Anche se, ovviamente, è più probabile che si imparino delle cose sui costumi di un'epoca, sulla storia o sulla geografia da un'opera letteraria che non da un brano musicale, non è questo – cioè un fenomeno di apprendimento – ciò che avviene quando abbiamo una esperienza estetica in senso proprio. Questo perché, secondo questa obiezione, il *medium* artistico *mostra* le cose senza *asserirle*³⁹. Tuttavia, si osserva, se una condizione per *imparare* (in senso proprio) dalle opere è che le opere si riferiscano al mondo, come può un'opera letteraria fare riferimento al mondo quando la sua natura è precisamente quella di sospendere qualsiasi riferimento al mondo? Si conclude quindi che dall'arte non si può imparare nulla che riguardi la storia, i costumi, la geografia e la vita, se "imparare" si intende in senso stretto come l'acquisizione di verità e fatti che prima ci erano sconosciuti, e che il *medium* artistico, grazie al quale le opere mostrano senza asserire, anziché insegnare delle cose invita alla contemplazione. Ciò non toglie ovviamente che quanto le opere mostrano possa poi di fatto essere vero, e quindi possa in un secondo momento essere asserito, il punto è che tutto questo è irrilevante per l'esperienza estetica delle opere d'arte in quanto tali. Un argomento viene tuttavia tenuto fermo anche da chi insiste sulla particolarità dell'esperienza estetica⁴⁰: il fatto che non si ritenga che l'arte abbia un contenuto cognitivo non significa che le opere d'arte non abbiano nulla a che fare con le nostre capacità cognitive o che se l'arte non ha un contenuto cognitivo allora non ha nessun valore in senso proprio.

Chiaramente occorrono notevoli capacità cognitive affinché abbia luogo il libero gioco dell'immaginazione che sta alla base dell'esperienza estetica, e quindi soltanto un essere che ne sia provvisto può apprezzare ciò che l'opera d'arte è supposta comunicare, ma da ciò non segue che tali abilità debbano essere esercitate nella maniera cognitiva normale anche durante l'esperienza estetica. L'arte, secondo chi avanza questa obiezione, ha valore, anche se non ha un valore di tipo cognitivo.

Rispondiamo brevemente a questa obiezione sottolineando che, come nel caso dell'obiezione precedente, anche qui l'idea di fondo è che non ci possa essere conoscenza *che* del mondo. Inoltre, dando per scontato che non ci siano delle verità che appartengono in maniera peculiare alle opere d'arte letterarie, si suppone che le presunte verità presenti nelle opere letterarie non siano che parassitarie rispetto a quelle del mondo reale. Tuttavia, se le verità della letteratura non sono determinate dal mondo reale (come l'obiezione dà per scontato), bensì

dalla finzione stessa e dalle verità delle entità fittizie, allora non è vero che la letteratura, ammesso che comunichi conoscenza, ne comunica una di seconda mano: potrebbe infatti trasmetterne una di prima mano sul mondo della finzione. In fondo la realtà e la finzione sono (almeno dal punto di vista ontologico) due ambiti completamente separati e voler vedere, per dare senso alla seconda, un rispecchiamento dell'una nell'altra può essere un errore molto grave.

Per quanto riguarda la seconda parte dell'obiezione, relativa al valore dell'arte in sé, anche secondo la posizione qui sostenuta non lo si può ridurre al contenuto cognitivo trasmesso (come emergerà più avanti cfr. § 6) perché, se così fosse, non si spiegherebbe come possa darsi il caso di due opere con un contenuto cognitivo molto simile che tuttavia differiscono completamente per quanto riguarda il loro valore artistico. Se, per esempio, Federico Moccia decidesse di riscrivere, senza nessun intento di satira ma semplicemente attualizzandola, la storia di Anna Karénina scritta da Tolstoj⁴¹, e pubblicasse un romanzo che si intitola *Anna K.*, noi avremmo due romanzi con un medesimo contenuto cognitivo, però avremmo indubbiamente due opere di valore artistico differente.

5. *Conoscenze di finzioni*

I sostenitori della teoria proposizionale classica ritengono che si possa imparare dalla letteratura e in particolare che si possano imparare delle *verità filosofiche generali*⁴² dagli enunciati espliciti e impliciti in essa contenuti. L'obiezione-tipo⁴³ a questo genere di posizione è che, anche se i romanzi e i racconti contengono enunciati espliciti e impliciti, ciò non significa che questi siano proposizioni capaci di trasmettere conoscenza, e infatti, nel caso dei romanzi, non si tratta che di pseudo-proposizioni prive di significato. Lungi dall'intenderle come insiemi di pseudo-proposizioni, i proposizionalisti classici pensano che le opere letterarie comunichino delle verità mai messe in luce prima (dalla psicologia o dalla sociologia, ad esempio) che necessitano del *medium* artistico per venire alla luce. A questo gli anti-cognitivist anti-proposizionalisti ribattono con una osservazione in effetti molto convincente: se, dicendo che i romanzi comunicano verità "speciali", si intende dire che la letteratura comunica delle verità che nessuna ricerca empirica e nessun ragionamento potrà mai mettere in luce, allora non si capisce di che tipo di verità si possa mai trattare; se invece si intende semplicemente dire che un romanzo può in qualche modo anticipare quello che le scienze possono poi eventualmente scoprire, allora ci si potrebbe domandare quale sia la differenza tra l'anticipazione e la congettura. La lista di obiezioni e contro-obiezioni potrebbe andare avanti a lungo, ma fermiamoci qui.

È evidente come le due parti disputanti intendano con "conoscere" e con "verità" delle cose diverse e quindi come le loro posizioni non

siano in realtà incompatibili. Questo mette in luce come il dibattito sia, per molti versi, di natura prettamente verbale: per i sostenitori della teoria proposizionale anche la letteratura può comunicare delle verità (generalì sul mondo), per gli avversari invece non ci sono verità particolari che la letteratura è in grado di comunicarci. Forse il modo migliore per dirimere la questione è cercare di stabilire che cosa possiamo includere sotto il termine “conoscenza”.

Per “conoscenza” si intende la comprensione di un insieme complesso di informazioni connesse (relative a fatti e a verità) che si può ottenere grazie all’esperienza, allo studio e alla riflessione. A differenza della mera informazione che per esistere non ha, a rigore, bisogno di una mente (le è infatti sufficiente un supporto generico in cui possa essere registrata), la conoscenza non esiste senza delle menti che la posseggano e che, eventualmente, la possano utilizzare. Nella storia del pensiero i modelli di conoscenza sono stati due: il *modello iconico* e il *modello proposizionale*. Secondo il primo modello la conoscenza è una immagine adeguata dell’oggetto (conosco x se ho un’adeguata immagine mentale di x), per il secondo modello la conoscenza è una proposizione vera (conosco x se p è vero di x). È all’interno di questo secondo modello di conoscenza che si colloca la posizione qui sostenuta. Tuttavia, secondo il modello classico di conoscenza proposizionale, il prototipo della conoscenza è la verità scientifica e il fine della conoscenza consiste nel suo essere conforme ai fatti. A tale proposito è fondamentale la questione relativa alla giustificazione (occorre stabilire determinati criteri di giustificazione in base ai quali decidere che cosa possa rientrare all’interno dell’ambito della conoscenza e che cosa invece sia semplice opinione o fede) a partire da determinati principi. Dovrebbe risultare chiaro come questo modello presenti un circolo (non necessariamente vizioso): la conoscenza è giustificata se è derivabile da principi, ma tali principi sono determinati in base a criteri che dipendono da quello che in un determinato periodo storico-culturale si ritiene sia l’ambito della conoscenza e quindi, banalmente, la scelta di un particolare criterio fa sì che si accetti soltanto ciò che è conforme a quel criterio.

All’interno del modello proposizionale – qui adottato come modello di riferimento – si distinguono solitamente due sotto-tipi ⁴⁴:

(1) *sapere che (knowing that)* in cui è in questione una conoscenza proposizionale in senso stretto: per esempio, “so che il *delfino* è uno stile del nuoto”;

(2) *sapere come (knowing how)* che è una conoscenza procedurale: per esempio, “so come si nuota a *delfino*”.

Possiamo possedere il primo tipo di conoscenza senza possedere la seconda e viceversa: infatti, così come possiamo sapere che il *delfino* è uno stile del nuoto senza sapere nuotare a *delfino*, possiamo sapere nuotare a *delfino* senza sapere che si tratta di uno stile del nuoto.

Sofferamoci sul primo tipo di conoscenza, che è quello centrale per l'argomento che qui ci interessa.

Che cosa significa sapere (che qui è sinonimo di conoscere) *che* il delfino sia uno stile del nuoto? Che differenza c'è tra credere che il delfino sia uno stile del nuoto e saperlo? Non è difficile rispondere: so che il delfino è uno stile del nuoto quando credo che l'enunciato "il delfino è uno stile del nuoto" sia vero ⁴⁵. Il problema che immediatamente ci si pone è quello cui abbiamo già accennato in precedenza: come possiamo essere sicuri che un'affermazione sia vera (ovvero come possiamo giustificare le nostre credenze)? Solitamente ci affidiamo a un certo metodo per stabilire quali delle nostre credenze sono giustificate, e tale metodo dipende a sua volta da un *corpus* di conoscenze che decidiamo di considerare come quello più attendibile.

Ovviamente non tutti i metodi per conoscere la realtà sono equivalenti: per conoscere determinati oggetti alcuni metodi sono più attendibili di altri e alcuni metodi che vanno bene per conoscere determinati oggetti, non vanno bene per conoscerne altri. Il metodo della conoscenza scientifica è considerato un metodo molto attendibile di conoscenza della realtà, soprattutto visti gli ottimi risultati conseguiti, e per questo viene spesso considerato come l'*unico* metodo davvero attendibile ⁴⁶. Una delle caratteristiche del metodo scientifico che lo distingue dagli altri metodi è che esso è *falsificabile*, ovvero è un metodo critico per il quale le teorie sono sottoposte a continui controlli al fine di mostrare se è possibile che si verifichi ciò che la teoria dice non essere possibile. Un'altra caratteristica della conoscenza scientifica è che essa, come diceva Wilhelm Windelband, è *nomotetica*, ossia consiste nella capacità di formulare delle leggi generali e poi di riportare determinati fatti particolari osservati sotto tali leggi generali. Questo per quanto riguarda il metodo scientifico, il che non significa che non sia possibile o legittima la conoscenza dell'individuale, ma soltanto che la conoscenza scientifica si propone di realizzare un lavoro di tipo diverso. La letteratura infatti, in questo simile alle scienze sociali e alle scienze storiche ⁴⁷, non formula leggi generali al fine di descrivere i fenomeni osservati, ma *si limita* a studiare e descrivere fenomeni particolari, irripetibili.

La maggior parte dei problemi relativi al valore cognitivo delle opere letterarie sorgono proprio perché si ritiene che il metodo scientifico sia *il* metodo *tout court* e che, se non possiamo conoscere affidandoci a tale metodo, allora *non conosciamo*. Questo è precisamente quanto ci preme mettere in discussione ⁴⁸.

Prendiamo in considerazione la divisione dell'ambito della conoscenza in *sapere che* e *sapere come*. Come facciamo a sapere se è vero *che* il delfino è uno stile del nuoto? Potremmo andare in biblioteca e cercare su *Il Grande Libro del Nuoto*, oppure fare una ricerca in internet o magari anche semplicemente andare a chiedere a qualche

allenatore di nuoto: scopriremmo che nel nuoto ci sono cinque stili (stile libero, dorso, rana, delfino e farfalla) tra i quali figura, appunto, il delfino. Potremmo quindi dire di sapere *che* il delfino è uno stile del nuoto. Come facciamo invece a sapere *come* si nuota a delfino? Solitamente non è sufficiente leggere un manuale che ci spieghi (magari anche con l'ausilio di illustrazioni) i movimenti⁴⁹ delle braccia e delle gambe per imparare a nuotare a delfino, ma è necessario farsi insegnare da un maestro di nuoto, ad esempio, e poi fare molto esercizio. Forse dopo un po' di tempo si potrà dire che si sa *come* si nuota a delfino. Potremmo anche contemplare un caso intermedio tra *sapere che* e *sapere come*, ossia il caso di chi sapesse perfettamente a livello teorico come si nuota a delfino (come debba essere la bracciata, la gambata, il moto del corpo, la respirazione), ma non fosse capace, in pratica, di nuotare a delfino. Questo per quanto riguarda le conoscenze ordinarie, quelle che tutti in un modo o nell'altro siamo disposti ad accettare. Ma che dire delle conoscenze che deriviamo dalla letteratura? Dove le possiamo inserire all'interno di questa distinzione?

Potrebbe sembrare⁵⁰ che inserirle a forza nell'uno o nell'altro tipo di conoscenza sia un errore, dal momento che si tratta di un tipo di conoscenza particolare, non assimilabile a quelle appena considerate. Come facciamo a sapere che cosa si prova a rendersi conto che l'uomo per il quale abbiamo rinunciato a tutto non ci ama più e che l'unica soluzione plausibile rimane il suicidio? Leggiamo *Anna Karénina*. Il tipo di conoscenza specifico che fornisce la letteratura sarebbe un *sapere cosa* (*knowing what*), simile, per molti versi, ad una forma di conoscenza fenomenica (che è quella conoscenza che abbiamo quando sappiamo *che cosa si prova a*). Questo è il tipo di conoscenza del "cosa si prova quando", o del "cosa succede se" o del "cosa vuol dire che". A una posizione di questo tipo si potrebbe obiettare⁵¹ che "sapere che cosa si prova quando" è solo una *precondizione* per la conoscenza di un determinato *x*, ma che tuttavia non è ancora la conoscenza di *x*⁵². Se infatti si domandasse, a chi dicesse di avere tale conoscenza, di fornire una prova di quanto asserisce o anche solo di spiegare come sia possibile, questi non sarebbe in grado di fornirci alcuna risposta. A tale obiezione il sostenitore del *sapere cosa* potrebbe ribattere che mentre domandare prove delle conoscenze acquisite è legittimo negli altri tipi di *sapere*, non lo è nel caso del *sapere cosa*⁵³ (trattandosi di una risposta *ad hoc*, c'è però il rischio che non venga considerata una risposta valida dall'avversario⁵⁴).

È importante in ogni caso sottolineare come, nonostante i tentativi di spiegazione, in effetti non sia affatto chiaro che cosa sia il *sapere cosa*: è una conoscenza ipotetica, una conoscenza sommaria o una conoscenza indiretta? Molti sostengono che si tratti di una conoscenza che, se acquisita, ci spinge a modificare e riorganizzare il nostro modo di pensare e i nostri atteggiamenti. Ciò nonostante sembra esserci un salto logico

tra quello che “impariamo” leggendo un romanzo e il modo in cui eventualmente (se ben appreso quanto abbiamo letto) riorganizziamo le nostre idee. Come sono connesse le due cose? Poi, non potremmo avere effettivamente appreso tutto quello che abbiamo letto e tuttavia non attuare alcuna modificazione? Significherebbe forse che non avremmo propriamente appreso? Tra l'altro non si vede come questo tipo di *sapere* possa essere caratteristico della letteratura e non anche di molte altre forme di conoscenza indiretta⁵⁵. Infine, se avessimo una stessa opera letteraria x letta da due persone diverse A e B, e A dicesse di avere imparato moltissimo dalla lettura e B dicesse di non avere imparato nulla, che cosa ne dovremmo concludere? Che B non ha “capito” quello che ha letto? Non bisognerebbe forse anche tenere conto delle differenze tra i lettori quando si sostiene che determinate conoscenze li spingono a modificare le loro idee e i loro atteggiamenti?

Riteniamo pertanto opportuno ritornare alla distinzione classica tra *sapere che* e *sapere come*, ricercando all'interno di tale distinzione il tipo di conoscenza proprio della letteratura. Che cosa vuol dire che *sappiamo* che Anna Karénina è la sorella di Stepan Arcadievic Oblonski? Vuol dire che abbiamo letto il romanzo, quindi sappiamo che Anna è la sorella premurosa che accorre a Mosca da San Pietroburgo per aiutare il fratello che è in difficoltà da quando la moglie ha scoperto il suo tradimento e lo vuole lasciare (e il compito di Anna è precisamente quello di far sì che questo non accada). Come facciamo a saperlo? Di nuovo, perché abbiamo letto il romanzo. E come possiamo provare che corrisponde a verità? Perché questo è precisamente quello che leggiamo nel libro di Tolstoj. Nelle opere letterarie è *vero* quanto esplicitamente scritto dall'autore e quanto da questo si può legittimamente inferire. Si tratta quindi di un *sapere che*, anche se di tipo diverso rispetto a quello delle proposizioni relative al mondo con il quale normalmente abbiamo a che fare, perché in questo caso non si conoscono oggetti ed eventi reali, bensì oggetti ed eventi fittizi.

Il fatto che sia diversa la natura di ciò che si conosce fa sì che sia diverso il tipo di giustificazione eventualmente fornito: mentre per sapere se è vero che “Bin Laden è un agente americano” dobbiamo andare a verificare presso i registri delle agenzie segrete americane e vedere se troviamo il nome di Bin Laden, per sapere se è vero che “Anna Karénina è la sorella di Stepan Arcadievic Oblonskij” ci basta leggere il libro. Tutto qui. Questo è possibile perché, grazie all'uso caratterizzante del linguaggio, non solo l'autore scrive una storia con personaggi ed eventi fittizi (come accade nell'uso fittizio del linguaggio), ma accade anche che sia vero tutto quanto egli dice di tali oggetti e di tali personaggi (grazie al passaggio dall'uso ipostatizzante a quello caratterizzante). Infatti, a differenza di quanto accade nel mondo reale, nelle opere letterarie l'autore è la massima autorità, perché le sue fantasticherie sono diventate dei fatti (fittizi).

Dalla letteratura quindi si può imparare, ma è importante tenere sempre presente che ciò che impariamo riguarda la finzione e non la realtà. Ci si potrebbe nondimeno domandare come sia possibile, da questo punto di vista, distinguere la mera informazione dalla comprensione vera e propria: entrambe sembrerebbero infatti essere costituite da affermazioni vere. Come distinguere una persona che ha semplicemente raccolto e appreso un insieme di informazioni su Anna, Kitty, Dolly, Levin, Stiva e Vronskij da una persona che ha *capito* quanto *Anna Karénina* ha da insegnare? Dal punto di vista relativo a ciò che si impara non c'è nessuna differenza: in entrambi i casi si apprendono le vicende particolari di determinati personaggi, si conoscono dei fatti individuali. Da un altro punto di vista, invece, chi ha *capito* quanto il romanzo ha da insegnare, ha semplicemente fatto un ragionamento in più in base al quale poi è possibile che modifichi alcune sue idee⁵⁶ o certi suoi atteggiamenti⁵⁷. Ma questo probabilmente accade anche in molti altri casi: spesso le informazioni sono “utilizzate” (in vario modo e a vario titolo) da chi le possiede.

Riguardo agli enunciati espliciti del testo non è complicato comprendere come abbia luogo il *sapere che* così come lo abbiamo delineato. Quando, commentando il comportamento di Stiva, Karénin dice ad Anna: «Io non credo che si possa scusare un uomo così, sebbene egli sia tuo fratello»⁵⁸, ciò che noi impariamo è appunto che il marito di Anna biasima Stiva per avere tradito la moglie. Questo è quello *che* impariamo. Ci sono tuttavia dei casi meno semplici in cui che cosa effettivamente impariamo è meno evidente. Sono i casi già menzionati presentati dagli enunciati generali e dagli enunciati impliciti. Di per sé non è un problema il fatto che non tutte le conoscenze che ricaviamo dalla letteratura derivino da enunciati espliciti: la conoscenza può anche essere inferenziale, ovvero basarsi su dei ragionamenti che si compiono sulla base di enunciati espliciti che ci sono dati. Ad esempio, dal commento di Karénin sul comportamento di Stiva potremo inferire che Karénin crede di essere un uomo moralmente irreprensibile (visto che non si esime dal giudicare severamente chi ha dei comportamenti a suo avviso moralmente discutibili) e che invece sua moglie (che è andata a Mosca proprio per cercare di convincere la cognata a non divorziare) ha evidentemente una morale meno rigida, pur manifestando apprezzamento per la sincerità con la quale Karénin si è espresso. Queste sono verità implicite che in ogni caso nessuno metterebbe in dubbio, dal momento che si tratta di semplici corollari di quando esplicitamente asserito. Ci sono però anche verità implicite che alcuni, ma non tutti, sarebbero disposti ad accettare e potrebbe anche non essere sempre semplice stabilire quali siano legittime e quali no. Non esiste (ed è chiaro, altrimenti non si spiegherebbero i secoli di dibattiti sull'interpretazione dei testi) un metodo meccanico per stabilire che cosa si possa e che cosa non si possa inferire a livello generale dai testi,

soprattutto per quanto riguarda quelle verità implicite che sono più lontane dagli enunciati espliciti del testo. Si può nondimeno facilmente immaginare come buoni risultati per una corretta interpretazione possano provenire da quella che si potrebbe definire una “cooperazione tra il lettore (modello) e il testo”⁵⁹, il cui fine è precisamente quello di fornire la migliore interpretazione possibile dell’opera letteraria riuscendo contemporaneamente a non forzare il testo e la sua struttura, garantendo al lettore la libertà di capire e interpretare.

6. *Il valore della letteratura*

Appurato che la letteratura veicola un contenuto cognitivo, ci si potrebbe domandare se in questo contenuto risieda il suo valore artistico. Dovremmo valutare le opere d’arte in base a quello che ci possono insegnare? C’è una forma di cognitivismo estetico⁶⁰ che sostiene che il valore delle opere d’arte, in questo caso delle opere d’arte letterarie sia determinato da ciò che queste opere ci possono insegnare. Secondo questa posizione (1) l’arte ha un contenuto cognitivo (ovvero ci “insegna” qualcosa), e (2) il valore dell’arte risiede in tale contenuto cognitivo.

Ma che cosa significa, di fatto, che *Anna Karénina* di Tolstoj ha un valore maggiore rispetto a *Cento colpi di spazzola prima di andare a dormire* di Melissa P.? Come possiamo stabilire una differenza di valore tra un romanzo scritto nella seconda metà dell’Ottocento e ambientato nelle classi dell’aristocrazia russa – tra convenzioni e ipocrisie, sofferenze e passioni travolgenti, religione e storia europea – e un romanzo scritto all’inizio del Duemila, ambientato nella Catania dei giorni nostri – in cui si narrano, sotto forma di diario, le vicende sessuali di una quindicenne, della sua solitudine, del suo disagio interiore e delle sue paure? Davvero stabiliamo il valore artistico delle opere letterarie sulla base del contenuto cognitivo che comunicano? Riprendiamo in esame il contenuto cognitivo in generale.

Come abbiamo visto nei paragrafi precedenti, con “contenuto cognitivo” si intendono diversi tipi di conoscenza. C’è la conoscenza proposizionale (*sapere che*), la conoscenza procedurale o pratica (*sapere come*) e la conoscenza fenomenica (*sapere cosa*)⁶¹. Abbiamo spiegato per quale ragione riteniamo che il tipo di conoscenza tipico della letteratura sia il *sapere che*: perché ciò che impariamo dalle opere letterarie è in primo luogo un insieme di proposizioni, quindi un *sapere che*, sotto cui si possono poi includere, ma solo in un secondo momento, anche le altre forme di *sapere*.

Un argomento interessante a sostegno del contenuto cognitivo come costitutivo del valore delle opere è quello secondo il quale noi possiamo imparare dall’immaginazione⁶² e quindi dalle opere letterarie che ci “invitano” a immaginare molte cose. Pertanto avrebbero maggiore valore artistico quelle opere capaci di innescare tale attività immaginativa. La letteratura infatti, asseriscono i sostenitori di questa

posizione, ci farebbe immaginare, ad esempio, il comportamento di una certa persona in un certo ambiente, spingendoci a proiettarci in ruoli sempre diversi, ad immaginare di essere *qualcun altro*. Chiaramente, visto che non tutte le opere letterarie invitano all'identificazione con i personaggi e in molti casi non viene richiesto che di prendere atto di determinate situazioni, questa teoria genericamente sostiene che la letteratura ci inviti a immaginare situazioni non attuali ⁶³. Ci sono, a rigore, due sensi in cui tale attività immaginativa può essere intesa: un senso più debole in cui immaginare una situazione significa intrattenere la proposizione che la descrive e un senso più forte in cui immaginare significa *proiettarsi* nella situazione descritta, immaginando di fare determinate cose. Chi sostiene che il ruolo dell'immaginazione sia fondamentale per l'apprendimento del contenuto cognitivo si richiama solitamente al senso più forte di immaginare e ritiene che sia precisamente sulla base di quanto riusciamo a immaginare che possiamo mettere alla prova le asserzioni della letteratura. Il punto è che, secondo questa posizione, quello che la letteratura ci può insegnare tramite il processo immaginativo riguarda (in primo luogo noi stessi e quindi) il mondo ed è proprio questo che fa sì che, a certe condizioni, il valore cognitivo contribuisca al valore artistico *tout court*.

Questo è un buon argomento che presenta una forte carica persuasiva, anche se non ne condividiamo i principali presupposti, primo tra tutti il fatto che l'immaginazione in senso forte sia ciò di cui è questione nella fruizione di un'opera letteraria. Infatti, mentre è indubbio che quando immaginiamo le vicende di Anna divisa tra Vronskij e Karénin intratteniamo delle proposizioni (e quindi è in gioco l'immaginazione in senso debole), non è assolutamente semplice capire che cosa significhi immaginare di *essere* Anna Karénina (immaginare in senso forte), vivere i turbamenti *come se fossimo* Anna Karénina. Qualunque cosa "immaginare nel senso forte" significhi, sembra che non sia possibile stabilirlo con una analisi filosofica, a meno di non voler fare la fenomenologia (o psicologia?) della lettura di tutti i singoli lettori. In secondo luogo non condividiamo l'idea che, se l'arte ci "insegna" qualcosa, allora ci insegna qualcosa *sul* mondo: ammesso che l'arte abbia qualcosa da comunicarci, non sembra che abbia né il compito né il "valore aggiunto" di comunicarci qualcosa sul mondo ⁶⁴. In ogni caso, ciò che possiamo imparare da un'opera letteraria, ovvero le verità sulla finzione e della finzione, ha indubbiamente un valore, anche se forse non un valore di tipo artistico *stricto sensu*. Da questo punto di vista (e quasi soltanto da questo punto di vista, peraltro) ci troviamo d'accordo con la posizione classica degli anti-cognitivisti: il fine dell'attività artistica, in tutte le sue forme, non è la verità ⁶⁵ e pertanto la verità non è in sé un valore artistico.

Riteniamo quindi un errore pensare che il contenuto cognitivo sia ciò che determina ⁶⁶ il valore di un'opera letteraria. In realtà i criteri

in base ai quali noi valutiamo le opere letterarie hanno a che fare con alcune caratteristiche ben determinate dell'opera: con la sua struttura, con il "taglio" particolare che viene dato all'esposizione e con le molteplici possibilità di interpretazione. È l'esperienza estetica in quanto tale – che si realizza nella simultanea consapevolezza che abbiamo dello stile e della forma dell'opera letteraria ⁶⁷ – che provoca in noi una partecipazione e un trasporto particolari e che rende le opere letterarie più piacevoli della realtà o dei testi che ritraggono la realtà. L'opera d'arte letteraria è quindi caratterizzata da valori tipicamente estetici quali le qualità espressive e quelle emotive, qualità che suscitano nel fruitore apprezzamento innanzitutto per le sue proprietà formali ⁶⁸ e poi ⁶⁹ per il suo contenuto cognitivo (verità della finzione).

La partecipazione e il trasporto che lo stile e la forma dell'opera suscitano in noi chiaramente fanno parte del valore artistico dell'opera, e questo indipendentemente dal fatto che l'opera possa trasmettere un contenuto cognitivo. Infatti non è in base a ciò che le opere ci possono insegnare (direttamente di vero sulla finzione e magari indirettamente sul mondo) che valutiamo le opere d'arte, ma nei termini delle loro proprietà estetiche (esemplificate dallo stile e dalla forma) che sono precisamente ciò grazie a cui la nostra esperienza si caratterizza come una esperienza particolare.

Un medesimo contenuto cognitivo può per esempio essere espresso in modi diversi: si possono così avere molteplici opere, di diverso valore artistico, che tuttavia comunicano uno stesso contenuto. In questo caso, la differenza di valore sarebbe appunto determinata dalla forma e dallo stile adottato. Accanto al valore artistico, le opere avrebbero ovviamente anche un valore cognitivo che sarebbe per tutte lo stesso e che ci consentirebbe di apprendere le verità trasmesse, quindi di conoscere l'opera di finzione, e di essere poi eventualmente in grado di riflettere su quanto appreso e di valutare, in base agli enunciati espliciti e agli enunciati impliciti presenti nel testo, l'attendibilità delle possibili interpretazioni.

Tuttavia, visto che spesso non è solo il piacere derivante dall'esperienza estetica in sé che ricerchiamo nella letteratura (perché se così fosse ci dedicheremmo ad attività decisamente meno impegnative di quanto sia leggere un romanzo) così come nell'arte in generale, ma anche l'apprendimento di nuovi contenuti capaci di ampliare le nostre conoscenze e stimolare la nostra intelligenza ⁷⁰, è evidente come sia nella giusta combinazione tra forma e contenuto che si possono trovare i casi più interessanti. Quindi non è il contenuto cognitivo che determina il valore artistico, ma se c'è un buon contenuto espresso in una bella forma il valore sicuramente aumenta. In fondo è in questo equilibrio tra forma e contenuto che sta il *bello*, ciò che ci piace della letteratura che, come direbbe Wittgenstein ⁷¹ non è che una *interiezione*, una risposta positiva a uno stimolo che riceviamo, una piena approvazione.

Il bello della letteratura così inteso, che è un contenuto interessante espresso con uno stile particolare, è in realtà molto vicino agli ideali classici per i quali la bellezza deriva innanzitutto dall'equilibrio.

Un altro importante elemento della tradizione viene recuperato dalla presente posizione: la contemplazione. Dal momento che la letteratura ci “presenta” e ci porta a conoscere oggetti ed eventi fittizi che sono del tutto separati e in alcun modo in rivalità con oggetti ed eventi reali, possiamo legittimamente dire che il nostro atteggiamento, nel momento della lettura, è di totale contemplazione (nei confronti del mondo reale, ma non di quello fittizio, chiaramente). Tale conclusione rifletterebbe anche la famosa caratteristica del disinteresse estetico, elemento fondamentale del bello secondo Kant ⁷²: la letteratura così intesa, infatti, non tratta di quel mondo reale che percepiamo, del quale abbiamo bisogno, che ci può creare difficoltà o esigenze, bensì tratta di oggetti ed eventi che, essendo fittizi, non possono avere con noi alcun rapporto diretto. Ecco perché li possiamo conoscere e apprezzare con disinteresse: perché non sono reali.

7. Conclusioni

Il dibattito tra cognitivisti e anti-cognitivisti ruota attorno al concetto di verità dell'opera letteraria o verità artistica. Non è semplice chiarire tale concetto e non a caso il dibattito si protrae da così tanto tempo. La maggior parte dei cognitivisti ritiene che le verità artistiche si caratterizzino come delle verità generali, spesso di contenuto filosofico, sul mondo o sul genere umano. Gli anti-cognitivisti ⁷³ obiettano loro che, mentre le verità scientifiche sono chiaramente verità sul mondo, le verità artistiche non è chiaro di che cosa siano verità; inoltre, anche ammesso che ci siano delle verità artistiche, sembra che dovrebbero anche esserci delle credenze artistiche corrispondenti (perché ogni conoscenza implica una credenza, come ben dimostrano non solo la scienza, ma anche la storia e la religione), che tuttavia non ci è dato di rilevare. Oltre a ciò gli anti-cognitivisti fanno osservare come sia parte della definizione stessa di verità l'idea di poter essere, almeno in linea di principio, smentita, ovvero poter avere un contrario. Ma quale può essere il contrario di una verità letteraria? Come è possibile che l'arte sia l'unica che né conferma né chiede conferme delle proprie verità? Poi come mai le verità artistiche, a differenza di tutte le altre verità, non fungono mai da basi per altre scoperte?

Il dibattito evidentemente si basa su una concezione della conoscenza derivata dalla metodologia scientifica secondo la quale conoscere significa stabilire delle leggi sotto le quali ricondurre i fenomeni particolari osservati. Gli anti-cognitivisti accusano la letteratura non solo di non essere scientifica, ma anche di non essere lontanamente paragonabile alla scienza. L'impianto nomotetico delle scienze naturali viene innalzato a ideale metodologico non solo dagli anti-cognitivisti,

ma anche dai cognitivisti che, non a caso, sostengono che compito della letteratura sia di comunicare contenuti universali. Basti pensare all'esergo e all'incipit di *Anna Karénina*: il primo è una citazione di una lettera ai romani («Mihi vindicta: ego retribuam» Rom 12, 19) e il secondo è una verità generale («Tutte le famiglie felici si assomigliano fra loro, ogni famiglia infelice è infelice a modo suo»). Perché mai Tolstoj avrebbe cominciato il suo libro così? Certamente non perché voleva semplicemente raccontare la storia di una donna che lascia il marito per un altro il quale poi, a un certo punto, non l'ama più e così lei, confusa e infelice, si suicida. Tolstoj pensava infatti che compito di un romanziere non fosse quello di raccontare storie, come un giullare, ma di insegnare, di comunicare valori morali⁷⁴. Comunque, indipendentemente da quello che Tolstoj potesse pensare (che in fondo per noi è abbastanza irrilevante), rimane il fatto che anche i filosofi che sostengono che la letteratura comunichi un contenuto cognitivo sarebbero d'accordo con lui su quello che effettivamente ci insegna (o ci dovrebbe insegnare) *Anna Karénina*. Secondo loro il romanziere, come secondo Aristotele il poeta, ha il compito di rappresentare l'universale sotto cui si possono poi eventualmente riportare i fatti particolari. Da qui il confronto costante tra la letteratura e le scienze naturali: entrambe mirano all'universale. Riguardo alla letteratura, questo è precisamente ciò che abbiamo cercato di mettere in discussione, difendendo una forma di cognitivismo debole che contesta tanto la pretesa universalità quanto il riferimento al reale, e che sostiene viceversa da un lato che la letteratura descriva fatti particolari e dall'altro che i fatti che descrive siano fatti fittizi.

Tra cognitivisti e anti-cognitivist, noi abbiamo sostenuto una posizione intermedia (cognitivist, ma non in senso forte come quella tradizionale), che auspicabilmente rende giustizia a entrambi: siamo d'accordo con i cognitivisti che la letteratura veicoli un contenuto cognitivo e siamo d'accordo anche con gli anti-cognitivist riguardo al fatto che le opere letterarie non enuncino verità sul mondo. Abbiamo chiarito che cosa significhi per noi riconoscere la legittimità delle verità artistiche, limitatamente però all'ambito della letteratura. Tali verità sono legittime a patto che si individui il giusto riferimento, ovvero è indispensabile capire di che cosa effettivamente tratti un'opera letteraria.

Come abbiamo visto, le opere letterarie trattano di oggetti ed eventi fittizi, ed è limitatamente a questi che riteniamo sia possibile sostenere la legittimità del concetto di verità artistica. La verità artistica si caratterizza pertanto come un tipo di verità particolare, non assimilabile né paragonabile alle verità scientifiche, alle verità storiche o alle verità religiose (ammesso che di queste ultime ce ne siano e non le si voglia, banalmente, far rientrare all'interno delle medesime verità artistiche della finzione letteraria). Ovviamente una verità artistica di questo tipo implicherà, come effettivamente accade per ogni forma di conoscenza,

delle credenze: crediamo che Anna Karénina sia una donna profondamente infelice, crediamo che la contessa Lidija Ivànovna influenzi negativamente il già di per sé rigido marito di Anna e crediamo che Serjòza soffra per il fatto di non avere accanto la madre. Questo genere di cose sono quelle nelle quali crede chi ha delle credenze riguardo a un'opera letteraria. Non si tratta quindi, a differenza di quanto sostengono i più severi tra gli anti-cognitivist⁷⁵, di credere che le opere d'arte letterarie veicolino delle verità artistiche generali e fondamentali sugli uomini o sul mondo. Infatti non si tratta né di verità profonde né di verità banali: si tratta invece di verità relative all'opera di finzione. Il fatto poi che per questo genere di verità non si cerchi, a differenza di quanto accade per le verità scientifiche, storiche e religiose, una conferma (o una smentita) nel mondo, non è che una ulteriore prova dello statuto fittizio degli oggetti e degli eventi che essa ha per oggetto. Cercare nel mondo la verità della finzione sarebbe come andare dal calzolaio per comprare il pane: sarà, tranne in rari casi, una mossa sbagliata. A differenza delle verità scientifiche, storiche e religiose, la finzione non può infatti ricevere conferma che da sé medesima⁷⁶: mentre possiamo cercare nel mondo una conferma dell'esistenza di Gesù Cristo – esaminando i testi degli storici, verificando l'attendibilità delle lettere paoline e dei vangeli, sottoponendo a ulteriori test il lenzuolo che lo avrebbe ipoteticamente avvolto, ecc. – non possiamo trovare direttamente conferma dell'esistenza di Anna Karénina che nel romanzo omonimo scritto da Tolstoj (e, indirettamente, nella storia e nella critica letteraria). È quindi indispensabile ricercare nel posto giusto il tipo di conferme delle quali abbiamo bisogno. Ovviamente questo modo di impostare la questione presuppone che ci possano essere verità che non riguardano il mondo e che non cercano nel mondo conferme o smentite.

Le verità della finzione non sono quindi verità parassitarie o importate, prese a prestito da altri campi, sono invece verità sue proprie che, anche se apparentemente rimandano a verità del mondo reale⁷⁷, sono da queste del tutto indipendenti. Si dirà che questa posizione, pur rendendo conto del valore cognitivo delle opere letterarie, ci costringe a rinunciare a una caratteristica preziosa della letteratura, messa in luce fin dall'antichità: la sua ambizione all'universalità. Così descritta, infatti, la letteratura non sarebbe molto diversa dalla storia: entrambe descriverebbero oggetti ed eventi particolari, solo che la letteratura tratterebbe di oggetti ed eventi fittizi e la storia di oggetti ed eventi reali. L'osservazione sarebbe in parte fondata (è vero che entrambe sono descrizioni di particolari) ma solo in parte poiché la letteratura, a differenza della storia, è caratterizzata da uno stile e una forma speciali, che sono ciò che la rendono un'opera d'arte.

L'esposizione della posizione cognitivista debole che abbiamo qui difeso è stata costantemente affiancata, oltre che dalla presentazione degli argomenti e dei contro-argomenti dei disputanti, da una ricerca di

chiarimento a livello terminologico. Nel dibattito tra cognitivisti e anti-cognitivisti, spesso si aveva l'impressione di avere a che fare con una disputa in buona parte verbale: ad esempio non sempre era chiaro che cosa si dovesse intendere per "valore cognitivo", se solo il contenuto proposizionale o anche il contenuto non-proposizionale⁷⁸, poi se per "contenuto proposizionale" si dovessero intendere solo gli enunciati esplicitamente asseriti dall'autore oppure anche quelli che potevano essere legittimamente inferiti, e così via. È stato d'altra parte possibile aprire un margine di disputa genuina sulla verità degli enunciati contenuti nelle opere di finzione: grazie all'individuazione di diverse tipologie di enunciati si è messo in luce in che misura si può trattare in senso stretto di verità della finzione e dove invece occorre lasciare spazio all'interpretazione.

Si è infine considerata la questione relativa al rapporto sussistente tra il valore cognitivo e il valore artistico *tout court* e ci si è domandati se si potesse effettivamente supporre che un'opera d'arte letteraria avesse un valore maggiore nella misura in cui comunicasse un contenuto cognitivo. Per rispondere a tale questione abbiamo preso in esame lo stile e la forma, che sono ciò che caratterizza il valore artistico *stricto sensu*, e li abbiamo affiancati al contenuto, giungendo alla conclusione che la forma e il contenuto, pur implicandosi in molti casi, sono in realtà reciprocamente indipendenti. Tuttavia, dal momento che nelle opere d'arte letterarie spesso non ricerchiamo semplicemente il godimento estetico, ma anche la conoscenza di oggetti ed eventi nuovi, è evidente come sia nel sinolo di forma e contenuto che emerge tutta la grandezza della letteratura.

Dall'idea aristotelica che la letteratura – a differenza della storia che narra di fatti accaduti – tratta di fatti che possono accadere e dalla conseguente aura di universalità attribuita alle opere letterarie, è sorto il dibattito (antico, anche se riaccessi negli ultimi anni soprattutto nell'ambito della filosofia anglo-americana) sul valore cognitivo della letteratura. Le conclusioni alle quali siamo giunti riconoscono alle opere letterarie un valore cognitivo, anche se limitatamente a quanto contenuto nella finzione. La conoscenza letteraria è quindi primariamente relativa alla finzione stessa e pertanto, contrariamente a quanto credeva Aristotele, non è «qualcosa di più filosofico e più importante della storia, in quanto le sue asserzioni condividono la natura degli universali, mentre quella della storia sono singolari»⁷⁹. La letteratura, proprio come la storia, tratta infatti di oggetti ed eventi singolari, con la differenza però che nell'un caso si tratta di oggetti ed eventi fittizi, nell'altro di oggetti ed eventi reali. Se il nostro proposito è quello di imparare "cose di questo mondo", non è quindi opportuno affidarci ai romanzi: i saggi scientifici e i manuali sono indubbiamente più indicati per soddisfare le nostre esigenze. Poi che l'apprendimento di fatti particolari possa, grazie al ragionamento, portarci a fare delle considerazioni di ordine superiore

che comunque non pretendono di elevarsi al livello di leggi, è un dato che non deve preoccupare (né positivamente né negativamente): così come quando, leggendo un libro di storia – e quindi conoscendo fatti particolari – ci ritroviamo a riflettere su questioni più generali, leggendo opere di letteratura possiamo, sulla base di singoli fatti fittizi che apprendiamo, fare considerazioni di più ampio respiro. Ma *questo* non è ciò che la letteratura, in senso proprio, ci insegna. Almeno non da un punto di vista metafisico che descrive quelli che sono i costituenti dell'opera d'arte letteraria, i testi appunto (congiuntamente alla forma e allo stile, le proprietà artistiche in senso stretto), e quanto si può apprendere da essi. Ovviamente si tratta del punto di vista di una metafisica descrittiva, che ci dice quello che c'è, e non di quello di una metafisica prescrittiva che ci spiega quello che ci deve essere.

La letteratura, in quanto finzione, ha una verità che le è propria, non assimilabile alle verità della scienza o a quelle di altri saperi: le opere d'arte letterarie trasmettono una verità alternativa rispetto a quella della scienza, per la semplice ragione che la scienza tratta del mondo reale mentre la letteratura tratta della finzione. Questo è quanto di più lontano ci possa essere dall'ideale heideggeriano dell'opera d'arte⁸⁰ come "aprente" a un reale più profondo del reale, a nuove prospettive e nuovi modi per interpretare il mondo. Secondo la teoria che qui abbiamo proposto, infatti, la verità è conformità della proposizione alla cosa (e non "apertura"), pertanto è importante da un lato individuare le proposizioni (gli enunciati espliciti e impliciti presenti nei testi) e dall'altro le cose alle quali queste sono conformi (le entità fittizie che vengono a essere grazie all'uso caratterizzante del linguaggio). In questo modo siamo anche in grado di spiegare la bellezza della letteratura e il disinteresse estetico: bello è ciò che risulta dall'equilibrio tra forma e materia e il disinteresse deriva dallo statuto fittizio degli oggetti e degli eventi narrati. La letteratura implica un riferimento che non è al mondo reale e che non è ad esso rivale: questo è ciò che possiamo conoscere e imparare apprezzando al contempo lo stile nel quale è espresso.

Heidegger direbbe che la nostra posizione ha lo stesso difetto tipico della scienza: quello di essere poco interessante in quanto limitata a descrivere quello che c'è⁸¹. Descrivendo quello che c'è (nella finzione), la letteratura inoltre non si può né modificare né correggere, perché l'autore è il creatore, l'autorità massima, e tutto ciò che egli ha scritto è vero (nella finzione, ovviamente), non potrebbe essere altrimenti. Non solo è vero, ma spesso – a differenza della vita e del mondo – è anche bello, piacevole, divertente. Ecco quindi sia la ragione per la quale impariamo più facilmente dalle opere letterarie di quanto non impariamo da altri generi di scritti, sia quella per la quale spesso si cerca di "travestire" la realtà da letteratura⁸²: perché l'arte, c'è poco da fare, è sempre più bella. Ma di questo non ci lamentiamo: *c'est la vie*⁸³.

¹ Secondo Italo Calvino la letteratura ha primariamente un valore educativo e morale e non si può parlare di una dimensione cognitiva che sia disgiunta da quella educativa. La citazione riportata in esergo vuole semplicemente essere il punto di partenza per una riflessione di più ampia portata all'interno della quale le riflessioni di Calvino non rivestiranno alcun ruolo particolare.

² Per la distinzione tra metafisica descrittiva e metafisica prescrittiva, cfr. P. F. Strawson, *Individuals. An Essay in Descriptive Metaphysics*, Routledge, London 1959; tr. it. di E. Benicenga, *Individui. Saggio di metafisica descrittiva*, Feltrinelli, Milano 1978.

³ Non si ha qui l'ambizione di indicare l'elenco completo delle varie arti e ci si richiama, in via del tutto generale, all'elenco fornito da Charles Batteux nel suo *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (C. Batteux, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (1747), Amateurs de livres, Paris 1989; tr. it. di E. Migliorini, *Le belle arti ricondotte a un unico principio*, Aesthetica, Palermo 1992). A essere precisi, per Batteux le belle arti in senso proprio – il cui carattere comune risiede nell'imitazione della realtà tramite la creazione di oggetti belli – sono la pittura, la scultura, la poesia, la musica e la danza, alle quali sono associate l'eloquenza e la scultura quali arti connesse. Nell'elenco sopra riportato abbiamo inserito alcune modifiche rispetto alla versione originale.

⁴ Si potrebbero sin d'ora avanzare degli argomenti per sostenere che, ammesso che si possa imparare dalle altre forme d'arte, non sia comunque possibile imparare qualcosa dalla maggior parte delle opere architettoniche (*Sagrada Familia* inclusa), a meno di non voler rinvenire significati occulti – come nel caso di Stonehenge, delle piramidi o dei templi aztechi – o didascalici – come nel caso dei Sacri Monti.

⁵ Non tratteremo qui dettagliatamente il rapporto sussistente tra significati oggettivi e intenzioni particolari dell'autore: questi possono coincidere, ma può anche darsi il caso di significati che vengono attribuiti all'opera o diventano propri dell'opera indipendentemente dalle intenzioni dell'autore. Il lavoro interpretativo ha precisamente il compito di mettere in luce questo rapporto non tanto proponendo una interpretazione *oggettiva*, quanto presentando una interpretazione *persuasiva* in grado di mediare tra quanto sappiamo delle intenzioni dell'artista e quello che invece emerge dall'opera considerata di per sé stessa. Sull'interpretazione e sul lavoro interpretativo, cfr. § 5, n. 46.

⁶ Se per conoscenza si intende quella comprensione di fatti, di verità o di informazioni che avviene, in questo caso, attraverso la lettura, allora dobbiamo essere in grado di esplicitare di quali fatti, verità e informazioni di preciso si tratti. Questo approccio cognitivo è tipico delle opere letterarie ed è forse proprio per questa ragione che il dibattito si è prevalentemente concentrato sulla letteratura, tralasciando o considerando solo marginalmente le altre forme d'arte.

⁷ Siamo ben consapevoli del fatto che questa non possa a rigore essere considerata una definizione di letteratura e anche che – come ben sottolinea E. D. Hirsch (E. D. Hirsch, *What Isn't Literature?*, in P. Hernadi (a cura di), *What Is Literature?*, Indiana University Press, Bloomington 1978, pp. 24-34) – non sia probabilmente possibile stabilire una volta per tutte che cosa sia la letteratura, dal momento che si tratta di un ambito i cui confini, così come i criteri adottati per tracciarli, sono soggetti a un costante mutamento. Sulla definizione di letteratura e sulle sue possibili sfumature e variazioni anche in relazione alla comunità di critici e lettori cfr. S. Fish, *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1980; tr. it. di M. Berenghi *et al.*, *C'è un testo in questa classe?: l'interpretazione nella critica letteraria e nell'insegnamento*, Einaudi, Torino 1987.

⁸ Cfr. M. Beardsley, *Literary Theory and Structure*, Yale University Press, New Haven 1973.

⁹ Il linguaggio, tanto negli usi normali quanto negli usi letterari, ha ovviamente molteplici funzioni (descrivere, informare, persuadere, asserire, minacciare, comunicare delle intenzioni, ecc.), anche se noi qui lo presentiamo in maniera del tutto generale, senza prendere in considerazione le diverse caratteristiche di ogni funzione.

¹⁰ L. Tolstoj, *Anna Karénina*, tr. di L. Ginzburg, Rizzoli, Milano 1998, Tomo I, cap. I, p. 15.

¹¹ Ciò che Tolstoj scrive non corrisponde a nulla di reale indipendentemente dal fatto che egli potesse essersi ispirato a vicende realmente accadute per scrivere la sua storia: questo perché l'opera che ha scritto è, e si propone, come un'opera di finzione e non come un resoconto giornalistico o altro. Quando Tolstoj scrive non vuole riportare un fatto di cronaca, vuole scrivere un romanzo, e questo è ciò che per noi è importante.

¹² C'è poca differenza soltanto perché in entrambi i casi non vi è alcuna corrispondenza tra quanto gli enunciati asseriscono e la realtà. Ma chiaramente c'è una differenza tra enunciati che sono delle menzogne ed enunciati che sono il mero frutto dell'immaginazione, indubbiamente nelle intenzioni del parlante e nei supposti comportamenti di risposta degli uditori. Tale distinzione non è tuttavia importante ai fini della presente esposizione, dal momento che partiamo dal presupposto che lo scrittore di romanzi non abbia alcuna intenzione di ingannare i suoi lettori. Contrariamente al motto humane secondo il quale i poeti sono mentitori per professione e cercano sempre di dare una parvenza di verità alle loro finzioni (D. Hume, *A treatise of human nature* (1739-1740), Clarendon Press, Oxford 1988; tr. it. di P. Guglielmoni, *Trattato sulla natura umana*, Bompiani, Milano 2005), sosteniamo che in questa fase lo scrittore semplicemente utilizzi degli enunciati cui non corrisponde nulla nella realtà, quindi saremmo probabilmente più vicini (limitatamente a questo primo momento della creazione dell'opera letteraria) all'idea di Sidney, per il quale il poeta in realtà non afferma nulla, e quindi non mente mai (P. Sidney, *The Defence of Poesie* (1595), ora in *The major Works. Sir Philip Sidney*, K. Duncan-Jones (a cura di), Oxford University Press, Oxford 2002; tr. it. di M. Pustianaz, *Elogio della poesia*, Il Melangolo, Genova 1989).

¹³ In questa classificazione degli usi del linguaggio seguiamo S. Schiffer (S. Schiffer, *Language-Created Language-Independent Entities*, "Philosophical Topics", vol. 24, n. 1, 1996, pp. 149-67) nei primi due momenti, ma non nel terzo.

¹⁴ L. Tolstoj, *Anna Karénina*, cit., Tomo I, parte prima, cap. I, p. 15.

¹⁵ Ivi, Tomo I, parte prima, cap. XVIII, p. 103.

¹⁶ D'altra parte, leggendo un romanzo di fantascienza o anche solo un racconto di Kafka, ci troveremo in una situazione completamente diversa in cui non potremo dare nulla, o quasi nulla, per scontato, a meno che l'autore non ci fornisca informazioni esplicite in proposito. Infatti in questi casi le inferenze implicite sono quasi nulle poichè non c'è uno sfondo condiviso sul quale possiamo collocare quanto leggiamo e pertanto non siamo autorizzati ad inferire da p_n qualcosa come p_{n+1} , perché non è detto che nel mondo della finzione una simile inferenza sia legittima. Su questo specifico argomento, cfr. D. K. Lewis, *Truth in Fiction*, "American Philosophical Quarterly", vol. 15, n. 1, 1978, pp. 37-46.

¹⁷ L. Tolstoj, *Anna Karénina*, cit., Tomo I, parte prima, cap. XVIII, p. 103.

¹⁸ Ivi, Tomo II, parte settima, cap. XXIV, p. 1099.

¹⁹ Ivi, Tomo II, parte ottava, cap. V, p. 1157.

²⁰ Non è rilevante che queste verità del romanzo corrispondano a verità nel mondo reale (e le ragioni di ciò verranno esplicitate più avanti), per esempio potrebbe anche non esserci mai stata nella realtà una guerra russo-turca: quello che è importante è che queste sono le verità che costituiscono, dentro la finzione, la cornice all'interno della quale l'autore ambienta il suo romanzo.

²¹ È importante sottolineare che il contenuto deve essere espresso da una proposizione che fa parte del significato complessivo dell'opera (ma non è necessario che sia espresso esplicitamente): in questo modo possiamo includere nel contenuto trasmesso sia quanto esplicitamente espresso dall'autore, sia quanto si può legittimamente inferire dal testo.

²² Mettiamo quindi seriamente in discussione posizioni come quella di M. G. Sirridge, diventata ormai classica, secondo cui la supposta funzione cognitiva si identifica nello specifico con «the question of whether this function can be explained by the theory that works of fiction contain as their meaning propositions about the actual world which are often associated with them» (M.G. Sirridge, *Truth from Fiction?*, "Philosophy and Phenomenological Research", vol. 35, n. 4, 1975, pp. 453-71, p. 454). Qui infatti contestiamo precisamente l'idea che la verità delle opere letterarie stia nella connessione di queste con la realtà: secondo la posizione che qui intendiamo delineare, infatti, la verità delle opere letterarie risiede nelle opere di finzione stesse e negli oggetti fittizi in esse contenuti.

²³ In realtà quella qui proposta è una versione modificata della teoria proposizionale classica (sostenuta dalla maggior parte dei difensori del valore cognitivo delle opere letterarie) secondo la quale le opere letterarie sono fonte di conoscenza in quanto contengono delle proposizioni che si caratterizzano come di "generale natura filosofica" o che comunque trasmettono delle esperienze che non possono essere altrimenti realizzate. La posizione proposizionale classica è difesa da M. Weitz (M. Weitz, *Philosophy in Literature: Shakespeare, Voltaire, Tolstoy & Proust*, Wayne State University Press, Detroit 1963, specialmente le pp. 78-84; Id., *Does Art Tell the Truth?*, "Philosophy and Phenomenological Research", vol. 3, n. 3, 1943, pp. 338-48), P. Jones (P. Jones, *Philosophy and the Novel: Philosophical Aspects of "Middlemarch", "Anna Karénina", "The Brothers Karamazov"*, "A la recherche du temps

perdu", and of the Methods of Criticism, Clarendon Press, Oxford 1975) e J. Hospers (J. Hospers, *Implied Truths in Literature*, in M. Levich (a cura di), *Aesthetics and the Philosophy of criticism*, Random House, New York 1963). La teoria proposizionale qui proposta è una versione modificata di quella classica perché sostiene che le opere letterarie contengano proposizioni esplicite e implicite (e tralascia invece l'eventuale contenuto filosofico di queste o comunque non lo ritiene fondamentale per quanto riguarda ciò che *innanzitutto* impariamo) che il lettore riconosce come vere del romanzo.

²⁴ Ma fino a che punto una interpretazione è legittima? Quante cose si possono correttamente inferire da un testo? Poi ci sono alcune interpretazioni che riguardano esclusivamente il testo e ce ne sono altre che si estendono ed elevano fino ad avere la pretesa di essere verità generali sul mondo attuale. Per i problemi relativi all'interpretazione, cfr. D.O. Nathan, *Art, Meaning, and Artist's Meaning*, in M. Kieran (a cura di), *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*, Blackwell, Oxford 2005, pp. 282-93; R. Stecker, *Interpretation and the Problem of the Relevant Intention*, in M. Kieran (a cura di), *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*, cit., pp. 269-81.

²⁵ Cfr. M. G. Sirridge, *Truth from Fiction?*, cit., in particolare p. 458-61.

²⁶ Ivi, in particolare p. 462-70.

²⁷ Una teoria interessante su come avvenga la comprensione delle opere letterarie è quella del "paradigma indiziario" proposta da Carlo Ginzburg (C. Ginzburg, *Miti emblematici. Morfologia e storia*, Einaudi, Torino 1992). Ginzburg suggerisce che la lettura delle opere d'arte proceda in maniera simile alla medicina e alla giurisprudenza, non avendo come metodo principale né l'induzione né la deduzione, bensì l'abduzione, cioè il procedere per indizi, sintomi, tracce.

²⁸ Continueremo a rilevare il suo valore cognitivo, anche se chiaramente potremmo mettere in dubbio il suo statuto di opera d'arte (a seconda del ruolo che riveste nella nostra definizione di opera d'arte l'intenzione dell'autore di creare l'opera). Ci potremmo infatti domandare se l'opera d'arte debba necessariamente esprimere l'intenzione comunicativa dell'autore oppure se possa avere dei significati suoi propri, indipendentemente da un eventuale autore. Sul rapporto sussistente tra una ipotetica intenzione comunicativa dell'autore e un significato oggettivo dell'opera, cfr. R. Scruton, *The Aesthetic Understanding*, Methuen, London 1983, specialmente p. 15. Ovviamente, se non si include l'intenzione comunicativa dell'autore nella definizione di opera d'arte, non si potrà dare per scontato che tutte le opere abbiano significato (a meno di non accettare che le opere abbiano significati oggettivi indipendenti da qualsivoglia intenzione) e, soprattutto, non si sarà in grado di distinguere un bellissimo tramonto (vero) da un quadro che raffigura un bellissimo tramonto (dipinto).

²⁹ Per una trattazione approfondita di questo argomento e delle caratteristiche di una ontologia che includa nel suo inventario anche le entità fittizie, ci permettiamo di rinviare a C. Barbero, *Madame Bovary: Something Like a Melody*, AlboVersorio, Milano 2005.

³⁰ Molto diffusa è anche l'opinione, di chiara matrice kantiana, per la quale l'arte ci apre in qualche modo le porte della conoscenza in generale. Nell'*Analitica del bello* (Terzo momento dei giudizi di gusto, secondo la relazione con lo scopo, che in essi è presa in considerazione; § 12 Il giudizio di gusto riposa su fondamenti *a priori*) Kant sostiene che l'arte presenti delle forme grazie alle quali possiamo fare esperienza del nostro potere conoscitivo. Questa sarebbe la ragione per la quale nella fruizione dell'arte non impareremo nulla di concreto sul mondo quanto piuttosto sulle nostre stesse capacità di conoscere e di capire (I. Kant, *kritik der Urteilskraft* (1790), in *Werkausgabe*, X, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1977; tr. it. di A. Gargiulo rivista da V. Verra e con una introduzione di P. D'Angelo, *Critica del giudizio*, Laterza, Roma-Bari 1997, p. 111). Le opere d'arte trasmetterebbero esperienze relative alle nostre disposizioni a conoscere, mostrandoci la cooperazione delle nostre facoltà conoscitive. Non abbiamo qui trattato questa specifica posizione nel dettaglio perché ci avrebbe portati troppo lontano dal discorso generale, anche se ovviamente è sullo sfondo di molte delle teorie che sostengono il valore cognitivo delle opere letterarie.

³¹ G. Currie, *Realism of Character and the Value of Fiction*, in J. Levinson (a cura di), *Aesthetics and Ethics: Essays at the Intersection*, Cambridge University Press, Cambridge 1998, pp. 161-81; J. Robinson, *Deeper than Reason*, Oxford University Press, Oxford 2005, specialmente pp. 154-94.

³² T. Szabò Gendler e K. Kovakovich sottolineano come sia importante, per sviluppare la nostra capacità di prendere decisioni razionali, imparare a rispondere razionalmente ed emotivamente a situazioni che sappiamo essere non attuali. Da qui il grande rilievo dato alle situazioni e alle emozioni simulate in cui la finzione in generale è vista come un grande

laboratorio sperimentale in cui le conseguenze delle nostre azioni e delle nostre decisioni non hanno delle conseguenze nella nostra vita reale (T. Szabò Gendler & K. Kovakovich, *Genuine Rational Fictional Emotions*, in M. Kieran (a cura di), *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*, cit., pp. 241-53). Si veda anche K. Oatley e M. Gholamain (K. Oatley e M. Gholamain, *Emotion and Identification*, in M. Hjort e S. Leaver (a cura di), *Emotion and the Arts*, Oxford University Press, Oxford 1997, pp. 263-81), che dedicano un paragrafo al tema della lettura come simulazione, richiamandosi esplicitamente al concetto aristotelico di "mimesis". In questo seguono l'idea (anacronistica anche se ragionevole) secondo la quale la tragedia è simulazione di azioni umane. Sottolineano inoltre come gli esseri umani amino trovarsi in stati emotivi/emozionali e come questo sia particolarmente evidente nella finzione, dove le persone hanno la possibilità di fare esperienza di tali stati senza doverne subire le eventuali conseguenze. Oltre a ciò, hanno condotto una serie di esperimenti che ha evidenziato come sia riscontrabile una maggiore capacità di imparare e memorizzare quei testi che hanno un elevato contenuto emotivo.

³³ Non prendiamo in considerazione, perché richiederebbe un discorso approfondito che non possiamo svolgere in questa sede, il rapporto sussistente tra la letteratura e gli insegnamenti morali, spesso deliberati. Sull'importanza del nesso tra estetica e morale e sulla letteratura come frutto di un atto immaginativo vincolato all'esperienza etica, cfr. I. Murdoch, *The Sovereignty of Good*, Routledge, London 1970; Id., *Metaphysics as a Guide to Morals*, Penguin, London 1992.

³⁴ M. Ferraris, ad esempio, separa nettamente i testi il cui fine è la conoscenza (testi scientifici in senso generale) dai testi il cui fine è provocare emozioni. Non esclude tuttavia che questa ultima tipologia di testi, oltre alle emozioni, possa anche provocare conoscenza, ma sostiene che questo abbia luogo del tutto accidentalmente (M. Ferraris, *La fidanzata automatica*, Bompiani, Milano 2007, in particolare pp. 129-30).

³⁵ M. Ferraris, *La fidanzata automatica*, cit., p. 132.

³⁶ Secondo A. C. Danto il corretto riferimento delle opere letterarie al mondo è ciò che determina la verità o la falsità della finzione (che può essere vera solo se dice delle cose vere sul mondo): «È assolutamente possibile che la finzione sia falsa – per esempio nel senso di contenere enunciati falsi – e, personalmente, la trovo priva di interesse quando mi capita di avere a che fare con essa. Un amico ha cominciato un romanzo che parla di persone che *risalivano* in macchina la Quinta Strada, che in realtà è a senso unico in direzione sud, e non sono riuscito a proseguire la lettura: non ci si può fidare di un uomo con una conoscenza della realtà così fiacca, visto che quando si tratta dei ben più delicati fatti psichici ci aspettiamo la verità da parte del romanziere» (A. C. Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, New York 1986; a c. di T. Adina, tr. it. di C. Barbero, *La destituzione filosofica dell'arte*, Aesthetica, Palermo 2008, p. 183). Dalla citazione è evidente come la verosimiglianza – o meglio l'essere il riflesso del mondo reale, che è ancora un'altra cosa – non sia per Danto soltanto la condizione per una buona opera di finzione, come si legge nella *Poetica* di Aristotele, ma anche la condizione necessaria della verità della finzione e quindi, in un certo senso, di quanto di interessante la finzione ci può comunicare.

³⁷ Così come se vado dal calzolaio e gli domando un chilo di pane lui non me lo vende (ma non perché sia cattivo o indisponente nei miei confronti, ma semplicemente perché vende altri generi di cose), se chiediamo alla finzione lumi sulla realtà, capitiamo male. Ciò non toglie che ci possa essere – soprattutto in questo periodo di grande (con)-fusione commerciale in cui ci imbattiamo in enoteche-librerie e in sartorie che sono anche negozi di fiori – un calzolaio che, tra le varie scarpe, vende anche il pane (e possiamo immaginare che quando un cliente gli domanderà una ciabatta, il calzolaio chiederà specificazioni al riguardo). Con le opere di finzione che trattano di persone o eventi reali accade esattamente lo stesso.

³⁸ T. J. Diffey, *What Can We Learn from Art?*, "Australasian Journal of Philosophy", vol. 73, n. 2, 1995, pp. 204-11.

³⁹ Qui la differenza è fondamentale: mentre chi *asserisce* si impegna implicitamente sull'esistenza o alla sussistenza di ciò che asserisce, chi *mostra* non lo fa. Ecco perché chi voglia avanzare una obiezione di questo tipo trova utile appoggiarsi a questa distinzione. Classica è a questo proposito la posizione di Meinong che distingue tra "giudizi" e "assunzioni" e dice che nel caso di opere letterarie si tratta chiaramente del secondo tipo di enunciati (A. Meinong, *Über Annahmen* (1902/1910), in *Gesammelte Abhandlungen, Gesamtausgabe* bd. IV, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, Graz 1977).

⁴⁰ T. J. Diffey, *What Can We Learn from Art?*, cit., p. 210.

⁴¹ Non è che un esempio, ovviamente, anche se la moda dei *remake* non è presente in letteratura come lo è nel cinema.

⁴² I filosofi si sono spesso impegnati a “filosofizzare” la letteratura (cfr. A. C. Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, cit., “Filosofizzando la letteratura”, pp. 175-94) rinvenendo nei testi letterari verità o tesi, o anche semplicemente facendo delle opere un terreno fertile di analisi e di ricerca. Non è questo il luogo per approfondire tale argomento, ma è sufficiente pensare ai lavori di M. Heidegger su Hölderlin, a quelli di J. Ortega y Gasset sul *Don Chisciotte* o a quelli di J. Deleuze su *Moby Dick* (per citarne solo alcuni) per rendersi conto di quanta “conoscenza” i filosofi siano stati capaci di ricavare dalla letteratura. La tesi qui sostenuta – che la letteratura comunichi *innanzitutto* conoscenze particolari su oggetti ed eventi fittizi – non vuole negare che la letteratura possa stimolare la riflessione filosofica e che questa (quindi la filosofia della letteratura) possa eventualmente trasmettere conoscenze (non è nelle nostre intenzioni mettere in alcun modo in discussione una importante e robusta tradizione di ermeneutica dei testi letterari), ma semplicemente sostiene che le tesi filosofiche non siano ciò che *in primo luogo* di fatto si impara da un’opera letteraria, ma che siano piuttosto frutto di ragionamenti di ordine superiore che si basano sugli oggetti e sugli oggetti fittizi che in prima battuta conosciamo, anche se non sono riducibili a essi.

⁴³ Cfr. I. A. Richards, *Poetry and Beliefs*, in Id., *Principles of Literary Criticism* (1924), Routledge, London 1967, pp. 215-28.

⁴⁴ Non teniamo conto, nel delineare questi due sotto-tipi, della distinzione ulteriore che si potrebbe operare tra conoscenza particolare e conoscenza generale, tra per esempio sapere che “L’unità d’Italia è avvenuta nel 1861” e sapere che “l’acqua bolle a 100°”, perché riteniamo che tale distinzione non sia rilevante nell’economia generale del discorso, soprattutto dal momento che abbiamo già chiarito come, nel caso della finzione, sia in questione la conoscenza di particolari.

⁴⁵ Ovviamente qui la credenza che il delfino è uno stile del nuoto è una credenza necessaria ma non sufficiente per avere la conoscenza corrispondente. La condizione qui in questione è infatti necessaria ma non sufficiente per la conoscenza corrispondente.

⁴⁶ L’ideale della conoscenza scientifica è così radicato da oscurare costantemente le conoscenze di altro tipo, mettendone in dubbio la legittimità di conoscenze vere e proprie. A proposito della conoscenza che le opere d’arte sarebbero supposte trasmettere scrive infatti Ferraris: «Sarà, basta intendersi, e soprattutto non essere troppo letterali. Perché un po’ di letteralità rischia di rovinare il gioco, con domande come: se leggo *Il mio cuore messo a nudo* posso dire di conoscere l’animo umano meglio che attraverso la consultazione di un saggio di psicologia? [...], e tuttavia non si può dimenticare che una simile conoscenza dell’individuale (“idiografica”, si diceva nell’Ottocento) rappresenta qualcosa di sostanzialmente diverso da ciò che normalmente si intende con “conoscere”, che è la capacità di formulare delle leggi con qualche grado di generalità» (M. Ferraris, *La fidanzata automatica*, cit., pp. 131-32). Il contenuto trasmesso dalle opere d’arte, secondo Ferraris, può quindi essere considerato conoscenza solo a patto di non essere preso troppo alla lettera, il che significa che l’unica conoscenza in senso proprio è quella scientifica, tutto il resto non ne è che un timido riflesso, e comunque qualunque cosa sia, evidentemente, qualcos’altro.

⁴⁷ Sulla differenza tra gli schemi conoscitivi adottati rispettivamente dalle scienze della natura e dalle scienze dello spirito, cfr. A. C. Danto, *The Analytical Philosophy of History*, Cambridge University Press, New York 1965; tr. it. di P. A. Rovatti, *La filosofia analitica della storia*, Il Mulino, Bologna 1971.

⁴⁸ Molti autori hanno espresso delle riserve sul metodo scientifico inteso come metodo privilegiato di conoscenza, ma per gli argomenti qui in esame si veda soprattutto N. Goodman, *Ways of Worldmaking* in cui viene precisamente contestata l’idea che l’unica vera descrizione del mondo sia quella che ci viene offerta dalla scienza. Goodman ritiene infatti che le descrizioni fornite dalla letteratura ci portino ad ampliare, in senso proprio, le nostre conoscenze (N. Goodman, *Ways of Worldmaking*, Hackett, Indianapolis 1978; tr. it. di C. Marletti, intr. di A. C. Varzi, *Vedere e costruire il mondo*, Laterza, Roma-Bari 2008). Tuttavia è bene sottolineare come le conclusioni alle quali perviene Goodman – secondo il quale le opere di finzione letteraria non solo giocano un ruolo fondamentale nel nostro *fabbricare* mondi ma, trattando di “cose possibili”, possono anche legittimamente essere reinterpretate nei termini di un discorso su persone ed eventi reali (e quindi chiedersi se una persona è un don Chisciotte o un don Giovanni sarebbe una domanda vera e propria, quanto chiedersi se una persona è paranoica o schizofrenica) e quindi hanno (anche se metaforicamente) come loro referente ultimo il mondo reale – siano diametralmente opposte rispetto a quelle qui esposte.

⁴⁹ L'unica persona a noi nota che sostiene di avere imparato a nuotare (e a ballare, stando alle sue confessioni) leggendo un manuale, è Carlo Augusto Viano, illustre professore dell'Università di Torino, il quale ha tuttavia ammesso di avere fatto qualche piccola prova di respirazione in un lavandino colmo d'acqua prima di buttarsi in mare, ma nulla più. Se non fosse per la grande stima che nutriamo nei suoi confronti e per la certezza che non sia un bugiardo, non gli crederemmo. Si tratta comunque dell'unico caso a noi noto.

⁵⁰ Come sostiene ad esempio D. Walsh, *Literature and Knowledge*, Wesleyan University Press, Middletown 1969, specialmente p. 96.

⁵¹ M. Beardsley, *Aesthetics*, Harcourt Brace, New York 1958, p. 383.

⁵² Cfr. T. Nagel, *What is Like to be a Bat?*, "The Philosophical Review", vol. 83, n. 4, 1974, pp. 435-50.

⁵³ D. Walsh sostiene che mentre è legittimo chiedere ragioni e giustificazioni a chi ci dice di possedere un *sapere come* e un *sapere che*, non è legittimo chiedere una prova a chi possieda un *sapere cosa*, si tratterebbe di una domanda inappropriata (D. Walsh, *Literature and Knowledge*, cit., in particolare p. 104).

⁵⁴ Come ben osserva C. Wilson (C. Wilson, *Literature and Knowledge*, "Philosophy", vol. 58, n. 226, 1983, pp. 489-96).

⁵⁵ Se la nostra vicina di casa si confidasse con noi – raccontandoci di essersi perdutamente innamorata di un carabiniere, di avere lasciato per lui il marito e il figlio piccolo, e anche che adesso il carabiniere non l'ama più, perché si è invaghito di qualche altra e che lei ne soffre moltissimo – non potremmo forse noi acquisire lo stesso tipo di *sapere cosa* che acquisiremmo se leggessimo il romanzo scritto da Tolstoj (esclusi, ovviamente, i riferimenti alla Russia)?

⁵⁶ A questo punto si potrebbe recuperare una forma di *sapere cosa*, però solo dopo che il *sapere che* della finzione ha avuto luogo e si tratta di spiegare a quali ragionamenti ci ha condotti quell'insieme di informazioni (*sapere che*) di cui siamo entrati in possesso. Tale forma di conoscenza ulteriore non sarebbe comunque tipica solo della finzione, ma di ogni forma di *sapere che* nei diversi campi in cui questa ha luogo. In un secondo momento, oltre al *sapere cosa* si potrebbe ammettere in realtà anche una forma, meramente teorica, di *sapere come*: leggendo Anna Karénina potremmo per esempio imparare come si riscalda il *samovar* per preparare il tè.

⁵⁷ Un difensore della posizione cognitivista classica potrebbe sostenere che chi abbia appreso un insieme di informazioni senza tuttavia *capire* quanto *Anna Karénina* propriamente abbia da insegnare, non sia stato in grado di cogliere quella che si potrebbe definire l'"esemplarità" della narrazione. Una storia narrata – direbbe il cognitivista classico – si offre al lettore come un caso emblematico e invita alla generalizzazione dal mondo fittizio al mondo reale: in un racconto in cui il malvagio sconfigge il buono la conoscenza trasmessa, in virtù dell'esemplarità della narrazione, appunto, non è soltanto il particolare fatto fittizio (il malvagio sconfigge il buono), ma anche una verità generale (il male è più forte del bene). In tale verità generale risiederebbe quella che si potrebbe chiamare la "morale" della favola (cioè della storia narrata). Cogliere tale morale e possedere il tipo di conoscenza generale corrispondente significherebbe quindi "avere una conoscenza propria" dell'opera. Dovrebbe essere evidente come, proprio a questo riguardo, il cognitivismo debole qui proposto si discosti dal cognitivismo classico: in primo luogo perché sostiene che ciò che innanzitutto impariamo e conosciamo delle opere di finzione siano fatti particolari, e questo è sufficiente affinché si abbia una conoscenza della finzione in senso proprio; in secondo luogo perché ritiene che anche se da tali particolari fittizi inferissimo verità generali implicite (entro i margini dell'interpretazione consentita), queste sarebbero sempre verità *della* finzione. Come poi siano utilizzate o dove si decida di applicare le conoscenze apprese, è un'altra storia.

⁵⁸ L. Tolstoj, *Anna Karénina*, cit., Tomo I, parte prima, cap. XXXIII, p. 174.

⁵⁹ U. Eco, *Lector in fabula: la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano 1976.

⁶⁰ Ad esempio quello difeso da B. Gaut (B. Gaut, *Art and Cognition*, in M. Kieran (a cura di), *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*, cit., pp. 115-26).

⁶¹ A voler essere precisi, in questo elenco dovrebbero essere incluse anche la *conoscenza concettuale* e la *conoscenza di valori* che tuttavia, non essendo rilevanti nell'economia generale del discorso e potendo comunque essere fatte rientrare sotto il tipo di conoscenza proposizionale, abbiamo deciso di non prendere specificamente in considerazione.

⁶² B. Gaut, *Art and Cognition*, in M. Kieran (a cura di), *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*, cit., pp. 115-26.

⁶³ Secondo G. Currie, l'autore invita il lettore a fare un gioco di *immaginazione* con il testo: il lettore immagina le cose che l'autore vuole che egli immagini: nella storia è vero tutto ciò che l'autore fa immaginare al lettore (G. Currie, *Fictional Truth*, "Philosophical Studies", vol. 50, n. 2, 1986, pp. 195-212).

⁶⁴ Nonostante la verosimiglianza possa essere, come diceva Aristotele, una caratteristica preziosa dei racconti: il poeta, se vuol fare un buon lavoro, deve infatti descrivere – come leggiamo nel cap. IX della *Poetica* – secondo verosimiglianza e necessità i fatti che possono accadere. Non a caso i romanzi verosimili (o comunque realistici) sono spesso quelli che riscuotono maggiore successo di pubblico. Ma questo non significa, ovviamente, che i romanzi realistici abbiano la pretesa di parlare primariamente *del* mondo e di dirci delle verità *su* di esso, piuttosto significa semplicemente che gli oggetti e gli eventi contenuti nella finzione condividono molte caratteristiche con oggetti ed eventi reali, il che ce li può rendere più familiari forse, ma non mette in discussione il loro statuto di oggetti ed eventi fittizi.

⁶⁵ P. Lamarque, *Cognitive Values in the Arts: Marking the Boundaries*, in M. Kieran (a cura di), *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*, cit., pp. 127-39. Noi tuttavia, a differenza di Lamarque, pur ritenendo che la verità del mondo non rientri tra i contenuti cognitivi trasmessi dalla letteratura, riteniamo che vi rientri la verità della finzione in quanto tale. In ogni caso non è la verità ciò che determina il valore artistico di un'opera.

⁶⁶ E infatti se fosse determinante per l'apprezzamento dell'opera letteraria il contenuto cognitivo, avremmo difficoltà a rendere conto di quelle opere che sono puramente formali: basti pensare alla poesia n. 17 di Peter Handke che riporta la formazione di una squadra di calcio così come è apparsa sui quotidiani sportivi (P. Handke, *Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt*, Suhrkamp, Frankfurt 1969, p. 59). Se tale formazione, in quanto riportata da un quotidiano, comunica una informazione ben precisa, in quanto inclusa nella collezione di poesie di Handke invita a spostare l'attenzione dal contenuto alla forma. Chi leggesse la poesia di Handke infatti non sarebbe tanto interessato a conoscere la formazione di una certa squadra di calcio in una data determinata di un certo anno (in quel caso farebbe molto meglio a consultare un libro sulla storia delle squadre di calcio tedesche, che sarebbe sicuramente più attendibile di una poesia), bensì piuttosto alla nostra pratica della rappresentazione linguistica. L'importanza degli aspetti linguistici è centrale nella pratica letteraria ed è svincolata dai contenuti in senso stretto. Sugli aspetti interessanti del formalismo per una critica alle teorie rigidamente proposizionali, Cfr. W. Huemer, *Why read literature?*, in J. Gibson, W. Huemer, L. Poggi (a cura di), *A Sense of the World*, Routledge, New York 2007, pp. 233-45.

⁶⁷ Cfr. D. Hume, *Of the Standard of Taste* (1757), in *Of the Standard of Taste and Other Essays*, Bobbs-Merrill, Indianapolis 1965; tr. it. di G. Preti, *La regola del gusto e altri saggi*, Laterza, Roma-Bari 1967. Cfr. anche P. Lamarque, *Learning from Literature*, "Dalhousie Review", vol. 77, n. 1, 1997, pp. 7-21.

⁶⁸ Riteniamo quindi che l'esperienza estetica dipenda innanzitutto dalla forma (anche se, come chiariremo più avanti, le opere che combinano forma e contenuto sono indubbiamente quelle più interessanti). Tuttavia se non si è in grado, per varie ragioni, di *cogliere* la forma, allora evidentemente non si ha alcuna esperienza estetica: infatti se un selvaggio della foresta amazzonica si trovasse davanti la poesia n. 17 di Handke, non avrebbe una esperienza della pura forma, non coglierebbe i valori tipicamente estetici, perchè non sarebbe in grado nemmeno di capire *che cosa* ha davanti (letteralmente). Occorre *essere in grado* di cogliere la forma per avere una esperienza estetica in senso proprio. Questo esempio – lungi dal dimostrare che la forma senza il contenuto non è in grado di assicurare un apprezzamento estetico – mette in luce come sia indispensabile possedere i requisiti minimi al fine di poter cogliere la forma in quanto tale.

⁶⁹ P. Lamarque porta come esempio per avvalorare questa tesi il famosissimo verso di *Ode on a Grecian Urn* di J. Keats: «Beauty is truth, truth beauty». Il suo argomento è il seguente: 1) c'è un accordo universale sul fatto che *Ode on a Grecian Urn* sia una delle poesie più belle della letteratura inglese; 2) non c'è accordo né sulla verità né sulle possibili interpretazioni del verso «Beauty is truth, truth beauty»; 3) il valore letterario di questa poesia non può risiedere nella verità del suo verso più famoso (P. Lamarque, *Cognitive Values in the Arts: Marking the Boundaries*, cit., p. 136).

⁷⁰ Basti pensare a quanta letteratura si studia a scuola.

⁷¹ L. Wittgenstein, *Lectures in Aesthetics*, Blackwell, London 1978; tr. it. di M. Ranchetti, *Lezioni e conversazioni sull'etica, l'estetica, la psicologia e la credenza religiosa*, Adelphi, Mila-

no 1992. Le considerazioni di Wittgenstein sul bello riguardano le opere d'arte in generale anche se noi qui le applichiamo soltanto alla letteratura.

⁷² «Il gusto è la facoltà di giudicare un oggetto o un tipo di rappresentazione mediante un piacere, o un dispiacere, senza alcun interesse. L'oggetto di un piacere simile si dice bello» (I. Kant, *Kritik der Urteilkraft* (1790), cit., p. 87)

⁷³ La posizione anti-cognitivistica più completa, in cui ritroviamo la maggior parte degli argomenti classici che sono stati avanzati contro l'idea che le opere d'arte letterarie veicolino un contenuto cognitivo è quella di J. Stolnitz (J. Stolnitz, *On the Cognitive Triviality of Art*, "British Journal of Aesthetics", vol. 32, n. 3, 1992, pp. 191-200).

⁷⁴ L. Tolstoj, *What is Art?*, tr. ingl. di A. Maude, Oxford University Press, London 1930; tr. it. di T. Perlini, *Che cosa è l'arte?*, Gallone, Milano 1997.

⁷⁵ Cfr. J. Stolnitz, *On the Cognitive Triviality of Art*, cit., p. 195 e ss.

⁷⁶ Certo, questo potrebbe sembrare un risultato alquanto misero. Ci si potrebbe infatti obiettare: che consolazione riceverebbe un bambino al quale si dicesse che Babbo Natale non esiste nella realtà – e quindi non gli porterà i tanto sospirati doni – bensì nel mito (che si potrebbe a ragione considerare una forma di letteratura) di molte culture che lo descrive come un uomo che distribuisce doni ai bambini, di solito alla vigilia di Natale? Chiaramente nessuna, perché spiegare al bambino che ha commesso un semplice errore metafisico non contribuirebbe ad alleviargli il dolore della terribile scoperta. Questo accade perché, nella finzione stessa, Babbo Natale viene descritto come un personaggio che è in rapporto causale con il mondo e pertanto chi, come il bambino, crede a Babbo Natale, non crede semplicemente a una entità fittizia, ma crede di una entità di fatto fittizia (il che significa che crede a una entità fittizia, ma non sa che è fittizia) che gli porterà dei doni nel mondo reale. Sull'insoddisfazione del bambino al quale si fornisce una risposta del genere (congiuntamente a un confronto tra Babbo Natale e Gesù Cristo), si veda il saggio di A. Voltolini (A. Voltolini, *Gesù è come Babbo Natale. Ma cosa c'è dietro?*, "La rivista dei libri", vol. 17, n. 5, 2007, pp. 16-17, recensione a M. Ferraris, *Babbo Natale, Gesù adulto. In cosa crede chi crede*, Bompiani, Milano 2006). La definizione che abbiamo fornito in questa sede lascia indubbiamente insoddisfatto il bambino, ma al contempo consente di risolvere alcune questioni filosofiche importanti: questa è la ragione per la quale è stata adottata.

⁷⁷ Una critica che gli anti-cognitivistici spesso avanzano si richiama proprio all'incapacità dell'arte di presentare verità sue proprie. Ad esempio, i critici spesso osservano come *Delitto e castigo* di Dostoevskij sia un fine lavoro psicologico, spesso interpretato alla luce delle categorie freudiane di Io e Super-Io la fine di spigare quale sia la ragione per la quale tutti i criminali in fondo vogliono essere scoperti e così via. A questo gli anti-cognitivistici ribattono che Dostoevskij, per bravo che fosse, era un romanziere e non un psicologo, e non a caso ha scritto un romanzo e non un trattato di psicologia (che poi ci possano essere persone che sono sia romanziere sia psicologi/filosofi/medici/postini non vuol dire nulla, perché quello che conta è il tipo di lavoro che si fa – scientifico o di finzione – nel momento in cui ci si mette all'opera). Quindi le verità dell'arte non esistono perché o sono importate da altri ambiti scientifici, o sono così banali che non c'è ambito preposto a contenerle (J. Stolnitz, *On the Cognitive Triviality of Art*, cit., p. 197 e ss.).

⁷⁸ Una mossa tipica degli anti-cognitivistici è infatti quella di chiedere ai cognitivistici di mettere in forma proposizionale le supposte verità artistiche. A questa richiesta spesso i cognitivistici rispondono dicendo cose molto generali sulla natura umana ed enunciando principi abbastanza banali, dando così ragione agli anti-cognitivistici. Per superare simili difficoltà i cognitivistici spesso si appellano a un tipo di conoscenza non proposizionale (e non ulteriormente specificata). Cfr. P. Lamarque, *Cognitive Values in the Arts: Marking the Boundaries*, cit., p. 129-30.

⁷⁹ Aristotele, *Poetica*, tr. it. di D. Lanza, Rizzoli, Milano 1987, 1451b.

⁸⁰ M. Heidegger, "Der Ursprung des Kunstwerkes", in *Holzwege*, Klostermann, Frankfurt am Main 1950; tr. it. di A. Ardovino, *Dell'origine dell'opera d'arte e altri scritti*, "Aesthetica Preprint", 72, Palermo 2004.

⁸¹ Tra l'altro, mentre la versione heideggeriana dell'opera d'arte come "aprente" riesce con difficoltà a rendere conto di opere d'arte brutte e mal riuscite, la teoria qui proposta, che separa il contenuto delle opere dalla loro forma e propone una versione modificata della teoria proposizionale, riesce a rendere conto tanto di un'opera di Tolstoj e Flaubert quanto di una di Moccia e Melissa P.

⁸² Basti pensare a come lo stile giornalistico – sia quello della carta stampata sia quello dei servizi televisivi – sia mutato puntando sempre di più su uno stile e una forma più tipici

dei romanzi che dell'informazione *stricto sensu*: i fatti di cronaca sono descritti con lo stile di un libro giallo, le azioni di guerra con toni epici, i disastri con sfumature apocalittiche.

⁸³ Desidero ringraziare tutte le persone che con pazienza e passione hanno discusso con me le tesi qui sostenute o che, correggendo versioni precedenti di questo lavoro, hanno attivamente contribuito a renderlo migliore, in particolare: Maurizio Ferraris, Marcello Frixione, Eva Picardi, Alberto Voltolini, Tiziana Andina, Catharine Abell, Antonio Capuano, Stefano Caputo, Luca Morena, Giuliano Torrenco, Enrico Terrone e Maria Grazia Turri. Come si dice in questi casi, tutti gli errori e le difficoltà che sono ancora presenti nel testo sono da imputare esclusivamente alla sottoscritta. Infine desidero ringraziare il Presidente della SIE, il professor Luigi Russo, che con la sua opera instancabile sostiene la giovane ricerca estetica italiana, di cui il "Premio Nuova Estetica" costituisce l'esempio più bello e vivace.

*La nascita dell'animale estetico
Indagine preliminare a una filogenesi
della relazione estetica*

di Lorenzo Bartalesi (Firenze)

1. *Primi passi...*

Se ci proponessimo il compito di analizzare come la tradizione filosofica occidentale ha pensato l'origine dell'estetico ci troveremmo di fronte a una strana situazione. Ci troveremmo infatti da una parte in compagnia dei primi *Homo sapiens* alle prese con pitture corporee, dipinti parietali e artefatti di vario genere e funzione, mentre dall'altra avremmo a che fare con alcune teorie filosofiche sorte nel XVIII secolo ed evolutesi nella loro forma dominante nel secolo successivo. Da un lato il riflesso delle ancestrali produzioni artistiche: «l'art est le miroir de l'esprit et représente un précieux témoignage de la matrice conceptuelle et psychologique de l'homme»¹; dall'altro una dottrina della conoscenza sensibile che ben presto prende le forme di una «filosofia dell'arte bella»². A una prospettiva pre-storica che va alla ricerca della prima scintilla di meraviglia estetica e di creazione artistica, affianchiamo una descrizione storica del momento in cui per la prima volta l'estetico trova una formulazione concettuale autonoma. In realtà, la prima di queste prospettive è molto secondaria nel quadro delle ricerche sui fatti estetici³; la seconda al contrario gode di ottima salute e si pone come dominante nell'attuale configurazione dei saperi estetologici. Niente di straordinario, si potrebbe dire, nell'aver una pluralità di prospettive sul medesimo oggetto analitico: la «strana situazione» si risolverebbe nella distinzione tra un piano d'indagine puramente immanente alla storia della filosofia occidentale⁴ ed uno antropologicamente universale, lasciato alle ricerche cosiddette externaliste – come la paleontologia, la neurofisiologia o la psicologia evolucionistica – che privilegiano un procedere analitico fondato su ricerche sperimentali e dati empirici. In questa distinzione due convinzioni sono implicite: da una parte, l'autonomia disciplinare di un campo di ricerca che si è costituito solo con la nascita dell'individuo moderno⁵, dall'altra, l'evidenza non ulteriormente tematizzata delle ricostruzioni teoriche compiute sui dati sperimentali. La prima di queste convinzioni è costituita dall'idea molto diffusa che «l'atteggiamento estetico in quanto tale sarebbe un'invenzione della modernità (occidentale) – espressione dell'emancipazione della soggettività, o anche testimonianza del dissociarsi del mondo vissuto in “sfere di razionalità”

autonome, di cui l'ambito estetico costituirebbe una delle province»⁶. La seconda, di natura epistemologica, risiede forse nella tendenza, peculiare alle ricerche esternaliste, a privilegiare l'aspetto di ricostruzione teorica rispetto a quello dell'analisi concettuale⁷. Questo è dunque ciò che accade oggi nel campo della ricerca sulla genesi dei fatti estetici e credo che si possa affermare che in realtà sì, ci troviamo in una ben strana situazione.

A complicare ancor più il quadro un'ulteriore considerazione si impone: la distinzione sin qui elaborata è solo apparente, o meglio, rappresenta solo un livello superficiale della questione. In realtà *tout se tient* in una sorta di corto circuito critico dove la presenza di forme dell'estetico all'alba dell'umanità – una presenza conturbante che dovrebbe mettere radicalmente in discussione le categorie filosofiche dell'estetica filosofica – diviene solidale con l'idea di una fondazione moderna dell'estetica. In sintesi, nella moderna coscienza filosofica dell'occidente si è stretto un legame speculativo tra l'idea di un'autonomia ideale dell'estetico – modellata sull'autonomia ideale dell'artistico – e la tesi di una «eccezionalità» della natura umana⁸. Quello che sembra un paradosso è dovuto in realtà a un sistema concettuale che si è venuto generando nell'ambito degli studi sui fatti estetici a partire da una serie di impliciti e assunzioni categoriali non rischiare a sufficienza. Vedremo più avanti come e con quali conseguenze la nascita dell'*Homo aestheticus* sia descritta utilizzando le categorie dell'estetica filosofica del XIX secolo. Lo spettro di una primitiva esteticità (potremmo dire un'«estetica animale») che mal si adatta alla griglia concettuale dell'estetica filosofica tradizionale viene fatto svanire precipitando nell'oblio la forza persuasiva di quelle esperienze estetiche primarie, così lontane dall'autorappresentazione dell'uomo moderno ma così vicine alla nostra reale genealogia evolutiva. Attraverso un corto circuito interpretativo tra quelle esperienze e le nostre, l'estetica filosofica mette in atto una strategia di esclusione in cui una possibile analisi filogenetica⁹ degli orientamenti estetici viene sacrificata a una universalità categoriale del tutto immanente all'estetica filosofica occidentale¹⁰. È evidente che qui non si afferma che la nascita in senso evolutivo di un atteggiamento umano verso il mondo si sia confusa con il sorgere storico di un corpus teorico di categorie e concetti con cui pensare l'atteggiamento stesso: quello che qui preme portare all'attenzione è l'operazione di rimozione della prima in funzione e per mezzo della seconda. Da parte dell'estetica filosofica ciò conduce alla rinuncia a tematizzare direttamente la relazione estetica, mentre per quanto riguarda le differenti strategie esternaliste, si verifica una mancata comprensione delle premesse concettuali alla base delle loro descrizioni dei fatti estetici.

L'idea originaria di questo saggio sorge proprio dalla consapevolezza che questo stato di cose non solo non favorisce l'analisi filosofica degli

orientamenti estetici, ma costituisce anche un impedimento a un'indagine interdisciplinare sulla genesi evolutiva di questa particolare modalità di commercio con il mondo, la relazione cognitiva ¹¹ a funzione estetica. Quello che a livello progettuale si impone è allora una storia naturale dell'estetico, un'analisi genetica dei suoi primi passi all'interno dell'evoluzione biologica animale. Questo progetto prenderà, nell'ultima parte del presente lavoro, la forma di una "naturalizzazione dell'estetica", ovvero l'elaborazione di una teoria generale sulle radici biologiche della relazione cognitiva a funzione estetica. Ma prima di poter compiere il primo passo di un progetto così ambizioso, risulta necessario gettare uno sguardo su quanto, implicito nel nostro modo di approcciare i fatti estetici, ci conduce nel *cul de sac* analitico prima descritto, impedendoci una corretta posizione del problema. Questo saggio è quindi il tentativo di approssimarsi gradualmente alle condizioni teoriche minime da cui far partire il nostro progetto, i primi passi di un'indagine al tempo stesso rivolta alle condizioni di possibilità della relazione cognitiva a funzione estetica e a quelle di una nuova estetica «naturalizzata».

2. *Estetica filosofica e relazione estetica*

Cominciamo la nostra analisi partendo da una considerazione generale sul significato di "estetica filosofica". Ai fini del nostro discorso è importante una distinzione preliminare tra l'estetica del XVIII secolo e quella del secolo successivo, dove storicamente si afferma una dottrina estetica che il filosofo francese Jean-Marie Schaeffer definisce «Teoria speculativa dell'Arte».

La teoria speculativa dell'arte [...] è dunque una combinazione di una tesi relativa all'oggetto dell'arte medesima [...] con una tesi di tipo metodologico (per studiare l'arte, è necessario metterne in luce l'essenza, cioè la sua funzione ontologica). Parliamo dunque di una teoria *speculativa* poiché, in tutte le diverse forme sotto cui si è presentata nel corso del tempo, è sempre stata dedotta da una metafisica generale che – sia sistematica come quella di Hegel, genealogica come quella di Nietzsche, o esistenziale come quella di Heidegger – è stata quella che le ha fornito la legittimazione ¹².

Se l'estetica filosofica del XVIII secolo si concepisce come un'indagine critica sullo statuto e sulle condizioni di possibilità del giudizio estetico ¹³ – restando quindi nell'ambito di una riflessione priva di ogni intento fondazionalista (ivi compreso la fondazione di una nuova disciplina filosofica) –, la teoria romantica si definisce al contrario come una teologia dell'arte in cui la sacralizzazione dell'opera diviene elemento portante di una fondazione ontologica alternativa a quella del discorso filosofico. Non affermando con ciò una contrapposizione tra l'estetica kantiana e quella romantica, si vuole qui sottolineare il profondo disaccordo negli obiettivi e nelle conseguenze essenziali tra i due momenti aurorali dell'estetica filosofica ¹⁴. In Kant la categoria

di oggetto estetico non possiede la medesima evidenza fondativa che ha nella teoria speculativa dell'Arte, nella quale l'unità e autonomia del discorso estetico trova fondamento nell'unità e autonomia della dimensione ontologica privilegiata dell'Arte. Seguendo la prospettiva di Schaeffer, la «rivoluzione romantica» rivede la terza critica kantiana «attraverso la riduzione del bello al vero e l'identificazione dell'esperienza estetica con l'operazione con cui un contenuto ontologico viene presentato e determinato»¹⁵. Il bello è allora ciò che rivela un'ontologia e l'esperienza estetica è, da un punto di vista della ricezione, una sorta di conoscenza estatica del reale. Il privilegio ontologico conferito all'opera d'arte fa essere paradossalmente quest'ultima a un tempo rivelazione ontologica e oggetto dell'ontologia. Fondamentale per la nostra analisi è la comprensione del fatto che per quanto riguarda la questione dello statuto del discorso estetico, l'estetica kantiana è una *metaestetica* (condizioni di legittimità del giudizio di gusto) che non permette l'elaborazione di alcuna dottrina estetica, mentre la teoria speculativa dell'arte è una *teoria oggettuale* che si realizza in una ricerca preliminare dell'essenza dell'estetico nelle forme di un *oggetto* (sia in senso ontologico sia epistemologico) privilegiato.

Pertanto, quando nel presente lavoro parleremo dell'«estetica filosofica» ci riferiremo esclusivamente alla teoria speculativa dell'arte e alle forme che di volta in volta nella storia della filosofia occidentale ha assunto; tale scelta è motivata dalla viva consapevolezza che questa dottrina estetica ha assunto nel tempo una posizione dominante tanto da costituire una vera e propria epistemologia dell'estetico che struttura ancor'oggi l'impostazione filosofica della maggior parte dei problemi riguardante la dimensione dei fatti estetici (ivi compreso quello della loro genesi).

Più nel dettaglio, proviamo a enucleare quelli che ci sembrano gli elementi portanti di questa epistemologia:

Ontologizzazione dell'estetico – Il primo momento consiste nel considerare arte ed estetica come due domini intercambiabili, o meglio, la dimensione della relazione estetica come perfettamente sovrapponibile a quella della produzione di artefatti artistici. Da qui l'idea, tradizionalmente diffusa, che la teoria estetica sarebbe riducibile a una teoria delle arti. Alla base di questa considerazione vi è quella che abbiamo chiamato una ontologizzazione dell'estetico, vale a dire una strutturazione del discorso estetico in quanto teoria oggettuale. Come abbiamo visto in precedenza, accogliendo il compito ontologico come funzione specifica dell'estetico, la teoria speculativa ha lasciato in eredità all'estetica filosofica una prospettiva oggettuale – a discapito dell'approccio relazionale proprio del criticismo kantiano – e ciò è direttamente connesso all'identificazione di estetico e artistico: l'opera d'arte, una volta postulata la sua centralità ontologica, acquisisce infatti anche una centralità epistemologica. L'artistico esaurisce l'ambito dell'estetico con la

conseguenza che non possiamo più permetterci di sperimentare una relazione estetica con un oggetto o evento che non sia incluso nella definizione a priori di ciò che è arte. Questo perchè «la teoria speculativa dell'Arte tratta dell'arte come di un dominio ontico specifico in virtù del suo valore: essa fonda una categoria ontica su di una categoria valutativa»¹⁶. Lasciando da parte la questione di una più generale tensione sostantivante e oggettivante della metafisica occidentale, in cui l'ontologizzazione dell'estetico troverebbe propriamente posto¹⁷, quello che ci preme qui evidenziare è la rimozione dell'estetico in quanto relazione cognitiva, alternativa al paradigma oggettuale anche per la sua estensione più ampia nel riferirsi potenzialmente a oggetti ed eventi non artistici. Respingere tale rimozione significa affermare che l'estetica non corrisponde a una designazione di un campo oggettuale ma a una relazione cognitiva con il mondo, definita dalle sue condizioni di realizzazione interne e non dal suo riferirsi a oggetti specifici. Questo cambiamento di prospettiva potrebbe riportare al centro della discussione l'aspetto propriamente psicologico di nozioni come piacere, attenzione, desiderio – che compongono lo spettro della funzione estetica – sottraendole alla dimensione ontologica in cui, in maniera dominante, vengono relegate dall'estetica filosofica.

Prospettiva segregazionista sui fatti estetici – Il secondo momento corrisponde a una tesi dell'autonomia dell'estetico rispetto alle altre attività umane. Sulla base della prima assunzione – l'ontologizzazione dell'estetico – il modello su cui si definisce la sfera estetica è l'autonomia dell'opera arte come oggetto privo di finalità strumentale. La segregazione dell'estetico è quindi evidente nell'attestazione di una contrapposizione tra un ambito funzionale dell'esperienza umana e uno estetico. Il modello della relazione estetica diviene quindi la contemplazione disinteressata¹⁸ in opposizione alla relazione cognitiva di tipo strumentale che è dotata di un interesse pragmatico vincolante. Un esempio è la definizione di attitudine estetica consegnatoci da Jérôme Stolnitz: «l'attention désintéressée et pleine de sympathie et la contemplation portant sur n'importe quel objet de conscience que qu'il soit, pour lui-même»¹⁹, dove l'accento è posto sull'attenzione disinteressata e sulla percezione dell'oggetto in quanto tale, priva quindi di ogni investimento concettuale e normativo²⁰.

L'estetico si verrebbe a configurare come una sospensione della nostra relazione cognitiva con il mondo, in cui meccanismi sensomotori automatici, atti cognitivi di identificazione, conoscenze culturali appartenenti a dimensioni altre della nostra esperienza, sono sospese in una sorta di contemplazione estatica di cui saremmo in condizione di dir ben poco da un punto di vista cognitivo. In realtà, accettando questa posizione credo saremmo costretti a postulare una struttura intenzionale e un'esperienza percettiva del tutto eccezionale per quanto riguarda l'esperienza estetica.

Secondo tale prospettiva segregazionista, l'esperienza dell'estetico si configura quindi come una dimensione esperienziale del tutto estraniata dalla relazione quotidiana dell'uomo con il mondo, costringendo la dottrina estetica a numerose difficoltà, tra tutte quella di dover comprendere il *perché* evolutivo di una dinamica percettiva specifica postulata *ad hoc* su una classe ontologica di oggetti specifici.

Per evitare tali difficoltà dovremo allora riconoscere che la percezione estetica è *integrata* in una complessa serie di comportamenti ordinari a funzione diversificata, in cui sono presenti anche atteggiamenti pragmatici, e distinguere tra l'attività estetica in quanto tale e le funzioni di tale attività.

Una prospettiva "integrazionista" del fatto estetico si impegna dunque nel pensare la continuità di percezione estetica e percezione ordinaria e l'attività estetica come integrata nell'esperienza umana in generale, quale che sia la funzione ricoperta da tale attività. Anche se l'atteggiamento estetico è sostenuto dalla stessa relazione cognitiva che sostiene gli altri atteggiamenti verso il mondo ciò non significa che esso sia un mito²¹: rifiutare l'eccezionalità dell'estetico non comporta automaticamente rinunciare a una sua irriducibilità.

Modello proposizionale dell'estetico – Il terzo momento della dottrina estetica è strettamente legato alla necessità per l'estetica filosofica di introdurre criteri di validità oggettiva (universale) nell'ambito dei giudizi estetici²². Da ciò è conseguita l'identificazione del momento esperienziale con quello del giudizio. In altre parole, è la questione dell'identificazione della relazione estetica con i predicati estetici con cui viene espresso proposizionalmente un giudizio valutativo. Non si vuole qui affrontare la complessa questione dei predicati estetici²³, bensì mettere in evidenza come porre la questione della natura dei fatti estetici a partire dalla componente proposizionale dei giudizi corrisponda a invertire l'ordine causale dei processi estetici; come osserva Schaeffer: «l'atto di valutazione presuppone infatti l'esperienza di (non) soddisfazione cognitiva e non il contrario»²⁴.

La questione è ben complessa e credo si possa articolare secondo due direttrici strettamente connesse che è necessario distinguere: da una parte il problema del ruolo delle categorizzazioni linguistiche all'interno di una relazione estetica, dall'altra la questione che riguarda le analisi dei fatti estetici condotte attraverso lo studio dei predicati estetici. Il primo caso potrebbe essere situato all'interno del più ampio dibattito riguardante la natura degli stati mentali, in particolare potrebbe essere fatto coincidere con quelle posizioni che optano per una modellizzazione del cognitivo sul proposizionale²⁵, mentre il secondo mi sembra essere esemplarmente rappresentato dal procedere argomentativo di molta dell'estetica analitica americana²⁶, e in particolare delle posizioni realiste²⁷.

La prima direttrice – che in un certo senso funge da sfondo teori-

co alla seconda – tocca da vicino una delle questioni più spinose per un'analisi cognitiva dei fatti estetici, vale a dire il ruolo giocato dalle categorizzazioni linguistiche all'interno delle nostre esperienze estetiche. Per evitare ambiguità di sorta, specifichiamo che con «modello proposizionale dell'estetico» intendiamo qui la riduzione dell'esperienza estetica a una credenza esplicitabile attraverso un enunciato estetico²⁸. Secondo tale modello le esperienze estetiche si vengono a definire come le esperienze a partire dalle quali dei concetti estetici vengono applicati a degli oggetti attraverso un atto interpretativo. Ciò corrisponde a porre la relazione estetica all'interno di una teoria inferenzialista della percezione come quella proposta da Brandom²⁹ e a fare della percezione estetica un «articolare le ragioni» che prevede necessariamente una traduzione del momento esperienziale in un atteggiamento proposizionale³⁰.

Al contrario, la tesi sostenuta in questo lavoro è che gli atteggiamenti proposizionali sono una specifica possibilità di comunicare che presuppone un'attitudine più fondamentale, la quale consiste nell'organizzare i contenuti percettivi in oggetti o avvenimenti³¹. Ci riferiremo a quest'attitudine fondamentale – che ha la funzione essenziale di permetterci di orientarci nell'ambiente fisico e umano in cui viviamo – con il termine «cognizione»: è cognitivo ogni trattamento dell'informazione indipendentemente dal suo veicolo, dal suo livello di categorizzazione e dal suo contenuto intenzionale.

Per tornare al modello inferenzialista in estetica, riportiamo qui l'efficace critica di Fabrizio Desideri:

Se il vedere qualcosa come “bello” consistesse in una pura interpretazione che si aggiunge all'atto percettivo, tale interpretazione si configurerebbe come un'ipotesi che potrebbe sempre dimostrarsi falsa. Mentre – come sappiamo – l'esperienza estetica, fin nel giudizio che l'esprime e la compie, ha il carattere dell'inconfutabilità. Nessun argomento potrà mai convincermi che un mio giudizio estetico è falso, appunto in quanto esso non equivale a una credenza³².

Corollario di questa impostazione proposizionale è la definizione dell'estetico attraverso uno studio degli usi e delle funzioni del linguaggio ordinario³³. Su questa linea, ma con più radicalità, le posizioni che sostengono forme di realismo estetico pongono una relazione di dipendenza ontologica tra proprietà estetiche e predicati estetici³⁴. Non è questo il luogo per compiere una disanima critica della posizione realista in estetica, quello che preme qui dimostrare è che una strategia argomentativa che pone nei predicati estetici la chiave d'accesso ai fatti estetici impedisce una tematizzazione diretta del carattere relazionale delle nostre esperienze estetiche. Nell'estetica analitica realista avviene infatti uno slittamento dall'analisi della modalità relazionale di tipo estetico all'analisi delle categorizzazioni linguistiche che la traducono in enunciati validi intersoggettivamente. Oltre a una sovrapposizione

del registro discorsivo della critica su quello dell'estetica (la maggior parte delle categorie linguistiche definite estetiche dai realisti emergono da discorsi teorici e critici che certamente non corrispondono al normale giudizio valutativo) la solidarietà di progetto ontologico (l'esistenza delle qualità estetiche) e di approccio epistemologico (le *truth-conditions* del giudizio estetico) conduce a considerare che il fatto estetico si giochi a un livello di scelta cosciente di opzioni linguistiche o interpretative. Il problema di questa assunzione è proprio il fatto che in estetica non abbiamo a che fare con resoconti teorici ma con "reazioni", in cui lo spazio delle ragioni è occupato da quello delle risposte emotive, e le componenti pre-attenzionali (ivi compresi meccanismi geneticamente programmati e apprendimenti non coscienti della prima infanzia) non categorizzabili linguisticamente giocano un ruolo essenziale. La circolarità di definizione ontologica e spiegazione epistemologica rende nei fatti impossibile un qualsiasi riferimento alla dimensione esperienziale del fatto estetico: o questa si risolve in una classe ontologica di proprietà specificatamente estetiche oppure in strategie di validazione enunciativa. In altre parole, la circolarità di tale argomentazione impedisce di vedere ciò che proposizionale non è (se non in minima parte e secondariamente) e ontologico non può essere, vale a dire il momento eminentemente relazionale dell'esperienza estetica.

Contrariamente a ciò, si intende qui avanzare la tesi che nelle esperienze estetiche sia in gioco una versione minimale e stratificata della cognizione, nella quale il trattamento dell'informazione avviene su più livelli – dai processi automatici subpersonali a quelli percettivi sino alle categorizzazioni linguistiche³⁵. Se l'elemento linguistico rimane comunque importante all'interno dei trattamenti cognitivi, la risposta estetica si innesca ben prima che venga elaborata un'interpretazione semantica, da qui il fallimento di ogni soluzione dell'esperienza estetica nelle forme proposizionali di un giudizio estetico. Si può pertanto concludere che perché si possa sperimentare una relazione estetica con il mondo non è necessaria né sufficiente l'enunciazione di un giudizio valutativo; con Schaeffer, «se il giudizio estetico non è costitutivo della relazione estetica, non ne costituisce neppure la finalit »³⁶.

3. *Il miracolo di Lascaux*

Tout commencement suppose ce qui le précède, mais en un point le jour na t de la nuit, et ce dont la lumière,   Lascaux, nous parvient, est l'aurore de l'espèce humaine. C'est de l'"homme de Lascaux" qu'  coup s r et la première fois, nous pouvons dire enfin que, faisant oeuvre d'art, il nous rassemblait, qu'évidemment, c'était notre semblable³⁷.

Come emerge chiaramente da questa citazione di Georges Bataille, l'origine dell'arte   tradizionalmente considerata come coincidente con

l'atto di nascita dell'uomo moderno. L'arte condenserebbe in una sintesi perfetta quei caratteri che si associano tradizionalmente alla natura umana, vale a dire il linguaggio, l'uso dei simboli, il pensiero religioso e una complessa struttura sociale. In poche parole, la nascita dell'arte costituisce l'esempio più rappresentativo dell'emergere della cultura umana. La tesi, per lungo tempo dominante, sulla natura di questa grande trasformazione è quella della cosiddetta «esplosione creativa»³⁸: circa 40.000 anni fa, agli inizi del Paleolitico superiore, vi sarebbe stata in Europa una brusca e improvvisa rivoluzione cognitiva testimoniata da numerosi esempi di cultura materiale come collane, braccialetti, strumenti musicali, piccole sculture e le celebri pitture parietali. Lasciando da parte, per ovvi motivi di spazio, il vivo ed esteso dibattito sulla legittimità di questa ricostruzione³⁹, è per noi importante mostrare come il modello dell'«esplosione creativa» abbia storicamente fagocitato la questione della genesi dei fatti estetici. Il problema della genesi dell'estetico è stato tradizionalmente trattato come un riflesso analitico della descrizione dell'emergenza dell'artistico e della capacità simbolico-rappresentativa nell'evoluzione umana. In maniera più radicale si può dire che l'estetico sia stato in ampia misura definito come l'ombra della produzione artistica, un correlato cognitivo non ulteriormente problematizzato che accompagna le prime produzioni artistiche umane.

Romperne con questa tradizione interpretativa corrisponde a mettere in questione l'idea paradigmatica di una «eccezionalità» costitutiva dell'estetico. Le pitture parietali di Lascaux sono sicuramente un «miracolo», la genesi del mistero dell'intelligenza specie specifico umana⁴⁰. Ma il ruolo giocato dalla funzione estetica in tale evento non è evidente: se «tout commencement suppose ce qui le précède», allora la rivoluzione dei primi artisti paleolitici suppone una precedente graduale riorganizzazione funzionale delle capacità mentali che rende possibile un tipo specifico di relazione con il mondo, la condotta estetica. Ciò che ci ha sempre reso difficile pensare questa anteriorità evolutiva della funzione estetica potrebbe essere definito come il paradigma dell'«eccezionalità estetica»: (i) un'eccezionalità *ontologica* in quanto si definisce l'estetico in riferimento a una classe specifica di oggettualità, vale a dire le opere d'arte o gli oggetti estetici, (ii) un'eccezionalità *ontica*⁴¹, là dove l'estetico costituisce e viene a definirsi come il momento di rottura con la genealogia biologica della specie umana, il trapasso e l'uscita dell'uomo dalla dimensione animale; (iii) un'eccezionalità *esperienziale*, in quanto ambito autonomo e specifico dell'agire umano che entra in contraddizione con gli altri domini.

Secondo tale paradigma, uno statuto eccezionale caratterizza tradizionalmente la dimensione estetica, la quale funziona da *alter* costitutivo rispetto alle altre componenti della vita animale e della stessa natura umana. Quella che emerge è allora un'epistemologia dell'estetico *discontinuista* e *segregazionista*⁴². Se la discontinuità va vista nella

rottura ontica di cui l'estetico (come «aura» indefinita dell'artistico) è considerato esserne il sintomo, la segregazione dell'estetico è evidente nell'attestazione di una contrapposizione tra un ambito funzionale dell'esperienza umana e uno estetico (opposizione che rispecchia su un piano esperienziale quella ontologica tra opera d'arte e strumento).

Nell'eccezionalità ontologica risuona il primo degli elementi che abbiamo incontrato nell'analisi dell'estetica filosofica: la riduzione dell'estetico all'artistico. Una volta modellata l'esperienza estetica sulla ricezione delle opere d'arte, la funzione estetica diviene un "equivalente passivo" della creazione artistica. Tale carattere di passività della relazione estetica è ciò che distingue le tradizionali considerazioni evolutive dei fatti estetici: l'estetico non ha un carattere attivo autonomo, sorge in corrispondenza con l'emergere delle creazioni artistiche e quindi con la capacità di produrre e interpretare simboli⁴³. Ma proprio com'è legittimo domandarsi se non sia plausibile l'esistenza di forme d'arte deperibili antecedenti a quelle conservatesi fino a noi⁴⁴, credo sia opportuno – oltre che legittimo – chiedersi se non esista una preistoria evolutiva della relazione estetica ben precedente alla creazione artistica. Restituendo dignità operativa alla relazione estetica in quanto attività di discriminazione cognitiva, l'ambito privilegiato per la ricerca di una sua origine evolutiva non sarebbe più l'arte ma l'evoluzione generale delle capacità cognitive umane. Questo non solo consentirebbe di tematizzare direttamente l'estetico in quanto caratteristica psicologica specifica, ma favorirebbe lo studio della peculiarità cognitiva della ricezione estetica delle opere d'arte.

In questo modo, proprio come succede nell'acceso dibattito sull'origine della cultura, in cui è messa in discussione da più parti la specie-specificità culturale dell'*Homo sapiens* in funzione di una più articolata visione in cui sono presenti prove di comportamenti simbolici nella specie *Homo neanderthalensis*⁴⁵, lo studio evolutivo degli orientamenti estetici potrebbe allargarsi proficuamente ad altre specie animali che condividono con l'uomo tratti dell'architettura cognitiva. Questo permetterebbe di scollegare la filogenesi della relazione estetica da quella della ricezione artistica e dal pensiero simbolico e situarla più a monte del cammino evolutivo, ovvero nell'esperienza sensoriale e nella reattività⁴⁶.

Per compiere tale passaggio cruciale occorre però sgombrare il campo dagli effetti del *modello proposizionale dell'estetico*, vale a dire dall'eccezionalità ontica dell'estetico: la descrizione dell'estetico come esperienza specie-specifica umana, una conquista cognitiva che sorge in corrispondenza con lo sviluppo linguistico in un dato momento della sua storia evolutiva e di cui non c'è traccia negli altri animali. L'idea, elegantemente enunciata da Bataille, per cui l'estetico – o l'artistico – non rappresenta solo un momento dell'evoluzione umana ma è ciò che fa dell'uomo di Cro-Magnon vissuto 40.000 anni fa un nostro *semblable*.

Come recentemente scritto dal filosofo della biologia Telmo Pievani, nelle figure della grotta di Les Combarelles o in quelle di Altamira, vi è «la narrazione della nascita dell'umanità contemporanea, l'emergenza della forma di intelligenza propria dell'uomo anatomicamente "moderno". Lì nasce probabilmente l'enigma, il mistero, l'immaginazione artistica, la proiezione simbolica, la capacità di astrazione, la sacra mistura di sapienza e demenza, di logica e imperscrutabile irrazionalità che *Homo sapiens* porta con sé»⁴⁷. La produzione di artefatti artistici fa dell'uomo la prima specie simbolica, la prima specie animale ad avere un linguaggio articolato che gli permette di formulare progetti comuni per agire sull'ambiente, insegnarsi l'un l'altro tecniche e passarsi conoscenze, memorizzare e costruire rappresentazioni del mondo. Di fronte al posto di privilegio occupato dall'arte nella storia naturale dell'uomo, non si è potuto non legare in maniera inestricabile l'emergere della condotta estetica alle capacità linguistiche e a una necessaria funzione comunicativa delle esperienze estetiche. Ma credo occorra leggere con distacco tale narrazione e chiedersi se i processi mentali che presiedono al rapporto dei primi spettatori con queste figure – processi che potremmo definire estetici – non possano appartenere, nella loro struttura più elementare, a un momento precedente al «grande balzo in avanti» testimoniato dalla rappresentazione artistica⁴⁸. In altre parole, si sostiene qui l'idea che se quando parliamo di animale simbolico ci riferiamo con ogni evidenza all'uomo, per quanto riguarda l'identità dell'animale estetico le cose sono molto più complesse e sfumate. È certo evidente che le nostre esperienze estetiche non possono sottrarsi alla duplice azione del linguaggio, il quale organizza categorialmente i materiali della percezione e orienta e modula in profondità i processi percettivi stessi. Ma questa importante considerazione non riduce l'estensione della dimensione estetica a quella del linguaggio e del pensiero simbolico, al contrario, come ben scritto da Desideri, quest'ultima è sempre implicata nella prima.

Come l'ambito sensoriale è più vasto di quello percettivo, così quello dell'estetico-percettivo nel suo complesso è più vasto di quello linguistico-concettuale [...]. Il «vedere come», e quindi un certo grado di «sapere come», è anteriore a ogni «vedere che», e quindi a ogni «sapere che». Lo strato o dimensione estetica dell'esperienza coincide, allora, con il «come», ovvero con la qualità/modalità della relazione con una parte del mondo⁴⁹.

Pertanto, portando questa affermazione su un piano evolutivo, credo sia opportuno riconsiderare la filogenesi della funzione estetica nelle sue componenti elementari, precedenti a ogni intervento della capacità del linguaggio. In altre parole, se la nascita dell'arte rappresenta il sorgere di una nuova specie, quella umana, e ci ricorda ogni volta, esaltandola, la nostra specificità e unicità nel regno animale, lo studio genetico della funzione estetica ci riporta a quello che siamo,

un «mammifero di grossa taglia»⁵⁰, e ci rammenta da dove veniamo, momento di una storia evolutiva di cui non siamo il punto di origine e molto probabilmente neppure quello conclusivo.

Ma a questo punto sorgono dei consistenti problemi metodologici per la ricerca sulla genesi dei fatti estetici. Proprio come nel caso delle indagini paleontologiche sulle forme deperibili di proto-arte (pitture corporee, canti⁵¹, danze), in cui l'assenza di prove materiali impedisce una ricostruzione affidabile, un'analisi della preistoria evolutiva della funzione estetica risulta di complessa attuazione. Compiere una tale ricostruzione sarebbe come avere a che fare con un'indagine su delle forme deperibili che hanno lasciato solo tracce indirette: con una metafora giudiziaria, quello che aspetta una filogenesi della relazione estetica è una sorta di indagine indiziaria sulle dinamiche intenzionali che hanno condotto un individuo a compiere il delitto. Ma quali sono gli indizi in una tale indagine? E come impostare l'indagine stessa senza costruire una narrazione esplicativa *ad hoc*, una *Just so Story* dell'attività estetica⁵²? Questi sono alcuni degli interrogativi che si pongono a un progetto di naturalizzazione dell'estetica. Compito del prossimo paragrafo sarà proprio quello di definire alcuni punti fondamentali che una teoria estetica naturalizzata deve rispettare per non cadere in equivoci e confutazioni semplicistiche.

4. *Naturalizzare l'estetica?*

Per prima cosa conviene definire quanto fino a questo momento è stato protagonista del nostro discorso attraverso una trattazione solo indiretta: la relazione estetica. Da quanto è emerso, se vogliamo compiere una ricerca sulla preistoria evolutiva delle nostre condotte estetiche ci occorre una definizione di quest'ultime nei termini di una relazione uomo-mondo. Questa, pur non essendo una relazione propria in quanto strutturata sulla relazione cognitiva ordinaria, dev'essere irriducibile e specifica. Dev'essere cioè dotata di un tratto supplementare che la possa distinguere dagli altri orientamenti messi in atto dalla stessa attività cognitiva. Infatti, se avere una relazione di tipo estetico con il mondo comporta le medesime attività dell'attitudine cognitiva ordinaria (ascoltare dei suoni, guardare delle forme e percepire movimenti nello spazio), il tenore delle nostre esperienze estetiche è differente, è dipendente cioè da uno stato affettivo che informa tutta la relazione. Come dice Schaeffer, alla cui definizione di relazione estetica facciamo qui riferimento, «il carattere irriducibile dell'orientamento estetico sta dunque nella funzionalità specifica che esso conferisce all'attività cognitiva: questa è funzionale in rapporto a uno stato di soddisfazione endogena, stato indotto dall'attività mentale costituita dall'attenzione o dal discernimento»⁵³. Pertanto possiamo, sempre con Schaeffer, definire la relazione estetica nei seguenti termini:

La relazione estetica possiede dunque una doppia specificità: essa corrisponde a un'attivazione endogena (vale a dire non costretta da stimoli che esigono una risposta cognitiva per delle ragioni d'ordine pragmatico) e autotelica (dunque non finalizzata a un risultato cognitivo specifico) ⁵⁴.

L'attenzione estetica è quindi un'attività intenzionale (le cui modalità sono date dai sensi impegnati, la vista, l'udito, il tatto, etc.) di discernimento e di selezione dei tratti esteticamente pertinenti, ovvero di quei tratti che per determinazione genetica (è il caso del volto) o per apprendimento percettivo, attivano una risposta di (in)soddisfazione nel soggetto percipiente. Tale (in)soddisfazione può assumere individualmente – secondo l'*habitus* sociale e culturale di appartenenza – forme e modalità diverse, ma ciò che è necessario per esperire il mondo esteticamente è il carattere circolare dell'attività cognitiva a funzione estetica: il piacere regola l'attività cognitiva mentre quest'ultima costituisce la fonte stessa del piacere ⁵⁵. In altre parole, mentre guardo quel celebre tramonto (o quella famosa rosa) di cui son pieni i trattati di estetica, quello che succede è che la mia attenzione verso l'oggetto è conservata e modulata sotto l'impulso dell'indice di (in)soddisfazione che esso genera. Una tale descrizione della funzione estetica risponde efficacemente alla necessità di una definizione dell'estetico che possa da un lato permettere un'analisi psicologica dei meccanismi di trattamento dell'informazione in regime estetico, dall'altro porre come obiettivo la comprensione dell'origine biologica e dei precedenti evolutivi della relazione cognitiva a funzione estetica. In sintesi, una descrizione del genere permette di affrontare la questione dei fatti estetici – tradizionalmente chiusi ai contributi delle scienze naturali – all'interno di un programma naturalista.

A questo punto possiamo legittimamente chiederci quale è il significato di una proposta teorica che intende «naturalizzare l'estetica».

La recente fortuna del termine “naturalizzazione” potrebbe trarre in inganno rispetto a quelli che sono i reali obiettivi di quest'indagine. Negli ultimi anni un vasto interesse della comunità filosofica si è orientato verso un programma di naturalizzazione dei vari domini tradizionalmente di pertinenza del discorso filosofico, dalla coscienza ⁵⁶ all'etica ⁵⁷, dalle credenze religiose ⁵⁸ ai processi culturali ⁵⁹, configurandosi come una vera e propria moda accademico-editoriale di questo inizio secolo. Premesso che ciò fosse in buona parte prevedibile, visti gli enormi successi delle scienze biologiche e neurofisiologiche nell'ultimo decennio del XX secolo, questo ricorrere pervasivo del termine naturalizzazione ha finito per confondere ancor più le acque di un fiume filosofico che è ben lontano da un suo arginamento teorico-concettuale. Spesso un programma naturalistico si caratterizza infatti in relazione ai contributi delle discipline externaliste considerate. In relazione al livello di descrizione scelto (le componenti neurofisiologiche, i moduli cognitivi, le dinamiche percettive, fino alla relazione

macroevolutiva di uomo e ambiente) i programmi naturalistici variano: occorre pertanto fare attenzione a distinguere ciò che è opposizione teorica da quanto è legato a un diverso livello di spiegazione impegnato. Come già accennato in precedenza, per “naturalizzazione dell’estetica” intenderemo qui l’elaborazione di una *teoria generale sulle radici biologiche della relazione cognitiva a funzione estetica*. Una teoria del genere si distingue tanto da una teoria sulla genesi dei diversi giudizi estetici, quanto da una teoria sui contesti culturali e sulle dinamiche sociali che presiedono al configurarsi di specifiche relazioni estetiche. Come fa notare lo psicologo evoluzionista Geoffrey Miller a proposito di una teoria darwiniana dell’arte (ma possiamo dire la stessa cosa a proposito dell’estetico), un approccio evoluzionista non può offrire una spiegazione completa del fenomeno artistico ⁶⁰.

In altre parole, un’indagine naturalistica sulla relazione estetica non ha l’obiettivo primario di comprendere il perché preferiamo esteticamente qualcosa a qualcos’altro, bensì quello di descrivere l’ordine delle causalità evolutive che hanno permesso il sorgere di una capacità che ci porta a preferire esteticamente qualcosa invece che niente. Prendendo a riferimento la duplicità causale dei sistemi biologici, ovvero la distinzione tra cause *evolutive* (o remote) e cause *funzionali* (o prossime) ⁶¹, potremmo dire che una teoria naturalistica dell’estetico si scompone in due momenti: una storia naturale degli antenati evolutivi della condotta estetica e uno studio delle dinamiche psicologiche, delle strutture neuronali e dei programmi genetici che fanno sì che un individuo possa entrare in una relazione estetica con il mondo. Se nessun problema biologico è pienamente risolto finché sia le cause prossime sia quelle evolutive non sono state spiegate, allora non avremo una completa teoria naturalistica dell’estetica finché non saranno condotte analisi tanto delle cause evolutive quanto di quelle funzionali. In sintesi, insistiamo qui sulla possibilità di spiegare causalmente la nozione di estetico come un qualsiasi altro fenomeno naturale. Per evitare le ambiguità e confusioni concettuali che spesso affliggono gli approcci naturalistici in filosofia, conviene qui enunciare due vincoli epistemici cui sottoporre l’intero programma.

Il primo, di ordine diremmo «ontologico», fissa la nozione di naturalismo a una definizione minima di «natura umana»:

Le naturalisme est un principe mésognitif qui guide l’étude de la question de l’identité humaine en l’ancrant dans l’évolution des formes de vie biologique sur la Terre. Le naturalisme ainsi compris revient donc à soutenir que l’étude de l’homme ne peut être que l’étude d’une forme de vie biologique. Il en découle une contrainte épistémique minimale pour toute attribution d’une propriété à l’homme: elle doit être compatible avec le fait que l’être à qui on accorde cette propriété est un être biologique. Est « naturaliste » toute étude de l’homme qui est compatible avec cette contrainte ⁶².

Il secondo vincolo, di natura metodologica, precisa la delicata questione del rapporto tra filosofia e discipline scientifiche in un programma naturalista:

La contrainte qui pèse sur une telle explication naturaliste est qu'elle doit non seulement être *compatible* avec les données et les méthodes explicatives en usage dans les sciences de la nature, mais être *pertinente pour elles*: elle doit à la fois tirer parti des travaux effectués dans les sciences, et contribuer à éclairer les problèmes qui s'y posent ⁶³.

In un certo senso, il primo vincolo delinea implicitamente il secondo. Se considereremo la natura umana nel suo essere una forma di vita in evoluzione, non possiamo più costruire una teoria estetica sulla tradizionale nozione di individuo. Quest'ultima, erede dell'idea rinascimentale di *alter deus* e di quella idealista di *Io assoluto*, viene sostituita dalla nozione di umanità in quanto specie animale. Come dice Schaeffer, non si tratta qui di «remplacer l'individu par la classe mais le fixisme par la généalogie» ⁶⁴. Nella prospettiva genealogica naturalista l'uomo smette di essere un'eccezionalità del mondo naturale e diviene un essere vivente definito da capacità cognitive, disposizione motorie, regole di interazione sociale, risultati quest'ultimi di un lungo e paziente percorso evolutivo che lo situano in continuità con le altre specie animali e con i propri antenati biologici. Pertanto, da un punto di vista metodologico, non avremo più a che fare con concetti fondativi – spesso riconducibili a una struttura ontologica dualista come nel caso dell'opposizione natura-cultura o di quella mente-corpo – ma con dati sperimentali, livelli descrittivi e procedimenti teorici fallibilisti ⁶⁵.

Allo stesso tempo, un programma di naturalizzazione della filosofia non è “naturale”. Come giustamente sottolineato da Giovanni Boniolo, affermare che bisogna naturalizzare la filosofia è una tesi metafisica che – proprio in quanto tesi filosofica – necessita di una argomentazione perchè possa essere accettata ⁶⁶. Come il lavoro di molti filosofi della biologia mette in evidenza, la stessa teoria-cornice della naturalizzazione (la teoria darwiniana dell'evoluzione) sorge da una genealogia concettuale ⁶⁷. Questo non significa però rinunciare a un programma naturalistico, al contrario spinge a una sua formulazione filosofica più attenta e rigorosa ⁶⁸.

Il naturalismo è dunque un modo di fare filosofia che presta stretta attenzione ai risultati empirici e teorici delle scienze contemporanee. Un'attenzione che non si limita al riferimento convalidante – una sorta di sostituzione dell'autorità con il dato sperimentale – ma che si afferma in un «reale riferimento a uno specifico concetto scientifico, o insieme di concetti scientifici, per capire meglio o meglio affrontare ciò che stiamo discutendo filosoficamente» ⁶⁹.

Nel rispetto dei vincoli epistemici sopra citati, un tale programma naturalista in estetica è pensabile come una analisi delle radici bio-

logiche della relazione estetica, all'interno della cornice teorica della teoria dell'evoluzione darwiniana e dunque in prossimità al modello epistemologico della biologia evoluzionistica. Tale prossimità ha due conseguenze principali: da una parte, evitare un impegno ontologico della ricerca estetologica (ad esempio attraverso la domanda: "che cos'è un fatto estetico?" e con il conseguente ricorso a definizioni concettuali prime ed immanenti), dall'altra, il trasferire la questione della relazione estetica nel tempo evolutivo e nello spazio ecologico di specifici contesti di relazione uomo-ambiente. Dunque, per rispondere alla domanda che dà il titolo al paragrafo, naturalizzare l'estetica significa costruire una ricerca sui fatti estetici a partire da un'epistemologia *non fondazionista, locale e fallibilista*.

5. *Estetica animale*

Un programma naturalista in estetica è spesso associato alla questione dell'estetica animale. Ma in che senso parlare di estetica animale? E perchè?

Proviamo per prima cosa a rispondere alla seconda di queste domande, ovvero, quali vantaggi teorici ricaviamo nel porre la questione dell'esistenza di un'estetica animale?

Una possibile risposta può essere individuata in un principio di austerità analitica che la filosofa francese Joëlle Proust pone alla base della sua trattazione naturalistica del concetto di «rappresentazione»: «une mesure d'austérité qui consiste à s'intéresser aux formes naissantes de l'esprit, c'est-à-dire aux conditions minimales auxquelles répons une structure pour constituer un esprit»⁷⁰. Situata nel nostro contesto d'indagine – che è fortemente interessato da quello della Proust – tale misura cautelativa può essere riformulata dicendo che un programma naturalistico in estetica si interessa alle forme nascenti dell'attitudine estetica umana, vale a dire alle condizioni minime cui deve rispondere una dinamica cognitiva per attivare una relazione estetica.

Questa misura di austerità permette di evitare l'antropomorfismo (la definizione di ciò che è estetico sulla base delle sole esperienze umane) e la conseguente riduzione dell'estetico a un atteggiamento proposizionale di tipo valutativo. Conviene qui aggiungere che, sottoponendo la ricerca estetologica a tale misura di austerità non si vuole compiere una riduzione dell'estetico alle indagini percettive o addirittura alla pura sensazione, ma proporre una prospettiva genetica dotata di precauzioni metodologiche contro ogni presupposto teorico non definito. In altre parole, la tesi sostenuta qui è che se riusciamo a descrivere l'estetico nelle sue forme minime di possibilità, sospendendo quanto lo caratterizza nelle sue forme più complesse e articolate o fortemente localizzate nello spazio e nel tempo (le relazioni estetiche che intratteniamo con un'opera d'arte specifica all'interno di un contesto specifico, come ad esempio quello museale), potremo poi in seguito

disporre di maggiore chiarezza per affrontare i problemi posti dalle nostre esperienze estetiche.

Pertanto non si tratta qui di compiere un'indagine specifica sulla presenza di condotte estetiche in altre specie animali⁷¹, ma di considerare la posizione del problema di un'estetica animale come preliminare a una filogenesi della relazione a funzione estetica.

Nei termini di un'estetica naturalistica, la nascita dell'animale estetico è preliminare rispetto all'emergere di capacità cognitive di livello superiore come il linguaggio o la coscienza. Viene dunque avanzata l'ipotesi che una forma elementare di relazione a funzione estetica sia presente anche in altre specie animali (di cui vi sono molteplici esempi come le femmine di chimpanzé che si adornano il collo con piante rampicanti⁷² o i celebri nidi «artistici» degli uccelli giardinieri della Nuova Guinea⁷³) e che proprio nel suo essere «integrata» in molteplici attività cognitive a funzioni diversificate (riti, ornamenti, scambi economici) ha trovato una peculiare evoluzione nella specie umana. La maggior complessità dello sviluppo del sistema cognitivo umano ha permesso cioè una crescita esponenziale delle possibili interazioni tra memoria, immaginazione, percezione e linguaggio in un contesto fortemente intersoggettivo, dando come risultato le nostre attuali esperienze estetiche⁷⁴.

Ci rivolgiamo pertanto allo studio dell'estetica animale con l'obiettivo di capire in che modo l'atteggiamento estetico è emerso nel corso dell'evoluzione e seguendo quali variazioni è giunto a formularsi nelle forme attuali⁷⁵. Appare evidente come sia implicita in questa ipotesi l'idea di una continuità originaria di estetica animale ed estetica umana, la quale costituisce la tesi centrale di un approccio di ispirazione darwinista⁷⁶. La formulazione di tale continuità – problematica in un contesto analitico quale quello dell'estetica filosofica – non è al riparo da critiche e confutazioni neppure all'interno dei sostenitori di un programma evolucionista in estetica. Di fronte alla questione di un valore adattivo degli orientamenti estetici, molteplici sono infatti le posizioni sostenute: mentre alcune insistono sulla priorità del paradigma adattazionista – privilegiano cioè l'azione della selezione naturale e il vantaggio adattivo apportato dall'attività estetica⁷⁷ –, altre, in maniera più moderata, pongono la genesi degli atteggiamenti estetici nell'attività di decodifica degli «indicatori di fitness» nelle strategie della selezione sessuale⁷⁸. Non è questo il luogo dove impegnarsi in un'analisi critica delle varie posizioni, ma ritengo che occorra articolare la domanda propria dell'approccio evolucionista “l'estetico è una proprietà adattiva?”, in due domande più specifiche: (i) “La relazione estetica è il risultato di un processo selettivo?”, (ii) “La relazione estetica procura un vantaggio adattivo?”. Scomponendo in tal modo il problema potremo proficuamente distinguere i processi evolutivi dalla funzionalità adattiva, arrivando in tal modo a considerare la tesi secondo cui l'atteg-

giamento estetico possa non essere un adattamento diretto ma sorgere da un «bricolage evolutivo» di altri adattamenti precedenti ⁷⁹.

In conclusione, quali sarebbero le condizioni minime di possibilità rispetto alle quali una relazione cognitiva può dirsi una funzione estetica? E quali sono stati i mutamenti che determinano nella specie umana delle esperienze estetiche specifiche e irriducibili?

Le risposte a queste domande non sono solo la posta in gioco di una precisa prospettiva teorica – il naturalismo filosofico – ma anche un primo passo verso il rinnovamento categoriale e metodologico dell'estetica in quanto programma di ricerca. Possiamo in questa sede solo accennare ad alcune vie percorribili in tale direzione.

In primo luogo, come suggerito da Welsch, potremmo considerare «a kind of pre-aesthetic analysis of the evolution of pleasure, confident that this might give us a better, genealogical understanding of the constitution of the aesthetic» ⁸⁰. La comprensione in termini psicologici della nozione di «piacere» può infatti giocare un ruolo importante nella comprensione di quel meccanismo endogeno e autotelico che abbiamo visto essere responsabile dell'attenzione estetica. Comprendere come tale meccanismo è apparso nell'evoluzione biologica e quali pressioni evolutive hanno permesso che si conservasse nella specie umana fino a occupare un vasto settore del nostro commercio con il mondo, è forse il primo passo per una filogenesi della relazione estetica.

In secondo luogo, credo occorra approfondire la conoscenza di quel processo evolutivo che ha permesso lo spostamento dell'investimento affettivo (attrazione/repulsione) dallo stimolo prossimale allo stimolo distale ⁸¹. Tale spostamento dà infatti origine alla capacità di rispondere affettivamente a una rappresentazione pre-strutturata del mondo e non semplicemente a un qualunque stato prossimale dei recettori dell'organismo. Posta in questi termini, l'analisi delle condotte estetiche è strettamente connessa allo studio dell'emergere delle capacità rappresentazionali e della coscienza umana. A un livello più specifico, l'indagine si situa nel più ampio dominio di ricerca dedicato alle attività cognitive «disinteressate», ovvero a quelle forme attenzionali non vincolate da un'utilità pragmatica diretta come il gioco o la finzione.

Alla fine, la «strana situazione» con cui abbiamo aperto il saggio si è evoluta in qualcosa di diverso e forse di ancor più strano. Ci troviamo con uno spazio dell'estetico che è come esploso in mille direzioni, e con una disciplina che invece di definire il proprio ambito di ricerca e i propri strumenti specifici ritrova la sua stessa legittimità disciplinare posta in discussione. Quello che alla fine si auspica è che quanto è andato perso in una revisione della disciplina possa essere stato guadagnato da una maggiore comprensione del suo oggetto.

¹ E. Anati, *Structure de l'art et structure de l'esprit*, "Diogenè", 214, 2006, p. 95.

² G. W. F. Hegel, *Estetica*, a cura di N. Merker e N. Vaccaro, Torino, Einaudi 1976, p. 6. Ed è sulla base di questa definizione che, come ha osservato Leonardo Amoroso, «è stata ricostruita la storia (e la cosiddetta "preistoria" settecentesca) dell'estetica in quanto disciplina filosofica. L. Amoroso, *Ratio & aesthetica*, Pisa, Edizioni ETS 2000, p. 28.

³ Credo occorra essere più radicale a questo proposito e dire che – con l'eccezione degli studi archeologici sulle prime forme di arte – sia in ambito filosofico sia in altri campi disciplinari, lo stato delle ricerche sulla preistoria evolutiva della relazione estetica è molto insoddisfacente. Nonostante un interesse crescente per gli approcci evuzionistici, rimane ancora intentata una reale indagine antropologica sulla filogenesi evolutiva della relazione estetica. Nella prima parte di questo lavoro cercheremo anche di capire il perché di questa reticenza analitica.

⁴ Secondo la tradizionale concezione storicistica per cui «il termine "estetica" designa non solamente un oggetto del pensiero puramente filosofico, ma più precisamente un concetto che esprime un momento specifico della storia della filosofia. L'estetica filosofica deve per conseguenza essere letta come la messa a punto di un discorso e del suo oggetto», J.-M. Schaeffer, *Oggetti estetici?*, in F. Desideri, G. Matteucci (a cura di), *Dall'oggetto estetico all'oggetto artistico*, Firenze, Firenze University Press 2006, p. 41.

⁵ L. Ferry, *Homo Aestheticus. L'invenzione del gusto nell'età della democrazia*, Genova, Costa & Nolan 1991.

⁶ J.-M. Schaeffer, *Addio all'estetica*, Palermo, Sellerio 2002, p. 20. Conseguenza evidente di questa convinzione implicita, vale a dire l'«identificazione della tematizzazione filosofica della relazione estetica [...] con la stessa esistenza degli orientamenti estetici» (ivi), è quella che porta gli approcci tradizionali dell'estetica filosofica a misconoscere il ruolo degli atteggiamenti estetici nelle pitture parietali degli abitanti del Paleolitico superiore, per le quali si parla spesso di configurazioni simboliche a funzione rituale e/o apotropaica.

⁷ Esempio evidente di questo procedere delle discipline empiriche sono alcune paradossali spiegazioni adattazioniste in biologia evuzionistica, le cosiddette «Just so Stories» («Storie proprio così», dal libro di racconti di Kipling in cui vengono narrate fantasiose storie evolutive sui caratteri biologici animali). In queste narrazioni evolutive *ad hoc* vi è una «meccanica applicazione della scatola nera della selezione naturale allo scopo di spiegare l'origine di una particolare funzione, struttura o comportamento» N. Eldredge, *Ripensare Darwin*, Torino, Einaudi 1999, p. 44. La mancata (o errata) analisi concettuale di nozioni come funzione, struttura o adattamento (analisi che è campo proprio della filosofia della biologia) conduce quindi al fallimento della spiegazione stessa.

⁸ Mi rifaccio qui a quella che Schaeffer ha definito la «tesi dell'eccezione umana», secondo la quale «dans son essence proprement humaine l'homme posséderait une dimension ontologique émergente en vertu de laquelle il transcenderait à la fois la réalité des autres formes de vie et sa propre "naturalité"», J.-M. Schaeffer, *La fin de l'exception humaine*, Paris, Gallimard 2007, p. 14.

⁹ In biologia evuzionistica si intende con *filogenesi* un particolare tipo di genealogia ovvero il risultato di una discendenza evolutiva con modificazione: «A livello dell'organizzazione biologica di specie e di gruppi di specie, una filogenesi è il risultato di molti eventi di speciazione (nuove specie che evolvono da una specie ancestrale) succedutisi nel tempo.» E. O. Wiley, *Filogenesi*, in N. Eldredge (a cura di), *La vita sulla terra. Un'enciclopedia della biodiversità dell'ecologia e dell'evoluzione*, Torino, Codice Edizioni 2004, p. 4. Con «filogenesi della relazione estetica» intendiamo dunque l'«albero della vita» dell'attività cognitiva a funzione estetica: i suoi antenati evolutivi, le causalità e le pressioni selettive che hanno portato al suo emergere in quanto capacità cognitiva. In sintesi, la filogenesi della relazione estetica è lo studio delle forme evolutivamente originarie della relazione cognitiva a funzione estetica.

¹⁰ Tale strategia esclusiva dell'estetica filosofica è strettamente irrelata a pretese di autonomia disciplinare che riposano su un'autonomia ben più generale della filosofia *tout court*. Nelle parole di Schaeffer, «la filosofia si autodefinisce spesso come il dispiegamento di un pensiero radicalmente autonomo, i cui oggetti non potrebbero essere gli stessi di altre ricerche cognitive; allo stesso modo, questa afferma che la sua evoluzione storica è guidata unicamente dallo spostamento successivo delle sue peculiari problematiche e dunque, che essa possa e debba essere compresa in maniera puramente interna», J.-M. Schaeffer, *Oggetti estetici...*, cit., p. 41.

¹¹ Vedi più avanti per una definizione della nozione – per molti versi non priva di ambiguità – di «cognitivo».

¹² J.-M. Schaeffer, *L'arte dell'età moderna*, Bologna, Il Mulino 1996, p. 15.

¹³ A questo proposito non è forse del tutto inopportuno osservare *en passant* un'affinità elettiva tra il recente rinnovarsi di un interesse speculativo per l'estetica kantiana e l'attuale sorgere e proliferare di approcci cognitivi alla questione estetica: affinità che trova (credo) origine in una comune insoddisfazione per una prospettiva ontologica ed essenzialista sui fatti estetici.

¹⁴ Per un confronto analitico dei legami dell'estetica kantiana con la teoria romantica, oltre al già citato libro di Schaeffer, si veda F. Desideri, *Il passaggio estetico*, Genova, Il Melangolo 2003.

¹⁵ J.-M. Schaeffer, *L'arte dell'età moderna...*, cit., p. 119.

¹⁶ Ivi, p. 108. Ciò apre a un'ulteriore questione che qui non tratteremo direttamente, ovvero la confusione tra il livello descrittivo e quello normativo, tra l'arte come oggetto fenomenico e l'arte come valore: a partire da un giudizio valutativo che pone l'arte come oggetto ideale dell'estetico si procede cioè all'elaborazione di enunciati descrittivi che hanno la pretesa di produrre una conoscenza oggettuale della dimensione estetica stessa.

¹⁷ «Questa prospettiva ontologizzante è contemporaneamente sostantivante e oggettivante. È sostantivante perché ci conduce a concepire il reale esclusivamente sotto la forma di una struttura di classi di oggetti definiti da proprietà interne che traducono la loro «natura» o «essenza». È oggettivante nella misura in cui istituisce la finzione secondo la quale l'essere umano sarebbe esteriore al mondo, si porrebbe di fronte al reale, chiamandosene fuori in quanto soggetto puro della conoscenza», Schaeffer J.-M., *Oggetti estetici...*, cit., p. 40.

¹⁸ Se è evidente qui il riferimento alla tesi kantiana della finalità senza fine specifico, occorre di nuovo precisare lo spostamento di prospettiva operato dalla teoria speculativa dell'arte rispetto all'estetica kantiana: dalla finalità senza fine specifico del giudizio estetico all'autonomia e autofinalismo dell'opera d'arte.

¹⁹ J. Stolnitz, *L'attitude esthétique*, in D. Lories (a cura di), *Philosophie analytique et esthétique*, Paris, Klincksieck 1988, p. 105.

²⁰ Da qui un'ulteriore fonte di ambiguità concettuale che sfocia nella tendenza a limitare la relazione estetica alla sola percezione delle caratteristiche formali dell'oggetto estetico. Per un esempio di tale approccio si veda J. Maquet, *The Aesthetic Experience. An Anthropologist Looks at the Visual Arts*, New Haven (CT), Yale University Press 1986.

²¹ G. Dickie, *The Myth of the Aesthetic Attitude*, "The American Philosophical Quarterly", 1, 1964, pp. 56-65.

²² Sul ruolo ambiguo del *sensus communis* kantiano come legittimazione trascendentale del giudizio estetico si veda J.-M. Schaeffer, *Addio all'estetica...*, cit., p. 62.

²³ Per una sintetica ma esauriente presentazione del dibattito sui predicati estetici si veda J. Zeimbekis, *Qu'est-ce qu'un jugement esthétique?*, Paris, Vrin 2006. Per quanto riguarda il rapporto tra predicati estetici e proprietà estetiche si veda anche S. Velotti, A. Ottobre, *Le proprietà estetiche*, in A. Coliva (a cura di), *Filosofia analitica. Temi e problemi*, Roma, Carocci 2007, pp. 307-30.

²⁴ J.-M. Schaeffer, *Addio all'estetica...*, cit., p. 62.

²⁵ La migliore illustrazione di questa prospettiva è rappresentata dalla concezione del contenuto mentale in termini di attitudini proposizionali e dal conseguente approccio interpretativo del mentale proposto da D. Davidson, *Rational Animals*, in "Dialectica", 36, 1982, pp. 318-27 (trad. it. *Animali razionali*, in S. Gozzano (a cura di), *Mente senza linguaggio*, Roma, Editori Riuniti 2001, pp. 119-32).

²⁶ Sulla quale agisce, credo in maniera decisiva, quello che Dummett chiama «l'articolo fondamentale della filosofia analitica», ovvero «la priorità esplicitiva del linguaggio sul pensiero: il solo cammino che conduce a un'analisi filosofica del pensiero passa attraverso un'analisi del suo esprimersi attraverso parole e simboli, ovvero attraverso una teoria del significato linguistico», M. Dummett, *Frege, Philosophy of Mathematics*, London, Duckworth 1991, p. 17, citato da P. Engel in *Filosofia e psicologia*, Torino, Einaudi 2000, p. 24, in cui l'autore critica l'influenza dell'anti-psicologismo di Frege e Russell sul modo di approcciare gli stati mentali nella filosofia della mente contemporanea.

²⁷ J. W. Bender *Aesthetic Realism 2*, in J. Levinson (a cura di), *The Oxford Handbook of Aesthetics*, New York, Oxford University Press 2003; R. Pouivet, *Le réalisme esthétique*, Paris, PUF 2006.

²⁸ Con ogni evidenza in questo modello agisce primariamente la riduzione di ogni categorizzazione mentale a categorizzazioni linguistiche e quindi l'identificazione di cognizione e linguaggio. Analizzare tale questione va ovviamente al di là dei compiti di questo saggio,

si veda per questo l'efficace critica di Joëlle Proust all'identificazione di contenuto mentale e linguaggio nel suo *Comment l'esprit vient aux bêtes*, Paris, Gallimard 1997 (si veda in particolare il secondo capitolo *Pensée animale et interpretation*).

²⁹ R. Brandom, *Articolare le ragioni*, Milano, Il Saggiatore 2002.

³⁰ Si veda quanto dice Schaeffer a proposito dell'omologia di contenuto proposizionale e contenuto mentale: «il est douteux que le contenu de toute attitude intentionnelle puisse être réduit à un contenu propositionnel, à moins de poser l'existence d'un "langage mental" (tel le "mentalais" de Fodor) qui serait homologue (bien que non réductible) aux langages "publics"», J.-M. Schaeffer, *La fin de l'exception humaine...cit.*, p. 112.

³¹ Si tratta della tesi «rappresentazionista» sostenuta da Proust con la nozione di "realismo intenzionale" e, nell'ambito di una teoria della percezione, dal filosofo Louis Allix con quella di "realismo indiretto". Si veda il già citato J. Proust, *Comment l'esprit vient aux bêtes*, e L. Allix, *Perception et réalité. Essai sur la nature du visible*, Paris, CNRS 2004.

³² F. Desideri, *Vincoli percettivi, gradi di libertà e meta-funzionalità dell'estetica*, conferenza tenuta presso l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales nel febbraio 2007.

³³ Esempio è il saggio di F. Sibley, *Concetti estetici*, in P. Kobay, G. Matteucci, S. Velotti (a cura di), *Estetica e filosofia analitica*, Bologna, Il Mulino 2008, pp. 177-207.

³⁴ Il filosofo Eddy Zemach definisce la posizione realista in estetica in questi termini: «En esthétique, je défends le réalisme, c'est-à-dire la conception selon laquelle les énoncés esthétiques possèdent de véritables conditions de vérité: ils sont vrais si et seulement si les propriétés esthétiques qu'ils attribuent aux choses caractérisent réellement ces choses», E. Zemach, *La beauté réelle. Une défense du réalisme esthétique*, Rennes, PUR 2005, p. 23.

³⁵ Per un trattamento più articolato della questione mi permetto di rimandare al mio *La dimensione cognitiva dell'attenzione estetica*, in F. Desideri, G. Matteucci (a cura di), *Estetiche della percezione*, Firenze, Firenze University Press 2007.

³⁶ J.-M. Schaeffer, *Addio all'estetica...*, cit., p. 64. Un'analisi a parte meriterebbe la proposta di Matteucci – ricavata da Wittgenstein – per cui il giudizio estetico sarebbe una «performatività elocutoria»: «nel giudizio, o in ciò che agisce come giudizio, l'esperienza estetica trova compimento in un atto integrativo in cui la regola del fenomeno che orienta riflessivamente l'intero arco estetico resta solo esibita, a conferma della natura performativa del fenomeno complessivo. Ciò che funge da predicato estetico è manifestazione abbreviata di queste continuità esperienziali», G. Matteucci, *Filosofia ed estetica del senso*, Pisa, ETS 2005, pp. 64-65. Dello stesso tenore e allo stesso modo degna di maggiore attenzione è la posizione di Desideri, il quale – seguendo e interpretando il Kant del paragrafo 9 della *Critica della facoltà di giudizio* – prospetta una coimplicazione di piacere e giudizio: «il giudizio estetico esprime (e insieme pone in atto), nella sua intima connessione con il sentire, una sintesi densa che trova la sua unità nel piacere proprio del giudicare esteticamente. Ed è appunto tale carattere a conferire una valenza performativa, anziché puramente constativa o epistemologicamente costruttiva, a ogni giudizio estetico.» F. Desideri, *Il nodo percettivo e la meta-funzionalità dell'estetica*, in F. Desideri, G. Matteucci (a cura di), *Estetiche della percezione...*, cit., p. 16. Ci riserviamo in altra sede di discutere tali proposte teoriche.

³⁷ G. Bataille, *Lascaux ou la naissance de l'art*, Genève, Skira 1955, p. 11.

³⁸ Espressione resa celebre dal libro di J. E. Pfeiffer, *The creative explosion: An inquiry into the origins of Art and Religion*, New York, Harper & Row 1982.

³⁹ Per una presentazione del dibattito sui vari modelli paleontologici di ricostruzione dell'origine dell'uomo moderno si veda il saggio di F. D'Errico, *L'origine de l'humanité et des cultures modernes*, in "Diogenès", 214, 2006, pp. 147-59.

⁴⁰ Lascio a Nicholas Humphrey il ruolo di guastatore del miracolo di Lascaux. Secondo il filosofo inglese infatti le pitture parietali del Paleolitico superiore non dimostrerebbero l'emergere di capacità mentali «moderne». In base a confronti con disegni di una bambina autistica priva di linguaggio, Humphrey propone una critica del paradigma dell'«esplosione creativa», N. Humphrey, *Cave Art, Autism and the Evolution of Human Mind*, "Cambridge Archaeological Journal", 8-2, 1998, pp. 165-91.

⁴¹ Riprendo qui il termine "ontico" nel senso in cui lo utilizza Schaeffer parlando di «ropture ontique», ovvero «la thèse d'une séparation radicale entre les êtres humains et les autres formes de vie», J.-M. Schaeffer, *La fin de l'exception humaine...*, cit., p. 27.

⁴² Cfr. J.-M. Schaeffer, *Les célibataires de l'art*, Gallimard, Paris 1996, p. 136.

⁴³ Per una ricostruzione in questa prospettiva delle origini dell'arte si veda S. Mithen, *The prehistory of Mind: A search for the Origins of Art, Religion and Science*, Londres/New York, Thames and Hudson 1996. Per Mithen solo l'*Homo sapiens* sarebbe stato capace di

sintetizzare ed elaborare concetti generali oltrepassanti l'utilità immediata, dunque l'origine dell'arte si accompagnerebbe all'emergere del linguaggio articolato.

⁴⁴ «L'arte fece un'apparizione tarda durante il lungo percorso dell'umanità, dal suo emergere zoologico: meno di 40.000 anni ci separano dalle più antiche opere d'arte conosciute, oltre due milioni e mezzo di anni dai primi utensili di pietra! Questo lungo tempo senza alcuna manifestazione artistica conservata fu forse un passato vuoto di sentimenti e di sensazioni estetiche, un tempo senza vita per le immagini e i suoni?», D. Vialou, *La preistoria*, Milano, Rizzoli 1992, p. 4.

⁴⁵ F. D'Errico, *L'origine de l'humanité et des cultures modernes*, "Diogène" ..., cit., p. 150.

⁴⁶ Siamo qui in sintonia con la prospettiva elaborata da Nicholas Humphrey per spiegare l'evoluzione naturale della coscienza. Humphrey delinea infatti una teoria evolutiva dell'intelligenza sconnessa dalle tradizionali funzioni mentali superiori e legata a una determinata struttura di «retroazione riverberante» della sensazione: N. Humphrey, *Una storia della mente*, Torino, Instar Libri 1998.

⁴⁷ T. Pievani, *Homo sapiens e altre catastrofi*, Roma, Meltemi 2002, p. 248.

⁴⁸ Dubbio reso legittimo anche da quanto emerge da alcuni ritrovamenti nella grotta di Hyène di oggetti naturali collezionati per il loro aspetto curioso. Come riportato da Leroi-Gourhan: «Ce sont une grosse coquille spiralee d'un mollusque fossile de l'ère secondaire, un polypier en boule de la même époque, des blocs de pyrite de fer de forme bizarre. Ce ne sont à aucun titre des oeuvres d'art, mais que les formes d'une telle production naturelle aient retenu l'attention de nos prédécesseur zoologiques est déjà un signe d'un lien avec l'esthétique», citato da J.-M. Schaeffer, *Les célibataires de l'art...*, cit., p. 140.

⁴⁹ F. Desideri, *Forme dell'estetica*, Roma, Laterza 2005, p. 18.

⁵⁰ J. Diamond, *Il terzo scimpanzé. Ascesa e caduta dell'Homo sapiens*, Torino, Bollati Boringhieri 2006, p. 11.

⁵¹ Si veda l'interessante approccio di archeologia cognitiva allo studio dell'origine della musica proposto da S. Mithen, *Il canto degli antenati*, Torino, Codice Edizioni 2007.

⁵² È il caso di molte narrazioni evolutive della sociobiologia, che pur essendo un approccio ormai datato continua a esercitare il fascino delle semplificazioni eccessive nei programmi naturalisti delle scienze umane. Per una sua critica chiara ed equilibrata si veda S. J. Gould, *Sociobiology: the art of storytelling*, "New Scientist", 16 November 1978. Per le «Just so Story» si veda la nota 7.

⁵³ J.-M. Schaeffer, *Addio all'estetica...*, cit., p. 42.

⁵⁴ Idem, *Oggetti estetici...*, cit., p. 49.

⁵⁵ «Dans la relation esthétique, l'attention et la réaction appréciative forment donc une boucle fonctionnant sur le principe du feedback interne.», J. M. Schaeffer, *Relation esthétique et connaissance*; relazione tenuta al convegno *Il fatto estetico: tra emozione e cognizione*, Firenze 24-26 maggio 2007 (trad. it. di prossima pubblicazione).

⁵⁶ Il dibattito su una naturalizzazione della coscienza è forse il luogo dove viene teorizzato per la prima volta il programma naturalistico in filosofia. Per questo la bibliografia che si è accumulata è sterminata e le posizioni interne al dibattito sono molteplici e spesso fortemente contrastanti. Per una sintesi del dibattito e dei problemi legati a una naturalizzazione della coscienza si veda J. Searle, *La riscoperta della mente*, Bollati Boringhieri, Torino 1994.

⁵⁷ Il testo più importante sulle origini evolutive dei comportamenti altruistici e dell'etica è forse E. Sober, D. S. Wilson, *Unto Others: The Evolution and Psychology of Unselfish Behavior*, Cambridge (MA), Harvard University Press 1998.

⁵⁸ Tra i molti contributi si veda P. Boyer, *Et l'homme créa les dieux*, Paris, Gallimard 2006, e D. Dennett, *Rompere l'incantesimo*, Milano, Cortina Editore 2007.

⁵⁹ In particolare D. Sperber, *Il contagio delle idee*, Milano, Feltrinelli 1999. Per una prospettiva più strettamente evolutiva: P. J. Richerson, R. Boyd, *Non di soli geni. Come la cultura ha trasformato l'evoluzione umana*, Torino, Codice Edizioni 2006.

⁶⁰ «Le teorie darwiniane sulle origini delle nostre capacità artistiche non possono sperare di rendere conto di tutte le funzioni sociali e delle varie forme di arte che sono emerse nelle diverse culture umane nel corso dei secoli. La psicologia evolutivista prova a rispondere solo a un ristretto numero di domande sull'arte umana: «Quali adattamenti psicologici si sono evoluti per produrre e apprezzare l'arte?», «Quali pressioni selettive hanno dato forma a questi adattamenti?». Sono domande importanti, ma non sono certo le uniche interessanti.», G. Miller, *Uomini, donne e code di pavone. La selezione sessuale e l'evoluzione della natura umana*, Torino, Einaudi 2002, p. 278.

⁶¹ «Negli organismi viventi, ciascun processo o fenomeno è il risultato di due diversi fattori causali, definiti, in genere come cause prossime (funzionali) e cause remote (evolutive). Le attività e i processi controllati da un programma sono cause prossime. Ciò significa, in particolare, che i processi relativi alla fisiologia, allo sviluppo e al comportamento sono controllati da programmi genetici e somatici. Essi rispondono alle domande del tipo: Come? Le cause remote e evolutive, invece, sono implicate nell'origine dei nuovi programmi genetici o nelle modificazioni dei programmi esistenti: in altri termini, esse sono le cause che conducono ai mutamenti che si verificano durante il processo evolutivistico. Esse sono gli eventi o i processi del passato che hanno mutato il genotipo e, pertanto, non si possono indagare con i metodi della chimica o della fisica, ma occorre ricostruirle attraverso deduzioni storiche, attraverso cioè la verifica delle ricostruzioni storiche. Esse rispondono alle domande del tipo: Perché?», E. Mayr, *Il modello biologico*, Milano, McGraw-Hill 1998, p. 55.

⁶² J.-M. Schaeffer, *La fin de l'exception humaine...*, cit., p. 389. Con «principe mésognitif» Schaeffer intende l'ancoraggio della questione della natura umana e delle sue componenti a un livello mesocosmico (quello di una forma di vita tra le altre del pianeta terra). Tale ancoraggio mecosmico « assure un sol uniquement robuste à la question de l'identité humaine : se termes primitifs ne sont plus des catégories ontologiques ultimes ou des déterminants antiques premiers, mais des entités, des états de faits déjà largement accrédités et validés par d'autres enquêtes cognitives », ivi, p. 388.

⁶³ J. Proust, *Comment l'esprit vient aux bêtes...*, cit., p. 11.

⁶⁴ J.-M. Schaeffer, *La fin de l'exception humaine...*, cit., p. 136.

⁶⁵ Fallibilismo che è direttamente connesso alla definizione di «epistemologia naturalizzata» proposta da Schaeffer: «Il s'agit d'une épistémologie «naturalisée», pour laquelle il ne saurait y avoir de validation épistémologique qu'enchâssé dans le développement historique effectif des savoirs humains», J.-M. Schaeffer, *La fin de l'exception humaine...*, cit., p. 388. Sulla questione del fallibilismo della ricerca filosofica si leggano le pagine illuminanti di H. Putnam, *Etica senza ontologia*, Milano, Bruno Mondadori 2005, in particolare le pp. 135-61.

⁶⁶ G. Boniolo, *Che cos'è la filosofia della biologia?*, in L. Floridi (a cura di), *Linee di ricerca*, SWIF 2003 www.swif.it/biblioteca/lr.

⁶⁷ Si veda in particolare tutta la prima parte di S. J. Gould, *La struttura della teoria dell'evoluzione*, Torino, Codice Edizioni 2003.

⁶⁸ A partire dall'analisi di quelle categorie concettuali che più destano problemi a un programma naturalistico in filosofia, di cui la nozione di «riduzionismo» è un esempio evidente. Altro problema è costituito dall'errata identificazione della prospettiva naturalistica con quella concezione che difende la priorità del biologico sul culturale (l'«eliminativismo» o in altre forme il «fiscalismo»). Se non è questo certo il luogo dove affrontare tali questioni, occorre ribadire l'inestricabile legame di analisi concettuale e strategia externalista a cui un naturalismo filosofico è vincolato.

⁶⁹ G. Boniolo, *Il limite e il ribelle*, Milano, Cortina Editore 2003, p. 176.

⁷⁰ J. Proust, *Comment l'esprit vient aux bêtes...*, cit., p. 14.

⁷¹ Il che ci porterebbe a prendere in considerazione tutta una serie di studi sull'intelligenza animale e il conseguente dibattito implicito sulla legittimità dei protocolli sperimentali e di osservazione. Ambito questo di una teoria naturalistica della conoscenza, da cui chiaramente un'indagine come la nostra non può prescindere ma che qui esula dai nostri obiettivi.

⁷² F. De Waal, *Le bon singe. Les bases naturelles de la morale*, Paris, Bayard 1997, p. 91.

⁷³ J. Diamond, *Evolution of bowerbirds' bowers: animal origins of the aesthetic sense in "Nature"*, CCXCVII, 1982.

⁷⁴ Processo delineato da Welsch nei seguenti termini: «The liberation of aesthetic estimation from this strict sexual bind is dependent on the development of other capacities connected with aesthetic appreciation. [...] With the development of a sense of time and of memory, the possible distance between the awareness of agreeability and immediate desire grows. On a higher level, aesthetic estimation can detach itself in a similar way from the direct bind to desire. Here, too, a memory of previous experience and of its appreciation can play a role in forming current aesthetic attitude. As the aesthetic sense as such already represents a special refinement of the general faculty of experiencing pleasure, it can continue to ascend to ever higher stages within its own sphere, with ever greater distance from sexual desire and more and more refinement taking place», W. Welsch, *Animal Aesthetics*, www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=243, p. 16.

⁷⁵ Come è ribadito più volte dalla biologia evuzionistica, è di fondamentale importanza distinguere l'origine storica di un carattere dalla sua funzione attuale. Sarebbe fuorviante, oltre che ingiustificato, cercare in forme di estetica animale la medesima funzione che svolge l'arte nelle nostre società occidentali, allo stesso modo in cui sarebbe riduttivo riportare l'esperienza estetica che abbiamo oggi a un concerto di Bob Dylan o a una mostra di Francis Bacon a una dinamica di selezione sessuale. Intorno a questa distinzione credo si giochi molto del dibattito aperto dalle proposte teoriche della psicologia evuzionistica.

⁷⁶ Nello specifico Darwin affronta la questione estetica (di un «sense of beauty») all'interno della più ampia trattazione della selezione sessuale in *The Descent of Man, and selection in Relation to Sex* (1871), trad. it. *L'origine dell'uomo e la selezione sessuale*, Roma, Newton & Compton 2006.

⁷⁷ Si vedano in particolare le ricerche condotte all'interno del *Center for Evolutionary Psychology* della University of California, <http://www.psych.ucsb.edu/research/cep/>. Ai fini del nostro lavoro, i testi più rappresentativi di questo programma di ricerca sono J. Tooby, L. Cosmides, *Does Beauty Build Adapted minds? Toward an Evolutionary Theory of Aesthetics, fiction and the Arts*, "Sub-stance", vol. 30, nn. 94-95, 2001, pp. 6-27; G.H. Orians, J.H. Heerwagen, *Evolved Responses to Landscapes*, in J. H. Barkow, L. Cosmides, J. Tooby (a cura di), *The Adapted Mind: Evolutionary Psychology and the Generation of Culture*, New York, Oxford University Press 1992.

⁷⁸ G. Miller, *Uomini, donne e code di pavone...*cit., pp. 271-303.

⁷⁹ Questa è la tesi che viene sostenuta dal paleontologo Ian Tattersall a proposito dell'emergere della coscienza umana. I. Tattersall, *Il cammino dell'uomo*, Milano, Garzanti 2004, pp. 169-76. In questo senso l'emergere dell'orientamento estetico sarebbe una «*exaptation*», una riorganizzazione funzionale a partire dal riutilizzo di strutture cognitive e neuronali già formate, come il sistema neuronale emozione-scelta e la capacità di svincolarsi dal legame automatico di informazione prossimale e reazione motoria (*orienting response*). Sulla nozione di «*exaptation*» si vedano i due articoli – di recente tradotti in italiano e raccolti in un volume da T. Pievani – dove per la prima volta viene coniato il termine: S. J. Gould, E. Vrba, *Exaptation. Il bricolage dell'evoluzione*, a cura di T. Pievani, Torino, Bollati Boringhieri 2008.

⁸⁰ W. Welsch, *Animal Aesthetics...*, cit., p. 16.

⁸¹ Per stimolo *prossimale* si intende l'esplorazione percettiva di base che si ha attraverso il contatto diretto con i recettori sensoriali. Si tratta di un meccanismo additivo di stimoli da contatto che comporta un legame automatico tra informazione e risposta motoria. Con lo stimolo *distale* abbiamo una dilatazione del circuito di reazione motoria e gli input percettivi – nell'uomo attraverso l'udito e la vista – sono classificati sotto il vincolo imposto dalla distribuzione spaziale e temporale. In questo modo si sviluppano capacità di anticipazione, di memoria e di calibrazione sensoriale che, *distanziandolo*, pre-strutturano il mondo. Per un'attenta trattazione di questi temi si veda R. C. Gallistel, *The Organization of Learning*, Cambridge (MA), MIT Press 1990.

Per un'estetica del crimine: da Sade a Lombroso

di Francesco Paolo Campione (Palermo)

Com'è delizioso pascersi del crimine commesso!... Com'è buono, il crimine: assaporandolo, deliziandosi dei suoi risultati...

Sade, *La Nouvelle Justine*, 1797

L'arte, l'arte!... Il bello... Ma sai cos'è?... Ebbene, figlio mio, il bello è un ventre di donna, aperto, tutto insanguinato, con le pinze dentro!

Mirbeau, *Le jardin des supplices*, 1899

«Un'estetica del *crimine*? E perché no...?». La citazione, sebbene di poco adattata, è troppo scoperta perché se ne possa nascondere il debito. Veramente, a ben guardare, l'operazione appena compiuta più che un rimando testuale sarebbe una letterale sineddoche: un po' come riferirsi a una parte per alludere al tutto. In effetti, nell'architettura dell'*Estetica del Brutto* Rosenkranz assegna alla categoria del *criminoso* il ruolo di una testata d'angolo capace di sorreggere il fastigio di quel grandioso edificio teorico, incuneata tra il *male* e lo *spettrale*. Ma, viene da chiedersi: è proprio con il filosofo tedesco che prende avvio la valutazione estetica del crimine, o meglio il riconoscimento del suo statuto estetologico? Probabilmente no, quantunque proprio nell'ambito dell'idealismo post hegeliano si situò la sua sistemazione concettuale. Il *criminoso* di Rosenkranz si attesta piuttosto a uno snodo decisivo, non solo nella declinazione ormai pressoché compiuta del brutto verso la sua riabilitazione estetica; ma anche e soprattutto da una prospettiva storica, giacché è a partire da quel momento che esso diviene oggetto di studio scientifico, e nucleo fondamentale di due discipline – l'antropologia criminale e la connessa criminologia – che alla luce di Rosenkranz paiono assumere una più ampia consistenza dottrinale. Un'estetica del crimine, dunque. Ma quali sono i precursori di Rosenkranz, e soprattutto, chi ne raccoglierà – sia pure in ben differente ambito epistemico – l'inquietante testimone? In questo studio cercheremo di identificare i prodromi di un'estetica criminale, e i suoi sviluppi all'interno del *milieu* positivista.

1. *Il diletto del delitto*

«Ma perché sono così laido, e perché il delitto è così bello?». Ad analizzare siffatta esclamazione urgerebbe il concorso d'una pluralità di professioni, forensi, mediche e filosofiche a un tempo. Nella duplice spinta del rimorso e della inestinguibile propensione al male sta tutto il personaggio che l'avrebbe pronunciata, guarda caso, tra le mura di una cella ormai alla fine dei suoi giorni. A riportarla, in uno dei primi saggi ¹ novecenteschi in cui la figura in questione trova la sua riabilitazione letteraria, è Guillaume Apollinaire. Il personaggio è il *divino Marchese* de Sade. In realtà Apollinaire in uno scritto che stranamente brilla poco di originalità, si limitava a riferire la testimonianza di Louis-Ange Pitou ², un "perseguitato" politico che tra il 1802 e il 1803 aveva incrociato il Marchese nel carcere di Sainte-Pélagie. Il poco più che sessantenne galeotto era rinchiuso nella sezione psichiatrica della prigione e, sebbene ormai logoro per i lunghi anni di detenzione, appariva ancora dotato di una certa gentilezza e nobiltà. In realtà la frase sopraccitata continuava con un tenore che lascia pochi dubbi intorno alla reale consistenza del pentimento: «Bisogna [il delitto] farlo regnare nel mondo, dal momento che mi rende immortale».

Il caso di Donatien-Alphonse-(secondo Pauvert ³ Aldonze)-François de Sade è forse la più grave esemplificazione della sovrapposibilità più o meno surrettizia tra la biografia di uno scrittore e i prodotti della sua penna. Ora, al di là dell'attenzione morbosa che sin dal loro apparire attirarono su di sé le opere sadiane, fossero esse considerate l'espressione più aberrante della libertà rivoluzionaria o l'irrisione sistematica di tutti i valori positivi della tradizione, una considerazione incalza necessaria. Le prime opere di Sade, pubblicate ancora lui vivente, escono a partire dagli anni '90 del Settecento, una buona parte concepite già verso la fine degli anni '70 o gli inizi del decennio seguente. Sono trascorsi pochi decenni dal varo "ufficiale" dell'Estetica a opera di Baumgarten, il Bello – almeno nel comune sentire – è ancora l'orizzonte nitido dell'arte. Eppure nell'universo sadiano ogni traccia dei fondamenti dell'estetica settecentesca sembra cancellata, conculcati i suoi principî. In questa direzione un altro aneddoto della vita di Sade, probabilmente apocrifo, è singolarmente rivelatore per la sua gravidanza simbolica. A tal grado dissacratore, da essere idolatrato dai surrealisti fin oltre un secolo dopo. Raccontano che, rinchiuso nel carcere di Bicêtre, si facesse recapitare delle rose freschissime con l'unico scopo d'immergerne i petali nel lurido rigagnolo d'una cloaca ⁴. Quella stessa rosa che in quegli stessi anni rappresentava per Kant lo *switch* tra la *singularità* del giudizio di gusto e la sua *universalità*, adesso raffigurava la negazione radicale di qualunque valore estetico: il bello, come il brutto, non esiste come valore assoluto; esiste, semmai, il piacere che l'uno o l'altro possono procurare indipendentemente dalla situazione, dalla condizione del "soggetto" (proprio letteralmente *subiectus*, "che sta sotto", "sottoposto"), dalla sua conser-

vazione oltre l'atto estetico. In molte pagine sadiane, come vedremo, la dimensione del bello esiste solo perché possa pervenire alla distruzione, nella teatralità più crudele. E, in ugual misura, tutta la gamma del brutto trova non di rado la sua idolatrizzazione. Nel rito "battesimale" della rosa Bataille scorge un anelito di libertà, «la sostituzione delle forme naturali alle astrazioni impiegate correntemente dai filosofi», che suona di «una gravità angosciosa»⁵. Ma quanto è libero l'agire in Sade, quanto il crimine conseguenza dell'arbitrio personale? E, soprattutto, qual'è la sua dimensione estetica? Consideriamo il primo quesito, pur nella debita premessa che l'assoluta asistematicità del pensiero di Sade si risolve in una serie di contraddizioni talora insanabili.

Il tratto caratteristico della scrittura sadiana è, notoriamente, l'alternanza il più delle volte condotta all'eccesso tra *descrizione* e *argomentazione*: lo scrittore delega ai suoi personaggi il mandato d'espone le sue idee, ed essi lo fanno quasi sempre dopo aver commesso le più spaventose violenze, o nell'accingersi a perpetrarle. La crudeltà, sia essa in potenza o compiuta, rende lucido il delirio degli attori sulla "scena", inflessibile la loro freddezza. E in tutte le dissertazioni cui s'abbandonano i suoi dissoluti un dogma s'impone nella sua ciclopica evidenza: la tirannide della natura. Il suo scopo, le sue leggi, i suoi processi sono integralmente votati alla distruzione e, al contrario, niente è più in abominio al suo statuto quanto la conservazione e la propagazione della specie. Quasi in ogni pagina dei suoi romanzi Sade mette in bocca ai suoi personaggi un'infinita varietà di considerazioni intorno a questo tema. Quando Juliette, protagonista dell'omonimo romanzo (1797) e alter ego negativo della sorella Justine, si reca alla corte di papa Pio VI per divenire la corifea dei suoi piaceri, ha la ventura d'assistere a una dissertazione del pontefice intorno agli scopi della natura nella quale uno spietato epicureismo si mescola alla più radicale professione d'ateismo. «L'assassinio è una delle leggi della natura»⁶: questa sentenza si staglia al centro della riflessione del «filosofo con la mitria» (altrove però Juliette lo apostrofa come «vecchia scimmia») quale esemplificazione del "sistema" filosofico dell'autore. Ancora, ne *Le centoventi giornate di Sodoma*, il duca di Blangis: «È la natura che me le ha date, queste inclinazioni, e se resistessi la irriterei; se me le diede cattive, significa che erano necessarie ai suoi intenti»⁷. Se dunque è il crimine il cuore della natura, e se la morte è il meccanismo della sua preservazione, chi dunque può di diritto dirsi l'uomo di natura? Non altri che il criminale.

Su questa identità Sade insiste, ovviamente, a più riprese: «Lo scelerato – afferma padre Clément nel corso di una "lezione" impartita a Justine nell'abbazia degli orrori di cui è prigioniera – è sempre l'uomo della natura, mentre il virtuoso lo è solo della circostanza»⁸, a sanzionare un concetto di virtù assai differente rispetto a quello iscritto nella morale comune. A questo punto l'idea della purezza originaria, il mito della bontà di natura teorizzato dal «misantropo» Rousseau⁹ sono di-

venuti una risibile fola: non solo è indispensabile che, per conformarsi alla natura, l'uomo si abbandoni alle passioni più forsennate, senza ad altro badare che al suo piacere; ma è ancor più necessario che la natura stessa predisponga le disuguaglianze, cosicché il malvagio possa godere a proprio agio della sventura degli infelici. È necessario che essa "costruisca" la scena intorno al delitto, così da salvaguardarne l'impunità¹⁰. In verità, la posizione di Sade su questo punto è assai più complessa e finanche ambigua rispetto a quanto lascerebbe intendere il suo cinico estremismo. Ne *L'Idea sul romanzo*, uno dei suoi pochi scritti eminentemente teorici¹¹, l'identificazione del criminale con l'uomo di natura subisce una decisiva complicazione. Diremmo, anzi, una "riconversione" estetica. Posto che la virtù oltraggiata e il vizio trionfante rappresentano nel romanzo l'"interessante", Sade rivolgendosi a un ipotetico aspirante scrittore ammonisce: «Non dimenticare che il romanziere è l'uomo della natura; lei lo ha creato perché divenisse il suo pittore»¹². Ecco allora ulteriormente delineata la figura dell'uomo di natura, che adesso si mostra con un volto duplice. Dimidiato come uno schizoide paranoico, l'uomo sadiano ricrea nel suo agire le devastazioni prodotte dalla natura: ciò che il libertino (nell'universo dello scrittore è lui ad sommare in una persona tutti i vizî del criminale) distrugge "mimando" la natura, lo scrittore crea *dipingendolo*. Nell'*explicit* de *L'Idea* Sade riconnette le fila del suo argomentare con una proclamazione di moralismo sorprendente: «Mai, lo ripeto, mai non dipingerò il crimine che con i colori dell'Inferno: voglio che lo si veda a nudo, lo si tema, lo si detesti, e non conosco altri modi per riuscirvi che mostrarlo con tutto l'orrore che lo caratterizza. Sventura a coloro che lo circondano di rose!»¹³. Che la sventura fosse una vita trascorsa in manicomio? È certo che non una delle sue creature letterarie ha mai detestato il vizio, Sade stesso nelle note esplicative ai suoi romanzi parteggia smaccatamente per le sue anime nere, sostenendone con calore l'argomentare. Sia pure per amore di paradosso nell'estetica sadiana, anzi, il crimine è divenuto cosa buona, è divenuto arte.

Ha notato Maddalena Mazzocut-Mis che i personaggi di Sade non sono appassionati d'arte¹⁴, almeno non dell'arte intesa nel senso consueto. Nulla di più vero. Non ci sono *amateurs* tra gli scellerati che si dilettono dei cruenti festini (al massimo, come M.me de Clairwil, possono far parte della *Società amici del crimine*, esatto omologo delle "Società promotrici delle belle arti" sette-ottocentesche), gli oggetti artistici di cui si circondano si riducono sempre a raffinati pezzi d'*ameublement* a incorniciare più dolcemente i piaceri della carneficina. Non ci sono dipinti, sculture, musiche o poesie¹⁵ a deliziare gli *otia* del libertino: ciascuno di questi oggetti è sostituito dai "pazienti", dalle vittime che di volta in volta esige la sua inestinguibile sete di sangue. Nel criminale, in altri termini, l'estetica sadiana ha distillato in una sola essenza l'uomo della natura e l'artista, il produttore e il fruitore. D'altro canto, l'agire

del libertino è innanzi tutto un atteggiamento estetico, sia che egli sia l'artefice della *pièce*, sia che ne sia lo spettatore. Non di rado, anzi, i sentimenti che i personaggi di Sade affermano d'esperire al cospetto del dolore altrui (specie se da essi stessi procurato) assumono i tratti dell'incanto, come di fronte a un'opera d'arte: nulla procura maggior rapimento ai sensi, confida in termini poco diversi da questi M.me de Clairwil a Juliette, quanto pascersi dei torcimenti del viso, delle lacrime, del sangue di un giovane flagellato ¹⁶. Tuttavia, è di nuovo necessario distinguere uno scarto, quel contrasto di efficacia che corre tra i prodotti dell'arte tradizionale e quelli dell'arte sadiana. Uno dei momenti più caratteristici dell'orgia narrata dallo scrittore è il *gruppo*, la complessa architettura erotica nella quale la legge della lussuria pare sfidare e vincere quella della fisica newtoniana.

Il gruppo sadiano, ha notato Barthes, è una specie di *tableau vivant* che sostituisce (e persino supera) il gruppo pittorico o scultoreo ¹⁷. Costruito modularmente con l'aggregazione di varie unità che vanno da quella minima della "posa" alla composizione completa dell'"episodio", il gruppo talora rifa – in versione bizzarramente degradata – le raffigurazioni più tipiche della iconografia cattolica. Così, in un convento nei pressi di Bologna, Juliette partecipa al *Rosario*, forse la più complessa tra le messe in scena orgiastiche progettate dallo scrittore: unite da falli finti in una catena di cento monache, ognuna di esse impersona ciascuna delle *poste* della devota pratica di preghiera ¹⁸. Le *spintriae* di cui è memoria in Tacito ¹⁹ e in Svetonio ²⁰ a proposito di Tiberio e Caligola, in Sade sono divenute una macchina costruita attorno al paziente e «saturata quando tutti i siti del corpo sono occupati da partner differenti» ²¹. È lo scrittore stesso – al cospetto di un gruppo orchestrato da Saint-Fond – ad avvertire della impossibilità per l'arte figurativa a rappresentare icasticamente la scena: «Ah! Sarebbe stato necessario un incisore per trasmettere ai posteri tale voluttuoso e celestiale quadro! Ma [...] non è facile per l'arte, che non ha possibilità di movimento, realizzare un'azione di cui il movimento è sostanza. Perciò l'arte dell'incisione è la più difficile e la più ingrata di tutte» ²². Sade aveva ragione: se si confrontano le descrizioni degli innumerevoli ammassi lascivi che affollano le sue pagine con le incisioni della edizione "Olandese" de *La Nouvelle Justine* (1797), salta immediatamente all'occhio come l'eroticismo, la lubricità, l'efferatezza abbiano ceduto il passo al ridicolo, al grottesco, al circense. La ferocia del libertino, insomma, non permette che l'azione rappresentata precipiti, lessinghianamente, in un "momento fecondo": l'immaginazione criminale esige che tutto si dispieghi di fronte ai suoi occhi («devo vedere tutto, devo sentire tutto, niente deve sfuggirmi!»), urla Juliette dopo avere provocato un incendio ²³), o che il racconto del delitto, sollecitandola, offra nuovi spunti di brutalità. Un quadro in cui fosse raffigurata un'atrocità non avrebbe alcuna attrattiva alla vista del criminale. La Mazzocut-Mis ha opportunamente registrato

come «l'orrido vissuto è incomparabilmente più impressionante, potente, sconvolgente e attraente dell'orrido rappresentato»²⁴.

In realtà, l'orrido "immaginato" non è meno vigoroso sui sensi dei personaggi di Sade. In una scena de *La Nouvelle Justine* M.me de Verneuil subisce un supplizio analogo a quello del *Toro di Falaride*, le sue urla si tramutano – grazie a una sorta di casco munito di tubi applicato al suo capo – nei muggiti di un bue. Udendo quella «musica» dalla stanza limitrofa, il marito della vittima risponde a M.me d'Esterval che rimpiange di non essere stata presente al martirio: «Forse mi avrebbe dato minor godimento [...]; assistere alla scena mi avrebbe offerto cose... che so a memoria... Lasciando tutto all'immaginazione, l'eccitazione è stata maggiore»²⁵. È dunque per questo che, come ancora nota Barthes, la parola nell'opera di Sade assume un ruolo fondativo. La parola evocativa è il movente dell'immaginazione (per Barthes in Sade "immaginazione" e "linguaggio" sono di fatto una coppia sinonimica²⁶), e addirittura «senza la parola formatrice, la libidine, il delitto, non potrebbero inventarsi, svilupparsi»²⁷. Ne *Le centoventi giornate di Sodoma*, strutturate come una sorta di *Decameron* estremo, l'azione è costruita proprio a partire dal racconto. Essendo assodato – scrive l'autore – «fra i veri libertini, che le sensazioni comunicate all'organo dell'udito sono le più carezzevoli, e che offrono le più vive impressioni»²⁸, i quattro scellerati si faranno raccontare per quattro mesi da altrettante narratrici i resoconti di seicento perversioni («passioni» nel testo sadiano) *semplici, doppie, criminali e omicide* che metteranno in atto al termine di ciascuna "novella". Franzini pone giustamente nell'ambito d'esercizio del *genio* la trovata di Sade: la parola deve essere sperimentata nell'atto, e solo dopo la prassi essa potrà tornare alla sua originaria dimensione linguistica²⁹. Del resto, confida Sade stesso in una delle continue incursioni intradiegetiche, «l'idea del crimine è sempre riuscita ad infiammare i sensi e a condurci alla lubricità»³⁰. Klossowski, in uno degli scritti più appassionati apparsi su Sade, connette strettamente il crimine all'immaginazione: solo figurandosi il corpo dell'estraneo come fosse il proprio e – al contempo – solo immaginando il proprio come estraneo a se stesso, lo scellerato può «concepire l'effetto della propria violenza su altri»³¹. L'«immaginazione preliminare» a ogni gesto perverso, sdoppiando nella proiezione di sé nel paziente l'immagine del libertino, gli permette di estendere il godimento criminale anche a organi non specificamente deputati alla riproduzione³². Grazie a questo l'esercizio della sua crudeltà può continuare, potenzialmente, *ad infinitum*.

Nell'immaginazione, dunque, si esprime la creatività criminale sebbene la messa in atto, il gesto ne siano la compiuta epifania. Il gesto creativo del personaggio sadiano è sempre un atto distruttivo, si esprima esso nella sodomia (l'atto che per definizione nega la continuità della specie), nella variazione sul tema della sevizia, o piuttosto nella realizzazione di macchine ingegnose che della natura depravata siano

il simulacro. Klossowski, mutuando il termine dalla psicopatologia, ha definito “maniaci” i personaggi di Sade, essendo il loro godimento «subordinato all’esecuzione di un gesto unico»³³. Questo agire, che parrebbe la più rabbiosa affermazione della propria libertà, nella sua reiterazione si traduce invece in una sempre più soffocante coercizione: «Nel contesto di quel che si chiama “libertinaggio” – scrive ancora Klossowski – niente è meno libero del gesto del perversito»³⁴. E sebbene nell’esecuzione di quel gesto, compiuto sempre con una *maniaca* cura per il particolare, il criminale voglia darsi esistenza, è quel gesto che si ricorda di lui per stringergli addosso con sempre maggiore forza le catene della natura. È forse per questa ragione che lo scellerato di Sade non è mai stanco. Per una sorta di prodigiosa contro-fisiologia, il suo organismo è costantemente pronto a nuove prove, le più atroci. C’è ancora una volta, nella costruzione sadiana, una singolare contraddizione nel meccanismo che alimenta il crimine o meglio, una dialettica tra opposti che permette la sua perpetuazione. Da un lato sta l’*apatia*, che consente al gesto di ripresentarsi ogni volta non solo come se non fosse mai stato compiuto, ma anche (dal punto di vista dello scrittore) come se non fosse mai stato descritto³⁵; dall’altro la *sensibilità*, forse il tema più caro all’estetica settecentesca.

Continuamente i personaggi di Sade proclamano la loro superiore *sensiblerie*, il loro essere non meno che divini: «Non credere che siamo fatti come gli altri uomini – dice il pederasta Bressac a Justine, disegnando di sé il perfetto autoritratto criminale –: è una costituzione completamente diversa [...] ed è questo delizioso insieme [l’essere al contempo uomo e donna, tratto costante di tutti i libertini sadiani] che fa di noi uomini più sensibili alla voluttà»³⁶. E ancora M.me de Clairwil, dopo avere affermato di preferire infinitamente la «felice apatia» alla «dannosa emotività» degli imbecilli, descrive il meccanismo fisiologico che conduce al delitto. Se la sollecitazione degli impulsi esterni, afferma ella in altre parole, è debole e non riesce a superare il tegumento degli organi interni sul fluido nervoso, «allora gli effetti della sensibilità ci determinano alla virtù»³⁷. Al contrario, se la sollecitazione agisce in modo violento, repentino, l’individuo sarà predisposto al vizio. A un gradino ancora più alto, dietro una spinta ulteriore, la sensibilità condurrà al delitto e «a tutte le atrocità possibili». Un giovane con una sensibilità in eccesso, aggiunge la Clairwil, sarà inevitabilmente un giorno portato all’assassinio³⁸. L’*entusiasmo* che nel versante delle arti il Settecento aveva vagheggiato come il motore della creatività, nell’estetica sadiana è divenuto il detonatore della distruzione. La distruzione: un’ossessione per lo scellerato dello scrittore francese. Non c’è uno solo dei suoi personaggi che non sogni d’essere autore di un crimine mai sperimentato, di un crimine oltre il quale non possano esistere altri crimini. Sono ingegnosi, i libertini sadiani, inventano continuamente meccanismi che – corrispettivi “inorganici” dei *gruppi* – rappresentano non solo la loro

passione “artistica”, ma anche il supporto a delitti che difficilmente a mani nude riuscirebbero a compiere. Nell’abbazia benedettina di Sainte-Marie-des-Bois in cui ha trovato rifugio e condanna Justine, i monaci hanno inventato una macchina fustigatrice che strazia le carni delle giovinette lì prigioniere ³⁹. Verneuil, nella sua casa-ammazzatoio, ha ideato un congegno che solleticando fino all’indicibile la vittima, le procura un riso sardonico «estremamente strano per l’osservatore» ⁴⁰. Il vescovo di Grenoble, addirittura, ha costruito un automa-carnefice azionato da una corda capace indifferentemente o di recidere di netto la testa della condannata, o di segargliela a poco a poco ⁴¹.

Tutto questo è niente, però, al cospetto dell’invenzione del chimico Almani, il vulcanologo criminale che Jérôme, forse il mostro più spaventoso nella galleria dei personaggi di Sade, incontra durante la sua permanenza in Sicilia. Non sappiamo se lo scrittore abbia letto i numerosi resoconti di viaggiatori francesi giunti nell’Isola nel corso del XVIII secolo, o se si sia imbattuto nella rievocazione di Jean Houël relativa al terremoto di Messina del 1783 ⁴². È certo tuttavia che la spiegazione che egli dà, nel racconto del monaco, del fenomeno naturale è perfettamente coerente alla sua estetica criminale. Almani, esteta del crimine e interessato solo all’effetto catastrofico dei suoi esperimenti, con la complicità di Jérôme realizza un vero e proprio sistema di mine tutto intorno alla città, capaci di procurare uno spaventoso cataclisma: «diecimila case crollarono in Messina, cinque edifici pubblici si sfasciarono e venticinquemila anime furono la preda della nostra eccellente malvagità» ⁴³, racconta Jérôme, ciò nonostante insoddisfatto. Probabilmente è questo l’atto maggiormente rivelatore di tutta l’estetica di Sade: il chimico Almani, come ancora rileva Klossowski, vuole riprodurre nel suo operato le perfidie della natura ⁴⁴, vuole *conoscere*: «la conoscenza ha finito per diventare un crimine, ciò che si chiama crimine deve dunque contenere ancora la chiave della conoscenza» ⁴⁵. Non sono molto diversi, i personaggi di Sade, da quel Faust cui, giusto allora, Goethe dava vita: l’inesauribile sete di conoscenza che li divora li spinge ad aggiungere alla loro azione un gradino ogni volta di più: i crimini inauditi ch’essi compiono, allargano l’orizzonte del sapere, senza che tuttavia ciò si traduca veramente in progresso. Tutto il contrario, anzi. Lo hanno rilevato Horkheimer e Adorno a proposito di Juliette: il suo operato riporta alla luce comportamenti preistorici che, in realtà, non hanno mai cessato di condurre un’esistenza sotterranea. Tali modi di agire, che altrove si sarebbe detti naturali, «sotto il marchio della bestialità si sono trasformati in comportamenti distruttivi. Juliette li esegue, non più perché naturali, ma perché vietati» ⁴⁶. In lei si palesa quel «piacere intellettuale della regressione» ⁴⁷ che, sia pure con assai minore cerebralismo, tornerà un secolo dopo in seno all’antropologia criminale.

È la noia a dare supplizio al libertino sadiano, una tortura certo non meno dolorosa di quella ch’egli infligge alle sue vittime. Ciò che

già settant'anni prima aveva sentito Du Bos ⁴⁸, singolarmente anticipando l'avvertimento della disposizione sadica dello spettatore, nello scelerato di Sade è lo stimolo a commettere nuovi crimini o, più semplicemente, a esplorare nuove regioni della sensibilità. «L'utopia del male – ripete Klossowski – consiste nel prescindere sistematicamente [...] da quell'importante fattore ch'è la noia» ⁴⁹: la noia genera il crimine, al crimine succede la noia quasi in un eterno pendolo schopenhaueriano. Si direbbe, con l'ausilio in questo caso di Steiner, che i malvagi di Sade siano prigionieri di quella «nauseabonda noia» ⁵⁰ consustanziale alla scrittura pornografica che accomuna, in una medesima coercizione, letto e lettore. Se dunque, come afferma Camille Paglia, «la più vasta zona erogena sadiana è la mente» ⁵¹, allora il limite di volta in volta spostato in là non può che essere quello del piacere estetico. O nell'inventare crimini i cui effetti si estendano oltre i confini della perpetuità (così fa il crudele Saint-Fond, costringendo le sue vittime a sottoscrivere un patto diabolico che – pur del tutto innocenti – le condannerà *ad aeternum* ⁵²); o nel trovare il bello nel raccapricciante e nel repellente.

Accennavamo più sopra al rovesciamento dei valori tradizionali che ha luogo all'interno di quel vasto sepolcreto che è l'estetica sadiana. Non è noto se tra i seicento volumi che furono sequestrati e bruciati allo scrittore – quando, dopo essere stato egli tradotto nel carcere di Charenton, la Bastiglia fu assaltata dai rivoluzionari ⁵³– figurasse l'*Enquiry* di Burke. È certo tuttavia che in molti luoghi della sua scrittura la presenza del filosofo inglese aleggia più o meno scopertamente. Talora per abbracciarne gli assunti, talaltra per condurne al limite dello sgretolamento la dottrina. Se, ad esempio, per Burke la bellezza è una «qualità sociale» atta a contenere la libido ⁵⁴, la degradazione della bellezza che subiscono i martiri di Sade deve essere il superamento di questa barriera. Non c'è vittima dei suoi criminali che non sia “bella come Venere”, che non abbia i tratti “disegnati dalle Grazie”, che non sia “interessante”, la cui pelle non balugini del “color dell'avorio” e via di questo passo lungo una galleria che pare tappezzata dei quadri sensuali di Watteau, Boucher, Fragonard, Ingres. Non uno di questi olocausti tuttavia conserverà i suoi vezzi, una volta passato sotto le sue voglie brutali, né riuscirà mai a soddisfarlo. Al contrario, l'abisso della bruttezza è la china verso la quale più esaltati tendono i suoi sensi. Più volte tra le pagine di Sade il brutto ascende a convinta celebrazione. Uno dei *gruppi*, “recitati” nel salottino segreto di Olympe Borghese, include un «eunuco, un ermafrodita, un nano, una donna di ottant'anni, un tacchino, una scimmia, un cane molto grosso, una capra, un ragazzino di quattro anni bisnipote della vecchia» ⁵⁵: pare di rivedere uno dei gruppi statuari che adornavano la villa Palagonia di Bagheria, e che nel tardo Settecento fecero farneticare una generazione di viaggiatori in nome del *Pallagonico* ⁵⁶. Altrove sono i protagonisti

stessi a tessere le lodi della *laideur*: «Eh! Chi dubita, – esclama padre Severino, uno dei monaci dell'abbazia di Sainte-Marie-des-Bois – che la vecchiaia, la sporcizia, la bruttezza, sovente non procurino piacere maggiore della freschezza e della bellezza? I miasmi emanati da certi corpi posseggono un acido più eccitante»⁵⁷. Sade medesimo, nell'introdurre le inclinazioni dei quattro debosciati protagonisti de *Le centoventi giornate*, precisa: «La bellezza è d'altronde la cosa semplice, la bruttezza la cosa straordinaria, e ogni immaginazione ardente preferisce di certo, nel lubrico, la cosa straordinaria alla semplice»⁵⁸. Più avanti, dopo avere spiegato che l'effetto più vivo della degradazione si spiega con la maggiore commozione che tali oggetti esercitano sulla sensibilità del libertino, lo scrittore dichiara con un'affermazione famosa: «Non bisogna affatto meravigliarsi se un gran mucchio di gente preferisce per godere una donna vecchia, brutta e anche puzzolente, a una fanciulla fresca e graziosa»⁵⁹. La bruttezza, ancora una volta immagina lo scrittore, è «il suolo arido e accidentato delle montagne»⁶⁰: che ci sia Burke dietro questa metafora? È indubbio che la *ruvidezza* e la *trascuratezza* della grandiosità⁶¹, la «strada aspra e rocciosa»⁶² su cui lo scrittore inglese esemplifica l'incedere di una carrozza siano tra le figure più efficaci del sublime burkeano.

Vittime belle, complici orripilanti: e il criminale? Jean Paulhan ha notato che Sade, mezzo secolo avanti la fondazione dell'antropologia, ha disegnato i tratti di una esatta scienza dell'uomo⁶³. Si tratta probabilmente di una esagerazione, sebbene in ogni pagina, con l'accanimento maniacale degno di uno scienziato, lo scrittore descriva le fisionomie delle sue creature fornendone i dati antropometrici, le inclinazioni caratteriali, le tendenze inestirpabili. Quasi tutti i suoi libertini recano “misure” fuori dal comune, come se la natura – nel disegnare i suoi strumenti distruttivi – abbia in loro profuso un eccesso di materia. Il duca di Blangis è un gigante, un po' Ercole e un po' centauro, capace di strozzare senza fatica un cavallo. Violento fino alla bestialità, durante le crisi di voluttà non di rado strangola le sue vittime «nell'istante della perfida emissione»⁶⁴. Con un'antifrasa che molto indulge al comico, Sade gli attribuisce un commisurato coraggio, tant'è che «un bambino risoluto avrebbe spaventato quel colosso»⁶⁵. Il fratello, il Vescovo di... (lo scrittore, forse per accrescere l'alone di mistero che aleggia sul castello di Silling, è in questo caso insolitamente omissivo), pur ripetendone i tratti psicologici, è fisicamente il suo esatto opposto: smilzo, ipodotato, brutta bocca e altrettanto brutti denti. La “moderna” antropologia criminale di orientamento “costituzionalistico biologico” li avrebbe probabilmente classificati il primo fra i tipi *atletici* «a tendenza epiletticoide», il secondo fra i *leptosomi schizotimici*⁶⁶. Durcet, paffuto, femmineo, bianchissimo, appartenerebbe invece alla tipologia *picnica ciclotimica*⁶⁷ che spesso, nella collezione di ritratti delineati da Sade, include i sodomiti esclusivamente passivi. Fra le narratrici incaricate di stuzzicare con

il loro novellare le passioni omicide dei quattro libertini, la Desgranges (una specie di cadavere vivente, peraltro mutila di più di un membro) «offriva l'immagine del crimine vicino a morire [...] e se il suo corpo era l'immagine della bruttezza, l'anima era il ricettacolo di ogni vizio e delle malefatte più inaudite»⁶⁸. E ancora M.me de Saint-Ange, protagonista de *La filosofia nel boudoir* (1795): il perfido Dolmancé nell'ammirarla non può trattenersi dall'esclamare «Ah che bel corpo... È Venere in persona, abbellita dalle Grazie!»⁶⁹, formula che ricorre abusata tra le aggettivazioni sadiane. Il conte di Gernande, proprietario di un castello entro il quale Justine trascorre una delle innumerevoli peripezie, è epiletico (un'affezione che sarà al centro della valutazione patologica del crimine da parte di Lombroso), le sue crisi scatenate dal piacere di salsare le vittime fino al dissanguamento raggiungono delirî di furibonda violenza. Si direbbe che Sade (chissà, forse avendo osservato dal vero, nei manicomî in cui trascorse gran parte dell'esistenza, tutto il baratro della follia...) abbia davvero tratteggiato un'intera e multiforme umanità criminale. C'è tuttavia, tra le pagine dello scrittore, un'affermazione che forse più di altre è rivelatrice del nesso che corre fra delitto e bellezza: Saint-Fond, nell'osservare Juliette forsennatamente partecipare alle servizie su M.me de Noireuil, esclama «come sta bene così! [...] quanto il crimine l'abbellisce...»⁷⁰. Se il crimine, per definizione, è brutto, esso però è in grado – paradossalmente – di rendere più bella la bellezza. Nel crimine, dunque, è avvenuta una inaspettata mutazione estetica. Un po' come nella scena famosa che apre il *Macbeth* shakespeariano, nella quale le tre streghe pronunciano la misteriosa formula «Bello è il brutto, e brutto è il bello»⁷¹, il crimine sadiano rappresenta il luogo in cui bello e brutto hanno cessato la loro esistenza autonoma, e in esso sono precipitati. Se il crimine in Sade raffigura il simulacro dell'arte, esso sarà *a fortiori* imitazione della natura, o meglio, prosecuzione dei suoi modi d'agire. Nel crimine, assunto a oggetto estetico, l'estetica ha dovuto constatare il fallimento del suo statuto originario. Eppure, proprio grazie alla scrittura dissacrante, provocatoria del *divino Marchese*, nella distruzione operata dalla canonizzazione del vizio l'estetica stessa ha potuto intraprendere nuove strade, da esse trarre nuovo alimento per il suo assurgere a necessaria scienza della modernità.

2. Il crimine estetico

È dunque nel campo del brutto che doveva giocarsi la partita dell'estetica del crimine e, con ogni probabilità, dell'intera estetica moderna. Negli stessi anni in cui lo scrittore francese affollava il suo inferno della più vasta varietà di peccatori, Schiller si chiedeva quali fossero le condizioni necessarie a rendere un crimine *estetico*. E ipotizzava, ad esempio, che l'aggiunta di un delitto possa innalzare a dignità estetica un'azione (il furto) che diversamente rimarrebbe esclusivamente un'*infamia*⁷². *L'energia*, che è assente nelle azioni vili, in un'azione

diabolica diviene lo spunto del piacere estetico ⁷³, così come (quale fattore ulteriore) lo è l'aspettativa delle tremende *conseguenze* che il delitto stesso attira dietro di sé ⁷⁴. Schiller, probabilmente, aveva intuito che il meccanismo della *suspense* – giusto da allora – avrebbe costituito l'essenza più caratteristica della letteratura “gotica”. Proprio sulle *conseguenze* del delitto l'estetica del crimine (e l'arte che di essa è veicolo) prendono a elaborare i loro assunti. Pensiamo all'archetipo più celebre del romanzo *nero*, al *Frankenstein* di Mary Shelley (1818): qual è l'orizzonte (est)etico entro cui si sviluppa l'azione, quali le conseguenze di un'azione nefanda? Ebbene, il più grande abominio che possa commettere l'uomo non è tanto il togliere la vita a un altro essere, come nella più inconcepibile crudeltà fanno gli scellerati sadiani. E, al contrario, ridare la vita alla materia inerte come fa il dottor Victor Frankenstein sfidando le leggi della natura. Qual è il suo crimine? Nient'altro che l'opposto di quello dell'Atreo senecano, il ricomporre membra lacerate su cui insufflare la vita. E quale operazione è sottesa a questo crimine? Nessun'altra se non la degradazione di quella prescritta da Batteux all'artista: questi trascoglie il bello disperso nella natura, e lo riunisce in un'unità ideale e perfetta. Frankenstein raccatta i pezzi da «cripte ed ossari», dalla «sala anatomica e dal mattatoio» ⁷⁵ per creare un essere rivoltante: «la pelle giallastra nascondeva a malapena il lavorio sottostante dei muscoli e delle arterie [...], gli occhi acquosi [...], il pallore terreo [...], le labbra nere e diritte» ⁷⁶. Se *abyssus abyssum vocat*, la conseguenza di un crimine non può che essere un crimine ancora più mostruoso: la *creatura* comincia a uccidere e a provare piacere nell'assassinio. Nel romanzo della scrittrice inglese la *hybris* dello scienziato è divenuta metafora dell'analoga tracotanza dell'uomo: a differenza dei libertini di Sade, che della natura sono il drappello di carnefici, lo scienziato-artista ha voluto mutarne il corso, e il suo gesto si è risolto in un atto mostruoso.

Ciò che in Sade è disceso nell'orroroso e nel pornografico, ciò che nella scrittrice inglese ha assunto le forme dell'allegoria tragica, in un altro scrittore inglese di quel tempo diviene invece celebrazione del grottesco. Ne *L'assassinio come una delle belle arti* (1827) Thomas De Quincey disegna per la prima volta esplicitamente i tratti di una estetica del crimine. E li tratteggia nel campo che pareva più naturale, quello dell'umorismo nero. È evidente che la proposta di un ampliamento del sistema delle arti avanzata da Quincey sia piuttosto una provocazione satirica che ripropone, estremizzandone i contenuti, quanto ipotizzato già un secolo prima in *A Modest Proposal* (1729) da Jonathan Swift. Qui il consiglio di mangiare i bambini, suggerendo finanche ricette per cucinarne le carni, è riportato a una paradossale sensibilità “umanitaria”, riflesso di una tendenza concrezionata nell'animo dell'uomo, il suo sadismo. In De Quincey l'ascesa dell'omicidio al rango delle arti, incanalata nell'alveo delle lucide farneticazioni de *Le confessioni di un mangiatore*

di oppio (1821), è l'effetto della scomparsa della morale dall'ambito delle azioni umane. I membri dell'*Associazione per l'incoraggiamento dell'assassinio*, o meglio della *Società d'intenditori d'assassini* che De Quincey immagina teatro delle discussioni tra gli amatori del delitto (forse una suggestione dall'analogo club fondato dalla sadiana M.me Clairwil), discutono su quali siano i caratteri dell'omicidio *esteticamente* perfetto. E delineano il profilo di una specie di criminologia estetica, ovviamente cinica al massimo grado. Quando un assassino abbia compiuto il suo gesto e per la vittima non ci sia più nulla da fare – ipotizza nella conferenza d'apertura il leader dell'Associazione –, quando pur essendo state poste in atto tutte le operazioni affinché egli sia assicurato alla giustizia esse si siano rivelate del tutto inani, «si è concesso abbastanza alle esigenze della morale; ora è il turno del gusto e delle belle arti»⁷⁷. Astratto da qualunque valutazione d'ordine etico, un assassino come John Williams (una specie di precursore di Jack lo squartatore, e oggetto della dissertazione “accademica”) può degnamente competere con Eschilo e Milton nell'ambito della poesia, e con Michelangelo nel campo della pittura. Williams, insomma, è stato il creatore di un gusto⁷⁸, «ha condotto la propria arte a un punto di colossale sublimità»⁷⁹.

Affinché l'identikit del perfetto criminale e con esso gli elementi distintivi del compiuto crimine estetico emergano nella loro nitida definizione, è necessario prima di tutto traslare l'attenzione sulla controparte, l'oggetto del delitto. De Quincey immagina così una specie di vittimologia – ancora una volta satirica – nella quale le caratteristiche dell'ucciso contribuiscono sensibilmente a elevare a dignità estetica il gesto dell'omicida: la vittima deve essere una brava persona, quanto più possibile deve essere figura privata, deve godere di buona salute, deve avere famiglia meglio se con numerosa prole⁸⁰. Più l'assassinato sarà irreprensibile dal punto di vista morale, e dunque “ingiusta” nella prospettiva dell'etica comune la sua morte violenta, maggiore sarà la rispondenza del misfatto al buon gusto. Se poi la vicenda avrà come teatro il pieno giorno, la strada affollata di una grande città, il risultato del crimine non potrà che essere un capolavoro⁸¹. Il genio criminale, insomma, emerge proprio nella convergenza di questi elementi, i quali indubbiamente elevano il grado di difficoltà dell'impresa. Resta poi da stabilire quali siano le caratteristiche fisiche del criminale che aspiri a soffondere di artisticità il suo operato. De Quincey, in una con le tendenze romantiche del suo tempo, fa del criminale un esteta anche dal punto di vista dei lineamenti: Williams presentava tratti di grande finezza, pallore esangue, sebbene lo sguardo gelido tradisse ad occhi esperti l'intima ferocia. Il suo portamento, il gusto nel vestire ricordavano artisti-principi come Tiziano, Rubens, Van Dyck, e «a nessun prezzo avrebbe avvilito la propria dignità d'artista indossando [nell'atto criminoso] una veste da camera»⁸². Un dandy, insomma, che molto ricorda il Dorian Gray che di lì a qualche decennio ne avrebbe

seguito le orme. E come l'esteta persegue l'imperativo dell'*arte per l'arte*, così l'assassino-artista non può che uccidere per «un disumano gusto del piacere»⁸³: in un assassinio *estetico* («dovuto a mera volontà») affrettarsi «vuol dire in sostanza guastare tutto»⁸⁴. A una vita per la morte, deve corrispondere una morte per la vita, eterna almeno per il nome dell'assassino destinato a sfidare il tempo. E così la parabola esemplare dell'omicida-esteta non può concludersi tra le mura di una cella, o sul patibolo di un volgare sicario: Williams si uccide prima di essere catturato, sul suo corpo sepolto al centro di un *quadrivium* con un piolo conficcato nel cuore, «scorre all'infinito il trambusto dell'insonne Londra!»⁸⁵.

Negli stessi anni⁸⁶ in cui De Quincey elaborava i caratteri, soprattutto umoristici, di un'estetica criminale, il racconto “nero” traeva non poco nutrimento dalla sua speculazione. Poe ne è tra i primi, più convinti epigoni, sebbene la sua riflessione discenda più profondamente nell'analisi psicologica del tipo criminale. Nella quasi totalità dei suoi racconti sono i protagonisti stessi a narrare le loro gesta, talora le più efferate, quasi che questa pubblica confessione rappresenti lo sfogo catartico prima della inevitabile fine. In *The Imp of the Perverse* (1845) la voce narrante delinea il quadro della eziologia del delitto: fare il male per il gusto di farlo, la *perversione* insomma, «è un impulso radicale primordiale, elementare»⁸⁷ che nasce – diremmo utilizzando un ossimoro – dalla inconsapevole consapevolezza della iniquità del gesto criminale. In realtà nello scrittore statunitense il crimine ha assunto uno statuto ancora più inquietante di quanto lascerebbero intendere le remote ascendenze sadiane e la prossimità a De Quincey. La *perversione* è essenzialmente un impulso auto-distruttivo: «Siamo ritti sull'orlo di un precipizio, guardiamo giù nell'abisso, ci sentiamo sofferenti e storditi. Il primo impulso è quello di sfuggire al pericolo, ma inspiegabilmente restiamo»⁸⁸. Più la ragione cerca in ogni modo d'allontanarci dal pericolo, più il nostro *genio* ci sospinge verso il rovinoso precipizio. La burkeana *self-preservation* è ora definitivamente tramontata: il sentimento del sublime, tutt'uno con l'istinto auto-distruttivo, sta proprio nel superamento del *limen* al di là del quale è solo il nulla. Così tutti gli assassini di Poe, agitati da nevrosi che acquiscono fino al parossismo i loro sensi, *vogliono* essere smascherati: il protagonista di *The Black Cat* (1843), al colmo del delirio, giunge persino a sfondare egli stesso al cospetto della polizia il muro ove ha occultato il corpo straziato della moglie. In *The Tell-Tale Heart* (1843) l'omicida, autore di un delitto davvero perfetto, *sente* ancora il battito del cuore della sua vittima benché essa sia seppellita smembrata sotto l'impiantito. La forca che lo attende, divelto il pavimento e rivelato il suo gesto atroce, è nulla al cospetto dell'insopportabile ticchettio che gli tormenta l'udito. Forse la psicanalisi d'estrazione freudiana avrebbe visto nella frenesia d'annullamento di sé che divora molti personaggi

di Poe l'emergere censorio del Super-io. È certo, tuttavia, che l'idea del delitto inteso come pulsione incontenibile, allignata nei recessi medesimi della biologia, avrebbe avuto più d'uno sviluppo nel dominio dell'antropologia criminale. Nel frattempo, però, ciò che la letteratura aveva codificato nell'agire e nell'apparire del criminale, l'estetica ratificava nell'essenza della teoria.

Notavamo all'inizio come l'operazione di Rosenkranz rappresenti il tentativo di riabilitare esteticamente il brutto attraverso un percorso che, discendendone tutti i gradi, risalga poi verso il suo corrispettivo positivo rappresentato dalla caricatura. Nella *via crucis* del brutto, il *criminoso* rappresenta una delle ultime stazioni, una modificazione del *ripugnante* dalla quale la luce della bellezza è ormai – si direbbe – lontana anni luce. Nella sua considerazione del *criminoso*, categoria (è bene precisarlo) per Rosenkranz quasi esclusivamente letteraria, il filosofo tedesco concorda con Schiller nell'escludere i crimini volgari da un possibile statuto estetico⁸⁹. È indubbio che il crimine in sé sia degno di repulsione, ma diventa interessante in virtù dell'intreccio storico-culturale e psicologico che lo scrittore è in grado di costruire attorno al misfatto. Maestri in questa manovra sono stati, a giudizio del filosofo, Delavigne, de Vigny, Dumas, Hugo, Sue, laddove molti altri hanno invece degradato la rappresentazione dell'azione criminale ai suoi aspetti più truci e rivoltanti⁹⁰. Fedele a un rigoroso impianto classificatorio, l'autore distingue tre tipologie di crimine iscrivibili nell'ambito della letteratura: un crimine prosaico (talora riconducibile alle azioni più basse del volgo), un crimine borghese (che generalmente nasce da una sorta d'ipertrofizzazione dell'egoismo), e un crimine "alto". Quest'ultimo, una volta che sia stato promosso al rango di azione superiore, pervenuto insomma al *tragico*, è a sua volta scomponibile secondo Rosenkranz in tre tipi: il crimine come colpa involontaria, il crimine «commesso con la più perfetta coscienza della sua malvagità»⁹¹, il crimine come sacrificio dell'innocenza alla brutalità. Ciascuna di queste fattispecie trova una sua esemplificazione letteraria, rispettivamente nell'*Edipo* di Sofocle, nel *Riccardo III* di Shakespeare e nell'*Emilia Galotti* di Lessing. E in ognuna delle occorrenze, il crimine s'innalza a legittimazione estetica nella qualità medesima dell'azione: nel primo caso, perché pur essendo comportamento dettato dalla libertà del singolo, «non è propriamente azione sua»⁹²; nel secondo, per il configurarsi dell'autodeterminazione nelle forme di un autentico virtuosismo; nel terzo perché pur soccombendo la virtù all'azione del vizio, non ne risulta intaccata la libertà e con essa la consapevolezza di sé: «ciò – afferma Rosenkranz – ci fa respirare liberamente al cospetto del crimine»⁹³. Il crimine *tragico*, benché tecnicamente non differisca in alcunché rispetto a quello borghese, chiama in causa un *pathos* totalmente differente, «coinvolgendo una lotta per la vita e per la morte»⁹⁴ irriducibile alle miserabili passioni private. È evidente

come in Rosenkranz la valutazione estetica del crimine non sia ancora fuoriuscita dall'ambito di una più alta considerazione etica: il crimine è *estetizzabile*, insomma, perché esiste una morale superiore in grado di riassorbirne gli effetti nefasti. Così è per l'omicidio, la notazione con la quale il filosofo conclude la parentesi del *criminoso*: lungi dalle luciferine elucubrazioni di Quincey, Rosenkranz sostiene che l'assassinio può ascendere al *comico* (e dunque a una legittima cittadinanza estetica) solo in quanto parodia ⁹⁵: gli sviluppi dell'estetica ottocentesca, in realtà, avrebbero dimostrato tutto il contrario.

Sorprendente, ad esempio, la posizione di Marx intorno alla "positività" del crimine nell'ambito dei processi produttivi, non solamente economici. Il filosofo doveva aver letto avidamente il *criminoso* rosenkranziano (identici sono gli esempi letterari che egli riporta a sostegno della sua tesi), e tuttavia le conclusioni a cui perviene nelle *Teorie del plusvalore* divergono profondamente da quelle del filosofo magdeburghese. Scrive Marx: «Un filosofo produce idee, un poeta poesie, un pastore prediche, un professore manuali ecc. Un delinquente produce delitti» ⁹⁶. Il discorso marxiano, in realtà, è articolato come una sorta di accumulo paradossale. È sbagliato, dice in sostanza il filosofo, il pregiudizio secondo il quale il criminale sia da considerare la parte malata della collettività. Al contrario, la sua opera è davvero un motore economico e culturale (oggi diremmo che il crimine produce un "indotto"), capace di aumentare la ricchezza nazionale. Al crimine, alla sua prevenzione e alla sua repressione sono legati il diritto criminale, i manuali che ne veicolano il sapere («con il piacere personale [...] che la composizione del manuale procura al suo stesso autore» ⁹⁷), il sistema di polizia e quello carcerario, le invenzioni delle macchine di tortura, il lavoro dei boia. Ma il crimine è anche un movente (est) etico di sentimenti: «il delinquente produce un'impressione, sia morale, sia tragica, a seconda dei casi, e rende così un "servizio" al moto dei sentimenti morali ed estetici del pubblico» ⁹⁸. Al crimine è così legata la produzione di un'infinità di opere letterarie (Marx cita il caso de *I masnadieri* di Schiller, ma anche *l'Edipo* e il *Riccardo III* già nominati da Rosenkranz), nonché artistiche in senso stretto. Il delitto ha però una funzione sociale ancora più importante: rompendo la monotonia borghese, minando alla base la stagnazione e l'inerzia che caratterizzano una società che si vorrebbe immobile, contribuisce a rivitalizzarne le radici. Nella teoria marxiana sembra insomma d'intravedere un Sade ritornato sotto le spoglie dell'economista. I tempi dell'estetica del crimine erano allora maturi perché dal crimine come arte si transitasse al criminale inteso alla medesima stregua di un pezzo d'arte.

3. Dal crimine al criminale

«Io mi son messo quindi a studiare gli alienati che avea sott'occhio come un oggetto di storia naturale» ⁹⁹: poche affermazioni come questa

paiono descrivere, con l'efficacia di uno slogan, un "nuovo" sistema di studio. Il trentenne Cesare Lombroso, l'autore di questa dichiarazione metodologica, s'avviava già da tempo a fondare una scienza della quale l'osservazione "estetica" pareva l'irrinunciabile strumento. Di fatto, chi è il criminale per Lombroso, e soprattutto *com'è* nell'antropologia fondata dallo psichiatra veronese? La prima, la più ovvia risposta è che il criminale è *brutto*. Nel delinquente la natura pare aver lasciato le scorie millenarie della deformità: il suo volto, il suo corpo recano una grammatica di segni integralmente decifrabili, vere e proprie stigmate del delitto che si ripetono con inflessibile costanza. Di un giovane delinquente, "visitato" nel manicomio criminale di Pesaro, Lombroso fornisce una descrizione indicativa del suo metodo, corredata peraltro di un disegno da lui stesso realizzato: «Il romagnolo trococefalo [dal cranio arrotondato] era un ventenne stupratore, colle orecchie lunghe ad ansa, col fronte schiacciato, gli occhi obliqui e straboni, il naso camuso, enormi le mascelle, con un tipo insomma così mostruoso, come anche di rado si osserva nei manicomi»¹⁰⁰. Ciascun criminale esibisce insomma le spie fisiche della sua "specializzazione": i ladri «hanno notevole mobilità della faccia e delle mani; l'occhio piccolo, errabondo, mobilissimo»¹⁰¹, gli assassini abituali «hanno lo sguardo vitreo, freddo, immobile, qualche volta sanguigno e iniettato; [...] denti canini molto sviluppati, labbra sottili»¹⁰²: quasi un gemello del *Nosferatu* di Murnau... Esistono ovviamente, come più sotto vedremo, delle eccezioni – relative soprattutto a una particolare tipologia di delinquenti – che tuttavia non fanno che confermare la rigidità di questa regola. In fondo, l'antropologia lombrosiana in sé non presentava granché d'innovativo: si trattava di fondare una scienza "nuova" sull'ausilio di uno strumento tradizionale (la fisiognomica) rinnovato su basi scientifiche. Sarà questa l'ossessione che accompagnerà lo studioso durante la sua lunga carriera scientifica, e ne farà da un lato l'oggetto d'idolatria da parte di una ideologia borghese che non poteva non vedere nel mostruoso l'epifania del malvagio; e dall'altro il bersaglio di quel dileggio che contribuirà, scomparso Lombroso non ancora compiuto il primo decennio del nuovo secolo, a inabissare nel ridicolo e nell'oblio le sue teorie. Cosa resta dunque di Lombroso, tramontata la sua antropologia favolosa e la causalità fra brutto e deviante? Probabilmente proprio un'estetica criminale che, nel versante della letteratura, produsse frutti indubbiamente più "duraturi" di quelli, gracilmente scientifici, che pretendeva l'impianto della sua teoria.

A prestare maggiore attenzione alle date (l'articolo su *Antropometria e fisionomia dei delinquenti* è del 1874), una convergenza compare significativa. Sono gli stessi anni in cui, in un versante che a questo punto non sembra troppo lontano, Giovanni Morelli (peraltro conterraneo di Lombroso, essendo nato a Verona nel 1816) sotto le spoglie "cosacche" di Ivan Lermolieff elaborava il metodo "infallibile" del conoscitore

d'arte. «Ho cercato d'impadronirmi della grammatica dell'arte»¹⁰³, scrive lo studioso nel dialogo d'introduzione alla sua opera maggiore; e ancora: «nel viso della gente c'è sempre da leggere un tratto della storia del loro tempo, dato, come s'intende, che si sappia leggervi»¹⁰⁴: sono frasi che, astratte dal loro contesto, potrebbero indifferentemente campeggiare tanto nell'opera dell'antropologo quanto in quella del conoscitore d'arte. Il *vedere e rivedere* imperativo della scienza dell'arte è il motto che muove, con strumenti non differenti, anche la scienza “positiva” del crimine. Lombroso analizza così centinaia di criminali, vivi o già cadaveri, ne desume i dati antropometrici e i *fenotipi*, scopre un numero ancora maggiore di cranî esplorandone il contenuto. Raccoglie dati e reperti – taluni agghiaccianti – che costituiranno il nucleo del Museo criminologico da lui inaugurato nel 1892¹⁰⁵. Se ogni aspetto della natura è spiegabile scientificamente, un nesso deve pur esserci tra deformità, follia e tendenza al crimine. Di più: deve esistere un meccanismo che spieghi, ovviamente su basi biologiche, il perché i delinquenti presentino dei tratti comuni nel versante psico-fisico. Se nella fenomenologia del crimine il malvagio è brutto, è necessario vedere *chi* egli sia. Nell'alchimia lombrosiana restava perciò da scoprire una “pietra filosofale” che ponesse un sigillo definitivo a congetture che diversamente sarebbero apparse fantasiose. Ed essa stava lì, annidata nel cervello di uno dei tanti delinquenti anatomizzati da Lombroso.

Già nel 1871 lo studioso aveva dato comunicazione della scoperta di una *fossa occipitale mediana* nel cranio di un delinquente, il calabrese Vilella¹⁰⁶. Dissezionando il capo del criminale, accusato di brigantaggio e incendio, lo scienziato s'era imbattuto in un'anomalia congenita mai prima rilevata: all'altezza dell'occipite la normale cresta ossea era sostituita da una sorta di concavità, estesa pochi centimetri quadrati, che nella sua congettura avrebbe dovuto ospitare «un cervello trilobato regolarissimo»¹⁰⁷. Ecco dunque la prova lungamente cercata, che faceva del teschio di Vilella lo scrigno di un vero tesoro antropologico. L'analogia di questa protuberanza da un lato con lo stato del cervello dell'uomo allo stadio del 5° mese fetale, e dall'altro con il lobo cerebellare che compare nei lemuri e nei roditori adulti, annunciava una “nuova” duplice verità: la prima, che l'uomo non discende dalla scimmia, ma da un essere ancora più antico «capostipite ad un tempo dei bimani e dei quadrumani»¹⁰⁸; la seconda, forse ancor più importante, che i delinquenti rappresentano l'arresto dello sviluppo della specie umana a fasi antichissime, nelle quali gli archetipi della fabbrica biologica sono ancora pienamente riconoscibili. Il criminale è insomma un fossile vivente, l'eredità di un'era arcaica che ostenta fenomenicamente il meccanismo della “regressione atavica”: su questa teoria Lombroso costruisce il castello de *L'uomo delinquente* nato e incorreggibile. L'opera fondamentale dello scienziato veronese esce in prima edizione nel 1876¹⁰⁹, seguita da altre cinque che – via via

ampliando l'orizzonte della disciplina – faranno del testo un autentico *best seller* europeo.

L'assunto principale è ovviamente caratteristico dello spirito dei tempi: scopo dell'antropologia è in primo luogo, riguardo ai delinquenti, «indovinare dalla fisionomia e dal cranio la loro tempra morale»¹¹⁰. L'atavismo, la tesi principale che costituisce l'ossatura dell'opera, è in realtà il riflesso di un dibattito assai vivo in quel torno di tempo. In termini meno “paleontologici” esso girava sotto il nome di *degenerazione*. Bénédicte-Augustin Morel, nel 1857, aveva pubblicato un *Traité des dégénérescences*¹¹¹ al quale, sia pure con diversa prospettiva, guardò lo stesso Lombroso. Per Morel la *dégénérescence* è l'allontanamento dalla “retta via” della specie dovuto a una pluralità di cause, soprattutto ambientali e climatiche (ad es. la prossimità di paludi), culturali e alimentari (ad es. l'abuso di alcolici) e socio-economiche (ad es. lo sfruttamento disumano delle classi più deboli, e in questo Morel sembra contiguo a Marx¹¹²). Benché le mutazioni peggiorative si trasmettano rapidamente per via ereditaria, la *dégénérescence* non è per Morel un processo incontrastabile, talché una serie d'interventi sociali può facilmente invertire la rotta dell'involuzione. Ben diverso, invece, il funzionamento della regressione ipotizzato da Lombroso: essa fa ridiscendere irreversibilmente alcuni soggetti (i delinquenti nati) verso fasi già verificatesi nella storia evolutiva, stadî – addirittura antecedenti la comparsa dell'*homo sapiens* – non solo pre-razionali, ma anche e soprattutto pre-etici. Ciò spiega dunque il cannibalismo e l'assenza di un qualunque senso morale nello “strangolatore” Verzeni¹¹³, la freddezza spietata del “martellatore” Ballor¹¹⁴, la ferocia del brigante Gasparone¹¹⁵ e, in generale, il sadismo che accompagna le azioni di molti criminali atavici. Fisicamente, essi si distinguono tra l'altro per la scarsa peluria, la diminuita capacità cranica, lo sviluppo eccessivo delle mandibole e degli zigomi, l'aggetto delle arcate sopraccigliari, l'altissima soglia del dolore unita alla «completa insensibilità morale»¹¹⁶: tutte caratteristiche che riproducono, in seno alla specie umana e alla società occidentale, «fenomeni normali presso popoli od animali inferiori»¹¹⁷. Rispetto al semplice alienato, che talora *diventa* tale per cause esterne, il reo atavico *nasce* sotto questa pesante coltre, né mai potrà liberarsene. Anzi, i caratteri che egli mostra nel sembiante «si esagerano coll'esercizio delle tristi imprese»¹¹⁸. Così, nella scala dei soggetti criminali predisposta da Lombroso, i rei nati (lo scienziato li chiama anche *rei antropologici*) si collocano al primo posto, seguiti da delinquenti *occasionalî*, delinquenti *pazzi*, delinquenti per *passione* (oggi diremmo “d'impeto”), e delinquenti *d'abitudine* che spesso adoperano il medesimo *modus operandi* dei criminali nati, «senza averne però le stigmate fisiche né la corruzione profonda»¹¹⁹. Nei grandi criminali, preciserà in seguito lo scienziato, negli autori dei delitti più bestiali, la tendenza inestirpabile a delinquere s'innesta su una costante affezione epilettica. Nella psicopatologia lombrosiana,

insomma, l'epilessia è il motore occulto di tutto il meccanismo della degenerazione, sia che essa discenda nelle paludi livide del delitto, sia che al contrario – come vedremo – s'innalzi all'agire più sublime del genio.

Il criminale nato, però, non esibisce solamente segni *naturali*, le piaghe incancellabili con cui la natura l'ha marchiato. L'atavismo si manifesta anche (e quasi sempre) nella cooccorrenza di segni *artificiali*: il tatuaggio, l'emblema di una *body art* confinata esclusivamente alle carceri e ai più spaventosi postriboli, era esso stesso la spia della reverzione non solo nella direzione delle ere arcaiche, ma anche nell'emisfero dell'"uomo australe mongolico", perfetto omologo contemporaneo tanto dell'uomo primitivo, quanto del reo nato ¹²⁰. Qualche tempo dopo (in realtà l'anno medesimo della morte di Lombroso) Adolf Loos avrebbe ripreso gli assunti dello scienziato veronese, facendone il vessillo contro l'ornamento architettonico: «Il Papua copre di tatuaggi la propria pelle, la sua barca, il suo remo, e in breve ogni cosa che trovi a portata di mano. Non è un delinquente. Ma l'uomo moderno che si tatua è un delinquente o un degenerato» ¹²¹. Lombroso, dal canto suo, dimostra un interesse non meno vivo che per teschi e reperti anatomici nei confronti delle decorazioni corporee dei delinquenti, decorazioni che spesso s'estendono anche agli oggetti d'uso comune ch'essi adoperano in cella. I *Palimsesti dal carcere* ¹²² s'ergono così al rango del documento più significativo della "etnologia criminale" lombrosiana: tutte le forme della poesia e dell'arte psicopatologica e delittuosa raccolte nelle carceri italiane, tutte le declinazioni di un'estetica "deviata" compaiono attentamente classificate tra le pagine del testo, non meno che fra le tavole litografiche che lo corredano.

Nel corso del tempo Lombroso tenterà di snodare la teoria rigida dell'atavismo introducendo, a partire dalla terza edizione de *L'uomo delinquente* (1884), il modello della "follia morale", una «epilessia larvata cronica» che esaspera i caratteri dell'atavismo e che a poco a poco verrà ristretta a una cerchia minoritaria di criminali ¹²³. La follia morale, insomma, comincerà gradualmente a emarginare la teoria "innatista" della criminalità antropologica, nel tentativo di spiegare l'eziologia di delitti che, pur abnormi, non presentano i tratti della regressione primitiva. All'antipode esatto del delinquente sub-umano sta, nell'antropologia delineata da Lombroso, il *genio* ¹²⁴. È lecito affermare che, nel suo disegno dottrinale e anche nel *cursus* della sua formazione scientifica, la questione del genio sia non solo il punto di avvio, ma anche quello di arrivo di tutta la scienza criminale. Lo scienziato vi si dedica già a partire dal 1864, quando – affidatogli l'incarico per l'insegnamento di clinica delle malattie mentali e antropologia presso l'Università di Pavia – inizia il corso con una prolusione intitolata *Genio e follia* ¹²⁵. Da allora, il problema costituirà l'ininterrotta linea di confine di tutti i suoi studi criminologici, concretandosi in ben sei

edizioni progressivamente più ampie di un testo che, nell'ultima stampa, assumerà il titolo de *L'uomo di genio, in rapporto alla psichiatria, alla storia ed all'estetica* ¹²⁶.

Chi è il genio per Lombroso? Nell'antropologia da lui disegnata è certamente opposto e correlato al criminale nato, anche se in alcuni casi genio e delitto possono costituire una sodalità inscindibile. Di più: quando il genio s'innesta alla criminalità, esso tende ad attenuare i caratteri atavistici e le stimmate corporee del delinquente; così ad esempio nel brigante Tiburzi, la mescolanza di genio e delitto disegna un diverso tipo criminale, il *criminaloide* ¹²⁷. Detto in altri termini, parrebbe che un'attività cerebrale esagerata, nel delinquente sia in grado di plasmarne "modernamente" caratteri fisici che, differentemente, sarebbero connotati in senso primitivo. In realtà, l'ipotesi da cui muove Lombroso riguardo all'origine del genio non si discosta di molto rispetto a quella relativa all'agire criminale: il genio è un tipo morboso non meno che il pazzo morale, a lui accomunato dalla costante patologia epiletticoide. La sua affezione è dovuta a una «nevrosi che dipende da un'irritazione della corteccia cerebrale» ¹²⁸, e la creazione geniale è «una forma di psicosi degenerativa della famiglia speciale [...], una forma convulsiva» ¹²⁹ analoga alla scarica epilettica. Come nel criminale nato, l'azione del genio è perciò del tutto involontaria, incosciente, riconducibile alla disposizione di «gruppi cellulari corticali assai più attivi e più numerosi che negli altri uomini» ¹³⁰. Una specie di *mania* platonica, insomma, riportata al terreno assai più prosaico della biologia cellulare. Caratteristica opposta rispetto al reo atavico è semmai la sensibilità ipertrofica, medium non solo della creazione dei genî, ma anche «fonte delle loro sventure come dei loro trionfi» ¹³¹: il genio è insomma vittima di se stesso e «paga il fio della sua potenza intellettuale colla degenerazione e colla follia» ¹³². Da qui, dunque, un singolare paradosso teratologico: mentre, come notavamo poco sopra, nel delinquente atavico il pur raro innesto del genio volge ad attenuarne i caratteri mostruosi, nell'uomo "normale" la malattia geniale ne adultera i tratti fino alla deformità. Così, non di rado, i genî sono di bassa statura, rachitici, gobbi, magri, precoci, misonoisti ¹³³ (si noti, per inciso, come il misonoismo sia per Lombroso l'atteggiamento atavico per eccellenza): astratti alcuni genî "integri" (tra essi Leonardo, Michelangelo, Galilei, Darwin e pochi altri), tutti gli altri paiono emarginati nelle plaghe impure della malattia. Il cerchio tra genio e follia, tra creazione artistica e distruzione criminale si chiude così sconsolatamente. Confinato, come nota Paolo D'Angelo, ormai alla sfera quasi esclusiva della psicopatologia il genio era fatalmente destinato a scomparire in quanto idea estetica ¹³⁴. Non stupisce perciò, in quel medesimo clima, l'operazione condotta nell'*Entartung* di Max Nordau ¹³⁵ e dichiaratamente ispirata agli assunti di Lombroso: tutta l'arte e la letteratura *fin de siècle* – caratterizzate senza distinzione da misticismo, egotismo e realismo – sono accomunate dal paradigma

della degenerazione, si tratti dei Simbolisti o dei Naturalisti, di Tolstoj o di Wagner, di Ibsen o di Nietzsche. L'antropologia criminale, *deviando* dalla strada originaria, era adesso sconfinata nei territori dell'estetica, e nell'ambito dell'estetica ambiva applicare – come in una vastissima aula di tribunale – gli stessi metodi tanto per l'identificazione del delinquente, quanto per quella dell'artista.

E così, in uno scrittore di fine secolo, Octave Mirbeau, la critica radicale contro il sistema borghese parte proprio dalle teorie di Lombroso. In fondo, nell'ambito dell'antropologia criminale chi è il delinquente atavico, a quale strato sociale appartiene? Ovviamente a quello dei derelitti, egli è un vero *paria* estraneo al consorzio civile occidentale. Ne *Il giardino dei supplizi*, romanzo che significativamente chiude il XIX secolo, Mirbeau unisce Sade a Lombroso, e crea un documento mostruoso di erotismo e aberrazione, putredine e decadenza. Frasi come «il fatto è che siamo tutti, chi più chi meno, degli assassini...»¹³⁶, o «è una sensazione deliziosa, quindi, pensare di uccidere cose che si muovono, che camminano, che soffrono, che implorano...!»¹³⁷, o ancora le disquisizioni sulla bontà dell'antropofagia, sono messe in bocca a borghesi oziosi e degenerati. Di Clara, la protagonista del romanzo e figura non dissimile dalle eroine vampiresche di Leopold von Sacher-Masoch, il godimento maggiore consiste nell'assistere alle torture e alle esecuzioni più efferate in una prigione cinese: e così l'orgasmo in lei si veste delle forme dell'epilessia, come nei libertini di Sade e nei criminali di Lombroso. «L'arte, milady, consiste nel saper uccidere, secondo riti di bellezza»¹³⁸, pontifica il torturatore cinese al cospetto della "visitatrice": cent'anni d'estetica del crimine, tra Sade e (contro) Lombroso possono bene campeggiare sotto questo apoftegma.

¹ G. Apollinaire, *Il divino Marchese*, in *I Diavoli in Amore*, trad. it. con prefaz. e note di M. Décaudin, introduz. di G. Macchia, Milano, Sugar, 1966, pp. 188-244, qui p. 197. Il testo, scritto nel 1909, apparve come introduz. a *L'Oeuvre du marquis de Sade* nella collana "Les Maîtres de l'Amour".

² L.-A. Pitou, *Analyse des mes malheurs et des mes perécutions, depuis vingt-six ans*, Paris, chez l'auteur, 1816, pp. 98-99.

³ J.-J. Pauvert, *Sade. Un'innocenza selvaggia 1740-1777*, trad. it. a cura di E. De Angeli, Torino, Einaudi, 1988.

⁴ L'aneddoto, riferito da Victorien Sardou ("La Chronique médicale", 15 dicembre 1902, p. 808), è poi ripreso da André Breton che, nel *Secondo Manifesto* del Surrealismo (1929), v'intravede la volontà da parte di Sade di offendere un tradizionale (e ormai liso) «*idolo poetico*» (corso di Breton), e con esso la «virtù» che in quell'oggetto trova il suo più nobile simbolo. Cfr. I. Margoni (a cura di), *Breton e il Surrealismo*, Milano, Mondadori, 1976, p. 468.

⁵ G. Bataille, *Il linguaggio dei fiori* (1929), in Id., *Documents*, trad. it. a cura di S. Finzi, Bari, Dedalo, 1974, pp. 47-58, qui pp. 58-59.

⁶ D.-A.-F. de Sade, *Juliette, ovvero le prosperità del vizio* (1797); trad. it. a cura di P. Guzzi con introduzione di G. Nicoletti, 2 voll., Roma, Newton Compton, 1993, vol. II, p. 112.

⁷ Id., *Le centoventi giornate di Sodoma* (1785); trad. it. a cura di G. Nicoletti, Milano, Sonzogno, 1986, p. 24.

⁸ Id., *La nuova Justine* (1797); trad. it. a cura di F. Nicoletti Rossini, Roma, Newton Compton, 1992, p. 236.

- ⁹ Così lo definisce Sade stesso, per bocca di Verneuil, ivi, p. 416.
- ¹⁰ Ne *Le centoventi giornate di Sodoma*, ad es., l'incrudelire della stagione invernale fa sì che i quattro scellerati godendo di un totale isolamento nel castello di Silling, possano in pieno agio abbandonarsi alle loro sfrenate passioni. Cfr. G. Nicoletti, *Nota introduttiva* al testo cit., p. 10.
- ¹¹ *L'Idée sur les romans* fu pubblicata nel 1800 come premessa alla raccolta di novelle intitolata *Les crimes de l'amour*, composte da Sade tra il 1787 e l'88 durante la sua detenzione alla Bastiglia.
- ¹² D.-A.-F. de Sade, *L'«Idea» e altri scritti sul romanzo*, trad. it. a cura di A. Marchi, Parma, Pratiche, 1981, pp. 1-20, qui p. 15.
- ¹³ Ivi, p. 20.
- ¹⁴ M. Mazzocut-Mis, *Estetica del limite a partire da alcune letture di George Steiner*, in Ead. (a cura di), *Estetica della fruizione [...]*, Milano, Lupetti, 2008, pp. 235-66, qui p. 258. Il paragrafo in questione è intitolato *Sadismo e arte*.
- ¹⁵ L'unico caso in cui i personaggi di Sade si dilettono di poesia ha luogo a Villa Albani, nell'episodio in cui il cardinale François de Bernis recita un sonetto e un'*Ode a Priapo*, ovviamente blasfemi. Cfr. D.-A.-F. de Sade, *Juliette...*, cit., vol. II, pp. 62-63.
- ¹⁶ D.-A.-F. de Sade, *Juliette...*, cit., vol. I, p. 225.
- ¹⁷ R. Barthes, *Sade II*, in Id., *Sade, Fourier, Loyola*, Torino, Einaudi, 1977, p. 141.
- ¹⁸ D.-A.-F. de Sade, *Juliette...*, cit., vol. I, pp. 407-08.
- ¹⁹ Tacito, *Annales*, VI, 1, 2.
- ²⁰ Svetonio, *De Vita Caesarum*, III, 43; IV, 16.
- ²¹ R. Barthes, *Sade II*, cit., p. 140.
- ²² D.-A.-F. de Sade, *Juliette...*, cit., vol. I, p. 183.
- ²³ Ivi, p. 305.
- ²⁴ M. Mazzocut-Mis, *Sadismo e arte...*, cit., p. 258.
- ²⁵ D.-A.-F. de Sade, *La nuova Justine...*, cit., p. 432.
- ²⁶ R. Barthes, *Sade I*, in Id., in Id., *Sade, Fourier...*, cit., p. 20.
- ²⁷ Ivi, p. 24.
- ²⁸ D.-A.-F. de Sade, *Le centoventi giornate di Sodoma*, cit., p. 40.
- ²⁹ E. Franzini, *Il "genio" nel Settecento francese*, in L. Russo (a cura di), *Il genio. Storia di una idea estetica*, Palermo, Aesthetica, 2008, pp. 91-124, qui pp. 94-95.
- ³⁰ D.-A.-F. de Sade, *Le centoventi giornate di Sodoma*, cit., p. 106.
- ³¹ P. Klossowski, *Il filosofo scellerato*, in Id., *Sade prossimo mio* (1947); trad. it. a cura di A. Valesi, Milano, Sugar, 1970, pp. 15-87, qui p. 48.
- ³² *Ibid.*
- ³³ Ivi, p. 29.
- ³⁴ *Ibid.*
- ³⁵ Ivi, p. 54.
- ³⁶ D.-A.-F. de Sade, *La nuova Justine...*, cit., p. 89.
- ³⁷ Id., *Juliette...*, cit., vol. I, p. 219.
- ³⁸ *Ibid.*
- ³⁹ Ivi, pp. 189 e ss.
- ⁴⁰ Ivi, p. 411.
- ⁴¹ Ivi, p. 510.
- ⁴² J. Houël, *Voyage pittoresque des isles de Sicile, de Malthe et de Lipari*, 1782-87. Il racconto del terremoto di Messina è contenuto nel vol. II, pp. 38-45.
- ⁴³ D.-A.-F. de Sade, *La nuova Justine...*, cit., p. 308.
- ⁴⁴ P. Klossowski, *Abbozzo del sistema di Sade*, in Id., *Sade prossimo mio...*, cit. p. 115.
- ⁴⁵ *Ibid.*
- ⁴⁶ M. Horkheimer, Th. W. Adorno, *Excursus II. Juliette, o illuminismo e morale* (1944), in Id., *Dialettica dell'illuminismo*, trad. it. a cura di R. Solmi con introduz. di C. Galli, Torino, Einaudi, 2006⁴, pp. 87-125, qui p. 100 (cit. leggermente adattata).
- ⁴⁷ *Ibid.*
- ⁴⁸ J.-B. Du Bos, *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura* (1719); trad. it. di M. Bellini e P. Vincenzi a cura di M. Mazzocut-Mis e P. Vincenzi, prefaz. di E. Franzini, Palermo, Aesthetica, 2005, pp. 41-44: "Il fascino degli spettacoli che suscitano in noi una grande emozione: i gladiatori".
- ⁴⁹ P. Klossowski, *Il filosofo scellerato*, cit., p. 83.
- ⁵⁰ G. Steiner, *Parole notturne. Alta pornografia e intimità umana*, in Id., *Linguaggio e*

silenzio. *Saggi sul linguaggio, la letteratura e l'inumano* (1967); trad. it. a cura di R. Bianchi, Milano, Garzanti, 2001, pp. 99-111, qui p. 105.

⁵¹ C. Paglia, *Il ritorno della Grande Madre. Rousseau contro Sade*, in Ead., *Sexual Personae. Arte e decadenza da Nefertiti a Emily Dickinson*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 298-322, qui p. 316.

⁵² D.-A.-F. de Sade, *Juliette...*, cit., vol. I, p. 278.

⁵³ G. Lely, *Vita del marchese de Sade...*, cit., p. 294.

⁵⁴ E. Burke, *Inchiesta sul Bello e il Sublime (1757-59)*; trad. it. a cura di G. Sertoli e G. Miglietta, Palermo, Aesthetica, 1998⁶, p. 74.

⁵⁵ D.-A.-F. de Sade, *Juliette...*, cit., vol. II, pp. 98-99.

⁵⁶ Per questa "categoria estetica", introdotta da Goethe, mi permetto di rinviare a F. P. Campione, *Dal Sublime al Pallagonico*, in Id., *La cultura estetica in Sicilia nel Settecento*, "FIERI [...]", 2, giugno 2005, pp. 125-37.

⁵⁷ D.-A.-F. de Sade, *La nuova Justine...*, cit., p. 330.

⁵⁸ Id., *Le centoventi giornate di Sodoma*, cit., p. 53.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ Ivi, p. 53.

⁶¹ E. Burke, *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, cit., p. 135.

⁶² Ivi, p. 158.

⁶³ J. Paulhan, *L'ambigua Justine o le rivincite del pudore* (1959); trad. it. a cura di E. Carizzoni, in D.-A.-F. de Sade, *Le sventure della virtù*, pref. di G. Piovene, Milano, Longanesi, 1975, pp. 169-205, qui p. 187.

⁶⁴ D.-A.-F. de Sade, *Le centoventi giornate di Sodoma*, cit., p. 27.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ Per questa classificazione, cfr. F. Mantovani, *Il problema della criminalità*, Padova, CEDAM, 1984, p. 105.

⁶⁷ La fenomenologia di questi tipi criminali li descrive tra l'altro come piccoli e robusti, con l'adipe distribuita attorno al tronco, estremità piccole e grassocce, e caratterialmente come affabili e socievoli, sebbene spesso oscillanti tra euforia e melanconia. Cfr. *ibid.*

⁶⁸ D.-A.-F. de Sade, *Le centoventi giornate di Sodoma*, cit., pp. 43-44.

⁶⁹ Id., *La filosofia nel boadoir ovvero I precettori immorali* (1795); trad. it. a cura di D. Gorret, Milano, SE, 1986, p. 22.

⁷⁰ Id., *Juliette...*, cit., vol. I, p. 185.

⁷¹ W. Shakespeare, *Macbeth*, atto I, scena I, v. 11.

⁷² Fr. Schiller, *Pensieri sull'uso del volgare e del basso nell'arte* (1802); trad. it. a cura di C. De Marchi, in Id., *Kallias*, [...], Milano, Mursia, 1996, pp. 91-99, qui p. 96. Il testo di Schiller, in realtà, fu redatto molto probabilmente nel 1793.

⁷³ Ivi, p. 97.

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ M. Shelley, *Frankenstein, ovvero il Prometeo moderno* (1818); trad. it. a cura di B. Tasso, introduz. di M. Praz, Milano, Rizzoli, 1990³, p. 57.

⁷⁶ Ivi, p. 59 (citaz. leggermente adattata).

⁷⁷ Th. De Quincey *L'assassinio come una delle belle arti* (1827); trad. it. a cura di L. Brioschi con introduz. di G. Manganelli, Milano, TEA, 1990, p. 25.

⁷⁸ Ivi, p. 20.

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ Ivi, pp. 48-50.

⁸¹ Ivi, p. 51.

⁸² Ivi, p. 79.

⁸³ Ivi, p. 101.

⁸⁴ Ivi, p. 121.

⁸⁵ Ivi, p. 139.

⁸⁶ Il libello esce, limitatamente alla *Prima relazione*, nel 1827, seguito nel 1839 dalla *Seconda relazione* e completato nel 1854 dal *Poscritto*.

⁸⁷ E. A. Poe, *Il genio della perversione* (1845); trad. it. a cura di I. Donfrancesco, in Id., *Tutti i racconti del mistero, dell'incubo e del terrore*, a cura di D. Palladini e I. Donfrancesco, prefaz. di G. La Porta, Roma, Newton Compton, 1989, pp. 35-39, qui p. 36.

⁸⁸ Ivi, p. 37.

⁸⁹ K. Rosenkranz, *Estetica del Brutto* (1853); trad. it. a cura di S. Barbera, presentaz. di E. Franzini, Palermo, Aesthetica, 2004³, pp. 210-17 ("Il criminoso"), qui p. 211.

- ⁹⁰ Ivi, pp. 211-12.
- ⁹¹ Ivi, p. 213.
- ⁹² *Ibid.*
- ⁹³ *Ibid.*
- ⁹⁴ Ivi, p. 215.
- ⁹⁵ Ivi, p. 216.
- ⁹⁶ K. Marx, *La concezione apologetica della produttività di tutte le occupazioni* (1861-62), in Id., *Teorie del plusvalore* [...], trad. it. a cura di G. Giorgetti, 2 voll., Roma, Editori Riuniti, 1961, vol. I, pp. 582-84, qui p. 582.
- ⁹⁷ *Ibid.*
- ⁹⁸ *Ibid.*
- ⁹⁹ C. Lombroso, *La medicina legale delle alienazioni* [...], in C. Lombroso, *Delitto, genio, follia. Scritti scelti*, a cura di D. Frigessi, F. Giacanelli, L. Mangoni, Torino, Bollati Boringhieri, 2005, pp. 175-83, qui p. 176.
- ¹⁰⁰ Id., *Antropometria e fisionomia dei delinquenti*, "Rendiconti del Reale Istituto Lombardo di Scienze e Lettere", s. II, vol. VII, 1874, pp. 93-108, qui p. 94.
- ¹⁰¹ Ivi, p. 96.
- ¹⁰² Ivi, p. 97.
- ¹⁰³ G. Morelli, *Introduzione a Della pittura italiana* (1897), ora in Id., *Il conoscitore d'arte*, a cura di P. D'Angelo, Palermo, Novecento, 1993, pp. 105-06.
- ¹⁰⁴ Ivi, p. 132.
- ¹⁰⁵ Cfr. G. Colombo, *La scienza infelice* [...], Torino, Boringhieri, 1975.
- ¹⁰⁶ C. Lombroso, *Esistenza di una fossa occipitale mediana nel cranio di un delinquente*, in C. Lombroso, *Delitto, genio, follia...*, cit., pp. 386-390.
- ¹⁰⁷ Ivi, p. 388.
- ¹⁰⁸ C. Lombroso, *Raccolta di casi attinenti alla medicina legale* [...], in C. Lombroso, *Delitto, genio, follia...*, cit., pp. 235-39, qui p. 238.
- ¹⁰⁹ Id., *L'uomo delinquente* [...], Milano, Hoepli, 1876.
- ¹¹⁰ Ivi, p. XV.
- ¹¹¹ B.-A. Morel, *Traité des dégénérescences* [...], 2 voll., Paris, Baillière, 1857.
- ¹¹² Cfr. K. Marx, *Il Capitale*, I, I, cap. III, § 8: "La giornata lavorativa".
- ¹¹³ Per Vincenzo Verzeni, prototipo del *serial killer* italiano, cfr. C. Lombroso, *Delitto, genio, follia...*, cit., pp. 250-60.
- ¹¹⁴ Per Enrico Ballor, accusato di avere massacrato a martellate il prozio a scopo di rapina, cfr. ivi, pp. 291-99.
- ¹¹⁵ Per il brigante Gasparone, pluriomicida "operoso" soprattutto nello Stato Pontificio, cfr. ivi, pp. 261-67.
- ¹¹⁶ C. Lombroso, *L'uomo delinquente...*, cit., p. 199; ora ivi, p. 390.
- ¹¹⁷ Id., *Il mio museo criminale*, ivi, pp. 325-30, qui p. 326.
- ¹¹⁸ Id., *Il cervello del brigante Tiburzi*, ivi, pp. 268-75, qui p. 272.
- ¹¹⁹ Id., *Classificazione dei delinquenti adulti*, ivi, p. 250.
- ¹²⁰ Per la questione della analogia tra criminale atavico e popolazioni primitive contemporanee, cfr. D. Frigessi, *Cesare Lombroso*, Torino, Einaudi, 2003, p. 113 e ss.
- ¹²¹ A. Loos, *Ornamento e delitto* (1908); trad. it. a cura di S. Gessner, in Id., *Parole nel vuoto*, Milano, Adelphi, 2001⁵, pp. 217-18.
- ¹²² C. Lombroso, *Palimsesti dal carcere* [...], Torino, Bocca, 1888.
- ¹²³ D. Frigessi, *Cesare Lombroso*, cit., p. 189.
- ¹²⁴ Per una eccellente sintesi del problema del genio in Lombroso, cfr. ora P. D'Angelo, *Genio e follia: Lombroso*, in Id., *Il "genio" dal Romanticismo a oggi*, in L. Russo (a cura di), *Il Genio...*, cit., pp. 181-84.
- ¹²⁵ C. Lombroso, *Genio e follia. Prelezione ai corsi* [...], Milano, Chiari, 1864.
- ¹²⁶ Id., *L'uomo di genio, in rapporto alla psichiatria, alla storia ed all'estetica*, Torino, Bocca, 1894.
- ¹²⁷ Id., *Il cervello del brigante Tiburzi*, cit., pp. 269 e 270.
- ¹²⁸ Id., *L'uomo di genio...*, ed. 1894, p. XI.
- ¹²⁹ Ivi, p. 564.
- ¹³⁰ C. Lombroso, *L'incoscienza nel genio*, in Id., *Delitto, genio, follia...*, cit., p. 583.
- ¹³¹ Id., *Genio e follia in rapporto alla medicina legale, alla critica ed alla storia* [...], Torino, Bocca, 1882⁴, p. 13.
- ¹³² Id., *L'uomo di genio...*, ed. 1894, p. XV (citaz. leggermente adattata).

¹³³ Ivi, pp. 6-25.

¹³⁴ P. D'Angelo, *Il "genio"...*, cit., p. 184.

¹³⁵ M. Nordau (Max-Simon Südfeld), *Degenerazione* (1891-93); trad. it. a cura di G. Oberosler, 2 voll., Torino, Bocca, 1893-94.

¹³⁶ O. Mirbeau, *Il giardino dei supplizi* (1899); trad. it. a cura di F. Vasarri, Milano, Tasco-SugarCo, 1991, p. 19.

¹³⁷ Ivi, p. 22.

¹³⁸ Ivi, p. 162.

Estetica del cibo e teorie del sensibile
Paradigmi estetico-alimentari nel solco della modernità
di Delfo Cecchi (La Spezia)

1. *Protoestetica cartesiana*

Secondo Cartesio, certi suoni ci appaiono dolci perché stimolano l'orecchio in modo uniforme, a somiglianza del tipo di impressione che il tatto riceve da una superficie ben levigata¹. I suoni che definiamo dolci sono assimilabili alle impressioni che traiamo da uno «specchio perfettamente liscio», come quelli che riteniamo aspri o dissonanti lo sono all'impressione che ricaviamo dalle «parti ruvide di un sasso». In primo luogo, dunque, predicati che, come «dolce» o «aspro», ricorrono nei nostri giudizi estetici risultano motivati dal carattere della stimolazione sensoriale; in secondo luogo, quest'ultima è concepita sul modello della stimolazione tattile. Sofferamoci anzitutto sul primo aspetto. Ciò che vale per nozioni come dolce o aspro vale anche per quelle di gradevole o sgradevole: ci appaiono gradevoli gli oggetti che colpiscono dolcemente l'occhio, così da ricrearlo; sgradevoli, invece, quelli che lo aggrediscono². In Cartesio si profila dunque una fondazione del giudizio estetico che rinvia non solo alla sensibilità ma, più precisamente, alle sue condizioni materiali: gli oggetti ci appaiono gradevoli o sgradevoli a seconda che ricreino oppure offendano l'occhio. La stessa dottrina è presente anche in Spinoza, con una postilla che riferisce il nostro giudicare le cose «belle» o «brutte» al giovamento o, viceversa, al danno che i moti nervosi da esse suscitati provocano nel nostro corpo³. Spinoza declina dunque in un senso più espressamente fisiologico quell'aspetto dell'esperienza estetica che, in Cartesio, si presentava legato alle condizioni materiali della ricettività degli oggetti, recuperando in ciò, peraltro, l'idea cartesiana secondo cui la sensibilità è anche un indice del funzionamento buono o cattivo della macchina del corpo⁴.

Questa fin troppo rapida presentazione comparata dell'estetica di immediata derivazione cartesiana è forse sufficiente a giustificare sia il titolo del presente paragrafo, sia, indirettamente, la nostra scelta di dedicare uno studio di estetica alla modernità razionalistica non leibniziana⁵. L'interesse di quest'ultima per l'estetica consiste, in effetti, proprio nel suo valore di prototipo⁶. Più che un modello fortunato, un prototipo rappresenta non di rado l'aspetto primitivo di un problema che sarà poi impostato altrimenti, e che risulta dunque fecondo più per

le sue aporie che per i suoi sbocchi. Da un punto di vista teoretico, l'aporia protoestetica consiste nell'assenza di un impianto concettuale capace di rendere ragione di quella che chiameremo provvisoriamente la distinzione tra il significato sensoriale e il significato estetico del giudizio di gusto. È questa, forse, la ragione per cui l'estetica è nata in contesto leibniziano piuttosto che cartesiano. Naturalmente, il nome stesso dell'estetica è un omaggio all'idea di sensazione; tuttavia, il senso in cui questa costituisce l'oggetto dell'estetica si specifica fin da subito nel riferimento agli *aisthetà*, cioè alle *rappresentazioni* sensibili⁷. Usando, in luogo di *aisthetòn*, un termine contemporaneo che ne costituisce quasi la traduzione, si può dire che l'estetica diventa possibile quando la nozione di *percepto*⁸ si è separata, in seno alla dimensione generale della sensibilità, dalla nozione di percezione. L'aporia della protoestetica può dunque essere individuata, più precisamente, nell'assenza di un impianto concettuale capace di rendere ragione – come accade, esemplarmente, in Cartesio – della distinzione tra percezione e *percepto*. Sembra che vi sia estetica, in effetti, solo a partire dal momento in cui è possibile cogliere la differenza tra l'affermazione secondo cui il suono di un flauto stimola dolcemente l'orecchio e quella secondo cui il suono di un flauto è dolce: mentre il chiarimento del primo enunciato (che descrive una percezione) rientra nel campo della gnoseologia, il chiarimento del secondo (che descrive invece un *percepto*) è materia dell'estetica. Ma appunto questa distinzione è irreperibile nella protoestetica razionalistica, che risolve integralmente il senso del secondo enunciato in quello del primo. Un razionalismo di stampo cartesiano non può in effetti accedere alla nozione di *percepto*, salvo abiurare quel riduzionismo metodologico che vuol costituirne la garanzia di validità.

Ci volgiamo ora al secondo aspetto della protoestetica più sopra citato. Non solo l'assiologia greco-medioevale della visione non è condivisa dal razionalismo moderno di derivazione cartesiana, ma si potrebbe persino dire che la netta svalutazione che quest'ultimo offre del razionalismo antico trova nel primato del tattile sul visivo (e sull'acustico) una sorta di parola d'ordine. Espressione gnoseologica di una fisica sorretta dal concetto unico di contatto immediato, la figura cartesiana del *solletico*⁹ costituisce in effetti anche la forma-base dell'estetica di cui la prima parte del presente testo si occupa. Il predominio del paradigma tattile può essere verificato in Cartesio, in particolare, attraverso una sorta di prova di commutazione. Dal suo punto di vista, anche le determinazioni qualitative appartenenti alla sfera del palato risultano riducibili a impressioni di tipo tattile. È infatti dalla diversa consistenza dei corpi e dalla dinamica del loro contatto con la lingua¹⁰ – in base alla quale, per esempio, le «parti saline» entrano «di punta» nei pori della lingua, mentre le parti d'acqua «si limitano a scivolare in superficie» – che dipendono, per Cartesio, le differenze tra i sapori. Anche nella sfera in cui dovrebbe trovare la propria origine, dunque,

la determinazione gustativa è rinviata a uno schema tattile ¹¹. In una prospettiva cartesiana, la determinazione del sapore di un alimento non dipende da una specifica risposta dei recettori della lingua, ma da condizioni non specifiche di ricettività applicate nella fattispecie alla lingua e caratterizzabili solo in senso quantitativo ¹². In altri termini, la lingua cartesiana funziona come il palmo di una mano o come un dito. Si potrebbe giungere a dire che quelle che noi classificheremmo tra le sue esperienze accidentali, come il suo poter essere irritata da qualche causa meccanica (per esempio, il dente che casualmente la ferisce), rappresentano di diritto, in questo schema, il modello delle sue stesse esperienze gustative. Quando la lingua avverte un sapore, essa fa un'esperienza il cui contenuto qualitativo, o di informazione specifica, non dipende se non dal tipo di contatto subito. Per caratterizzare questa posizione non è quindi sufficiente parlare di una fondazione del giudizio di gusto sulla sensibilità; occorre piuttosto parlare di una sua fondazione sulle condizioni puramente materiali della sensibilità.

Avevamo visto, nel nostro primo argomento, come tutti i percetti nei quali compare il predicato di gusto "dolce" siano riconducibili per Cartesio a percezioni. Ma vediamo ora – secondo argomento – che anche nel contesto percettivo nel quale il predicato di gusto preso in considerazione sembrerebbe dover trovare il proprio legittimo fondamento, cioè nel campo del palato, la stimolazione risulta modellata sul paradigma tattile. Non solo, dunque, i percetti sono riconducibili a percezioni, ma le percezioni sono a propria volta riconducibili alla forma unica del contatto. L'accezione estetica di "dolce" è riconducibile al significato percettivo, ma quest'ultimo non è fornito dalla lingua, bensì dal tatto. Derivano, rispettivamente dal primo e dal secondo punto, due conseguenze che rincontreremo a più riprese. Da un lato, poiché i percetti sono riconducibili a percezioni, si profila in Cartesio un'implicita dichiarazione di non specificità dell'oggetto estetico, della quale ci occupiamo nel prossimo paragrafo. Dall'altro lato, poiché la forma-base della percezione è pensata come tattile, le qualità sensibili di natura non tattile si presentano in ultimo come metaforiche, e dunque il problema della descrizione del mondo sensibile può essere caratterizzato, come più avanti suggeriamo, nei termini di un percorso retorico (cioè, nella fattispecie, come percorso di giustificazione di una serie di metafore). Ma le osservazioni e gli esempi addotti profilano, in terzo luogo, quel nesso tra estetica e cibo che il nostro testo evidenzia fin dal titolo. Se la motivazione generale di tale nesso presenta già numerosi capitoli ¹³, la sua giustificazione in rapporto a questo scritto – che è dedicato non a "classici" dell'estetica del gusto come Hume ¹⁴ o Brillat-Savarin ¹⁵, ma a filosofi (Cartesio e Sartre in prima battuta) apparentemente meno coinvolti nelle sue tematiche – consiste nel fatto che le filosofie del cibo qui prese in esame, presentandosi come punto d'origine e come punto di fuga di una stessa tradizione, ne rispecchia-

no in modo peculiare i caratteri. Sartre è assunto qui come filosofo “nel solco della modernità” perché il “paradigma estetico-alimentare” da lui rappresentato, pur molto diverso da quello cartesiano, si configura anch’esso come parte integrante di una “teoria del sensibile”, anziché – per esempio – come una riflessione confinante con temi di portata ecologica o epocale. Il presente lavoro tenta quindi di rispondere alle seguenti domande: (1) come si presenta, negli autori tematizzati, il rapporto tra estetica e teoria del sensibile?, e (2) in che modo le loro filosofie del cibo contribuiscono a delineare questo rapporto?

2. *Estetica e gastronomia*

È stato osservato come la filosofia cartesiana della musica, individuando esplicitamente il fine di quest’arte nella commozione dell’animo e ponendosi pertanto nella prospettiva dell’ascoltatore, rappresenti un’indagine estetica in gran parte inedita rispetto alla sua epoca¹⁶. D’altro canto la *delectatio* che Cartesio attribuisce alla musica¹⁷ consiste in una sollecitazione non delle corde dell’animo, ma piuttosto – verrebbe da dire proprio pensando alla fisiologia cartesiana – di quelle del timpano. Non è ovvio che sia così. Se va da sé che la poesia può agire sullo spirito solo attraverso la mediazione dei sensi, non è pertanto insensato distinguere tra una poesia “del cuore” e una “dell’orecchio”¹⁸; e lo stesso vale per la musica¹⁹. È quindi tutt’altro che pleonastico segnalare come il modello musicale cartesiano sia prettamente *acustico*. I *praenotanda* che aprono il *Compendium musicae* stabiliscono infatti i principi di un’estetica il cui filo conduttore è la ricerca delle condizioni della più dilettevole ricezione dell’oggetto sonoro, condizioni che risultano soddisfatte dalle armonie che l’orecchio percepisce né troppo facilmente, né troppo difficilmente²⁰. Il modello di Cartesio è, secondo gli interpreti, la canzone da ballo²¹, genere la cui ricezione non va incontro né alla noia di un’eccessiva regolarità, né alla fatica di un’eccessiva complessità. L’oggetto della musica non è il bello, ma il gradevole; la musica è la scienza delle armonie che piacciono all’orecchio. Il senso, però, nel quale il bello, escluso dal campo dell’orecchio, viene invece a essere riferito da Cartesio a quello dell’occhio, è niente più che nominale: con gli oggetti della vista le cose stanno come con quelli dell’udito, ed è solo per proprietà di linguaggio che i primi sono detti belli anziché gradevoli²². Se dunque, da un punto di vista filologico, la caratteristica della posizione di Cartesio sta nel dirimere vista e udito, da un punto di vista filosofico (interessante anche storicamente, per il modo in cui il problema del gusto ne riceve l’impronta²³) sta, piuttosto, in una nozione non specifica del *pulchrum*, secondo la quale le cose belle, siano esse naturali o prodotte dall’arte, sono in generale quelle che danno piacere ai sensi. Come già annunciato, queste osservazioni intendono muovere in una direzione peculiare. Vorremmo cioè mostrare come la non specificità del bello che caratterizza la protoestetica

cartesiana sia accompagnata da un'altrettanto decisiva negazione della specificità del buono, e come tale negazione trovi un'espressione emblematica in una nozione non specifica dell'*alimento*. All'associazione anche storica, opportunamente sottolineata ²⁴, tra estetica e gastronomia si somma a nostro avviso la congiunzione tra protoestetica razionalistica e "disconoscimento" cartesiano del cibo. Una stessa lezione di metodo sembra in effetti tenere a battesimo un riduzionismo estetico e una sorta di gastronomia riduzionista.

In almeno due luoghi della sua opera, per tacere di altri in cui il nesso è indiretto o retorico ²⁵, Cartesio stabilisce un paragone diretto tra le sensazioni e i cibi. Nel giovanile studio sulla musica, l'ottava tra le consonanze armoniche è paragonata al pane, in opposizione alla similitudine tra le armonie più complesse e i cibi sofisticati ²⁶. Ci occuperemo di queste similitudini nel prossimo paragrafo. Al momento, ciò che ci interessa di osservare è che il dato saliente della filosofia cartesiana del cibo è rappresentato, in perfetta omologia con l'estetica, dalla riduzione del concetto di alimento alle condizioni della sua recepibilità sensoriale. Secondo Cartesio, la ragione per cui certe sostanze sono nutrienti non si distingue di diritto dalla ragione per cui determinati corpi sono gradevoli al palato. Le sole parti di cibo "perfettamente adatte" a "passare nel sangue" e a "riunirsi a tutte le membra", scrive, sono "quelle che sollecitano la lingua moderatamente" ²⁷. Viceversa, le sostanze troppo piccanti o troppo insipide non entrano nella composizione del sangue, perché "sono anche troppo penetranti o troppo molli". Beninteso, Cartesio non afferma l'identità tra sostanze nutrienti e sostanze gradevoli al palato; afferma, però, che le sostanze adatte al nutrimento e quelle gradevoli al palato sono rispettivamente tali per la stessa ragione, ossia perché abbastanza sottili, ma anche abbastanza solide, da poter entrare nei pori (nella fattispecie, della lingua e del fegato ²⁸) da cui i tessuti del corpo sono formati ²⁹. Inversamente, se certe sostanze non sono adatte al nutrimento, è per la stessa ragione per cui i corpi che le compongono incidono la lingua troppo profondamente, o viceversa in maniera troppo tenue. Siamo in presenza, di nuovo, di uno schema di tipo tattile, in cui la nozione di commestibilità è modellata su idee come quelle di duttilità, penetrabilità, ecc. Incontriamo la stessa non specificità che qualificava il bello, dunque, in relazione al buono: come il bello artistico era riconducibile a ciò che è ricreativo per la vista, così il buono alimentare è riconducibile a ciò che è solubile per la lingua.

Questi brani di Cartesio esemplificano il riduzionismo moderno nel modo più chiaro. Aristotele ci invita a distinguere tra ciò che è senza denti (*nodòn*) e ciò che non ha denti (*tò mè échon odòntas*), perché l'uno non li ha per natura, l'altro invece per privazione ³⁰. Lo stesso vale per ciò che è senza vista e per ciò che è cieco, talché sarà solo per analogia che diremo, per esempio, che una pietra è cieca. Spinoza,

per parte sua, afferma in un “crudele testo”³¹ precisamente l’opposto, ossia che il cieco è tale proprio e solo come lo è la pietra³²: è in senso perfettamente univoco, e non analogo, che entrambi sono privi di vista. Ma anche Cartesio, nei brani poco sopra richiamati, si mostra perfetto antiaristotelico. A ben vedere, il suo discorso significa infatti che non in senso analogo, ma proprio in senso univoco potremmo dire indigesto un sasso. In una scena antiriduzionista come quella greco-medioevale (ma anche, sia pure per ragioni molto diverse, come quella contemporanea³³), il mondo è un tessuto di *marcature*, di differenze non omogenee, di processi non reversibili, dove una mela non è una cosa che potrebbe essere messa in tasca o sulla testa e che, solo tra gli altri usi possibili, potrebbe anche essere messa in bocca. Viceversa, quello della prima modernità razionalistica (ma lo stesso vale, a questo riguardo, per la scienza classica nel suo complesso³⁴) è un mondo senza marcature, caratterizzato da differenze omogenee e processi reversibili, nel quale può aver senso, almeno di diritto, mettere un sasso in bocca o un limone sulla testa. Per Cartesio e per la modernità cartesiana non può porsi – e del tutto coerentemente – quella selezione preliminare dei domini che costituisce il fulcro sia della semantica (e della metafisica) aristotelica, sia del linguaggio comune, in base alla quale semplicemente non ha senso asserire che un sasso *non* è digeribile, o – per dirla con Wittgenstein – che una rosa *non* ha i denti³⁵. Per tutelare la purezza del metodo, la modernità razionalistica non leibniziana è costretta a negare ogni marcatura, e a tentare quindi una genesi impossibile del complesso dall’omogeneo: genesi del percolato dalla percezione o dell’estetica dalla nuda sensazione, ma anche genesi dell’alimento dal concetto fisico di corpo, genesi dell’arte dalle condizioni sensoriali della recepibilità degli oggetti, ecc.

3. *Del bello e del buono. Un prospetto*

Altro è dire (a) che, se il senso estetico fosse quello *del* palato, a essere bello sarebbe il pane; altro è dire (b) che, se il Senso estetico fosse *il* palato, a essere bello sarebbe il pane. Mentre il primo asserto considera la situazione in cui il senso estetico (inteso nell’accezione usuale del termine) espresso per antonomasia dall’occhio apparterrebbe al palato, il secondo asserto considera la situazione in cui il Senso estetico – cioè, ora, quello tra i *cinque Sensi* (di qui la maiuscola convenzionale) che è preposto al giudizio estetico – non sarebbe l’occhio (o l’orecchio), ma il palato. In altri termini, da una parte si ipotizza che gli occhi siano *quelli del* palato; dall’altra parte si ipotizza che l’organo del senso estetico non sia l’occhio *ma* il palato. Entrambe le situazioni esprimono l’idea che l’inclusione del pane (che svolge qui il ruolo di alimento per eccellenza) tra le cose buone anziché tra le cose belle sia contingente, con la differenza che la prima sembra consentire, a differenza della seconda, un’interpretazione non truistica

di tale contingenza. Mentre infatti la seconda posizione sembra implicare un collasso della distinzione bello/buono, la prima la mantiene in essere. In base a (b), infatti, la situazione controfattuale in cui noi considereremmo belli i cibi non sembra essere se non quella in cui noi *chiameremmo* “belle” le cose che solitamente chiamiamo “buone”: le ricognizioni del palato, che sarebbe ora il nostro senso estetico, sarebbero semplicemente accompagnate dalle note bello/brutto anziché delle note buono/cattivo, per cui noi mangeremmo le solite cose buone, solo chiamandole belle. Ma sembra che, quando si postula una posizione contingentista a proposito del buono e del bello, si intenda qualcosa di più di questo, così come, da una teoria contingentista sul bello e sul brutto, ci aspettiamo qualcosa di più che la descrizione della situazione in cui noi definiremmo brutte le mani viste al microscopio, senza per questo smettere di stringerle o baciarle ³⁶. Questo qualcosa in più è appunto reso disponibile dalla situazione (a), nella quale è ipotizzata la situazione in cui il modello del bello sarebbe fornito dagli alimenti anziché dalle statue greche o dalle sinfonie romantiche. La situazione qui descritta non è grottesca, perché (a) non sembra giocoforza richiedere che gli alimenti siano conservati nei musei, ma piuttosto che il criterio del bello venga a dipendere da esperienze *saggistiche* piuttosto che contemplative. Nella situazione (a), in altri termini, il nostro mondo sarebbe quello in cui le locuzioni “bello come il pane” o “bello come il vino” sarebbero ben noti proverbi: quello in cui, cioè, i nostri giudizi estetici sarebbero modellati sull’apprensione di qualità interiori delle cose piuttosto che sulla contemplazione del loro aspetto esteriore. Come si vede, dunque, l’asserto (a) dà un senso plausibile e non truistico al contingentismo sul bello e sul buono, ma, proprio per questo, ci fornisce un’immagine realistica (in senso comune) o non ontologicamente pretenziosa della situazione in cui a essere bello sarebbe il pane ³⁷.

Entrambe le posizioni descritte incarnano un punto di vista storico. In particolare la posizione (a) parafrasa, mutate le cose da mutare, una teoria illustre della storia dell’estetica. Un modo in cui questa teoria potrebbe essere espressa è il seguente: se gli occhi fossero quelli dell’anima, a essere note come belle sarebbero le cose buone. La corrispondenza tra l’asserto (a) e questa teoria può non essere scorta immediatamente, perché possono risultare sorprendenti le analogie tra il palato e l’anima e tra le cose buone in senso gustativo e le cose buone in senso morale. Tuttavia, la sorpresa non dovrebbe impedire di vedere che il riferimento del palato al buono alimentare è simile al riferimento dell’anima al buono morale ³⁸: in entrambi i casi, si tratta di proprietà non manifeste, che possono essere scoperte solo attraverso un saggio (mentre, se qualcuno è bello, di solito è immediatamente evidente che lo sia). Tutto ciò premesso, non fatichiamo a riconoscere nella teoria associata all’asserto (a) un punto di vista platonico. L’asserto (a) dice

infatti che, se gli occhi fossero quelli del palato, a essere considerati belli sarebbero i cibi, mentre Platone dice che, se gli occhi fossero quelli dell'anima, sarebbe la Saggezza a suscitare quei «terribili amori» che sono il contrassegno dell'influsso della bellezza³⁹. Qui nasce però una nuova dicotomia: stiamo dicendo (a1) che, se gli occhi con cui valutiamo il pane fossero quelli del palato, conosceremmo *in che consista* la sua bellezza, oppure (a2) che, in tale situazione, *ciò* che conosceremmo sarebbe bellezza? Stiamo dicendo che, se gli occhi fossero quelli dell'anima, noi capiremmo in che cosa Socrate sia bello, oppure stiamo dicendo che, in tale situazione, il panciuto e camuso Socrate ci apparirebbe bello? Vi è ragione di credere, sia pure con qualche riserva, che Platone sottoscriverebbe piuttosto la prima lettura⁴⁰. In base a essa, la bellezza del pane, o di Socrate, *consistono* nella loro bontà o virtù. La bellezza di cui qui si parla è quindi la cosiddetta bellezza interiore, che è dichiarata essere quella vera o principale, e per analogia alla quale anche i corpi possono essere detti belli. Secondo (a2), invece, non vi è bellezza che interiore, per cui i corpi possono essere detti belli non per analogia con le anime, ma per lo splendore dell'anima che attraverso essi filtra. La prima è quindi una teoria dualista e analogica del bello, mentre la seconda è una teoria monista. Da un punto di vista semantico, mentre (a1) rispetta una parte dei nostri usi linguistici, perché non considera “bellezza interiore” come un pleonasma, (a2) li trascende, perché considera “bellezza interiore” come un pleonasma. Sulla base di questi rilievi, sembra possibile mostrare che la lettura (a2) cattura almeno un aspetto dell'estetica di Plotino⁴¹, sebbene ne occulti altri non meno rilevanti⁴²; per quanto riguarda invece la lettura (a1), essa è platonica in senso stretto, ma è anche il fondamento di quella teoria che identifica, senza confonderli, il *pulchrum* e il *bonum* (e il *verum*), che noi chiamiamo molto generalmente “classica”, o (in senso molto ampio) “greco-medioevale”, e che esprime le nostre intuizioni più assiologiche e più normative a proposito della bellezza.

Come l'asserto (a) ci conduceva a uno scenario platonico, così l'asserto (b) sembra portare su uno scenario moderno. Da un punto di vista strettamente filosofico, questa situazione riflette, come già abbiamo visto, una nozione di contingenza che ha un esito nominalistico, e quindi banale. Avevamo anche visto come la premessa di questa situazione stesse in una interpretazione della situazione controfattuale considerata in cui si prendeva in considerazione l'ipotesi che il nostro organo del senso estetico potrebbe non essere l'occhio, ma il palato. In effetti, mentre l'asserto (a) esprimeva un'idea estetica, l'asserto (b) esprime un'idea protoestetica. Una situazione come quella descritta, in cui si afferma la contingenza del riferimento del predicato “bello” all'occhio e del predicato “buono” al palato, sembra poter essere motivata, infatti, solo ammettendo che le condizioni di recepibilità degli oggetti non siano specifiche. In altre parole, è possibile che ci sorga

un dubbio sulla motivazione reale dei riferimenti indicati solo a patto di considerare i giudizi (rispettivamente bello/brutto e buono/cattivo) riportati dall'occhio e dal palato come maniere di esprimere la gradevolezza o la sgradevolezza dell'irritazione in due diversi *linguaggi* (l'uno ottico, l'altro gustativo). L'immagine è quella in cui i sensi sono codici, e i predicati "buono" e "bello" sono le parafrasi che essi forniscono della gradevolezza ⁴³. Il gradevole, detto in linguaggio gustativo, è il buono; detto in linguaggio ottico, è il bello. Vi sarebbe dunque una forma non specifica del gradevole (la stimolazione uniforme), solo parafrasata in modo diverso dai diversi sensi: tutta la specificità del buono o del bello consisterebbe quindi nel fatto che l'irritazione colpisce un senso anziché l'altro. Questa immagine dei sensi come codici può essere rintracciata in Cartesio anche in relazione al nostro argomento. Nella sezione conclusiva dell'*Uomo*, il verde è assimilato all'ottava tra le consonanze musicali e proprio al pane, in opposizione sia ai "colori di moda", sia alle "nuove arie", paragonate agli "intingoli" (*ragousts*) dei cuochi ⁴⁴. Il brano può, naturalmente, essere consegnato alla dosografia; ma può anche essere inteso come esposizione di un codice di traduzione tra linguaggi: uno stesso genere di gradimento viene esemplificato dai diversi sensi in una serie di termini (verde, ottava, pane) che ne costituiscono i simboli. L'idea è quella di una semantica ingenua, in base alla quale, se nel linguaggio gustativo si dovesse esprimere l'idea del bello, ci si servirebbe dell'idea del buono e viceversa, esemplificando le cose buone per mezzo di cose belle e viceversa.

Cartesio non ha sviluppato un codice del genere, ma in un certo senso esso è stato elaborato nella sua stessa epoca. Non ci riferiamo qui all'ideale razionalistico della caratteristica universale, ma a un genere delle arti figurative che, proprio in età cartesiana, andava affermandosi. Si tratta della natura morta a soggetto alimentare, che trova in Olanda e nelle Fiandre i propri centri primari di diffusione. Nei *banketje* olandesi e (in modo meno evidente) nei loro analoghi fiamminghi ⁴⁵, è certamente possibile riconoscere quel primato di una pittura di descrizione su una pittura di narrazione che una celebre tesi attribuisce all'arte dei Paesi Bassi ⁴⁶. Da questo punto di vista, sia la scelta tematica, sia la disposizione scientemente pianificata della materia indicano una pittura che, per il fatto di presentarsi come istantanea anziché storicizzante e come descrittiva anziché retorica, costituisce l'esatto contrario della maniera italiana. Ma è forse possibile individuare, da un altro punto di vista, una retorica specificamente attribuibile alla natura morta a soggetto alimentare. A ben vedere, essa esprime un motto che potrebbe suonare così: "Le cose buone sono come le cose belle". Le cose buone, cioè i cibi, sono simili alle cose belle (cioè alle cose che danno piacere all'occhio, e che per questo i pittori prendono a modello). Forse, il pittore di nature morte alimentari non è interessato a dipingere dei cibi come belli, a mostrare che alcuni cibi sono anche belli, ma a mostrare

che tali sono i cibi (modelli del buono), quali sono i volti o le figure (modelli del bello). La natura morta a soggetto alimentare sembra presentarsi come un'arte cifrata in cui i modelli del palato vengono usati in luogo dei modelli dell'occhio, secondo una similitudine che ricorda da vicino quella cartesiana. Così, le "cose buone" e le "cose belle" vengono a riflettersi le une nelle altre, non però nella prospettiva di una identificazione assiologica, ma piuttosto in quella di una traducibilità reciproca che, come in Cartesio, lambisce il nominalismo e l'equivocità.

4. *Retorica del gusto*

Una forte assonanza lega *La nausea* ai "romanzi" ⁴⁷ che inframmezano l'opera filosofica più nota di Sartre. «Se tuffo un dito in un vaso di marmellata» – narra uno dei più perfetti – il freddo appiccicoso di quella marmellata è per le mie dita la manifestazione del suo sapore zuccherino» ⁴⁸.

Il "romanzo" sartriano della marmellata è anche una continuazione di un altro e ben più celebre *roman*, quello del '38. Il tema della viscosità che vi si profila, e che occupa alcune delle più belle pagine de *L'essere e il nulla*, può essere interpretato anche come una ripresa neutralmente fenomenologica del tema conduttore dell'opera letteraria ⁴⁹. La costellazione sartriana del viscoso non appare in effetti meno topica della costellazione del solletico in Cartesio. Il paragone è retorico ma non casuale: per continuare a usare questa terminologia, il romanzo sartriano della marmellata sembra rispondere a distanza di quattro secoli a quello, cartesiano, della cera ⁵⁰. Abbiamo anche visto – e proprio di qui svilupperemo il nostro confronto – come la ricostruzione del mondo sensibile che il Cartesio fisiologo propone (in urto, forse, con il Cartesio metafisico ⁵¹) assomigli alla giustificazione di una collezione di metafore. Se il significato principale di "dolce" non è quello gustativo ma quello tattile, come dimostra il fatto che quand'anche ci si riferisca all'esperienza della lingua, questa viene descritta come caso particolare di un'esperienza di tipo tattile, allora, per dirla molto in breve, "dolce" è interpretabile in ultimo come una metafora per "liscio", "aspro" come una metafora per "ruvido", ecc. La problematicità di questo approccio può essere avvertita non appena lo si traduca, come or ora abbiamo fatto, in termini retorici: chi si darebbe per inteso dell'idea secondo cui una cosa è detta dolce perché è liscia? Qui avvertiamo facilmente un salto, ossia constatiamo che il percorso retorico è incompleto; non capiamo come il predicato del liscio potrebbe giustificare ⁵² la (presunta) metafora della dolcezza. Più precisamente, il problema di Cartesio è che, come vedremo, o la giustificazione di quella che è considerata metafora risulta incompleta, oppure essa richiede, per essere intesa, la metafora di cui doveva rappresentare la giustificazione.

Nelle pagine conclusive de *L'essere e il nulla*, Sartre abbozza una teoria originale della metafora che costituisce una critica sia di un punto

di vista analogico, sia – indirettamente ma in modo altrettanto se non più decisivo – di un punto di vista cartesiano. Nella prima prospettiva, nelle nostre attribuzioni metaforiche noi faremmo carico a una certa determinazione qualitativa oggettiva di esprimere certe qualità morali. Così, per esempio, un pensiero o un sentimento sarebbero detti “viscosi” per trasferimento della determinazione su un diverso piano⁵³. Lo schema è quello, a noi già noto, secondo cui se lo spirito avesse dita, direbbe “viscosi” certi sentimenti o certi pensieri. Una seconda prospettiva entra però subito in urto con questa: un sentimento si presenta, annota Sartre, come «una certa disposizione puramente inestesa», con la quale noi non concepiamo che una determinazione come la viscosità possa comunicare. L'obiezione è di sapore cartesiano. In una prospettiva come quella di Cartesio, che nega la comunicazione tra spirito e corpo, la spiegazione dell'idea secondo cui un discorso è “moralmente viscoso” non sembra poter consistere che nella parafrasi secondo cui erano le *parole* del nostro adulatore a essere “viscose”. Ma il problema, in questo modo, è insolubile, perché o la viscosità di tali parole all'orecchio indica la loro adesività, nel qual caso quello cosiddetto viscoso sarebbe solo un discorso che “resta nell'orecchio” (e quindi il percorso retorico risulta incompleto), oppure esse sono viscose all'orecchio nel senso che lo lusingano, nel qual caso però la spiegazione fisica non è meno metaforica della metafora da spiegare, perché lusingare l'orecchio altro non significa che lusingare lo spirito. Nell'ultimo caso considerato, dunque, per spiegare la metafora che, nella sua *confusio*, risultava sufficientemente chiara, la si traduce in una spiegazione fisica che, essendo tutt'altro che chiara, non può essere intesa se non a patto di essere assunta come metafora di quella metafora. Il paradosso è quindi che, per spiegare un'idea chiara benché confusa, la si traduce in un linguaggio che risulta essere molto più metaforico di lei. Come Spinoza ebbe a dire di Cartesio, mettendo una *glandola* nel posto del vecchio intelletto passivo non si fa che sostituire un'idea abbastanza chiara con una che lo è molto meno⁵⁴; ma la stessa cosa può essere detta in quest'altro modo: se, per spiegare un percepto ossia un'idea estetica, lo si traduce in una percezione, se ne opacizza la chiarezza pur confusa⁵⁵.

Il punto di vista di Sartre, opposto a entrambe le soluzioni esemplificate, rappresenta una rivincita del percepto (nel senso in cui qui lo intendiamo⁵⁶) sulla percezione. Il carattere essenziale del viscoso, scrive il filosofo, è che «la sua mollezza fa da ventosa»⁵⁷. Una trasposizione di questa caratteristica sul piano spirituale verrebbe quindi a dirci che un discorso viscoso è quello che agisce sul nostro spirito come una ventosa opera sul nostro corpo (per limitarci a questo elemento). Ma poiché noi non siamo in grado di concepire l'analogo di un effetto-ventosa subito dallo spirito, sembra discenderne – ed è la soluzione cartesiana – che l'adesività di un discorso viscoso può essere solo quella delle parole

che lo compongono, con le conseguenze aporetiche già prese in esame. Come uscire da questa *impasse*? La teoria di Sartre, facente corpo con il progetto di una “psicoanalisi esistenziale” di cui daremo parzialmente conto, è che noi cogliamo immediatamente fin dall’infanzia, non per analogia né per proiezione, «il valore delle parole “molle”, “basso” ecc. applicate alla descrizione dei sentimenti»⁵⁸. «Tutto accade come se noi nascessimo in un universo dove i sentimenti e gli atti sono completamente carichi di materialità, hanno una materia sostanziale, sono *veramente* molli, piatti, vischiosi, bassi, elevati ecc. e dove le sostanze materiali hanno originariamente un significato psichico che le rende ripugnanti, orripilanti, attraenti, ecc.». La viscosità è dunque anzitutto una materia *dell’essere*, che informa di sé tanto il fisico che lo psichico⁵⁹. Sotto il postulato di una materia *espressiva*, noi possiamo quindi pensare una “viscosità spirituale”, oppure un’“anima rocciosa”⁶⁰, senza fare ricorso alle risorse dell’analogia e, quindi, anche senza esporci alle obiezioni del meccanicismo. In primo luogo, dunque, quello che Sartre delinea è un percorso retorico completo, perché la giustificazione della metafora non retrocede qui fino a una materia indeterminata cartesiana che, non recando traccia del qualitativo, non può neppure essere invocata nella sua spiegazione, bensì si arresta opportunamente allo «strato significativo»⁶¹ capace di renderne conto. Ma, in secondo luogo, è un percorso retorico comune quello che può spiegare gli investimenti di senso metaforici e quello che spiega la realtà, senza che in ciò debba essere scorta qualche tendenza “testualista”. Spiegare la neve, per esempio, altro non significa che fare una retorica della neve, non certo perché la neve sia un fatto linguistico o testuale, ma invece perché spiegarla significa spiegare che cos’è per lei la giovinezza, che cos’è per lei morire, ecc.⁶². E, per spiegare il fenomeno della morte, non è per nulla capzioso ma anzi decisivo chiarire che cosa sia «la mia *esistenza da morto*»⁶³, come Sartre splendidamente scrive.

Questa teoria espressiva è applicabile, infine, anche al campo delle qualità sensibili *stricto sensu*. Potrebbe sembrare che ciò implichi una confusione tra le due sfere che proprio Sartre invita altrove a tenere ben distinte⁶⁴: quella dell’immaginazione e quella della percezione. Ma non è così, perché il Sartre de *L’essere e il nulla* – che già non è più solo quello dell’immaginazione nullificatrice della realtà – propone una nozione di immagine tutt’altro che soggettivistica⁶⁵, che proprio per questo può farsi carico di determinare la percezione. Così, non desta meraviglia che egli si serva spesso di sinestesie (cioè, ancora, di perceptive) intese come oggettive per descrivere le qualità sensibili: «è l’acidità del limone che è gialla, – scrive – è il giallo del limone che è acido»⁶⁶. Qui sta la chiave, a nostro avviso, anche del romanzo della marmellata, nel quale – ricordiamolo – a un dito si manifesta un sapore. Naturalmente, si potrebbe ritenere che Sartre voglia dire soltanto che siccome la marmellata è zuccherina, quello che il tatto sperimenta è pur sempre

la marmellata zuccherina, così come potremmo dire che se Tizio ha i capelli rossi, conoscendo Tizio un cieco conosce una persona dai capelli rossi. Ma, per dire queste cose, non c'è bisogno di scrivere un romanzo. D'altronde, Sartre non pretenderà – e noi non pretenderemo da Sartre – che il dito senta il sapore in un senso *standard* del termine. Ma non possiamo neppure accettare che lo avverta solo in un senso puramente nominale. Per cui, è giusto attendersi dal romanzo della marmellata una teoria che ricontestualizzi la nostra concezione comune del sapore, senza per questo sfalsarla. Un'interpretazione conforme a quanto detto potrebbe allora essere la seguente: sperimentando la viscosità della marmellata, quello che il dito sperimenta è la *materia* del suo sapore. Sartre lo dice esplicitamente: le determinazioni che non sono il sapore in senso stretto sono la materia del sapore ⁶⁷. La viscosità della marmellata non è una cosa diversa dal suo sapore zuccherino: ne è per così dire il retroterra. Ecco allora il punto: quel “freddo e appiccicoso” è (letteralmente) il *retrogusto* della marmellata. Il dito, che non conosce e non potrà mai conoscere il gusto della marmellata, ne conosce però da sempre il retrogusto, e in questo senso – che come si vede non è fantascientifico, ma non è neppure banalmente vero – è proprio una specie di sapore quella che gli si manifesta. Si potrebbe obiettare che la viscosità è semmai la causa del retrogusto e non il retrogusto stesso. Ma ciò significherebbe non riconoscere la natura tutt'altro che fuorviante di espressioni come “questo sapore è la plastica”, “questo malessere è la pressione del sangue”, “il calore è il moto delle molecole”. Noi non conosciamo il nostro stomaco, dice Sartre, ma il mal di stomaco è il nostro stomaco ⁶⁸, è proprio *lui* ⁶⁹. Il nostro stomaco, lui in persona, è la parte retrostante, sorda, opaca, del dolore che suscita ⁷⁰.

Una diversa lettura di queste stesse conclusioni muove dal rilievo che il rifiuto sartiano dell'inconscio psichico ⁷¹ non implica, forse, il rifiuto di un inconscio corporeo. In questa prospettiva, come la lingua di Cartesio era un dito travestito, dal momento che funzionava come organo tattile a tutti gli effetti, così il dito di Sartre sembra essere una sorta di lingua latente. Da un lato, il rapporto tra due qualità sensibili è un rapporto espressivo, nel quale la qualità di ordine tattile costituisce la materia della qualità di ordine gustativo. Queste qualità sono dunque i diversi strati del sensibile. Ma, dall'altro lato, i sensi non sono che i correlati delle qualità, a queste “contemporanei” ⁷². Così, il dito si presenta come uno *strato* della lingua – suscettibile, come tale, di un'esperienza gustativa residuale –, precisamente come il viscoso (che ne costituisce il correlato) è uno strato del sapore zuccherino. Sia che si scelga la prima interpretazione (che fa capo agli usi linguistici), sia che si scelga la seconda (metafisica e “leibniziana”), ci si trova comunque in presenza di un distanziamento da Cartesio parallelo a quello che riguardava la giustificazione del metaforico. In quel contesto,

assistevamo alla ricerca di una materia espressiva del significato, rispetto a cui quest'ultimo potesse essere giustificato. Nel contesto attuale, similmente, assistiamo alla ricerca di una materia espressiva del gusto, capace di giustificare le qualità sensibili relative. Complessivamente, siamo in presenza di un rovesciamento dello schema cartesiano almeno sotto due punti di vista: nel rapporto tra il tattile e il non tattile, il primo termine può spiegare il secondo solo se lo si assume non come determinazione fisica ultima, ma come materia prossima espressiva; il rapporto tra le qualità sensibili non assomiglia a quello che s'instaura tra il fenomeno e l'epifenomeno, ma piuttosto a quello che si stabilisce tra i differenti strati dell'espressione.

5. *Psicoanalisi del cibo*

Delle celebri mele di Cézanne, Rilke ebbe a dire che «non avrebbe mai immaginato di poterle mangiare»⁷³. È stato osservato come, con Cézanne, la natura morta esca dalla sua fase “culinaria”⁷⁴: il paradosso è che ciò è vero – a voler consentire all'uso consueto dell'aggettivo come sinonimo di effimero o di edonistico – proprio perché le mele di Cézanne, a differenza di quelle delle nature morte, non appartengono più a una cultura dell'immagine, non sono più assunte come rappresentanti gastronomici del bello. Similmente, in Sartre (il quale, peraltro, cita non di rado il pittore di Aix-en-Provence) si profila un pensiero del cibo che risulta originale a motivo del suo distanziarsi da una dimensione edonistica per relazionarsi alla sfera del sensibile nel suo complesso. Sartre, il filosofo che ci ha offerto un'immagine negativa dei processi di consumazione e alimentazione⁷⁵, è anche colui che sviluppa, in uno schema concettuale ancor debitore verso la modernità, un nuovo pensiero del cibo. Altri pensatori hanno rinnovato questo pensiero; ma l'hanno fatto lasciandosi semplicemente alle spalle il canone della modernità. Il caso di Sartre è invece diverso e particolarmente interessante perché può essere considerato come il contraltare del paradigma estetico-alimentare moderno, a ridosso del quale un'altra costellazione problematica si apre.

Di quel paradigma dobbiamo anzitutto ricordare i principali aspetti. Abbiamo visto come, in primo luogo, l'esigenza cartesiana di stabilire una giustificazione delle qualità sensibili gustative si modellasse sullo schema unico del tatto, con conseguenze aporetiche (§§ 1 e 4). In secondo luogo, il tentativo di fondare una nozione puramente percettiva del bello e del buono implicava la coesistenza di un'idea sensoriale dell'arte e di un'idea immaginaria del cibo (§ 2). In terzo luogo, l'impostazione moderna dei rapporti tra *pulchrum* e *bonum* dava luogo a una sorta di nominalismo del gusto (§ 3). Complessivamente, possiamo quindi definire il paradigma estetico-alimentare di derivazione cartesiana nei termini di un'incomprensione della lingua, di una nozione immaginaria del cibo, di un'idea fantasmatica del gastronomico. Su tutti

questi punti, la lezione di Sartre è contraria a quella di Cartesio, ma a partire da un'esigenza epistemologica che non mira ad accantonare i problemi posti dalla modernità, bensì a condurli alle loro condizioni radicali. Sul primo fronte, la lingua viene a essere ristabilita nei suoi diritti, all'interno di una fenomenologia del qualitativo svincolata dal modello meccanico. Sul secondo fronte, è una nozione realisticamente complessa del cibo a profilarsi: l'alimento non è più pensato come una sostanza neutra coronata di accidenti, ma come una realtà complessa in cui la materia non è distinguibile dal sapore, il sostrato non è scisso dalla sua manifestazione sensibile ⁷⁶. Infine, sul terzo fronte – quello di cui ora ci occuperemo –, a una nozione fantasmatica del gastronomico si oppone una concezione di questo che, oltre a essere esistenziale o esistenzialista, potrebbe essere detta propriamente espressiva.

«Non v'è nulla, persino nelle preferenze alimentari, che non abbia un senso» ⁷⁷. Il *sensu* al quale si fa qui riferimento è, indubbiamente, ammantato di implicazioni esistenziali: lungi dall'essere dei «dati irriducibili», i gusti «ci rivelano i progetti fondamentali della persona». Sarebbe però fuorviante, a nostro avviso, ridurre questa idea a una prospettiva personalistica. L'esistenzialismo di Sartre presenta non solo un lato umanistico, progettuale ed ermeneutico, ma anche un lato *iletico*, fenomenologico ed estetico ⁷⁸, che è poi quello mediante il quale il filosofo francese si trova in collegamento con la tradizione della modernità. Diciamo aspetto “iletico” in ragione del fatto che l'esistenzialismo di Sartre, sul suo secondo lato, si presenta come una fenomenologia della *materialità* dei nostri atteggiamenti esistenziali. Così, la stessa idea secondo cui i gusti alimentari rivelano i “progetti” della persona non significa banalmente che l'alimentazione presuppone un certo tipo di scelta esistenziale, bensì, più radicalmente, che le abitudini alimentari sono tra le materie di cui è *fatta* l'esistenza. La “psicoanalisi esistenziale” che Sartre espressamente delinea ⁷⁹ si presenta dunque come “psicoanalisi del cibo” in senso non banale. Il punto di vista di Sartre è che noi prediligiamo un certo tipo di alimento perché la sua materia è già espressiva del modo di essere rispetto al quale intendiamo progettarci ⁸⁰. I valori che attribuiamo a un alimento sono quelli che costituiscono la *hyle* del nostro progetto e, desiderandolo o rifiutandolo, noi desideriamo o rifiutiamo non una massa fisica indifferente e neppure una sostanza con certe proprietà chimiche, ma una materia che esprime, appunto sul piano iletico, un certo modo di essere ⁸¹. Di qui la pertinenza di precisi *distinguo* gastronomici: «Non è dunque indifferente che ci piacciono le ostriche o le peloridi, le lumache o i granchiolini» ⁸². Anche l'idea secondo cui noi siamo ciò che mangiamo acquista, in questa prospettiva, un nuovo senso rispetto alla *vulgata*. Se siamo ciò che mangiamo, non è per la ragione (che deduce troppo e quindi nulla) che il cibo, alimentando il nostro corpo, dovrà pur forgiare in qualche modo anche il nostro spirito, ma per la ragione che esso

può essere pensato come la *materia* di un modo di essere del quale il progetto è la *forma*. In altri termini, il cibo è molto più una radice ontologica delle esistenze che non una base fisica delle psicologie o delle visioni del mondo. L'alimentazione e il progetto sono per così dire i due lati isomorfi dell'esistenza, iletico l'uno, formale l'altro.

La "psicoanalisi del cibo" costituisce quindi una parte tutt'altro che secondaria sia di una teoria dell'esistenza che di una teoria generale del sensibile. Ciò ci consente di allegare ancora alcune osservazioni sul senso nel quale si può parlare di estetica a proposito di un filosofo come Sartre. In apertura di questo testo, osservavamo come la protoestetica razionalistica, mancando della distinzione tra percezione e percolato, sia costretta a tradurre il problema della rappresentazione sensibile nel problema della sensazione. Il modo canonico in cui questa confusione sarebbe stata risolta, quello kantiano, prevede la netta separazione tra l'estetica come dottrina delle condizioni della sensibilità e l'estetica come teoria del giudizio di gusto⁸³, ma rende inoltre possibile quell'elezione della capacità di giudizio a facoltà autonoma che consente all'estetica di presentarsi anche come un sapere "non specifico" posto in qualche modo dietro ai saperi specifici⁸⁴. La valorizzazione dell'originarietà dell'estetica si presenta però anche in un'altra forma possibile, che si traduce, piuttosto che in un ripensamento del suo senso, in un tentativo di riattivare in modo non ingenuo il suo significato etimologico. Questo tentativo ci sembra passare, da un punto di vista teoretico, non per il Kant della terza *Critica*, ma per il Kant della dottrina dello schematismo. La linea di pensiero che collega Bergson a Deleuze⁸⁵, toccando anche Sartre – o almeno il Sartre di queste pagine –, è rilevante, da un lato, per una ridefinizione del problema delle condizioni della sensibilità dal punto di vista materiale: le forme spazio-temporali presentano materie distinte, per cui è possibile parlare di spazi viscosi o trasparenti, lisci o striati, e di tempi semplici o composti, grumosi o gocciolanti, ecc., rispetto ai quali la determinazione dei fenomeni non è univoca⁸⁶. Dall'altro lato, l'estetica è direttamente coinvolta nella ridefinizione di quel problema, non tanto perché esso presenti anche un'accezione non teoretica, quanto piuttosto perché il senso oggettivo di un fenomeno non è meno debitore verso la narratologia o verso la retorica di quanto non sia verso la fisica o verso la chimica⁸⁷. Come abbiamo visto, la possibilità di attribuire la caratteristica della viscosità a un comportamento non deriva per Sartre da un'estetizzazione di una percezione, bensì dall'applicazione di uno schema originario della sensibilità, capace di determinare nello stesso senso sia un'intuizione sensibile dello spazio, sia un'intuizione estetica del valore. Così pure, le simbologie alimentari o sessuali non delineano per lui un'immagine della coscienza più di quanto rivelino un'immagine della spazialità. La scoperta di un simbolismo del "turare" comune ai mondi sessuale e alimentare, per esempio, presuppone

congiuntamente un'anticipazione del valore e una precomprensione dello spazio: la sessualità del bambino non si forma per una via diversa da quella che gli rende familiare lo spazio con le sue aperture, i suoi anfratti, ecc.⁸⁸ Si profila quindi, su questa linea di pensiero, una nuova alleanza tra il senso oggettivo (o trascendentale) e quello soggettivo (o primario) dell'estetica, che non passa più per la sovrapposizione dei due ambiti, ma per la scoperta del loro *isomorfismo* schematico. Proprio questa riunificazione non ingenua dei due lati del sensibile fa del Sartré qui presentato un erede eterodosso di una tradizione che è quella stessa della modernità.

¹ Cfr. R. Descartes, *L'Homme*, in *Œuvres*, ed. Adam & Tannery, Cerf, Paris 1897-1909, vol. XI, p. 150; tr. it. di M. Garin: *L'Uomo*, in *Opere filosofiche*, vol. I, a cura di E. Garin, Laterza, Roma-Bari 1998⁴, p. 230.

² Cfr. *ivi*, p. 158; tr. it., p. 238.

³ Cfr. Spinoza, *Ethica ordine geometrico demonstrata* (parte prima, appendice), in *Opera*, ed. Gebhardt, Carl Winters Universitaetsbuchhandlung, Heidelberg 1925, vol. II, p. 82; tr. it. di S. Giametta: *Ethica dimostrata secondo l'ordine geometrico*, Bollati Boringhieri, Torino 1992, pp. 39-40.

⁴ Cfr. per esempio R. Descartes, *I principi della filosofia*, parte IV, § 191, tr. it. a cura di P. Cristofolini, Bollati Boringhieri, Torino 1992, p. 446.

⁵ Sull'opportunità di interpretare il nesso tra estetica e razionalismo moderno in una chiave non solo leibniziana, ma anche spinoziana (e indirettamente cartesiana), cfr. L. Amoroso, *Ratio & aesthetica. La nascita dell'estetica e la filosofia moderna*, ETS, Pisa 2008², segnatamente pp. 121-156. Sul problema della storia dell'estetica cfr. L. Russo, *Una Storia per l'Estetica*, "Aesthetica Preprint" 19, Palermo 1988.

⁶ Sul valore di prototipo delle "estetiche" di Cartesio e di Spinoza – soprattutto in rapporto alla critica delle concezioni oggettivistiche del bello – si pronuncia anche W. Tatar-kiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, PWN, Warszawa 1975; tr. it. di O. Burba e K. Jaworska: *Storia di sei Idee. L'Arte il Bello la Forma la Creatività l'Imitazione l'Esperienza Estetica*, a cura di K. Jaworska e L. Russo, Aesthetica, Palermo 1993, pp. 167, 180, 245, 391.

⁷ Cfr. in particolare A. G. Baumgarten, *Kollegium über die Ästhetik* (circa 1750), in B. Poppe, *Alexander Gottlieb Baumgarten. Seine Bedeutung und Stellung in der Leibniz-Wolffischen Philosophie und seine Beziehungen zu Kant. Nebst Veröffentlichung einer bisher unbekanntenen Handschrift der Ästhetik Baumgartens*, Borna-Leipzig 1907; tr. it. a cura di S. Tedesco: *Lezioni di Estetica*, Aesthetica, Palermo 1998, p. 25: «Siccome [...] la parola *sentio*, proprio come del resto anche la parola greca [*aisthanomai*], designa il percepire qualcosa in modo sensibile, allora designerà anche le rappresentazioni sensibili».

⁸ In tutto il presente testo, useremo questa nozione come sinonimo di "rappresentazione sensibile". L'elaborazione filosofica più radicale del percepito, qualche aspetto della quale appare anche in questo scritto, è offerta da G. Deleuze, F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Minuit, Paris 1991; tr. it. di A. De Lorenzis: *Che cos'è la filosofia?*, a cura di C. Arcuri, Einaudi, Torino 1996, pp. 167-210.

⁹ Cfr. tra gli altri luoghi Descartes, *Le Monde ou Traité de la lumière*, in *Œuvres*, cit., vol. XI, pp. 5-6; tr. it. di M. Garin: *Il Mondo o Trattato della luce*, in *Opere filosofiche*, vol. I, cit., p. 127.

¹⁰ Cfr. *Idem*, *L'Homme* (*Œuvres*, cit., XI, pp. 145-146); tr. it., pp. 227-28.

¹¹ Sul problema, distinto ma connesso, della funzione aptica appartenente alla lingua rinviamo a N. Perullo, *L'altro gusto. Saggi di estetica gastronomica*, ETS, Pisa 2008.

¹² Cfr. Descartes, *L'Homme* (*Œuvres*, cit., XI, p. 145); tr. it., p. 227: «I piccoli filamenti di cui si compone il midollo dei nervi della lingua, e che formano in questa macchina l'organo del *gusto*, possono muoversi per azioni più tenui di quelle richieste dai nervi con generiche funzioni tattili: e ciò perché sono più sottili e rivestiti, inoltre, da pelli più tenere».

¹³ Cfr. anzitutto N. Perullo, *Per un'estetica del cibo*, "Aesthetica Preprint" 78, Paler-

mo 2006. Altri testi di primo riferimento sono C. Korsmeyer, *Making Sense of Taste. Food and Philosophy*, Cornell University Press, Ithaca and London 1999, ed E. Telfer, *Food for Thought*, Routledge, London & New York, 1996.

¹⁴ Un'analisi approfondita della *humeana Regola del gusto* è contenuta in Perullo, *L'altro gusto*, cit., pp. 53-73.

¹⁵ Sull'autore della *Physiologie du goût* (1825) cfr. anzitutto il classico studio di R. Barthes, in A. Brillat-Savarin, *Physiologie du goût avec une Lecture de Roland Barthes*, Hermann, Paris 1975; tr. it. di B. Bellotto: *Lettera di Brillat-Savarin*, in R. Barthes, *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Einaudi, Torino 1988, pp. 265-83, e M. Onfray, *La Raison gourmande. Philosophie du goût*, Grasset, Paris 1995, pp. 108-27.

¹⁶ Cfr. H. Bessler, *Das musikalische Hören der Neuzeit*, Akademie-Verlag, Berlin 1959; tr. it. di M. Giani: *L'ascolto musicale nell'età moderna*, il Mulino, Bologna 1993, pp. 49-50.

¹⁷ Cfr. Descartes, *Compendium musicae* (1619), in *Œuvres*, cit., X, p. 89.

¹⁸ Come nel celebre giudizio su Vincenzo Monti: cfr. G. Leopardi, *Zibaldone*, a cura di M. Dondero, L. Felici, W. Marra, E. Trevi, Newton Compton, Roma 2007, p. 28.

¹⁹ Sul dualismo tra "orecchio" e "cuore" nella musica del '700, con esplicito riferimento al *Compendium musicae* di Cartesio, cfr. A. Arbo, *Loggetto sonoro*, in Aa.Vv., *L'altra estetica*, a cura di M. Ferraris e P. Kobau, pp. 271-77, e l'antologia che segue.

²⁰ Cfr. Descartes, *Compendium musicae*, in *Œuvres*, cit., X, p. 92.

²¹ Cfr. Bessler, *L'ascolto musicale nell'età moderna*, cit., pp. 49-51 e 58.

²² Cfr. Descartes a Mersenne (lettera del 18 marzo 1630), in *Œuvres*, cit., I, pp. 132-33.

²³ Cfr. E. Franzini, *Gusto*, in E. Franzini, M. Mazzocut-Mis, *Estetica. I nomi, i concetti, le correnti*, Bruno Mondadori, Milano 1996², p. 209.

²⁴ Cfr. Perullo, *Per un'estetica del cibo*, cit., pp. 13-17.

²⁵ Sul metodo cartesiano del paragone cfr. F. Bonicalzi, *L'ordine della certezza. Scienza e persuasione in Descartes*, Marietti, Genova 1990, pp. 86-92.

²⁶ Cfr. Descartes, *Compendium musicae*, in *Œuvres*, cit., X, p. 106.

²⁷ Idem, *L'Homme* (*Œuvres*, cit., XI, pp. 146-47); tr. it., p. 228.

²⁸ Cfr. ivi, pp. 122-23; tr. it., pp. 206-07.

²⁹ Sulla fisiologia di Cartesio, e in particolare sulla sua cardiologia, cfr. A. Bitbol-Hespériès, *Le principe de vie chez Descartes*, Vrin, Paris 1990.

³⁰ Cfr. Aristotele, *Categorie* 12 a 31-34, tr. it. a cura di M. Zanatta, Rizzoli, Milano 1989, p. 363.

³¹ Cfr. F. Alquié, *Le rationalisme de Spinoza*, Presses Universitaires de France, Paris 1981, p. 241.

³² Cfr. Spinoza, lettera a Blyenberg del 28 gennaio 1665, in *Opera*, cit., vol. IV, p. 128; tr. it. di A. Droetto: *Epistolario*, Einaudi, Torino 1951, pp. 133-34.

³³ Sul paradossale "aristotelismo" della scienza e dell'epistemologia contemporanea cfr. I. Prigogine, I. Stengers, *La Nouvelle Alliance. Métamorphose de la science* (1981); tr. it. di P. D. Napoletani: *La nuova alleanza. Metamorfosi della scienza*, Einaudi, Torino 1999³, segnatamente p. 165.

³⁴ Cfr. ivi, p. 84: «Nel sistema newtoniano non ha senso alcuno la differenziazione dello spazio, la costituzione di limiti naturali, l'apparizione di un funzionamento organizzato».

³⁵ Cfr. L. Wittgenstein, *Bemerkungen über die Philosophie der Psychologie*, Basil Blackwell, Oxford 1980; tr. it. di R. De Monticelli: *Osservazioni sulla filosofia della psicologia*, Adelphi, Milano 1990, pp. 43-44.

³⁶ L'allusione è a una delle lettere di Spinoza a Hugo Boxel, risalente all'ottobre 1674, in *Opera*, cit., vol. IV, p. 252; tr. it., p. 234: «Se la nostra vista fosse più lunga o più corta, o se il nostro temperamento fosse diverso, ciò che ora ci appare bello ci sembrerebbe brutto, e ciò che brutto, bello. Una bellissima mano, vista al microscopio, appare orribile. Alcune cose, che di lontano sono belle, diventano brutte, viste da vicino: onde le cose, in sé considerate o rispetto a Dio, non sono né belle né brutte».

³⁷ Un'altra immagine non ontologicamente pretenziosa descritta dall'asserto è quella in cui la gastronomia sarebbe arte bella. In effetti, è noto almeno il caso di Peter Kubelka, che la insegna alla Scuola di Belle Arti di Francoforte: cfr. Onfray, *La Raison gourmande*, cit., p. 225.

³⁸ Non è forse inopportuno ricordare che Kant fonda la sua *Critica della ragion pratica* sulla *facoltà appetitiva*.

³⁹ Cfr. Platone, *Fedro* 250 d, in *Tutti gli scritti*, a cura di G. Reale, Bompiani 2000, p. 559: «Infatti, la vista, per noi, è la più acuta delle sensazioni, che riceviamo mediante

il corpo. Ma con essa non si vede la Saggiezza, perché, giungendo alla vista susciterebbe terribili amori, se offrisse una chiara immagine di sé, né si vedono tutte le altre realtà che sono degne d'amore. Ora, invece, solamente la Bellezza ricevette questa sorte di essere ciò che è più manifesto e più amabile».

⁴⁰ Cfr. brani celebri come *Simposio* 215 a-b (sulle statuette contenenti immagini divine) e 218 e-219 a (sulla «bellezza straordinaria» di Socrate, «molto diversa» dall'«avvenenza fisica» di Alcibiade: cfr. *Tutti gli scritti*, cit., p. 524).

⁴¹ Cfr. per esempio Plotino, *Sul bello intelligibile* (*Enneade* v.8), a cura di C. Guidelli, il Melangolo, Genova 1989, p. 23: «Il bello si ha quando scorgi in un uomo la saggezza e ne resti affascinato, senza considerare il volto (potrebbe infatti essere brutto); anzi trascurando ogni forma inseguì la sua bellezza interiore. Se poi la sua bellezza non ti commuove ancora, al punto che tu lo possa chiamare bello, guardando nel tuo intimo non potrai godere neppure di te stesso per la tua bellezza».

⁴² Da un altro punto di vista, infatti, l'estetica di Plotino è in grado di giustificare la bellezza sensibile meglio di quanto non faccia l'estetica di Platone: cfr. Tatarikiewicz, *Storia di sei Idee*, cit., p. 158, e C. Guidelli, *Verità ed arte nel trattato "Sul bello intelligibile" di Plotino*, "Rivista di Estetica", 37/1991, pp. 13-38.

⁴³ I *loci classici* in cui Cartesio afferma l'identità tra il bello e il piacevole e il nesso tra il bello e la vista sono la già citata lettera a Mersenne del 18 marzo 1630 (cfr. *supra*, nota 22) e *Les passions de l'âme* (§ 85), in *Œuvres*, cit., XI, pp. 391-92. Su questi elementi cfr. anche Tatarikiewicz, *Storia di sei Idee*, cit., pp. 178 e 368.

⁴⁴ Cfr. Descartes, *L'Homme* (*Œuvres*, cit., XI, p. 158); tr. it., p. 238, e *supra*, nota 26.

⁴⁵ Cfr. L. Bortolotti, C. Pescio, *La natura morta: storia, artisti, opere*, Giunti, Firenze 2003, pp. 62-66.

⁴⁶ Cfr. S. Alpers, *The Art of Describing*, University of Chicago Press, Chicago 1983; tr. it. di F. Cuniberto: *Arte del descrivere. Scienza e pittura nel Seicento olandese*, Bollati Boringhieri, Torino 1985.

⁴⁷ La definizione è di G. Deleuze, *Il a été mon maître*, in "Arts" (1964); poi ne *L'île déserte et autres textes. Textes et entretiens 1953-1974*, a cura di D. Lapoujade, Minuit, Paris 2002, p. 112.

⁴⁸ J.-P. Sartre, *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Gallimard, Paris 1943, p. 236; tr. it. di G. del Bo (1965) riveduta da F. Fergnani e M. Lazzari: *L'essere e il nulla. Saggio di ontologia fenomenologica*, il Saggiatore, Milano 1997, p. 228.

⁴⁹ Cfr. R. Campbell, *Jean-Paul Sartre ou une littérature philosophique*, Ardent, Paris 1947, pp. 43-44.

⁵⁰ Cfr. Descartes, *Meditations de prima philosophia*, II, in *Œuvres*, cit., VII, pp. 30-34.

⁵¹ Radicalizzando uno spunto di Gueroult, M. Merleau-Ponty, *La nature*, Seuil, Paris 1995; tr. it. di F. Sossi e M. Mazzocut-Mis: *La natura. Lezioni al Collège de France 1956-1960*, a cura di M. Carbone, Cortina, Milano 1996, pp. 19-27, ravvisa un conflitto insanabile tra il Cartesio metafisico e il Cartesio dell'antropologia fisica.

⁵² L'esigenza cartesiana di "giustificare" il "qualitativo" o l'"idea sensibile" è sottolineata a più riprese da M. Gueroult, *Descartes selon l'ordre des raisons*, vol. II: *L'âme et le corps*, Aubier, Paris 1968, per esempio pp. 59, 125, 127.

⁵³ Scrive Sartre, *L'être et le néant*, cit., p. 695; tr. it., p. 670: «L'opinione comune è che io ho avuto dapprima l'esperienza di certi atteggiamenti morali che mi dispiacciono e che io condanno: e che, d'altra parte, ho l'intuizione sensibile del vischioso. In un secondo momento, stabilirei un legame fra questi sentimenti e la vischiosità, ed il vischioso funzionerebbe come simbolo di una intera classe di sentimenti e di atteggiamenti umani».

⁵⁴ Cfr. Spinoza, *Ethica* (parte V, prefazione), in *Opera*, cit., II, pp. 278-79; tr. it., p. 225.

⁵⁵ Confrontabile con questi problemi, sia per la rivendicazione della vaghezza come dimensione feconda dell'estetico, sia per la denuncia della "fallacia naturalistica", ci sembra essere la posizione di M. Ferraris, *Estetica sperimentale*, in Aa.Vv., *L'altra estetica*, cit., segnatamente pp. 31-32, 40-41, 69.

⁵⁶ Cfr. *supra*, nota 8.

⁵⁷ Cfr. Sartre, *L'être et le néant*, cit., p. 700; tr. it., p. 675.

⁵⁸ Cfr. *ivi*, p. 696; tr. it., p. 671.

⁵⁹ Cfr. *ivi*, p. 703; tr. it., p. 678.

⁶⁰ Cfr. *ivi*, p. 670; tr. it., p. 644.

⁶¹ Cfr. *ivi*, p. 695; tr. it., p. 669.

⁶² «Allorché, per esempio, voglio determinare il significato oggettivo della neve, vedo, per esempio, che essa fonde ad una certa temperatura e che la fusione della neve è la sua morte. Qui si tratta semplicemente di una constatazione oggettiva. E quando voglio determinare il significato di questa fusione, bisogna che la paragoni ad altri oggetti situati in altre regioni d'esistenza, ma parimenti oggettivi, parimenti trascendenti, idee, amicizie, persone, di cui posso ugualmente dire che *fondono* (il denaro *fonde* nelle mie mani; io sono grondante di sudore, mi liquefaccio; certe idee – nel senso di significati sociali oggettivi – fanno “valanga” e altre *fondono*; come è diventato magro, come è *andato in niente*): senza dubbio otterrò così un certo rapporto che unisca certe forme dell'essere a certe altre» (ivi, pp. 691-92; tr. it., p. 666).

⁶³ Cfr. ivi, p. 630; tr. it., p. 605.

⁶⁴ Cfr. J.-P. Sartre, *L'Imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Gallimard, Paris 1940, p. 156; tr. it. di E. Botasso: *Immagine e coscienza. Psicologia fenomenologica dell'immaginazione*, Einaudi, Torino 1948, p. 177.

⁶⁵ La questione è complicata dalla circostanza – che peraltro egli stesso, confrontandosi con Gaston Bachelard, definisce meramente nominale – che all'immagine o immaginazione che ora ha di mira, Sartre preferirebbe riservare un nome nuovo: cfr. *L'être et le néant*, cit., p. 691; tr. it., pp. 665-66.

⁶⁶ Cfr. ivi, pp. 235-36; tr. it., p. 228. Notevole è la somiglianza (giustificata forse dal comune interesse dei due autori per Cézanne) con W. Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei* (1909), Benteli, Berna 1965²; tr. it. di E. Pontiggia: *Lo spirituale nell'arte*, SE, Milano 1989, pp. 44-45: «Si può supporre per esempio, che il giallo chiaro, per associazione col limone, dia l'impressione di acido. [...] Ma non è possibile sostenere a lungo queste teorie. [...] Alcuni colori hanno un aspetto ruvido, pungente, mentre altri sembrano così lisci e vellutati, che si ha voglia di accarezzarli».

⁶⁷ Cfr. Sartre, *L'être et le néant*, cit., p. 707; tr. it., p. 681.

⁶⁸ Cfr. ivi, p. 423; tr. it., p. 407.

⁶⁹ Cfr. ivi, p. 402; tr. it., p. 386.

⁷⁰ Cfr. ivi, p. 424; tr. it., p. 408: «Così lo stomaco leso è presente attraverso la gastralgia come la materia stessa di cui è fatta la gastralgia».

⁷¹ Cfr. ivi, p. 659; tr. it., p. 633, e S. Sportelli, *Sartre e la psicanalisi*, Dedalo, Bari 1981, in particolare pp. 66-67.

⁷² Cfr. Sartre, *L'être et le néant*, cit., p. 382; tr. it., p. 367: «I sensi sono contemporanei agli oggetti; sono anche le cose in persona, quali esse ci si manifestano in prospettiva. Rappresentano semplicemente una regola oggettiva di questo manifestarsi. [...] Da questo punto di vista il senso non è in nessun modo assimilabile alla soggettività».

⁷³ Cfr. L. Mittner, *Storia della letteratura tedesca*, vol. III bis: *Dal realismo alla sperimentazione (1820-1970): dal fine secolo alla sperimentazione (1890-1970)*, tomo secondo, p. 1190, nota.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ Cfr. J.-P. Sartre, *Une idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl: l'intentionnalité*, in *Situations I*, Paris, Gallimard 1947, pp. 31-32.

⁷⁶ Cfr. per esempio Idem, *L'être et le néant*, cit., p. 707; tr. it., p. 681: «Sia il biscotto alla cioccolata che resiste dapprima sotto i denti, poi cede bruscamente e si sbriciola, sia la sua resistenza e poi il suo sbriciolamento *sono* cioccolato».

⁷⁷ Cfr. ivi, p. 706; tr. it., p. 681.

⁷⁸ Cfr. E. Franzini, *Fenomenologia ed esistenzialismo*, in Franzini, Mazzocut-Mis, *Estetica*, cit., pp. 132-33. Un altro aspetto del problema estetico in Sartre è tematizzato da P. D'Angelo, *Sartre critico delle arti figurative: separazione o interrelazione delle arti?*, in *Aa.Vv., Filosofia e storiografia. Studi in onore di Girolamo Cotroneo*, a cura di F. Rizzo, Rubbettino, Soveria Mannelli 2005.

⁷⁹ Cfr. Sartre, *L'être et le néant*, cit., p. 645; tr. it., p. 619.

⁸⁰ Cfr. Sportelli, *Sartre e la psicanalisi*, cit., pp. 234-235.

⁸¹ Cfr. Sartre, *L'être et le néant*, cit., p. 707; tr. it., p. 681: «Ciò che accetto o rifiuto con disgusto, è l'essere stesso di questo esistente, o, se si preferisce, la totalità dell'alimento mi propone un certo modo di essere dell'essere che accetto o rifiuto».

⁸² Cfr. ivi, p. 707; tr. it., p. 682.

⁸³ Cfr. in particolare la distinzione tra sensazione “oggettiva” e “soggettiva” offerta da I. Kant, *Kritik der Urteilskraft* (1790); tr. it. a cura di L. Amoroso: *Critica della capacità di giudizio*, Rizzoli, Milano 1995, p. 157 (*Analitica del bello*, § 3). Sul problema della nozione

di estetica in Kant e sulla sua polemica con Baumgarten cfr. L. Amoroso, *Introduzione* ad A. G. Baumgarten, I. Kant, *Il battesimo dell'estetica*, ETS, Pisa 2008³, pp. 9-27.

⁸⁴ Sul riferimento di ciò a Kant (e a Garroni) cfr. M. Modica, *Che cos'è l'estetica. Filosofie, poetiche e teorie delle arti: storia, problemi, confini*, Editori Riuniti, Roma 1987, p. 131. Su E. Garroni, *Senso e paradosso*, Laterza, Roma-Bari 1986 cfr. L. Amoroso, *L'estetica come problema*, ETS, Pisa 1988, pp. 151-85.

⁸⁵ Cfr. P. Godani, *Bergson e la filosofia*, ETS, Pisa 2008.

⁸⁶ Cfr. anche Sartre, *L'être et le néant*, p. 672; tr. it., p. 647.

⁸⁷ Cfr. *supra*, nota 62.

⁸⁸ Cfr. Sartre, *L'être et le néant*, p. 704; tr. it., p. 678: «Il glutinoso, il pastoso, il saporoso, ecc., i buchi di sabbia e di terra, le caverne, la luce, la notte ecc. gli rivelano dei modi di essere prepsichici e presessuali, che [il bambino] si sforzerà di spiegare durante tutta la sua vita. [...] Ci sembra [...] che queste materie e queste forme siano colte per se stesse e scoprono al fanciullo modi di essere e relazioni con l'essere del per-sé, che chiariranno e forgeranno la sua sessualità».

Johann Jakob Bachofen e Thomas Mann: un'affinità (non) elettiva

di Pietro Conte (Milano)

1. *Il terzo incomodo*

Quella tra Bachofen e Mann è la storia di un incontro difficile, non tanto per la profonda, irriducibile *distanza* che separa, sia dal punto di vista cronologico che caratteriale, i due protagonisti, quanto piuttosto – e paradossalmente – per una recondita, quasi celata e del tutto inattesa *vicinanza* di alcuni aspetti del loro pensiero. Come in tutte le relazioni travagliate che si rispettino, anche in questa il processo che conduce alla consapevolezza di un'intima affinità si rivela lungo, tormentato e, per di più, ostacolato dall'ingombrante presenza di un terzo incomodo.

È il 1926: mentre la cosiddetta «Bachofen-Renaissance» giunge al suo culmine ¹, il celebrato autore dei *Buddenbrook* e della *Montagna incantata*, che ha da poco iniziato a lavorare al grande progetto del suo «romanzo biblico» ², avverte con crescente chiarezza la pericolosa instabilità del momento ³, e approfitta della pubblicazione del *Rendiconto parigino* – una sorta di diario di viaggio che descrive minuziosamente nove giorni trascorsi nella patria dell'Illuminismo tra conferenze, ricevimenti e vita mondana – per mettere in guardia contro l'inclinazione tedesca «alle potenze dell'inconscio e dell'oscurità», «all'abisso, all'informe e al caos» ⁴. Prima ancora che alle sempre più inquietanti vicende politiche in cui si tormenta la Repubblica di Weimar, il riferimento è al loro retroterra culturale, al «*Romantismus*», a quella romanticheria bollata come la più infida volgarizzazione e «degenerazione» dell'autentico Romanticismo e della sua carica «rivoluzionario-rigeneratrice» ⁵; bersaglio della critica sono dunque, in prima istanza, quelli che una decina d'anni dopo, nel 1947, il saggio dedicato alla grandezza e ai limiti della filosofia nietzscheana stigmatizzerà come «i diecimila professori dell'irrazionale [...] spuntati come funghi in tutta la Germania» ⁶. Alla testa di questa schiera l'interpretazione manniana pone Alfred Baeumler, autore di una famosa (e corposa) introduzione ⁷ a un'antologia di scritti bachofeniani:

Non si può leggere nulla di più interessante: è un lavoro magnifico e profondo, e chi conosce il soggetto ne è completamente rapito. Ma che sia una buona azione, cioè un'azione pedagogica, che giovi alla vita, riempie oggi le orecchie ai tedeschi con

tutto questo entusiasmo notturneggiante, questo complesso “alla Görres” di terra, popolo, natura, passato e morte ⁸, questo oscurantismo rivoluzionario così esacerbato, con la tacita insinuazione che tutto ciò sia tornato d'attualità, che ci si trovi di nuovo a quel punto e non si tratti tanto di storia quanto di vita, gioventù e futuro – ecco la domanda che rende inquieti» ⁹.

Un «*revolutionärer Obskurantismus*» ¹⁰: in quest'ossimoro, che sembra essere l'esatto *pendant* della «reazione come progresso» di cui parlava il Nietzsche di *Umano, troppo umano* ¹¹, si condensano tutti i sospetti, i presagi e le paure di chi, di lì a breve, conoscerà il destino dell'esilio.

L'analisi del rapporto tra forze progressiste e conservatrici è certo uno dei leitmotiv della riflessione manniana di quegli anni. Nel 1929, per esempio, *La posizione di Freud nella storia dello spirito moderno* insegna come una distinzione tra reazione e rivoluzione si riveli spesso estremamente ardua, e risulti infine possibile solo facendo riferimento a una differenza di *sguardi*: rivolto al passato nella prima, all'avvenire nella seconda. Con un'importante precisazione: che questo criterio non allude affatto a un presunto disinteressamento, da parte delle tendenze genuinamente progressiste, nei confronti di epoche e culture trascorse, bensì al *modo* in cui si guarda al passato. Con la sua insistenza sull'inconscio e le potenze prerazionali e irrazionali della psiche umana, Freud (accanto a Shakespeare, Goethe e Nietzsche uno dei grandi “eroi dello spirito” manniani) ha saputo dimostrarsi paladino di un'autentica – per così dire – reazione rivoluzionaria: se da un lato, infatti, la ribellione contro gli eccessi del «razionalismo», dell'«intellettualismo» e del «classicismo» ¹² ha mandato a gambe all'aria le certezze di chi già osannava le “magnifiche sorti e progressive”, dall'altro la riscoperta e la celebrazione di un inestirpabile *côté* ctonio, pulsionale e amorale è stata portata avanti, ad ogni passo, facendo ricorso alla «cauta e inesorabile sonda del medico», in nome di una superiore «“illuminazione” dell'umanità» ¹³ capace di individuare un logos e una ragione anche in quei territori che, radicati nella sfaccettata e ambigua dimensione dell'*aisthesis*, a logos e ragione sembrano per definizione sottrarsi.

Tutto il contrario, insomma, di quel che Mann vede prender sinistramente forma, intorno a sé, negli anni Venti. Il *Discorso su Lessing*, sempre del '29, ammonisce a chiare lettere: «Nel campo dell'irrazionale siamo ormai giunti a un punto tale che la naturale reazione contro gli abusi razionalistici comincia ad assumere tratti malvagi e pericolosi, e rende ormai necessaria una reazione contro tale reazione, al fine di ricacciare la marmaglia ctonia [...] nella matriarcale oscurità da cui proviene» ¹⁴. Il riferimento a Baeumler (oltre che, naturalmente, a Klages e al George-Kreis) è palese, ma proprio su questo punto le cose si complicano, e ci si ritrova di fronte a un altro rapporto intricato.

Il primo contatto diretto tra lo scrittore e il filosofo risale all'ottobre del 1920, allorché Baeumler, in risposta alle *Considerazioni di un*

impolitico del 1918, pubblica sulla «Neue Rundschau», sotto forma di lettera aperta a Mann, un breve saggio intitolato *Metafisica e storia*, in cui da un lato celebra il testo manniano come «il libro più rappresentativo dell'attuale momento spirituale», dall'altro ne critica risolutamente l'annuncio del tramonto dell'«idea nazionale»¹⁵. La risposta non si fa attendere: due missive testimoniano dell'apprezzamento manifestato da Mann per l'acume e la profondità dell'analisi baeumleriana¹⁶, e diversi appunti di diario confermano la profonda impressione lasciata dall'«eccitante e stimolante lettura» dell'«eccellente lavoro»¹⁷.

Alla luce di queste dichiarazioni le corrosive critiche che, di lì a breve, colpiranno l'«insolente oscurantista»¹⁸ non possono che sorprendere. Decisiva per il capovolgimento del giudizio e la condanna – morale, ancor prima che politica – che Mann non ritratterà né attenuerà per tutto l'arco della sua vita dev'essere stata, dunque, l'introduzione alla silloge bachofeniana del '26, che assurge a simbolo di una «scientificità tendenziosa» volta a spacciare per vera una «*Gelehrtenfiktion*»¹⁹ secondo cui «la forma più vieta e defunta» rappresenterebbe in realtà «la più attraente delle novità vitali»²⁰. Nell'interpretazione manniana la tendenziosità di Baeumler, che fa tutt'uno col suo oscurantismo, si palesa nel tentativo di far rivivere il «complesso görresiano» (e creuzeriano, e bachofeniano) in un'epoca che non è la sua, facendolo agire – o meglio reagire – in una direzione e con una finalità che non erano quelle originarie. La rivoluzione che diventa reazione, dunque, in una prospettiva che si muove, prima ancora che sul terreno politico, su quello critico-estetologico: ad essere in questione, infatti, sono il significato e l'eredità del Romanticismo stesso. Su questo punto Mann è perentorio:

Sarebbe un madornale errore storico-filosofico vedere nel Romanticismo tedesco un movimento reazionario [...]. Bisogna rendersi conto che lo spirito rivoluzionario non deve manifestarsi necessariamente sulla terra come culto della ragione e illuminismo intellettualistico, e che l'Illuminismo, nel suo senso più ristretto, nel senso storico della parola, può indicare uno solo fra i tanti mezzi tecnico-spirituali volti al rinnovamento e al progresso della vita, e che la grande e generale «illuminazione» dell'umanità può essere promossa anche con mezzi tra loro opposti²¹.

Quello autenticamente romantico è sì uno sguardo volto a oriente²², al passato, alle Madri e – per dirla con Bachofen – alla dimensione ctonia, tellurica e palustre del mito; nel contempo, però, esso si rivela singolarmente bifronte, poiché non si abbandona *mai* (né a Jena, né a Heidelberg) a una nostalgia fine a se stessa né, tantomeno, alla tentazione «di spezzare il primato dello spirito e della ragione, di sbeffeggiarlo come la più sterile delle illusioni e di ripristinare trionfalmente, nel loro primordiale diritto di vita, le potenze delle tenebre e del sottosuolo»²³. Il Romanticismo si appella al passato, sì, ma con una «volontà di futuro»²⁴, cioè con l'intenzione di indagarne i segreti

senza però restare irretito nella sua dimensione irrimediabilmente trascorsa: si guarda al mito non per cullarsi nell'irrazionale bensì, tutto all'opposto, per raggiungere un «allargamento del mondo della nostra coscienza»²⁵ e riconoscere come esista anche una *logica dell'estetica, della poetica, della fiaba o della saga, della mitologia* e anche – perché no – *della religione*. Quella «mitologia della ragione» annunciata dallo *Älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus* vale quindi come motto di tutta una generazione non solo di giovani idealisti, ma anche di giovani romantici, a riprova di come Idealismo e Romanticismo non siano affatto, come troppo agili schematizzazioni continuano a voler far credere, compartimenti a tenuta stagna.

Era stato proprio Baeumler a tentare, con la sua introduzione, una sintesi tra i due movimenti spirituali²⁶, sfruttando Hegel contro Hegel stesso: alla tesi rappresentata dall'Idealismo avrebbe fatto da contraltare l'antitesi del Romanticismo, e la sintetica unione di entrambi avrebbe dato vita a un'epoca in cui concetti quali «terra», «popolo», «nazione», «vita» e «sangue» sarebbero riusciti ad abbandonare il terreno della metafisica per farsi infine realtà concreta – una realtà, però, che come già annunciava *Metafisica e storia* avrebbe dovuto assumere tratti puramente individualistici e nazionalistici. L'individuo come alfiere della nazione e la nazione come sublimazione dell'individuo, è questo lo schema baeumleriano: «Certo, l'educazione classica è un'educazione che ha di mira l'uomo, ma non, misticamente, l'uomo universale e internazionale, bensì l'uomo nazionale»²⁷. Come poi quest'educazione possa esser definita «classica» resta un mistero, se è vero che, a ben guardare, nulla pare più lontano dal concetto di *Bildung* cui mirava – un nome su tutti – Wilhelm von Humboldt.

È certamente questo uno degli aspetti che più colpisce Mann, il vagheggiamento di una forma di nazionalismo inteso a resuscitare valori tipici del Romanticismo per sfruttarli in una direzione che romantica non è: «Come se ci fosse di nuovo una “nazionalità” che si erge con pieno diritto rivoluzionario contro l'“umanità”, come elemento nuovo, giovanile e voluto dall'epoca»²⁸. Non a caso, poche righe prima, Mann gioca consapevolmente col testo baeumleriano, sostituendo all'originale «*zurückbleibende Klassizismus*» una ben più esplicita – e allarmante – «*zurückbleibende Humanität*»²⁹.

Questa infedeltà al testo è caratteristica essenziale di tutta l'esegesi manniana, che considera l'introduzione all'antologia bachofeniana opera innanzitutto *politica*. Contro tale atteggiamento Baeumler sollevò invano proteste decennali, insistendo fino all'ultimo sul carattere esclusivamente storico-filosofico del proprio lavoro e sull'inconsistenza delle tesi, «assolutamente ridicole e vergognose»³⁰, del *Rendiconto*: «Non ho mai compreso le ragioni dell'attacco nei miei confronti»³¹, dichiarerà ancora, verosimilmente in buona fede, nel 1954.

Ora, che quella manniana sia una lettura tendenziosa, che volentieri

sorvola su alcuni passaggi testuali per concentrarsi su altri e far così “tornare i conti” della propria interpretazione, è indiscutibile, ed è stato sottolineato a sufficienza dalla critica ³²; altrettanto indiscutibile, però, è che i presagi del lubecchese si riveleranno tutt’altro che infondati, a dimostrazione di come «in ogni atteggiamento spirituale» – e quello baeumleriano certamente lo era – «l’elemento politico sia latente» ³³. Baeumler aderirà al partito nazional-socialista nel 1933, e una ventina d’anni dopo, nel 1950, tenterà di giustificare la sua decisione appellandosi niente meno che «al canto delle sirene di Fichte e Hegel e alla poesia romantica del “popolo”» ³⁴. Quale utilizzo facesse, poi, del pensiero hegeliano risulta chiaro ad esempio da una frase pronunciata in occasione dell’*Antrittsvorlesung* del ’33, quando fu chiamato a coprire, in veste di professore ordinario, la cattedra di pedagogia politica a Berlino: «Hitler non è inferiore all’idea – è superiore all’idea, perché è reale» ³⁵. Divenuto ben presto collaboratore di Alfred Rosenberg ³⁶, Baeumler non esiterà a invocare «la sostituzione del tipo dell’intellettuale con quello del *soldato*» ³⁷, in nome di un attivismo pericolosamente compiaciuto di se stesso: «Siamo esseri attivi, fatti per l’azione: negare questa nostra essenza ed esaltare la neutralità e la tolleranza è una colpa» ³⁸. A questa impalcatura fatta di eroismo, corpo, fisicità, mascolinità e potenza si sovrappone, negli anni dell’adesione al nazismo, un’interpretazione di Bachofen e Nietzsche sempre più inquinata da un «elemento biologico-razziale» ³⁹ che *nulla* ha a che fare col pensiero originale dei due autori. Alla luce dell’intera opera bachofeniana, ad esempio, frasi come: «Ogni mito autentico è un mito del sangue. Il sangue è l’ultima realtà di cui siamo a conoscenza» ⁴⁰ non hanno, semplicemente, alcun senso, e sono anzi in radicale antitesi con un’indagine che tendeva senza sosta a un ampliamento – squisitamente umanistico ⁴¹ – della conoscenza interculturale.

2. (Ri)conciliazione: l’arte tra mito e psicologia

Che ne è, in tutto questo vortice di accuse e repliche, di Bachofen? Com’è possibile che proprio il basilese abbia potuto rappresentare una delle fonti privilegiate per la stesura di *Giuseppe e i suoi fratelli* ⁴²? E come si spiega che la sua ombra si avverta ancora, quasi in filigrana, in un’opera tarda quale *L’eletto*?

Una cosa è certa: l’attenzione che Mann riserva, nel corso degli anni, all’opera bachofeniana corre parallela al tentativo di sottrarla a forzature, sovrinterpretazioni e abusi ermeneutici d’ogni sorta. Quella di una radicale distinzione tra Bachofen e i suoi esegeti sembra esser stata esigenza avvertita assai presto dall’autore del *Rendiconto parigino*, che nell’aprile del ’33 – poche settimane dopo aver lasciato la Germania per una serie di conferenze da cui parenti e amici gli suggeriscono, in considerazione del clima sempre più ostile nei suoi confronti, di non fare ritorno – medita di prender casa a Basilea, e cita tra i van-

taggi di questa opzione «l'antico humus culturale tedesco, la tradizione Nietzsche-Bachofen»⁴³. Si tratta di un'affermazione doppiamente importante, perché da un lato annovera il basilese tra le fila dei grandi «padri spirituali» della storia tedesca, dall'altro lo accosta immediatamente a Nietzsche, in palese contrasto con l'insistenza di Baeumler su una presunta, radicale differenza tra le concezioni dei due autori in relazione al concetto di «mito». Se a ciò si aggiunge che, nei mesi seguenti, Mann si affretta ad acquistare una seconda copia⁴⁴ dell'antologia bachofeniana curata da Bernoulli e ne sottolinea diversi «passaggi suggestivi», capaci di esercitare «un effetto assai stimolante»⁴⁵, ce n'è abbastanza per domandarsi che idea si fosse effettivamente fatto dello studioso del *Matriarcato* e del *Simbolismo funerario degli Antichi*.

Il carteggio con Kerényi – che inizia, quasi fatalmente, pochi mesi dopo gli appunti di diario appena citati – può fornire indicazioni decisive. Il 20 febbraio del '34 Mann scrive:

Nella odierna letteratura europea serpeggia una specie di rancore contro l'evoluzione del cervello umano, che mi è sempre sembrato una snobistica e solida forma di autonegazione. Anzi, mi consenta di confessare che non sono amico del movimento (rappresentato in Germania soprattutto da Klages) di ostilità allo spirito e all'intelligenza. Assai per tempo l'ho temuto e combattuto, perché ne avevo viste tutte le conseguenze brutali e antiumane. Quel «ritorno dello spirito europeo alle realtà supreme, alle realtà mitiche», del quale Lei parla con tanta efficacia, è in verità una grande e buona causa nella storia dello spirito, e io posso vantarmi di avervi parte, in qualche modo, con la mia opera. Ma confido nella Sua comprensione se Le dico che alla moda «irrazionale» si accompagna spesso la mania di sacrificare, di buttare maliziosamente a mare conquiste e principi che non solo rendono europeo l'Europeo, ma persino uomo l'uomo⁴⁶.

Né Bachofen né Baeumler vengono esplicitamente menzionati, ma nella sua risposta Kerényi dissipa ogni dubbio: «Conosco il Suo atteggiamento verso Bachofen nel *Rendiconto parigino*»⁴⁷. Un po' sbrigativo, forse, se si considera che una decina d'anni dopo, scrivendo ancora a Kerényi, Mann sentirà il bisogno di chiarire: «Lei comprende benissimo quanto le mie poco rilevanti osservazioni su Bachofen negli anni Venti fossero dettate da inquietudine politica e dal tendenzioso abuso che si faceva di lui»⁴⁸. In questa luce, quindi, Bachofen sarebbe stato coinvolto in una polemica che in fondo non avrebbe dovuto riguardarlo, perché essenzialmente rivolta contro la lettura che ne offrivano i suoi mistificatori, a proposito della quale la parola d'ordine manniana è una sola: *tendenzös*⁴⁹. Una lettera del '42 è particolarmente esplicita nel sostenere che «Bachofen è stato sfrontatamente misinterpretato dal circolo di donnicciole di Klages, e Baeumler, ai miei occhi, rappresenta un *abominio*»⁵⁰.

A queste prese di posizione assai nette, da cui si capisce come per Mann il problema non fosse il «Romanticismo di Heidelberg», bensì quella sorta di neoromanticismo estetizzante che aveva messo radici

profonde nella Monaco del primo ventennio del '900, si accompagna una valutazione di Bachofen come figura dell'illuminismo: «Nonostante tutta la sua sensibilità per ciò che sta “in basso” (e senza questa sensibilità non c'è nessuna Umanità), egli non è affatto un oscurantista, poiché il suo sistema di pensiero culmina nell'annuncio della religione di Zeus»⁵¹. Quale significato rivesta un simile omaggio per chi, come Mann, si autodefinisce «un partigiano dell'equilibrio»⁵² lo dimostra ad esempio il protagonista della sua tetralogia, Giuseppe, così risoluto nell'assimilare e propagare la religione di suo padre Giacobbe eppure, allo stesso tempo, incline a conciliarla con le dimensioni più corporee, terrene e, per così dire, “umane” dell'esistenza. Una «natura selenica», lunare, com'ebbe a definirla lo stesso Mann in un appunto di diario: «“Benedizione” tellurica e spirituale. Condizione dell'artista [*Künstlertum*]»⁵³. Questo accenno, così fugace eppure così sintomatico della concezione estetica manniana, definisce l'arte come dimensione dell'equilibrio, terreno della mediazione tra forze opposte che possono, anzi devono, incontrarsi, intrecciarsi e diventare *produttive*. È quel che ben coglie Kerényi quando parla del *Giuseppe* come di una «*ermeneia* biblica», intendendo il termine nel senso etimologico di “opera di Hermes”⁵⁴, messaggero degli dei e mediatore tra questi ultimi e gli uomini, tra cielo e terra, «fascino del divino» e «fascino del troppo umano»⁵⁵. Introducendo, tra il '59 e il '60, la seconda parte dello scambio epistolare, lo storico delle religioni ungherese tornerà sull'argomento: «Non esagero, credo, se oggi dichiaro che il dominio della formula dualistica introdotta da Nietzsche nella storia dello spirito europeo – di qua l'apollineo, di là il dionisiaco – fu infranto solo nel nostro carteggio [...]. Come terzo elemento vi si aggiunge l'ermetico, che non va confuso con l'“ermetismo” in senso gnostico o alchimistico o, peggio, con un indirizzo della lirica moderna, ma inteso sul piano della mitologia antica»⁵⁶. Arte, in Thomas Mann, è essenzialmente *ermaion*⁵⁷, conciliazione – o ri-conciliazione – tra mito e psicologia, destino e libertà, epica e tragedia: «E proprio questo» – chiosa Kerényi – «trovai di inaudito, che Lei accoppiasse l'affermazione delle recondite oscurità mitologiche della nostra vita psichica sempre più decisamente ed espressamente con la difesa della libertà dello spirito»⁵⁸.

Con queste parole si può tornare all'inizio, a Baeumler, convinto che «psicologia e mito si escludano come socratismo e musica»⁵⁹. La replica manniana è affidata, oltre che al *Rendiconto*, a un passo dell'autobiografia del 1930: «Mito e psicologia: i bigotti anti-intellettualisti pretendevano che fossero due cose ben distinte. Eppure a me pareva che dovesse esser divertente tentare *una psicologia del mito mediante una psicologia mitica*»⁶⁰. E ancora, undici anni dopo: «E quale dovrebbe essere il mio elemento se non il mito aggiunto alla psicologia? Da un pezzo sono amico appassionato di questa combinazione, poiché di fatto la psicologia è il mezzo per strappar di mano il mito agli

oscurantisti fascisti e “rifunzionalizzarlo” in umanità. A mio avviso quest’unione rappresenta addirittura il mondo a venire, un’umanità benedetta dall’alto, dallo spirito, e “dal profondo che è sotto di noi”⁶¹. Il mondo di Giuseppe, appunto.

3. *Salita agli inferi*

Un’arte che sia «rifunzionalizzazione» della dimensione mitica in chiave psicologica, dunque: è questa l’esigenza che sta alla base dell’opera manniana. Il termine «*Umfunktionierung*», preso a prestito da Ernst Bloch⁶², focalizza il punto centrale del rapporto con la tradizione: che cosa sono, in fondo, la *Montagna incantata*, il *Giuseppe*, il *Doctor Faustus* o *L’Eletto* se non riproposizioni e, allo stesso tempo, variazioni, ritematizzazioni di miti narrati innumerevoli volte, sempre uguali, sempre diversi?

Un esempio su tutti, per restare ai quattro romanzi citati: quante “discese agli inferi” ci sono, nella storia della letteratura occidentale? Eppure questo tema, mitico *perché* tipico, accoglie in Mann nuovi colori, nuove parole, nuovi significati, *come se* venisse raccontato ora per la prima volta, anzi: per quattro prime volte. In alcuni casi il senso della rifunzionalizzazione procede sulle orme di un paradigma antico, quello dell’eroe (o dell’iniziato) che deve superare una serie di prove tra cui l’ultima, la più pericolosa: il ritorno dalla morte. Ogni discesa è allora accompagnata da una risalita, e si sarebbe quasi tentati di dire da una resurrezione. Nella tetralogia sono pozzi e fosse a dettare il ritmo della narrazione, scandendo con immancabile regolarità ogni svolta della vicenda e ogni ascesa del protagonista. Ma in ossequio al goetheano: «Sprofonda dunque! O potrei anche dire: sali!»⁶³, nella geografia spirituale manniana gli inferi non sono solo “sotto”: l’*Eletto* li colloca in cima a uno scoglio inaccessibile, su cui il protagonista si spoglia lentamente delle sue fattezze umane fin quasi a rendersi natura, oggetto, cosa. *Quasi*, però: il ritorno alla vita, al mondo, all’uomo, la risalita – che poi in questo caso è una ridiscesa – di Gregorio avviene con rapidità prodigiosa, magica, a segnalare l’espiazione del peccato, il compimento del destino e la riacquisizione della libertà. È la stessa, stupefacente velocità con cui Hans Castorp ritrova la strada perduta nella *Montagna incantata*, dove l’inferno⁶⁴ è un inferno bianco, freddo – l’inferno di una tempesta di neve in cui il giovane eroe manniano subisce, per dirla in termini benjaminiani, il «sex-appeal dell’inorganico»⁶⁵ fin (quasi) alle estreme conseguenze, fin (quasi) a ridursi a pezzo di ghiaccio, schiacciato dalla «cristallometria stupidamente regolare», dalla mortifera «regolarità esagonale» dei fiocchi di neve: «E Settembrini, se viene a cercarmi con la sua cornetta, mi trova qui rannicchiato, con gli occhi vitrei, un berretto di neve in testa per traverso...»⁶⁶. L’ascesa alla montagna presenta tutte le caratteristiche di una *nekyia*: è esplicitamente definita una «sfida»⁶⁷, e il protagonista vi è accompagnato da una guida

che si fa da parte non appena terminato il suo compito di “apripista”. L’impresa si svolge sullo sfondo di un paesaggio che, strada facendo, si connota sempre più come infero: fin dal primo sentiero, pressoché pianeggiante, le panchine sono «scomparse, sprofondate», immerse in un «bianco sepolcro»; in paese i negozi al pianterreno delle case sono diventati «cantine»⁶⁸, e pian piano, tra «pendii di neve polverosa»⁶⁹, caverne e gole, si finisce avvolti dal «nulla cupo» di «un mondo ben imballato in ovatta bianco-grigia»⁷⁰. Castorp si ritrova infine letteralmente *bloccato* su pendici scoscese che sono poi, in fondo, le stesse della psiche umana. Anche in questo caso, dunque, mito e psicologia: la conciliazione è possibile solo quando il protagonista *decide*, mettendosi finalmente in gioco e lasciandosi alle spalle la «vita senza vita»⁷¹ del sanatorio, in cui coperte, termometri e radiografie illustrano la reificazione del corpo e il suo svalutarsi a mera cosa. Questa dimensione, ancor prima che morale, estetologica del romanzo manniano, in cui ne va del corpo e dell’anima nella loro inscindibile, psicosomatica unione, pone in questione il valore stesso di una scienza dimentica dell’uomo e di quello che Husserl chiamerà – nella cornice assai diversa di una gnoseologia, ma con non molto differenti obiettivi polemici – «mondo della vita». Non è un caso che uno dei passaggi cruciali della *Montagna* si chiuda con un’osservazione che rinvia alla differenza tra la dimensione della natura e quella, tipicamente umana, dell’arte: esaminando, «con la competenza di uno studioso dilettante», i fiocchi di neve che si posano sulla manica del suo giaccone, Castorp osserva che

tra quelle miriadi di stelline magiche non ce n’era una che fosse uguale all’altra; un’illimitata gioia d’inventare si manifestava nella variazione e nella finissima elaborazione di uno stesso invariabile schema, quello dell’esagono equilatero-equiangolo; ma in se stesso ciascuno di quei freddi prodotti era di una simmetria assoluta, di una gelida regolarità, anzi questo era il loro lato inquietante, antiorganico, ostile alla vita; erano troppo regolari, la sostanza organizzata per vivere non lo è mai fino a tal punto, la vita aborre la precisione esatta, la considera letale, come l’enigma della morte stessa, e Castorp credette d’intuire perché i costruttori di templi antichi abbiano introdotto di nascosto piccole divergenze nella simmetria dei loro ordini di colonne⁷².

Qui, oltre a un’evidente consonanza con concetti cardine della morfologia goetheana, si possono cogliere affinità anche con autori quali Gottfried Semper, Alois Riegl e Wilhelm Worringer, che al cristallino e all’inorganico come tipologie artistiche che «consentono di evadere dal legame con la vita», «dall’oscura e confusa connessione con il mondo esterno e, quindi, dal corso degli eventi»⁷³, dedicarono opere fondamentali per l’estetica contemporanea⁷⁴. Castorp si salva solo quando abbandona l’immobilità, così pericolosamente simile alla «primordiale monotonia della natura»⁷⁵, e si mette in cammino, preferendo l’inferno reale della montagna prima, e della guerra poi, al comodo ma fittizio paradiso del sanatorio⁷⁶.

La rifunzionalizzazione manniana può però assumere altre, opposte sembianze. Nel *Doctor Faustus* – non a caso definito, dal suo stesso autore, il «libro della *fine*»⁷⁷ – la discesa coincide con la più abissale delle rinunce, quella alla propria identità, alle proprie capacità, alla propria umanità⁷⁸: è l'opera della distruzione, anzi dell'autodistruzione, e proprio per questo non prevede risalite. A differenza di quanto avviene nel *Faust* goetheano, infatti, non c'è traccia di scommesse, sfide o prove da superare: c'è solo l'abdicazione dell'uomo a se stesso. Lo stesso dicasi per il *Tristano*, che rappresenta il preciso pendant della *Montagna incantata*: anche qui un sanatorio, anche qui aria gelida, neve, coperte e pellicce. In questo caso, però, Mann descrive la degradazione dell'arte a esangue estetismo, a stanco esercizio «maturo per la morte», incapace di agire, produrre, promuovere la vita. Per Detlev Spinell, sedicente artista che non sa stendere più di due parole di seguito senza soffermarsi, compiaciuto, sul barocchismo della propria scrittura, la bellezza è sinonimo di decadenza, apatia, morte, mentre energia, impegno e vita fan sempre coppia con bruttezza. Tutto preso dalla vacuità dei suoi commenti («ad ogni momento pareva di veder[lo] raggrinzire il naso e prorompere: "Com'è bello! Dio mio, guardi, com'è bello!"»⁷⁹), il «poppante putrefatto»⁸⁰ verrà infine annichilito dalla semplice risata di un bambino autentico, sano, vitale, equipaggiato con le temibili armi di un «succhiotto d'osso» e di un «sonaglio di latta»⁸¹.

Uno stesso simbolo – una montagna, un sanatorio, una fossa – può dunque accogliere diversi, opposti significati, assumendo forme differenti: Mann parla di un autentico «farsi carne [*Fleischwerdung*] del mito»⁸², di un suo realizzarsi e dispiegarsi in direzioni potenzialmente contraddittorie. Ed è qui che con più forza risuona l'eco del pensiero bachofeniano. La critica si è impegnata a fondo nella disamina di singoli temi, scene o episodi dell'opera manniana, riuscendo a dimostrare, al loro interno, la pervasività dell'influsso di Bachofen; a questo sforzo analitico, tuttavia, non sempre è corrisposto un altrettanto necessario sguardo sintetico, capace di volgersi al nucleo stesso della questione, cioè al concetto di «mito». È questo il motivo per cui Jan Assmann ha potuto affermare, ancora nel 1993, che «nel dibattito sull'*essenza* del mito e del pensiero mitico Thomas Mann, finora, non gioca alcun ruolo»⁸³.

Chi, invece, non ha mai smesso di offrire spunti all'indagine mitologica è proprio Bachofen. Nel 1937, in occasione del cinquantesimo anniversario della sua morte, Jonas Lesser dedica un saggio al ben noto problema della (presunta) identificazione bachofeniana tra mito e storia, affrettandosi a farne pervenire una copia a Thomas Mann⁸⁴. L'accoglienza è delle migliori, e il lavoro viene definito «accurato ed equilibrato»⁸⁵. Che cosa trova Mann, ancora alle prese con la stesura del *Giuseppe*, nel breve scritto lesseriano? Trova una delle rare analisi che si accostano all'opera di Bachofen senza schernirne aprio-

risticamente la pretesa di scientificità. Lesser fu – e rimane – uno dei pochi ad essersi presi la briga di approfondire davvero il senso delle definizioni bachofeniane del mito quale «fonte storica altamente attendibile», «immediata rivelazione storica» e «autentica testimonianza dei tempi primordiali, del tutto indipendente dall'influsso di fantasia arbitrarie»⁸⁶. Sottolineando come non si tratti affatto di un approccio ingenuo e naïf all'indagine storiografica, bensì di una radicale messa in discussione delle sue possibilità e dei suoi compiti⁸⁷, Lesser pone l'accento su un testo tanto importante quanto poco studiato di Bachofen, *La leggenda di Tanaquilla*: «Il mito dischiude l'accesso alle profondità della psiche, e pone davanti agli occhi il mutare dei sentimenti, dei modi di pensare e delle norme di vita di epoche primordiali: rappresenta quindi un importante (l'unico) racconto per immagini della storia dell'umanità primitiva»⁸⁸.

Una storia *di* immagini e *per* immagini, dunque, che non prevede l'accertamento di eventi, date, nomi, bensì la chiarificazione di esperienze, intuizioni e concezioni. Il *Simbolismo funerario degli Antichi*, per esempio, è opera in cui l'autore segue le peregrinazioni di alcuni simboli – un uovo, una pianta, una corda rosa da un asino – nel loro incarnarsi in una serie di immagini (non soltanto figurative, ma anche poetiche, mitiche, narrative) che, con le loro apparentemente minimali differenze, rispecchiano *Weltanschauung* diverse, anzi: mondi diversi. «Monumento del mondo ideale», il mito trasforma quella che altrimenti resterebbe solo un'iconologia formale in una vera e propria storia dell'arte, e questa, a sua volta, in una storia del pensiero: «Negandole storicità non si sottrae alla saga il suo significato. Ciò che può non essere accaduto è stato nondimeno pensato. Al posto della verità esterna interviene qui quella interna, e al posto dei fatti materiali [*Tatsächlichkeiten*] troviamo quelli spirituali [*Taten des Geistes*]»⁸⁹.

Si tocca qui uno dei punti nodali della teoresi bachofeniana, quello in cui filosofia della storia ed estetica s'incontrano nel riconoscimento, così genuinamente romantico, del potenziale *euristico* del mito e, più in generale, dell'immagine. Conservando la «disposizione interiore»⁹⁰ di un'epoca, il mito si configura come «storia dell'umano mondo spirituale»⁹¹, suscettibile di analisi scientifica quanto quella basata sugli avvenimenti empirici. La tradizione mitica, infatti, rivela con maggior evidenza la propria validità e legalità interna proprio quando va incontro a modifiche e trasformazioni:

Le tradizioni mitiche [...] hanno valore di prove assolutamente affidabili. Nei casi in cui non può sfuggire all'influsso metamorfico di epoche successive, il mito si dimostra fonte ancor più istruttiva. Molto spesso i cambiamenti derivano da un'inconscia interferenza delle idee del tempo, e solo in casi eccezionali da una consapevole ostilità nei confronti dell'antico; la saga sarà dunque, nelle sue varie peregrinazioni, l'espressione vivente dei livelli di sviluppo di un popolo, [...] l'immagine [*Spiegelbild*] fedele di tutti i periodi della [sua] esistenza⁹².

Esiste quindi una *verità dell'immagine* che guarda al di là del meramente fattuale, senza perciò risultare meno reale: essa reca in se stessa il proprio senso, mostrandosi impermeabile a un'analisi basata esclusivamente sui criteri di verosimiglianza ⁹³. Svelando le "intuizioni del mondo", cioè i *modi* in cui il reale si offre a culture diverse in epoche e luoghi diversi, la tradizione mitica garantisce informazioni anche su questo stesso mondo. E proprio qui sta la radicalità della proposta bachofeniana, nell'avanzare un punto di vista in cui fatto e interpretazione non sono e non possono mai essere realmente disgiunti:

Storicità ed esattezza sono cose diverse. Non si può parlare di esattezza a proposito degli eventi dell'epoca delle origini. [...] Ma il nucleo centrale [della tradizione mitica] non è un'invenzione poetica, bensì un'esperienza [*Erlebnis*] reale del genere umano, vissuta probabilmente più di una volta in circostanze analoghe ⁹⁴.

«Il mitico è il tipico» ⁹⁵, ribadirà anni dopo Thomas Mann, è ciò che torna «a date fisse, supera le distanze temporali e [...] rende presenti il passato e il futuro» ⁹⁶: a ben guardare una sorta di parafrasi di Bachofen, che definendo il mito in termini di «esegesi del simbolo» aveva sottolineato come, grazie ad esso, «le generazioni antiche e quelle più recenti si trovino in contatto immediato», e «la separazione temporale, nonché la differenza dei popoli e la distanza dei luoghi, perdano insieme significato» ⁹⁷.

Queste parole potrebbero fungere da esergo a un'opera come *Giuseppe e i suoi fratelli*, in cui l'identità, il ruolo e persino l'età dei protagonisti, altrimenti assai vaghi, acquistano contorni precisi solo in una prospettiva mitica, fondata sull'identificazione con tipi, modelli e schemi senza tempo: «L'accaduto era accaduto perché doveva accadere secondo un prototipo dato, cioè non era accaduto per la prima volta, ma già altre volte, secondo le forme e il modello prescritti, modello che era diventato presente come nelle feste ed era ritornato, come appunto le feste ritornano» ⁹⁸.

In contrasto con l'interpretazione baecumleriana, dunque, sia per Bachofen che per Mann il modello mitico è pre-istorico non nel senso di *vor-geschichtlich*, bensì in quello di *ur-geschichtlich*: non si ha mai a che fare col "primo" mito, col mito "originario", ma sempre e soltanto con infinite variazioni (o "polarizzazioni", per dirla con Goethe) di un tema mai dato e costitutivamente inesauribile. Al di là *dei* miti non è dato procedere; al di là *dei* miti non c'è che «il pozzo del passato», un punto, un cristallo immobile, denso, infinitamente significativo – l'immagine allo stato più puro, quella che trascende qualsiasi orizzonte mimetico e si fa metafisica.

La questione della temporalità del mito fa dunque tutt'uno con quella delle sue esegesi, ed è, questo, problema fondamentale anche per la riflessione manniana ⁹⁹, come evidenziato da Kerényi: «Il compito principale del filologo [...] consiste ancora nell'interpretazione.

L'interprete, però, quanto meglio interpreta, tanto più è anche un *organo*, sia che riceva, sia che restituisca: è qualcosa che reagisce e funziona non solo coscientemente, ma anche inconsciamente»¹⁰⁰. Mann parla infatti di un «riempimento di forme mitiche tramite il presente»¹⁰¹, ed è questo il senso della rifunzionalizzazione artistica: concedere sguardi nuovi su una realtà che era sempre stata davanti agli occhi, ma non era mai stata *vista* così.

Conclusionione

«Vorrei raccontare le pie storie» – disse una volta Thomas Mann a proposito del suo *Giuseppe e i suoi fratelli* – «proprio come sono accadute *realmente*, o come sarebbero potute accadere se...»¹⁰²: parole che, con la loro apparente contraddittorietà, toccano il cuore del problema, genuinamente gnoseologico, di una logica dell'immagine in cui il reale è il come-se. L'intera tetralogia manniana – che non è altro, in fondo, che un'esegesi amplificata¹⁰³ a dismisura, un dar corpo a ciò che è «vago e lontano»¹⁰⁴ in modo da trarre dai pochi passi biblici un'intera storia, un intero mondo – può essere interpretata in questa chiave. Dopo aver letto il manoscritto del primo volume del romanzo, *Le storie di Giacobbe*, una signora scrisse a Mann: «Ora finalmente sappiamo come andarono davvero le cose!»¹⁰⁵. Queste parole, che richiamano significativamente alla mente il celebre intento rankeano di narrare i fatti «*wie es eigentlich gewesen*»¹⁰⁶, suscitarono in Mann il più profondo – e quindi anche il più serio – humor: le cose, “in realtà”, non erano affatto andate così; in una prospettiva mitico-ideale, però, il racconto manniano è «realizzazione forzata, ri-presentazione» di una storia senza tempo, capace di parlare ancora all'oggi, al presente, alle sue domande.

Quel che Mann trovò in Bachofen fu dunque un particolare concetto di «classico», che si allontanava dall'accezione di «vacua esemplarità normativa» per farsi «tipo originario atavico»¹⁰⁷: per dirla con un altro lettore del basilese, Aby Warburg, un'antichità più antica dell'antichità stessa¹⁰⁸ continua a vivere nel mito, un'umanità tipica, «giacché il tipo è mitico, e l'essenza del mito ritorno, atemporalità, perenne presenza»¹⁰⁹. Quel che Mann trovò in Bachofen fu insomma una domanda: «Ma era poi davvero l'inizio dell'inizio, il vero principio?»¹¹⁰.

¹ Nello stesso anno vedono la luce le due più importanti antologie di scritti bachofeniani: *Der Mythos von Orient und Occident. Eine Metaphysik der Alten Welt. Aus den Werken von J. J. Bachofen*, mit einer Einleitung von A. Baeumler herausgegeben von M. Schröter, München, Beck 1926, e *Urreligion und antike Symbole: systematisch angeordnete Auswahl aus seinen Werken in drei Bänden*, hrsg. v. C.A. Bernoulli, Leipzig, Reclam 1926.

² Secondo la definizione data dallo stesso Mann in *Alcune parole di premessa al mio «Giuseppe e i suoi fratelli»* (1928), trad. it. di L. Ritter Santini, in *Giuseppe e i suoi fratelli*, trad. it. di B. Arzeni rivista da E. Borseghini, a cura di F. Cambi, I-II, Milano, Mondadori 2000, vol. II, pp. 1452-55, qui p. 1452.

³ Basterà qui ricordare che è proprio nel 1926 che vede la luce, presso l'editore Franz Eher di Monaco, il secondo volume del *Mein Kampf*.

⁴ Th. Mann, *Rendiconto parigino* (1926), trad. it. di L. Scalero, in *Tutte le opere di Thomas Mann*, a cura di L. Mazzucchetti, I-XII, Milano, Mondadori 1949-73, vol. XI (1957), pp. 159-250, qui p. 172 (con modifiche).

⁵ *Ibidem*.

⁶ Th. Mann, *La filosofia di Nietzsche alla luce della nostra esperienza* (1947), trad. it. di B. Arzeni, in *Nobiltà dello spirito e altri saggi*, a cura di A. Landolfi, con un saggio introduttivo di C. Magris, Milano, Mondadori 2001², pp. 1298-1338, qui p. 1335.

⁷ Il testo di *Bachofen, der Mythologe der Romantik* verrà ristampato dall'editore Beck nel 1965, come *Sonderausgabe* e con il titolo *Das mythische Weltalter. Bachofens romantische Deutung des Altertums. Mit einem Nachwort: Bachofen und die Religionsgeschichte*; trad. it. parz. *Da Winckelmann a Bachofen*, in A. Baeumler, Fr. Creuzer, J.J. Bachofen, *Dal simbolo al mito*, a cura di G. Moretti, pres. di C. Sini, I-II, Milano, Spirali 1983, vol. I, pp. 85-190.

⁸ Nel suo dettagliato studio dedicato all'influsso dell'opera bachofeniana sulla stesura di *Giuseppe e i suoi fratelli*, Elisabeth Galvan nota come questa sequenza di sostantivi ricalchi fedelmente quella baeumleriana (*Der Mythos von Orient und Occident*, cit., p. CLXXVII), a eccezione dell'ultimo termine, «morte», che va a sostituire l'originale «notte» (E. Galvan, *Zur Bachofen-Rezeption in Thomas Mann «Joseph»-Roman*, Frankfurt a.M., Klostermann 1996, p. 22).

⁹ Th. Mann, *Rendiconto parigino*, cit., p. 200 (con modifiche).

¹⁰ Molto opportunamente Paolo Chiarini, nel suo *Intersezioni weimariane. Thomas Mann e Johann Jakob Bachofen* ("Cultura tedesca", 1, settembre 1994, pp. 61-69), osserva come l'espressione faccia «subito pensare alla figura di Naphta nello *Zauberberg*» (p. 65). La formula compare anche in una nota a margine dell'introduzione baeumleriana (p. CLXXVII).

¹¹ Fr. Nietzsche, *Umano, troppo umano* (1876-1878), trad. it. di S. Giametta, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, ed. it. diretta da G. Colli e M. Montinari, I-XXIII, voll. IV.1 e IV.2, Milano, Adelphi 1965, vol. IV.1, p. 35. Non a caso, poche righe dopo, Mann, facendo riferimento all'«illusione ottica» baeumleriana e al suo tentativo di contrapporre due anime del Romanticismo tedesco (quella di Jena e quella di Heidelberg), fa riferimento a Nietzsche, trasformando però il suo «*mensliches, allzumenschliches*» in un ben diverso «*männliches, allzumännliches*»: «Novalis e Friedrich Schlegel sono romantici tra virgolette, appartenenti in fondo al XVIII secolo, inficiati di razionalismo, da ripudiare. I veri romantici sono Arndt, Görres, Grimm e, infine, Bachofen: loro soltanto sono nel più profondo determinati e dominati dal grande "ritorno", dall'idea "notturno-materna" del passato, mentre presso quegli altri regna l'idea dell'avvenire in forma virile, anzi ipervirile [*männlich-allzumännliche*]» (Th. Mann, *Rendiconto parigino*, cit., p. 200, con modifiche).

¹² Th. Mann, *La posizione di Freud nella storia dello spirito moderno* (1929), trad. it. di I. A. Chiusano, in *Nobiltà dello spirito e altri saggi*, cit., pp. 1349-1375, qui p. 1353.

¹³ Ivi, p. 1361. Lo stesso concetto di «illuminazione» torna, nel 1936, in *Freud e l'avvenire*, laddove Mann definisce l'inconscio «quel territorio dell'anima che fu missione di questo scienziato esplorare, illuminare e conquistare per l'umanità» (trad. it. di B. Arzeni, in *Nobiltà dello spirito e altri saggi*, cit., pp. 1378-1404, qui p. 1379).

¹⁴ Th. Mann, *Discorso su Lessing* (1929), trad. it. di L. Mazzucchetti, in *Nobiltà dello spirito e altri saggi*, cit., pp. 5-22, qui pp. 21-22.

¹⁵ A. Baeumler, *Metaphysik und Geschichte. Brief an Thomas Mann* (1920), in M. Baeumler, H. Brunträger, H. Kurzke, *Thomas Mann und Alfred Baeumler. Eine Dokumentation*, Würzburg, Königshausen & Neumann 1989 (d'ora in avanti: *Dokumentation*), pp. 74-89, qui rispettivamente pp. 75 e 87.

¹⁶ Th. Mann a A. Baeumler, 29 febbraio e 7 marzo 1920, in Th. Mann, *Werke-Briefe-Tagebücher. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe*, hrsg. v. H. Detering, E. Heftrich et al., I-LVIII, vol. XXII (*Briefe II. 1914-1923*, ausgewählt und herausgegeben von Th. Sprecher, H. R. Vaget und C. Bernini, Frankfurt a.M., Fischer 2004), pp. 327-30.

¹⁷ Th. Mann, *Tagebuch*, 29 febbraio 1920; altri riferimenti alla lettura del saggio baeumleriano negli appunti del 3, 7 e 31 marzo, 13 aprile e 7 maggio 1920, in *Tagebücher 1918-1921*, hrsg. v. P. de Mendelssohn, Frankfurt a.M., Fischer 1979.

¹⁸ L'espressione compare, come nota a margine, alla p. CCLI dell'esemplare del *Mythos von Orient und Occident* posseduto da Mann e conservato presso il Thomas-Mann-Archiv di Zurigo.

¹⁹ Th. Mann, *Rendiconto parigino*, cit., p. 202.

- ²⁰ Id., *La posizione di Freud nella storia dello spirito moderno*, cit., p. 1358.
- ²¹ Ivi, p. 1361.
- ²² Sull'accezione di "Oriente" in relazione al cosiddetto "Romanticismo di Heidelberg" sono tornati recentemente a soffermarsi F. Marelli (*Lo sguardo da Oriente. Simbolo, mito e greccità in Friedrich Creuzer*, Milano, LED 2000), T. C. Kontje (*German orientalism*, Ann Arbor, University of Michigan Press 2004, in part. pp. 133-76) e Ph. Borgeaud (*L'Orient des religions: réflexions sur la construction d'une polarité, de Creuzer à Bachofen*, "Archiv für Religionsgeschichte", 8, 2006, pp. 153-62).
- ²³ Th. Mann, *La posizione di Freud nella storia dello spirito moderno*, cit., p. 1361.
- ²⁴ *Ibidem*.
- ²⁵ Ivi, p. 1360.
- ²⁶ Ancora nel 1957, in uno scritto autobiografico, Baeumler parlerà di una vera e propria «Synopsis di Hegel e Bachofen» (*Mein Weg als Schriftsteller*, ed. parz. in *Dokumentation*, cit., pp. 241-54, qui p. 246).
- ²⁷ Rendiamo così il seguente periodo: «Gewiß ist klassische Bildung menschliche Bildung; aber nicht mystisch-allmenschliche und internationale, sondern national-menschliche» (A. Baeumler, *Metaphysik und Geschichte*, cit., p. 87).
- ²⁸ Th. Mann, *Rendiconto parigino*, cit., p. 203.
- ²⁹ Ivi, p. 202.
- ³⁰ Lettera di Baeumler a M. Schröter, 15 giugno 1926, in *Dokumentation*, cit., p. 159.
- ³¹ Lettera di Baeumler a J. Lesser, 15 luglio 1954; ivi, pp. 219-33, qui p. 221.
- ³² Si vedano, oltre alla *Dokumentation* e al lavoro di E. Galvan già citati, M. Dierks, *Studien zu Mythos und Psychologie bei Thomas Mann. An seinem Nachlass orientierte Untersuchungen zum «Tod in Venedig», zum «Zauberberg» und zur «Joseph»-Tetralogie* (1972), Frankfurt a.M., Klostermann 2003, e H. Brunträger, *Der Ironiker und der Ideologe. Die Beziehungen zwischen Thomas Mann und Alfred Baeumler*, Würzburg, Königshausen & Neumann 1993. Tutti concordano nel segnalare come Mann abbia intenzionalmente "schiacciato" Baeumler su posizioni klagesiane, mettendo in evidenza soltanto gli aspetti irrazionalistici della sua introduzione e tralasciando quelli in cui palese è il riconoscimento di un Bachofen fautore della cultura apollinea, solare, cristiana e patriarcale. Ciò non significa, in ogni caso, che eliminato il "fraintendimento" l'interpretazione manniana sarebbe stata diversa: il punto centrale, infatti, non è quello – certo ben presente in Baeumler – della conciliazione e della sintesi tra tendenze opposte, ma di quale conciliazione e di quale sintesi si tratta. In questo contesto possono anche inquadarsi le oscillazioni della critica a proposito di un'enigmatica annotazione di Mann tra gli appunti stesi durante la stesura di *Freud e l'avvenire*: «Quindi Baeumler sostiene che B[achofen] celebra il principio apollineo come superiore». Che si tratti della presa di coscienza e dell'ammissione di un fraintendimento o, viceversa, di semplice sarcasmo, nulla cambia dal punto di vista della prospettiva e delle finalità in cui s'inscrive l'esegesi baeumleriana.
- ³³ Th. Mann, *La posizione di Freud nella storia dello spirito moderno*, cit., p. 1361.
- ³⁴ Lettera di Baeumler a M. Schröter, 24 marzo 1950, in *Dokumentation*, cit., pp. 203-12, qui p. 207.
- ³⁵ A. Baeumler, *Antrittsvorlesung in Berlin* (10 maggio 1933), in Id., *Männerbund und Wissenschaft*, Berlin, Junker und Dünnhaupt 1934, pp. 123-38, qui p. 127.
- ³⁶ Baeumler scriverà anche l'introduzione (*Alfred Rosenberg und der Mythos des 20. Jahrhunderts*) a A. Rosenberg, *Schriften und Reden. Schriften aus den Jahren 1917 – 1921*, München, Hoheneichen 1943.
- ³⁷ A. Baeumler, *Antrittsvorlesung in Berlin*, cit., p. 129.
- ³⁸ Id., *Der theoretische und der politische Mensch* (1933), in Id., *Männerbund und Wissenschaft*, cit., pp. 94-112, qui p. 109.
- ³⁹ H. Brunträger, *Der Ironiker und der Ideologe*, cit., p. 198.
- ⁴⁰ A. Baeumler, *Alfred Rosenberg und der Mythos des 20. Jahrhunderts*, cit., p. 70.
- ⁴¹ In un appunto preparatorio a *Freud e l'avvenire* Mann annovera esplicitamente Bachofen, insieme a Nietzsche e Freud, tra gli alferi di un «nuovo umanesimo» (cfr. M. Dierks, cit., p. 178).
- ⁴² Si vedano a riguardo, oltre ai già citati studi di M. Dierks e E. Galvan, W.R. Berger, *Die mythologischen Motive in Thomas Manns Roman «Joseph und seine Brüder»*, Köln-Wien, Böhlau 1971; E. Heftrich, *Johann Jakob Bachofen und seine Bedeutung für die Literatur*, in H. Koopman (hrsg. v.), *Mythos und Mythologie in der Literatur des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt a.M., Klostermann 1979, pp. 235-50; Id., *Geträumte Taten*, Frankfurt a.M., Klo-

stermann 1993; Id., *Matriarchat und Patriarchat: Bachofen im Joseph-Roman*, "Thomas Mann Jahrbuch", 6, 1993, pp. 205-21; G. Schiavoni, *Camuffamenti postmoderni di Thomas Mann. Sulle tracce del mito nella tetralogia "Giuseppe e i suoi fratelli"*, in C. Sandrin, R. Morello (a cura di), *Thomas Mann: l'eco e la grazia*, Alessandria, Edizioni dell'Orso 2005, pp. 47-64.

⁴³ Th. Mann, *Tagebuch*, 29 febbraio 1920, in *Tagebücher 1933-1934*, hrsg. v. P. de Mendelssohn, Frankfurt a.M., Fischer 1977.

⁴⁴ La prima era rimasta in patria, e quanto difficile fosse, per Mann, recuperare appunti, carte e libri di sua proprietà pervenire in Svizzera lo dimostra ad es. la vicenda relativa ai diari degli anni precedenti al 1933 descritta da P. de Mendelssohn nell'introduzione a Th. Mann, *Tagebücher 1933-1934*, cit., pp. IX-XIII. Sulla lettura delle due copie dell'antologia bernoulliana da parte di Mann si veda E. Galvan, cit., pp. 5-14.

⁴⁵ Th. Mann, *Tagebuch*, rispettivamente 2 e 25 novembre 1933, in *Tagebücher 1933-1934*, cit.

⁴⁶ Th. Mann, K. Kerényi, *Dialogo. Scienza, mitologia, romanzo* (1945 e 1960; d'ora in avanti: *Dialogo*), trad. it. di E. Pocar, nota introduttiva di G. Debenedetti, Milano, Il Saggiatore 1973, pp. 25-26.

⁴⁷ Ivi, p. 27.

⁴⁸ 3 dicembre 1945; ivi, p. 141.

⁴⁹ In una nota a margine dell'introduzione baumeriana (p. CXLIII) si legge che «tutto sa molto di oscurantismo, e nella sua forma storica è meschinamente tendenzioso e ostile».

⁵⁰ A. H. Slochower, 19 giugno 1942, in Th. Mann, *Briefe*, hrsg. v. E. Mann, I-III, Frankfurt a.M., Fischer 1961-1965, vol. II (1963), p. 262.

⁵¹ Th. Mann a K. Kerényi, 3 dicembre 1945, in *Dialogo*, cit., p. 141 (trad. modificata).

⁵² Th. Mann a K. Kerényi, 20 febbraio 1934; ivi, p. 26.

⁵³ Th. Mann, *Tagebuch*, 25 novembre 1933, in *Tagebücher 1933-1934*, cit.

⁵⁴ «Hermes, la mia divinità preferita»: così Mann a Kerényi il 24 marzo 1934 (*Dialogo*, cit., p. 36). Sull'importanza della figura ermetica nell'opera manniana si veda H. Vuillet, *Thomas Mann. Les métamorphoses d'Hermès*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne 2007.

⁵⁵ K. Kerényi a Th. Mann, 30 aprile 1934; ivi, p. 39.

⁵⁶ Ivi, p. 113.

⁵⁷ Anche nel saggio dedicato a Schopenhauer Mann parla della «missione *mediatrice* dell'artista» e del suo «compito magico, ermetico, di intermediario fra il mondo superiore e inferiore, tra idea e fenomeno, spirito e sensualità» (Th. Mann, *Schopenhauer* (1938), trad. it. di B. Arzeni, in *Nobiltà dello spirito e altri saggi*, cit., pp. 1235-92, qui p. 1242).

⁵⁸ K. Kerényi a Th. Mann, 15 marzo 1945, in *Dialogo*, cit., p. 135.

⁵⁹ A. Baeumler, *Das mythische Weltalter*, cit., p. 267.

⁶⁰ Th. Mann, *Saggio autobiografico*, in *Nobiltà dello spirito e altri saggi*, cit., pp. 1448-94, qui p. 1487 (corsivo mio).

⁶¹ Th. Mann a K. Kerényi, 18 febbraio 1941, in *Dialogo*, cit., p. 83.

⁶² «Chi si azzardasse a dare un'interpretazione fascista del *Giuseppe* troverebbe pane per i suoi denti, perché tutto ciò che mi sono proposto è di sottrarre il mito al fascismo e di "rifunzionalizzarlo", come dice Ernst Bloch» (Th. Mann a H. Slochower, 19 giugno 1942, in Th. Mann, *Briefe*, cit., vol. II, p. 262). M. Dierks (cit., p. 260, n. 60) ha seguito la storia di questo termine in ciò che resta del carteggio tra Mann e Bloch (che in una lettera del 23 giugno 1940 definisce la tetralogia manniana «l'esempio meglio riuscito e più illuminante di rifunzionalizzazione del mito») e, prima ancora, nel tiposcritto – di cui Mann ebbe occasione di leggere parti consistenti – che sarebbe poi confluito in *Il principio speranza*.

⁶³ J. W. Goethe, *Faust*, a cura di F. Fortini, Milano, Mondadori 1990⁷, p. 555, v. 6275.

⁶⁴ È lo stesso Mann, in una lettera a Kerényi del 13 marzo 1934, a definire «"Ade"» la *Montagna incantata* (*Dialogo*, cit., p. 32).

⁶⁵ W. Benjamin, *Parigi, capitale del XIX secolo. I «passages» di Parigi*, a cura di R. Tiedemann, trad. it. di A. Moscati et al., Torino, Einaudi 1986, p. 124.

⁶⁶ Th. Mann, *La montagna incantata* (1924), a cura di E. Pocar, Milano, Corbaccio 1994, pp. 452-53.

⁶⁷ Ivi, p. 449.

⁶⁸ Ivi, p. 439.

⁶⁹ Ivi, p. 444.

⁷⁰ Ivi, p. 439.

⁷¹ Ivi, p. 438.

⁷² Ivi, p. 448.

⁷³ W. Worringer, *Astrazione e empatia* (1908), trad. it. di E. De Angeli, a cura di A. Pinotti, Torino, Einaudi 2008², p. 46.

⁷⁴ G. Semper, *Lo stile nelle arti tecniche e tettoniche, o estetica pratica* (1860-1863), ed. it. parz. a cura di A.R. Burrelli, C. Cresti, B. Gravagnuolo, F. Tentori, pref. di V. Gregotti, Roma-Bari, Laterza 1992; A. Riegl, *Grammatica storica delle arti figurative* (1897-1899), a cura di A. Pinotti, trad. it. di C. Armentano, profilo biografico e bibliografia generale di P. Conte, Macerata, Quodlibet 2008; W. Worringer, cit. Per un'attenta ricognizione del significato del "cristallino" nella storia e nella teoria dell'arte si veda R. Prange, *Das Kristalline als Kunstsymbol. Bruno Taut und Paul Klee*, Hildesheim-Zürich-New York, Olms 1991; sull'influsso di Riegl e Worringer sull'opera manniana, invece, vd. C. Gandelman, *Thomas Mann and the Theory of "Crystalline Beauty"*, "Orbis Litterarum", 37, fasc. 2, 1982, pp. 122-33.

⁷⁵ Th. Mann, *La montagna incantata*, cit., p. 441.

⁷⁶ Per dirla con Riegl (cit., p. 243), «la simmetria è la legge formale della materia, il movimento è la legge formale dello spirito».

⁷⁷ Th. Mann a K. Kerényi, 12 settembre 1948, in *Dialogo*, cit., p. 183.

⁷⁸ Nelle parole di Mefistofele: «E offriamo di meglio, offriamo ciò ch'è giusto e vero, e non è più roba classica, caro mio, quella che facciamo sperimentare, ma è lavoro arcaico, roba primitiva, non più provata da un pezzo. Chi sa oggi, chi sapeva nei tempi classici, che cosa fosse l'ispirazione, la genuina e antica esaltazione, l'esaltazione non ancora intaccata dalla critica, dalla zoppa intelligenza, dal mortale controllo del raziocinio, che cosa fosse la santa estasi?» (Th. Mann, *Doctor Faustus*, a cura di E. Pocar, Milano, Mondadori 2006²⁰, p. 290).

⁷⁹ Th. Mann, *Tristano* (1903), in Id., *Romanzi brevi*, a cura di R. Fertonani, Milano, Mondadori 2004⁷, pp. 3-56, qui p. 14.

⁸⁰ Ivi, p. 13.

⁸¹ Ivi, p. 55.

⁸² Id., *A proposito del romanzo di Giuseppe* (1928), trad. it. di F. Cambi, in *Giuseppe e i suoi fratelli*, cit., vol. II, p. 1451 (trad. modificata). L'espressione ricompare inoltre in *Alcune parole di premessa al mio «Giuseppe e i suoi fratelli»*, cit., p. 1454.

⁸³ J. Assmann, *Zitathafes Leben. Thomas Mann und die Phänomenologie der kulturellen Erinnerung*, "Thomas Mann Jahrbuch", 6, 1993, pp. 133-58, qui p. 133 (corsivo mio).

⁸⁴ Cfr. Th. Mann, *Tagebuch*, 4 agosto 1937, in Id., *Tagebücher 1937-1939*, hrsg. v. P. de Mendelssohn, Frankfurt a.M., Fischer 1979.

⁸⁵ Th. Mann a J. Lesser, 31 gennaio 1939, in Id., *Briefe*, cit., vol. II, p. 81.

⁸⁶ J. J. Bachofen, *Il matriarcato. Ricerca sulla ginecocrasia del mondo antico nei suoi aspetti religiosi e giuridici* (1861), a cura di G. Schiavoni, intr. di F. Jesi, con un saggio di G. Schiavoni, I-II, Torino, Einaudi 1988, vol. I, pp. 8-9.

⁸⁷ Su questo tema si vedano A. Cesana, *Johann Jakob Bachofens Geschichtsdeutung: eine Untersuchung ihrer geschichtsphilosophischen Voraussetzungen*, Basel-Boston-Stuttgart, Birkhäuser 1983, e P. Conte, *Sapere versus comprendere. Storia e filologia nell'opera di Johann Jakob Bachofen*, "ACME. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano", 61, fasc. 1, gennaio-aprile 2008, pp. 123-44.

⁸⁸ J. Lesser, *Johann Jakob Bachofen (zu seinem 50. Todestag am 25 November 1937)*, "Philosophia. Philosophorum nostri temporis vox universa", 2, 1937, pp. 251-69, qui p. 253.

⁸⁹ J. J. Bachofen, *Die Sage von Tanaquil. Eine Untersuchung über den Orientalismus in Rom und Italien* (1870), hrsg. v. E. Kienzle, in *Johann Jakob Bachofens Gesammelte Werke*, mit Benützung des Nachlasses unter Mitwirkung v. K. Meuli, M. Burckhardt et al. hrsg. v. K. Meuli, I-X, Basel, Schwabe 1943-, vol. VI, pp. 5-313, qui p. 10; trad. it. parz. di A. Maffi, in J. J. Bachofen, *Il potere femminile. Storia e teoria*, a cura di E. Cantarella, Milano, il Saggiatore 1977, pp. 188-232, qui p. 192. Si vedano a riguardo R. Krämer, *Rilke und Bachofen*, Würzburg, Tritsch 1939, e T. Gelzer, *Bachofen, Bern und der Bär*, "Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums", 63-64, 1985, pp. 97-120.

⁹⁰ J. J. Bachofen *Il matriarcato*, cit., p. 9 (con modifiche).

⁹¹ *Ibidem* (con modifiche).

⁹² Ivi, p. 10 (con modifiche).

⁹³ «Si parla di "inverosimiglianza": ma le probabilità mutano con i tempi; ciò che è incompatibile con lo spirito di una fase di civiltà, concorda con quello di un'altra fase; ciò che qui è inverosimile, là acquista verosimiglianza»; ivi, p. 18.

- ⁹⁴ Ivi, p. 230 (con modifiche).
- ⁹⁵ Th. Mann, «Giuseppe e i suoi fratelli». *Una conferenza* (1942), trad. it. di F. Cambi, in *Giuseppe e i suoi fratelli*, cit., vol. II, pp. 1465-83, qui p. 1468.
- ⁹⁶ Th. Mann, *Giuseppe e i suoi fratelli*, cit., vol. I, p. 57.
- ⁹⁷ J. J. Bachofen, *Il simbolismo funerario degli antichi* (1859), a cura di M. Pezzella, V. Lanzara Gigante, pres. di A. Momigliano, introd. di G. Arrigoni, Napoli, Guida 1989, p. 79.
- ⁹⁸ Th. Mann, *Giuseppe e i suoi fratelli*, cit., vol. I, p. 233 (con modifiche).
- ⁹⁹ Cfr. a riguardo C. Jäger, *Humanisierung des Mythos-Vergegenwärtigung der Tradition. Theologisch-hermeneutische Aspekte in den Josephsromanen von Thomas Mann*, Stuttgart, M&P 1992.
- ¹⁰⁰ K. Kerényi, introduzione alla prima parte di Th. Mann, K. Kerényi, *Dialogo*, cit., p. 17 (corsivo mio; con modifiche).
- ¹⁰¹ Th. Mann, *Giuseppe e i suoi fratelli*, cit., vol. II, p. 191 (con modifiche).
- ¹⁰² Th. Mann, *Alcune parole di premessa al mio "Giuseppe e i suoi fratelli"*, cit., p. 1453.
- ¹⁰³ Di «amplificazione» parla Mann, ad esempio, in *Del Libro dei Libri e «Giuseppe»* (1944), trad. it. di F. Cambi, in *Giuseppe e i suoi fratelli*, cit., vol. II, pp. 1498-1506, qui p. 1504. La più efficace descrizione di questo procedimento amplificatorio è forse offerta dal *Discorso su Lessing* (cit., p. 12): «Saper strappare a quel minimo fascino ed effetto, ampliandolo, sfruttandolo, approfondendolo, analizzandolo, sfaccettandolo, illuminandolo fin negli intimi recessi dei suoi motivi, riuscendo infine a divertire proprio con ciò che dovrebbe essere noioso e che in ogni altro effettivamente lo sarebbe».
- ¹⁰⁴ Id., «Giuseppe e i suoi fratelli». *Una conferenza*, cit., p. 1466.
- ¹⁰⁵ *Ibidem* (con modifiche).
- ¹⁰⁶ L'espressione compare nella famosa prefazione alle *Geschichten der romanischen und germanischen Völker von 1494 bis 1514* (1824), in *Leopold von Ranke's Sämtliche Werke*, I-LIV, Leipzig, Duncker & Humblot 1867-1890, vol. xxxiii (1874), p. VII.
- ¹⁰⁷ Th. Mann, *Discorso su Lessing*, cit., p. 5.
- ¹⁰⁸ Descrivendo «due piccoli quadri», conservati agli Uffizi, in cui Antonio Pollaiuolo raffigura alcune imprese di Ercole, Warburg afferma che il pittore, in virtù dello «sconvolgente pathos dell'ideale virile atletico» infuso all'eroe, «è addirittura quasi più antico dell'antichità stessa» (A. Warburg, *L'ingresso dello stile ideale anticbeccante nella pittura del primo Rinascimento* (1914), in A. Warburg, *La rinascita del paganesimo antico*, a cura di G. Bing, Firenze, La Nuova Italia 2000, pp. 283-307, qui p. 296). Su questo tema, e in generale sulla morfologia warburghiana e la sua provenienza goetheana, cfr. A. Pinotti, *Memorie del neutro. Morfologia dell'immagine in Aby Warburg*, Milano, Mimesis 2001.
- ¹⁰⁹ Th. Mann, *Discorso su Lessing*, cit., p. 5.
- ¹¹⁰ Id., *Giuseppe e i suoi fratelli*, cit., vol. I, p. 16.

*Realtà e rappresentazione:
l'esperienza del cinema tra Musil, Balázs e Arnheim*
di Emanuele Crescimanno (Palermo)

Nel 1925 Robert Musil, prendendo a pretesto la pubblicazione del saggio di Béla Balázs *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, propone alla rivista *Die Neue Merkur* delle riflessioni per «trattare alcuni importanti problemi estetici»¹: le considerazioni sul cinema a partire dal saggio recensito sono infatti un punto di partenza per svolgerne altre più approfondite sulla relazione esistente tra arte e teoria, opera d'arte e poetica. Si vedrà come la prospettiva adottata da Musil possa essere coniugata con le coeve riflessioni sul cinema e in maniera particolare con le analisi di poco successive svolte da Rudolf Arnheim sullo specifico del film e, più in generale, con quelle della *Gestaltpsychologie*. E infatti grazie alle principali acquisizioni della psicologia della *Gestalt* (le analisi sul movimento stroboscopico, sui processi cognitivi, la distinzione tra il processo vincolato ai modi di funzionamento del cervello – la percezione – e le differenti e specifiche modalità di rappresentazione) i meccanismi di funzionamento del cinema e la sua evoluzione possono essere messi in luce e compresi al meglio, possono essere arricchiti dal dialogo tra le considerazioni dello scrittore austriaco e quelle dello stesso Balázs: l'esame dettagliato di questa rete di riflessioni avrà come principio ordinatore l'analisi strutturale-percettiva della psicologia della *Gestalt* e come punto di riferimento *Film come arte* di Arnheim; si evidenzierà inoltre il sostrato comune da cui hanno origine i percorsi di Musil, Arnheim e Balázs, quello dell'impero austro-ungarico di inizio Novecento, e le differenti strade imboccate.

La presente ricerca dunque focalizzerà l'attenzione sulle differenti modalità che l'esperienza assume nel cinema, sui nessi che questa particolare esperienza crea tra realtà e rappresentazione: per Musil l'impoverimento dei mezzi espressivi è il principio strutturante del cinema; a partire da questo si può abbozzare una nuova estetica e ipotizzare l'apertura all'*altro stato*; un simile principio strutturante è rintracciabile nella riflessione di Arnheim. Qual è infine l'interesse per questa prospettiva? Che tipo di esperienza è quella del cinema?

1. *Musil lettore di Balázs: fare esperienza del cinema*

Il saggio di Musil è, come già detto, un pretesto per svolgere riflessioni che, a partire dal cinema, lo possano condurre all'enucleazione

di problemi specifici dell'estetica. La sua attenzione si concentra inizialmente sui presupposti del saggio di Balázs per evidenziare come la teoria debba dettare la regola necessaria affinché l'arbitrio dell'artista non sia "pretestuoso" ma sia piuttosto frutto di una scelta rigorosa: «Io so che la teoria non è affatto grigia e spenta, ma apre a ogni arte le vaste prospettive della libertà. [...] Nessuna arte è mai stata grande senza teoria»; essa è infatti lo «studio 'scientifico' dell'arte», necessaria guida al fare dell'artista che non deve abbandonarsi al caso e all'arbitrario ma deve agire con la «consapevolezza spirituale di colui che crea 'inconsapevolmente'»².

Lo sviluppo successivo che Musil riprende da Balázs ruota intorno alla domanda sullo statuto del cinema, sulla sua autonomia, sulla possibilità che esso sin dalle sue origini possa essere considerato interprete dello spirito del Novecento e che quest'ultimo si possa manifestare in maniera paradigmatica in questa specifica forma d'arte: il cinema infatti per Balázs riscatta la vista, le dona nuova forza e ne conferma le qualità; ma in più, come nota Casetti, «il cinema riscatta lo sguardo, ma allo stesso tempo lo ancora a un atto percettivo; quel che entra in campo è anche la presenza di un vedente, di un rapporto con l'oggetto visto, di una modalità di inquadrare l'oggetto; in una parola, di un *punto di vista*»³. Uno sguardo dunque carico di teoria, prospettico come lo è ogni inquadratura, che malgrado non possa abbracciare la totalità, può cercare di renderla per mezzo delle sue parti; uno sguardo che ha cercato di assumere una certa obiettività e universalità per mezzo della comune esperienza di differenti spettatori. Uno sguardo inoltre simbolico poiché ogni immagine filmica è un frammento delimitato di un ben più largo insieme, dipende da un determinato punto di vista, crea una precisa immagine del mondo: Panofsky ha dimostrato che la prospettiva nel Rinascimento, seppure legata alla precisione di regole matematiche, è dotata di una sorta di falsa obiettività, e ha insistito sull'aspetto di razionalizzazione dell'impressione soggettiva alla base della percezione che tuttavia lascia libero il pittore nella scelta di un punto di vista soggettivo. Allo stesso modo l'inquadratura determina una prospettiva ristretta, uno sguardo incarnato e situato, tutt'altro che onnicomprensivo, astratto e assoluto. Ma la totalità non è persa tuttavia di vista: se ogni inquadratura propone un solo punto di vista, un film grazie al montaggio apre a plurime prospettive; ogni movimento di macchina allarga lo spazio della visione; il fuori campo e il suono vanno inoltre ancora più in là⁴.

Per ampliare il campo dell'indagine è inoltre necessario analizzare il problematico ma, quantomeno a partire da Arnheim, concorde riconoscimento al cinema dello statuto di arte e la sua conseguente appartenenza all'ambito dell'estetica; un'arte tuttavia assolutamente differente dalle altre, caratterizzata dall'intimo e indissolubile rapporto con la tecnica. Il dibattito teorico sin dalle origini ha infatti evidenziato la capacità del

cinema di raccogliere gli stimoli della propria epoca, di dar loro una forma persuasiva con un nuovo aspetto che sia anche esteticamente bello, una forma artistica in grado di suggestionare la società grazie alle sue caratteristiche estetiche. Il cinema ha inoltre posto in maniera problematica il rapporto tra fare, arte e tecnica; ancora di più rispetto alle altre arti, nel cinema, a causa dell'elevata pregnanza del mezzo tecnico, la conoscenza di questo e delle sue regole creano relazioni dialettiche con le intenzioni del regista, con la sua poetica: la realizzazione di un progetto dipende dalla piena padronanza degli strumenti tecnici, delle conoscenze specifiche dei singoli membri della troupe; l'arte fornisce lo spunto per ciò che la tecnica costruisce, la creatività si coniuga con la tecnica e il risultato efficace e appropriato potrà essere raggiunto solamente con rigore e padronanza delle capacità; una azione che possa porsi come obiettivo la bellezza, possa realizzare un buon prodotto è frutto dunque di un fare che ne sintetizzi tutte le differenti componenti. Tutto ciò è ormai acquisito dopo *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*: la possibilità di riprodurre con estrema precisione ha infatti a partire dalla fotografia ridisegnato il rapporto tra mano e occhio, aperto nuove possibilità all'arte; la tecnica della riproduzione ha privato l'opera d'arte dell'"aura" e ha portato l'arte in mezzo a noi, l'ha volgarizzata; eppure le arti riproducibili tecnicamente hanno proprie specifiche caratteristiche positive: fotografia e cinema hanno perfezionato la conoscenza della realtà; ingrandimenti, moviole, fermo-immagine hanno mostrato un *surplus* che sfuggiva. E ancora: il pubblico è divenuto potenzialmente infinito, così come le esperienze presentate sono diventate comuni e comprensibili da tutti. Insomma fotografia e cinema hanno per Benjamin trasformato le caratteristiche stesse dell'arte: la riproducibilità tecnica è infatti caratteristica peculiare di queste arti, esse sono le arti del Novecento, espressione dell'uomo del ventesimo secolo, dei suoi sogni e delle sue esigenze ⁵.

L'analisi di Musil riprende specificando la natura del cinema come arte: oggi che lo statuto di arte del cinema non è più problematico, le riflessioni che hanno condotto a questo risultato potrebbero apparire datate o di scarsa rilevanza; tuttavia appare ancora utile ripercorrere le argomentazioni di Musil perché interessanti in senso più ampio come base per la proposta di una nuova estetica. La «natura mutilata di fenomeno» (tipica del cinema) «è propria di ogni arte»: «il film nuota nello stagno del meramente visibile», esso è «dissociazione dalla pienezza della vita» ⁶. Come può dunque una rappresentazione della realtà, per definizione meno ricca della realtà stessa, essere diventata un'arte?

Il film è arte grazie a

due processi, fra loro strettamente affini, che la psicologia chiama 'condensazione' e 'spostamento'. Nel primo caso immagini eterogenee, ma investite dalla medesima situazione emotiva, si concentrano, formando dei conglomerati sui quali, in

un certo senso, si fissa la somma emotiva (per esempio uomini e bestie e animali multipli nelle culture primitive; oppure immagini oniriche e allucinatorie nelle quali, analogamente, due o più persone si fondono in una sola). Nell'altro caso, viceversa, una singola immagine (o parte) rappresenta una totalità più complessa e appare carica del valore emotivo, in sé inspiegabile, del tutto (vedi il ruolo magico dei capelli, delle unghie, dell'ombra, dell'immagine riflessa, e così via) ⁷.

Negli stessi anni le prime teorie del montaggio evidenziavano i differenti modi di intendere il cinema, i differenti valori e significati che le immagini potevano assumere, le differenti poetiche che stavano alla loro base: superata infatti la troppo semplice e schematica distinzione tra un montaggio narrativo – capace di garantire concatenamento causale e temporale degli eventi – e uno di tipo espressivo – che si pone l'obiettivo di suscitare esperienze estetiche che vadano al di là del semplice sviluppo causa-effetto delle immagini proposte – i primi anni del Novecento elaborano le principali teorie del montaggio ancora oggi ricche di interesse e che hanno qualche assonanza con i principi evidenziati da Musil nella sua nota a Balázs. Senza dilungarsi oltre, è bene ricordare che il montaggio offre al cinema la possibilità, nella giustapposizione di due immagini, di mostrare e dire qualcosa di più e di diverso dalla semplice somma delle parti, qualcosa che le immagini da sole non sono capaci di mostrare; il montaggio dunque è quella operazione produttrice di senso, di ritmo, di relazioni formali e sostanziali che determina le singole inquadrature e l'insieme del film: mostrando alcune cose, sottintendendone altre, astraendo alcune idee, presentando alcuni elementi sotto una determinata luce e da un determinato punto di vista, il cinema crea il suo spazio filmico e narra le sue storie; il cinema ridefinisce dunque uno spazio e un tempo con lo scopo di narrare una storia, mostrare il mondo creando immagini nuove; esso viene così sulla pellicola ri-montato, riorganizzato, fatto vedere in modo diverso da come appare a prima vista.

Su questa linea è bene riprendere l'argomentare di Musil: l'arte è per sua natura astrazione, cioè conseguenza del «considerare un lato solo dell'oggetto, trascurando tutto il resto», una riduzione delle impressioni necessarie alla comprensione; «tuttavia questo processo non implica soltanto una riduzione ma anche un accrescimento delle impressioni. Per il solo fatto di essere astrazione, l'arte è già sintesi di una nuova connessione fra le cose» ⁸. Ogni forma d'arte è tale dunque anche in virtù dei rapporti formali specifici che la determinano, che fanno sì che una poesia sia tale per i versi che la compongono o un film per le inquadrature, il montaggio, il sonoro e così via; eppure vi è dell'altro perché le opere d'arte producono «un'alterazione d'equilibrio nella nostra coscienza della realtà» che ha come effetto «uno stato vitale più elevato, oppure più leggero e sereno» ⁹, la fantasia o l'illusione. La psichiatria chiama questa illusione «alterazione, nella quale alcuni elementi della realtà vengono iscritti in un tutto irreali, che 'usurpa'

il valore della realtà»; infatti «tutti i mezzi espressivi dell'opera d'arte affondano le loro radici in condizioni culturali assai remote e, presi nel loro insieme, hanno questo significato: essi creano una corrispondenza di tipo non concettuale e un rapporto diverso da quello 'normale' tra l'uomo e il mondo»¹⁰. E appunto queste nuove esperienze hanno trovato una propria funzione, quella di «produrre 'arte', [...] un 'altro atteggiamento' rispetto al mondo»¹¹. Questo diverso atteggiamento nei confronti del mondo è lo specifico di uno stato dello spirito, differente da uno "normale", uno stato dai contorni non ben definiti nel quale

non esistono né misura né esattezza, né scopo né causa. Il bene e il male sono semplicemente soppressi, senza che sia necessario esimersene. E a tutti questi rapporti subentra un confluire del nostro essere con l'essere delle cose e degli altri uomini che si gonfia e si placa misteriosamente. È lo stato nel quale l'immagine di ogni oggetto si trasforma dallo scopo pratico in esperienza viva senza parole. Perciò le descrizioni del 'volto simbolico delle cose' e del loro risveglio nel silenzio dell'immagine delle quali abbiamo appena parlato fanno senza dubbio parte della sua sfera. Scoprire la fuggevole traccia di queste esperienze sul terreno del cinema, un terreno ancora 'speculativo' nel senso più comune della parola, è cosa di interesse non comune. Ma sarebbe un errore non vedere nell'improvvisa scoperta di questa fisiognomica delle cose soltanto lo stupore provocato dall'esperienza ottica isolata in se stessa. Lo stupore è soltanto il mezzo che serve anche qui a scardinare l'esperienza normale della totalità. E questa è una qualità fondamentale di ogni arte vera¹².

Il cinema, come vedremo meglio nell'analisi che Musil conduce a partire dal testo di Balázs, con il suo statuto ancora incerto e ricco di prospettive può essere una manifestazione paradigmatica e particolarmente pregnante dell'*altro stato*, delle sue capacità ibride di apertura nei confronti della realtà, di comprensione di questa in maniera non dogmatica e rigida.

È bene sottolineare inoltre che i rapporti tra lo stato "normale" dello spirito e l'*altro stato* non devono essere di contrapposizione o di netto contrasto, né deve essere posta una radicale distinzione tra intelletto e sensi: innanzi tutto perché «non soltanto il nostro intelletto ma anche i nostri sensi sono "intellettuali"»¹³ in un gioco di continui rimandi dall'uno agli altri necessari per la corretta comprensione del fluire della realtà, di continuo rimando tra esperienza, dati di senso e concetti (in modo analogo ai rapporti che si creano in un contenitore elastico con il fluido in esso contenuto). L'opposizione al pensiero comporterebbe solamente un inutile irrigidimento, una mancanza di criteri necessari nell'affrontare la realtà, un piombare nell'*altro stato* senza alcun criterio di validità, in una sorta di caos privo di ogni possibile criterio di discernimento: l'esperienza dell'arte sarebbe dunque l'articolarsi in un vuoto formalismo, un'arte fine a se stessa e priva di qualsivoglia teoria, in un mondo che sfugge in ogni direzione privo di ogni criterio, un'arte di certo libera da ogni forma stereotipata ma più simile a un agire privo di regole e di senso. È più utile insiste-

re sul nesso tra i due stati, sulle loro affinità con differenti modalità espressive, le possibilità di osmosi capaci di dare nuove prospettive di senso: «l'arte, in quanto forma, è semplicemente un particolare modo di delimitare e raggruppare il contenuto abituale dell'esistenza. L'arte lo arricchisce, ma resta nel suo ambito»¹⁴.

Ritornando allora alle capacità specifiche del cinema, senza considerarle come limiti a cui sfuggire ma piuttosto valorizzandone le caratteristiche distintive: un film mostra soltanto alcune cose, la sua «forza espressiva aumenta con la povertà espressiva», riproduce limitando e concentrandosi su determinati aspetti, deve farsi forte delle sue peculiarità¹⁵.

In conclusione, per Musil lo specifico del film come forma d'arte risiede nei mezzi limitati di cui dispone nel rappresentare la realtà; questa viene ritagliata e impoverita; sulla pellicola vi è meno rispetto al mondo fenomenico, di cui vengono utilizzate solo alcune parti, determinati e specifici elementi; si stabiliscono così alcune connessioni complessive tra gli elementi differenti da quelle che dominano nella realtà; i nessi della realtà empirica vengono riarticolati in un *altro stato*, su un altro livello; si instaura una nuova relazione uomo-mondo. Il film infatti non deve semplicemente riprendere e mostrare la realtà bensì deve esibire qualcosa in più, qualcosa che non è la semplice apparenza del reale, riflesso del mondo (seppure fedele o ancora più preciso dell'apparenza), l'interno e non solo l'esterno di ciò che presenta, l'immaginario. La riproduzione del mondo o la sua ricostruzione, tipiche attività del cinema sin dalle sue origini, non sono modalità contrapposte perché l'una ha bisogno dell'altra e da questa è integrata: si può quindi, con una formula semplice e generale, assumere che lo specifico del cinema consiste nell'ordinare delle immagini in una successione temporale, frammentare e articolare non solo il tempo ma anche lo spazio, nell'accostare immagini anche differenti conservando, per mezzo del montaggio, per lo spettatore l'illusione di realtà, simile all'effettiva realtà ma distinta. L'analisi dei meccanismi psicologici che sovrintendono a questa esperienza si fonda sull'illusione di realtà tipica del cinema, sui nessi e le discontinuità tra ciò che sappiamo e conosciamo della realtà e ciò che ci appare reale all'interno della sala cinematografica: lo spettatore, conscio delle leggi percettive che valgono sia nella percezione della realtà sia in quella del film, vede questo come se fosse reale, riconosce le immagini che scorrono sullo schermo come simili alla realtà eppure artificiali, dotate di un loro codice di funzionamento differente, con una grammatica propria ma riconducibile a quella dell'esperienza quotidiana.

2. *Musil e la Gestaltpsychologie*

Un opportuno passo indietro alla formazione di Musil insieme all'analisi degli altri suoi temi principali, oltre quelli che emergono dal

saggio su Balázs, può a questo punto indicare nuove e proficue vie alla ricerca poiché tali temi sono profondamente influenzati dalla nascente psicologia della *Gestalt* e possono essere ordinati per mezzo dei suoi principi. Al di là di quella che è semplicemente una coincidenza – il titolo proposto da Musil al direttore di *Die Neue Merkur* per il suo saggio su Balázs, *Film come arte*, è lo stesso della sistematizzazione degli studi sul cinema del giovane Arnheim – è bene ricordare che la tesi di dottorato all'Università di Berlino di Musil (nel 1908) sulle teorie di Ernst Mach ebbe come relatore (seppure in maniera a volte conflittuale) lo psicologo Carl Stumpf con il quale aveva studiato filosofia, logica e psicologia sperimentale¹⁶; Musil studiava e ammirava i lavori degli psicologi della *Gestalt* ed ebbe una duratura amicizia con Johannes von Allesch; Wertheimer, padre della psicologia della *Gestalt*, a Berlino era stato allievo di Stumpf, fondatore della *Scuola di Berlino* da cui la *Gestalt* discende; Arnheim fu uno degli allievi di Wertheimer e a Berlino compì la sua formazione (seguendo anche i corsi di von Allesch) e i primi passi teorici prima del trasferimento in Italia. Questa rete di relazioni non è casuale né priva di ulteriore interesse: Musil infatti in conclusione della recensione su Balázs evidenziava che

non appena un oggetto viene sottratto alla sfera della visione profana, ed entra nella sfera dell'atteggiamento creativo, subisce, senza trasformarsi, una trasformazione. Apparentemente non si può dire che l'oggetto trasformi il suo modo di sentire. È piuttosto il modo di sentire che trasforma l'oggetto. La differenza si può scorgere con particolare chiarezza nei generi artistici che uniscono entrambi gli atteggiamenti: per esempio nel romanzo¹⁷.

E in nota aggiunge:

Per queste ragioni non mi sembra vano cercare una spiegazione psicologica di ciò che qui è descritto come "altro stato". Da essa comprenderemo che un tipo di esperienza vitale che fino a oggi è stata attribuita esclusivamente all'esperienza mistica è un'esperienza normale, di norma soltanto nascosta. Se trovassimo questa spiegazione, anche un concetto come quello di intuizione, del quale si è tanto abusato nelle considerazioni sull'arte (un concetto che abbiamo preferito lasciare da parte, ma che ha fatto continuamente capolino dietro le quinte), sarebbe stanato dalla penombra che lo avvolge¹⁸.

Piuttosto dunque di un abbandono mistico nel fluire della vita e nel panteismo, Musil propone un'analisi serrata del funzionamento della mente nella particolare attività di fare arte senza tuttavia ritenere che in essa entrino in gioco specifiche capacità differenti da quelle di attività considerate gerarchicamente superiori come quelle scientifiche.

Prima di approfondire i temi dell'altro stato e il connesso tema della metafora è bene però svolgere ancora una breve ricognizione dei rapporti tra la psicologia della *Gestalt* e Musil: l'invito di questi di studiare l'arte per la particolarità dei suoi prodotti, al fine di comprendere

il funzionamento del mentale, appare infatti in perfetta sintonia con l'approccio gestaltista. Tale modalità è senza dubbio un efficace metodo per evitare di entrare nel cervello del poeta – metodo eccessivamente invasivo proposto da un immaginario critico dell'opera di Musil – al fine di comprenderne le opere, di indagare le relazioni tra speculazione e romanzo, di evidenziare i mezzi e le potenzialità dell'arte di essere «via di mezzo tra concettualità e concretezza», il risultato della mediazione tra l'esperienza vissuta, il sentimento e la «zona intellettual-emozionale»¹⁹. Il termine chiave che emerge immediatamente è quello di esperienza, dei dati che da questa provengono, dalle *Gestalten* che stanno alla base della percezione e che sono preesistenti all'esperienza stessa senza tuttavia avere natura metafisica²⁰; piuttosto dalle continue relazioni tra parte e tutto, dalla rinuncia all'assolutizzazione sia del soggetto sia dell'oggetto e al superamento della rigida contrapposizione tra sentimento e intelletto ha origine la percezione del reale e su questo materiale si svolge l'attività artistica. Né il modello dell'*uomo matematico* contraddice questa posizione o crea una gerarchia in cui l'arte assume un ruolo inferiore: se è vero che oggi il regolare svolgimento della vita dipende in grande misura dalla matematica, dai suoi calcoli e dalle sue applicazioni, è pur vero che gli stessi matematici hanno dimostrato che tutto questo edificio è fondato su ipotesi e su fondamenta relative e non assolutamente oggettive; ciò non deve però comportare neanche un totale rifiuto dell'intelletto bensì un'apertura al possibile, al nuovo, al fine di coniugare il ruolo dei «matematici [che] sono un'analogia dell'uomo spirituale dell'avvenire» con quello dei poeti poiché «l'intelletto [...] divora tutto ciò che gli sta vicino, e appena tocca il sentimento, diventa spirito. È ai poeti che spetta fare questo passo»²¹. Dunque il poeta è l'altra faccia della medesima medaglia, altro polo della coppia “razioide” e “non razioide” che riassume questa dicotomia: è errato l'atteggiamento che considera limitate a un ambito determinato e specifico sia le conoscenze sia le facoltà di un poeta, è errato escluderlo dalla sfera “razioide”, quella che «abbraccia – grosso modo – tutto ciò che può essere organizzato in sistema scientifico e ridotto a leggi e regole. [...] In essa i fatti si lasciano descrivere e comunicare in maniera univoca. [...] Essa] è dominata dal concetto di 'dato fisso', una fissità che non ammette deviazioni». Il poeta sembra essere escluso da quest'ambito ed essere destinato alla sfera “non razioide”, «il regno delle eccezioni sulla regola [...] sfera in cui] i fatti non si sottomettono, le leggi sono dei setacci, gli eventi non si ripetono, ma sono individuali e variano all'infinito. [...] Essa è la sfera delle relazioni dell'individuo al mondo e agli altri uomini; la sfera dei valori e delle valutazioni, dei rapporti etici ed estetici; la sfera dell'idea»²². Questo secondo ambito è dunque quello dei nessi tra il soggetto, le condizioni in cui vive e si esprime, la valutazione del fatto concreto; la sfera in cui il giudizio si lega all'esperienza e in cui i fatti si connettono in continuazione l'uno

con l'altro a seconda del punto di osservazione del soggetto. È il regno del poeta che può utilizzare lo stesso apparato metodologico, di tipo scientifico, per ambiti di esperienza diversi, per una conoscenza dei fatti e per fare connessioni tra di essi senza la rigidità dello schema della scienza; la pretesa di assegnare al poeta esclusivamente il sentimento e privarlo dell'intelletto critico si rivela così priva di fondamento e di reale motivazione: «sia nella sfera razioide che nell'altra sfera l'uomo che segna un'orma è colui che possiede la massima conoscenza dei fatti e *anche* la massima capacità razionale nel collegarli fra loro»²³ in continuo dialogo sia col mondo sia con il proprio interno.

Il modello del mentale che si può dunque ricavare dalla lettura di queste pagine di Musil è accostabile a quello gestaltista poiché è capace di tenere insieme la sfera artistica e quella scientifica e le loro capacità specifiche senza porre una gerarchia o una contrapposizione, concentrando l'attenzione su un saper fare, un esperire la realtà che sia proiettato concretamente nell'azione e non un semplice sapere teorico privo di effettivo riscontro nella realtà. La posizione di Musil può ancora essere carica di prospettive poiché ritiene che «la psicologia fa parte della sfera razioide. La varietà dei suoi fatti non è per nulla infinita: altrimenti la psicologia come scienza sperimentale non potrebbe esistere. Solo le *motivazioni* psichiche sono infinitamente varie»²⁴: siamo di fronte a un nuovo articolarsi del medesimo orizzonte, declinato stavolta per mezzo della psicologia e delle esperienze che essa analizza. Ancora una volta ritornare all'analisi delle esperienze²⁵, della loro ricchezza può essere un'utile chiarificazione per tenere insieme i differenti ambiti senza sovrapporli (perdendone le peculiarità) né contrapporli (esasperandone le differenze): né la staticità della sfera razioide né il fluire di quella non razioide possono essere autonomi o ad appannaggio esclusivo di un certo tipo di attività, «l'intuizione esiste anche sul piano puramente razionale. [...] Anche il pensiero puramente razionale, che apparentemente non ha nulla a che vedere con il sentimento, è favorito dall'eccitazione dell'animo»²⁶ e solamente un progetto di educazione che le coniughi all'unisono può essere un modo esauriente di porsi di fronte alle esperienze e di agire in base ai suoi stimoli²⁷. È dunque possibile riscontrare in Musil un atteggiamento gestaltista nei confronti dell'indagine dell'esperienza: infatti malgrado le immagini della realtà siano in continuo mutamento, è possibile indagarle a partire da quelle forme provvisorie che il soggetto costituisce in base alla percezione delle caratteristiche principali ma che vanno costantemente ridefinite.

Un concetto che sino a ora è rimasto sullo sfondo può consentire adesso altri approfondimenti: tra le differenti sfere evidenziate non vi è netta contrapposizione ma un continuo rimando tra l'una e l'altra con lo scopo di esprimere a pieno le potenzialità dell'uomo e cogliere sino in fondo i nessi della realtà. Allo stesso modo la metafora crea

nessi, esemplifica le differenti prospettive del soggetto sul mondo, apre alla possibilità di proiettarsi verso quell'altro stato che non è in fondo qualcosa di totalmente altro o contrapposto. La metafora ha la capacità di abbracciare la realtà in maniera dinamica e conservandone la varietà; è efficace sia quella che paragona una sera di novembre a una calda coperta di lana sia quella che ne rovescia i termini, paragonando la coperta alla sera poiché è una comoda finzione la descrizione di un mondo di solide realtà caratterizzato per l'ordine e il progresso in cui l'elemento mutevole e mobile è dato dai sentimenti; un mondo che è pienamente comprensibile e descrivibile a condizione di mettere fuori causa il sentimento. L'esempio di Rilke in cui la metafora ha questa doppia direttrice evidenzia invece un'immagine del mondo in cui «le cose sono intessute su un arazzo. Se guardiamo le cose una per una, esse sono separate; ma se concentriamo l'attenzione sullo sfondo, le cose sono unite dallo stesso sfondo. Il loro aspetto muta, e fra esse nascono strane relazioni»²⁸. In termini gestaltisti si potrebbe dire che l'insieme è differente dalla somma delle singole parti, in cui ordine, chiarezza, equilibrio della composizione si danno senza per questo compromettere la fedeltà della rappresentazione: «un quadro deve appunto racchiudere un'esperienza che non è possibile circoscrivere con le parole e pensieri: ciò che il quadro intende è il quadro stesso, la sua "forma"»²⁹. Ed infatti queste parole provengono da un saggio in cui Musil recensisce l'opera di Johannes von Allesch *Wege zur Kunstbetrachtung*, proprio compagno di studi di psicologia e costante punto di riferimento nel prosieguo della vita, studioso d'arte e di psicologia, autorevole esponente della *Gestaltpsychologie*, professore a Berlino, Greifswald, Halle e Göttingen, interprete spesso invocato a sostegno dell'opera di Musil³⁰. E dunque a questo saggio conviene tornare per completare il quadro d'insieme dei rapporti tra Musil e la *Gestaltpsychologie*: il saggio di Allesch infatti è per Musil capace di andare alla radice del problema che l'arte suscita, di porre la domanda fondamentale da cui ogni altra discende – il senso di un quadro – e di dare una risposta che tiene conto dello specifico del *medium* prescelto senza aggiungere altro a esso esterno. La forma (*Gestalt*) che quindi un quadro assume è il contenuto su cui il critico deve operare: la prima impressione deve confrontarsi con gli «intenti parziali» che emergono nell'ulteriore osservazione e il nesso tra questi deve essere confermato nell'insieme (ovviamente – precisa Musil – le parti in questione sono di natura psicologica e dalla loro «compenetrazione» si determina la «sostanza ultima del quadro»); poiché le forme che Allesch evidenzia sono di natura sensibile e ben evidenti nella composizione del quadro (relazioni lineari, cromatiche, volumi, oggetti) e a esse si associano «valori espressivi che sono determinabili e concordanti», «la cosa principale resta pur sempre la verifica di quest'idea [l'idea dell'opera d'arte del soggetto che la valuta] in base al principio che i "contenuti inter-

pretativi” da essa applicati al quadro devono essere già dati al livello sensoriale»³¹. Dunque Musil apprezza la precisione e il ricorso al dato semplice, all’analisi rigorosa della struttura del quadro che si richiama alla psicologia sperimentale e al continuo riferimento alla concreta analisi di opere e delle impressioni che esse suscitano, dell’insieme di esse e delle continue verifiche a cui devono essere sottoposte che tuttavia non mirano a ridurre progressivamente lo scarto tra le interpretazioni e la piena comprensione bensì appaiono «come una pluralità di siffatti processi, aventi risultati completamente diversi» in maniera flessibile ma pur sempre determinati dalle forme presenti nel quadro.

Dunque l’*altro stato* è l’apertura che propone Musil, una nuova connessione tra gli elementi che manifestino qualcosa di diverso, che mostrino nuove prospettive in un continuo gioco dialettico con l’esperienza, con i dati di fatto: infatti

ogni cosa che s’impara ‘con l’esperienza’ scardina le formule che racchiudevano le cose in precedenza, e al tempo stesso ne dipende per il suo significato [...] l’arte ha il compito di trasformare e rinnovare senza posa l’immagine del mondo e il nostro comportamento nel mondo, spezzando, con le sue esperienze vive, le formule fisse dell’esperienza ripetitiva³².

La chiave proposta da Musil è una concezione dell’arte che, senza abbandonare la realtà e precipitare nella mistica, conservando il contatto con il quotidiano e l’esperienza di esso, attui una sorta di trasformazione del proprio oggetto in cui in realtà «è il modo di sentire che trasforma l’oggetto» e si è dunque proiettati in uno stato che comprende senza semplificare la ricchezza del reale senza ipostatizzarlo in uno schema rigido, uno stato i cui confini sono costantemente ridisegnati dal confronto con l’esperienza e con il possibile. L’altro stato è dunque qualcosa di simile all’estasi religiosa e a quella che deriva dalla contemplazione dell’arte, uno stato che bilancia le oscillazioni che tendono all’esattezza, che abbia presenti i limiti della conoscenza, l’impossibilità di questa di dar conto del reale nella sua totalità e multiformità in maniera assoluta e oggettiva. *L’uomo senza qualità*, con la presenza di elementi di saggismo nella sua forma di romanzo, prova a dar conto dell’altro stato, ambisce a essere un romanzo onnicomprensivo ma è impossibilitato (al di là delle contingenze dell’esistenza di Musil) a raggiungere una conclusione definitiva, alterna elementi tipici del romanzo e riflessioni tipiche della forma saggio; del resto l’ambizione di Ulrich in quanto segretario generale dell’Azione Parallela è di istituire «un segretariato terreno dell’esattezza e dell’anima» come condizione preliminare per affrontare ogni altro problema e capace di tener conto delle due polarità fondamentali a cui è possibile ricondurre il procedere dell’uomo, l’univocità e l’allegoria:

l’univocità è la legge del pensare e dell’agire lucidamente [...] ed è dettata dalla

necessità della vita. [...] L'allegoria invece è il collegamento d'immagini che regna nel sogno, è la logica sdrucchiolevole dell'anima, a cui corrisponde l'affinità delle cose nelle intuizioni artistiche e religiose; ma anche ciò che esiste nella vita di comune simpatia e antipatia, assenso e condanna, ammirazione, subordinazione, supremazia, imitazione, e i loro contrari, questi rapporti molteplici dell'uomo con se stesso e con la natura, che non sono ancora puramente oggettivi e forse non lo saranno mai, non si possono intendere altrimenti se non per allegorie ³³.

Dunque ci troviamo di fronte a un'ulteriore variazione delle due sfere già indicate, nel tentativo di evidenziarne ancora una volta la ricchezza e la coappartenenza, indicarne gli elementi distintivi senza però giungere a una contrapposizione ³⁴: è lo stesso equilibrio che raggiunge Musil all'interno del romanzo con il saggismo, con una giusta miscela di riflessione critica e letteratura, considerando ogni situazione da differenti punti di vista, in maniera indipendente ma all'interno di un insieme che tende a esaurirne ogni sfaccettatura.

3. *Béla Balázs: un'arte nuova osserva la realtà*

La posizione di Balázs è, al di là dell'analisi che conduce Musil, ricca di prospettive e di interesse: è bene dunque riprendere alcuni temi già evidenziati dallo scrittore austriaco e sottolinearne altri che possono far progredire la nostra analisi e contribuire a gettare ulteriori ponti con le riflessioni che negli stessi anni conduceva Arnheim. Il primo orizzonte entro cui si svolgono le considerazioni di Balázs infatti è comune con quello dello psicologo berlinese e di tanti di quei teorici che all'inizio del Novecento indagarono lo statuto del cinema con l'intenzione di rintracciarne lo specifico, di fondare un'«estetica cinematografica», di sottolineare analogie e differenze con le altre arti, di insegnare a «vedere e a giudicare un film» ³⁵ con criteri specificamente cinematografici. Nel cinema infatti tale esigenza è, secondo Balázs, più forte rispetto alle altre arti poiché il giudizio del pubblico contribuisce in maniera ancora più decisiva nell'indicazione del valore dei film: il cinema è arte di massa, è un prodotto industriale che si rivolge a un vasto ed eterogeneo pubblico capace di determinare il successo ma che deve inoltre esprimere un giudizio di valore ben fondato che non applichi solamente criteri validi per le altre arti alla nuova ma ne elabori di specifiche. Già Musil aveva evidenziato lo stretto nesso tra teoria ed evoluzione del cinema, «l'unica arte di cui si conosca la data di nascita» ³⁶ e della quale è possibile seguire lo sviluppo della tecnica che si fa arte e dell'arte che determina la propria tecnica e che di conseguenza determina un suo nuovo linguaggio, un nuovo modo di rappresentare e dunque di creare relazioni con il reale. Alcuni esempi di Balázs possono ben chiarire come si formò il linguaggio di questa nuova arte e come esso determina anche la percezione del reale: infatti basta evidenziare le differenze tra la percezione e la rappresentazione degli oggetti, dei loro singoli elementi e delle relazioni

spaziali e temporali che il cinema consente rispetto al teatro, forma d'arte che a esso si avvicina e con la quale ha elementi in comune. Nel cinema a differenza che nel teatro la distanza tra lo spettatore e la scena è variabile, questa è suddivisibile in parti e per mezzo del montaggio le relazioni tra questi elementi sono variate e gestite col fine di determinare il senso della narrazione; tutto ciò inoltre avviene conservando l'unità dell'insieme e contemporaneamente senza che questa soverchi i singoli elementi secondo l'ordine che il regista ha ricostruito. Si richiede dunque allo spettatore una nuova abilità, lo sviluppo di una sensibilità specifica per l'esperienza del cinema, l'acquisizione di una nuova capacità volta alla comprensione del significato del film: se risultano innanzi tutto gustosi gli aneddoti di Balázs sul funzionario coloniale inglese e sulla domestica siberiana alla loro prima esperienza del cinema ³⁷, sono tuttavia indice della necessità cogente di porsi in maniera nuova nei confronti del film, della necessità di imparare a vedere quella che a primo avviso sembra una mera riproduzione della realtà. Balázs dunque rileva che nel breve volgere di vent'anni non solo si è determinato lo statuto del cinema come arte, si sono individuate le sue regole e si è specificata la sua tecnica e di conseguenza il suo linguaggio ma, al contempo e in stretta connessione, si è formato lo sguardo dello spettatore che ha acquisito la capacità di comprendere la grammatica che sottostà alle immagini che scorrono sullo schermo comprendendo non solo gli eventi rappresentati ma anche quelli non immediatamente mostrati e che sono determinati dalle scelte – tecniche, di montaggio, di stile del regista.

In questa prospettiva è bene dunque secondo Balázs evidenziare che il cinema, in quanto nuova e autonoma forma d'arte, *produce* – non semplicemente riproduce – a partire dall'inquadratura: uno stesso oggetto ripreso con due inquadrature differenti infatti non darà luogo alla stessa immagine ma a due differenti espressioni del «modo di vedere» dell'operatore; tale differenza emergerà al momento della proiezione sullo schermo ed è lo specifico estetico del cinema ³⁸. Ulteriore conseguenza di ciò – e altro elemento specifico del cinema – è l'identificazione che lo spettatore prova (connessa all'eliminazione della distanza tra questi e l'opera) con l'azione che si svolge sullo schermo, l'acquisizione della stessa prospettiva del personaggio, la sovrapposizione degli occhi dello spettatore all'obiettivo della macchina da presa: per Balázs è dunque una sorta di rivoluzione estetica rispetto alla tradizione occidentale che poneva una certa distanza tra l'opera e il fruitore, tra la sfera dell'arte e la quotidianità, tra la realtà e la sua rappresentazione. Le tecniche che determinano questa nuova rappresentazione sono di conseguenza il fondamento da indagare sia per elaborare una teoria del cinema sia per comprendere lo specifico del cinema e il suo modo di rappresentare: «Il *taglio* (montaggio), ossia l'ordinamento delle varie parti dell'immagine, costituisce [...] la *composizione mobile*

del film, l'architettura che si forma»³⁹ e determina la struttura del film completando il lavoro cominciato con l'inquadratura; questa infatti non può da sola determinare un senso che si definisce dall'associazione di più d'una, dalla completezza che esse insieme stabiliscono poiché le singole inquadrature possono avere un significato esclusivo, isolato, che però necessita di altre per darne uno più ampio e complessivo. Caratteristica peculiare del cinema è dunque per Balázs la possibilità di acquisire un determinato punto di vista sulla realtà, poterlo mutare di continuo e, di conseguenza, assumere in ogni inquadratura (o serie di inquadrature connesse con il montaggio) uno sguardo creativo e produttivo che non si limita a riprodurre ciò che riprende: esempio paradigmatico di questa possibilità è il primo piano, e in modo ancora più preciso il primo piano del volto, capace di esprimere al massimo grado queste caratteristiche del cinema.

In conclusione, per Balázs il cinema sviluppa una sorta di nuova facoltà percettiva dell'uomo, un nuovo modo di fare esperienza della realtà, fonda una nuova modalità di visione (che caratterizzerà il Novecento) poiché «il cinema non crea forme originarie, ma attraverso l'inquadratura svela sotto specie di esperienza vissuta le forme esistenti della realtà»⁴⁰: non vi è dunque contrapposizione tra realtà e verità bensì, per mezzo dell'ordine che il regista dà alle immagini della realtà che riprende al fine di essere chiaro e intelligibile, si crea un senso nuovo, si articolano in maniera inedita i materiali del reale in modo tale che lo spettatore possa comprenderlo; vi è insomma una sorta di «*legge fondamentale di qualsiasi rappresentazione*», una sorta di teleologia insita nella rappresentazione stessa che fa sì che lo spettatore comprenda il significato di una sequenza montata di immagini riconoscendole sensate, familiari, vere ma al tempo stesso arbitrarie, di parte, connesse secondo il piano del regista, «*il principium stilisationis* che guida la scelta e la composizione delle immagini»⁴¹.

4. Rudolf Arnheim: lo specifico del nuovo medium

Negli stessi anni in cui si è svolta la riflessione di Balázs, da una prospettiva solo in parte differente, Arnheim sviluppava quelle interessanti riflessioni che confluiranno in *Film come arte*: Balázs e Arnheim si posero il problema della specificità del cinema, evidenziando l'uno l'aspetto del montaggio e dell'inquadratura e sottolineando la forza del primo piano; l'analisi dell'altro piuttosto muove dalle presunte carenze della rappresentazione cinematografica rispetto alla ricchezza del reale (mancanza della terza dimensione, mancanza del colore, riduzione della profondità di campo) con il medesimo obiettivo fondativo dell'altro teorico.

L'indagine sin ora svolta ha posto dunque delle domande e proposto alcune soluzioni che la posizione di Arnheim può ulteriormente arricchire: il cinema può essere infatti quel *medium* che risveglia l'oc-

chio assopito dell'uomo del Novecento se asseconderà il suo specifico. Rilevato con precisione il valore artistico del cinema e superata la posizione che lo riteneva mera riproduzione della realtà, Arnheim evidenzia come sua peculiarità la capacità di dare una forma espressiva alla realtà: il cinema deve infatti spostare l'interesse dello spettatore dal soggetto alla forma, deve fargli vedere un qualcosa di conosciuto come se fosse una novità, deve spostare la sua attenzione al modo in cui avviene la rappresentazione; il film può inoltre creare nuove realtà, modificandone lo svolgimento spazio-temporale, creare legami simbolici nuovi. L'aspetto più interessante dell'analisi di Arnheim consiste nel fatto che queste capacità sono tutte connesse al *medium* cinema poiché gli stessi limiti tecnico-formali di quest'arte determinano il suo metodo espressivo: l'immagine cinematografica è specificatamente cinematografica, cioè è una forma originale di rappresentazione della realtà e in questo aspetto va dunque indagata. La prima riflessione da cui parte Arnheim è un tentativo di ribaltare un limite del cinema per farlo diventare un carattere distintivo: «le stesse proprietà che rendono la fotografia e il cinema forme soltanto imperfette di riproduzione, possono essere le forme indispensabili d'un mezzo artistico»⁴². L'interesse della posizione di Arnheim è duplice: innanzi tutto evidenziando lo specifico del cinema pone con autorevolezza fine a ogni dubbio circa l'artisticità di questa pratica; infatti il paragone tra «gli elementi fondamentali del mezzo cinematografico» e le «corrispondenti caratteristiche di quello che troviamo "nella realtà"»⁴³ consente di affermare che il cinema in quanto arte ha sue proprie peculiarità che lo distinguono dalle altre arti. La sensibilità di colui che compone l'inquadratura; le particolarità differenti della percezione dei due occhi e di quello singolo della macchina da presa, la riduzione della profondità dell'immagine che ne consegue; i diversi rapporti spazio-temporali che il cinema può creare a partire dalle tecniche di montaggio: questi per Arnheim i principali elementi che fanno del cinema un modo *unico* e *particolare* di percepire e rappresentare la realtà. In conclusione Arnheim sostiene che il cinema ha in se stesso

illimitate possibilità di plasmare e trasformare la natura. [...] L'artista ci fa vedere il mondo non solo come appare oggettivamente, ma anche soggettivamente. Crea una nuova realtà, in cui si possono moltiplicare le cose, fa andare indietro i loro movimenti e le loro azioni, deformandoli, ritardandoli o accelerandoli. Evoca mondi magici in cui la forza di gravità scompare, e forze misteriose muovono oggetti inanimati e ricompongono cose ridotte in frammenti. Crea ponti simbolici fra fatti e oggetti che nella realtà non hanno legame alcuno. Agisce sulla composizione della natura facendo fantasmi tremolanti e disintegrati di corpi e spazi concreti. Arresta, pietrificandolo, il moto in avanti del mondo e delle cose. Insuffla la vita nella pietra e le ordina di muoversi. Dallo spazio caotico e non limitabile crea immagini belle nella forma e di profondo significato, soggettive e complesse come nella pittura⁴⁴.

Delineato questo quadro d'insieme, Arnheim può dunque svilup-

pare un'estetica delle forme di espressione del cinema, una organica teoria del cinema e tessere le connessioni con le differenti forme di rappresentazione artistica. Lo statuto del cinema ancora negli anni Trenta del Novecento era ibrido, il riconoscimento di artisticità non era unanime e le diffidenze ereditate in buona parte dalla fotografia – sulla sua natura meramente e meccanicamente riproduttiva quindi non artistica – avevano trovato nuova linfa nella maggiore verosimiglianza data dal movimento del nuovo mezzo; merito di Arnheim è di capovolgere le accuse e farle divenire la caratteristica specifica del mezzo espressivo: la prima azione del regista, l'inquadratura, ha delle analogie con la visione perché entrambe sono possibili soltanto per «quelle parti del campo visivo che non gli siano nascoste da nessun oggetto intermedio»; la rappresentazione dunque dipende «dalla mia posizione relativamente all'oggetto o dal punto in cui lo colloco» e dunque per un corretto utilizzo di una macchina da presa «occorre una sensibilità alla sua natura che va al di là della semplice operazione meccanica»⁴⁵. Di conseguenza il compito di un regista è di sfruttare e padroneggiare questa sensibilità, acquisire un proprio punto di vista riconoscibile che possa divenire una precisa scelta stilistica o di poetica, utilizzare determinate inquadrature o particolari angoli di ripresa per significare qualcosa: un film dunque non deve mostrare un oggetto ma deve mostrare delle qualità.

Un altro esempio interessante della strategia di Arnheim volta a ribaltare i limiti in caratteristiche tipiche del nuovo mezzo espressivo è quello relativo ai confini dell'immagine e la loro relazione con quelli del campo visivo: questo è sì circoscritto ma tale limitatezza non è avvertita grazie ai continui movimenti degli occhi e della testa che rendono possibile abbracciare in uno sguardo enormi superfici sino a sostenere che «il nostro campo visivo è praticamente illimitato e infinito»⁴⁶; di contro, lo spazio della rappresentazione è limitato dalla cornice o dal bordo dello schermo e lo spettatore deve fondarsi unicamente sui dati provenienti dalla vista, senza l'ausilio di quelli provenienti dal resto del corpo (muscoli, senso d'equilibrio, forza di gravità). La macchina da presa deve allora fare dei suoi movimenti, delle carrellate e delle panoramiche, delle ottiche di differente focale e degli zoom, dell'apertura del diaframma e della profondità di campo un utilizzo tale da colmare questa lacuna e fornire allo spettatore le indicazioni necessarie per una completa comprensione della scena rappresentata (per esempio alternando campi lunghi e primi piani per facilitare la comprensione generale di una scena): anche questo limite del cinema – se inteso in maniera positiva e non coercitiva – lascia al regista ampie possibilità di intervento, di espressione e di creatività, mutando i rapporti spaziali tra i soggetti ripresi, le loro dimensioni o i loro dettagli, mostrandone alcuni ingranditi, altri nella minuzia dei particolari, altri per mezzo delle loro parti piuttosto che dell'insieme.

In conclusione «il cinema [...] ci offre [...] un'illusione parziale. Fino a un certo punto ci dà l'impressione della vita reale. [...] Il cinema può veramente rappresentare la vita reale – e cioè non creata artificiosamente – in un ambiente reale»; la sua grammatica dà così conto della «giustificazione artistica di quello che si chiama “montaggio”»⁴⁷. Così inquadrata, la posizione di Arnheim non può essere interpretata come una opposizione netta al montaggio bensì una sua rimodulazione che esprime un giudizio negativo su un utilizzo eccessivo che insiste sull'aspetto dell'illusione e dello straniamento a danno della corretta composizione delle singole inquadrature che sono la base del film e ne determinano tutta l'architettura e l'equilibrio; da qui nasce dunque l'accusa ai sovietici, primi teorici del montaggio, colpevoli di «considerare il montaggio l'unica caratteristica importante della cinematografia artistica – come dimostra l'uso spesso eccessivo che ne fanno – e si ha a volte l'impressione che considerino una pellicola non tagliata semplicemente un pezzo di realtà: come se un film compiuto fosse, per così dire, la natura tagliata»⁴⁸. Anche la singola inquadratura dunque ha un forte carattere espressivo e, di conseguenza, artistico poiché in essa si possono conciliare elementi dissonanti per esprimere un determinato senso, si mettono in atto i principi di ogni attività creativa di sintesi e riorganizzazione dei dati del reale. Il ritmo e il senso dunque dipendono nel racconto cinematografico innanzi tutto dal ritmo che determina ogni inquadratura e in secondo luogo da quello del montaggio che opera sul materiale già “ricco” delle singole inquadrature: quest'ultimo infatti oltre a segnare la più rilevante differenza con il teatro – forma d'arte che maggiormente si avvicina al cinema – esalta lo specifico del mezzo espressivo, sfrutta al meglio le potenzialità della macchina da presa, «frantuma il tempo, unisce cose separate nel tempo e nello spazio; e questo appare molto più simile a un processo tangibilmente creativo e formativo»⁴⁹. Arnheim piuttosto utilizza le analisi della *Gestalt* e di Wertheimer per trovare in esse un fondamento psicologico che possa condurre a una teoria del montaggio fedele ai meccanismi della percezione e dell'effetto di illusione tipico del cinema: il «montaggio impercettibile» è infatti applicazione degli studi sul movimento stroboscopico di Wertheimer, si basa sulle relazioni tra le angolazioni delle inquadrature, i loro contenuti e il tempo e lo spazio, giustifica l'accostamento di «inquadrature non collegate nel tempo e nello spazio, ma dove l'unità d'azione è così forte che neanche si avverte l'uso del montaggio, e i fenomeni che ne risultano appaiono fatti veramente avvenuti»⁵⁰. Il legame tra le differenti immagini che così lo spettatore percepisce spinge Arnheim ad avanzare l'ipotesi che, tutto sommato, inteso in questa maniera il montaggio non sia più tale, perché la discrepanza tra le inquadrature si perde a vantaggio di un insieme ben combinato in cui le differenti parti danno vita a un nuovo insieme dotato di caratteristiche di unità, omogeneità ed equilibrio ben

diverso dalla singola somma delle parti che lo compongono: già ogni singolo fotogramma, prodotto delle scelte di ogni singola inquadratura, è risultato di precise scelte tecniche e artistiche del regista possibili perché la ripresa non è registrazione passiva del reale ma conseguenza di quei processi percettivi ed estetici sin ora descritti.

5. Conclusioni

L'analisi strutturale-percettiva della *Gestaltpsychologie* è stata il principio ordinatore secondo cui questa ricerca ha percorso le riflessioni di Musil, Balázs e Arnheim: la modalità di esperire la realtà in vista della sua rappresentazione in un film assume connotazioni che trasformano ogni singola esperienza in una esperienza capace di trascendere il suo più semplice e immediato significato e di rimandare a un senso complessivo; esso non è determinato dalla somma delle parti ma dal nuovo insieme che si è definito poiché il film è un *medium* dotato di una capacità mimetica e di immedesimazione da parte dello spettatore maggiore rispetto a tutti i precedenti ma, allo stesso tempo, con dei limiti così coercitivi che ne determinano fortemente la natura. Riprendendo i termini con i quali la tradizione filosofica ha fatto riferimento all'esperienza, si tratta di far divenire una *Erlebnis* una *Erfahrung*: l'esperienza vissuta con riferimento alla sua immediatezza e puntualità, un'esperienza ancora priva di verità, deve divenire un'esperienza che ritorna su se stessa dando un nuovo valore conoscitivo alla realtà, un'esperienza di verità, ricca di nuove conoscenze ma al tempo stesso non esaustiva della ricchezza del reale. Un'esperienza soggettiva e personale che miri dunque a essere codificata per essere comunicata, non più connessa soltanto all'accidentalità del singolo ma resa esemplare poiché diviene capace di leggere il proprio tempo e di diventarne specchio ⁵¹.

È emersa dunque la peculiarità del fatto cinematografico, la sua specifica capacità di ristrutturazione del reale in base a una selezione di alcuni elementi significativi: la rappresentazione cinematografica è dotata di senso complessivo sovrabbondante rispetto alle singole parti che la costituiscono; la sua natura è determinata dalla forma che assume, dal mezzo che utilizza. Tale mezzo è stato capace di rendere conto di un nuovo modo di fare esperienza tipico del Novecento ed è, anzi, divenuto mezzo principe con cui il ventesimo secolo si è espresso: in un continuo rimando tra realtà e finzione, l'esperienza del cinema è divenuta così capace di modificare la realtà, di rendere maggiormente intelligibile l'esperienza quotidiana, di formare uno sguardo nuovo sulla realtà.

¹ R. Musil, *Ansätze zu neuer Ästhetik. Bemerkungen über eine Dramaturgie des Films*, "Die Neue Merkur", marzo 1925; trad. it. di A. Casalegno, *Spunti per una nuova estetica. Osservazioni su una dramaturgia del film*, in Id., *Sulla stupidità e altri scritti*, Milano, Mondadori 1987, p. 273. Numerose annotazioni nei *Diari* dello scrittore che rendono conto di

film visti manifestano l'interesse costante per il cinema. Devo l'origine di queste riflessioni intorno a Musil all'amicizia con Salvatore Tedesco e al nostro continuo dialogo.

² Ivi, p. 153. È possibile intanto indicare un primo nesso tra la posizione di Musil e la psicologia della *Gestalt*: è interessante infatti notare che il rapporto tra teoria e prassi dell'artista non è rigidamente gerarchizzato né la prima determina in maniera cogente l'altra poiché «non occorre affatto che sia giusta [una teoria], per ispirare grandi opere. Quasi tutte le grandi scoperte dell'umanità hanno preso le mosse da una falsa ipotesi» (*ibid.*). Si tratta dunque di un approccio simile a quello descritto da Kuhn nella *Prefazione de La struttura delle rivoluzioni scientifiche*: e non a caso tra le letture che lo influenzarono indica alcuni articoli sulla psicologia della percezione e in modo particolare di psicologi della *Gestalt* (cfr. T. Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago, University of Chicago 1962; trad. it. di A. Carugo, *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, Torino, Einaudi 1995, pp. 9 e 139 ss.). Dunque in entrambi i modelli – quello di Musil lettore di Balázs e quello di Kuhn – è forte l'assonanza nel primo e l'influenza nell'altro della *Gestaltpsychologie*: la teoria per lo scrittore austriaco non deve essere un vincolo che irrigidisce l'operare dell'artista e lo blocca sino a una elaborazione certa e completa; dal canto suo Kuhn riconosce al riorientamento gestaltico la capacità di rendere ordinata e dotata di senso una situazione a prima vista confusa. Allora la teoria e la prassi artistica, lungi da essere determinate in maniera autonoma e intransigente, devono dialogare e determinarsi in un rapporto di reciprocità, devono essere considerate come un insieme, in modo tale che anche una teoria inesatta possa essere verificata in una prassi capace di renderla esatta.

³ F. Casetti, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Milano, Bompiani 2005, p. 56. La coppia cinema-Novecento è centrale nella riflessione di Casetti poiché il cinema si è caratterizzato come l'arte di quel secolo ed è stato utilizzato come paradigma di riferimento per comprenderne l'evoluzione: il rapporto tra arte e tecnica, la relazione tra realtà e sua rappresentazione, il nesso tra sapere e saper fare sono problemi che la riflessione sul cinema ha provato a chiarire ponendosi dalla sua peculiare prospettiva. Le immagini proiettate sullo schermo hanno così rappresentato l'evoluzione del secolo, il mutare di prospettiva, lo sviluppo dell'arte e della riflessione su di essa: senza dubbio il cinema non solo ha caratterizzato e determinato la realtà del secolo ma ha «definito la maniera in cui andava percepito il mondo» (ivi, p. 10). Dato questo assunto Casetti può a ben diritto affermare che il cinema è stato l'*occhio del Novecento* poiché è stato in grado di sfruttare al meglio elementi quali la capacità comunicativa, quella di messa in forma e quella negoziale tipiche della modernità. Lo sguardo elaborato dal cinema è stato inoltre vincente poiché è «all'insegna dell'*ossimoro*» (ivi, p. 12), dunque capace di restituire la ricchezza e la contraddizione del reale, di legare in una dialettica elementi eterogenei e complessi, di tessere i nessi sotterranei e non immediatamente evidenti, di ricondurli tutti a unità senza tuttavia cancellarne le peculiarità. I film hanno quindi fatto vedere la realtà, le hanno dato una forma, l'hanno narrata e disciplinata, su essa hanno riflettuto incarnando a pieno lo spirito del secolo: se la posizione di Benjamin è corretta e dunque le caratteristiche principali dell'immagine del mondo novecentesca sono l'esigenza di superare la lontananza tra soggetto e oggetto e di evidenziare la multifaccialità – a volte nascosta – degli oggetti, il cinema ha assolto questo compito. Esso è stato il *medium* capace di diffondere, reinterpretare, rilanciare e trovare un punto d'incontro di esigenze diffuse e ritenute di prioritaria importanza per il Novecento, di dar loro una forma intelligibile e condivisa. D'altra parte un ragionamento simile è quello di Balázs seppure secondo una prospettiva e con intenti differenti: Balázs con il suo approccio marxista infatti evidenzia come il cinema segna per le masse il superamento della loro separazione con i mezzi di comunicazione di massa basati sulla scrittura, come quest'arte possa essere da chiunque immediatamente fruibile e comprensibile (fatte le dovute differenze di epoche, è lo stesso rapporto esistente tra il testo della Bibbia e la *Bibbia pauperum* degli affreschi di Giotto). Su questo punto cfr. B. Balázs, *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst*, Wien, Globus 1949; trad. it. di G. e F. Di Giammatteo, *Il film. Evoluzione ed essenza di un'arte nuova*, Torino, Einaudi 2002, pp. 5, 30 ss.; Id., *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2001(I ed.: Wien und Leipzig, Deutsch-Osterreichisches Verlag 1924); trad. it. di S. Terpin, *L'uomo visibile*, Torino, Lindau 2008, p. 123 ss. E inoltre F. Casetti, *L'esperienza filmica e la ri-locazione del cinema*, "Fata Morgana", 4, 2008, p. 25; S. Tedesco, *Estetica, antropologia filosofica e cinema*, ivi, p. 136.

⁴ Più avanti Musil stesso evidenzia, citando Balázs, come «tutte le cose nel film abbiano significato simbolico [...]. Si potrebbe dire semplicemente: che abbiano un significato; avere cioè, oltre al proprio senso, un altro senso». Vale a dire che esse hanno «una specie di tim-

bro emotivo, collegato ai processi di astrazione e dissociazione dei quali abbiamo parlato. In realtà le concatenazioni psicologiche sono quasi sempre così intrecciate fra loro che il tutto è determinato dai particolari, ma anche i particolari dal tutto. Perciò se le impressioni, sciogliendosi dalla cornice abituale, acquistano un'intensità particolare e sorprendente, ciò sembrerebbe dimostrare che esse sono entrate in una nuova concatenazione» (R. Musil, *Ansätze zu neuer Ästhetik*, cit., p. 160): vedremo più avanti in che maniera questa prospettiva apra le porte a un nuovo modo di porsi nei confronti del reale e determini in maniera nuova rispetto ad ogni altra arte il rapporto tra la percezione e la rappresentazione.

³ «Il film non ha ancora percepito il suo vero senso, le sue reali possibilità... Esse consistono nella possibilità che gli è peculiare di portare all'espressione con mezzi naturali e con una capacità di convincimento assolutamente incomparabile ciò che è magico, meraviglioso, soprannaturale» (F. Werfel, *Ein Sommernachtstraum. Ein Film nach Shakespeares von Reinhardt*, "Neues Wiener Journal", citato da W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in Id., *Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1991, VII/1, pp. 471-508; trad. it. di E. Filippini, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi 2000, p. 31).

⁴ R. Musil, *Ansätze zu neuer Ästhetik*, cit., p. 155.

⁵ Ivi, pp. 155-56. I termini condensazione e spostamento provengono da *L'interpretazione dei sogni* di Freud: il primo fa riferimento al fatto che il sogno «è scarno, misero, laconico, in confronto alla mole e alla ricchezza dei pensieri del sogno. Il sogno, trascritto, riempie mezza pagina; l'analisi che contiene i pensieri del sogno ha bisogno di uno spazio sei, otto, dodici volte maggiore»; lo spostamento invece rende conto del fatto che «ciò che nei pensieri del sogno è palesemente il contenuto essenziale, non viene necessariamente rappresentato nel sogno. Il sogno è per così dire *diversamente centrato*: il suo contenuto è impietato su altri elementi, diversi dai pensieri del sogno» (cfr. S. Freud, *Die Traumdeutung*, Leipzig, Deuticke, 1900; in Id., *Gesammelte Werke*, London, Imago Publishing co. 1942, voll. II-III; trad. it. di E. Fachtinelli e H. Trettl, *L'interpretazione dei sogni*, in Id., *Opere*, Torino, Boringhieri 1969², vol. II, pp. 259, 282. Sul rapporto di Musil con la psicanalisi cfr. anche le rapide considerazioni in E. De Angelis, *Robert Musil. Biografia e profilo critico*, Torino, Einaudi 1982, p. 71 ss.). Spesso inoltre è stato accostato il meccanismo di funzionamento del cinema a quello del sogno, situazione in cui «spostamenti di intensità fra i suoi elementi vi inducono un mutamento di valore psichico [...]. Lo spostamento avviene di regola nel senso che un'espressione incolore e astratta del pensiero onirico viene scambiata con un'altra, plastica e concreta. [...] Per il sogno ciò che è plastico è *raffigurabile*, si può inserire in una situazione, là dove l'espressione astratta offrirebbe alla raffigurazione onirica difficoltà in certo qual modo analoghe a quelle presentate dall'illustrazione di un editoriale politico». Dunque l'ampliamento di significato che va al di là dei singoli elementi consente, tanto al sogno quanto al film, di svolgere una funzione narrativa più completa rispetto ai singoli dati presentati, di creare nessi capaci di integrare il significato immediato. Freud insiste inoltre sulla chiave linguistica dello spostamento basata sullo «scambio della formulazione verbale di un elemento con quella di un altro», situazione che rispetto all'interpretazione simbolica (la cui chiave interpretativa viene scelta in maniera del tutto arbitraria) offre il vantaggio di «chiavi [di interpretazione] generalmente note e date dall'uso costante della lingua» (cfr. S. Freud, *Die Traumdeutung*, cit., pp. 312-14). Vedremo oltre come quest'ultima ipotesi offra a Musil una nuova apertura per mezzo della metafora capace anch'essa di creare nuovi nessi con le cose.

⁶ R. Musil, *Ansätze zu neuer Ästhetik*, cit., p. 156.

⁷ Ivi, p. 157.

⁸ Ivi, pp. 157-58.

⁹ Ivi, p. 159. Tale atteggiamento è mirabilmente descritto da Musil: «Recita piano una poesia, fra te e te, durante l'assemblea di una società per azioni, e l'assemblea diventerà di colpo altrettanto assurda, quanto è assurda la poesia durante l'assemblea» (*ibid.*).

¹⁰ Ivi, p. 163.

¹¹ Ivi, p. 165.

¹² Ivi, pp. 166-67.

¹³ Ivi, p. 169. Questo stato di cose spiega inoltre l'intraducibilità di una specifica forma d'arte in un'altra, poiché ognuna si specifica in determinati mezzi espressivi e rappresenta secondo proprie modalità lo scarto – ora minore ora maggiore – tra le differenti arti e la realtà, lo scarto tra intenzioni dell'artista e la concreta realizzazione nell'opera.

¹⁴ Cfr. R. Musil, *Beitrag zur Beurteilung der Leheren Machs*, Reinbek bei Hamburg,

Rowohl 1980; trad. it. di M. Montanari, *Sulle teorie di Mach*, Milano, Adelphi 1973. Cfr. inoltre il resoconto dello stesso Musil in una lettera a Johannes von Allesch in Id., *Prosa und Stücke. Kleine Prosa. Aphorismen. Autobiographische Essays und Reden. Kritik. Briefe (1901-1942)*, Reinbek bei Hamburg 1978-81; trad. it. di A. Casalegno, B. Cetti Marinoni, L. Mannarini, R. Malagoli, M. Olivetti, *Saggi e lettere*, vol. II, pp. 528-29; cfr. inoltre, ivi, pp. 662-63.

¹⁷ Ivi, p. 176.

¹⁸ Ivi, p. 273.

¹⁹ Faccio evidentemente riferimento a R. Musil, *Über Rober Musil's Büchner*, saggio apparso anonimo sulla rivista *Der lose Vogel* nel numero 7 del 1913 (trad. it. di A. Casalegno, *Sui libri di Robert Musil*, in Id., *Sulla stupidità e altri scritti*, cit., pp. 38, 41).

²⁰ A questo proposito Musil indica un testo «straordinario» che affronta in maniera nuova e convincente i problemi in questione riassumibili nella formula «non ingannare te stesso; fai affidamento sulle impressioni dei tuoi sensi; mira sempre al sodo!»: W. Köhler, *Die physischen Gestalten in Ruhe und in stationären Zustände. Eine naturphilosophische Untersuchung*, Braunschweig, Vieweg 1920 (cfr. R. Musil, *Das hilflose Europa oder Reise vom Hundertsten ins Tausendste*, “Ganymed. Jahrbuch für die Kunst”, n. 4, 1922; trad. it. di A. Casalegno, *L'Europa abbandonata a se stessa ovvero Viaggio di palo in frasca*, in Id., *Sulla stupidità e altri scritti*, cit., p. 117 e Id., *Prose und Stücke*, cit., vol. II, p. 604).

²¹ R. Musil, *Der mathematische Mensch*, “Der Lose Vogel”, n. 10-12, aprile-giugno 1913; trad. it. di A. Casalegno, *L'uomo matematico*, in Id., *Sulla stupidità e altri scritti*, cit., p. 48. Cfr. inoltre *L'utopia della vita esatta* in R. Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Reinbeck bei Hamburg, Rowolt 1978; trad. it. di A. Rho, G. Benedetti e L. Castaldi, *L'uomo senza qualità*, Torino, Einaudi 1996, parte II, cap. 61: Ulrich si trova infatti a dover affrontare dilemmi della stessa natura alla ricerca di un'attività consona alle proprie capacità e ai propri interessi, un'attività in grado di tenere insieme sia la sua formazione matematica, che tuttavia non lo soddisfa a pieno, sia l'inquietudine che lo attanaglia e gli elementi riconducibili alla componente sentimentale e ‘non razionale’ del suo carattere.

²² R. Musil, *Stizze der Erkenntnis des Dichters*, “Summa”, n. 4, 1918; trad. it. di A. Casalegno, *Schizzo della conoscenza del poeta*, in Id., *Sulla stupidità e altri scritti*, cit., pp. 71-73.

²³ Ivi, p. 75.

²⁴ Ivi, pp. 74-75.

²⁵ «Nessun sistema di pensiero può essere in contraddizione con l'esperienza, né con le deduzioni correttamente ricavate dall'esperienza: in questo senso è empiristica ogni filosofia seria» (R. Musil, *Geist und Erfahrung. Anmerkung für Leser, welche dem Untergang des Abendlandes entronnen sind*, “Der Neue Merkur”, marzo 1921; trad. it. di A. Casalegno, *Spirito ed esperienza. Note per i lettori scampati al tramonto dell'Occidente*, in Id., *Sulla stupidità e altri scritti*, cit., p. 88).

²⁶ Ivi, p. 95.

²⁷ «Noi non possediamo troppo intelletto e troppo poca anima, ma usiamo troppo poco intelletto nelle faccende dell'anima. Tutte le colpe di cui si accusa l'intelletto possono essere ridotte a una sola: il nostro pensiero si muove abitualmente da pensiero a pensiero e da fatto a fatto, escludendo del tutto il nostro Io. Noi non pensiamo e non agiamo sul nostro Io» (R. Musil, *Das hilflose Europa*, cit., p. 127). Né a questo punto non può destare eccessiva sorpresa che il modello proposto da Musil sia una «piccola teoria» di stampo prettamente gestaltico: «La nostra mente e il nostro cuore elaborano tanto meglio le impressioni che hanno ricevuto quanto più le impressioni sono collegate fra loro. Quanto meno, cioè, si tratta di impressioni isolate. Se possiamo contare su un sistema, o se il sistema è già nelle cose stesse, noi rendiamo di più» (R. Musil, *Bücher und Literatur*, “Die Literarische Welt”, 15, 22, 29 ottobre 1926; trad. it. di A. Casalegno, *Libri e letteratura I*, in Id., *Sulla stupidità e altri scritti*, cit., pp. 185). Cfr. anche R. Musil, *Il letterato e la letteratura*, Milano, Guerini 1994, p. 32.

²⁸ R. Musil, *Rede zur Rilke-Feier*, discorso pronunciato durante una commemorazione il 16 gennaio 1927 e pubblicato nello stesso anno a Berlino dall'editore Rowohl; trad. it. di A. Casalegno, *Discorso in onore di Rainer Maria Rilke*, in Id., *Sulla stupidità e altri scritti*, cit., pp. 219.

²⁹ R. Musil, *Wege zur Kunstbetrachtung*, “Prager Presse”, 16 ottobre 1921; trad. it. di A. Casalegno, *Come accostarsi all'arte*, in Id., *Saggi e lettere*, cit., vol. I, p. 263. Cfr. J. von Allesch, *Wege zur Kunstbetrachtung*, Dresden, Sibyllen 1921.

³⁰ «Eccoci dunque arrivati al ruolo della forma nell'espressione intellettuale e artistica, e su questo argomento non ho proprio da insegnarti nulla che tu non sappia meglio di me. È particolarmente interessante notare le diverse gradazioni con cui la gente percepisce o non percepisce l'unità formale del mio libro, a seconda che sia costretta a leggerlo stentatamente col naso incollato sulla pagina oppure no. Ma a questo punto, se tu spiegassi qual è la forma del libro, e come io mi sia adoperato perché compenetrasse ogni sua parte, renderesti un grosso servizio a me e alla comprensione dell'opera» (R. Musil, *Prosa und Stücke*, cit., vol. II, pp. 732-33, Cfr. inoltre p. 602).

³¹ R. Musil, *Wege zur Kunstbetrachtung*, cit., pp. 264-65.

³² R. Musil, *Ansätze zu neuer Ästhetik*, cit., p. 173.

³³ R. Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, cit., pp. 679, 675.

³⁴ Della stessa natura è secondo Blanchot il rapporto tra l'esperienze dell'autore e quelle del suo personaggio: Musil è «uomo di una volta, uomo tutto moderno», conscio grazie alla formazione scientifica dell'«ideale della precisione, la cui assenza gli rende vane e mal sopportabili le opere letterarie. L'impersonalità del sapere, l'impersonalità dello scienziato gli rivelano un'esigenza con la quale egli si sente rischiosamente d'accordo; e cerca di capire quali trasformazioni tale esigenza potrebbe arrecare alla realtà, se la realtà del suo tempo non fosse in ritardo di un secolo sul sapere del suo tempo» (M. Blanchot, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard 1959; trad. it. di G. Ceronetti e G. Neri, *Il libro a venire*, Torino, Einaudi 1969, pp. 142-43). Medesimo è il carattere di Ulrich: «capace dell'esattezza più alta e dell'estrema dissoluzione, disposto a soddisfare il suo rifiuto delle forme cristallizzate sia attraverso l'indefinito scambio delle formulazioni matematiche, sia attraverso la ricerca dell'informe e dell'informulato, volto infine a sopprimere la realtà dell'esistenza per tenerla tra il possibile, che è senso, e il nonsenso dell'impossibile» (ivi, p. 148).

³⁵ B. Balázs, *Der Film*, cit., p. 6. Somaini sottolinea le analogie della posizione di Balázs con la nuova cultura visuale che il cinema comporta a partire dalla distinzione di Lessing tra arti del tempo e dello spazio; caratterizza il nuovo ruolo dello spettatore (con ulteriori analogie con le riflessioni sulla prospettiva rinascimentale di Panofsky); ricorda inoltre che Balázs evidenzia la capacità del cinema di mostrare il «volto delle cose, [...] l'espressione visibile di un carattere unico e irriducibile [...] con il proprio sguardo fisiognimico» capace di «cogliere la fisionomia ossia la dimensione espressiva, simbolica, animata del mondo sensibile» (A. Somaini, «Il mondo nel colorito di un temperamento». *Cinema ed estetica delle atmosfere*, "Fata Morgana" 1, 2007, p. 55 ss. Cfr. inoltre i relativi passi di B. Balázs, *Der sichtbare Mensch*, cit., riportate da Somaini).

³⁶ B. Balázs, *Der Film*, cit., p. 10.

³⁷ Cfr. ivi, pp. 24-25. Di certo non meno interessante – e certamente meno ingenua – è il ricordo della fascinazione delle prime esperienze cinematografiche di Walter Benjamin: seppure declinate sul registro della malia sono indice della necessità di acquisire un nuovo sguardo, di guardare oggetti ed esperienze quotidiane e comuni in maniera differente alla ricerca del nuovo significato che esse assumono (cfr. W. Benjamin, *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1950; trad. it. di M. Bertolini Peruzzi, *Infanzia berlinese*, Torino, Einaudi 1973, p. 13 ss.).

³⁸ «La trasformazione decisiva, e storicamente più significativa, introdotta dal cinema in campo estetico, è questa: non soltanto ci ha mostrato *altre cose*, ma ce le ha mostrate in *modo diverso*» (B. Balázs, *Der Film*, cit., p. 39). E ancora: «Grazie alla successione delle inquadrature, il regista è in grado di mettere in rilievo alcune cose e di trascurarne altre: non ci *mostra* soltanto il film ma ce ne comunica il *significato*. Con questo, la personalità dell'artefice del film viene posta in primo piano» (ivi, p. 21). Aggiunge infine Balázs che ciò ha ridotto la distanza tra soggetto e opera, ha reso questa più familiare, in termini benjaminiani l'ha privata dell'aura.

³⁹ Ivi, p. 47.

⁴⁰ Ivi, p. 115.

⁴¹ Cfr. ivi, p. 171 ss.

⁴² R. Arnheim, *Film als Kunst*, Berlin, Rowohlt 1932; n. ed. riv. e ampl. *Film as Art*, Berkeley, Berkeley University Press 1957; trad. it. di P. Godetti, *Film come arte*, Milano, Feltrinelli 1989, pp. 14-15.

⁴³ Ivi, p. 21.

⁴⁴ Ivi, pp. 117-18.

⁴⁵ Ivi, pp. 22-23.

⁴⁶ Ivi, p. 27.

⁴⁷ Ivi, pp. 34-35.

⁴⁸ Ivi, p. 81.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ Ivi, p. 92.

⁵¹ Cfr. W. Benjamin, *Erfahrung und Armut*, "Die Welt im Wort", 1, 7 dicembre 1933, n. 10, ora in Id., *Gesammelte Schriften*, cit., II/I, pp. 213-19; trad. it. di F. Desideri, *Esperienza e povertà*, in Id., *Scritti 1932-1933*, Torino, Einaudi, pp. 539-44 che sottolinea il ruolo conoscitivo dell'esperienza in relazione al patrimonio culturale ed evidenzia la necessità di ricominciare da capo del Novecento ormai privo di reali esperienze fondanti. Cfr. inoltre L. Amoroso, "Erfahrung" e "Erlebnis". *Idee per una fenomenologia del senso*, "Teoria", 1/1984, pp. 71-97 che ripercorrendo l'evoluzione storica dei due concetti attraverso Kant, Hegel, Dilthey, Husserl sino a Heidegger e a Gadamer prospetta una fenomenologia del senso capace di rendere conto della variegata ricchezza delle esperienze senza tuttavia esaurirla.

Due livelli di sopravvenienza estetica

di Filippo Focosi (Macerata)

La teoria della sopravvenienza estetica è una delle principali teorie di cui l'estetica analitica si è occupata negli ultimi trent'anni. Nel leggere diversi articoli su questo tema, un'idea si è da subito insinuata nei miei pensieri, ed è riapparsa costantemente fino a diventare un'idea fissa: ci sono due livelli di sopravvenienza. Quest'idea ha trovato conferma nei lavori di diversi autori di area analitica, ma il più delle volte solo implicitamente o per brevi cenni. Lo scopo del presente saggio è quindi quello di affrontare la questione in maniera articolata e approfondita. Inizieremo con un'esposizione della teoria della sopravvenienza estetica, di cui verranno esaminati e difesi i concetti portanti, in particolare la nozione di proprietà estetiche. Dalla considerazione di alcune delle difficoltà in cui tale teoria si imbatte, seguirà naturalmente l'introduzione di un secondo livello di sopravvenienza, il quale verrà sottoposto a un'analisi strutturalmente parallela a quella effettuata per il primo livello e che ci porterà a prendere in esame alcuni dei concetti chiave appartenenti all'ambito estetico, come quelli di esperienza, piacere e valore. Infine si valuterà la possibilità dell'esistenza di un terzo livello di sopravvenienza, possibilità che sarà in ultimo rigettata.

1. Esposizione e breve difesa della teoria della sopravvenienza estetica

La teoria della sopravvenienza estetica nasce per dare una risposta alla seguente domanda: qual è la natura delle proprietà estetiche? Prima ancora però che sorgesse tale teoria, il filosofo inglese Frank Sibley ha affrontato la medesima questione in alcuni seminali articoli, che contengono *in nuce* ciò che la dottrina della sopravvenienza estetica dirà in seguito. A partire dal 1959, anno di pubblicazione di *Aesthetic Concepts*, Sibley definisce i concetti (ovvero termini, proprietà, qualità, attributi, aspetti, ecc.) estetici come «taste concepts»¹. Egli fornisce anche una lista di tali concetti, raggruppando sotto l'etichetta di estetico i seguenti termini: unificato, bilanciato, integrato, inanimato, sereno, fosco, dinamico, potente, vivace, delicato, commovente, quieto, sentimentale, tragico. Tale lista non va secondo Sibley intesa come definitiva, ma solo come indicativa; inoltre va notato che, sebbene alcuni termini (come unificato o integrato) siano più specificatamente estetici, altri provengono da ambiti diversi e sono utilizzabili in un discorso

estetico solo in virtù di uno slittamento metaforico del loro significato (si pensi a “tragico”, “sentimentale” o ad altri termini non compresi nella lista). Ciò che fa di un termine un concetto estetico sta quindi nel fatto che esso, per poter essere attribuito a un determinato oggetto o evento, richiede l'esercizio del gusto, ovvero di una particolare forma di sensibilità o percezione, distinta dalla preferenza personale e posseduta ad un grado elevato e raffinato solo da pochi individui. «Le persone – sostiene Sibley – devono *vedere* la grazia o l'unità di un'opera, *sentire* la tristezza o la frenesia nella musica, *percepire* lo splendore di una combinazione di colori, *avvertire* il potere di un racconto o la sua atmosfera»². L'identificazione degli *aesthetic concepts* con i *taste concepts* rischia però di sfociare in una circolarità viziosa, dato che il gusto stesso viene definito come «la capacità di *notare* o *vedere* o *dire* che determinati oggetti possiedono determinate qualità»³, ovvero le qualità estetiche. Ma Sibley corre subito ai ripari introducendo una distinzione che sarà la base di numerose e importanti riflessioni negli anni a seguire, vale a dire la distinzione tra estetico e non-estetico.

Per proprietà non-estetiche Sibley intende quelle proprietà che per essere rilevate richiedono non già l'esercizio del gusto, ma solo l'impiego di normali capacità percettive e intellettive. Esse possono essere costituite dalle linee curve o dall'accostamento di colori in un dipinto, dalla dinamica di un brano musicale, dal *plot* narrativo di un romanzo, e via dicendo. Ora, Sibley sostiene che le proprietà estetiche di un oggetto (1) sono distinte dalle sue proprietà non-estetiche e (2) dipendono dalle proprietà non-estetiche sia per la loro stessa esistenza sia per il loro carattere specifico. Tale relazione di dipendenza è oggettiva e causale, ma allo stesso tempo è di tipo particolare. Difatti, «non esistono proprietà non-estetiche che fungono in *ogni* circostanza da *condizioni* logicamente *sufficienti* all'applicazione di termini estetici»⁴. Un dipinto può ad esempio possedere tutte le proprietà non-estetiche solitamente associate al termine “grazia” (come la presenza di linee curve, l'uso di colori pastello, ecc.) e ciononostante non essere “grazioso” (le suddette proprietà possono essere controbilanciate da altre proprietà di segno opposto, per cui l'effetto estetico che ne risulta è di fatto imprevedibile). Pertanto ciò che definisce i concetti estetici è il loro non essere in alcun modo governati da condizioni, se non negativamente: ad esempio, un dipinto contraddistinto da un tratto nervoso e frastagliato e da contrasti cromatici violenti non può dirsi grazioso. È più corretto allora parlare delle proprietà non-estetiche come di proprietà «caratteristicamente associate»⁵ a delle qualità estetiche, piuttosto che di condizioni sufficienti all'applicazione di tali qualità.

Poniamo però che un oggetto possieda tutte le proprietà non-estetiche caratteristicamente associate alla qualità estetica della “grazia”, e non possieda alcuna proprietà non-estetica ad essa contraria (poniamo addirittura che non possieda altre proprietà non-estetiche al di

fuori di quelle caratteristicamente associate alla grazia): possiamo da ciò dedurre con certezza logica che tale oggetto è grazioso? Anche in questo caso la risposta è negativa, dal momento che la relazione tra proprietà estetiche e non-estetiche è empirica e contingente. Un oggetto è grazioso non solamente in quanto è curvo, bensì in quanto è curvo in quella particolare maniera in cui lo è; ovvero, la proprietà estetica della grazia dipende da una proprietà non-estetica determinata (l'essere curvo in una particolare maniera) e non da una proprietà non-estetica genericamente determinabile (l'essere curvo) ⁶. La particolarità o non-concettualità dei giudizi estetici (ovvero delle attribuzioni di proprietà estetiche a un oggetto), aggiunge Sibley, dipende quindi dalla contingenza della relazione tra proprietà estetiche e non-estetiche, e non dalla (erroneamente) supposta individualità o irripetibilità delle opere d'arte – quanto detto finora vale anche per gli oggetti naturali o per gli artefatti non artistici che pure possiedono proprietà estetiche.

In tempi più recenti diversi filosofi di area analitica hanno ripreso la relazione individuata da Sibley tra proprietà estetiche e non-estetiche, qualificandola con la nozione di “sopravvenienza”. In breve, secondo i sostenitori della dottrina della sopravvenienza estetica gli attributi estetici di un oggetto sopravvivono sui suoi attributi non-estetici. Che cosa ciò significhi ce lo spiega Jerrold Levinson in un articolo del 1983 anch'esso divenuto un classico dell'estetica analitica: «Due oggetti (ad esempio, opere d'arte) che differiscono *estheticamente* necessariamente differiscono *non-estheticamente* (ovvero, non possono darsi due oggetti che siano esteticamente *differenti* ma non-estheticamente *identici*: quando si stabiliscono le proprietà non-estetiche di un oggetto si stabiliscono anche le sue proprietà estetiche)» ⁷. Per proprietà o attributi non-estetici di un oggetto Levinson intende attributi strutturali (ovvero percepibili, come il disegno o i particolari colori di un quadro, le sequenze di note di una musica, ecc.), sub-strutturali (ossia fisici e non percepibili nella loro specificità, come il fatto che una linea sia lunga esattamente 3.3333 centimetri) e contestuali (comprendenti le relazioni tra l'oggetto e il contesto artistico o storico-culturale di provenienza); tuttavia egli si riferisce principalmente alla relazione tra proprietà estetiche e attributi non-estetici strutturali. Ciò che la teoria della sopravvenienza afferma è che le proprietà estetiche dipendono dalle proprietà non-estetiche (soprattutto strutturali) di base, co-variano con esse, ma non sono a queste ultime riducibili. Di che tipo è allora questa dipendenza?

Levinson difende una particolare forma di sopravvenienza che va sotto il nome di “emergentismo”, stando alla quale gli attributi estetici di un oggetto sono ontologicamente distinti da quelli strutturali e dipendono da questi ultimi in un modo causale e contingente (e quindi non logico) ⁸. Ciò vuol dire che le proprietà estetiche non sono riducibili a complessi di proprietà strutturali determinate (come sostiene il riduzionismo fisico) o genericamente determinabili (come vuole la

positive condition-governing theory di Peter Kivy); gli attributi estetici non sottostanno a nessun tipo di condizione (nemmeno alle condizioni negative ammesse da Sibley). Per chiarire la natura dell'emergentismo, Levinson equipara il rapporto tra proprietà estetiche e proprietà strutturali sottovenienti al rapporto che intercorre tra le proprietà sensibili (ovvero proprietà come l'apparire gialli o retti, le quali sono una classe delle proprietà strutturali) e le loro basi fisiche. Le proprietà sensibili di un oggetto dipendono ovviamente dalle proprietà fisiche sottostanti, ed ogni cambiamento in queste comporta un cambiamento in quelle; tuttavia esse non sono analiticamente ricavabili dalle leggi intra-fisiche di base, in quanto la loro rilevazione implica la messa in gioco di principi ulteriori a tali leggi. Levinson chiama tali principi «fenomenici», dal momento che connettono le proprietà e le leggi fisiche dell'oggetto con le caratteristiche percettive del soggetto. Una linea può ad esempio possedere la proprietà della rettilineità visiva anche quando, pur non essendo tutti i punti della linea perfettamente allineati, essi danno comunque un'impressione fenomenica di rettilineità in un soggetto sano e in riferimento a condizioni standard di osservazione. Analogamente, sostiene Levinson, tra gli attributi estetici di un oggetto e le sue proprietà strutturali non-estetiche permane uno scarto, un «residuo irriducibile» dovuto al fatto che nella rilevazione dei primi entrano in gioco dei principi ulteriori alle leggi intra-fisiche e agli stessi principi fenomenici in atto nella percezione delle proprietà sensibili. Tali principi, che Levinson chiama «strutturo-estetici» o «fenomenico-estetici», permettono l'interazione e la fusione (a diversi livelli) delle proprietà strutturali e degli attributi estetici intermedi tra di loro e con il soggetto percipiente e senziente (ovvero con le sue facoltà percettive, affettive e intellettive); da tale duplice interazione dipendono gli attributi estetici salienti di un oggetto, ovvero la sua impressione estetica generale. L'emergentismo dà quindi in ultimo ragione del fatto che l'impressione estetica generale di un oggetto (ovvero l'insieme dei suoi attributi estetici salienti) non deriva dalla semplice giustapposizione degli attributi estetici intermedi e delle proprietà strutturali, ma è essa stessa un attributo olistico nel senso appena spiegato ⁹.

La descrizione dell'impressione estetica generale (e quindi di ogni proprietà estetica di un oggetto) come olistica può far pensare che tutti gli attributi estetici siano per loro natura gestaltici. Ciò è quanto sostiene Monroe Beardsley, secondo il quale le proprietà estetiche di un oggetto sono tutte proprietà regionali, ovvero prodotte dalla sintesi delle parti percepibili dell'oggetto e delle relazioni che intercorrono tra di esse ¹⁰. Levinson non è dello stesso parere, e fa l'esempio di proprietà estetiche non-regionali come un suono puro o una tela monocromatica. Si può tuttavia considerare questi ultimi casi come marginali e ritenere che, in generale, la maggior parte delle qualità estetiche siano regionali o gestaltiche. Levinson conviene invece con Beardsley

nell'attribuire alle qualità estetiche un'ulteriore caratteristica, quella di essere delle *value-grounding qualities*, ovvero delle qualità che possono essere citate come ragioni per supportare un giudizio normativo sul valore estetico di un oggetto. Questo rappresenta un altro fattore di differenza dalle proprietà non-estetiche, le quali non possono mai essere usate a supporto di un giudizio di merito estetico di per se stesse, ovvero senza che vengano ricollegate a delle qualità estetiche su di esse sopravvenienti¹¹. Combinando le riflessioni di Sibley con quanto sostenuto dalla dottrina della sopravvenienza estetica, possiamo allora sinteticamente definire le proprietà estetiche come modi di apparire di ordine superiore, i quali dipendono in maniera olistica o emergente sui modi di apparire di ordine inferiore e sono rilevanti ai fini della valutazione estetica di un oggetto¹². A ciò possiamo aggiungere che le proprietà estetiche sono (quasi) sempre qualità regionali o gestaltiche. La definizione appena fornita è condivisa dalla maggior parte degli studiosi che si occupano dell'argomento, e ben si accorda con le intuizioni comunemente diffuse al riguardo. Ciononostante, la teoria della sopravvenienza estetica, che è alla base di tale definizione, è stata oggetto nel corso degli anni di numerose critiche.

La principale accusa che viene mossa alla dottrina della sopravvenienza estetica è che essa non è in grado di spiegare di che tipo sia la dipendenza tra proprietà non-estetiche ed estetiche. Essa ci dice solo che le seconde dipendono dalle prime per la loro esistenza e il loro carattere, ma non ci spiega in che modo, ovvero per mezzo di quali principi, le une derivino dalle altre. Il problema della dottrina della sopravvenienza non sarebbe quindi tanto quello di essere falsa, quanto piuttosto di essere «fin troppo evidentemente vera»¹³ e quindi non sufficientemente esplicativa. Robert Wicks afferma a tal riguardo che la teoria della sopravvenienza si imbatte in un dilemma insolubile. Da un lato infatti essa, per sopperire al deficit di capacità esplicativa, dovrebbe specificare almeno alcune delle relazioni che inevitabilmente incorrono tra proprietà non-estetiche e proprietà estetiche: in tal modo però essa, stabilendo delle connessioni regolari tra i due insiemi di proprietà, negherebbe due delle qualità principali delle opere d'arte, ovvero l'originalità e l'unità organica (quest'ultima essendo costituita dal fatto che il minimo cambiamento nell'opera ne modificherebbe il carattere estetico)¹⁴. Dall'altro lato, l'unico modo per preservare queste qualità sarebbe quello di limitarsi ad affermare che due oggetti possiedono le stesse proprietà estetiche solo se sono perfettamente identici (dal punto di vista non-estetico): il che costituirebbe una verità quasi «triviale»¹⁵. In realtà il dilemma non sussiste se, come fa Zangwill, si riflette meglio sulla natura della relazione di sopravvenienza. Tale relazione non è, e non vuole essere, l'espressione di una legge: ciò che anzi giustifica l'adozione della stessa nozione di sopravvenienza è il fatto che essa descrive la relazione tra proprietà estetiche e non-estetiche

come una «relazione di dipendenza senza leggi» – il che avrebbe trovato d'accordo anche Kant, e di sicuro ci permette di dar conto delle qualità suddette dell'originalità e dell'unità organica¹⁶. D'altro canto, il dire che due oggetti sono esteticamente identici se lo sono anche non-esteticamente, non significa certo fornire una legge, triviale o banale che sia, in quanto si tratta di un'affermazione troppo particolare e troppo poco generale per essere considerata tale¹⁷.

La teoria della sopravvenienza è l'unico modo che abbiamo per giustificare l'originalità e l'unità organica delle opere d'arte da una lato e la particolarità dei giudizi estetici (per riprendere l'espressione di Sibley) dall'altro. Per quanto riguarda il primo aspetto, ha perfettamente ragione Levinson nel sostenere che il presunto deficit esplicativo della teoria della sopravvenienza è poca cosa se paragonato al ben più grave problema che le teorie riduzioniste o *condition-governists* devono affrontare, ovvero il loro non essere in grado di giustificare la particolare attrattiva che le proprietà estetiche suscitano in noi proprio in virtù della loro differenza ontologica rispetto alle proprietà non-estetiche¹⁸. Per quanto riguarda invece il secondo aspetto, la teoria della sopravvenienza non fa che riconoscere l'esistenza di una ineliminabile componente di soggettività nei giudizi estetici; soggettività che è dovuta al fatto che la percezione delle proprietà estetiche è una percezione «ampia», ovvero non limitata ai cinque sensi ma implicante la messa in gioco a vario livello delle nostre capacità sensibili, percettive, affettive e intellettive¹⁹. L'interazione tra tali facoltà è ovviamente assai più variabile e meno prevedibile della semplice percezione fenomenica – ragion per cui Levinson, nel descrivere i principî che regolano la relazione di sopravvenienza, parla di principî fenomenico-estetici, e non semplicemente fenomenico-percettivi. Ciò non vuol dire peraltro che gli attributi estetici siano entità non reali, effimere o chimeriche: sin da bambini impariamo ad usarli in maniera del tutto naturale e acquisiamo gradualmente familiarità con essi. Inoltre la storia dell'arte ci dimostra che esistono oggetti sul cui carattere estetico non vi sono dubbi di nessun genere: chi mai potrebbe negare, si domanda retoricamente Levinson, che «l'apertura della *Nona Sinfonia* di Beethoven è oscura e densa di presagi? Che *Broadway Boogie-Woogie* di Mondrian è vibrante ed esuberante? Che *Uccello nello Spazio* di Brancusi è levigato ed elegante? Che *Vertigo* di Hitchcock è tragico e angosciante?»²⁰.

2. Due livelli di sopravvenienza

Quanto affermato dalla teoria della sopravvenienza estetica può essere ritenuto insufficiente per motivi diversi da quelli appena analizzati e derivanti piuttosto dall'ampiezza dello spettro delle proprietà estetiche. La lista delle proprietà estetiche abbozzata da Sibley e riportata all'inizio del precedente paragrafo comprende infatti termini alquanto diversi tra loro; tale diversità è peraltro destinata a crescere,

dato che la lista (per ammissione dello stesso Sibley) non è per nulla esaustiva, bensì solo indicativa. Ciò comporta una serie di problemi ai quali dobbiamo dare una risposta. Innanzitutto, vi sono delle proprietà estetiche che non sono pensabili senza la concomitante presenza (nello stesso oggetto) di determinate proprietà non-estetiche: tornando all'esempio precedente, difficilmente potremmo descrivere un dipinto come "grazioso" se esso non fosse caratterizzato da linee curve, colori tenui, ecc. L'esistenza di condizioni positive per l'applicazione di determinati attributi estetici contrasta quindi con la visione emergentista della sopravvenienza, la quale esclude la possibilità dell'esistenza di qualsiasi tipo di condizioni, siano esse negative o positive. In secondo luogo, attributi estetici come "allegro", "commovente" o "tragico" fanno chiaramente riferimento a una risposta affettiva da parte di un soggetto: classificarli semplicemente come modi di apparire risulta essere un'operazione restrittiva, in questi come in altri casi. Infine, se è vero che tutte le proprietà estetiche sono *value-loaded*, ovvero sono ragioni che giustificano il merito o il demerito estetico di un oggetto, alcune costituiscono dei meriti o dei difetti in se stesse, senza bisogno di essere poste in relazione con altre proprietà (si pensi a termini come "bello", "mediocre", "eccellente", "meritevole", "scadente", ecc.) rispetto alle quali sembrano appartenere a un livello superiore. Queste tre osservazioni corrispondono a intuizioni condivise e difficilmente confutabili; la definizione delle proprietà estetiche enunciata sopra, ed elaborata in conformità ai dettami della teoria della sopravvenienza estetica, sembra davvero essere una coperta troppo corta per poter ricoprire l'intero spettro delle proprietà estetiche realmente esistenti. Piuttosto che tirare ingenuamente la coperta da una parte o dall'altra, sarà più opportuno allora fare delle distinzioni all'interno dell'ampia e variegata famiglia delle proprietà estetiche; in tal modo si vedrà se basterà apportare delle modifiche alla teoria della sopravvenienza (e alla definizione delle proprietà estetiche ad essa collegata) o se invece occorrerà farle fare, per così dire, un salto di livello.

Riguardo alla prima questione, Levinson riconosce che taluni attributi estetici non sono pensabili senza l'esistenza di determinati attributi non-estetici: i primi sembrano non solo emergere su, ma addirittura essere costituiti da, i secondi. In effetti, non si può dire che un dipinto sia sfarzoso senza che abbia colori accesi e luminosi; pure, l'unità di una composizione musicale non può fare a meno dell'uso costante di ripetizioni e parallelismi strutturali. Levinson propone allora due possibili correzioni alla nozione di emergentismo, ipotizzando che: (1) gli attributi estetici formano un *continuum* che va dagli attributi interamente condizionati dalle proprietà strutturali sottostanti a quelli totalmente emergenti, passando per gli attributi in parte emergenti su, e in parte condizionati (e concettualmente dipendenti) da, gli attributi strutturali non-estetici; oppure (2) tutti gli attributi estetici sono in

parte emergenti su, e in parte determinati da, gli attributi non-estetici sottostanti ²¹. Entrambe le correzioni sono da tenere in considerazione, sebbene la prima sia più capace di fornire un modello esplicativo che trova conferma non appena si passi a considerare il secondo punto in questione. Anche qui Levinson è disposto a fare delle concessioni alla sua teoria, e ammette che alcune proprietà estetiche sono fortemente *response-dependent*, ovvero sono proprietà che, per essere rilevate, implicano una risposta affettiva da parte del soggetto che viene posto di fronte a determinate proprietà non-estetiche di un oggetto. Le proprietà estetiche maggiormente *response-dependent* dipendono non tanto da come vengono percepite, ma da come il percepirle ci fa sentire. La soluzione sta quindi di nuovo nel concepire la famiglia delle proprietà estetiche come uno spettro ampio e continuo, che va dalle proprietà che sono correttamente definibili come modi di apparire fenomenici e che non implicano una consistente risposta affettiva da parte di un soggetto – tali sono soprattutto le proprietà formali (unito, equilibrato, dinamico, ecc.), ma anche quelle stilistiche (cubista, impressionista, classico, ecc.) –, passa per le proprietà che implicano una risposta emotiva più o meno elevata e comunque variabile – ovvero le proprietà espressive (divertente, tragico, commovente, malinconico, ecc.) – e arriva alle proprietà definibili quasi interamente come *response-dependent* – Levinson cita come esempi il sublime e la bellezza umana ²². Che relazione c'è tra i due *continua*? È coerente con l'analisi fin qui svolta affermare che essi sono perfettamente sovrapponibili: pertanto possiamo rappresentare le proprietà estetiche come disposte lungo un unico spettro continuo che va dalle proprietà fenomeniche e in piccola parte (o per nulla) emergenti (sulle proprietà non-estetiche sottostanti) alle proprietà *response-dependent* maggiormente (o totalmente) emergenti.

Per affrontare il terzo e ultimo dei problemi poco fa abbozzati, è necessario tornare nuovamente a Sibley, il quale divide i termini che vengono utilizzati in un giudizio estetico in tre classi distinte ²³. La prima è costituita dai termini intrinsecamente valutativi (come bello, brutto, eccellente, mediocre, ecc.), i quali sono usati per indicare il fatto che un oggetto ha un certo valore, senza che si specifichino le proprietà in virtù delle quali tale valore è conseguito. La seconda è costituita dai termini descrittivi, i quali indicano delle proprietà di per sé neutrali (dal punto di vista valutativo) dell'oggetto: tali sono ad esempio gli attributi formali (bilanciato, dinamico, equilibrato, ecc.). Infine vi è la classe dei termini «a valutazione aggiunta» (*evaluation-added terms*), i quali insieme indicano sia delle proprietà dell'oggetto sia il fatto che il soggetto che li utilizza li considera dei valori o dei disvalori per l'oggetto stesso. Questa terza classe comprende la maggior parte dei termini estetici usati in un giudizio estetico (soprattutto i termini espressivi, come allegro, angosciante, agitato, ecc.). Ora, Sibley ritiene (e così pure Levinson) che per i termini appartenenti a questa terza classe sia pos-

sibile separare la componente descrittiva o sostanziale – ovvero quella ancorata alle proprietà strutturali di un oggetto e fenomenicamente emergente su di esse – dalla sua componente valutativa o preferenziale – ovvero l’attribuzione di valore o disvalore a tali termini. Ciò significa che un termine come “sfarzoso” può essere approssimato con termini descrittivi come “luminoso” o “non-armonico” – i quali registrano delle impressioni fenomeniche sulle quali vi è un accordo generale (tra persone percettivamente sane) – e allo stesso tempo può essere citato da alcuni come un pregio e da altri come un difetto per il medesimo oggetto – a seconda del diverso modo in cui la componente descrittiva viene valutata in relazione all’oggetto nel suo complesso ²⁴.

Stando alla divisione, operata da Sibley e ripresa da Levinson, tra i termini utilizzati in un giudizio di merito estetico, ne consegue che anche da un punto di vista valutativo le proprietà estetiche possono essere concepite come disposte lungo un *continuum*, che va dai termini in cui la componente descrittiva è più forte a quei termini in cui è la componente preferenziale a prevalere. Possiamo allora sovrapporre questo *continuum* agli altri due e ottenere così un unico spettro delle proprietà estetiche? Sì e no. Sì, in quanto le proprietà con maggiore componente descrittiva corrispondono alle proprietà più oggettive e ancorate alle proprietà strutturali di un oggetto, mentre le proprietà con una maggiore componente valutativa sono anche quelle più emergenti e *response-dependent*. No, poiché l’eventuale sovrapposizione lascerebbe fuori le proprietà che occupano l’estremità di destra del *continuum* descrittivo-preferenziale, ovvero i termini intrinsecamente valutativi. Tali termini indicano infatti il valore (o disvalore) globale di un oggetto, e appartengono quindi a un livello superiore alle altre proprietà estetiche, le quali possono rappresentare solo valori (o disvalori) parziali dell’oggetto stesso. Allo stesso tempo, i termini intrinsecamente valutativi dipendono dalle proprietà estetiche di ordine inferiore, in quanto il valore che viene attraverso essi assegnato a un oggetto nel suo complesso dipende dal modo in cui i valori parziali si combinano insieme e dall’effetto che tale combinazione produce. Ciò che abbiamo fin qui ricavato da un astratto confronto di modelli rappresentativi, è peraltro confermato dall’analisi di alcuni importanti filosofi analitici. Tra questi, Nick Zangwill è quello che più esplicitamente riconosce alla bellezza e alla bruttezza un ruolo preminente rispetto alle altre proprietà estetiche. Egli infatti afferma che, come le proprietà non-estetiche hanno un peso in un giudizio di merito estetico (su un dato oggetto) solo se sono ancorate alle proprietà estetiche su di esse sopravvenienti (le quali, come detto, sono tutte a vario livello *value-loaded*), così queste ultime hanno senso in un siffatto giudizio solo in relazione al modo in cui contribuiscono o meno alla bellezza o alla bruttezza dell’oggetto in questione ²⁵.

Se così stanno le cose, bisogna allora ammettere l’esistenza di un

ulteriore livello di sopravvenienza, questa volta interno alle proprietà estetiche. Lo stesso Levinson usa l'espressione «aesthetic-value supervenience» per definire la relazione che intercorre tra le proprietà estetiche intrinsecamente valutative e le proprietà estetiche sottostanti²⁶; relazione che possiede perciò le medesime caratteristiche di dipendenza, co-varianza e non-riducibilità che marcano il rapporto tra le proprietà estetiche e quelle non-estetiche. Levinson accenna a tale ulteriore livello di sopravvenienza in una nota aggiuntiva, ma non vi dedica ulteriori riflessioni; tali riflessioni sono però necessarie se si vuole dare un quadro esauriente delle proprietà estetiche e delle relazioni che intercorrono tra di esse. Occorre allora riprendere le questioni che erano state sollevate a proposito dell'*aesthetic supervenience* e riproporle nello stesso ordine per l'*aesthetic-value supervenience*. Innanzitutto, le proprietà intrinsecamente valutative (bello, brutto, mediocre, eccellente, ecc.) sono totalmente emergenti sulle altre proprietà estetiche o sono in parte emergenti e in parte condizionate da queste ultime? Quali sono i principî che legano le une alle altre? In secondo luogo, sono la bellezza e la bruttezza proprietà *response-dependent*? Se sì, in che grado? Di che tipo è la reazione affettiva ad essa associata (è tale reazione dello stesso tipo di quella che le altre proprietà estetiche provocano, o si tratta di un tipo di reazione diversa)? Infine, quali sono le caratteristiche del valore estetico che tali proprietà rappresentano? Può il valore estetico esaurire il valore artistico di un oggetto? Rispondendo a queste domande saremo in grado di fornire un quadro più dettagliato della sopravvenienza del valore estetico (e insieme completare la nostra analisi delle proprietà estetiche); quadro che ci permetterà altresì di approfondire i concetti di esperienza, piacere e valore estetico.

3. I principî della sopravvenienza del valore estetico

I principî che regolano la sopravvenienza delle proprietà strutturali secondarie (come i colori) sulle proprietà fisiche di base sono, come visto, di tipo fenomenico-percettivo, mentre i principî che regolano la sopravvenienza delle proprietà estetiche su quelle strutturali (ovvero non-estetiche) sono fenomenico-estetici (in quanto chiamano in causa una reazione soggettiva, più o meno rilevante, ad un'impressione fenomenica). Di che tipo sono i principî che regolano la sopravvenienza delle proprietà estetiche intrinsecamente valutative sulle proprietà estetiche sottostanti? Dato che si tratta della relazione che intercorre tra le proprietà estetiche di un oggetto e l'attribuzione di valore estetico allo stesso, i principî che stiamo cercando non possono che essere i criteri su cui si fonda il giudizio critico-estetico²⁷. Secondo Monroe Beardsley occorre a tal proposito distinguere tra criteri primari e criteri secondari di giudizio²⁸. I criteri positivi primari del valore estetico sono costituiti da quelle proprietà tali che l'aggiunta o l'incremento di una di esse, senza

che si abbia la perdita o la diminuzione di un'altra proprietà primaria, farà sempre sì che l'oggetto che le possiede sia migliore (da un punto di vista estetico; il che significa che vi sarà un incremento del valore estetico dell'oggetto in questione). Viceversa un criterio positivo secondario del valore estetico è una proprietà la cui aggiunta o il cui incremento all'interno di un dato insieme di proprietà (sempre secondarie) produrrà sempre un incremento in uno o più dei criteri primari. Entrambi i criteri sono regole generali dell'attività critico-estetica, ma solo i primi possono fungere da condizioni necessarie e sufficienti all'attribuzione di valore a un oggetto, laddove i secondi sono subordinati ai primi.

I criteri secondari sono quindi costituiti dalle proprietà estetiche descrittive e da quelle a valutazione aggiunta, ovvero dall'intero ambito delle proprietà estetiche, eccezion fatta per quelle intrinsecamente valutative. In cosa consistono i criteri positivi primari del valore estetico? Beardsley li identifica con le proprietà dell'unità, della complessità e dell'intensità²⁹. Per supportare tale identificazione, egli conferma l'argomento usato da Paul Ziff a favore del criterio dell'unità – basato sul ragionamento secondo cui, poiché un dipinto (o un qualsivoglia oggetto che venga giudicato da un punto di vista estetico) non potrà mai essere considerato bello in quanto disorganizzato, allora l'organizzazione (ovvero l'unità) sarà sempre un pregio dell'oggetto che la possiede – e lo estende agli altri due criteri da lui indicati³⁰. Sulla scia di Ziff, Beardsley afferma che non basta descrivere una sequenza musicale come vigorosa e drammatica per trarre delle conclusioni circa la sua bellezza (o bruttezza); a tal fine occorre mostrare che le suddette qualità estetiche contribuiscono (o meno) ad aumentare il grado di unità e di complessità del brano in questione e ad accrescere l'intensità delle sue singole qualità regionali (comprese le proprietà citate). Nel corso degli anni la proposta di Beardsley è stata oggetto di alcune critiche, sia per la limitatezza dei criteri da lui indicati come primari, sia per il fatto che l'eventuale interazione tra i criteri della triade beardsleyana potrebbe non essere necessariamente positiva dal punto di vista del valore estetico. Il tentativo di trovare dei principi critici intermedi che connettano il valore estetico di un oggetto con i giudizi particolari sulle proprietà (estetiche e non) dello stesso, non è però rimasta un'impresa isolata in ambito analitico. Tra gli autori che hanno intrapreso una ricerca analoga a quella di Beardsley c'è Jerrold Levinson, il quale, pur concentrandosi sul solo ambito musicale, perviene a risultati che a mio avviso illuminano quelli del suo illustre predecessore.

Levinson individua un primo insieme di principi che legano le osservazioni musicali di base (concernenti le proprietà ritmiche, melodiche, contrappuntistiche, ecc.) al valore di un brano musicale. Tali principi sono costituiti da: (1) «come la musica procede», ovvero la struttura formale della musica, il suo procedere da un motivo a un altro motivo, l'alternarsi di aspettative e di soddisfazioni (o delusioni)

musicali nell'ascoltatore; (2) «ciò che la musica comunica» riguardo alla nostra vita (in termini di emozioni, pensieri, azioni, ecc.); (3) «ciò che la musica comunica in relazione al modo in cui procede», ovvero al modo in cui un certo contenuto è incorporato nella forma e prodotto attraverso questa. Tali principi, che insieme formano quello che Levinson chiama Modello 1, sono da lui sinteticamente nominati rispettivamente forma cinetica (o configurazionale), contenuto espressivo e forma significante. Ovviamente tali principî sono distinguibili solo a posteriori, mentre nell'ascolto di un brano musicale essi sono fusi insieme nella medesima esperienza. Levinson osserva a questo punto che lo stesso contenuto espressivo può essere dotato di una propria forma, costituita dalla struttura secondo cui i diversi pensieri o stati d'animo comunicati dalle diverse sequenze ritmiche o melodiche si susseguono e si intrecciano durante l'ascolto di un brano, e che comporta un ulteriore livello di complessità del contenuto. Per dar conto di questo ulteriore e più alto livello di composizione formale e di complessità semantica, dobbiamo allora formulare una seconda triade di principi, parallela alla prima e articolata nel seguente modo: (1) «come la musica procede a un livello espressivo» (forma espressiva); (2) «cosa la musica comunica in relazione a come procede a livello espressivo» (contenuto drammatico); (3) «cosa la musica comunica drammaticamente in relazione a come procede espressivamente» (forma significante, o contenuto immanente, globale). In realtà nemmeno questi principi, che insieme costituiscono quello che Levinson chiama il Modello 2, esauriscono l'insieme dei principî intermedi di cui siamo alla ricerca; a tal fine occorrerebbe considerare anche le interazioni tra i diversi principî delle due triadi. Tra queste, Levinson sottolinea l'importanza della relazione tra forma configurazionale e forma espressiva (in quanto il contenuto drammatico di un brano musicale può essere prodotto tanto dall'una quanto dall'altra) e della relazione tra contenuto espressivo e contenuto drammatico ³¹.

Che relazione c'è tra l'analisi di Bearsdley e quella di Levinson? Per rispondere a questa domanda sarà necessario dare uno sguardo più approfondito a quest'ultima. Ora, non credo sia una forzatura equiparare i due Modelli di Levinson ai due livelli di sopravvenienza estetica. Il Modello 1 spiega infatti il modo in cui, dalla percezione della combinazione di proprietà non-estetiche (formali e non) si possa giungere ad attribuire proprietà estetiche a un oggetto. Chi esprime un giudizio critico-estetico su un oggetto deve dimostrare che questo possiede delle proprietà estetiche, prima ancora di stabilirne il valore; per far ciò deve anzitutto indicare le proprietà non-estetiche, formali e non formali, possedute dall'oggetto. Le proprietà non-estetiche formali rappresentano la forma configurazionale del Modello 1 di Levinson e sono costituite dalle relazioni tra le parti percepibili o intelligibili di un oggetto. Queste parti possono essere le linee e i colori di un dipinto, le note di un

brano musicale, i singoli passi di una danza; esse però possono essere anche rappresentate da unità più complesse, come una melodia, una sequenza ritmica, una frase musicale, la figura rappresentata da un dipinto, i personaggi di un racconto, ecc. Queste unità più complesse sono le proprietà non-estetiche non-formali, che insieme costituiscono il contenuto espressivo di cui parla Levinson nel citato Modello 1. Nella musica abbiamo a che fare soprattutto (oltre che ovviamente con le proprietà non-estetiche formali) con proprietà non-estetiche espressive, ovvero con delle sequenze musicali che in virtù della loro struttura dispongono l'ascoltatore a provare una certa emozione. Nella pittura prevalgono invece le proprietà non-estetiche rappresentative (ovvero quelle combinazioni di segni e colori che in virtù della loro costituzione spingono l'osservatore a rilevare una qualche somiglianza tra esse e il mondo esterno), laddove la letteratura è caratterizzata anche da proprietà non-estetiche simboliche (ovvero da determinati insiemi di parole che stimolano il lettore ad ampliare il loro significato letterale)³². Affinché però si possa dire che l'oggetto possiede delle proprietà estetiche, la forma configurazionale e il contenuto espressivo devono essere indissolubilmente unite l'una con l'altro: ciò che il critico (secondo il Modello 1 di Levinson) deve spiegare, conformemente alla teoria della sopravvenienza estetica, è che da tale unione deriva il carattere estetico dell'oggetto. Tale carattere è costituito dalla forma significativa o contenuto immanente, i quali sono inscindibili l'uno dall'altro e sono sopravvenienti sulla forma configurazionale e sul contenuto espressivo.

Col Modello 1 siamo ancora al primo livello della sopravvenienza estetica; è compito del Modello 2 farci comprendere i principi che regolano l'*aesthetic-value supervenience*. Prima però dobbiamo chiederci se i due Modelli siano collegati tra loro. Se è vero, come ritengo, che essi corrono paralleli ai due livelli di sopravvenienza estetica, la risposta non può che essere affermativa. Può però non essere facile capire da subito che cosa li unisca. A tal fine occorre dimostrare che il punto di arrivo del Modello 1 è anche la base di partenza del Modello 2. Ma cosa altro sono la forma espressiva e il contenuto drammatico, se non la forma significativa e il contenuto immanente scissi dalla loro fusione reciproca e considerati separatamente, in virtù di un'astrazione senza la quale non vi potrebbe essere giudizio critico alcuno? Le proprietà estetiche formali e non formali (ovvero rappresentative, espressive, simboliche, ecc.), che sono fuse insieme nell'esperienza e che insieme costituiscono il carattere estetico di un oggetto (ovvero la sua forma significativa/contenuto immanente) sancito dal Modello 1, rappresentano quelli che per Bearsdley sono i criteri secondari del giudizio critico-estetico; laddove i criteri primari (unità, complessità e intensità) corrispondono alla forma significativa (o contenuto immanente) globale. Il Modello 2 di Levinson mostra come la forma significativa globale costituisca un livello di unità superiore a quella

rappresentata dal Modello 1, in quanto si tratta dell'unione di forma e contenuto considerate già come proprietà estetiche, le quali a loro volta derivano dall'unione (estetica) delle proprietà non-estetiche. Tale unità comporta anche un livello superiore di complessità (della sintesi tra proprietà) e di intensità (delle singole qualità estetiche), e (insieme a questi) determina l'attribuzione di valore estetico a un oggetto. Se la lettura appena fornita è corretta, allora i modelli di Levinson, piuttosto che contraddire i principî di Beardsley, ne rappresentano un'integrazione, in quanto riescono a spiegare il modo in cui i principî della triade beardsleiana operano durante lo svolgimento dell'esperienza estetica di un oggetto.

L'analisi compiuta nel tempo da Beardsley riguardo al concetto di esperienza estetica conferma quanto appena detto. Beardsley sostiene che possiamo definire l'esperienza di un oggetto come estetica quando possiede la prima delle seguenti cinque caratteristiche e almeno una delle restanti quattro: (1) la focalizzazione sull'oggetto, ovvero l'essere guidati, attraverso la successione coerente dei nostri stati mentali, dalle proprietà fenomeniche (qualità e relazioni) di un campo percettivo (la combinazione di linee e colori in un quadro, la composizione di un brano musicale, ecc.) o intenzionale (il significato simbolico di un dipinto figurativo, l'intreccio narrativo di un romanzo, ecc.) sul quale la nostra attenzione è concentrata; (2) il senso di libertà dai problemi della vita quotidiana; (3) il distacco emotivo dall'oggetto verso il quale la nostra attenzione è diretta; (4) la scoperta attiva delle connessioni tra gli elementi percettivi e intenzionali di un oggetto; (5) il senso di interezza, ovvero di coerenza degli stati mentali (percezioni, sentimenti, idee) che si succedono nel corso dell'esperienza, e il senso di integrità, ovvero di coerenza tra i vari elementi (di nuovo percettivi, affettivi e intellettivi) che compongono il nostro io³³. Ora, alla luce di questa nuova formulazione fornita da Beardsley, possiamo interpretare la prima delle caratteristiche dell'esperienza estetica come l'esperienza della forma significante di un oggetto (Modello 1 di Levinson), e interpretare l'esperienza estetica nel suo complesso (includente soprattutto la quinta caratteristica) come l'esperienza della forma significante globale (Modello 2), ovvero dei principî beardsleiani dell'unità, della complessità e dell'intensità: il che ci consente di ripristinare quella continuità tra oggetto-esperienza-giudizio che connette tra loro i due livelli di sopravvenienza estetica.

A questo punto possiamo tornare al primo dei nostri tre nuclei di questioni relative all'*aesthetic-value supervenience*, e affermare che i principî che regolano la sopravvenienza delle proprietà intrinsecamente valutative sulle altre proprietà estetiche sono i principî dell'unità, della complessità e dell'intensità, ovvero (conformemente al Modello 2) il principio dell'unità di forma espressiva e contenuto drammatico (denominato da Levinson forma significante globale). Ciò comporta

che i principî che regolano la sopravvenienza delle proprietà estetiche su quelle non-estetiche possono essere racchiusi (conformemente al Modello 1) sotto il principio dell'unione di forma configurazionale e contenuto espressivo: l'importante è che si sottolinei come in ambo i casi i principî che regolano le due tipologie di sopravvenienza siano dei principî di unione o integrazione, e che tale integrazione avvenga tra le proprietà (non-estetiche o estetiche) dell'oggetto e coinvolga anche le facoltà (percettive, affettive, intellettive e, nel caso della sopravvenienza del valore estetico, anche critiche) del soggetto. Rimane da stabilire se le proprietà intrinsecamente valutative siano totalmente emergenti o se invece siano anch'esse in parte costituite da una base strutturale sottostante. Da quanto detto finora, credo si possa sostenere che tale base esista e che sia costituita dalle proprietà estetiche formali, e ciò in quanto gli stessi principî primari dell'unità, della complessità e dell'intensità da cui il valore estetico dipende sono dei principî formali, sebbene operanti a un livello più alto. Le proprietà estetiche formali rivestono quindi nella *aesthetic-value supervenience* lo stesso ruolo delle proprietà formali non-estetiche per la *aesthetic supervenience*, e ne costituiscono la componente descrittiva.

La componente descrittiva appena indicata non esaurisce però la bellezza (e gli altri termini intrinsecamente valutativi). L'esperienza estetica di un oggetto è infatti esperienza del suo contenuto, oltre che della sua forma; dato che il contenuto è costituito da proprietà estetiche (soprattutto espressive) che implicano una risposta emotiva (di grado variabile) nel soggetto (e sono perciò definibili come *response-dependent*), il giudizio di valore estetico (che di tale esperienza rappresenta il correlato oggettivo) non può che essere anch'esso *response-dependent*. Di che tipo è allora tale risposta emotiva? Dato che l'*aesthetic-value supervenience* è, come detto, una sopravvenienza di secondo livello, la risposta emotiva associata alla percezione della bellezza e di altre proprietà intrinsecamente valutative non può ridursi alle risposte emotive corrispondenti alle proprietà estetiche sottostanti. Dal punto di vista di un giudizio normativo (ovvero del giudizio sulla bellezza di un oggetto), tali risposte rappresentano delle reazioni di primo livello, le quali possono variare per grado e tipo (possiamo avere reazioni allegre, tristi, divertite, angosciate, ecc., a determinate proprietà). Ciò che accompagna la percezione della bellezza di un oggetto è piuttosto il sentimento dell'unità tra tali reazioni di primo livello che il contenuto dell'oggetto provoca e le proprietà formali dell'oggetto stesso. Tale sentimento è ciò che viene comunemente chiamato piacere estetico.

Sul fatto che il piacere estetico abbia una struttura duplice e consista in una meta-risposta a delle reazioni di base più o meno variabili, la maggior parte dei filosofi analitici che si sono occupati dell'argomento è concorde. Kendall Walton afferma ad esempio che «provare piacere estetico equivale ad elogiare qualcosa con piacere». Quando ascoltiamo un

quartetto di Beethoven o leggiamo *Guerra e Pace* di Tolstoj, noi non solo ammiriamo ed elogiame tali opere, ma proviamo piacere nell'elogiarle: se non sentiamo il bisogno di esclamare «che bello! Che meraviglia!» al termine dell'ascolto o della lettura, significa che non stiamo provando un piacere estetico³⁴. Analogamente, Levinson sostiene che «il piacere che proviamo per un oggetto è estetico quando deriva dalla percezione del, e dalla riflessione sul, carattere e contenuto individuale dell'oggetto, sia considerati in se stessi, sia considerati in relazione alla base strutturale sulla quale riposano»³⁵. Da quest'ultima formulazione soprattutto, appare chiaro che il piacere estetico non può ridursi alla risposta affettiva alle proprietà a valutazione aggiunta (espressive, semantiche, ecc.) o al piacere connesso alla percezione delle proprietà descrittivo-formali, bensì deriva dalla percezione della fusione reciproca di tali proprietà, ovvero di forma e contenuto; il che è coerente con la lettura dell'esperienza estetica e del giudizio critico precedentemente fornita. La soddisfazione estetica, afferma ancora Levinson, non proviene «tanto dall'acquisizione di una certa porzione di conoscenza scientifica, di un'intuizione morale o di un giudizio politico presi per se stessi, quanto dalla valutazione della maniera in cui questi aspetti sono incorporati in, e comunicati da, gli elementi e l'organizzazione specifica dell'opera». *Morte a Venezia* di Thomas Mann, tanto per fare un esempio, ci procura piacere estetico non in quanto contiene importanti riflessioni sulla vita e sull'arte, ma per il fatto che tali riflessioni sono incorporate nella particolare forma del romanzo e sono esperite come tali (ovvero come fuse con la forma specifica dell'opera): «i contenuti simbolici e morali sono appresi nel corpo stesso dell'opera letteraria, attraverso le sue frasi, i suoi paragrafi, gli eventi finzionali»³⁶.

4. *Tre livelli di sopravvenienza?*

Abbiamo quindi risposto ai primi due problemi relativi alla sopravvenienza del valore estetico; rimane però ancora da specificare in cosa consista specificatamente tale valore, denotato da termini come bellezza, eccellenza, ecc., (laddove i termini opposti, come bruttezza, mediocrità e simili, denotano una mancanza di valore estetico). Da quanto detto fin qui, segue abbastanza naturalmente che il valore estetico di un oggetto equivale al valore intrinseco dell'esperienza estetica che esso produce in virtù dell'interazione tra le sue proprietà estetiche (in relazione a uno spettatore qualificato)³⁷. Dato che l'esperienza estetica è sempre accompagnata da un particolare tipo di piacere che va sotto il nome di piacere estetico, sembra altrettanto naturale ricondurre a quest'ultimo il valore estetico di un oggetto³⁸. L'associazione tra valore e piacere è parsa a molti un'operazione riduttiva, ma le perplessità possono essere immediatamente fugate non appena ci si ricordi della natura riflessiva e stratificata del piacere estetico³⁹. È proprio in virtù della natura complessa dell'esperienza estetica e del piacere ad essa associato

che Alan Goldman può legittimamente definire il valore estetico un «overarching value»: esso è un valore superiore ai valori corrispondenti alle singole qualità estetiche (formali, espressive, simboliche, ecc.), in quanto risulta dall'interazione (non semplicemente sommativa) tra tali proprietà e capace di produrre un'esperienza unica e stimolante⁴⁰. Più precisamente, Goldman sostiene che il valore di ogni proprietà (o insieme di proprietà) estetica stia soprattutto nel suo contribuire, (quasi) mai isolatamente ma (quasi) sempre in combinazione con le altre proprietà (o insiemi di proprietà), alla produzione di un'esperienza avente un grado di coerenza, complessità e intensità (la triade beardsleiana) altrimenti non raggiungibile nell'esperienza quotidiana: è in questo particolare tipo di esperienza (definibile come estetica) che risiede il valore estetico di un oggetto. Così, spiega Goldman, il valore delle proprietà espressive, rappresentative e simboliche sta soprattutto nel fornire basi ulteriori per l'elaborazione di più elevati livelli di unità formale (che può quindi connettere tra loro emozioni, caratteri, elementi reali o immaginari, oltre che puramente strutturali), così come il valore delle proprietà formali sta nel loro permettere alle proprietà espressive, rappresentative e simboliche il loro massimo effetto (che può essere quello di comunicare uno stato d'animo in tutte le sue sfumature emotive, di mostrare il conflitto tra emozioni contrastanti, di imitare un paesaggio naturale, di intrecciare i personaggi e i caratteri in un romanzo, ecc.).

Dal fatto che le opere d'arte sono, tra gli oggetti artificiali, quelli maggiormente in grado di produrre esperienze estetiche di alto livello in osservatori qualificati e sensibili, molti autori (tra cui Budd, Beardsley e Goldman) hanno concluso che il valore artistico di un oggetto coincida col suo valore estetico. Vi sono però anche autori che si oppongono a tale equazione. Levinson in particolare, rispondendo a Malcolm Budd, individua tre motivi per cui non è corretto identificare il valore artistico di un oggetto col valore intrinseco dell'esperienza estetica che tale oggetto è in grado di procurare. Innanzitutto, Levinson osserva come non sia sempre possibile distinguere ciò che costituisce un'esperienza (o anche parti di essa) dagli effetti che da questa scaturiscono: in taluni casi non è facile stabilire l'inizio e soprattutto la fine di esperienze che anche quando sembrano concluse continuano in realtà a produrre nella nostra coscienza una sorta di eco o riverbero (si pensi alle esperienze traumatiche o anche all'ascolto di un brano musicale). In secondo luogo, anche se fosse possibile distinguere tra gli elementi costitutivi di un'esperienza e i suoi effetti, ovvero tra valore intrinseco e valore strumentale dell'esperienza stessa, non è comunque corretto identificare il valore artistico col primo dei due tipi di valore appena indicati. Dal nostro contatto con le opere d'arte possono infatti scaturire dei benefici strumentali di tipo emotivo (ad esempio l'acquisizione di una maggiore sensibilità), cognitivo (il

potenziamento delle nostre facoltà percettive e intellettive) e morale (la scoperta di nuovi punti di vista sul mondo, la trasfigurazione della nostra stessa personalità). Tali effetti benefici sono tanto consonanti con le intenzioni storicamente attribuite agli artisti quanto impliciti nella maggior parte dei giudizi sull'arte, e pertanto non possono essere estromessi dalla considerazione del valore artistico di un'opera. Infine, vi sono valori che, pur non rientrando tra quelli intrinseci o strumentali dell'esperienza estetica, entrano a buon diritto a costituire il valore artistico di un'opera. Levinson ne elenca tre: (1) l'«influence-value», ovvero la capacità (realmente attestata) di un'opera di influenzare la creazione di opere d'arte ad essa successive e a loro volta dotate di valore (questo è uno dei pregi che capolavori come l'*Eroica* di Beethoven o il *Sacre du Printemps* di Stravinsky indubbiamente possiedono); (2) il «problem-solving value», ovvero la capacità (realmente attestata) di un'opera di risolvere problemi di natura formale o espressiva lasciati insoluti dalla tradizione artistica precedente; (3) l'«originality-value», ovvero il carattere di originalità e di novità di un'opera d'arte rispetto alla tradizione artistica a cui appartiene ⁴¹.

Gli argomenti usati da Levinson, pur essendo ben fondati, si rivelano a una più attenta analisi insufficienti a farci abbandonare l'equazione tra valore artistico e valore estetico. Partiamo dal primo punto. Alle osservazioni circa l'indeterminatezza dei limiti di un'esperienza si può controbattere che, al di là di tale indeterminatezza, un'esperienza (in particolar modo se estetica) si configura come tale anche in virtù della sua completezza, in quanto parte del suo significato può esserci rivelato solo alla fine. Si pensi di nuovo, suggerisce Beardsley, all'esperienza dell'ascolto di un brano musicale: è solo nei momenti conclusivi, quando «la gestalt è completa», che alcune delle aspettative maturate durante l'ascolto vengono soddisfatte, le tensioni interne al brano trovano una soluzione e il brano stesso acquista nel suo complesso una maggiore intensità ⁴². Il secondo argomento elaborato da Levinson è apparentemente più difficile da controbattere: come negare infatti ad opere come *I Fratelli Karamazov* di Dostoyevsky, l'*Esecuzione del 3 maggio* di Goya o la *Missa Solemnis* di Beethoven (per usare alcuni degli esempi da lui stesso riportati) il potere di sensibilizzarci, di farci riflettere su fatti sociali o politici, di innalzarci verso verità religiose o metafisiche? Eppure questi aspetti sono concepibili come elementi interni all'esperienza dell'opera piuttosto che come effetti staccati da essa. Lo stesso Levinson riconosce che è corretto percepire tali aspetti morali, psicologici, religiosi o sociali come parti dell'esperienza di un'opera, in quanto inscindibilmente ancorate alla sua struttura formale – il che fa perdere loro quell'universalità che ne farebbe dei valori a se stanti. «Ciò che più consideriamo degno di merito del movimento lento della *Sinfonia Eroica* di Beethoven – spiega Levinson – non è tanto un'introspezione generale sul dolore quanto piuttosto l'immer-

sione illuminante in una concreta successione di stati angosciosi in quanto intimamente uniti e sostenuti dallo specifico processo musicale escogitato dal compositore. Analogamente, l'espansione delle facoltà cognitive che il *Quartetto per archi n. 4* di Bartòk produce in noi non è tanto un effetto generale di tal sorta, quanto invece uno specifico stato di stimolazione inseparabile dai particolari cambi di ritmo della pagina, estremamente raffinata, di Bartòk»⁴³.

Levinson aggiunge tuttavia che l'apprezzamento estetico di siffatti importi di carattere morale, spirituale o cognitivo – ovvero l'apprezzamento del modo in cui essi sono prodotti attraverso una forma specifica – non esaurisce il valore artistico di un'opera, la quale è capace di produrre un'elevazione spirituale (o morale) o un'espansione delle facoltà cognitive tout court, indipendentemente dal modo estetico attraverso cui tali importi sono ottenuti. Egli fa l'esempio della *Sonata per pianoforte op. post. D 959* di Schubert, la quale raggiunge un livello di eccellenza, da lui chiamato «unità trascendente», superiore a quello rappresentato dalla forma significativa (o contenuto immanente) globale e tale da trasfigurare realmente (ovvero non soltanto di dare l'impressione di essere trasfigurati nel tempo limitato alla durata del brano) la personalità di chi ascolta la *Sonata*⁴⁴. Se è vero quanto afferma Levinson a proposito della *Sonata* di Schubert (che è usata come esempio paradigmatico delle grandi opere d'arte), ovvero che esiste una unità superiore alla stessa forma significativa globale e in cui in ultimo il valore di un'opera d'arte in quanto tale e nella totalità dei suoi aspetti si identifica, allora si dovrebbe ammettere anche l'esistenza di un terzo livello di sopravvenienza, che riguarda il rapporto tra valore artistico e valore estetico e che potremmo chiamare *artistic-value supervenience*.

Vi sono però dei ragionevoli dubbi sulla credibilità di questa proposta. Goldman osserva ad esempio come spesso venga erroneamente attribuita alla pittura figurativa la capacità di trasformare il nostro modo di osservare il mondo, quando in realtà le opere d'arte possono solo modificare il nostro modo di osservare altre opere d'arte: avere familiarità con le nature morte dipinte da Cezanne difficilmente ci porterà a riflettere sulla bellezza di una mela quando siamo sul punto di darle un morso⁴⁵! Analoghe obiezioni possono essere rivolte, in ambito musicale, ai cognitivisti come Peter Kivy, i quali sostengono che il valore della musica sta nel fornirci un quadro approfondito delle nostre emozioni e di migliorare la nostra conoscenza in proposito: a tal fine, osserva giustamente Goldman, è assai più utile la psicologia che non la musica⁴⁶. Non è quindi affatto certo che l'arte sia in grado di provocare i rimarchevoli effetti di cui parlano Levinson e altri (l'elevazione morale, l'accrescimento delle nostre conoscenze, l'espansione delle nostre facoltà, ecc.); inoltre, anche se ciò fosse possibile, tali effetti possono essere considerati come dei valori secondari (data l'incertezza della loro stessa realtà e la limitatezza del campo di opere

a cui eventualmente si riferiscono) rispetto al valore primario costituito dall'esperienza estetica intrinsecamente (e non strumentalmente) considerata. Possiamo quindi rigettare l'ipotesi dell'esistenza di un terzo livello di sopravvenienza; due livelli sono sufficienti a spiegare tutto ciò che c'è da sapere sui giudizi estetici e soprattutto sulle proprietà, sugli effetti e sul valore delle opere d'arte⁴⁷.

Rimane ancora da vedere che peso hanno, nel giudizio sul merito artistico di un'opera, i valori esterni all'esperienza (intrinseca o strumentale) dell'opera stessa (da Levinson etichettati come *influence-value*, *problem-solving value* e *originality-value*). A tal fine può esserci d'aiuto la distinzione che lo stesso Levinson ha altrove introdotto tra «meaning» e «significance», ovvero tra il senso intrinseco di un'opera d'arte (direttamente ricavabile dalle sue proprietà) e il suo significato estrinseco (rappresentato dalle sue relazioni con fattori esterni di tipo sociale e culturale)⁴⁸. Mentre il *meaning* è fissato una volta per tutte al momento della creazione dell'opera, il *significance* può essere modificato a seconda di come gli stessi fattori sociali e culturali con i quali l'opera si relaziona si modificano nel corso della storia. Ciò vuol dire che i valori che rientrano nel *significance* e non nel *meaning*, vale a dire l'originalità di un'opera d'arte e la sua capacità di influenzare altre opere o di risolvere problemi estetici ereditati dal passato, sono per loro natura dei valori instabili, incerti, fluttuanti – col passare del tempo un'opera d'arte può non apparire più originale come all'inizio, opere di scarso valore artistico possono essere prodotte in seguito alla sua influenza (che in altre circostanze era stata benefica), le soluzioni da essa proposte a problemi formali ed espressivi preesistenti (e inizialmente valutate come efficaci) possono essere messe in discussione in un secondo momento – e quindi fondamentalmente inessenziali alla determinazione del valore artistico dell'opera, il quale rimane ancorato al suo valore estetico.

Identificare il valore artistico, ovvero il valore di un'opera d'arte in quanto tale, col solo valore estetico, ovvero col valore intrinseco dell'esperienza estetica che l'opera è in grado di produrre (in uno spettatore sensibile e qualificato) per mezzo dell'interazione tra le proprietà estetiche possedute – mettendo quindi da parte ogni considerazione circa i valori estrinseci all'opera, siano questi correlati all'esperienza dell'opera in quanto suoi effetti o siano invece indipendenti da tale esperienza –, è tutt'altro che un'operazione riduttiva. Ciò a cui le opere d'arte tendono, e che costituisce la fonte del loro valore per gli esseri umani, è la produzione – in virtù di una complessa e coerente integrazione di proprietà estetiche (formali, espressive, semantiche, ecc.) – di un'esperienza ricca e coinvolgente sotto vari aspetti (sensoriale, percettivo, affettivo e cognitivo) interrelati tra loro e inscindibili dalla particolare struttura dell'opera, e la cui intensità (ovvero l'intensità dell'esperienza) è tale da trasportarci in un altro mondo, dove tempo

e spazio sono condensati⁴⁹, le preoccupazioni e gli interessi pratici sono abbandonati e il nostro io si avverte (seppur nel limitato tempo dell'esperienza dell'opera) integrato e potenziato. Non mi sembra che siano cose da poco.

¹ Frank Sibley, *Aesthetic Concepts* (1959), ora in Neill. A. e Ridley A. (a cura di), *The Philosophy of Art: Readings Ancient and Modern*, New York, McGraw-Hill 1995, pp. 312-13.

² Id., *Aesthetic and Non-Aesthetic* (1965), ora in Id., *Approach to Aesthetics: Collected Papers on Philosophical Aesthetics*, Oxford, Clarendon Press 2001, p. 34.

³ Id., *Aesthetic Concepts*, cit., p. 314.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Ivi, p. 317.

⁶ Id., *Particularity, Art and Evaluation* (1974), ora in Id., *Approach to Aesthetics*, cit., pp. 88-103.

⁷ J. Levinson, *Aesthetic Supervenience* (1983), ora in Id., *Music, Art and Metaphysics*, Ithaca (N.Y.), Cornell University Press 1990, p. 135.

⁸ Levinson riprende il concetto di emergentismo da M. Beardsley, *The Descriptive Account of Aesthetic Attributions*, "Revue Internationale de Philosophie", 28 (1974), pp. 336-52.

⁹ J. Levinson, *Aesthetic Supervenience*, cit., pp. 145-54.

¹⁰ Monroe Beardsley, *What is An Aesthetic Quality?* (1973), ora in Id., *The Aesthetic Point of View: Selected Essays*, Ithaca, Cornell University Press 1982, pp. 93-110. A tal proposito alcuni obiettano che, sullo sfondo di contesti appropriati, qualsiasi proprietà (anche non-estetica, come "l'essere scuro") può essere citata come ragione per giustificare un giudizio normativo. Secondo Beardsley una siffatta proprietà può rientrare in un giudizio di merito estetico solo se messa in relazione con una proprietà estetica (ad es. l' "essere dinamico"), di modo che il giudizio assuma una forma del tipo: "(l'oggetto) è così scuro che il contrasto dinamico viene meno" (in tal caso si tratterebbe verosimilmente di un giudizio di demerito).

¹¹ Ivi, pp. 103-06.

¹² Vedi J. Levinson, *What Are Aesthetic Properties?* (2005), ora in Id., *Contemplating Art*, Oxford (N. Y.), Clarendon Press 2006, pp. 342-43.

¹³ Alfonso Ottobre, *La sopravvenienza estetica*, "Rivista di estetica", 36 (2007), p. 225.

¹⁴ Robert Wicks, *Supervenience and Aesthetic Judgment*, "Journal of Aesthetics and Art Criticism", 46 (1988), pp. 509-11.

¹⁵ Idem, *Supervenience and the "Science of the Beautiful"*, "Journal of Aesthetics and Art Criticism", 50 (1992), pp. 322-24.

¹⁶ Nick Zangwill, *Supervenience Unthwarted: Rejoinder to Wicks*, "Journal of Aesthetics and Art Criticism", 52 (1994), pp. 466-69.

¹⁷ Ivi, p. 469. Vedi anche N. Zangwill, *Long Live Supervenience*, "Journal of Aesthetics and Art Criticism", 50 (1992), pp. 319-22.

¹⁸ J. Levinson, *Aesthetic Supervenience*, cit., p. 154.

¹⁹ La distinzione tra percezione ampia e ristretta (quest'ultima essendo limitata ai cinque sensi, a differenza della prima) si trova in J. Shelley, *The Problem of Non-Perceptual Art*, "British Journal of Aesthetics", 43 (2003), pp. 363-78.

²⁰ J. Levinson, *Aesthetic Properties, Evaluative Force and Differences of Sensibility* (2001), ora in Id., *Contemplating Art*, cit., p. 335.

²¹ Id., *Aesthetic Supervenience*, cit., pp. 154-55.

²² Id., *What Are Aesthetic Properties?*, cit., pp. 147-50.

²³ F. Sibley, *Particularity, Art and Evaluation*, cit., pp. 88-94.

²⁴ L'esempio è tratto da J. Levinson, *Aesthetic Properties, Evaluative Force and Differences of Sensibility*, cit., pp. 517-18.

²⁵ Nick Zangwill, *The Beautiful, The Dainty and the Dumpy*, "British Journal of Aesthetics", 35 (1995), pp. 317-29. Qui Zangwill si oppone ad autori come Wittgenstein, Austin o Goodman, le cui osservazioni tendono a limitare l'importanza della bellezza (famoso ad

esempio è il motto di Austin, citato da Zangwill come da molti altri: «se solo potessimo dimenticare per un momento il bello e scendere invece al delicato e al malinconico»). Zangwill intende invece proporre una visione piramidale delle proprietà estetiche, al cui vertice sono collocate le proprietà intrinsecamente valutative (bellezza, bruttezza, eccellenza, mediocrità, ecc.). A tal proposito si veda anche Zangwill, *The Metaphysics of Beauty*, Ithaca, Cornell University Press 2001.

²⁶ J. Levinson, *Aesthetic Supervenience*, cit., pp. 157-58.

²⁷ Per capire cosa si intenda con tale espressione, occorre tener presente che, secondo Beardsley, assumere un punto di vista estetico nei confronti di un oggetto equivale a prendere interesse nei confronti del suo valore estetico (M. Beardsley, *The Aesthetic Point of View*, 1970, ora in Id., *The Aesthetic Point of View: Selected Essays*, cit., pp. 15-23). Quando poi tale interesse assume la forma del giudizio razionale (che cerca le ragioni su cui fondare l'attribuzione di valore estetico a un oggetto), allora esso va sotto il nome di critica estetica – la quale a sua volta, quando viene indirizzata verso le opere d'arte, diventa a tutti gli effetti la critica d'arte (M. Beardsley, *What Are Critics For?*, 1978, ora in Id., *The Aesthetic Point of View: Selected Essays*, cit., pp. 147-150).

²⁸ Beardsley spiega la differenza tra i due criteri in *The Generality of Critical Reasons* (1962), ora in Id., *The Aesthetic Point of View. Selected Essays*, cit., pp. 208-18.

²⁹ La prima formulazione della suddetta triade di criteri risale a M. Beardsley, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, New York, Harcourt Brace 1958. Successivamente egli tornerà più volte sull'argomento (si veda ad es. M. Beardsley, *The Relevance of Reasons in Art Criticism*, 1982, ora in Id., *The Aesthetic Point of View: Selected Essays*, cit., pp. 332-51).

³⁰ Ziff sostiene che «alcuni buoni dipinti sono in qualche modo disorganizzati; essi sono buoni nonostante il loro essere disorganizzati. Ma nessun dipinto è buono in virtù del suo essere disorganizzato, e molti sono non buoni principalmente perché sono disorganizzati» (Paul Ziff, *Reasons in Art Criticism*, 1958, ora in E. Kennick, a cura di, *Art and Philosophy: Readings in Aesthetics*, New York, St. Martin Press 1979, cit., p. 669).

³¹ J. Levinson, *Evaluating Music* (1998), ora in Id., *Contemplating Art*, cit., pp. 195-204. Per chiarire meglio in cosa consista la forma espressiva in campo musicale, può essere utile pensare alla musica come a un racconto in cui si avvicinano più personaggi, ciascuno col proprio carattere (corrispondente a un particolare motivo melodico o ritmico), i quali interagiscono tra loro in vari modi (corrispondenti ad esempio alla variazione sul tema, al contrappunto, ecc.). Peraltro lo stesso Levinson ha elaborato una teoria, da lui chiamata teoria della «persona musicale» (la quale afferma, in breve, che una musica esprime una data emozione se un ascoltatore qualificato è capace di immaginare, nel corso dell'ascolto del brano musicale in questione, una persona alla quale attribuire tale emozione), che favorisce un siffatto modello di interpretazione del linguaggio musicale (si vedano a tal proposito *Musical Expressiveness*, in Id., *The Pleasures of Aesthetics*, Ithaca, Cornell University Press 1996, pp. 90-125, e *Musical Expressiveness and Hearability-as-Expression*, 2006, ora in Id., *Contemplating Art*, cit., pp. 91-108).

³² Si deve ad Alan Goldman il merito di aver chiarito come tra le proprietà non-estetiche (che egli chiama «base-properties», ovvero proprietà di base) vi siano anche proprietà non-formali (vedi Alan Goldman, *Aesthetic Value*, Boulder (Colorado), Westview Press 1995, pp. 45-92). Ciò può sembrare in contraddizione con quanto sostenuto nella formulazione classica della dottrina della sopravvenienza, dove le proprietà non-estetiche vengono identificate principalmente con proprietà strutturali, ovvero formali. In realtà la contraddizione è solo apparente, dal momento che le proprietà non-estetiche non-formali sono del tutto identificabili con la loro struttura formale (il che fa dire a Goldman che tra le proprietà di base, quelle formali sono le più basilari di tutte); semplicemente, esse costituiscono un primo livello di unità formale, la quale può spingere uno spettatore a provare una certa emozione, a riconoscere una certa somiglianza con alcune porzioni di realtà o a intuire un certo significato più o meno profondo, e ad attribuire quindi determinate proprietà estetiche espressive, rappresentative o simboliche a un brano musicale, a un dipinto o a un romanzo. L'attribuzione di tali proprietà estetiche dipende tanto dalla struttura delle proprietà non-estetiche espressive, rappresentative e simboliche e dal modo in cui esse si relazionano alle altre parti di un'opera, quanto dall'effetto che l'insieme di queste proprietà e relazioni (ovvero l'unità organica delle proprietà non-estetiche, formali e non) suscita nel soggetto percipiente e giudicante.

³³ M. Beardsley, *Aesthetic Experience* (1982), in Id., *The Aesthetic Point of View: Selected Essays*, cit., pp. 285-27.

³⁴ Kendall Walton, *How Marvellous! Toward a Theory of Aesthetic Value*, "Journal of Aesthetics and Art Criticism", 51 (1993), pp. 504-06.

³⁵ J. Levinson, *What is Aesthetic Pleasure?* (1992), ora in Id., *The Pleasures of Aesthetics*, cit., p. 6.

³⁶ Ivi, p. 7.

³⁷ Ciò è quanto sostiene, tra gli altri, Malcolm Budd in Id., *Values of Art: Pictures, Poetry and Music*, London, Penguin 1995, pp. 1-44.

³⁸ Così hanno fatto ad es. Kendall Walton e Monroe Beardsley.

³⁹ Le caratteristiche del piacere estetico sono chiarite e riassunte in J. Levinson, *Pleasure and the Value of Works of Art* (1992), ora in Id., *The Pleasures of Aesthetics*, cit., pp. 12-18.

⁴⁰ Alan Goldman, *Aesthetic Value*, cit., pp. 6-9. Ciò corrisponde chiaramente a quanto affermato da Beardsley (con la distinzione tra principi secondari e primari del valore estetico) e da Levinson (con la distinzione tra Modello 1 e Modello 2).

⁴¹ J. Levinson, *Evaluating Music*, cit., pp. 184-95. Si veda anche J. Levinson, *Art, Value and Philosophy: A Critical Notice*, "Mind", 105 (1996), pp. 667-82.

⁴² M. Beardsley, *Aesthetic Experience Regained* (1969), ora in Id., *The Aesthetic Point of View: Selected Essays*, cit., pp. 84-86.

⁴³ J. Levinson, *Pleasure and the Value of Works of Art*, cit., pp. 22-23.

⁴⁴ Id., *Evaluating Music*, cit., pp. 204-07.

⁴⁵ Alan Goldman, *Aesthetic Value*, cit., pp. 73-75.

⁴⁶ Ivi, pp. 59-60.

⁴⁷ Nel parlare di livelli di sopravvenienza, ci siamo qui limitati a considerare la sopravvenienza che riguarda a vario titolo le proprietà estetiche (intese sia, nel primo livello, come proprietà sopravvenienti, sia, nel secondo e terzo livello, come basi di sopravvenienza) e che quindi interessa maggiormente i nostri giudizi sulle opere d'arte. Se si estende il campo di ricerca, si possono ovviamente ravvisare altri tipi di sopravvenienza – il concetto di sopravvenienza è stato applicato anche in campi diversi da quello estetico, in particolare in quello cognitivo o morale (a tal proposito, si vedano rispettivamente gli scritti di J. Kim e di G.E. Moore) – sebbene non necessariamente altri livelli – nell'ipotizzare l'esistenza, in ambito estetico, di un secondo ordine di sopravvenienza, vale a dire la sopravvenienza del valore estetico, Levinson trae spunto dall'ambito morale, dove accanto alla sopravvenienza delle proprietà morali (come la carità, il coraggio, la gentilezza, ecc.) sulle proprietà psicologiche e comportamentali più specifiche, si può legittimamente sostenere l'esistenza di un secondo ordine di sopravvenienza, vale a dire la sopravvenienza del valore morale (la bontà in senso lato) sulle stesse virtù appena citate, oltre il quale non è però possibile supporre ulteriori livelli di sopravvenienza.

⁴⁸ J. Levinson, *Artworks and the Future* (1987), ora in Id., *Music, Art, and Metaphysics*, cit., pp. 189-93.

⁴⁹ Nel ristretto spazio di un dipinto o nella limitata durata di un racconto, di un film o di una sinfonia, noi sperimentiamo situazioni ed emozioni che nella vita reale occuperebbero un tempo (o uno spazio) assai più lungo (o vasto) e che rispetto a queste ultime (ovvero rispetto alle emozioni o situazioni reali) generalmente presentano un grado di coerenza e di completezza di gran lunga superiore (A tal proposito, vedi M. Beardsley, *Aesthetic Experience Regained*, cit., pp. 86-9; M. Beardsley, *Definitions of Arts*, 1961, trad. it. *Le definizioni delle arti*, in P. Kobau, G. Matteucci e S. Velotti, a cura di, *Estetica e Filosofia Analitica*, Bologna, Il Mulino 2007, pp. 29-53; A. Goldman, *Aesthetic Value*, cit., pp. 150-70).

L'immagine e il nulla
Metafisica dell'immaginazione nel giovane Sartre
di Michele Gardini (Bologna)

1. *Trasparenza e opacità, coscienza e immagine*

Contro le pretese inconsistenti e le risonanze vagamente sgradevoli di un modello alimentare di filosofia – per il quale «conoscere è mangiare»¹, assimilare l'oggetto al soggetto e metabolizzarlo – Sartre, fin dai suoi esordi filosofici degli anni '30, non si è mai stancato di tenere fermo al carattere liberatorio e catartico dell'intenzionalità fenomenologica, raggio di luce, esplosione o turbine che ci strappa alle ruminazioni dell'interiorità e ci riconsegna al mondo e agli altri uomini. La "gettatezza" heideggeriana prende in Sartre un carattere cinetico, plastico ed energetico, meno luterano e più scultoreo del suo corrispondente tedesco. Ben prima di essere angoscia dinanzi all'apertura di un mondo, è venire propriamente *gettati*, cioè scagliati, proiettati, estroflessi in un mondo che è lì, affinché l'intenzionalità possa riferirsi e agganciarsi al proprio oggetto. Il vecchio feticcio dell'interiorità oscilla tra il mito affettivo e la costruzione regressiva; in entrambi i casi è inutile e forse dannoso allo spiegarsi della luce intenzionale, pietra d'inciampo per la sua operatività diffusa, eterea e trasparente. La *clarté* cartesiana della coscienza lavora per sottrazione e distanza: scivola con leggerezza sulle cose, riaffermando ogni volta la propria alterità dal modello di un io "gastrico" o "intestinale", labirinto di diverticoli, zone cieche, doppi fondi, pieghe che ripiegano altre pieghe². Le metafore barocche del mentale come teatro, camera, galleria, in generale come volume prospettico – figure tutte discendenti dal metaferente corporeo e metabolico della digestione³ –, si scontrano con l'«assurdo» per il quale, se mai «entrassimo "in" una coscienza, saremmo presi da un turbine e gettati fuori, accanto all'albero, in piena polvere, perché la coscienza non ha un "di dentro". La coscienza altro non è se non il di fuori di se stessa, ed è questa fuga assoluta, questo rifiuto di essere sostanza, che la fanno coscienza»⁴.

«Fuori», «in piena polvere», appunto. Le radici dell'ontologia di Sartre crescono sul terreno di quest'appropriazione originale e rapace del modello intenzionale di Brentano e Husserl. La coscienza è tutta intenzionalità e un nulla di sostanza («per sé»), si risolve interamente nella sua operatività e ci espone a un mondo greve, massiccio, opaco e "polveroso" («in sé»). Non si tratta innanzitutto di qualità morali del

mondo, e neppure della crassa adesione a un materialismo ingenuo, ma di requisiti trascendentali necessari a garantire la rigorosa struttura dell'intenzionalità. Se non vi è atto intenzionale che non si diriga al suo oggetto, allora l'oggetto *deve* già *essere lì*, nella sua funzione di polo referenziale, come *apriori* del suo stesso *apriori*, anche lasciando provvisoriamente del tutto impregiudicate le possibili declinazioni e modalizzazioni di questo "esserci". C'è un mondo perché c'è una coscienza che lo intenziona, ma quest'ultima – in una specie di ostinata "precessione" – richiede che il mondo sia *già* presente prima del suo operare, altrimenti sarebbe romantica intuizione intellettuale e creazione dal nulla ⁵. E poiché tutto il *sensu* è, fenomenologicamente, posto in carico all'intenzionalità, il mondo che deve anticiparla per precedenza di diritto non può che essere un mondo *insensato*, muto, opaco, massiccio, chiuso in se stesso senza riflessione e senza speranza. Ancor prima della prima parola de *L'essere e il nulla*, è già deciso il dramma esistenziale dell'uomo. «Tout est donc clair et lucide dans la conscience», mentre di fronte ad essa l'oggetto si erige con la sua opacità caratteristica ⁶. Non bisogna attendere il *pathos* esistenziale dell'opera maggiore per scoprire l'insensatezza tragica del reale: essa è già tutta depositata, in forme più sobrie e cartesiane, nella nozione stessa d'intenzionalità.

C'è infatti qualcosa di tragico in questa semplice geometria ontologica, precipitato e pietrificazione del vivo operare intenzionale. «Eccoci liberati da Proust. Liberati», scrive Sartre, «nello stesso tempo, dalla "vita interiore"» ⁷. Ma è una liberazione priva di gioia, che anzi va sopportata con stoicismo e coraggio virile. Abbandonare l'involucro del ventre materno e le ruminazioni dell'interiorità significa condannarsi a portare un senso in un mondo che *già sappiamo* esservi costituzionalmente refrattario: un essere che allo stesso tempo è necessario alla coscienza e le «è di troppo» ⁸. La responsabilità dell'uomo, nei termini sartriani, sembra avere davvero qualcosa di sisifeo. È il dono assolutamente libero e gratuito di un senso già consapevole del proprio scacco dinanzi all'impermeabilità ottusa del non senso.

Grande parte dell'elaborazione teorica sartriana precedente *L'essere e il nulla*, del quale abbiamo a malapena potuto evocare l'atmosfera complessiva, si approssima gradualmente alla detta configurazione filosofica attraverso lo studio dell'*immaginazione* e dei suoi rapporti oltremodo complessi con quella leggerezza e quella trasparenza che sono i caratteri propri della coscienza. Si tratta di studi di grande rigore e fascino, che pongono la facoltà immaginativa in una posizione di strabismo concettuale. Vi sono ottime ragioni per dare risalto al carattere fortemente *antiromantico* della posizione sartriana. L'immaginazione non è il torrente infuocato d'immagini caro alla *Romantik*, organo di un'intuizione profonda ed esoterica che penetra i velami della natura, lasciando dietro la sua scia magica, sulla soglia della conoscenza, la fatica del concetto; nulla a che fare, pertanto, con l'«immaginazione

produttiva» di Kant ? Nell'immagine «c'è invece», a parere di Sartre, «una specie di povertà essenziale»¹⁰, un modesto campo d'esperienza privo di arricchimenti e sorprese, una metodica, monotona rassegna di caratteri ed elementi già saputi e previsti. Vi torneremo, non prima d'aver segnalato però tendenze altrettanto valide a collocare la teoria sartriana precisamente sotto l'egida romantica. Henri Delacroix, che aveva sovrinteso nel 1927 alla stesura del *mémoire* universitario di Sartre sull'immaginazione, tendeva a rubricare – a quanto sembra – la posizione dell'allievo tra le «*théories romantiques*»¹¹. Si tratta di una contraddizione casuale, o non deriva forse dalla natura stessa dell'oggetto, intrinsecamente contraddittorio, elusivo e ambiguo come lo è la natura umana? Se così fosse, vi sarebbero fondate ragioni per rendere l'immaginazione coestensiva all'intera natura dell'uomo come «animale immaginante», ed essa fornirebbe la chiave d'accesso al regno trasparente e misterioso della coscienza umana.

Le prime pagine de *L'imagination* (1936) – studio che per il carattere più prudente, limitato, e per l'impostazione prevalentemente storica riscuote le simpatie di alcuni studiosi a detrimento del successivo e assai più ambizioso *L'imaginaire* (1940) – riassumono con semplicità e chiarezza il presupposto antiromantico della posizione di Sartre, peraltro in grande parte derivato dall'elaborazione teorica di Husserl. Se guardo una cosa, e poi – distolto lo sguardo – immagino la stessa cosa, ciò che si conserva è un'«identità d'essenza», e ciò che va perduto è l'«identità d'esistenza». È la stessa cosa che intenziono nei due casi, mentre il suo indice esistenziale muta. L'identità essenziale, che si conserva, è peraltro foriera di traviamiento filosofico, dell'errore seducente che produce «la metafisica ingenua dell'immagine», consistente «nel fare dell'immagine una copia della cosa, esistente essa stessa come una cosa»¹², un doppione persistente che alberga nella psiche come nella sua naturale nicchia ecologica. Entrambi i postulati, caratteristici del senso comune, rappresentano gravi fraintendimenti assorbiti dai sistemi metafisici dei secc. XVII e XVIII, e prolungano le loro radici nella psicologia d'impronta tanto positivista quanto spiritualista (Bergson). E mentre l'adesione alla soluzione husserliana dell'*analogon* fisico o mentale come elemento imprescindibile alla costituzione dell'immagine¹³ renderà, relativamente al primo punto, pericolosamente ambigua la posizione di Sartre, il secondo è tenuto fermo con la massima forza. L'immagine non è una miniatura murata nella mente, e non è una percezione reviviscente, un *eidolon* psichico. Noi non vediamo le nostre immagini, le immagini degli oggetti, quasi fossero quadri che tappezzano la galleria del mentale; vediamo bensì gli oggetti in immagine. L'immagine non è una cosa ma un atto intenzionale di riferimento a un oggetto, piuttosto simile a un verbo che a un sostantivo.

Nell'immagine non c'è essenzialmente nulla di più di quanto non vi sia nella percezione, pertanto il tavolo visto e il tavolo immaginato *non*

sono *due* cose, ma esattamente la stessa *res* intenzionata secondo due diverse modalità di coscienza. L'immaginazione non produce nulla. Immaginando il tavolo, mi riferisco al medesimo tavolo che prima avevo veduto, ma con un indice di modificazione intenzionale che intacca la sua modalità di *esistenza*. Il foglio che vedo è qui davanti a me, mentre il foglio immaginato «non esiste *di fatto*, esiste *in immagine*»¹⁴. Come in seguito Sartre indicherà con maggiore precisione,

[a]nche l'immaginazione implica un atto di credenza o atto posizionale. Questo atto può assumere allora quattro forme, e soltanto quattro: può porre l'oggetto come inesistente, o come assente, o come esistente altrove, e può anche "neutralizzarsi", ovvero può non porre il suo oggetto come esistente¹⁵.

L'intenzionalità immaginativa ha pertanto una struttura più complessa di quella percettiva per quanto concerne l'esistenza del suo riferimento. *Anch'essa* – affermano con la massima forza Husserl e Sartre – *ha un riferimento oggettuale*, altrimenti non sarebbe un atto intenzionale, ma decadrebbe al livello volgare dell'intelligenza comune, che prende l'immagine nelle forme popolari di una semplice cosa fisica o mentale cui accade di somigliare ad altre cose; e nondimeno presenta il suo oggetto come non presente, lo pone qui come non essente qui, altrimenti non sarebbe un'immagine ma una percezione: e noi non abbiamo dubbi nell'«operare spontaneamente la discriminazione fra l'esistenza come cosa e l'esistenza come immagine»¹⁶. Dire che l'immaginazione pone il suo oggetto come un *nulla* significa che l'immagine del tavolo porta a frizione la presenza e l'assenza del suo oggetto, il quale è presente in questo spazio nel modo del non essere presente. Ma l'intreccio di queste modalità di presenza e assenza è proprio della coscienza umana come tale, ovvero della realtà umana tutta che, secondo la celebre formula de *L'essere e il nulla*, «è ciò che non è e [...] non è ciò che è»¹⁷. L'uomo è attraversato nel suo essere dal «concetto metastabile "trascendenza-fatticità»¹⁸ – lessico suggestivo e rivelatore, quello adottato da Sartre, perché rinvia con evidenza, oltre che al concetto fisico di equilibrio "dinamico" di uno stato a potenziale maggiore del minimo, alla psicologia della forma e allo studio delle immagini pluristabili, come l'anatra-coniglio, trasponendone il tipo di legalità percettiva alla natura dell'esistenza umana. La coscienza non è mai se stessa, ma continuamente si sfugge, si trascende, si distanzia, si anticipa, si *sbilancia*, sta un passo più indietro o uno più avanti rispetto ai propri "contenuti". Nel momento in cui dovesse aderire con tutta la pienezza del suo essere a uno solo di essi, si pietrificerebbe all'istante, precipiterebbe nelle forme dell'«in sé», e nulla potrebbe scioglierla dall'incantesimo e restituirla allo stato originario. Per questa omologia di natura, l'immagine rappresenta la *via regia* di accesso alla coscienza dell'esserci, ovvero dell'uomo.

Giungendo così a risultati assai prossimi a quelli conseguiti da Heidegger nel suo studio di Kant, Sartre può fare dell'immaginazione il sigillo della *finitezza* umana, documento dell'intacco dell'essere da parte dell'assenza e del nulla. E se nel grande libro del 1943 l'immaginazione pressoché scompare, cedendo il ruolo di testimone del nulla ad altre forme d'esperienza quali l'interrogazione e la negazione, è perché essa si è a tal punto assimilata alla natura della coscienza da non esserne di fatto più distinguibile¹⁹. Pensare l'immaginazione congiunta e intrecciata alla finitezza umana, in luogo di farne la facoltà dell'infinito, dell'idealismo magico e della creazione trascendente, giustifica il rilievo di un tratto radicalmente antiromantico nella teoria sartriana. E tuttavia la posizione di Sartre è percorsa da una tensione diametralmente opposta, che conduce l'autore a rileggere in termini fenomenologici – e qui Delacroix aveva visto bene – la classica posizione *mediana* della facoltà di immaginare, tale quale Kant e il romanticismo, sulla scia della psicologia razionale settecentesca, ce l'hanno consegnata. L'immaginazione si trova infatti “in mezzo” in più di un senso.

Secondo la “topica” dei modi intenzionali costruita da Sartre, l'immagine si trova a metà strada tra la percezione e il concetto. Nella percezione l'oggetto mi è dato per profili che si sintetizzano successivamente, in un decorso legale che di diritto è infinito. Il concetto pensa invece l'oggetto tutto in una volta. L'immagine in qualche modo media e sintetizza queste diverse modalità intenzionali.

Osserviamo anzitutto che sembra stare “dalla stessa parte” della percezione. Nell'una come nell'altra l'oggetto si presenta per profili, per proiezioni, per quello che i tedeschi chiamano, con un termine felice, *Abschattungen*. Solo che non abbiamo più bisogno di farne il giro: il cubo in immagine si dà immediatamente per ciò che è. Quando dico “l'oggetto che percepisco è un cubo”, faccio un'ipotesi che il corso ulteriore delle mie percezioni può costringermi ad abbandonare. Quando dico “l'oggetto di cui ho l'immagine in questo momento è un cubo”, formulo un giudizio d'evidenza [...]. Un'immagine non si apprende: è organizzata esattamente come gli oggetti che sono appresi, ma difatti si dà interamente per ciò che è, fin dalla sua apparizione. Se vi divertite a far girare mentalmente un cubo-immagine, se fingete che vi presenti le sue diverse facce, alla fine dell'operazione non avrete fatto alcun progresso: non avrete imparato nulla²⁰.

È vero che, come la percezione, l'immagine si dà per adombramenti successivi, ma a differenza di quella si tratta di un progresso sintetico apparente. Che le cose stiano così, lo mostra l'impossibilità di una sorpresa o di una smentita, che invece la percezione sa essere sempre dietro l'angolo e include di conseguenza nella propria natura. Nell'immagine non c'è mai niente di nuovo e non s'impara nulla, perché vi ritroviamo solo ciò che noi stessi vi abbiamo messo. In questo senso, è come se essa fosse data tutta in una volta, alla maniera del concetto. L'immagine *non produce* mai sapere, ma è prodotta da un sapere. La posizione di Sartre potrebbe catalogarsi qui come iper-cognitivista: il

sapere precede interamente l'immagine e ne fornisce la matrice, tant'è che nell'immagine non c'è nulla di più di ciò che si sapeva. L'immagine non genera autonomamente sapere, se non forse un sapere immaginario o l'immaginazione di un sapere. Dal lato del concetto è pertanto una *pseudo-sapere*, mentre è una «*quasi-osservazione*»²¹ dal lato della percezione, considerato che l'assenza di rischi, sorprese e smentite è "grammaticalmente" incompatibile con un'osservazione percettiva autentica. Sono questi caratteri che legittimano Sartre a definire l'immagine una forma degradata di coscienza.

In un senso altro e complementare, l'immagine può dirsi mediana tra il sapere e l'affettività. Il mondo emozionale non è per Sartre – s'intende – dominio della fisiologia e della causalità naturale; è bensì uno dei campi di esercizio dell'intenzionalità umana, una sua declinazione e una delle forme di apertura dell'esserci al mondo: «*alla sua maniera* l'emozione significa il tutto della coscienza o, se ci poniamo sul piano esistenziale, della realtà-umana»²². Se l'immagine, quasi-osservazione, coglie l'oggetto in forma più povera e inarticolata della percezione, l'affettività scende ancora più in basso, attraversando, avvolgendo intenzionalmente l'oggetto e afferrandolo come una massa che tende all'amorfo e all'indifferenziato. L'intenzionalità affettiva non si cura della sintesi progressiva, ma produce una prensione d'insieme, una tonalità emotiva globale e diffusa, un'aurorale presa di contatto con l'oggetto che resta ancora refrattaria alla descrizione. Al suo estremo limite essa diventa *desiderio*: «Così, dopo una notte noiosa e insonne, mi può capitare di sentir nascere in me un desiderio estremamente preciso. Sul piano affettivo il suo oggetto è rigorosamente determinato. Soltanto non so che cosa sia»²³. A questa intenzionalità priva di sapere che si dirige a un oggetto privo di struttura corrisponde, simmetricamente a un asse mediano, il sapere analitico e concettuale, pienamente padrone del suo oggetto. L'asse mediano di simmetria è naturalmente l'immagine. In essa l'oggetto si dà come una natura indivisa, nella quale ogni parte penetra tutte le altre e le attraversa (come per l'affettività); insieme, però, è un complesso di vedute frammentarie e di proprietà distinte (come per il sapere). L'immagine è limite comune e sintesi dell'affettività e del sapere, non come miscuglio o caligine, ma in quanto essa è allo stesso tempo interamente sapere e interamente affettività. Detto meglio e con maggior precisione: sapere che si degrada e, al medesimo tempo, affettività che tende a elevarsi e a definirsi.

2. *L'ambivalenza metafisica dell'immaginario*

Sarebbe possibile dilungarsi ampiamente nell'elencazione di queste coppie concettuali e nella messa in rilievo dell'immagine come medio, luogo di sintesi, di integrazione e di rovesciamento, asse di simmetria tra modi intenzionali opposti e complementari. In fondo, l'alternativa tra carattere romantico e antiromantico dell'immagine è una di que-

ste coppie, lo è anzi a un elevato livello di generalità, e documenta – quantomeno a livello descrittivo e illustrativo – il carattere ancipite dell'immagine, la sua ambiguità congenita e il suo mistero esibito in piena luce: facoltà «senza patria» (Heidegger), l'immaginazione, che in qualche modo crea il *luogo* delle altre facoltà senza possederne uno proprio. Ma, in definitiva, il trascendentale di tutte queste nozioni e delle mirabili analisi che Sartre vi annette è la coppia concettuale *presenza/assenza, essere/nulla*. Lo stesso *titolo* dell'opera del '43 è già contenuto nella natura dell'immagine, una volta che la fenomenologia sia in grado di spiegarla; e il senso metafisico del discorso sartriano è condensato nel celebre capitolo conclusivo de *L'imaginaire*, vero transito d'accesso alla metafisica esistenzialista degli anni '40 e sintesi del carattere ibrido e profondamente autocontraddittorio della facoltà immaginativa. Si tratta di pagine celebri, molto citate e quasi altrettanto criticate²⁴, nelle quali l'acribia fenomenologica di Sartre improvvisamente s'innalza, muta registro e si condensa in forme ontologiche e metafisiche.

Possiamo dunque concludere: l'immaginazione non è un potere empirico e sovrapposto alla coscienza, ma è la coscienza intera in quanto realizza la propria libertà. Ogni situazione concreta e reale della coscienza nel mondo è gravida d'immaginario, in quanto si presenta sempre come un superamento del reale. Non ne consegue che qualsiasi percezione del reale debba invertirsi in immaginario [...]. L'irreale è prodotto fuori del mondo da una coscienza che *rimane nel mondo*; e l'uomo immagina solo perché è trascendentalmente libero.²⁵

Sartre non vuole dire, con ciò, che percezione e immaginazione possano intrecciarsi nella prassi esperienziale, nella paziente attività di dipanamento e costruzione dei fili del reale. Su questo Sartre è e resterà manicheo: o si percepisce o si immagina. Modalità intenzionali costituzionalmente diverse, percezione e immaginazione non possono convivere nello stesso tempo, e neppure collaborare. Se percepisco Pierre non posso contemporaneamente immaginarlo, e viceversa. Ognuna delle due modalità intenzionali totalizza l'intera coscienza, e non lascia, *nello stesso tempo*, spazio per l'altra, proprio come sembrano fare le immagini pluristabili nell'alternanza dei loro diversi aspetti. L'immaginazione, oltretutto, non contribuisce per nulla alla costruzione del reale, perché non genera sapere ed è, rispetto al proprio oggetto, *irrealizzante*²⁶. Essa è semmai costretta a prendere perpetuamente le mosse dal reale – dal reale percepito e vissuto –, altrimenti non potrebbe lasciarselo alle spalle, irrealizzarlo e neutralizzarlo. L'immaginazione non opera romanticamente nel e dal nulla, ma sempre in una situazione reale. Per questo il nulla di Sartre non precede l'essere come suo abisso originario (Heidegger), bensì lo segue; e tuttavia non al modo della negazione dialettica, e meno che mai come negazione linguistica. Il concetto di nulla proprio di Sartre corrisponde al *dissolvimento* o addirittura alla *dissolvenza*, essa stessa qualcosa d'immaginoso nel suo

carattere, quasi cinematografico: è l'ostensione del progressivo farsi o rivelarsi nulla di qualcosa.

Nel passo citato, Sartre giunge piuttosto a tendere con la massima violenza l'arco paradossale dell'immagine. Povera, monotona, insulsa, sigillata nella propria autoreferenzialità, degradata rispetto al sapere puramente aniconico (della cui possibilità ed esistenza Sartre, insieme alla scuola di Würzburg, è convinto assertore), impregnata di un'affettività torbida, intessuta con i fili del "quasi" e dello "pseudo", l'immagine è nello stesso tempo *condizione trascendentale essenziale* della libertà umana, dunque apertura totale, possibilità di svincolarsi dalla fatticità della situazione, di trascendere la massa greve del reale e di restituire la coscienza alla sua natura eterea, luminosa e trasparente. Certo, anche la percezione, in quanto è un progettarsi, pone la coscienza sempre davanti a sé, sempre un passo oltre la contingenza del dato di fatto; ma in essa la pastoia della situazione fattuale è troppo assillante e prossima perché la libertà, che pure vi opera sordamente, possa porsi dinanzi a se stessa *in quanto* libertà. Quest'autoriconoscimento dell'umano nell'uomo è possibile solo mediante l'immagine. Miseria e grandezza dell'immagine sono dunque, pascalianamente, miseria e grandezza dell'uomo; le sagrestie cedono il posto ai *bistrot*, ma vi ritroviamo la medesima fissazione iconica – e tragica – della sua natura ancipite, «metastabile». Lo vediamo, in forme appunto più laiche rispetto a Pascal, dagli esempi che corredano le pagine meritatamente celebri dedicate da Sartre alla «malafede», e in particolare nel caso del cameriere: costui «[h]a il gesto vivace e pronunciato, un po' troppo preciso, un po' troppo rapido, viene verso gli avventori con un passo un po' troppo vivace, si china con troppa premura [...]. Ma a che cosa gioca? non occorre osservare molto per rendersene conto. Gioca a *essere* cameriere»²⁷. A essere, non a *fare* il cameriere, come sarebbe più giusto e rispettoso della perpetua trascendenza coscienziale rispetto ai ruoli. Ma questo tentativo di rinunciare all'angoscia della libertà a favore della chiusura rassicurante del ruolo – sogno di stabilizzare il «per-sé» nell'«in-sé» – avviene mediante un'adesione meticolosa e rituale all'*immagine* (personale o sociale) che abbiamo prodotto di noi stessi: libera produzione immaginativa finalizzata a togliere l'angoscia della libertà, il che è evidentemente possibile solo se l'immagine è insieme chiusura e apertura, angustia e libertà dell'uomo. «Ho un bel compiere», scrive Sartre, «le funzioni da cameriere, non posso esserlo che in modo neutro, come l'attore è Amleto, facendo meccanicamente i *gesti tipici* del mio stato, e considerandomi come cameriere immaginario attraverso gesti presi come "analogon"»²⁸. L'ideale della coscienza *sincera* – intendendo la sincerità come adesione senza compromessi di sé a sé – diviene malafede se portato sul piano dell'*essere*, poiché la coscienza non è mai ciò che è, ma è sempre ciò che non è, e dunque può aderire a sé solo non aderendo a sé. Il trucco illusionistico della sincerità è possibile solo

mediante l'immagine, la cui povertà, chiusura, isolamento e rottura di tutti i legami sintetici con il mondo circostante, percepito e attivamente vissuto, producono il mito di un'esistenza umana "centrata" e totalizzata da sé, senza "falle". Ma l'immagine toglie qui la libertà solo attraverso l'atto libero di posizione di sé, e solo trascendendo la fatticità della situazione ne istituisce una nella quale l'autonomia dell'uomo va a fondo. L'immagine può essere pertanto violenza incantatoria, che satura, lega e rende schiava la coscienza, e violenza liberatrice, che strappa l'uomo alla situazione data e lo restituisce alla sua libertà. Essa è anzi entrambe le cose nello stesso tempo, poiché la coscienza non può mai precipitare del tutto nelle forme della passività e dell'essere, e anche nei fenomeni del sogno, dell'allucinazione, del delirio l'immagine non può mai sostituirsi completamente alla realtà della percezione. Infatti è immagine, e non percezione.

3. *Excursus su immagine e violenza: Jean-Luc Nancy*

Questo carattere di duplice violenza dell'immagine – liberazione della trascendenza e schiavitù della fatticità – è senz'altro uno dei conseguimenti più notevoli della fenomenologia sartriana dell'immaginario. La sua rilevanza antropologica e sociologica – la sua attualità, si vorrebbe quasi dire, se il termine non suonasse tanto fastidioso – non è un mistero per nessuno, e per la sua fecondità il tema può essere sviluppato anche mediante approcci non strettamente legati al repertorio concettuale della fenomenologia. Tra essi, spiccano per la ricchezza degli spunti i *Tre saggi sull'immagine* di Nancy ²⁹.

«L'immagine – vi scrive l'autore – è l'imitazione di una cosa, solo nel senso in cui l'imitazione è l'*emulazione* della cosa: essa rivaleggia con la cosa, e la rivalità non riguarda tanto la riproduzione quanto la competizione per la presenza» ³⁰. La prospettiva è dunque esente da un appello all'intenzionalità dell'icona e dal suo rimando intrinseco a un referente, e si accosta piuttosto alla concezione secentesca e barocca dell'*aemulatio*. Lo stigma di riconoscimento dell'immagine non è qui una particolare declinazione dell'intenzionalità e una correlativa modalità sintetica, ma il suo carattere intrinseco di *violenza*. E la violenza, per Nancy, è ciò che «resta fuori, ignora il sistema, il mondo, la configurazione che essa violenta» ³¹. Si potrebbero accostare queste definizioni – in un'ispirazione originale – con alcune tarde riflessioni husserliane sul tema dell'iconismo, le quali riconoscono un peso sempre più accentuato – in merito al *principium individuationis* dell'immagine – alla sua rottura dei legami sintetici con il mondo-ambiente percettivo. La cascata dipinta nel quadro appeso sopra il divano *non* sta, in nessun senso possibile, *sopra* il divano, perché l'opera inaugura uno spazio di visione proprio, che non si integra e non si fonde con lo spazio percettivo, bensì sviluppa assi di riferimento e topologie qualitative proprie. Lo spazio ambientale della percezione è in tal modo

lacerato e violentato, attraversato da una tensione incompatibile con le proprie linee di campo.

Per questo l'immagine è violenza, e per gli stessi motivi la sua natura violenta si presta non solo a una duplice lettura, ma a una vera e propria pratica duplice, dal forte importo antropologico e politico. L'icona, che in ogni caso *agisce* sulla topologia del luogo, può – a seconda della sua natura, dell'angolo prospettico e della prassi ideologica che la assumono – togliere spazio allo spazio, o aggiungere spazio a spazio. Nel primo caso si manifesta «la violenza della verità: è violenza che si ritrae proprio mentre irrompe, perché questa interruzione è essa stessa un ritrarsi che apre uno spazio e lo libera per la presentazione manifesta del vero. (Ancora una volta lasciamo una questione in attesa: non ci sarebbe allora, da una parte e dall'altra, il parallelismo fra due specie di immagini?)»³². Questo parallelismo, che offre il fianco dell'immagine allo sfruttamento della peggiore sofistica, esiste davvero. Al caso di un'immagine violenta perché vera, che – come la verità – *fa* e *lascia* spazio, libera la dimensione della trascendenza umana (Sartre) e offre all'esserci umano l'ostensione del vuoto che gli è connaturato, si oppone un'immagine di “cattiva” violenza, prassi ottusa e brutale che affastella, comprime, aggiunge, preme, mette il pieno nel pieno: è l'immagine dell'erezione fascistoide, della trincea, dei corpi accatastati nei campi di concentramento. Quest'immagine nasce dall'orrore per il «vuoto del cuore umano», e lo sovracompenza con una pienezza lussureggiante e incantatoria di forme erotiche, belliche, corporali. È quel genere di iconismo, avrebbe detto Canetti, che, ancor prima di essere per la massa, «fa massa».

Dinanzi a quest'ambivalenza cruciale dell'immagine – che rilegge in forme di grande suggestione i risultati della fenomenologia sartriana – i destini della metafisica greca e della religiosità ebraica divergono in un chiasmo. In Platone il bene è massima e abbagliante presenza; il Dio mosaico dell'*Esodo*, viceversa, si assenta, lasciando intravedere solo un lembo della sua veste, ovvero della sua copertura. La metafisica del platonismo degrada – come fa Sartre – l'immagine in quanto essa reca in sé un indice di assenza e di irrealtà, e fa del pittore un ingannatore proprio in quanto *zoographon*, cioè simulatore della vita. Viceversa, l'interdetto biblico che vieta di farsi immagini non riguarda per nulla il mimetismo o la duplicazione della presenza, bensì la *scultura* dell'idolo, la sua «presenza massiccia che si riduce al suo essere-là»³³, chiusa, muta, ottusa, inerte: «la completezza è una compiutezza che si chiude, senza accesso, senza passaggio. L'immagine scolpita di un viso compiuto, ecco il vero interdetto». Il viso rappresentato, per essere accettabile, dev'essere incompiuto; deve, in tal modo, lasciare uno spazio di mobilità al fruitore, che vi può “entrare” e “uscire”, che può integrarlo, oltrepassarlo, arricchirlo, oppure semplicemente prenderne le distanze in uno stato di sospensione. L'immagine “piena”, viceversa,

non concede distanza perché non lascia spazio. Perfettamente autosufficiente, chiusa in sé, priva di spiragli, essa soffoca la libertà dell'uomo. Il gesto ellenico di pietà compiuto da Critone, che *chiude* gli occhi a Socrate morto nel disperato tentativo di preservarne un simulacro di presenza, trasforma, dal punto di vista ebraico, il cadavere in un doppio oscuro e sinistro della vita vera, confinandolo nel ruolo di un oggetto inerte. Al medesimo modo, la vittima nel campo di sterminio «viene svuotat[a] della possibilità rappresentativa, cioè in definitiva della possibilità del senso, diventando così, non tanto un oggetto [...], ma un'altra presenza murata in sé, di fronte a quella del suo carnefice [...]. Il faccia a faccia, quindi, di due idoli o di due masse vuote, né cose né soffio, ma un duplice inspessimento che coagula una duplice presenza sprofondata in sé»³⁴.

4. *Mimetismo e assenza: i limiti di un modello teorico*

Il testo sartriano non è tuttavia esente da uno scompenso fondamentale, e si tratta ora di puntarvi il fuoco dell'attenzione, rilevando la crepa aperta nelle fondamenta di una costruzione teorica dall'armonia per molti versi quasi classica.

Innanzitutto, Sartre generalizza all'estremo, in forma insolitamente sistematica, la nozione d'immagine.

Di conseguenza, diremo che l'immagine è un atto che mira nella sua corporeità a un oggetto assente, attraverso un contenuto fisico o psichico, ma a titolo di "*rap-presentante analogico*" dell'oggetto mirato. Le specificazioni avverranno a seconda della materia, giacché l'intenzione formatrice rimane identica. Dunque distingueremo le immagini la cui materia è presa dal mondo delle cose (immagini d'illustrazione, fotografie, caricature, imitazioni d'attori ecc.) e quelle la cui materia è presa dal mondo mentale (coscienza di movimenti, di sensazioni ecc.) [...]. L'immagine mentale non va studiata a parte³⁵.

Che si tratti di immagine fisica o mentale, sempre avremo a che fare con un'intenzione che «anima» una materia, puntando verso un riferimento oggettuale mediante un sistema di tratti analogici. Si tratta dunque di un unico genere che norma l'articolazione delle proprie specie. In tutti questi casi deve dunque valere il principio di mutua esclusione tra percezione e immaginazione. Si porta sempre a compimento o l'uno o l'altro tipo di atto: se vedo il personaggio mimato non vedo più il mimo nella sua materialità e qualità umana di attore, e allo stesso modo resta fermo che non vedo le mie immagini mentali, ma vedo gli oggetti in immagine. In caso contrario percepirei un'immagine, il che è tanto assurdo quanto immaginare una percezione, ovvero mescolerei nello stesso atto immagine e percezione, e ciò si scontra con un'impossibilità fenomenologica. Ma questo modello, che forse può ancora valere per la fotografia, è estensibile a quella specie d'immagine che è l'opera d'arte, ad esempio il quadro?

Per certi versi, e almeno provvisoriamente, si deve rispondere di sì. Soffermare l'attenzione *perceptiva* sul supporto materiale sembra il modo migliore per *non* cogliere l'immagine come tale. Vedrei in questo caso pigmenti, fibre, grumi, tela, legno, e avrei pertanto una percezione semplice e inequivocabile di un oggetto materiale nello spazio reale – ma nulla a che fare con il quadro in quanto opera d'arte, che richiede una conversione dell'intenzionalità da *perceptiva* a *immaginativa*. Una lama di coltello passata sul viso della Gioconda non fa evidentemente della Gioconda l'immagine di una donna sfregiata, produce bensì soltanto l'immagine sfregiata di una donna. E nel momento in cui l'intenzionalità assume una forma affettivo-immaginativa, la struttura materiale del quadro deve oscurarsi e scomparire. Come potrei infatti cogliere contemporaneamente l'immagine e i pigmenti che la compongono nella loro materialità? E tuttavia Sartre, passando in rassegna varie forme d'immagine quali i ritratti, le caricature, i disegni schematici, i volti nelle fiamme, le immagini ipnagogiche, le scene viste nei fondi di caffè e nelle sfere di cristallo, si lascia sfuggire l'affermazione che segue:

Man mano che ci innalziamo nella serie delle coscienze immaginative, la materia si impoverisce sempre di più [...]. Fin dall'imitazione ciò che appare alla coscienza immaginativa non è per nulla simile a quello che si vede nella percezione [...]. Da questo momento siamo in presenza del fenomeno della quasi-osservazione, cioè si legge sulla materia (volto dell'imitatore, linee del disegno schematico) solo ciò che vi si mette ³⁶.

Certo, più la materia *perceptiva* che fornisce la base analogica di viene povera e inconsistente, più il sapere deve compensarne il deficit, colmarne la lacunosità, animarla con prestiti massicci, al punto di ritrovare nell'immagine quasi solo se stesso. E tuttavia il passo citato non quadra affatto col precedente. *Non tutte* le immagini, dunque, sarebbero soggette a una *quasi-osservazione*. Ciò che, nella rassegna di Sartre, viene prima dell'imitazione mimica non sembra ora più soggetto alla legge che, solo poche pagine innanzi, sembrava normare tutte le immagini. Ciò che viene prima sono, ad es., le illustrazioni e i ritratti, e qui Sartre rimane forse intimidito e perplesso di fronte idea che, dinanzi a un'opera d'arte pittorica, noi possiamo esercitare solo una quasi-osservazione, priva di scoperte, sorprese, complessità, *profondità* e mistero. Eppure questa perplessità, appena evocata, è subito dimenticata, e il testo sartriano procede come se nulla fosse stato detto.

Il punto è invece – come s'intende bene – di capitale importanza, e non è possibile scioglierne la complessità senza fare riferimento alla fonte principale di Sartre, costituita dalle fondamentali riflessioni di Husserl sul tema dell'immagine e della coscienza immaginativa.

Vi sono senza dubbio differenze d'accento e anche di sostanza tra i due autori, ma nel contesto presente esse non intaccano le identità di fondo, che sono qui – appunto – decisive. La riflessione di Husserl

ingloba, più o meno consapevolmente, il fenomeno dell'immagine in una classica semiotica a tre termini che potrebbe essere trasposta senza grandi problemi anche al *segno verbale*. «Nella struttura d'immagine bisogna, secondo Husserl, distinguere: (1) il *Bildding*, che è l'oggetto materiale o la "cosa fisica" che fa da supporto all'immagine; (2) il *Bildobjekt*, che è ciò che appare nel *Bildding*, l'"oggetto immagine" nelle cui forme e colori si vede l'oggetto assente; (3) il *Bildsujet*, che è l'oggetto al quale ci si riferisce, ciò che è riprodotto nell'immagine pittorica o fotografica, il vero e proprio referente dell'osservatore»³⁷. Lo stesso si potrebbe dire della parola, pronunciata o scritta, che è insieme materia puramente sonora o grafica e veicolo puramente funzionale (senso o significato) del riferimento: ciò, lo vedremo, risulta una decisione del massimo peso, perché cala senz'altro l'immagine nell'"immagine" unilineare e *temporale* della catena fonografica, subordinandola alla linearità unidimensionale della parola. Già per questo è impensabile, dinanzi al quadro, che possano *coesistere* percezione del supporto materiale e immaginazione del referente. La coesistenza è infatti contemporaneità in uno "spazio", mentre il *Bildobjekt* può solo venire *dopo* il *Bildding*, rimpiazzandolo: «Tuttavia, ammettere la presenza di un oggetto materiale non significa ammettere che l'immagine fisica sia ridicibile ad un oggetto percettivo. Se un osservatore guarda un'immagine, infatti, s'impegna in un'attività che esclude che egli noti allo stesso tempo le proprietà del supporto»³⁸.

Con questo ritorniamo senz'altro alla questione di quella pluristabilità studiata dai gestaltisti che Sartre, coerentemente al transito operato tra fenomenologia e filosofia dell'esistenza, aveva esteso alla realtà umana nel suo complesso. Questo lessico concettuale sembra specchiarsi in Husserl, ma applicato al caso del rapporto *Bildding/Bildobjekt*: «Se si mantiene l'identità della base sensoriale, le due apprensioni non possono sussistere contemporaneamente, non possono selezionare nello stesso tempo due apparizioni. Forse alternandosi, tuttavia non contemporaneamente, dunque separate»³⁹. Ancor più della tormentosa questione della possibilità di tenere insieme nella coscienza i due aspetti nello stesso tempo, è ancor più importante la *separazione* affermata da Husserl; essa infatti non rivendica solo un'impossibilità propria al meccanismo coscienziale, ma dice di più, affermando che anche nella loro oscillante successione e alternanza i due aspetti – percettivo e immaginativo – sono completamente indipendenti e privi d'influenza reciproca. «La percezione [...]», ha quindi ribadito Sartre, «non ha nulla in comune con l'immaginazione: al contrario, essa l'esclude rigorosamente, e viceversa»⁴⁰. Non solo, dunque, la percezione materiale è cancellata nel passaggio alla pura forma immaginativa, ma l'immagine artistica non può a sua volta retroagire sulla percezione, sollecitandola di rimando a nuove indagini che producano a loro volta ulteriori arricchimenti immaginativi. Anche qui, l'immagine risulta data e chiusa

in se stessa una volta per tutte, mentre la percezione, trampolino per l'immagine, serve solo alla propria auto-neutralizzazione.

A quali esempi fa riferimento Husserl? Egli cita – poiché gli esempi sfuggono sempre all'*epoché* – Raffaello, Dürer, grossomodo la stessa orbita naturalistica di riferimento ideologico di Gombrich, il quale non a caso, nella Introduzione a *Arte e illusione*, riporta l'esempio dell'anatra-coniglio: «siamo costretti a chiederci che cosa "c"è realmente davanti a



noi”, a vedere la forma indipendentemente dalla sua interpretazione: e questo non è realmente possibile. Certo possiamo passare con rapidità sempre maggiore da una interpretazione all'altra; possiamo anche “ricordarci” del coniglio mentre stiamo vedendo il papero; ma quanto più attentamente ci osserveremo tanto più sicuramente scopriremo che non è possibi-

le tener presenti contemporaneamente le due interpretazioni opposte»⁴¹. Gombrich vuole forse dire che – laddove le proiezioni soggettive e il metodo “per prova ed errore” ci limitano sempre e solo a una possibile interpretazione fenomenica per volta – se potessimo cogliere entrambi gli aspetti contemporaneamente, ciò *equivarrebbe* a cogliere contemporaneamente l'immagine e il grezzo dato esperienziale soggiacente?

Le considerazioni filosofiche sono qui due. (1) Quest'esempio d'indubbia pluristabilità e impossibilità percettiva di entrambi gli aspetti nello stesso tempo è senz'altro assimilato da Gombrich al caso del rapporto tra oggetto-tela e immagine, come se l'omologia dei due casi fosse autoevidente, cosa che invece non è. Egli esplicita così quanto Husserl e Sartre hanno fatto implicitamente e forse inconsapevolmente⁴². (2) Di conseguenza, trascurando un poco di approssimazione terminologica da parte dello storico dell'arte, la posizione di Gombrich risulta perfettamente omologa a quella di Husserl e Sartre. La proiezione soggettiva sul dato lo rende immagine trasformandolo in una *funzione mimetica* di riferimento a un oggetto (il *Bildsujet* di Husserl), nel senso che l'intenzionalità può animare la materia già data dalla percezione e convertirla in immagine (*Bildobjekt*) solo se si costituisce un referente come polo intenzionale. La coscienza intenzionale è sempre coscienza *di qualcosa*; *sub specie imaginativa* essa *deve* dunque avere un oggetto, e trasformare pressoché fatalmente l'immagine – se essa dev'essere appunto immagine, non semplice indicatore – in una *mimesis* o in un *analogon*, veicolo analogico di riferimento a un oggetto. Carattere intenzionale dell'icona e differenza strutturale di quest'ultima dal segno collassano in un unico modello d'immaginazione riproduttiva. L'approccio fenomenologico all'immagine sembra per necessità interna *dover* assumere forma mimetica e fare dell'immagine una mimesi. Per questo gli scarni esempi di Husserl sono tratti dalla pittura rinascimentale. E qui Sartre segue Husserl in tutto e per tutto.

Alla cesura netta e manichea tra mondo dell'immagine e mondo

della percezione si potrebbero, ora, opporre molte obiezioni di carattere generale, a partire dall'acuta critica mossa da Foucault a Sartre, e condensata in questa bella pagina giovanile ⁴³:

Immaginare Pierre dopo un anno di assenza non significa riavvicinarlo nei modi dell'irrealtà [...]; piuttosto significa rendere me stesso irreali, assentandomi da questo mondo in cui non mi è più possibile incontrare Pierre. Questo non significa che io "evado in un altro mondo" e neppure che cammini al limite della realtà. Risalgo invece le vie del mondo del mio esserci; allora si offuscano le linee di questa necessità dalla quale Pierre è escluso e il mio esserci particolare si eclissa. Io mi sforzo di assumere questo mondo dell'esserci in cui il movimento della mia libertà non era ancora preso in questo mondo verso il quale ora si protende, in cui ogni cosa ancora indicava l'appartenenza costitutiva del mondo alla mia esistenza ⁴⁴.

Immaginazione, dunque, come arricchimento del mondo, sovrappiù e intensificazione di realtà; non evasione dal mondo, ma moltiplicazione dei mondi e loro integrazione complessa. Non è questo che accade ora, più specificamente, dinanzi all'opera d'arte, e in specie all'opera d'arte visiva?

La posizione di Husserl e Sartre (nonché di Gombrich) appare difficilmente adattabile alla comprensione come minimo dell'arte delle avanguardie, proprio perché queste ultime hanno nei più svariati modi sospeso, neutralizzato, deformato, in generale problematizzato la referenzialità esterna dell'immagine ⁴⁵, costringendo il fruitore, in mancanza di una leggibile univocità analogica, a una torsione percettiva e concettuale sul dato di fatto *materiale* della tela. Non casualmente il paragrafo conclusivo de *L'imaginaire* dedicato all'opera d'arte è il più deludente di tutto il libro. In ossequio ai presupposti che si è dato, Sartre non può fare altro che rivendicare una volta di più la natura irreali e mimetica del prodotto artistico, e in un sobrio accenno all'arte delle avanguardie giunge a forzature sinceramente poco plausibili:

Dopo il cubismo si usa dire che il quadro non deve *rappresentare* o *imitare* il reale, ma deve costituire un oggetto autonomo. Questa dottrina, come programma estetico, è perfettamente condivisibile e le dobbiamo numerosi capolavori. Ma bisogna anche capirla bene. Commettiamo un grave errore se vogliamo dire che il quadro, per quanto privo di significato, si presenti in sé come un *oggetto reale*. Di certo non rimanda più alla Natura. L'oggetto reale non serve più da *analogon* di un mazzo di fiori o di una radura. Ma quando lo "contemplo" non mi ritrovo nell'atteggiamento realizzante. Quel quadro serve ancora da *analogon*. Semplicemente, quello che si manifesta attraverso di esso è un insieme reale di *cose nuove*, di oggetti che non ho mai visto e che non vedrò mai ⁴⁶.

Per salvare la coerenza dell'impostazione fenomenologica classica occorre postulare, metafisicamente, una pletera di oggetti irreali che salvaguardino, per ogni opera data, il teorema del rinvio al polo del *Bildsujet*. Ma questa soluzione ontologicamente così dispendiosa e teoreticamente così barocca non è plausibile, né in linea di diritto né in

linea di fatto; possiamo anche metterci a cercare un oggetto virtuale per un'immagine, ma solo in base al presupposto che *già* l'abbiamo riconosciuta come immagine, anche *in assenza* dell'oggetto. In caso contrario mai ci scomoderemmo a porci sulle tracce di un polo referenziale, ovvero – specularmente – potremmo trovare un oggetto virtuale da associare a qualunque cosa – armadi, ombrelli, acquasantiere –: ma questo basterebbe per trasformarla in immagine? E tuttavia la struttura referenziale è a tal punto costitutiva dell'approccio fenomenologico al fatto iconico che, a parere di Husserl, «[s]e mancasse questa apprensione nella struttura del riferimento, a rigore non si avrebbe nessuna immagine, dal momento che l'apparizione del contenuto dell'immagine non sarebbe più l'apparizione di un oggetto usata per riferirsi a un altro oggetto»⁴⁷. L'immagine collaserebbe in un oggetto materiale posto dinanzi alla percezione, e il modo intenzionale immaginativo sarebbe fagocitato da quello percettivo. Un'immagine senza oggetto sarebbe un oggetto inimmaginabile. Per designare questa esclusione reciproca di modalità intenzionali, Husserl adotta il termine efficace – e letteralmente “polemico” – di «*Widerstreit*»⁴⁸. Si tratta dunque di un contrasto, meglio di un conflitto, di una lotta mortale che può, di volta in volta, lasciare sul campo uno solo dei contendenti, annullando e distruggendo l'altro. Ma questa, nel suo carattere immediatamente persuasivo, non è forse l'interpretazione più adeguata e profonda che è possibile offrire del *polemos* eracliteo. Martin Heidegger, che riprende direttamente il vocabolario concettuale husserliano allorché si tratta di delineare la celebre lotta tra «mondo» e «terra» nell'esposizione di sé dell'opera d'arte, ne capovolge totalmente e intenzionalmente il senso. «Il contrapporsi di mondo e terra», scrive Heidegger, «è una lotta»⁴⁹. L'emergere della «terra» nell'opera può dunque essere reso possibile solo da una situazione di essenziale *conflitto* tra gli elementi. Ma si tratta appunto di un conflitto *essenziale* nel quale non solo i due termini non si annientano e non si escludono, ma al contrario non possono fare l'uno a meno dell'altro e si conducono reciprocamente alla pienezza della loro più intima natura: «Nella lotta autentica i lottanti – l'un l'altro – si elevano all'autoaffermazione della propria essenza». Per questo la matericità dell'opera, se aderisce adeguatamente al prodotto, non solo non scompare, ma viene massimamente enfatizzata nel suo apparire⁵⁰. Detto meglio e con maggiore esattezza: non viene affatto annichilita, ma elevata in senso del tutto peculiare a fenomeno; essa appare nel suo «chiudersi», ovvero nel suo scomparire; lascia la più viva e luminosa traccia di sé nel processo suo congedarsi, proprio come una persona amata non è mai tanto presente come quando è assente.

Rientrando ora in un'orbita più strettamente percettologica, Gottfried Boehm ci ricorda come Gombrich si chieda: «“è possibile veramente vedere allo stesso tempo la superficie piatta e il destriero?

Se finora abbiamo avuto ragione, questa è una pretesa impossibile. Possiamo percepire il destriero solo se per un momento dimentichiamo la superficie piatta, ma non possiamo vedere tutte e due le cose allo stesso tempo»⁵¹; e a tal proposito aggiunge criticamente: «Ma non possiamo davvero? L'affermazione di Gombrich si regge solo al prezzo di un apparente accomodamento, di una norma che deve però scalfare le stesse forme figurative dei moderni. Gombrich lo fa apertamente anche nella disputa contro il Cubismo. Ciò che osserva in esso, ma che allo stesso tempo rimprovera ai cubisti, è la violazione del “principio di non contraddizione”, l'intenzionale distruzione della concezione figurativa basata sull'ideale dell'illusione»⁵¹. E tuttavia la sospensione dell'oggetto, e l'infrazione conseguente del principio aristotelico, non sembra condurre a un annichilimento dell'immagine, come nella diagnosi husserliana, bensì a un suo potenziamento supremo, e innanzitutto a quell'intreccio tra modalità percettive (del supporto) e immaginative che viola i rigidi teoremi della metastabilità e, in luogo di una non-pittura, inaugura una *peinture conceptuelle*. Congedato il naturalismo mimetico, l'immagine pittorica diviene in tutto e per tutto riflessiva, costringendo il fruitore a continui rimandi tra percezione e immagine – non solo un vago ricordare il primo aspetto mentre si coglie il secondo, ma un vero e proprio tenere *presente* – che arricchiscono l'una e l'altra, potenziando l'importo di senso di quella e rompendo la chiusura soffocante di questa. Anche l'immagine, nonostante Sartre, diviene il regno di una sintesi infinita⁵². «Veniva così sollevata», scrive Gehlen a proposito del cubismo, «in tutta la sua asprezza l'*antinomie sujet-toile*, la contraddizione tra funzione rappresentativa e costruzione della superficie dell'immagine e si era consapevoli che essa si poteva risolvere solo attraverso la deformazione dell'oggetto»⁵³. Deformato e sospeso il riferimento mimetico all'oggetto, diviene obsoleta anche la distinzione tra immagine e oggetto, tant'è vero che «già intorno al 1910 Gleizes avvertiva al cospetto del cubismo la “minaccia di rompere col quadro in cornice” – che cosa impedirà allora propriamente ai quadri astratti di scendere dalle pareti e di porsi sui tavoli come *objet*, come creazione fantastica tangibile?»⁵⁴. Non è più vero, nell'arte delle avanguardie, che l'immagine bruciata di un oggetto *non* sia l'immagine di un oggetto bruciato. Questo teorema idealistico e fenomenologico non permetterebbe più di comprendere le tele bruciate di artisti come Burri e Mirò.

Se è vero che l'avanguardia artistica – e particolarmente il cubismo – ingloba tutta una linea di primitivismo figurativo, è allora molto significativo rilevare come anche nei confronti della forma ancestrale dell'immagine l'approccio fenomenologico si dimostri problematico, e non giunga pertanto a includere agevolmente nelle sue categorie né il *prima* né il *dopo* della storia, almeno per quanto concerne la storia specifica della figurazione. Una posizione come quella sartriana, per la

quale l'immagine non ha nulla da insegnare al pensiero, e il pensiero che vi si oggettiva non guadagna nessun arricchimento dalla propria immagine, non vi coglie l'esplicitazione originale di nessuna linea di senso, l'indicazione di nessun progresso possibile – una posizione di questo genere fallisce dinanzi al fenomeno del *simbolo*. «Donde il necessario ritorno», scrive Durand, «al di là della pseudo-fenomenologia sartriana ad una fenomenologia schietta [...]». L'*analogon* che costituisce l'immagine non è mai un segno arbitrariamente scelto, ma è sempre intrinsecamente motivato, cioè è sempre simbolo»⁵⁵. I simboli non sono solamente illustrazioni di un pensiero; sono bensì immagini che, kantianamente, danno «molto da pensare», cioè conducono il pensiero *oltre* i suoi canonici schemi concettuali, dischiudendo un'inesauribilità di linee intenzionali e modalità fondative di essere-nel-mondo che non ricalcano mai stancamente il patrimonio già acquisito dal concetto. Quest'ultimo non vi ritrova mai soltanto quello che vi ha posto per renderli leggibili, ma è piuttosto afferrato da un eccesso di senso che trascende insieme ogni forma di semplice pedagogia illustrativa o di sussidiarietà dell'immaginario. Sartre, che tratta ne *L'imaginaire* l'esempio – un membro fra gli altri nella grande famiglia dell'immagine – degli schemi simbolici, li riduce alle suddette modalità illustrative, e non si stanca di ribadire per l'ennesima volta che «l'immagine non insegna nulla. Di conseguenza è impossibile che la comprensione si effettui sull'immagine, una volta costruita [...]». In realtà l'immagine non può avere la funzione di aiutare la comprensione, ma piuttosto la coscienza comprensiva può in certi casi adottare la struttura immaginativa»⁵⁶. E tuttavia anche qui è colto dal dubbio che le cose non stiano esattamente così. Forse il simbolo non è solo un'illustrazione pedissequa, ma è capace di un processo di retroazione creativa sul pensiero che eleverebbe l'immagine al di sopra della sua congenita ottusità: «quando durante le mie riflessioni produco un'immagine del tipo di quelle che Flach chiama “simboliche” [...], sembra che ci sia in questa immagine un conflitto tra ciò che essa è e ciò che rappresenta, tra le possibilità di sviluppo che le derivano dall'idea che essa incarna e il dinamismo che le è proprio»⁵⁷. Ci si può solo rammaricare che il balenare di questa possibilità di dinamismo interno all'immagine resti soffocata dalle esigenze di simmetria teorica⁵⁸.

Un termine di confronto particolarmente appropriato ed efficace è costituito, a questo proposito, da quella forma di simbolismo primitivo che Leroi-Gourhan, nelle sue indagini antropologiche sulle origini della rappresentazione, ha scelto di battezzare come «mitogramma». Si tratta di una modalità *spaziale* talmente arcaica e remota da essere quasi inconcepibile per il nostro intelletto calcolante e linearizzato. Ecco alcuni passi salienti della sua ricostruzione:

Mitologia e grafismo multidimensionale, del resto, in genere coincidono nelle

società primitive e se osassi esprimermi a rigore di termini sarei tentato di contrapporre alla «mitologia», che è una costruzione pluridimensionale basata sul verbale, una «mitografia», che ne è l'esatto corrispondente manuale. [...]

Mentre viviamo praticando un solo linguaggio, i cui suoni s'inseriscono in una scrittura loro associata, ci è difficile concepire la possibilità di un modo di espressione in cui il pensiero disponga graficamente di una organizzazione che potremmo definire a raggiera. [...]

Il nesso fondamentale tra arte e religione è emotivo, ma non in modo vago, è strettamente legato alla conquista di un modo di espressione che fissa la vera posizione dell'uomo in un cosmo in cui egli si colloca come centro e che non tenta ancora di esplorare mediante un ragionamento in cui le lettere fanno del pensiero una linea penetrante, di lunga portata ma sottile come un filo ⁵⁹.

Questa forma d'immagine, che ricorda in modo impressionante alcuni significativi risultati delle avanguardie artistiche, sfida ed elude la linearità del pensiero e del concetto, moltiplicando i piani, dislocandoli, sfalsandoli, dispiegandosi secondo uno schematismo spaziale e non temporale. Sfida, ma insieme evidentemente promuove, sollecita, arricchisce l'intelligenza disorientandola e riorientandola, la "doppia" costantemente e in qualche modo fa proliferare i sensi all'infinito. Per questo una concezione fenomenologica dell'immagine che la assimila al *segno temporale*, e non al *simbolo spaziale* – e della quale Sartre è interamente debitore nei confronti di Husserl – non può rendere ragione della sua profondità simbolica. L'immagine non rientra in una semiotica. «Il simbolo», scrive ancora Durand, «poiché non è più di natura linguistica, non si svolge più in una sola dimensione. Le motivazioni che ordinano i simboli non solo non formano dunque più lunghe catene di ragioni, ma neanche più del tutto una "catena" [...]. [L]a classificazione sartriana dei diversi modi dell'immaginario, che si conserva fedele ai caratteri logici e superficialmente descrittivi delle motivazioni immaginarie, non raccoglie che vane intenzioni poveramente battezzate intenzioni "d'assenza", "di distacco", "di inesistenza"» ⁶⁰. Nella sua analisi meticolosa del fenomeno, Sartre allinea con ordine i caratteri di un oggetto che sfugge per natura alla linearità. E nulla più di questi rilievi contrastivi mostra come la fenomenologia sia una modalità di approccio teorico profondamente inscritta nella storia occidentale e consegnata alle sue strutture classiche, fino a fare quasi corpo unico con essa. Ogni tentativo espistemologico di naturalizzazione della fenomenologia deve confrontarsi anche con questo suo carattere di solidarietà *storica*. Ne rimane coerentemente escluso ciò che si colloca prima e dopo la storia, cioè fuori dal *tempo*.

È rimarchevole, tuttavia, che questo tema dell'apertura simbolica, della mobilità e della dislocazione dell'immagine non sia rimasto completamente estraneo all'intelligenza filosofica di Sartre. Lo troviamo in qualche modo localizzato nel celebre paragrafo de *L'essere e il nulla* dedicato alla psicoanalisi oggettiva delle *cose*. Qui Sartre parla delle «qualità» cosali – ruvido, rugoso, aspro, soprattutto vischioso,

cui è dedicata una splendida analisi – come «rivelatrici dell'essere»: in quanto tali, ciascuna di esse è «simbolo *oggettivo* dell'essere e del rapporto della realtà umana con questo essere»⁶¹. Le qualità delle cose sono simboli perché, in base agli atteggiamenti umani che suscitano (indifferenza, attrazione, repulsione, ecc.), rappresentano – o meglio rivelano – icasticamente il progetto d'essere dell'esserci di volta in volta in causa, conferendogli una plasticità sensibile, sovente iconica. Esse forniscono dunque un «simbolismo esistenziale». Non sono però, come ci si potrebbe attendere, semplici proiezioni soggettive, ma vere e proprie realtà oggettive, leggibili direttamente sulle cose; e anche se la presenza dell'esserci è necessaria perché le qualità possano staccarsi dal fondo opaco della sostanza, esse non rappresentano poi banali trasporti empatici, ma una forma di coinvolgimento reale e oggettivo dell'esserci progettante nel suo mondo. Ancora una volta ci si può solo rammaricare che Sartre, dopo aver visto e valutato perfettamente la reperibilità diretta, non traslata, delle cosiddette “qualità terziarie” sulle cose e sui fatti del mondo, torni a vincolare la sua intuizione ai lacci di una teoria troppo angusta: «Ma in tutto ciò, dove è il rapporto col soggettivo? con l'immaginazione?»⁶², egli scrive, come se i due termini fossero sinonimi, e come se l'immaginazione non fosse essa stessa un costituente nel mondo, leggibile già nelle sue linee di campo e nelle sue pieghe. Affermazione tanto più stupefacente, questa di Sartre, se si pensa allo sforzo mirabile che egli aveva compiuto proprio per espellere l'immagine dalla mente del soggetto, e per dissolvere l'«illusione d'immanenza». E il rammarico è doppio se si pensa che Sartre aveva intuito anche il carattere *sinestetico* (o isomorfo) di queste qualità, la loro trasversalità sensibile, la traslabilità in dimensioni estetiche parallele⁶³. E cosa, più della sinestesia, può contribuire a sfatare il mito – ovvero a dissolvere l'incubo – della “chiusura” dell'immagine, a farla deflagrare, a dischiuderla contemporaneamente su più piani paralleli, disseminandola, ricomponendola e sollecitando in tal modo, tramite il manifestarsi di un nesso inatteso eppure fondato, la ricchezza del concetto e la progressione del pensiero?

Trarre una conclusione in merito alla riflessione di Sartre, a questo punto, può anche essere un compito piuttosto agevole. La sua teoria dell'immagine, geniale nelle intuizioni e ammirevole nel rigore, è purtroppo eccessivamente ristretta rispetto al fenomeno che pretende di circoscrivere, e non rende giustizia a molti suoi aspetti salienti. Troppi lati di un oggetto così poliedrico offrono resistenza a un certo tentativo di penetrazione fenomenologica. Ma ciò che conta di più, forse, è che qui non può mancare il rintocco di una nota vagamente malinconica e nostalgica. Lo sfaldarsi di larghi segmenti dell'armonico e classico edificio sartriano ci lascia con un senso di vuoto e smarrimento, laddove credevamo di aver afferrato con mano, per una volta, l'enigma dell'immaginazione. Se non possiamo fidarci completamente delle sue

conclusioni, significa che il fenomeno dell'immagine, congedandosi dal nitore teorico e dalla splendida semplicità della soluzione sartriana, torna a sprofondare nel mistero. Torna ad essere del tutto misteriosa una forma di esperienza, o forse di esistenza, che per Sartre coincideva con la stessa realtà umana. Il suo enigma e la sua oscurità sono quindi, propriamente, quelli dell'uomo.

¹ J.-P. Sartre, *Un'idea fondamentale della fenomenologia di Husserl: l'intenzionalità*, tr. it. di D. Tarizzo et al., in Id., *Che cos'è la letteratura?*, Il Saggiatore, Milano 1960, p. 279.

² G. Deleuze, *La piega. Leibniz e il Barocco*, ed. it. di D. Tarizzo, Einaudi, Torino 1990, 2004.

³ La «nutrizione» è, secondo Gilbert Durand, una delle tre «dominanti riflesse» dell'uomo, matrice specifica del segmento dell'immaginario archetipico riferito a tutto ciò che è ricettivo, passivo, analogizzante, acquatico, vischioso (*Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, tr. it. di E. Catalano, Dedalo, Bari 1972, p. 39). Sulla costruzione regressiva e immaginosa del «metaferendo» coscienza per mezzo di «metaferenti» spaziali e mondani, cfr. la suggestiva posizione di J. Jaynes, *Il crollo della mente bicamerale e l'origine della coscienza*, tr. it. di L. Sosio, Adelphi, Milano 1984, pp. 70-91.

⁴ J.-P. Sartre, *Un'idea fondamentale...*, cit., p. 280.

⁵ Cfr. G.M. Tortolone, *Invito al pensiero di Sartre*, Mursia, Milano 1993, p. 80: «si ha così la rincorsa di esistenza e coscienza in una reciproca fondazione. Il problema è che in Sartre verrà sempre a mancare la messa in discussione della concreta struttura somatopsichica, fondamento dell'essere e dell'esistenza».

⁶ J.-P. Sartre, *La transcendance de l'ego. Esquisse d'une description phénoménologique* (1936-37), Vrin, Paris 1992, p. 24.

⁷ Id., *Un'idea fondamentale...*, cit., p. 281.

⁸ Id., *L'essere e il nulla*, tr. it. di G. del Bo riv. da F. Fergnani e M. Lazzari, Net, Milano 2002, p. 33.

⁹ «Sartre mira a demolire una volta per tutte il mito romantico dell'onnipotenza dell'immaginazione» (E. S. Casey, *Sartre on Imagination*, in P. A. Schilpp, edited by, *The philosophy of Jean-Paul Sartre*, Open Court, La Salle 1981, p. 142). Cfr. inoltre P. Ricoeur (*Sartre and Ryle on the Imagination*, ivi, p. 167), che rimarca, a proposito di Sartre e Ryle, «il comune rifiuto di deviare dal paradigma dell'immaginazione riproduttiva».

¹⁰ J.-P. Sartre, *L'immaginario. Psicologia fenomenologica dell'immaginazione*, tr. it. di R. Kirchmayr, Einaudi, Torino 2007, p. 18.

¹¹ Cfr. R. Kirchmayr, *La cesura dell'immagine. Introduzione a L'immaginario di J.-P. Sartre*, in J.-P. Sartre, *L'immaginario*, cit., p. XVII.

¹² J.-P. Sartre, *L'immaginazione*, a cura di N. Pirillo, in Id., *L'immaginazione. Idee per una teoria delle emozioni*, Bompiani, Milano 1962, 2004, p. 6.

¹³ Cfr. ivi.

¹⁴ Ivi, p. 7.

¹⁵ J.-P. Sartre, *L'immaginario*, cit., p. 22.

¹⁶ Id., *L'immaginazione*, cit., p. 6.

¹⁷ Id., *L'essere e il nulla*, cit., p. 94.

¹⁸ Ivi, p. 93.

¹⁹ Cfr. Th. Busch, *Sartre and Ricoeur on imagination*, "American Catholic Philosophical Quarterly", LXX, 4, 1996, p. 511.

²⁰ J.-P. Sartre, *L'immaginario*, cit., p. 16 sg.

²¹ Ivi, p. 19.

²² J.-P. Sartre, *Idee per una teoria delle emozioni*, tr. it. di N. Pirillo, in Id., *L'immaginazione. Idee per una teoria delle emozioni*, cit., p. 164.

²³ Id., *L'immaginario*, cit., p. 110.

²⁴ Ad es., e in modo molto violento, da Giovanni Piana. Cfr. Id., *Elementi di una dottrina dell'esperienza. Saggio di filosofia fenomenologica*, il Saggiatore, Milano 1967; nuova ed. CUEM, Milano 2005, pp. 173-80. A volte la critica suona eccessivamente ingenerosa, come

a p. 180: «Gli uomini civili siamo naturalmente tutti noi, quando non filosofiamo (come selvaggi). Ed allora, in quali circostanze noi, uomini civili, diremmo di non vedere nulla? Io penso: quando qualcuno, all'improvviso, spegne la luce».

²⁵ J.-P. Sartre, *L'immaginario*, cit., p. 278 sg.

²⁶ Cfr. F. Noudelman, *Sartre. L'incarnation imaginaire*, L'Harmattan, Paris 1996, p. 19: «L'oggetto immaginato è dato così com'è, e nessuno sfondo potrebbe rivelare un senso nascosto, una vita misteriosa dell'oggetto in tal modo prodotto. La ricchezza di un'immagine non vale che per l'intenzione che la costituisce come tale».

²⁷ J.-P. Sartre, *L'essere e il nulla*, cit., p. 95.

²⁸ Ivi, p. 96.

²⁹ J.-L. Nancy, *Tre saggi sull'immagine*, tr. it. di A. Moscati, Cronopio, Napoli 2002.

³⁰ Ivi, p. 19.

³¹ Ivi, p. 11.

³² Ivi, p. 14.

³³ Ivi, p. 60.

³⁴ Ivi, p. 83.

³⁵ J.-P. Sartre, *L'immaginario*, cit., p. 34.

³⁶ Ivi, p. 82.

³⁷ C. Cali, *Husserl e l'immagine*, "Aesthetica Preprint: Supplementa", 10, Palermo 2002, p. 27.

³⁸ Ivi, p. 26.

³⁹ E. Husserl, *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen. Texte aus dem Nachlaß (1898-1925)*, *Husserliana*, Bd. 23, Nijhoff, Den Haag 1980, p. 45; cit. ivi, p. 34.

⁴⁰ J.-P. Sartre, *L'essere e il nulla*, cit., p. 665.

⁴¹ E. Gombrich, *Arte e illusione: studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, tr. it. di R. Federici, Leonardo Arte, Milano 1998, p. 19.

⁴² Cfr. le fondamentali pagine di R. Wollheim (*Art and its objects*, Cambridge University Press, Cambridge (US), 2nd ed. 1980, pp. 212-16 con critiche a Gombrich e Sartre) sul carattere indebito di quest'assimilazione e, conseguentemente, della separazione esclusiva tra percezione del supporto e immaginazione del referente.

⁴³ Cfr. anche S. Moravia, *Introduzione a Sartre*, Laterza, Roma-Bari 2005, p. 28: «la radicale (e indubbiamente eccessiva) separazione istituita in sede psicologica tra percezione e immagine non è che un aspetto di quell'esigenza di "distanziare" e di distinguere ontologicamente la realtà [...] dalla coscienza [...] cui Sartre non ha praticamente mai rinunciato»; e cfr. inoltre E. S. Casey, cit., p. 157: «Sartre ha separato l'immaginario dal reale così nettamente che non ha più modo di reintegrarli».

⁴⁴ M. Foucault, *Il sogno*, tr. it. di M. Colò, Cortina, Milano 2003, p. 78.

⁴⁵ Cfr. E. S. Casey, cit., p. 152: «[N]el caso delle opere d'arte l'oggetto immaginato può essere tanto radicalmente irreali da risultare, in senso stretto, non percepibile. La situazione sorge più particolarmente nel caso della pittura astratta, dove è difficile dire che *cosa* è ciò verso cui trascendiamo [...]. Se l'opera d'arte fosse intrinsecamente irreali, allora l'*analogon qua* fisico potrebbe relazionarsi solo estrinsecamente, contrariamente alla tesi sartriana per la quale un *analogon* fisico è intrinseco all'esperienza estetica».

⁴⁶ J.-P. Sartre, *L'immaginario*, cit., p. 285.

⁴⁷ C. Cali cit., p. 49.

⁴⁸ Cali (cit., p. 86 n. 15) rimanda addirittura alle *Logische Untersuchungen*, VI, §§ 11-12, per una prima apparizione, già tematicamente definita, della detta nozione.

⁴⁹ M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, tr. it. di P. Chiodi, in Id., *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, Firenze 1968, p. 34.

⁵⁰ Cfr. ivi, p. 31 (tr. mod.): «La pietra è impiegata e usata nella fabbricazione del mezzo, ad esempio della scure. Essa scompare nella utilizzabilità. La materia è tanto migliore e più adatta quanto più si subordina senza resistenza all'esser mezzo del mezzo. L'opera costituita dal tempio, al contrario, in quanto espone un mondo, fa sì che la materia non scompaia, bensì la lascia in primo luogo venire fuori [...]. – Ciò in cui l'opera si ritira e ciò che, in questo ritirarsi, fa venir fuori, lo abbiamo chiamato: la terra». Sono notazioni fondamentali per intendere l'arte delle avanguardie, nonché interessanti in merito al supposto conservatorismo del gusto heideggeriano. Cfr. *infra*.

⁵¹ G. Boehm, *Il concetto iconico di Gombrich*, in R. Bösel et al., a cura di, *L'arte e i linguaggi della percezione. L'eredità di Sir Ernst Gombrich*, Electa Mondadori, Milano 2004, p. 40.

⁵² Questa dialettica, peraltro, non può limitarsi neppure all'arte delle avanguardie. La presenza di un costante "non detto" che affiora obliquamente all'espressione, travalicando il semplice mimetismo iconico e smentendo il teorema della povertà e prevedibilità dell'immagine è al centro del libro di D. Arasse, *L'ambizione di Vermeer*, tr. it. di V. Zini, Einaudi, Torino 2006.

⁵³ A. Gehlen, *Quadri d'epoca. Sociologia e estetica della pittura moderna*, tr. it. di G. Carchia, Guida, Napoli 1989, p. 132.

⁵⁴ Ivi, p. 204

⁵⁵ G. Durand, cit., p. 21.

⁵⁶ J.-P. Sartre, *L'immaginario*, cit., p. 154.

⁵⁷ Ivi, p. 177. Cfr. anche p. 207.

⁵⁸ Cfr. F. Noudelman, cit., p. 36: «Queste osservazioni di Sartre testimoniano che egli concepisce, a partire da *L'immaginario*, un potere proprio dell'immagine, un dinamismo specifico [...]. [E]gli ammette che l'immagine detiene, in maniera intrinseca, una potenza di sviluppo. Certo, questo riconoscimento è una messa in guardia contro i pericoli di tale dinamismo, fonte d'errore per il pensiero. Suppone tuttavia, malgrado tutto, un sapere dell'immagine».

⁵⁹ A. Leroi-Gourhan, *Il gesto e la parola*, tr. it. di F. Zannino, vol. I, *Tecnica e linguaggio*, Einaudi, Torino 1977, pp. 230, 231, 233.

⁶⁰ G. Durand, cit., p. 23.

⁶¹ J.-P. Sartre, *L'essere e il nulla*, cit., p. 668. L'espressione «simbolo» ricorre ancora più volte, alle pp. 673, 675, 676, 680.

⁶² Ivi, p. 667.

⁶³ Cfr. ivi, pp. 669, 672, 675, 678, 681.

*L'unità di buono, vero e bello
nell'estetica di Nishida Kitarō*
di Marcello Ghilardi (Padova)

Il filosofo Nishida Kitarō¹, considerato per molti motivi il “padre” della moderna filosofia giapponese, ha elaborato un percorso originale di riflessione anche circa tematiche estetiche. Nei suoi scritti intorno al bello, alla creazione artistica, all'esperienza estetica, come del resto in tutti i suoi scritti, i riferimenti ad autori occidentali da lui studiati e apprezzati sono molti. Tuttavia tali riferimenti emergono in modo implicito, e quando pure gli autori in questione vengono nominati non sempre sono espliciti i riferimenti ai testi da lui letti. I nomi di Platone e di Plotino, in particolare, compaiono diverse volte nei saggi che compongono *Arte e morale* (*Geijutsu to dōtoku* 芸術と道徳, 1923). Il confronto con questi pensatori è notevole, poiché la tradizione di pensiero a cui Nishida appartiene è radicata piuttosto nell'immanenza dei processi, e non ha mai incentivato un pensiero del trascendente o dell'intelligibile come si è dato invece a partire dal *lógos* greco. Proprio qui sta la grandezza dello sforzo di Nishida: costruire un ponte, una possibilità di intreccio o integrazione tra due modalità differenti di intendere la bellezza e la verità. Un motivo di interesse è dunque cercare di rintracciare alcune piste, alcuni motivi o fili conduttori, che permettono di analizzare e comprendere meglio il cammino teoretico nishidiano, alla luce delle sue letture e fonti di ispirazione occidentali. Già nel primo capitolo si trova una prima occorrenza del nome di Plotino:

Il mondo degli oggetti dell'arte è il mondo visto attraverso i movimenti espressivi, meglio, è il mondo d'oggetti che si costituisce tramite ciò; come dice Plotino, è un mondo che bisogna comprendere tramite il silenzio².

Qui è come se Nishida trovasse nello spunto plotiniano, che mira a un rapporto estatico con la trascendenza ineffabile dell'Uno, un accordo con l'esercizio *zen* di distacco dalla verbosità concettuale che rischia di infiltrarsi in ogni forma di esperienza, contaminando anche l'intuizione con le caratteristiche proprie della riflessione. Se di arte e di creazione si può parlare, con argomentazioni razionali, è anche vero che per penetrare a fondo in quel genere particolare di esperienza non ci si può far accompagnare sempre dal linguaggio concettuale. Il

linguaggio espressivo proprio dell'arte può essere inteso da quello del concetto, ma mai circoscritto, mai definito o compreso interamente. Non si tratta di una *ékstasis* che eleva corpo e spirito a un livello metafisico, per Nishida, ma di una capacità di interiorizzazione che espone a un contatto più intimo con le cose stesse, nel qui e nell'ora dell'esperienza creativa. Dal discorso plotiniano, dunque, viene espunta ogni forma di "metafisicizzazione" dell'esperienza, piegandone il pensiero verso un'immanenza tipica della sensibilità giapponese, che non proietta mai in un altrove trascendente la dimensione di spirito (*seishin* 精神) che permea e avvolge ogni elemento naturale ed ogni oggetto d'arte.

Anche lo stesso "vedere" è un altro grande tema in rapporto al quale Nishida trova una notevole sintonia con la speculazione di Plotino, che in effetti fonda gran parte del proprio discorso su metafore ottiche, costruendo addirittura una sorta di metafisica della luce ³.

Plotino dice che la natura (*shizen* 自然) non produce vedendo, quanto piuttosto il vedere della natura è un produrre, ma a questo punto l'artista è la natura ⁴.

Si ripresenta in modo forte, quasi prepotente, la crucialità dell'intreccio tra vedere e fare, vedere e creare. Anche la natura "vede", e vedendo produce; rovesciando i termini usati da Nishida, si può dire che il produrre della natura è un vedere, è il suo vedere. È in questo senso che si può parlare di una bellezza naturale, poiché il vedere della natura – la naturalezza del vedere – rende la natura stessa "artista". Da questo si capisce, una volta di più, come l'essenza dell'artisticità non risieda in una soggettività prorompente, nella personalità di genio, bensì nella capacità di farsi uno con le cose che si intendono descrivere, figurare, con le emozioni che si fanno catturare e riprodurre. È già tutto implicito nell'espressione nishidiana del «conoscere diventando» le cose; e forse Nishida aveva in mente la frase di Plotino secondo cui «ogni anima è e diventa ciò che contempla [*blépei*, "guarda"]» ⁵. L'attività dello *sguardo*, così caratteristica dell'arte e dell'estetica occidentale, è invece molto meno presente e importante per l'arte figurativa cinese, che si concretizza invece secondo forme di comunicazione energetica, dispiegando la pregnanza del *ki* 氣, il soffio vitale che anima l'uomo e il paesaggio – da sempre congiunti in un unico movimento respiratorio – e senza puntare alla rappresentazione di una scena veduta con gli occhi ⁶. Nishida trae dunque ispirazione in modo del tutto particolare dalla tradizione dell'estetica europea, più che dai trattati sulla pittura dei letterati cinesi, e immette nel panorama nipponico forme, modelli e concetti estetici che risentono fortemente di un approccio all'arte informato dalla metafisica e dall'ontologia. Su questa base e su questo modello può infatti scrivere:

Il cosiddetto mondo della realtà non è l'unico mondo datoci. Anzi, bisogna dire che il mondo costituito tramite un simile concetto non è altro che la superficie della realtà. Dietro a un tale mondo c'è il fluire della vera realtà, riempito di una grande vita il cui fondo è sconosciuto. Proprio questa realtà è l'oggetto dell'arte ⁷.

Eppure gli accenti platonici e neoplatonici si integrano sempre in Nishida con la sua prospettiva immanentista. Egli cerca costantemente di costruire un discorso argomentativo per rendere conto di una ontologia che non ponga al suo fondamento un principio separato dai fenomeni, un essere distinto dal divenire processuale della vita. Anche il vitalismo di fine Ottocento e diversi spunti tratti dalla filosofia di Bergson lo aiutano a trovare in alcune forme della stessa speculazione europea una conferma e uno stimolo per proseguire in tale direzione. La necessità di risalire al di qua della riflessione dicotomizzante, per ristabilire un'unità *vitale* tra io e mondo, sé e altro da sé, è ben presente del resto nello stesso Plotino. La coscienza riflessiva introduce sempre una mediazione, quindi opera a partire da scissione – che appunto devono essere poi mediate, dialettizzate. Se questo è il compito precipuo della riflessione, né secondario né trascurabile, è vero tuttavia che la vita è «immediata e semplice, è dunque inafferrabile per la riflessione. Per raggiungerla, come per raggiungere il nostro io puro, bisognerà abbandonare la riflessione per la contemplazione» ⁸. Ciò che Pierre Hadot scrive a proposito di Plotino può essere impiegato anche per alcune tematiche sviluppate da Nishida, come la relazione tra intuizione e riflessione, o la questione del *vedere* in quanto forma di «intuizione agente», ovvero di contemplazione attiva – che si ritrova del resto anche al centro dell'esperienza dello *zen*, la quale non mira a distaccare l'io dal mondo ma a renderlo più partecipe, depurandone per così dire lo “sguardo”. Nel settimo saggio di *Arte e morale*, dal titolo “La coscienza dell'atto”, Nishida fa un altro esplicito riferimento a Plotino, citandolo in questo caso da una traduzione inglese (senza però alcun rimando in nota):

Plotino, trattando della comprensione silenziosa, dice: «*That which in me contemplates, produces a work of contemplation, like geometers who while contemplating, describe figures. For it is not in describing figures, but in contemplating, that I let drop from within me the lines which outline the forms of bodies*», e nel caso del cosiddetto “regno delle madri” di cui parla Goethe vedere è produrre, e produrre è vedere ⁹.

Il prodotto manifesto, l'opera che deriva dall'atto contemplativo non è l'atto di un soggetto volitivo, o viceversa di una volontà soggettiva puntuale. La volontà sottesa all'atto creativo, l'origine di ogni forma artistica, preesiste a colui che viene poi identificato come l'autore dell'opera. Nishida trova una conferma di questo anche in Goethe, per il quale ai livelli più elevati di capacità creativa «vedere è produrre, e produrre vedere», sempre in un senso extra- o sovra-soggettivo. La creazione è un'attività di formazione quasi organica, che muove da

una forza originaria che non si riduce né si spiega se la si confina alla logica individuale di un unico soggetto operante, ma che deve essere fatta risalire alla potenza di una vita – attiva e contemplativa, insieme – anteriore e prioritaria rispetto all'autore singolo. C'è sempre qualcosa che, nell'autore stesso, contempla, osserva, fa scaturire le linee, che il soggetto «lascia cadere», lascia libere di esprimersi tramite la sua mano, il suo polso, il suo braccio. L'attività fondamentale, qui, non è l'esecuzione tecnica, ma la contemplazione, ovvero la capacità di lasciarsi permeare e attraversare dalla verità di questa attività formatrice e formativa.

La verità non è qualcosa che si costituisce semplicemente in base a relazioni concettuali, alla radice della verità concettuale deve sempre esserci l'intuizione creativa. [...] Noi dobbiamo vedere la verità così com'è. Ogni falsità distrugge il bello, intacca il sacro. Come guardare senza alcun pregiudizio la forma delle cose così come sono è bello, così guardare i fatti storici come essi sono costituisce il sentimento religioso. L'autentico sentimento religioso è uno stato d'animo assolutamente umile, uno stato d'animo in cui si è completamente rinunciato a sé ¹⁰.

Alcuni motivi che percorrono tutti i saggi di *Arte e morale* sono qui ripresi e fusi in una nuova articolazione. In special modo, Nishida cerca di mostrare una volta di più come vi sia una stretta relazione tra sentimento artistico e sentimento religioso, che vengono intaccati e offesi in modo analogo da ogni forma di «falsità» nei nostri rapporti con le cose, con gli eventi, con i fenomeni. Bruttezza, falsità, peccato morale sono analoghe cadute, relative ai tre ambiti dell'estetica, della conoscenza e della morale; in tutti e tre questi ambiti, del resto, la cifra per raggiungere la completezza e la perfezione consiste in quella «rinuncia a sé» che si riscontra proprio nei grandi artisti, così come nelle grandi personalità religiose. Nemmeno la conoscenza, e il rapporto con la verità, sono affare di un soggetto conoscente, ma nel loro livello più profondo si trasformano piuttosto una sorta di *perichon*, di *Umgreifende* che avvolge il soggetto stesso, lo circonda, lo sostiene – e su cui esso non può vantare alcun dominio o possesso. Il concetto stesso di *verità* risente in modo decisivo del confronto con i testi della tradizione di pensiero occidentale. Nishida “torce” questo concetto facendo assumere ad esso una piega particolare, perché non lo limita all'ambito gnoseologico, ma lo trasforma in un concetto analogico che assume un significato anche in rapporto alla bellezza – c'è una verità del bello – e alla morale – c'è una verità intrinseca anche all'atto etico, o al sentimento religioso, che ne è la più alta manifestazione. Non solo: «alla radice della verità concettuale deve sempre esserci l'intuizione creativa», cioè anche una verità che si scopre o si svela tramite forme di argomentazione razionale mantiene al suo fondo, come scaturigine originaria, l'intuizione agente che mantiene vivo il contatto tra io e mondo, e li lega in un'unità indissolubile allo sfondo

da cui entrambi sorgono. Per testimoniare la vicinanza tra il pensiero di Nishida e quello di Plotino, si possono citare di nuovo alcune parole con cui Hadot parla del filosofo greco: «Finché si è in contatto con la presenza divina non c'è più opposizione tra mondo esteriore e mondo interiore. È lo stesso mondo delle Forme, lo stesso Pensiero divino, la stessa Bellezza, in cui ogni cosa è in comunione con le altre in una vita spirituale unica che l'individuo scopre all'interno e al di fuori di sé»¹¹. In una simile condizione di non opposizione la visione si de-soggettivizza, diviene spirituale. Per Plotino la luce interiore e la luce esteriore non sono più distinte, ma «vi è una sorta di autovisione della luce: la luce è come trasparente a se stessa». Con le parole di Plotino: «Allora l'occhio, pur non vedendo, vede, anzi proprio allora vede, poiché vede [la] luce; mentre le altre cose, pur essendo affini alla luce, non sono [la] luce»¹².

Astraendo dalla circonfusione trascendente della luce, metafora dell'Uno, il passo si può rileggere portandolo in direzione del «vedere senza vedente» che emerge invece dall'impostazione teorica fatta valere da Nishida. Quando il vedere soggettivo-oggettivo, il vedere dualistico, cessa – perché non si sofferma più sulle cose in quanto oggetti separati da sé, né in quanto separati dallo sfondo dal quale sorgono e in cui si immergono – comincia allora il vero vedere, quello che dipende dalla relazione intrinseca di occhio e cosa, di vedente e veduto, e che fa scomparire questi termini in quanto termini contrapposti. Di nuovo, con i termini di Plotino: «La visione riempie i suoi occhi di luce e non fa vedere nient'altro attraverso di essa, perché la sua visione è proprio la luce. In Lui infatti [in questo oggetto di visione] non ci sono da un lato l'oggetto visto e dall'altro la sua luce, da un lato l'Intelligenza che pensa e dall'altro l'oggetto pensato, ma c'è uno splendore che genera queste cose in una certa successione»¹³. Il Bene è, dunque, semplicemente luce. Come per il Nishida di *Uno studio sul bene* (*Zen no kenkyō* 善の研究, 1911)¹⁴ e delle indagini intorno al concetto di intuizione agente, nell'ambito originario dell'esperienza – che, in quanto originario, è anche di per sé autentico, buono, completo – là dove non sussiste alcuna distanza tra pensante e pensato, vedente e veduto, vi è il bene; meglio, vi è quella fonte primaria di ogni azione buona – buona perché non egoistica, non dettata da sentimenti individualistici – che possiamo scrivere con l'iniziale maiuscola: il Bene. Eppure, tanto per Plotino quanto per Nishida, «il Bene non è un oggetto superiore, che si situerebbe al di sopra di altri oggetti; non è un oggetto che si possa pensare e di cui si possa parlare. Quando parliamo di esso, parliamo di fatto di noi stessi, ossia della nostra relazione con lui»¹⁵. L'incrocio tra la filosofia neoplatonica e l'esperienza che si ricollega a una matrice buddhista consente di usare, come suggello per entrambe, un'affermazione che Thomas Hoover applica allo *zen*: «Bellezza ed estetica sono all'opera, ma hanno una funzione secondaria rispetto

alla spiritualità»¹⁶. Questa affermazione viene avanzata da Hoover dopo una riflessione sull'assonanza di certe espressioni dell'arte *zen*, come la costruzione dei giardini di pietra, con «l'intuizione dell'Unità quale viene definita dal grande mistico occidentale Maestro Eckhart [...]: "Ed ecco che all'improvviso Dio viene nel tuo essere e nelle tue facoltà, perché tu sei come un deserto spogliato di tutto ciò che era particolarmente tuo"»¹⁷. Anche da questa angolazione, e attraverso questo ulteriore accostamento tematico, risulta fondamentale lo spogliamento, lo svuotamento (*Entbildung*) da ogni immagine – od opinione preconcepita, o idea fissa, irrigidita – ritenuta un possesso soggettivo, personale. È nel lasciar fluire l'attività visiva/creativa, intuitiva/attiva, che l'opera *si* produce. L'accadere della creazione artistica è un *surplus* del tutto gratuito al processo di depurazione del soggetto, di raccoglimento contemplativo che lo mette in contatto con le cose stesse.

Il vedere non è colore, il sentire non è suono. Noi non possiamo vedere il vedere o sentire il sentire nel senso in cui diciamo di vedere colori o sentire suoni. Ma come per Plotino *in contemplation I let drop from within me the lines which outline the forms of bodies*, vedendo il vedere in quanto pura continuità di attività, si generano i colori e le forme. Alla radice del vedere i colori e dell'udire i suoni deve esserci una tale coscienza di coscienza¹⁸.

Il vedere soggettivo può circoscrivere, comprendere il colore, così come il sentire soggettivo può comprendere il suono al suo interno, "sotto di sé". Ma l'essenza della creatività artistica non risiede al livello di colore e di suono, o meglio al livello di *questo singolo* colore, di *questo singolo* suono. L'individuo può certo vedere i differenti colori empirici, così come può udire i vari suoni che si offrono al suo udito. Ma come collocarsi, concettualmente, al livello del puro vedere e del puro sentire? Non si può, come non si può «vedere il vedere o sentire il sentire». Tuttavia, forme e suoni si generano a partire dal vedere e dal sentire in quanto attività pure, in quanto flussi che si esprimono per mezzo di un corpo, di un gesto. Nishida cita di nuovo la frase plotiniana secondo cui le forme dei corpi emergono da linee che fuoriescono dall'attività contemplativa, da un luogo intimo dell'autore, che non coincide affatto con il suo io cosciente o con la sua volontà personale, ma affonda le radici in un luogo preesistente. La «coscienza di coscienza» a cui Nishida allude non sembra essere, dunque, una semplice coscienza di secondo grado, una consapevolezza potenziata che sa di essere cosciente, ovvero è consapevole di sé. Questa «coscienza di coscienza» deve essere piuttosto il «vero Sé» dell'autoconsapevolezza (*jikaku* 自覚) nel senso più profondo del risveglio buddhista, in cui io e cose si riconoscono come *unità*.

In questo particolare plesso del pensiero di Nishida riecheggia anche altri motivi, di ascendenza neoplatonica, ma colorati anche dall'esperienza della mistica cristiana medievale – che Nishida apprez-

zava molto e che avrebbe integrato nel proprio sistema in modo ancor più profondo a partire dai tardi anni Venti. Proseguendo il discorso sull'impossibilità di vedere il vedere, e di sentire il sentire, impossibilità non solo logica ma anche ontologica, Nishida scrive:

Dire che la qualità è infinitamente complessa significa dire l'attività è infinitamente complessa. Se si pensa così, allora che significa dire che una cosa è rossa o blu? Come non si può dire che l'attività di percezione visiva è rossa o blu, così l'attività stessa non si può dire sia rossa o blu. Nel caso in cui si dica che c'è una cosa rossa o una cosa blu, anche se questo "esserci" significa "agire", vuol dire che una certa cosa rossa agisce immediatamente, che una cosa blu agisce immediatamente, ma non si dice che l'attività è rossa o blu. Semplicemente si dice che qualcosa di qualitativo agisce immediatamente. Considerando una certa qualità, inoltre è diverso rispetto a qualcosa come una rappresentazione in sé, bisogna pensare che ci sia qualcosa che sempre mantiene se stesso ¹⁹.

Nishida pare riecheggiare i discorsi svolti da Nicola Cusano nei suoi testi *De Deo abscondito* e *De quaerendo Deum*, che a loro volta riprendono le questioni trattate in modo più ampio dallo stesso Cusano nelle sue due opere maggiori, *De docta ignorantia* e *De coniecturis* ²⁰. Nel primo dialogo si può leggere infatti: «Non si coglie il colore in altro modo che per mezzo della vista, e perciò, perché possa cogliere liberamente ogni colore, il centro della vista è privo di colore. La vista dunque, essendo senza colore, non si trova nella regione del colore. Secondo la regione del colore, pertanto, la vista è nulla piuttosto che qualcosa. Infatti, la regione del colore non percepisce l'essere al di fuori di se stessa, ma afferma l'esistenza di tutto ciò che è contenuto nel suo ambito. Qui non si trova la vista. Dunque la vista, che esiste senza colore, non ha nome nella regione del colore giacché non le si addice alcun nome di colore. Eppure è proprio la vista che, mediante la sua facoltà di distinguere, attribuisce un nome a ciascun colore. Ogni denominazione nella regione del colore, pertanto, dipende dalla vista» ²¹.

Sia per Cusano che per Nishida l'attività del vedere – di un vedere che, si ricordi, è sempre già un creare, un produrre – non è riducibile all'ambito manifesto degli "oggetti" con cui opera quel vedere. Come la vista non è riducibile ai colori che essa vede, perché non appartiene al loro ambito, così l'udito non è riducibile ai suoni; allo stesso modo, l'intuire-agire non è riducibile agli effetti che esso determina, anche se sempre necessariamente è in essi che si attua e si manifesta, e il fluire creativo dell'arte non è riducibile o del tutto inscrivibile nell'attività soggettiva dell'artista. Esiste una dimensione avvolgente, più ampia del sentire e del produrre individuale, di cui tale produrre è manifestazione puntuale. Usando una terminologia cusaniiana, l'atto singolare – una particolare percezione, un'opera d'arte, una poesia, una composizione musicale, un movimento di danza – è *complicatio* del movimento universale che in essa si inverte; per Nishida si potrebbe dire che è una particolare concretizzazione e singolarizzazione dell'esperienza pura.

Per entrambi “vedere” è *intelligere*, ma anche essere originariamente “presso il mondo”, prendervi parte, conoscerlo e penetrarlo con l’uso della ragione ma senza escludere i sensi – anzi proprio a partire da essi. Il vedere è cura, attenzione a ciò che è. Cusano recupera la positività del rapporto tra corpo e conoscenza, tra sensi e intelletto – rapporto che lo avvicina molto a forme di cultura e tradizioni estremo-orientali, che radicano la comprensione autentica nella pratica e nell’esperienza del corpo. Uno dei vertici della speculazione di Cusano prende forma proprio a partire da un rapporto sensibile, con la sensibilità: il suo famoso scritto *De visione Dei*²² trae spunto da un piccolo dipinto, un’immagine del volto divino che mentre viene vista dà al tempo stesso l’impressione di vedere, di essere l’origine dello sguardo e non semplicemente la meta di uno sguardo altrui. Dio stesso vede, del resto, e insieme è visto da coloro che egli vede; la sua è una visione assoluta (*visio absoluta*), radice e condizione di possibilità della vista finita (*visus contractus*) delle creature, tuttavia essa resta in e con tale visione limitata e creaturale. Il vedere, divino e creaturale, è alla base della dinamica di complicazione (*complicatio*) ed esplicazione (*explicatio*) che permette l’integrarsi dell’uno e del molteplice, dell’identico e del diverso. Per Cusano il *vedere* divino si identifica con il *creare* da parte di Dio stesso; e per la capacità riflessiva dell’occhio (*cum oculus sit specularis*) lo sguardo infinito di Dio viene a coincidere con lo sguardo finito della creatura²³. Vedere ed essere visto, da Dio e in Dio, combaciano. In Plotino Nishida ritrova anche questa centralità del vedere, e la relazione essenziale tra visione e comprensione, tra vedere e pensare. Come già si è visto, infatti, non solo lo stesso pensiero è una forma di visione, ma anche l’esperienza percettiva non è mera recettività bensì attività essa stessa, «attività-in-atto (*jikō* 事行)»²⁴:

Pittore e scultore pensano con gli occhi, i filosofi vedono col pensiero. Come dice Plotino, pensare è vedere. Allora, in che senso vengono distinti percezione e pensiero? Si pensa che nella percezione il passaggio da un’attività ad un’altra sia immediato e non cosciente, mentre nel pensiero tra le attività c’è una frattura, e il passaggio è cosciente. Ma in virtù di che cosa? Io credo che questo si possa comprendere considerando il pensiero come l’aspetto riflessivo della volontà, che è attività di attività [...]. Il pensiero, in quanto aspetto riflessivo di una tale prospettiva, in quanto sua attività determinata, è indipendente e libero rispetto a tutte le attività e può essere unificante²⁵.

In questo brano si chiarisce il passaggio dal momento della pura esperienza percettiva – al contempo attiva e passiva, creativa e ricettiva – a quello della consapevolezza di tale percezione, consapevolezza che può darsi soltanto per mezzo della attività discriminatrice del pensiero. Questo introduce una «frattura» tra azione e azione, tra percezione e percezione, ma ha il merito di renderle presenti alla coscienza. Attività pura e creazione artistica dipendono per Nishida dalla volontà assoluta – anteriore a quella individuale; il pensiero concettuale, ovvero «l’aspet-

to riflessivo della volontà», può «unificare» tali atti riconducendoli a un soggetto, da un lato, e riconoscendoli come scaturiti da un'unità pre-soggettiva. La volontà assoluta è l'origine unificante di tutte le attività, ma è il pensiero riflessivo che consente di averne coscienza:

Nella prospettiva della volontà, che in quanto attività di attività unifica tutte le attività e ne diventa l'origine concreta, per la prima volta forma e contenuto della conoscenza si collegano e davvero si raggiunge l'oggettività della conoscenza ²⁶.

In tal modo l'esperienza non è più «pura», perché il soggetto si è scisso dall'oggetto per poterlo pensare, per poterlo osservare “a distanza”; in compenso, essa assume una nuova forma di completezza, divenendo per così dire consapevole di sé. Bisogna ricordare infatti che prioritaria è sempre l'esperienza, e non il soggetto che esperisce: dunque è come se fosse l'esperienza a “conoscersi”, per il tramite del soggetto stesso. Nishida prosegue nel suo discorso producendo un esito che, una volta di più, lo collega alla tradizione speculativa dell'Occidente classico, questa volta allo stesso Platone:

Nel modo appena descritto, i vari *a priori* della conoscenza vengono unificati nella prospettiva dell'*a priori* degli *a priori* e vengono determinati i fini della conoscenza e la conoscenza ottiene oggettività. Come pensò un tempo Platone, si può forse pensare che alla radice del vero ci sia il bello, il bene ²⁷.

Non è un caso che «Il punto di unione di buono, vero e bello» sia il titolo di uno dei saggi della raccolta di *Arte e morale*, il quinto. Il riferimento a Platone, che non è puntuale né tantomeno costante, resta però decisivo e senza dubbio rappresenta un termine di confronto che il Nishida degli anni Venti non esclude dalle proprie riflessioni. L'esito della speculazione nishidiana non è tuttavia platonico in senso stretto, dal momento che «il punto d'unione», che viene ripreso di continuo anche negli altri saggi, è costituito dalla volontà pura o assoluta – e in questo Nishida si avvicina molto più a Fichte o a Schopenhauer, che in effetti erano gli altri “numi tutelari” delle sue ricerche durante quella fase del suo pensiero. Ciò che resta è l'esigenza di una dimensione unificante, e in questo Nishida si trova in sintonia con la prospettiva platonica e neoplatonica. La realtà, nella sua differenziazione infinita, comporta contraddizione, ma al tempo stesso viene ricompresa e riunificata, a vari livelli, dall'intuizione artistica, dalla coscienza morale e – in ultimo – dall'intuizione religiosa dell'unità del tutto. Conoscenza, morale, arte, così come verità, bontà e bellezza sono le determinazioni *co*-appartenenti e reciprocamente implicate di un'unica esperienza, che dalla sua purezza o semplicità (bisogna sempre ricordare che in Nishida «esperienza pura» non si oppone a una esperienza “impura”, ma piuttosto a una “composta”, “complicata”) passa al livello di una complicazione, di una articolazione, perché fa intervenire la riflessione.

Dunque, se si può dire che alla radice del bello c'è il bene, si possono anche scambiare i termini, e dire che alla radice del bene c'è il bello, come pure il vero. Quelli che la tradizione scolastica medievale dell'Occidente ha definito come i *trascendentali*, anche in Nishida *con-vertuntur*: buono, bello, vero, *uniti* nella prospettiva della volontà o, il che è lo stesso, dell'intuizione agente.

Noi vediamo dietro la cosiddetta realtà una bellezza eterna e imperitura. Il bello non solo non ha relazione col tempo e lo spazio quali forme della nostra conoscenza, ma trascende le forze fisiche e queste non possono smuoverlo o mutarlo ²⁸.

Eppure, immediatamente dopo, Nishida "rovescia" l'impostazione di sapore neoplatonico e la ricollega ad una prospettiva dal gusto immanentista, quasi empirista:

Eppure come non c'è bello senza le cose e come la forza si manifesta collegandosi a tempo e spazio, così il bello si manifesta nel collegamento e unificazione delle cose. Oppure forse si può dire che il bello non è altro che una parvenza. Il bello non è altro che il contenuto della volontà oggettiva che sta dietro la realtà percettiva ²⁹.

Senza cose belle il Bello non esiste, e viceversa le cose belle non esisterebbero se non ci fosse un Bello a cui poter fare riferimento. Come uscire da questa *impasse*? Di nuovo facendo ricorso alla prospettiva della volontà trascendentale o assoluta:

Nella prospettiva della volontà, ciò che è oggettivo diventa il sé [...]. L'impulso è oggettivo e insieme soggettivo. Si pensa il contenuto dell'impulso, proprio come il contenuto della percezione, in quanto soggettivo perché è parziale e impuro. Il contenuto impulsivo si cela dietro la percezione, qualcosa di purificato diventa contenuto dell'arte. Inoltre, questo trascende spazio, tempo e forza, eppure viene espresso in base a ciò; e in base a ciò viene ammessa l'eternità del bello. [...] Dire che il mondo del bello e del bene è più reale del mondo delle forze fisiche può suonare strano, ma se poniamo che il mondo delle forze fisiche non sia altro che una proiezione in cui la volontà trascendentale riproduce sé all'interno di sé, la vera realtà è solo lo sviluppo della volontà stessa ³⁰.

Quindi, tanto i fenomeni, colti nel loro essere relazione e unitario, quanto il Bello che li trascende e li unifica, sono espressione della volontà. Finché ci si colloca nella prospettiva psicologista di un impulso, di una percezione o di un atto di volontà personale, soggettivo, non si riesce a cogliere la trama sottesa alla realtà intera; bisogna elevarsi al livello della volontà assoluta, condizione di possibilità per il darsi del Bello attraverso le cose, e delle cose belle in virtù di una bellezza che è a sua volta espressione della volontà, che diviene a questo punto sinonimo anche dello stesso «spirito dell'universo»:

Ciò che in quanto realtà non si può mai cancellare è solo lo sviluppo dello spirito dell'universo che si manifesta come nostra esperienza. Inoltre, se poniamo che un

tale contenuto spirituale è il nostro contenuto del bene, si può pensare che all'origine della realtà ci sia l'idea del bene ³¹.

Si chiude il cerchio con le riflessioni iniziate in *Uno studio sul bene*, per le quali il bene si rivela proprio come esperienza pura, originaria, di non-dualità tra io e mondo, tra soggetto e oggetto, e questa non-dualità si svela anche come essenza della bellezza e fondamento di ogni atto etico.

Immanenza e trascendenza nell'arte

«Per Nishida il vero universale dialettico [...] non deve porsi come meta suprema, come compimento finale a cui essi [gli individui particolari] tendono, ma deve offrirsi come spazio vuoto, come orizzonte aperto in cui essi possano esprimere i loro significati e i loro valori. Non c'è dunque per Nishida, a differenza di quanto sosteneva Hegel, alcun processo per cui il Soggetto si fa Assoluto e in cui le singole sue determinazioni lavorano per realizzare questo progetto di assolutezza: per Nishida il mondo delle cose è assoluto in ogni momento» ³². La continua oscillazione tra un "regime" della trascendenza, in cui l'afflato creativo e la facoltà dell'intuizione agente colgono ciò che sta al di là delle forme sensibili, e uno dell'immanenza, in cui le stesse capacità dell'uomo gli mostrano come l'assoluto si dia sempre e soltanto nelle cose, attraverso i fenomeni, non deve essere inteso come un difetto o un errore strutturale nell'impianto filosofico nishidiano. Al contrario, il fulcro del suo sistema consiste proprio nel tentare di definire concettualmente la costante ed infinita *attualità* della contraddizione tra immanenza e trascendenza, non come una impossibilità ontologica bensì come la sostanza stessa del reale, colto in ogni suo aspetto – logico-conoscitivo, effettuale, morale, estetico.

Nell'ultima sua opera, ritornando su questi temi e affrontandoli soprattutto da un punto di vista di filosofia della religione, Nishida scriverà:

Un Dio che fosse semplicemente trascendente e autosufficiente non sarebbe un vero Dio. Dio deve sempre possedere anche un aspetto kenotico. Proprio per questo un Dio che è totalmente trascendente e allo stesso tempo immanente è un vero Dio dialettico. In quanto tale, si può dire che Dio è il vero assoluto ³³.

La «relazione di polarità inversa» (*gyakutaiō* 逆対応) di cui parla qui il filosofo giapponese indica la necessità di pensare il reale come un orizzonte contraddittorio, nel quale mai si può dare un superamento della lacerazione che lo contraddistingue; al suo interno, piuttosto, la vita e la manifestazione dei fenomeni esistono proprio in virtù di questa incessante tensione dinamica e creativa.

Possiamo dire che solo morendo il sé, attraverso una *correlazione inversa*, entra in contatto con Dio, si lega a Dio. [...] Il vero assoluto deve essere un'identità assolutamente contraddittoria (*zettai mujunteki jikodōtitsu* 絶対矛盾の自己同一). Questo è l'unico modo con cui noi possiamo descrivere Dio in termini logici. Come assoluta autonegazione, Dio contiene un'assoluta autonegazione al suo interno e si relaziona con se stesso alla maniera di una *correlazione inversa*. [...] L'assoluto possiede sempre il suo sé in un'autonegazione. Il vero assoluto modula se stesso con il relativo, è autentica totalità dell'uno, possiede se stesso nella vera molteplicità degli individui. Autonegandosi, Dio si colloca ovunque in questo mondo. In questo senso Dio è completamente immanente ³⁴.

Questo senso di profonda unità che lega insieme ogni aspetto ed elemento del mondo è centrale per cogliere non solo la visione ontologica di Nishida, ma anche il significato profondo che egli attribuisce all'esperienza della creazione artistica. Attraverso il confronto con il pensiero di Platone, Plotino e poi Cusano, come si è visto, Nishida affila gli strumenti concettuali per indicare – dal momento che definire non si può – la realtà sovraessenziale e ineffabile che è origine e compimento dell'essere e della coscienza che lo pensa; attraverso la mediazione di questi pensieri con il portato culturale e filosofico della tradizione buddhista, cerca quindi di dare un fondamento solido a una prospettiva che potremmo nominare della *trascendenza immanente* (*naizaiteki chōtetsusha* 内在的超越者), o viceversa della *immanenza trascendente*. È chiaro, tuttavia, che questi termini non bastano più, si dissolvono l'uno nell'altro nel momento stesso in cui vengono fatti agire e reagire insieme, proprio perché si dissolve l'antitesi di fondo che, almeno per la maggior parte delle correnti del pensiero occidentale, le ha poste come reciprocamente escludentisi. È dunque in questa prospettiva che, secondo Nishida, la condizione più autentica e profonda della vita è

uno stato che ha trasceso soggetto e oggetto e si può ben dire piuttosto che la contrapposizione di soggetto e oggetto si costituisce a partire da questa unificazione. Una cosa come l'ispirazione artistica raggiunge sempre questo limite ³⁵.

L'attività creativa del fare artistico, in quanto *poiesis*, è già sempre intuizione e in quanto tale capacità di unificazione; meglio, coglie l'unificazione già da sempre in atto *nel* mondo, *attraverso* il mondo. In un passo decisivo, per i discorsi che qui vengono affrontati, Nishida scrive:

La distinzione tra differenziazione e unificazione è tale nel nostro pensiero, non è cosa del reale concreto immediato. Come per Goethe la natura non ha né nocciolo né guscio, tutto al tempo stesso è nocciolo e guscio, *Natur hat weder Kern noch Schale, alles ist sie mit einem Male* ³⁶, così della vera realtà concreta, ovvero nel reale concreto dell'esperienza immediata, differenziazione e unificazione sono un'unica attività. Per esempio in un quadro o in un brano musicale ogni singolo tratto di pennello e ogni nota rivela immediatamente lo spirito dell'intero dipinto e dell'intera musica.

Nel pittore o nel musicista un'unica ispirazione subito trabocca e diventa un paesaggio di montagne e fiumi estremamente vario o una composizione assai complessa. *In uno stato di questo tipo Dio è il mondo e il mondo è Dio*³⁷.

L'ispirazione artistica, a differenza delle procedure dicotomizzanti del pensiero, si muove in un piano dove non vige di necessità la distinzione tra differenziazione e unificazione, ma le percepisce come momenti non separati di un'unica attività. Inoltre, essa è in grado di percepire gli infiniti legami di tutto con tutto, ovvero – per usare una terminologia buddhista, più specifica – della “non ostruzione tra fenomeno e fenomeno” (*jijimuge* 事事無碍)³⁸. Tutto è al tempo stesso nocciolo e guscio, forma e contenuto, uno e molti; e l'uno è nei molti, e i molti nell'uno. Microcosmo e macrocosmo si compenetrano l'un l'altro, si rivelano l'uno attraverso l'altro. Così come ogni singolo fenomeno, che in quanto parte del tutto è già *tutto*, nell'esecuzione artistica e pure nelle opere compiute ogni dettaglio è rivelatore dell'insieme, esso è già tutto l'insieme a cui appartiene. Non ne è mera parte, ma contiene *in nuce* l'essenza della totalità, racchiude al livello dell'assoluta immanenza la portata della dimensione trascendente. Per questo, anche nel più piccolo gesto o nel minimo frammento, è già contenuto l'universo, anzi, è Dio stesso che vive; si comprende che «Dio è il mondo e il mondo è Dio».

Ma quale tipo di facoltà permette di entrare davvero in questo genere di consapevolezza? Si deve trattare di una forma di *intuizione agente* (*kōiteki chokkan* 行為の直観), in grado di superare i dualismi; una forma di conoscenza che non sia solo intellettuale e logico-discorsiva, una forma di ispirazione che non si limiti alla rappresentazione di forme esteriori ma che, conoscendole, diventi quelle forme. In *Arte e morale* il tema è sempre sottinteso ma mai esplicitato, anche se sembra percorrere tutti i saggi come una corrente sotterranea, in particolar modo là dove Nishida cerca di indagare i punti di contatto tra esperienza estetica ed esperienza etica. La prospettiva volontarista, tinta dai colori del neokantismo di cui in quell'epoca il filosofo si nutriva, lo spingono ad allontanarsi da alcune modalità argomentative presenti invece all'epoca di *Uno studio sul bene*, forse perché considerate ancora troppo emotive o legate a un pensiero “sentimentale” e poco obiettivo. Eppure, sono proprio queste affermazioni che rendono conto delle modalità più profonde di conoscenza e interrelazione tra soggetto e oggetto, create e creato, contemplante e contemplato. In alcune pagine Nishida riflette intorno alla conoscenza in grado di accostarsi davvero al mondo, e di scoprirvi la presenza di un assoluto che da esso non è distaccato, così come permette di cogliere attraverso l'esercizio dell'arte e nelle opere dei grandi artisti la presenza operante di una trascendenza immanente. Questa è una conoscenza che non si distingue in ultima istanza dall'amore, in quanto «attività in cui l'io coincide con le cose»:

Amare qualcosa significa rigettare noi stessi e fare tutt'uno con l'altro da noi. Nell'unione senza fratture di sé e dell'altro per la prima volta scaturisce il vero amore. Che noi amiamo i fiori significa che noi facciamo tutt'uno con i fiori. Amare la luna è coincidere con la luna [...]. Più noi rigettando il nostro io diventiamo puramente oggettivi, cioè senza-io, più l'amore diventa grande e profondo ³⁹.

Il punto centrale è dunque, una volta di più, la rinuncia all'ego, lo spogliarsi di un io che, quando non coincide con il «vero Sé», si pone come schermo, filtro, ostacolo al contatto con il mondo, perché si attacca ai propri schemi mentali, pensieri e pregiudizi. Invece di accoglierli e al tempo stesso lasciarli fluire – non si tratta infatti di negarli o di rigettarli, poiché ciò costituirebbe una nuova forma di attaccamento ad essi, anche se di segno negativo – rischia di rendere impossibile sia il “farsi” spontaneo dell'arte più profonda e pura, sia il compiersi di ogni atto morale.

Conoscenza e amore sono dunque attività spirituali identiche. Per questo, per conoscere una cosa bisogna amarla e per amare una cosa bisogna conoscerla. [...] Solo perché ama la natura, coincide con essa e si sprofonda al suo interno, l'artista può intuire la verità della natura ⁴⁰.

L'esigenza originaria, affinché si dia non solo la perfezione nell'atto artistico e morale, ma perché vi sia vita umana *tout court*, nella sua possibilità più propria, è che vi sia questo sentimento di coincidenza tra sé e l'altro, in un ideale *comprehensio* che abbraccia non solo l'ambito dell'umano, ma il mondo intero nella sua immanenza-e-trascendenza.

È il sentimento dell'unione di soggetto e oggetto, non solo tra esseri umani, ma anche nel caso di un pittore nei confronti della natura. [...] Va bene se sono le cose che muovono l'io e va bene se è l'io che muove le cose. Va bene se Sesshū ⁴¹ ha dipinto la natura e va bene se la natura attraverso Sesshū ha dipinto se stessa. In origine non c'è distinzione tra le cose e l'io: come si può dire che il mondo oggettivo è un riflesso del sé, così il sé è un riflesso del mondo oggettivo. Non c'è un io separato dal mondo che l'io vede [...]. Cielo e terra hanno un'identica radice, tutte le cose sono un corpo solo. Gli antichi saggi dicevano: «Questo sei tu», *Tat tvam asi*, e Paolo: «Non vivo io, Cristo vive in me» (Gal 2, 20). Confucio diceva che seguendo il desiderio dell'anima non si supera mai la misura ⁴².

Questo passo straordinario può essere letto quasi come una piccola *summa* del pensiero nishidiano in tema di arte e di relazione col mondo e la vita, aspetti che non sono mai disgiunti o semplicemente accostati, che si incontrano e si integrano in modo necessario. Quando scrive: «Va bene se sono le cose che muovono l'io e va bene se è l'io che muove le cose», non significa affatto che tutto è uguale. Nishida ha sempre presente che, nella reale e sempre operante contraddittorietà attraverso la quale si struttura il mondo, ogni aspetto vive insieme al suo contrario, si configura in relazione ad esso, e ciascuno di essi sus-

siste in quanto viene percepito e messo in evidenza da una modalità particolare di approccio o forma di conoscenza. Per questo è possibile dire sia che «sono le cose che muovono l'io», accentuando in tal caso il carattere *panenteistico* dell'attività creativa, in cui il soggetto è strumento per il farsi di qualcosa che in realtà lo sopravanza infinitamente e lo ricomprende; sia che «è l'io che muove le cose», privilegiando in tal caso la considerazione della funzione formatrice del soggetto creatore. Sé e mondo oggettivo si interpenetrano, hanno una medesima radice; «non c'è un io separato dal mondo che l'io vede». Nishida cita poi tre fonti diverse, una indiana, una giudaico-cristiana e una cinese, per mostrare come il pensiero della non-dualità non sia una prerogativa di questa o quella cultura, ma corrisponda al livello più profondo di tutte le culture, che in tale livello si riconoscono nella loro unità essenziale.

Nel già citato saggio *Jikaku ni tsuite* 自覚に就いて [Sull'autoconsapevolezza], Nishida si richiama ancora a Plotino con l'intenzione, però, di misurare anche la propria distanza dal filosofo greco. Nishida scrive:

Io non penso che l'intuizione superi la *poiesis*, come dice Plotino. Essa si conforma sempre alla *poiesis*. La mia non è una posizione che nega il fatto di creare, attraverso un suo superamento; ma al contrario, pensa che si tratti di *creazione-in quanto(ovvero)-intuizione* (*sōzō soku chokkan* 創造即直観). Ma, da un altro punto di vista, si può anche dire [come Plotino] ⁴³.

Anche in questo caso, a seconda di ciò che si intende focalizzare – l'aspetto più propriamente creativo, oppure quello intuitivo – ci si può collocare in una delle due prospettive, che non si eliminano ma, negandosi l'una con l'altra, si richiamano dialetticamente e dunque si affermano entrambe. L'espressione più importante è quella che lega «creazione» e «intuizione» in una unità dialettica per cui l'una «è» e «non è» l'altra, e al tempo stesso è soltanto «in quanto» è anche l'altra. È nuovamente in azione la particella *soku* 即, che in Nishida si incontra sovente – soprattutto nelle opere della tarda maturità, in cui il pensiero della assoluta identità contraddittoria opera costantemente e l'influsso del pensiero buddhista, non solo di matrice *zen*, si fa sentire in modo maggiore rispetto ai saggi dei primi anni. Per Nishida – anche quello dell'epoca di *Arte e morale* – non si dà superamento dell'attività creativa in una forma più elevata di pura contemplazione. L'ispirazione e il concreto «fare» artistici non rappresentano un mero mezzo per elevarsi e accedere a un dominio ulteriore, quali strumenti parziali e preparatori per il momento contemplativo che culmina nell'esperienza estatica, una volta che si siano «escluse tutte le cose» – secondo il motto dell'*ápbele pánta* della quinta *Enneade* ⁴⁴. Per Nishida vale il principio opposto: non «escludi tutte le cose», ma piuttosto «accogli tutte le cose», incorporandole nel proprio «vero Sé»: anche il brutto, anche il doloroso, anche l'abietto. Accogliendo ogni cosa, ogni cosa viene trasformata e a sua volta trasforma il sé che la accoglie. Per questo nell'arte si possono

apprezzare anche le opere che mettono in scena la bruttezza estetica o morale, e non per questo bisogna condannare l'artista:

In quanto mondo d'oggetti della volontà pura, non c'è niente che non sia bello, si può trovare una bellezza profonda anche nel brutto e nel volgare in quanto espressioni della vita umana [...]. In quanto espressione della vita pura, tutto è bello, tutto è buono. Quando noi vediamo le cose con un cuore puro, tutto non può non essere bello, non può non essere buono. Vedere le cose con cuore puro significa vedere le cose nella prospettiva della volontà pura. È per questo che si dice che la descrizione artistica rende bello ciò che è brutto e male. Anche ciò che noi pensiamo come male, se lo guardiamo solo in quanto tale, è qualcosa che ha valore in quanto espressione della necessità interiore della vita umana ⁴⁵.

È questo, in fin dei conti, l'unico modo per conoscere davvero le cose stesse, cioè «conoscere diventando» (*narikiru* 成り切る) ⁴⁶. Nel processo autoconsapevole della formazione creatrice del sé e dell'opera d'arte, queste due modalità formano un movimento unico; non c'è una vita pratica, quotidiana, da un lato, e un'attività privilegiata, elevata, dall'altro, ma il fluire della vita è esso stesso creativo e artistico, e l'attività artistica è essa stessa parte integrante del vivere, vita piena essa stessa. Nel pensiero di Nishida sembra che la stessa dimensione pura dell'esperienza possieda una carica originariamente *ek-statica*: l'*ékstasis* si trova già nell'*aísthesis* di ogni istante, non occorre separarsi dalla vita di ciascun momento, perché anche nell'attività e nei frammenti più ordinari dell'esistenza la trascendenza già irrompe e si innesta, si informa nel piano immanente all'interno del quale ogni cosa perennemente vive e muore. I fenomeni e gli eventi non sono visti come mezzi per accedere a un "oltre" che può essere inteso solo dalla contemplazione estatica. È in essi che la contemplazione deve essere attuata ed esercitata, non per astrarsene ma per saperli vivere in pienezza.

Per Nishida l'arte dà voce al mondo quotidiano, facendolo risaltare in tutto il suo inesauribile potere vitale, al tempo stesso immanente e trascendente, ovvero *immanente-in quanto(eppure)-trascendente*, in giapponese *naizaiteki soku chōetsuteki* 内在的即超越的. La dimensione artistica permea ogni frammento della vita, proprio come non esiste frattura tra la sfera religiosa dell'esistere e la sfera quotidiana. L'arte non costituisce soltanto uno sguardo nuovo sul mondo, bensì forma un mondo sempre nuovo, che si rinnova cioè ad ogni gesto creativo, che rappresenta – anche al di fuori dell'ambito artistico in senso stretto – la cifra di una vita pienamente umana. In Nishida emerge sempre l'esigenza di saldare la facoltà di creazione artistica con la capacità morale.

Forse si possono pensare sia il mondo dell'arte che il mondo della morale come mondi del sé creativo, venuto a manifestarsi solo stando nella prospettiva di un tale agire puro. Per questo l'artista e l'uomo morale, nella creazione e nell'agire, possono l'uno vedere un nuovo mondo artistico e l'altro procedere verso un nuovo mondo morale soltanto agendo in modo autentico (*shinshi* 真摯) ⁴⁷.

L'arte, insieme all'agire morale, si rivela essere al contempo una forma di comprensione del mondo e la possibilità per la creazione di un mondo nuovo, o rinnovato, per mezzo del rinnovamento dello stesso sé creatore – un sé che “crea” soltanto nella misura in cui si sente “creato”, partecipe di un processo di creazione del quale egli è strumento e tramite, e non autore unico e incondizionato⁴⁸. «L'originalità della visione di Nishida sta nel fatto che egli considera il problema dell'espressione in una prospettiva in cui l'artista è sia colui che crea, sia colui che riceve il proprio essere dal mondo. Al centro di questa sua visione ci sono l'attività espressiva colta come un carattere fondamentale dell'uomo, e l'unità nell'uomo del corpo e dell'anima»⁴⁹.

È significativo che per Nishida la chiave della bellezza risieda anche nella autenticità dell'essere umano, o nel carattere di «sincerità», «rettitudine» (*makoto* 誠) o di «verità» (*shin* o *makoto* 真), intesa non soltanto in senso conoscitivo, ma soprattutto morale⁵⁰. Il legame di consustanzialità tra *estetica* ed *etica* è riaffermato e ribadito da Nishida in molti passi, e tutti i saggi di *Arte e morale* in effetti ruotano intorno a questo tema. In questo senso «Nishida, pur riconoscendo l'eccellenza della cultura occidentale moderna, non ritiene che essa sia l'unica valida [...]. Per esempio il concetto di spazio è importante per l'arte, ma le nozioni occidentale e orientale di spazio non sono le stesse. È pericoloso generalizzare ma per Nishida, che tende a *considerare lo spazio come un'estensione spirituale*, l'arte occidentale appare incline a considerare lo spazio come un'entità fisica»⁵¹. Lo spazio arriva a disfarsi, nell'evoluzione della speculazione nishidiana, di ogni carattere fisicamente determinato per significare con una metafora eminentemente spaziale il *luogo* (*basho* 場所) del nulla assoluto, condizione di possibilità e orizzonte illimitato di accoglienza per ogni fenomeno e per ogni evento. Tutte le traduzioni in lingue occidentali di questo difficile concetto mantengono il rapporto con la spazialità, simbolicamente intesa – “*luogo*”, “*lieu*”, “*place*”, “*topos*” (in alcune versioni anglofone), “*Ort*”, “*lugar*” – che a sua volta è tratta da Nishida a partire dal concetto platonico di *chóra*. Con Hadot si può riconoscere che «ogni pensatore mistico cerca di trovare nel proprio sistema un luogo, che si potrebbe definire logico e sistematico, per collocarvi l'esperienza mistica che [...] è universale e va al di là di tutti i sistemi»⁵². Questo luogo, che assume via via le connotazioni di esperienza pura, autoconsapevolezza, volontà assoluta, intuizione agente, nulla assoluto, fa emergere come «alla fine del suo itinerario speculativo Nishida, nonostante abbia in precedenza sostenuto la tesi della coscienza come luogo del nulla assoluto, sembra credere che in realtà questo “luogo” è costituito dalla dimensione del Divino che, come un orizzonte infinito, abbraccia e comprende anche la coscienza, empirica o trascendentale che sia. Allora l'originaria oscillazione tra l'inconfutabile certezza logica della centralità della coscienza da un lato e, dall'altro, l'insopprimibile

senso di appartenenza che ripone tale centralità all'interno di un più ampio "cerchio dalla circonferenza infinita" sembra risolversi a favore di questa seconda soluzione e sembra così dimenticare che anche questa operazione di "riporre" è un risultato del pensiero umano»⁵³.

La posizione assunta da Nishida, e adombrata già in alcuni passaggi delle sue riflessioni sull'essenza del bello e dell'arte, può essere in effetti contro-argomentata, da un punto di vista logico. Ma la preoccupazione del filosofo è sempre, in primo luogo, di natura *etica*, e il movimento del pensiero serve soprattutto come strumento di trasformazione di sé e del mondo. L'impostazione nishidiana vuole inoltre porre in rilievo la struttura immanente-e-trascedente del reale. Non esiste un «luogo» – origine dei fenomeni, delle opere artistiche, degli atti morali, ecc. – come sostanza separata dalle cose stesse, ma, come per l'esempio dello specchio e dei suoi riflessi, l'uno e gli altri sono in realtà consustanziali. «Non esiste una situazione in cui vi è, da un lato, lo specchio, e, dall'altro, le cose rispecchiate: in realtà le cose sono ombre dello specchio, determinazioni della sua attività, manifestazioni della sua energia, espressioni della sua qualità e potenza riflettente. Se quindi le cose sono ombre dello specchio, esso, quando riflette, in realtà riflette aspetti e modi di se stesso»⁵⁴. Lo «specchio» altro non è che la vita nella sua totalità, che coincide in ultima istanza con il luogo del nulla assoluto, ovvero con il «vero Sé» spogliatosi di ogni determinazione residua. Così scrive Nishida:

Come Vischer diceva che il bello è vita rispecchiata in se stessa, *als Leben in sich gespiegelt*, così il bello è il fatto che la volontà creativa ha rispecchiato la sua ombra, ha oggettivato se stessa, è l'autoconsapevolezza della volontà pura. L'immagine riflessa (*eizō* 影像) – che il "senza fondamento" (*Ungrund*) di Boehme ha rispecchiato al proprio interno – deve essere il bello assoluto. L'intuizione artistica non è un'intuizione passiva, deve essere l'autoconsapevolezza della stessa attività pura⁵⁵.

E poche pagine dopo:

Le forme che vedono gli artisti non sono mere forme, ma devono essere espressioni della vita. L'autoconsapevolezza della vita stessa che è principio di formazione di un tale mondo della sensazione è a sua volta un contenuto morale. L'agire morale significa che la vita va formando la vita stessa, in quanto fine. [...] Le arti, ciascuna rispecchiante la pura vita umana, sono in sé il reale concreto dell'intera vita umana⁵⁶.

Dunque, la bellezza è vita, la vita è bellezza; è la vita nel suo essere esperita al di qua di ogni giudizio categoriale, di ogni formalizzazione del concetto. Non una vita irriflessa, vacua – ma la vita davvero degna di contemplazione, ricca e profonda, proprio perché vissuta nella sua semplicità originaria. L'*Ungrund* di Boehme, che può essere fatto corrispondere al luogo del nulla assoluto, rispecchia al proprio interno – cioè si offre come luogo di formazione, accoglie, permette

che si generino – le infinite «immagini riflesse» che sono di fatto i fenomeni stessi, i quali sussistono in quanto “negano” il nulla assoluto. Essi si determinano e, determinandosi, determinano il luogo del nulla assoluto, e così facendo anche lo riaffermano, perché ne sono le manifestazioni. Analogamente, le opere d’arte “negano” l’Arte, portandola a determinazione e definizione, e la riaffermano, perché ne sono le manifestazioni, i fenomeni sensibili. Tanto le forme fenomeniche naturali, quanto le forme organizzate dall’attività artistica sono «espressioni della vita», o ancor meglio auto-espressioni della vita. Questa si forma, si dà forma e contenuto attraverso le infinite forme fenomeniche che la manifestano, così come per mezzo degli infiniti atti morali che la esprimono. Queste differenti forme di auto-espressione della vita sono la sua concretezza, costituiscono la sua realtà effettuale e anche il suo significato più intimo, che si invera proprio nella concreta semplicità di un gesto comune come l’incontro con un’altra persona o un gesto apparentemente banale.

La tematica del “vedere” è sempre sottesa alle riflessioni nishidiane, non solo sull’estetica e la creatività artistica, ma anche sulle questioni più generali del rapporto con coscienza e mondo, tra identità e alterità, tra immanenza e trascendenza. In una pagina di *La logica del luogo e la visione religiosa del mondo* Nishida scrive che

nel vedere la propria natura (*kenshō* 顯正 o 見性), si diventa Buddha [...]. “Vedere” non denota un guardare qualcosa in maniera oggettiva o esterna né un guardare se stessi in maniera interna o introspettiva. [...] “Vedere” è ciò che chiamiamo una conversione del sé ed è la stessa cosa che abbracciare la fede. Non c’è religione senza questa conversione o rovesciamento del sé⁵⁷.

“Vedere” è un’esperienza rigorosa, che al tempo stesso è originaria e però richiede anche una forma di attenzione e di tirocinio. Inoltre, lo stesso atto del vedere mette in relazione visibile e invisibile, immanente e trascendente, dal momento che «sebbene “vedere” coinvolga i sensi, in ultima analisi deve trascenderli»⁵⁸. Il regime percettivo non si esaurisce, non termina su di sé, ma rimanda a un livello più intimo, che tuttavia non è altro da quello stesso regime, dall’ambito a cui la percezione si rivolge. La superficie delle cose fa tutt’uno con la profondità che esse celano; *la superficie è la profondità stessa*, superficie-eppure(in quanto)-profondità. Non solo l’ispirazione o la conversione religiosa segnano una trasmutazione del vedere, una trasformazione dell’essere e del sé. Anche l’ispirazione artistica produce questo effetto, là dove essa raggiunge i suoi livelli più elevati di raffinatezza e profondità. Si tratta di una raffinatezza che oltrepassa la forma, anche se con e sulla forma lavora, si modella, si esercita. La relazione inscindibile tra forma e non-forma è vista da Nishida anche come possibile relazione interculturale tra due mondi di pensiero diversi ma complementari, come quello occidentale e quello orientale. Se

è certamente vero che abbiamo molto da ammirare ed imparare dal glorioso sviluppo della cultura occidentale che considera la forma come essere e il divenire come bene, al fondo della cultura orientale che ha nutrito i nostri padri per millenni non vi è forse nascosto un qualcosa come “il vedere la forma del senza forma, il sentire la voce del senza voce”? Il nostro cuore non smette di anelare proprio a questo ⁵⁹.

Oltrepassare il dominio del formale, ovvero ritrarsi al di qua di un'idea di mondo come *eidos* e gli sviluppi di questo concetto, che ha informato tutta l'arte occidentale – fosse anche in esplicita contrapposizione ad esso, ma senza mai poterne essere indifferenti – sembra essere la possibilità e insieme il compito proprio del pensiero e della sensibilità estremo-orientali. Non si tratta di voler indicare una ulteriorità e una maggiore profondità in quella modalità di approccio al mondo e alla vita – ciò testimoniarebbe lo scadimento a una qualche forma di etnocentrismo nazionalista da parte di Nishida, o viceversa in uno sterile e forzato esotismo da parte di chi è occidentale – ma di indicare come solo nel confronto e nell'incontro si possa costruire una possibilità più completa, anche se mai definitiva e definitoria, del nostro “esserci”.

Questo tipo di attenzione all'altro, questo genere di incontro sul territorio dell'estetica produce, sempre e di nuovo, molteplici forme di affinità, pur nella distanza del quadro di riferimento ontologico o metafisico. Si ripresenta infatti, anche e a maggior ragione a questo livello, un confronto e un rapporto con Cusano, che pare accostarsi all'anelito per il «senza forma» espresso da Nishida, quando interrogando un'immagine del volto divino, scrive: «Questa caligine, nebbia, tenebra o ignoranza, nella quale entra colui che cerca il tuo volto, quando trascende ogni scienza e concetto, è quella al di sotto della quale il tuo volto non si può ritrovare che in maniera velata» ⁶⁰. Se si toglie il velo si procede oltre il “muro” della coincidenza degli opposti (*muris coincidentiae oppositorum*): là è *inaccessibilis lux*; là è il bianco indifferenziato da cui, nella pittura ad inchiostro, emerge ogni traccia di pennello, là è il Nulla assoluto che non ha nome, da cui ogni cosa nasce e in cui ogni cosa ritorna; e questa luce è al tempo stesso perfetta *caligo*, nube, oscurità – gli opposti coincidono, in Dio, nell'assoluto. Questo Nulla assoluto è l'abisso, l'*Abgrund* (o l'*Ungrund*) in cui il pensiero filosofico-religioso orientale davvero può incontrare la radice della mistica speculativa europea. Secondo Nishida alla base della cultura occidentale vi è la considerazione della forma come essere e del divenire come bene e questo la distingue, nell'insieme, da quella orientale. Ma se si colgono alcuni momenti “alti” di entrambe le tradizioni pare vero anche il contrario: al fondo della ricerca di una tradizione non si coglie forse la stessa esigenza dell'altra, ovvero «il “vedere la forma del senza forma, il sentire la voce del senza voce”?». Quest'affermazione può essere fatta valere, forse, se si coglie il nesso che lega l'estetico all'etico, quel nodo che mette il primo ambito in relazione al secondo e ne esalta il lato formativo e trasformativo.

La necessità di intendere una *forma formarum* al di là di ogni specificazione determinata, perché condizione di possibilità di tutte le forme definite, è espressa da Cusano in rapporto a Dio in modo particolarmente chiaro: «Dio è in tutte le cose e in nessuna. È infatti in ciascuna cosa, in quanto questa è un ente, ma non è in nessuna, in quanto questa è un ente in particolare. Mi sembra che non si tratti d'altro che si questo: è come se Dio fosse la forma delle forme, la forma assoluta o essenza, che dà l'essere alle forme. [...] Dio infatti non è il cielo o la terra o qualcosa di simile. Il cielo ha la sua propria forma, che gli conferisce l'essere-cielo; e questa forma riceve l'essere dalla forma delle forme. Così Dio, che forma tutte le cose, è l'essenza che attribuisce l'essere a tutte le forme, e queste, a loro volta, conferiscono l'essere a questo e a quello. Ma Dio non può essere la forma del cielo, perché questa si determina attraverso le differenze del cielo da ciò che non è cielo. Perciò ad ogni forma, che si determina così attraverso le differenze, manca l'essere da cui non è costituita; all'essenza assoluta, che è Dio, invece, non manca alcun essere. Dio è, dunque, l'essere di tutto l'essere, così come l'essere dell'unità costituisce l'essere di ogni numero. Ma come l'unità non è né dualità né triade, così anche Dio non è né cielo né terra. L'unità è principio e fine della dualità, e la dualità ha la sua origine nell'unità; soppressa questa, essa cessa d'essere dualità. Allo stesso modo Dio è principio e fine delle universe cose, un fine che non conosce fine, ovvero fine infinito»⁶¹.

Nella dottrina di Cusano l'essere di Dio pare restare in ogni caso fondamento, principio, origine di tutte le cose, in un senso fortemente ontologico. Il «luogo del nulla assoluto» di Nishida, invece, non è mai principio ontologicamente “pieno”, perché esso è vuoto, anche di se stesso, ovvero della propria “pretesa” di divenire principio pieno; esso è sfondo vuoto di accoglienza, orizzonte contraddittorio di possibilità, nel quale i fenomeni *si* originano, ma che non *ne* vengono “creati” se non in quanto essi stessi “creano” lo sfondo che li accoglie. Il contatto con il mondo, la cura del mondo sensibile è però sempre una “cifra” necessaria tanto per l'estetica quanto per l'etica e pure per la religione, perché implicano una pratica di vita, una modalità di porsi di fronte al mondo. Dio stesso è, per Cusano, l'“artista” e al tempo stesso l'“arte” che realizza – complicando ed esplicando – l'infinita ricchezza del mondo. È dal fondo indifferenziato e innominabile del Vuoto che emergono le forme del reale, per il pittore *zen*, ed è attingendo a questo fondo d'immanenza-trascendenza che si può cogliere il fenomeno nella sua ricchezza, e nella sua caducità, *insieme* al luogo che lo accoglie e gli dà vita. È nella paradossalità di queste formulazioni e nella necessità di intendere *al tempo stesso* il finito e l'infinito, l'uno ed il molteplice, l'identità e la differenza, che si rivela una possibile affinità di fondo tra questi percorsi, tanto in Nishida quanto in Cusano.

Dai discorsi che entrambi i pensatori svolgono, pur se con moda-

lità peculiari e differenti, emerge una consapevolezza. Ciò che viene ribadito dall'esperienza artistica è che solo accogliendo la necessità della *distanza*⁶² si può dare vero incontro con il mondo – mondo che è formato dal sé e dall'altro – ma al contempo tale irriducibile distanza assume un senso solo in quanto forma trascendentale della prossimità che ci lega al mondo. Il riferimento ad una filosofia dell'arte che intenda interrogarsi sulle possibilità e sul significato intimo del gesto dell'artista e del suo essere prossimo/distante dall'opera che compie non è per nulla estrinseco: nel gioco che si instaura tra pittore e dipinto viene messa in opera la ragione intrinseca che governa ogni relazione autentica, come testimonia un pensiero di Simone Weil: «Lo sguardo e l'attesa sono l'attitudine che corrisponde al bello. Fin quando si può concepire, volere, desiderare, il bello non appare. Questa è la ragione per cui, in ogni bellezza, c'è contraddizione, amarezza, assenza irriducibili»⁶³. Se si sostituisse a “bello” e “bellezza” la parola “relazione”, il significato dell'intera frase manterrebbe intatta la sua validità: perché in ogni relazione – intellettuale, affettiva, spirituale – sono presenti la contraddizione e l'amarezza che essa ingenera, e paradossalmente è sempre operante anche l'assenza. Ogni realtà posta in relazione deve infatti negarsi, “fare posto”, per lasciar essere la relazione e farne trasparire il carattere simbolico⁶⁴; se così non fosse, non ci sarebbe mai uno spazio vuoto, un luogo atto a contenere l'incessante movimento della relazione. Se fosse tutto pieno non ci sarebbe relazione alcuna, solo oggetti inerti e sconnessi. Sono necessari dunque il vuoto, l'apertura, perché si diano le cose stesse – perché le cose o sono in relazione, o non sono. Io sono “io” in virtù di un “altro” da me, che mi fa essere perché mi determina, ma che non può riempire tutti i vuoti; è in quella distanza, ovvero nell'*assenza* dell'altro che io posso muovermi e determinarmi. Ogni processo di determinazione implica sempre una modificazione e non potrebbe avere luogo nell'immobilità o nella saturazione degli spazi di movimento e di rapporto possibili. Questa distanza è ineliminabile, e deve esserlo, ma essendo spesso disconosciuta si finisce poi per volerne azzerare la dimensione vitale in vista di un presunto avvicinamento all'oggetto desiderato. Al contrario, se la si vuole mantenere ma non se ne riconosce il carattere dialettico si trasforma in mera scissione estrinseca e annichilisce i termini della relazione. Ogni vero sguardo comporta un'attesa: lo sguardo teoretico del pensatore, lo sguardo tra gli amanti, lo sguardo del pittore che si posa sul dipinto.

Insieme a Cusano, erede per molti aspetti della tradizione neoplatonica che Nishida considera molto feconda, il filosofo giapponese traccia una linea di continuità tra arte e religione. Quest'ultima fornisce un completamento alla prima, rendendola a tutti gli effetti efficace e *vera*:

L'esercizio dell'arte, ovvero la purificazione del movimento del corpo fisico, ha il senso di includere la prospettiva della conoscenza all'interno di quella della volontà [...] Ciò che completa fino in fondo questa prospettiva è la prospettiva religiosa. Arrivati ad essa, non c'è niente che non sia espressione del sé di tutte le cose (*banbutsu jiko* 万物自己)⁶⁵.

Superato il livello della tecnica formale, e anche quello in cui si ci è liberati da ogni attaccamento alla forma, all'io psicologico, o all'idea stessa di liberazione da tutti i condizionamenti, si ritorna a vedere e a vivere le cose nella loro semplicità. La componente soggettiva non si è perduta, ma è stata ricompresa in un contesto più ampio, la cui verità e positività si misurano non in base a qualche criterio imperscrutabile ammantato di misticismo, ma in base agli effetti tangibili e concreti che produce⁶⁶. Allora la vita intera viene valorizzata e intensificata, e ogni gesto diventa un'espressione dell'arte "del vivere e del morire". È come scrive Nishida in conclusione al saggio che chiude la raccolta di *Arte e morale*:

Che noi perdiamo noi stessi a livello oggettivo non significa che perdiamo la nostra singolarità, non significa che viene meno il sé. Significa che noi, al di là dell'"amore intellettuale" di Spinoza, scopriamo una gioia e una tristezza infinite. Per entrare nel mondo del "bello" e del "bene" dobbiamo attraversare la barriera del "vero". Al suo fondo sta la vera realtà, eterna e imperitura. Il sé che noi vediamo al di qua della coscienza in generale non è altro che l'ombra, la traccia di un oscuro istinto⁶⁷.

Il "residuo" di platonismo che ancora si intravede tra le righe, alludendo a una divisione piuttosto netta e radicale tra il sé "al di qua" dell'autoconsapevolezza risvegliata e il «vero Sé» dell'esperienza pura e della capacità creativa – che ha nell'ispirazione artistica un suo momento culminante – si stempera e si dissolve, se si coglie la vicinanza dell'itinerario nishidiano alla dialettica tra mondo fenomenico e realtà ultima, tra ordine quotidiano delle cose e comprensione profonda.

L'arte, infatti, non è tanto oggetto di studio e di contemplazione eruditi, né terreno di scontro per visioni del mondo o ricostruzioni genealogiche differenti. L'arte, nel suo farsi, è per Nishida la vita stessa nel suo offrirsi in quanto tale, *così com'è* – ci si ricollega qui dell'idea giapponese di natura, *shizen* 自然, colorata dagli influssi del buddhismo *zen*: si tratta della processualità infinita che accade in virtù dell'esperienza *del* mondo, nel doppio significato del genitivo. È un'esperienza che, nel momento in cui si attua e si esprime in quanto produzione di un artefatto o contemplazione di esso, diviene anche forma e modalità del vivere, pratica trasformativa di un Sé non più attaccato alla propria identificazione soggettiva, ma immerso nelle relazioni che ad ogni istante lo costituiscono e lo determinano. «In tal senso il termine *opera* nella locuzione 'opera d'arte' risulta particolarmente appropriato: esprime infatti un significato non generico e inerte, ma specifico e attivo, in quanto indica che l'opera d'arte *opera*, produce, mette in

atto trasformazioni, sia in coloro che la realizzano, sia in coloro che colgono e godono le sue qualità»⁶⁸.

L'incontro tra la sensibilità prettamente nipponica di Nishida e una tradizione che si colloca agli antipodi rispetto ad essa, come quella neoplatonica, produce un incontro del tutto inatteso, nell'intuizione di un luogo – preparato dall'arte, così come da un pensiero purificato dalle ipoteche di un soggetto egoico – che ritrova il proprio «vero Sé» (*shin no jiko* 真の自己) al di là, o al di qua, di ogni dualismo e di ogni negatività che possono toccarlo. Ma se per Plotino la liberazione piena avviene attraverso un'ascesa che libera dal corpo⁶⁹, per Nishida è nel qui e nell'ora, nella consapevolezza che lo spirito si dà con e attraverso il corpo che si manifesta la pienezza autentica. Se per il primo si trattava, nella ricerca della vita piena e felice, di «escludere tutte le cose», per il filosofo giapponese è forse più importante ancora, come in una sorta di «assoluta autoidentità contraddittoria» (*zettai mujunteki jikodōitsu* 絶対矛盾的自己同一), *accogliere ogni cosa*, e vederla nel suo infinito crearsi e de crearsi, accadere e disfarsi. In quel luogo, dove solo in apparenza nulla accade, si dà l'origine di ogni esperienza autentica di vita.

¹ Nishida (1870-1945) è stato il primo pensatore giapponese che ha cercato di elaborare un sistema di pensiero originale e coerente per integrare l'esperienza e la logica del buddhismo con le categorie della tradizione filosofica europea. Intorno alla sua figura e al suo pensiero è nata e cresciuta la cosiddetta «scuola di Kyōto» (*Kyōto gakuha* 京都学派), che annovera alcuni tra i filosofi contemporanei più eminenti del Giappone: Tanabe Hajime (1885-1962), Miki Kiyoshi (1897-1945), Hisamatsu Shin'ichi (1889-1981), Nishitani Keiji (1900-1990), Abe Masao (1915-), Ueda Shizuteru (1926-).

² *Nishida Kitarō zenshu* [Opere complete di Nishida Kitarō], Tōkyō, Iwanami shoten 1965, III, 1.4, p. 271 (d'ora in avanti citato come NKZ). Il testo di *Arte e morale* si trova in NKZ, III, pp. 239-545.

³ «[Quello che lo spirito vede] è una luce che è comparsa all'improvviso, in sé e per sé, sola, pura, di per sé, così che lo Spirito si domanda da dove sia apparsa, dal di fuori o dall'interno e, quando se ne è andata, dice a se stesso: "Era pur dentro, eppure non era dentro". Ma non si deve indagare da dove quella luce sia apparsa. Poiché lì non vi è luogo di origine. Poiché essa non viene da nessuna parte e non va da nessuna parte, ma appare o non appare. Ecco per quale ragione non la sia deve inseguire, ma attendere in pace che compaia, preparandosi a contemplarla, così come l'occhio attende il levarsi del sole» (Plotino, *Enneadi*, V, 5, 7, 33-38; 5, 8, 13-16; tr. it. Bompiani, Milano 2000, pp. 875-877, tr. modificata. Sulla metafora della luce, cfr. anche *Enneadi*, IV, 5; tr. it., pp. 699-717). Cfr. P. Hadot, *Plotino o la semplicità dello sguardo*, tr. it., Torino, Einaudi 1999, p. 57.

⁴ *Ivi*, pp. 272-173.

⁵ Plotino, *Enneadi*, IV, 3, 8, 15-16 (tr. it. p. 571).

⁶ Cfr. F. Jullien, *La grande immagine non ha forma*, tr. it. Vicenza, Angelo Colla 2004.

⁷ NKZ, III, 2, p. 285.

⁸ P. Hadot, cit., p. 30.

⁹ NKZ, III, 7, p. 429 (corsivo dell'autore).

¹⁰ NKZ, III, 5, p. 383.

¹¹ P. Hadot, cit., p. 34.

¹² Plotino, *Enneadi*, V, 5, 7, 29-30 (tr. it. p. 875).

¹³ Plotino, *Enneadi*, VI, 7, 36, 19-23 (tr. it. p. 1279).

- ¹⁴ K. Nishida, *Uno studio sul bene*, tr. it. Torino, Bollati Boringhieri 2007.
- ¹⁵ P. Hadot, cit., p. 113.
- ¹⁶ T. Hoover, cit., p. 118.
- ¹⁷ *Ibidem*.
- ¹⁸ NKZ, III, 7, p. 430 (corsivo dell'autore).
- ¹⁹ NKZ, III, 7, p. 437.
- ²⁰ Cfr. Nicolai de Cusa *Opera omnia*, Lipsiae-Hamburgi, In Aedibus Felicis Meiner 1932; tr. it. N. Cusano, *Il Dio nascosto*, a cura di L. Mannarino, Roma-Bari, Laterza 1995; Id., *Scritti filosofici*, 2 voll., a cura di G. Santinello, Bologna, Zanichelli 1980.
- ²¹ Cfr. N. Cusano, *Il Dio nascosto*, cit., pp. 9-10 e 15-25 *passim*. Sulla questione del colore e della vista, cfr. anche Meister Eckhart, *Quaestiones parisienses*, I, n. 12, in Id., *Die lateinische Werke*, Stuttgart-Berlin, Verlag W. Kohlhammer 1936.
- ²² N. Cusano, *La visione di Dio*, tr. it. Milano, Mondadori 1998 (tr. it. originale a cura di G. Santinello, Bologna, Zanichelli 1980).
- ²³ Cfr. N. Cusano, *La visione di Dio*, cit., § 8, pp. 44-47.
- ²⁴ NKZ, III, 12.4, p. 517.
- ²⁵ Ivi, pp. 517-18.
- ²⁶ NKZ, III, 13.1, p. 525.
- ²⁷ NKZ, III, 13.1, p. 525.
- ²⁸ NKZ, III, 13.2, p. 541.
- ²⁹ *Ibidem*.
- ³⁰ Ivi, p. 542.
- ³¹ Ivi, p. 543.
- ³² G. Pasqualotto, *Introduzione al pensiero di Nishida Kitarō*, in K. Nishida, *Uno studio sul bene*, cit., p. LIX.
- ³³ K. Nishida, *La logica del luogo e la visione religiosa del mondo*, tr. it. Palermo, L'Epos 2005, p. 133.
- ³⁴ Ivi, pp. 129-32.
- ³⁵ *Uno studio sul bene*, cit., pp. 41-42.
- ³⁶ J. W. Goethe, *Allerdings, Dem Physiker*, in J. W. Goethe, *Tutte le poesie*, vol. 1-2, tr. it. Milano, Mondadori 1989, pp. 1030-31.
- ³⁷ *Uno studio sul bene*, cit., p. 178 (corsivo mio).
- ³⁸ Cfr. G. Pasqualotto, *Estetica del vuoto*, Venezia, Marsilio 1992, pp. 50-52; e più in generale G. C. C. Chang, *La dottrina buddhista della totalità*, tr. it. Roma, Ubaldini 1976, e Fazang, *Trattato sul leone d'oro*, tr. it. Padova, Esedra 2000.
- ³⁹ *Uno studio sul bene*, cit., pp. 183-84.
- ⁴⁰ Ivi, p. 184.
- ⁴¹ Sesshū Tōyō (1420-1506), monaco zen e importantissimo pittore giapponese.
- ⁴² *Uno studio sul bene*, cit., p. 143. Nella stessa pagina Nishida, parlando dell'amore, fa un riferimento esplicito al *Simposio*: «Nel celebre *Simposio* Platone dice che l'amore è il sentimento che qualcosa di mancante prova quando cerca di ritornare alla condizione intera originaria».
- ⁴³ NKZ, x, pp. 477-564 (la citazione è a p. 507; corsivo mio).
- ⁴⁴ Cfr. Plotino, *Enneadi*, v, 3, 17 (tr. it., p. 855).
- ⁴⁵ NKZ, III, 10.4, p. 478; 10.5, p. 483.
- ⁴⁶ Intuizione che Nishida condivide peraltro con lo stesso Plotino, secondo il quale «la contemplazione deve essere identica alla realtà contemplata, e l'Intelligenza all'oggetto intelligibile: se non fosse così, non ci sarebbe verità» (Plotino, *Enneadi*, v, 3, 5, 20-24; tr. it. p. 827).
- ⁴⁷ NKZ, III, 8, pp. 453-54.
- ⁴⁸ Cfr. NKZ, III, 3.3, p. 311; 4, p. 349; e 10.3, p. 472.
- ⁴⁹ K. Yoshioka, *La visione artistica di Nishida Kitarō*, in Aa.Vv., *La scuola di Kyoto*, Messina, Rubbettino 1996, p. 146.
- ⁵⁰ Cfr. NKZ, III, 12, pp. 511-23, «Il vero e il bello».
- ⁵¹ K. Yoshioka, cit., p. 147 (corsivo mio).
- ⁵² P. Hadot, cit., pp. 51-52.
- ⁵³ G. Pasqualotto, *Introduzione al pensiero di Nishida Kitarō*, cit., p. LXIV.
- ⁵⁴ Ivi, p. LII.
- ⁵⁵ NKZ, III, 10.3, p. 473.
- ⁵⁶ Ivi, 10.6, p. 488.

- ⁵⁷ K. Nishida, *La logica del luogo e la visione religiosa del mondo*, cit., p. 171.
- ⁵⁸ T. Hoover, cit., p. 217.
- ⁵⁹ NKZ, IV, p. 6; tr. it. in T. Tosolini, *Introduzione*, in K. Nishida, *La logica del luogo...*, cit., p. 82.
- ⁶⁰ N. Cusano, *La visione di Dio*, § 6, cit., p. 40.
- ⁶¹ Idem, *Ubi est qui natus est Rex Iudaeorum?*, §§ 16-17, in Id., *Il Dio nascosto*, tr. it. cit., pp. 82-83.
- ⁶² Cfr. M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, tr. it. Milano, Bompiani 1994, p. 36 ss. Su questi temi cfr. anche C. Sini, *I segni dell'anima*, Roma-Bari, Laterza 1989, p. 169 ss.
- ⁶³ S. Weil, *L'ombra e la grazia*, tr. it. Milano, Bompiani 2002, p. 267.
- ⁶⁴ Sul tema del simbolo, con particolare riferimento alla dimensione estetica, cfr. G. Pasqualotto, *Figure di pensiero*, Venezia, Marsilio 2007, pp. 9-27; cfr. anche A. Brandalise, *Oltranzes. Simboli e concetti in letteratura*, Padova, Unipress 2002, pp. 73-99; M. Cacciari, *Della cosa ultima*, Milano, Adelphi 2004, pp. 500-01; C. Sini, *Il pensiero e il simbolo*, in S. Zecchi (a cura di), *Forme del simbolo*, Bologna, Il Mulino 1992, pp. 109-10; E. Franzini, *I simboli e l'invisibile*, Milano, Il Saggiatore 2008.
- ⁶⁵ NKZ, III, 13.2, p. 545.
- ⁶⁶ Cfr. *Uno studio sul bene*, cit., p. 40.
- ⁶⁷ *Ibidem*.
- ⁶⁸ G. Pasqualotto, *Figure di pensiero*, cit., p. 25.
- ⁶⁹ Cfr. *Enneadi*, II, 3, 9, 26: «Ma è all'altra anima, quella che è estranea a questa vita del corpo, che appartiene l'ascesa verso l'alto, verso il bello, verso il divino. Su cui non domina nessuno».

Andaht nah bildricher wise ¹

Hans Belting e le figurazioni devozionali

di Luca Vargiu (Cagliari)

1. *Culto e devozione, pubblico e privato*

Lungo il percorso che ha condotto Hans Belting a inaugurare una lettura del Medioevo nei termini di una «storia dell'immagine prima dell'età dell'arte» ², l'analisi storica e concettuale dell'immagine di devozione ha rappresentato una tappa pressoché obbligata. Già verso la fine del XIX secolo, la storiografia artistica aveva isolato come un fenomeno a parte quelle raffigurazioni della passione di Cristo che, invece di seguire la narrazione evangelica, presentano in modo sintetico le sofferenze e la morte del Salvatore. Era stato successivamente Émile Mâle a interrogarsi sulla loro origine e a sottolinearne il legame strettissimo con il sentimento di pietà emerso sul finire del Medioevo, esprimendosi nel desiderio del fedele di rivivere la passione di Cristo ³. Perché si impiegasse il termine “immagine devozionale” (*Andachtsbild*) per designare tali raffigurazioni, insieme con altri temi cristologici e mariani, fu necessario attendere la storiografia di area tedesca degli anni '20 del XX secolo ⁴.

Fin da allora, le figurazioni devozionali hanno costituito un campo di confronto tra studiosi di varia estrazione e di interessi diversi. È stato giustamente notato che la nozione di figurazione devozionale «è uno strumento concettuale della storia dell'arte che tende a stabilire una classificazione sistematica dei diversi fenomeni apparsi nelle arti figurative» e che il suo significato «si è evoluto di pari passo con lo sviluppo della disciplina» ⁵. Nonostante alcune perplessità recenti sulla sua legittimità epistemologica e sulla sua fecondità euristica ⁶, tale nozione ha accompagnato anche le ultime fasi del dibattito, nel quale ci si è interrogati criticamente sull'impiego del concetto di arte in relazione al Medioevo, ovvero a preferirgli il concetto di immagine ⁷.

Belting affronta l'argomento in *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter*, uscito nel 1981, e vi ritorna sporadicamente in lavori successivi, senza alterare le linee-guida del suo discorso ⁸. Quasi in apertura dell'opera appena nominata, si legge che le figurazioni devozionali «non posseggono ancora una loro autonomia in quanto arte, e in un primo tempo neppure un'autonomia estetica come qualità separata e riconoscibile dell'immagine, nel senso del Rinascimento» ⁹. Significa-

tivamente, dunque, è proprio il carattere non artistico, o meglio pre-artistico, a essere messo subito in luce, come a dare le coordinate di una riflessione aperta a un ampliamento del campo disciplinare verso la dimensione dell'immagine. Ne è un indizio anzitutto il titolo, che appunto parla di *Bild* e non di *Kunst* ¹⁰.

La funzione specifica delle immagini devozionali consiste nel «comunicare in maniera convincente l'apparenza del vivente» ¹¹. Che venissero destinate agli altari delle chiese o che fossero oggetto di devozione privata, esse erano coinvolte in un dialogo con il fedele che presupponeva la presenza nell'immagine della persona sacra. Schematicamente, l'indagine delle figurazioni devozionali è stata portata avanti dalla storiografia artistica secondo tre criteri: il tema iconografico, la natura e le proprietà immanenti della raffigurazione, la funzione ¹². Lottica adottata in *Das Bild und sein Publikum*, coerentemente con gli altri studi beltinghiani degli anni '80, è quella funzionalista: si motiva, in tal modo, il richiamo a una tradizione di ricerca che comprende nomi come quelli di Rudolf Berliner e di Sixten Ringbom, e alla quale non è estranea la posizione di Erwin Panofsky ¹³. In questa cornice, si inserisce anzitutto la presa di posizione sul problema principale che l'adozione dell'ottica funzionalista ha dovuto affrontare in sede storica: la caratterizzazione delle figurazioni devozionali come categoria destinata solo all'ambito privato. È il problema stesso a svilupparsi in una cornice funzionalista, prima ancora delle possibili risposte di accettazione o di rifiuto, in quanto ciò su cui verte è proprio la destinazione dell'immagine e il suo rapporto col fedele.

Punto di riferimento è la distinzione che Romano Guardini, da un punto di vista consapevolmente teologico e filosofico, e non storico o storico-artistico – il che significa anche sincronico e non diacronico – poneva tra l'immagine di culto (*Kultbild*) e l'immagine devozionale (*Andachtsbild*). La prima era vista come rivolta alla trascendenza, come appartenente all'ambito del dogma e del sacramento e destinata, pertanto, alla dimensione pubblica della liturgia; la seconda, legata all'immanenza e all'interiorità dell'esperienza del singolo credente, era invece da comprendersi nell'ambito pratico, privato, della cura individuale dell'anima e dell'educazione religiosa ¹⁴. Pur non citando direttamente il teologo tedesco, Belting si oppone a questa distinzione, che vede operante lungo la storia della riflessione storico-artistica sul tema. Egli la ritiene frutto di una prospettiva moderna di matrice idealistica e rileva, al contrario, la difficoltà di separare sempre tra pubblico e privato, o meglio tra uso liturgico e devozione privata ¹⁵. Difficoltà, questa, che lo stesso Guardini aveva ben presente, quando sottolineava il carattere teorico, di principio, della sua posizione e avvertiva, di conseguenza, che nella realtà le due categorie non si ritrovano allo stato puro ¹⁶.

Belting ne rifiuta la «prospettiva esageratamente conflittuale» ¹⁷ e vi oppone argomenti di natura storica e teorica. Sul piano storico, fa

notare che, pur non volendo negare «la meditazione dialogica dell'individuo, che si “immerge” empaticamente nel suo interlocutore e cerca di incontrarlo personalmente nell'immagine», resta il fatto che le figurazioni devozionali non sono nate «nel silenzio della cameretta»¹⁸. Esse presuppongono, invece, «esperienze collettive della realtà: nelle tematiche la realtà obiettiva dei contenuti del culto, e nelle forme la realtà soggettivamente esperibile della raffigurazione del culto»¹⁹.

Ciò comporta, sul piano teorico, un modo diverso di intendere il concetto di culto. Già Hellmut Hager aveva osservato, non a caso contro Guardini, che il termine “immagine di culto” avrebbe dovuto comprendere sia le figurazioni destinate all'uso pubblico sia quelle per l'uso privato, proprio per il senso della parola²⁰. Belting, dal canto suo, anticipando temi che verranno ripresi in *Bild und Kult*, ne accentua l'aspetto funzionale e sociale:

Per la nostra tesi, il culto deve essere distinto dalla prassi liturgica regolare, nella quale le immagini furono solamente inserite. Culto è quella funzione che venne attribuita ad un determinato dipinto da un fruitore, sia esso la comunità statale ed ecclesiastica, sia un'associazione professionale o privata od addirittura una persona singola (è il caso, per esempio, di un privato che manifesta la sua devozione ed attività con una donazione)²¹.

Concepire il culto in senso funzionale implica così non solo l'attenzione alla «permeabilità fra il piano pubblico e quello privato nel culto o nell'uso dell'immagine»²², ma anche, più in generale, il rifiuto di ogni posizione basata su parametri astratti e perciò astorici.

È in questo stesso senso che in *Bild und Kult* si sostiene che nell'immagine devozionale neanche il soggetto costituisce il criterio determinante della definizione, nonostante la sua importanza, dovuta all'esigenza di corrispondere all'aspettativa del committente. Belting osserva che l'immagine privata non sempre dà vita a temi originali, ma può limitarsi a riprendere, nella forma come nel contenuto, i temi ufficiali: ciò che al fedele interessava, in linea di principio, era di possedere un'immagine che appartenesse a lui solo, e quindi non desiderava che essa avesse un aspetto diverso da quello delle immagini pubbliche²³. D'altro canto, sul finire del Medioevo, il ruolo di primo piano assunto dall'immagine privata aveva fatto sì che i modelli di religiosità personale avessero trovato una ripercussione nel culto pubblico, influenzando le immagini destinate a tale ambito²⁴. Avanzare questa lettura, però, non implica un avvicinamento alle tesi di Guardini, in quanto essa non mette in luce una distinzione astratta tra pubblico e privato, ma, al contrario, il modo in cui, in un determinato contesto storico-sociale, si è creata un'osmosi tra le due dimensioni²⁵.

2. *Mimesis e imitatio*

L'impostazione funzionalista non sottrae agli aspetti teologici solo

la caratterizzazione del culto, ma la stessa immagine devozionale in quanto tale. Concentrandosi sull'*imago pietatis*, Belting legge questa particolare figurazione non tanto nel suo legame con la questione del *cur Deus homo*, pur centrale nel Medioevo cristiano, quanto interessandosi al rapporto tra la forma particolare del ritratto a mezzo busto e gli usi a cui questa forma era stata destinata, dalla sua comparsa in Occidente nel XIII secolo alle trasformazioni subite nel XVI secolo. Trasformazioni, detto per inciso, attribuite all'apparire dell'arte nel senso moderno del termine e tali, pertanto, da richiedere una diversa prospettiva di ricerca e giustificare il termine cronologico finale dell'indagine ²⁶.

Il rapporto tra la forma del ritratto a mezzo busto e i suoi usi inducono la ricerca a soffermarsi sul legame che nell'immagine devozionale, e nell'*imago pietatis* come caso paradigmatico, sussiste tra il concetto di *pietas* e il carattere di ritratto solitamente attribuito a questo tipo di figurazione. Belting nota che il termine "ritratto" normalmente presuppone una somiglianza, anzi un vincolo di fedeltà con un modello, mentre tale vincolo nell'*imago pietatis* resta indeterminato. Tuttavia, essa può essere considerata un ritratto se si guarda all'antica dottrina mimetica «quale apparenza di una vita vera e reale» e al diverso concetto di somiglianza che essa presuppone:

La nostra immagine mostra sul corpo ritratto, visto da vicino, le stigmate della sofferenza fisica che la rendono effettivamente somigliante a quella di un uomo vero. La vista di un morto, che normalmente provoca distacco più che vicinanza, è resa sopportabile dalla coscienza che questo morto vive; si tratta di un'immagine commemorativa di una morte, la cui realtà dovrebbe essere compiuta nuovamente dal riguardante sul piano emozionale. Con il suo gesto retorico di lamento e accusa, l'immagine invita all'identificazione. La capacità mimetica a cui essa si appella si basava sul desiderio mimetico del riguardante di trovare l'esperienza di somiglianza con l'uomo Gesù ²⁷.

L'immagine medievale di devozione rimanda a una concezione del ritratto nella quale la *mimesis* è estranea alla dimensione estetica, per fondarsi sul piano etico e antropologico della condotta e del comportamento umano ²⁸. Il discorso estetico passa quindi in secondo piano, ma altrettanto deve dirsi per quello teologico. È vero che anche quest'ultimo presenta un aspetto antropologico: vi è infatti un legame strettissimo tra la nozione di *imago* e i fondamenti dell'antropologia cristiana, a partire dall'interpretazione di *Genesi*, 1, 26, di cui lo stesso problema del *cur Deus homo* è parte integrante ²⁹. Tuttavia, qui non è in gioco la giustificazione delle immagini e del loro culto, a partire dal riconoscimento di un nesso – anche qui di similitudine – tra l'immagine e il suo archetipo ³⁰. Si tratta, piuttosto, di rovesciare la prospettiva e di indagare la questione della somiglianza sul piano del rapporto che si istituisce tra l'immagine e il suo riguardante, il fedele.

Seguendo quest'ottica, l'*imitatio* si rivela l'asse portante dell'esperienza pratica e affettiva del cristiano, la cui vita deve modellarsi interamente sull'esempio di Cristo e dei santi: tra il devoto e la persona sacra si crea un dialogo, nel quale l'immagine invita all'identificazione con la persona rappresentata. La dottrina secondo cui nella raffigurazione si dà l'«apparenza di una vita vera e reale» si precisa, dunque, attraverso l'appello all'«obbligo mimetico di divenire nella propria vita simile a colui che l'immagine mostrava»³¹. Questo è, in definitiva, il significato della nozione di somiglianza che agisce nella concezione dell'immagine devozionale: un significato etico-normativo, che si carica anche della capacità di coinvolgere la sfera dei sentimenti, fino a connotare in senso affettivo-empatico l'identificazione con la persona sacra.

Qui è il concetto di *pietas* a essere interessato. Belting avverte che tale concetto non è ovviamente capace di procurare una spiegazione storica di questo tipo di immagine, ma può solo fornire un approccio al suo significato. Fatto salvo ciò, ricorda che esso indicava non solo la pietà di Dio padre per il sacrificio del figlio, ma anche «la pietà dell'uomo, per il quale viene compiuto il sacrificio, verso colui che lo compie»³². Nel suo essere più di un semplice ritratto e nel presentarsi *in forma pietatis*, come si legge nella letteratura dell'epoca, la raffigurazione paradigmatica del Cristo in pietà offre, in questo senso, «un'esperienza di somiglianza», invitando il fedele «a raggiungerlo affettivamente»³³.

3. L'esigenza di un approccio unitario

Nel commentare lo *statuts quaestionis*, Belting lamenta il fatto che la comprensione delle figurazioni devozionali sia stata preclusa dalla separazione dei suoi vari aspetti. Non è solo la critica stilistica a muoversi nella logica di una storia interna, autonoma e chiusa in sé, ma anche l'iconografia, dal momento che isola il contenuto, coltiva l'equivoco che le opere siano «testi tradotti in immagini di contenuto teologico» e suggerisce «che le immagini derivino da modelli figurativi precedenti senza che la sequenza interna sia disturbata da fattori esterni»³⁴. Nelle immagini, nella loro struttura e nei loro rapporti sono però intervenuti diversi mutamenti storici, in ragione delle varie aspettative via via riposte in esse e delle particolari funzioni assolute. È pertanto necessaria un'impostazione attenta al contesto e al rapporto col destinatario e consapevole che, per evitare malintesi, non bisogna isolare alcuni aspetti a discapito di altri, ma tenere presente che l'immagine «converte in *forma*, volta per volta secondo modi specifici, i *contenuti* e le *funzioni*»³⁵. L'oggetto della ricerca, perciò, è così precisato:

Nel seguito non si tenterà di chiarire il sostrato teologico che l'*imago pietatis* presuppone. Su ciò sono a disposizione già molti studi. Piuttosto vorrei investigare come l'immagine è sorta e in quale "linguaggio" ha espresso i diversi contenuti e funzioni che nel corso del tempo le furono assegnati, così come, per finire, come ha rispecchiato l'ambito storico che ha contribuito a formare ³⁶.

Accanto e in integrazione all'approccio funzionalista si sottolineano, così, «l'importanza dell'aspetto diacronico della storia» ³⁷ e l'attenzione da riservare al rapporto col destinatario.

In tal modo, *Das Bild und sein Publikum* si situa nella stessa linea di ricerca del primo libro sulla fine della storia dell'arte, uscito in prima edizione due anni dopo, nel 1983 ³⁸. Di esso può ben dirsi un'anticipazione sul piano teorico e una declinazione in termini operativi. Infatti, lungi dal voler suggerire ipotesi apocalittiche, il libro sulla "fine" nasce dall'insoddisfazione – comune a tutta una generazione di studiosi, non solo tedeschi – verso il modo in cui la storiografia artistica era canonicamente presentata e condotta ³⁹. Un'insoddisfazione che, coerentemente, porta «all'emancipazione dai modelli ereditari di presentazione storiografica dell'arte», volti a concepire l'arte come «un sistema autonomo da valutare secondo criteri interni» e la sua storia innanzitutto come storia dello stile ⁴⁰. Belting si apre così a una considerazione pluriprospectica, in cui parole-chiave diventano quelle di funzione, contesto e ricezione.

Significativo, in questo senso, che nel testo in questione compaia un cenno a *Das Bild und sein Publikum*, diretto a indicarne gli intenti. Questi sono appunto precisati nella «ricostituzione del legame fra l'arte e il pubblico che ne fa uso» e nella «considerazione di come e con quali intenzioni questo legame abbia determinato la forma artistica» ⁴¹.

4. Forma e funzione

L'indagine del rapporto tra forme, contenuti e funzioni nelle figurazioni devozionali passa attraverso un dialogo critico con Erwin Panofsky. Un riferimento, questo, per certi versi obbligato, data l'importanza e la valenza innovativa generalmente riconosciuta al suo studio del 1927 sull'*imago pietatis* ⁴². Presupposto delle analisi panofskiane era la distinzione che la dottrina medievale dell'immagine aveva elaborato tra due grandi categorie della figurazione: l'*imago*, cioè l'immagine rappresentativa, coincidente in buona sostanza col ritratto, e l'*historia*, cioè la narrazione per immagini di un evento ⁴³. Se quello di "*imago*" era stato il termine privilegiato dai teologi latini per caratterizzare globalmente l'immagine ⁴⁴, la stessa teologia aveva poi introdotto la distinzione tra *imago* in senso più ristretto e *historia* ⁴⁵. Essa, inoltre, richiamandosi a Gregorio Magno, aveva approntato uno schema relativo alle funzioni dell'immagine ritenute utili per i suoi fini, la cosiddetta *triplex ratio*: istruire gli illetterati, narrare i contenuti della fede, come i Misteri e le vite dei santi, e infine suscitare la devozione. Come osserva Belting, il

fatto che questo schema fosse rintracciabile all'interno della stessa dottrina medievale dell'immagine doveva legittimare, per la ricerca storica, una classificazione delle immagini in immagini rappresentative, scene narrative e figurazioni devozionali ⁴⁶.

Seguendo questi riferimenti, l'immagine devozionale, e in particolare l'*imago pietatis*, si precisava per Panofsky come risultato di un doppio processo di derivazione dall'*imago* e dall'*historia*. Da un lato, essa si sarebbe formata da una «messa in sospensione» dell'*historia*, cioè dall'isolamento di un frammento all'interno di una scena narrativa; dall'altro lato, sarebbe derivata da una «messa in movimento» dell'*imago*, in cui Cristo veniva mostrato nella sua condizione umana, capace di provare le emozioni proprie di un essere vivente ⁴⁷. Le due grandi categorie dell'immagine medievale, dunque, ne avrebbero generato una terza, apportando alcuni caratteri loro propri ed eliminandone, nel contempo, altri. Così, l'immagine narrativa aveva introdotto vivacità ed espressività, eliminando però l'irrequietezza dell'azione, mentre l'immagine rappresentativa aveva portato calma e atemporalità, ma aveva rinunciato alla distanza propria dell'immagine ieratica ⁴⁸. La differenza di funzione della figurazione devozionale si riflette pertanto nella forma: come risultato del processo descritto, essa, a differenza dell'*imago* e delle scene narrative, può dunque «dare alla coscienza individuale del riguardante la possibilità di un'*immersione contemplativa* nel contenuto osservato, ma anche [...] fare in modo che il soggetto si unisca spiritualmente con l'oggetto» ⁴⁹.

Gli argomenti che Belting contrappone sono anzitutto di tipo storico. Egli mette in rilievo come Panofsky avesse mancato di trarre le conseguenze dalla fase in cui si era assistito all'importazione di reliquie e icone in Occidente nel XIII secolo, in concomitanza con la conquista crociata di Costantinopoli e con la fondazione dell'Impero Latino d'Oriente (1204) ⁵⁰. In seguito a quest'importazione, l'icona, estranea al Medioevo occidentale sia per il *medium* – la tavola dipinta – sia per la natura della raffigurazione – il ritratto in primo piano – aveva perso la funzione originaria, pur continuando a mantenere la sua forma. Essa, pertanto, si era potuta aprire a nuovi contenuti e a una nuova funzione, quella devozionale: «l'*imago pietatis* non ebbe, in quanto immagine devozionale, una sua forma “innata”, ma usurpò una forma estranea», cioè quella dell'icona ⁵¹. Panofsky invece, pur riconoscendo che l'idea figurativa dell'*imago pietatis* era nata in ambito bizantino, avrebbe eliminato questa prima fase dalla sua ricostruzione ⁵².

È perciò l'interpretazione di una vicenda storica, che lo stesso Panofsky conosceva, a rivelare, in primo luogo, le debolezze anche teoriche della sua impostazione. Quest'interpretazione, al contrario, mette in luce che le relazioni individuabili tra forma e funzione sono più varie e articolate di quanto a prima vista non sembri. «La funzione di un'immagine – scrive Belting – viene mediata in modo assai complesso

dalla forma e riflette, da parte sua, una prassi sociale non univoca»⁵³. La questione, insomma, non può essere risolta unilateralmente: né la forma segue la funzione, né viceversa la funzione segue la forma, ma sarà volta per volta la ricerca storica a individuare i rapporti che in un contesto dato si instaurano tra le due. La forma si configura, allora, come «strumento o simbolo, ma non specchio di una funzione»⁵⁴. Lo dimostra, per esempio, il fatto che la funzione devozionale potesse essere svolta anche da immagini di tipo narrativo e non soltanto da immagini-ritratto e che anzi, proprio in una prima fase, tale funzione fosse assolta da entrambe⁵⁵. Traendo le conseguenze da alcune osservazioni avanzate in proposito da Rudolf Berliner e da Edward B. Garrison negli anni '40-'50⁵⁶, Belting avverte così che l'*imago* e l'*historia* non restano, nell'ottica della funzione devozionale, categorie nettamente distinte, ma mutano la loro condizione fino ad avvicinarsi tra loro e a ricevere una destinazione analoga⁵⁷.

A conclusioni simili, a ben vedere, era giunto lo stesso Panofsky diversi anni dopo, in un saggio del 1956. Belting, però, non lo prende in considerazione, precludendosi così la possibilità di articolare diversamente la questione. In quest'ultimo saggio, Panofsky confermava implicitamente l'obiezione che Berliner sollevava nel medesimo anno proprio nei suoi confronti, cioè che la distinzione rigorosa tra un ritratto e una scena storica risulta spesso inapplicabile. Egli constatava infatti come certe immagini – a cominciare da quella esaminata per l'occasione, l'*Ecce Homo* di Jean Hey – unissero una raffigurazione atemporale del Cristo sofferente e un episodio della storia della sua passione⁵⁸.

A parte ciò, è lo stesso richiamo alla teoria medievale dell'immagine a esser posto in discussione. Belting riconosce che lo schema a cui si rifà Panofsky è in definitiva riconducibile alla tripartizione "rappresentazione – istruzione – empatia", che costituiva «un *locus classicus* della dottrina teologica dell'immagine del Medioevo»⁵⁹. Tuttavia, rifacendosi soprattutto a testi tardomedievali, riscontra che, sebbene sul finire del Medioevo l'empatia avesse conosciuto un'attenzione sempre più crescente, non era stato coniato un terzo termine, oltre quelli di *imago* e *historia*, per definire l'immagine corrispondente, vale a dire l'immagine devozionale. Ciò, ai suoi occhi, mostra che la classificazione ripresa da Panofsky e lo schema della *triplex ratio* non designavano tanto le immagini reali esistenti nel tardo Medioevo, quanto «le tre situazioni base che rendevano l'immagine accetta al teologo»⁶⁰. È del resto vero, per Belting, che le definizioni teologiche avevano avuto poco peso nell'esperienza comune delle figurazioni devozionali e nella sensibilità verso le immagini in generale⁶¹.

Richiamarsi a tale dottrina è quindi insufficiente, in quanto essa non riesce a distinguere l'immagine devozionale come categoria a sé rispetto alle altre. Nel volere affrontare l'argomento dal punto di vista

di una storia tipologica, Panofsky si sarebbe così servito di una classificazione estranea ai mutamenti storico-funzionali, non tenendo conto del fatto che la forma delle immagini «è un modulo di esperienza del contenuto o dell'oggetto, legato perciò al proprio tempo»⁶². Da un lato, quindi, egli non avrebbe preso in esame l'aspetto diacronico, fornendo una trattazione del problema incentrata su una caratterizzazione unilaterale del rapporto forma-funzione e correndo, così, il pericolo di sposare una prospettiva astorica. Dall'altro lato, la mancata considerazione della portata esperienziale delle immagini nel rapporto con la propria dimensione temporale lo avrebbe avvicinato al rischio di ridurre la storia dell'arte «ad una storia degli stili, che non saprebbe interpretare alcuno dei mutamenti osservati»⁶³.

5. *Tipo e funzione*

Come resta fuori il saggio del 1956, così è del tutto assente, in *Das Bild und sein Publikum* ma anche in altri scritti, una contestualizzazione dello studio sull'*imago pietatis* nel quadro dello sviluppo del pensiero panofskiano. Nel 1927, Panofsky stava traendo le conseguenze da quel ripensamento di un sistema di “concetti fondamentali della storia dell'arte” che, negli anni immediatamente precedenti, l'aveva impegnato in una tematizzazione-revisione della nozione di stile. In un articolo che solo di recente ha interessato gli studiosi, apparso nello stesso anno sul supplemento domenicale della “Deutsche Allgemeine Zeitung” col titolo di *Probleme der Kunstgeschichte*, la ripresa di tali considerazioni portava a vedere nello stile la struttura entro la quale gli oggetti della storia dell'arte possono essere trattati scientificamente – nel senso delle scienze dello spirito – e storicamente. In questa cornice, Panofsky prospettava come compito futuro della disciplina l'attuazione di «ricerche con un tema strettamente circoscritto, ma con un metodo il più possibile universale», in modo da tentare «di considerare un determinato fenomeno singolo dal maggior numero possibile di lati e di chiarire i suoi “presupposti” (non solo in senso temporale) il più possibile su vasta scala»⁶⁴. L'opera d'arte era concepita come «unità visibile» (*anschauliche Einheit*), come si legge tanto nell'articolo citato quanto nel saggio sull'*imago pietatis*⁶⁵. Ciò implicava un'integrazione tra l'aspetto formale e quello contenutistico e, di conseguenza, un superamento dei due rami tradizionali della disciplina – analisi formale e iconografia – «in una sorta di “teoria dei tipi”»⁶⁶. Il saggio sull'immagine devozionale, condotto studiando unitariamente forma e contenuto, funzione ed effetto sul destinatario, si inserisce dunque nel medesimo quadro, rappresentandone concretamente gli intenti e riproponendone, nelle righe finali, le opzioni teoriche di fondo⁶⁷.

Benché Belting non prenda in considerazione *Probleme der Kunstgeschichte*, probabilmente per mancata conoscenza, è capace di cogliere le stesse linee-guida nel saggio sull'*imago pietatis*. Si comprende, per-

tanto, l'importanza da lui attribuita a quest'ultimo scritto, anche al di là, cioè, del tributo obbligatorio pagato per la significatività comunemente riconosciutagli dal punto di vista tematico. È la stessa impostazione, incentrata sul rapporto forma-funzione e sulla dimensione della ricezione, ad avere trovato già qui un proprio luogo di elaborazione. Critiche specifiche a parte, la discussione del contributo di Panofsky interessa allora una dimensione più vasta, che coinvolge i problemi di fondo della disciplina. Le stesse critiche, anzi, relative in definitiva al rischio di astoricità presente nell'analisi tipologica e sul pericolo che anche quest'impostazione finisca per confermare la prospettiva di una storia interna e a sé stante, si muovono su questo stesso piano, così come solo su questo piano può essere commisurato il rapporto che lega Belting a Panofsky. Possiamo anzi aggiungere che Belting individua il nodo problematico su cui si concentrava l'interesse del Panofsky di quegli anni, ovvero il legame tra lo stile, inteso come struttura concettuale sovraordinata, e la teoria dei tipi. Soltanto su un piano negativo, però, dal momento che vi scorge il rischio, per la ricerca, di rimanere ancorata a una prospettiva astorica, laddove Panofsky vi vedeva, al contrario, la via per comporre e superare l'antitesi dialettica tra formalismo e contenutismo e per rendere ragione alla storicità del fatto artistico.

6. *Separare forma e funzione?*

Il rifiuto di risolvere unilateralmente il rapporto forma-funzione e il conseguente invito a considerarne tutte le implicazioni sono alla base anche della critica che Belting rivolge a Sixten Ringbom. Lo studioso finlandese, nel suo *Icon to Narrative* del 1965, si era pronunciato a favore di una separazione del criterio funzionale da quello formale e iconografico, distinguendo tra una *devotional image*, caratterizzata per la sola funzione, e un *Andachtsbild*, definito in base alla forma e all'iconografia⁶⁸. In tal modo, Ringbom sembrava voler ricomporre le distinzioni precedenti, da quella di Guardini tra *Kultbild* e *Andachtsbild* alla tripartizione di Panofsky, in un quadro in cui, però, anche il punto di vista funzionale era reinterpretato in senso tipologico. La sua proposta, infatti, riservava il termine "*Andachtsbild*" alla classificazione secondo la forma e l'iconografia delle immagini che occupano una posizione intermedia tra l'icona-ritratto e l'immagine narrativa, mentre l'espressione "*devotional image*" avrebbe dovuto indicare le immagini destinate alla devozione privata e comunque non liturgica⁶⁹. Era così possibile offrire implicitamente una risposta alle osservazioni mosse a Guardini sull'impossibilità di distinguere sempre nettamente tra ambito pubblico e privato: è l'*Andachtsbild*, ossia il tipo formale-iconografico, che deve essere visto come suscettibile di assolvere funzioni diverse da quella devozionale e di servire, pertanto, anche alla dimensione pubblica⁷⁰. A ben vedere, si tratta però di una risposta soltanto parziale, giacché

il punto su cui Belting concentra l'attenzione è proprio il fatto che la difficoltà di separare nettamente il piano pubblico da quello privato discende dal riscontro che la funzione devozionale non si limita alla sola sfera privata e che, viceversa, l'aspetto culturale non è circoscritto alla sfera pubblica.

La distinzione di Ringbom avrebbe dovuto permettere, inoltre, di evitare le obiezioni che Garrison e Berliner ponevano a Panofsky, sul fatto che anche il ritratto e la scena narrativa potevano svolgere una funzione devozionale: in questo caso, a essere interessata è la *devotional image*, cioè la figurazione intesa nel suo senso funzionale, al di là, quindi, della forma o dell'iconografia. Proprio Garrison aveva suggerito che l'espressione "immagine devozionale", per evitare fraintendimenti, dovesse essere intesa in un senso duplice: uno generale, relativo a qualsiasi immagine avente funzione devozionale, comprendendo quindi anche ritratti e immagini narrative, e uno specifico, relativo a una terza specie di immagine, l'*Andachtsbild* studiato da Panofsky⁷¹. La conclusione alla quale lo studioso americano perveniva, però, era quella per cui i tre termini di "*imago*", "*historia*" e "*Andachtsbild*", oltre a designare una distinzione tra le immagini, implicano anche una differenza di funzione, per lo meno sul piano delle intenzioni. Questa lettura, a cui lo stesso Belting si riferisce parzialmente nella sua critica a Panofsky, distingue quindi un'accezione generale e una ristretta, ma sempre all'interno di un discorso attento all'aspetto funzionale. La distinzione praticata da Ringbom, al contrario, tende proprio a separare la funzione dalla forma.

Perciò, nonostante un'apparente vicinanza, sussiste qui una differenza decisiva. Nella concezione dello studioso finlandese, infatti, il punto di vista tipologico prevale su quello funzionalistico: la funzione non è, come in Belting o in Garrison, la categoria ermeneutica di riferimento, ma uno dei criteri classificatori, che convive con quello formale-iconografico senza però confondersi con esso. La differenza con Belting, quindi, si riscontra innanzitutto nell'impostazione. Da un lato, la separazione di Ringbom è del tutto interna a quell'insieme che tanto Belting quanto già Guardini ricomprendono sotto la voce di immagine devozionale. Dall'altro, però, l'impostazione funzionalistica seguita da Belting permette di evitare il formalismo presente, ai suoi occhi, nell'elaborazione di una tipologia, anche laddove, come in Ringbom, questa prende in considerazione il criterio funzionale. È senz'altro vero che la stessa elaborazione di una tipologia può essere condotta secondo criteri esclusivamente funzionalistici. Tuttavia, ciò su cui la critica di Belting si basa non è una contrapposizione fra un approccio meramente tipologico e un approccio funzionalista, ma la scelta di adottare una tipologia funzionalista o formale-contenutistica⁷².

La differenza d'impostazione è evidente anche nelle critiche specifiche, alle quali lo stesso Ringbom replica nel poscritto alla seconda

edizione del suo libro, continuando a rivendicare la legittimità di una separazione tra criteri funzionali e criteri formali e iconografici ⁷³. Vi è anzitutto una questione terminologica, dovuta al fatto che le due espressioni “*devotional image*” e “*Andachtsbild*” sono una traduzione dell’altra: la questione, però, tenuta presente già nella prima edizione, è per Ringbom facilmente risolvibile ⁷⁴. Piuttosto, è l’impiego dei termini a suscitare perplessità, visto che, nonostante gli intenti del suo autore, secondo Belting il termine “*Andachtsbild*” non indicherebbe l’aspetto formale ⁷⁵. In effetti, se per *Andachtsbilder* sono intese le «rappresentazioni simboliche che esprimono i misteri della fede, modi di rendere in immagine concetti quali il Cristo Sofferente, il Salvatore Trionfante, la Vergine Immacolata, la Mater Dolorosa ecc.» ⁷⁶, il problema squisitamente formale non risulta toccato. Ringbom non replica a questa obiezione, ma c’è da aggiungere che Belting traslascia di considerare che il concetto di *Andachtsbild* riguarda per Ringbom non solo l’aspetto formale, ma anche quello iconografico. Rispetto a questo secondo aspetto, allora, la sua definizione appare senz’altro più pertinente, quantunque, forse, ancora generica o lacunosa.

7. “Uso delle immagini o bisogno di queste”

La concezione dell’immagine devozionale e le acquisizioni ricavate dalla discussione della letteratura sull’argomento conducono Belting a una considerazione più approfondita di uno dei termini-chiave, non solo della sua interpretazione dell’immagine devozionale stessa, ma dell’intero quadro concettuale all’interno del quale, negli anni ’80, egli formula il proprio progetto disciplinare: la categoria di funzione. Va subito detto che in *Das Bild und sein Publikum* manca una vera e propria tematizzazione di questa categoria e che il punto di vista da cui è trattata è del tutto interno ai problemi specifici del testo. È comunque presente una caratterizzazione che già perviene a una sua generalità:

Il concetto di *funzione* viene inteso [...] nel senso di “uso delle immagini o bisogno di queste”, partendo dunque dall’atteggiamento ricettivo del pubblico come una funzione socio-psicologica ⁷⁷.

In base a quest’affermazione, Piotr Skubiszewski legge l’immagine devozionale in Belting come «una categoria a un tempo funzionale e socio-psicologica» ⁷⁸. È una lettura che può essere accolta solo a patto di non trascurare che anche l’aspetto socio-psicologico, relativo alla dimensione dell’empatia e ai mutamenti storici che avevano portato in primo piano la devozione privata alla fine del Medioevo, è inteso da Belting in senso funzionale ⁷⁹. Per lui, infatti, il punto di vista psicologico non può essere l’unico da cui esaminare queste figurazioni, perché altrimenti non si terrebbe conto né del lato cognitivo, riguardante la simbolizzazione di un culto o la trasmissione di un dogma di fede, né

degli aspetti storico-sociali, connessi allo sviluppo tardomedievale della devozione laica e privata⁸⁰. Inoltre, occorre considerare le situazioni in cui all'immagine è attribuita una funzione applicata o derivata. Casi esemplari sono proprio l'*imago pietatis*, che, importata dall'Oriente come icona, assume all'inizio la funzione devozionale come seconda-ria, e l'immagine di devozione privata, considerata non più coincidente con l'immagine devozionale *tout court*, come in Guardini, ma come frutto di una specializzazione della funzione⁸¹. Per quest'ultimo processo, Belting si riferisce alla *Veronica* raffigurata nei libri d'ore, come in quello duecentesco di Yolanda di Soissons. Nel libro d'ore, nato come strumento indispensabile della devozione privata presso le classi sociali più elevate, anche l'immagine della *Veronica* assume una funzione devozionale, essendo destinata alla contemplazione personale del proprietario o della proprietaria. Si tratta, però, di una funzione derivata, dal momento che, come tutti sanno, la *Veronica* è originariamente un'immagine miracolosa e una reliquia, alla quale erano attribuiti speciali poteri e indulgenze⁸². Essa,

Come l'*imago pietatis*, che era stata importata come icona, [...] non possedeva una "forma innata" come immagine devozionale. L'*imago pietatis* sviluppò però questa forma, perché, al contrario della *Veronica*, non esisteva in un originale autentico⁸³.

Il mutamento di funzione si è perciò avuto, in questo caso, nel passaggio dalla sfera pubblica a quella privata. Per le ragioni qui esemplificate, Belting considera dunque importanti tanto «l'interazione tra i diversi piani sociali del culto dell'immagine – pubblico, corporativo e privato» quanto «le migrazioni di forme figurative consolidate da un ambito funzionale a un altro»⁸⁴. Queste parole possono essere lette anche come una risposta ulteriore a Ringbom. Nel ribadire infatti, ancora una volta, la necessità di un'impostazione funzionalistica, Belting si mostra certo attento all'aspetto formale, ma nella misura in cui interagisce con gli usi e le destinazioni dell'immagine.

¹ "Devozione con l'ausilio delle immagini", espressione di Heinrich Seuse in riferimento a un'immagine dipinta che utilizzava nelle sue pratiche di devozione (*Seuses Leben*, in *Deutsche Schriften*, Stuttgart, Kohlhammer, 1907, rist. anast. Frankfurt a. M., Minerva, 1961, pp. 7-195: 103, cit. in H. Belting, *L'arte e il suo pubblico. Funzione e forme delle antiche immagini della Passione*, tr. it. di D. Mazza, Bologna, Nuova Alfa, 1986, p. 5, n. 2). Il presente articolo riprende, riformula e amplia alcuni temi già affrontati nel mio *Prima dell'età dell'arte. Hans Belting e l'immagine medievale*, "Aesthetica Preprint: Supplementa", n. 20, 2007.

² Come recita il sottotitolo originale di H. Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München, Beck, 1990, 2000². Tr. it. *Il culto delle immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo*, tr. di B. Maj, Roma, Carocci, 2001.

³ Cfr. É. Mâle, *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France*, Paris, Colin, 1908, 1949⁵, pp. 85-154.

⁴ Sulla teoria e sulla storia delle immagini devozionali, cfr. in primo luogo P. Skubiszewski, s. v. *Figurazioni devozionali*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, cit., VI, 1995, pp. 177-95.

⁵ Ivi, p. 190.

⁶ Cfr. il riassunto in francese di F. Lewis, *From Image to Illustration. The Place of Devotional Image in the Book of Hours*, in G. Duchet-Suchaux (éd.), *Iconographie médiévale. Image, texte, contexte*, Paris, Éd. du CNRS, 1990, pp. 29-48: 48; P. Skubiszewski, s. v. *Figurazioni devozionali*, cit., pp. 190-191; e S. Weppelmann, *Kollektives Ritual und persönliche Andacht. Kleinformat in der Tafelmalerie des Trecento*, in J. Sander (Hrsg.), *Kult Bild. Das Altar- und Andachtsbild von Duccio bis Perugino*, Ausstellungskatalog (Frankfurt a. M. 2006), Petersberg, Imhof, 2006, pp. 213-49: in part. 213-19.

⁷ Sulle linee principali del dibattito medievistico attuale rimando al mio *La "svolta iconica" della medievistica*, "Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Cagliari", XXIV (N.S.), 2006, pp. 423-40.

⁸ Questo rimane sostenibile anche dopo il mutamento di rotta intrapreso dallo studioso tedesco negli ultimi anni con l'avvio del progetto di un'antropologia dell'immagine, i cui primi frutti sono, oltre a numerosi articoli e saggi, i volumi *Bild-Anthropologie. Das Echte Bild e Florenz und Bagdad* (H. Belting, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München, Fink, 2001, 2002²; Id., *La vera immagine di Cristo* (2005), tr. it. di A. Cinato, Torino, Bollati Boringhieri, 2007; Id., *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blickes*, München, Beck, 2008).

⁹ Id., *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin, Mann, 1981, 2000³, p. 8: tr. it. (in questo passo più sintetica, e incompleta, dell'originale): *L'arte e il suo pubblico*, cit., p. 1.

¹⁰ Alla luce di questo indizio, il titolo italiano, *L'arte e il suo pubblico*, risulta fuorviante, o forse rivela, semplicemente, che nel 1986, quando il libro era stato tradotto, la cultura storico-artistica italiana non ne aveva colto appieno tutte le implicazioni metodologiche e terminologiche. Ciò si può vedere, in controparte, nell'introduzione: G. Cusatelli, *Appunti per un'iniziazione*, introduzione a H. Belting, cit., pp. VII-VIII.

¹¹ H. Belting, *L'arte e il suo pubblico*, cit., p. 1 (tr. modificata).

¹² Cfr. P. Skubiszewski, s. v. *Figurazioni devozionali*, cit., pp. 181-90.

¹³ Riferimenti: E. Panofsky, *"Imago pietatis". Un contributo alla storia tipologica dell'uomo dei dolori e della Maria Medicatrix* (1927), in *"Imago pietatis" e altri scritti del periodo amburghese* (1921-1933), tr. it. di G. Montinari, Torino, Il Segnalibro, 1998, pp. 59-107; R. Berliner, *Arma Christi* (1955), in *"The Freedom of Medieval Art" und andere Studien zum christlichen Bild*, Berlin, Lukas, 2003, pp. 97-191; Id., *Bemerkungen zu einigen Darstellungen des Erlösers als Schmerzensmann* (1956), ivi, pp. 192-212; e S. Ringbom, *Icon to Narrative. The Rise of the Dramatic Close-up in Fifteenth-Century Devotional Painting*, Doornspijk, Davaco, 1965, 1984².

¹⁴ R. Guardini, *Kultbild und Andachtsbild. Brief an einen Kunsthistoriker*, Würzburg, Werkbund, 1939, 1952², in part. pp. 8-9, 10-13, 16-17.

¹⁵ Cfr. H. Belting, *L'arte e il suo pubblico*, cit., pp. 1, 28-29, 62, 67, 102, 212; e Id., *Il culto delle immagini*, cit., p. 444. Esplicitamente concordi con Belting S. Ringbom, recensione a H. Belting, *Das Bild und sein Publikum*, "The Art Bulletin", LXV, n. 2, 1983, pp. 339-40: 339; e M. Camille, *Mimetic Identification and Passion Devotion in the Later Middle Ages: A Double-Sided Panel by Meister Francke*, in A. A. MacDonald - H. N. B. Ridderbos - R. M. Schluessmann (eds.), *The Broken Body. Passion Devotion in Late-Medieval Culture*, Groningen, Forsten, 1998, pp. 183-210: 209-10, secondo cui la «dicotomia privato/pubblico [...] è una di quelle che ha distorto la nostra visione dell'arte religiosa tardomedievale» (209). In proposito, cfr. P. Skubiszewski, s. v. *Figurazioni devozionali*, cit., pp. 180 e 186, che però non sembra riscontrare il rilievo critico di Belting e rimanda, invece, a Michael Baxandall (*Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento* (1972), tr. it. di M. P. Dragone e P. Dragone, Torino, Einaudi, 2001², pp. 7-8).

¹⁶ Cfr. R. Guardini, *Kultbild und Andachtsbild*, cit., pp. 5-6 e 10.

¹⁷ H. Belting, *L'arte e il suo pubblico*, cit., p. 102.

¹⁸ *Ibidem* (tr. modificata: cfr. l'ed. or. cit., pp. 140-41).

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Cfr. H. Hager, *Die Anfänge des italienischen Altarbildes. Untersuchungen zur Entstehungsgeschichte des toskanischen Hochaltarretabels*, München, Schroll, 1962, cit., p. 202, n. 1. Al di là del rilievo, qui Hager equipara la distinzione di Guardini con quella che Panofsky

pone tra immagine rappresentativa e immagine devozionale. Tuttavia, come si vedrà, la partizione panofskiana dell'immagine medievale non è binaria ma ternaria, in sintonia con la stessa teologia dell'epoca.

²¹ H. Belting, *L'arte e il suo pubblico*, cit., p. 28 e n. 40 ivi (il testo della nota è stato incorporato tra parentesi). Cfr. Id., *Foreword a Likeness and Presence. A History of Image before the Era of Art*, tr. ingl. di E. Jephcott, Chicago U. P., Chicago - London 1994, pp. XXI-XXIV: XXII (premessa scritta appositamente da Belting per l'edizione inglese di *Bild und Kult*).

²² Id., *L'arte e il suo pubblico*, cit., p. 29 (tr. modificata).

²³ Cfr. Id., *Il culto delle immagini*, cit., p. 503.

²⁴ Cfr. Id., *L'arte e il suo pubblico*, cit., pp. 28-33, 62-67; e Id., *Il culto delle immagini*, cit., pp. 501-44.

²⁵ L'avvicinamento a Guardini è leggibile, fra le righe, in P. Skubiszewski, s. v. *Figurazioni devozionali*, cit., pp. 180-181, che attribuisce anche a Belting la distinzione tra *Kultbild* e *Andachtsbild*.

²⁶ Cfr. H. Belting, *L'arte e il suo pubblico*, cit., pp. 4-6; anche ivi, pp. 10-11, 59-61.

²⁷ Ivi, p. 7 (tr. modificata). Cfr. anche Id., *Il culto delle immagini*, cit., pp. 27-28.

²⁸ Cfr. in proposito, benché in termini un po' sfocati, C. Hahn, *Absent no longer. The Sign and the Saint in Late Medieval Pictorial Hagiography*, in G. Kersch (Hrsg.), *Hagiographie und Kunst. Der Heiligenkult in Schrift, Bild und Architektur*, Berlin, Reimer, 1993, pp. 152-75: 152 e 165-66.

²⁹ Cfr. da ult. J.-C. Schmitt, s. v. *Immagini*, tr. it. di P. Donadoni, in J. Le Goff - Id. (cur.), *Dizionario dell'Occidente medievale. Temi e percorsi*, I, Torino, Einaudi, 2003, pp. 517-31: 519. Sul significato di *Genesis*, I, 26 per la dottrina cristiana delle immagini, cfr. ora la rilettura di H. Belting, *La vera immagine di Cristo*, cit., pp. 79-81.

³⁰ Tra la vasta letteratura sull'argomento, vd. innanzitutto la sintesi offerta da J. Wirth, *Faut-il adorer les images? La théorie du culte des images jusqu'au concile de Trente*, in C. Dupeux - P. Jezler - Id. (éds.), *Iconoclasm. Vie et mort de l'image médiévale*, catalogue de l'exposition (Berne - Strasbourg 2000-2001), Paris, Somogy, 2001, pp. 28-37.

³¹ H. Belting, *L'arte e il suo pubblico*, cit., p. 7 (tr. modificata). Degni di nota i rimandi bibliografici in proposito: il breve scritto di Walter Benjamin sulla similitudine e *Der Garten des Menschlichen* di Carl Friedrich von Weiszäcker. Sulla lettura beltinghiana dello scritto di Benjamin, rimando al mio *Prima dell'età dell'arte*, cit., p. 41. Cfr. la ripresa di questi temi in H. Belting, *La vera immagine di Cristo*, cit., in part. pp. 110-13.

³² Id., *L'arte e il suo pubblico*, cit., p. 5. Cfr. anche ivi, pp. 196-98, con riferimento al *De Pretioso unguento pietatis* di Bernardo di Clairvaux (XII sec.), e 216-20. In proposito, J. Wirth, *L'image médiévale. Naissance et développement (VI^e-XV^e siècle)*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1989, p. 279.

³³ H. Belting, *L'arte e il suo pubblico*, cit., p. 7. Cfr. anche ivi, pp. 49 e 215, per i riferimenti alla letteratura dell'epoca e, in primo luogo, agli statuti del 1329 della confraternita Laudese di Bologna. Il frontespizio degli statuti è riprodotto ivi, p. 51.

³⁴ Ivi, p. 11 (tr. modificata).

³⁵ *Ibidem* (tr. modificata).

³⁶ *Ibidem* (tr. modificata). Cfr. Id., *An Image and its Function in the Liturgy: the Man of Sorrows in Byzantium*, "Dumbarton Oaks Papers", 34-35, 1980-81, pp. 1-16: 5. Questo saggio rappresenta uno stadio preliminare di alcuni problemi trattati in *Das Bild und sein Publikum*.

³⁷ Id., *L'arte e il suo pubblico*, cit., p. 147. Cfr. ivi, p. 11.

³⁸ Id., *La fine della storia dell'arte o la libertà dell'arte* (1983), tr. it. di F. Pomarici, Torino, Einaudi, 1990.

³⁹ Cfr. la ricostruzione fornita dallo stesso Belting nell'intervista rilasciata a A. W. Balke e H. Slager, *Contradiction and Criticism*, "Lier en Boog", 13, 1998, pp. 17-26: 23. Cfr. anche Id., *L'histoire de l'art au tournant*, tr. francese di J. Mouchard, in Y. Michaud (cur.), *Université de tous les savoirs*, 3, *Qu'est-ce que la société?*, Paris, Jacob, 2000, pp. 95-107: 99. Sul dibattito disciplinare, in Germania ma anche nei paesi anglosassoni, a partire dagli anni '70 e sulla contestualizzazione del percorso beltinghiano nel panorama della sua generazione, cfr. il mio *Prima dell'età dell'arte*, cit., pp. 13-15, e la bibliografia ivi cit.

⁴⁰ H. Belting, *La fine della storia dell'arte o la libertà dell'arte*, cit., pp. XI-XII.

⁴¹ Ivi, p. 30.

⁴² Sul ruolo del saggio di Panofsky nel dibattito sull'immagine devozionale, cfr. P. Skubiszewski, s. v. *Figurazioni devozionali*, cit., pp. 179-80.

⁴³ Cfr. E. Panofsky, "Imago pietatis", cit., pp. 63-64, che distingue tra «immagine narrativa scenica» (*szenisches Historienbild*) e «immagine rappresentativa ieratica o cultuale» (*bieratisches oder kultisches Repräsentationsbild*).

⁴⁴ Sempre utile in proposito l'articolata disamina di W. Dürig, *Imago. Ein Beitrag zur Terminologie und Theologie der Römischen Liturgie*, "Münchener theologische Studien", II (Syst. Abteilung), 5, 1952, sopr. pp. 48-81. Cfr. inoltre gli ormai classici W. Paatz, *Von den Gattungen und vom Sinn der gotischen Rundfigur*, "Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse", XXXVI, 3, 1951, p. 22 ss.; J. Kollwitz, *Bild und Bildertheologie im Mittelalter*, in W. Schöne - Id. - H. Freiherr von Campenhausen, *Das Gottesbild im Abendland*, Witten - Berlin, Eckart, 1957, pp. 109-38; in part. 125-27; K. Bauch, *Imago* (1960), in G. Boehm (Hrsg.), *Was ist ein Bild?*, München, Fink, 1984, pp. 275-99; in part. 290-99; e R. Javelet, *Image et ressemblance au douzième siècle. De Saint Anselme à Alain de Lille*, I, s. 1., Letouzey & Ané, 1967, pp. XIX-XXIII e *passim*.

⁴⁵ Sulla distinzione di *imago* e *historia* nella teologia medievale, vd., fra la letteratura più recente, J. Wirth, *L'Image à l'époque romane*, Paris, Cerf, 1999, pp. 28-29; Id., *Il culto delle immagini*, tr. it. di P. Arlorio, in E. Castelnuovo - G. Sergi (cur.), *Arti e storia nel Medioevo*, III, *Del vedere: pubblici, forme e funzioni*, Torino, Einaudi, 2004, pp. 3-47; 3; e A. Monciatti, *Degli arredi pittorici e musivi*, in E. Castelnuovo - G. Sergi (cur.), *Arti e storia nel medioevo*, cit., II, *Del costruire: tecniche, artisti, artigiani, committenti*, 2003, pp. 267-302; 267-69.

⁴⁶ Cfr. H. Belting, *L'arte e il suo pubblico*, cit., pp. 61-62, con riferimento a E. Panofsky, "Imago pietatis", cit., pp. 63-64 e *passim*. Il richiamo a Gregorio Magno è messo in luce da Belting, che però si riferisce alla ripresa tardomedievale delle sue dottrine e, in particolare, al *Rationale divinatorum officiorum* di Guglielmo Durante (XIII sec.). Cfr. H. Belting, *L'arte e il suo pubblico*, cit., p. 61, n. 34; anche Id., *Il culto delle immagini*, cit., p. 661, n. 8.

⁴⁷ Cfr. E. Panofsky, "Imago pietatis", cit., pp. 65-66. Le espressioni cit. sono a p. 65.

⁴⁸ Cfr. ivi, pp. 63-66; e H. Belting, *L'arte e il suo pubblico*, cit., pp. 47-48.

⁴⁹ E. Panofsky, "Imago pietatis", cit., pp. 63-64.

⁵⁰ Sull'argomento vd. in part. H. Belting, *L'arte occidentale dopo il 1204. L'importazione di icone e reliquie* (1982), tr. it. di D. Mazza, in *L'arte e il suo pubblico*, cit., pp. 227-51.

⁵¹ Id., *L'arte e il suo pubblico*, cit., p. 49 (tr. modificata). Cfr. ivi, pp. 25-26, 70-72 e 208-10.

⁵² Per il riconoscimento della provenienza dell'*imago pietatis* dall'ambito bizantino, cfr. E. Panofsky, "Imago pietatis", cit., pp. 59-62 e 66; e Id., *Jean Hey's "Ecce Homo". Speculations about its Author, its Donor and its Iconography*, "Bulletin des musées royaux des beaux-arts", v, n. 3-4, 1956, pp. 95-136: 95. Per la critica di Belting, cfr. *L'arte e il suo pubblico*, cit., pp. 48-49. Come rileva lo stesso Panofsky ("Imago pietatis", cit., pp. 59-62), la provenienza orientale dell'*imago pietatis* è comunque riconosciuta dalla letteratura già a partire da Mâle e da Millet, che si riferivano in proposito all'icona di Santa Croce in Gerusalemme a Roma. Cfr. É. Mâle, *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France*, cit., pp. 99-100; e G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIV^e, XV^e, et XVI^e siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos*, Paris, De Boccard, 1960 (1916¹), pp. 483-84. Non è stata però quest'opera a influenzare la diffusione del proprio tipo iconografico, come Mâle, Millet e Panofsky pensavano, in quanto essa, databile attorno al 1300, era giunta in Italia solo dopo il 1380 (come ricorda anche Belting in *L'arte e il suo pubblico*, cit., p. 44; illustrazione a p. 45). Sulla storia dell'icona e sul suo ruolo effettivo nella storia dell'*imago pietatis*, fondamentale lo studio di C. Bertelli, *The Image of Pity in Santa Croce in Gerusalemme*, in D. Fraser et al. (ed.), *Essays in the History of Art Presented to Rudolf Wittkower*, London, Phaidon, 1967, pp. 40-55. Cfr. infine la lettura offerta da G. Wolf, *Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbilder und die Bildkonzepte der Renaissance*, München, Fink, 2002, pp. 160-70, che ne sottolinea l'"installazione" a posteriori come archetipo.

⁵³ H. Belting, *L'arte e il suo pubblico*, cit., p. 61.

⁵⁴ Ivi, p. 52 (tr. modificata).

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ Belting si riallaccia alle osservazioni di R. Berliner, *Bemerkungen zu einigen Darstellungen des Erlösers als Schmerzensmann*, cit., pp. 197-98 e n. 13, pp. 197 e 199; e di E. B. Garrison Jr., *A new devotional Panel Type in fourteenth-century Italy*, "Marsyas", III, 1943-45, pp. 15-69; n. 39, pp. 54-56.

⁵⁷ Cfr. H. Belting, *L'arte e il suo pubblico*, cit., p. 52. Su questo punto, cade vittima di un fraintendimento Daniel Arasse, quando attribuisce a Belting la distinzione «tra opera devozionale e storia di pittura» (*Giovanni Bellini et les limites de la mimesis: la Pietà de la*

Brera, in T. W. Gachtgens (Hrsg.), *Künstlerischer Austausch. Artistic Exchange*, Berichte des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte (Berlin 1992), II, Berlin, Akademie, 1993, pp. 503-09: 506).

⁵⁸ Cfr. E. Panofsky, *Jean Hey's "Ecce Homo"*, cit., pp. 95-96 (per la posizione del problema) e ss. (per lo sviluppo argomentativo); e R. Berliner, *Bemerkungen zu einigen Darstellungen des Erlösers als Schmerzensmann*, cit., n. 13, pp. 197 e 199. Sulla questione, P. Skubiszewski, s. v. *Figurazioni devozionali*, cit., p. 184. *L'Ecce Homo* di Jean Hey (1494, Bruxelles, Musée Royal des Beaux-Arts) è riprodotto in E. Panofsky, cit., p. 94. Perlo meno curioso notare come in quest'articolo Panofsky, pur citando altri suoi lavori (segnatamente, *Early Netherlandish Painting*: p. 128, n. 11), non nomini il suo studio precedente sull'*imago pietatis*.

⁵⁹ H. Belting, *L'arte e il suo pubblico*, cit., p. 61 (tr. modificata).

⁶⁰ Ivi, pp. 61-62. Cfr. anche Id., *Il culto delle immagini*, cit., p. 505. I testi cui Belting si riferisce sono, oltre a quello già cit. di Durante, Michele Carcano, *Sermones quadragesimales fratris Michaelis de Mediolano: de decem preceptis* (XV sec.), e Giovanni Balbi di Genova, *Catholicon* (XIII sec.).

⁶¹ Cfr. H. Belting, *L'arte e il suo pubblico*, cit., pp. 20-21. Poco convincente appare, in quest'ottica, la lettura di Jean Wirth, secondo cui Belting farebbe dipendere i mutamenti nelle forme dell'immagine avutisi nel XIII sec. da motivi teologici e istituzionali, quali la presenza reale di Cristo nell'eucaristia sancita dal Concilio Laterano IV (1215) e l'istituzione del culto della vera immagine di Cristo (1216). Cfr. J. Wirth, *L'apparition du surnaturel dans l'art du Moyen Age*, in F. Dunand - J.-M. Spieser - Id. (éds), *L'image et la production du sacré*, Actes du Colloque (Strasbourg 1988), Paris, Méridiens Klincksieck, 1991, pp. 139-64: 139-40. Belting affronta le due questioni, rilevandone l'importanza, ma non facendone certo le chiavi di volta della sua interpretazione, risp. in *L'arte e il suo pubblico*, cit., p. 76, n. 5, e pp. 150-51 e n. 3, p. 150. Cfr. poi Id., *La vera immagine di Cristo*, cit., pp. 99-104 e 129-32, per un ritorno su questi temi nell'ottica dell'antropologia dell'immagine. Sugli sviluppi presi dalla questione dell'importanza della teologia nel culto delle immagini in *Bild und Kult* e in saggi posteriori, rimando al mio *Prima dell'età dell'arte*, cit., pp. 128-36.

⁶² H. Belting, *L'arte e il suo pubblico*, cit., p. 52 (tr. modificata).

⁶³ Ivi, p. 52, n. 12.

⁶⁴ E. Panofsky, *Probleme der Kunstgeschichte* (1927), in *Korrespondenz*, I, 1910-1936, Wiesbaden, Harrassowitz, 2001, pp. 957-63: 962. Su questo scritto, per lungo tempo assente persino dalle bibliografie panofskiane, cfr. H. Dilly, *Deutsche Kunsthistoriker. 1933-1945*, München, Deutscher Kunstverlag, 1988, pp. 11-14; H. Locher, *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst. 1750-1950*, München, Fink, 2001, pp. 454-56; D. Wuttke, *Anmerkung des Herausgebers*, in E. Panofsky, *Korrespondenz*, I, cit., p. 964; K. Lang, *Chaos and Cosmos: Points of View in Art History and Aesthetics*, in M. A. Holly - K. Moxey (eds.), *Art History, Aesthetics, Visual Studies*, Williamstown, Clark Art Institute, 2002, pp. 60 e 64; e S. Tedesco, *Il metodo e la storia*, "Aesthetica Preprint: Supplementa", n. 16, 2006, pp. 97-100.

⁶⁵ E. Panofsky, *Probleme der Kunstgeschichte*, cit., p. 963; e Id., "Imago pietatis", cit., p. 104.

⁶⁶ Id., *Probleme der Kunstgeschichte*, cit., p. 963.

⁶⁷ Cfr. Id., "Imago pietatis", cit., pp. 103-04, per le specificazioni che ricevono le considerazioni espresse in *Probleme der Kunstgeschichte*, in part. sulla teoria dei tipi. L'affinità teorica dei due scritti panofskiani del 1927 è sostenuta da H. Locher, *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst*, cit., p. 455. Verosimilmente, è proprio la considerazione di *Probleme der Kunstgeschichte* a far rivedere, in Locher, il giudizio di formalismo relativo al saggio sull'*imago pietatis* precedentemente espresso in *Raffaello und das Altarbild der Renaissance. Die "Pala Baglioni" als Kunstwerk im sakralen Kontext*, Berlin, Akademie, 1994, pp. 146-47, nn. 64 e 65. A parte questo riferimento, manca a tutt'oggi un'analisi che abbia per oggetto le relazioni intercorrenti tra i due scritti panofskiani del 1927 - a cui si potrebbe, anzi dovrebbe aggiungere anche l'altro importante saggio dello stesso anno, sui diversi stili presenti nella cattedrale di Reims, pensando soprattutto alle pagine conclusive dedicate al problema del tempo storico (E. Panofsky, *Über die Reihenfolge der vier Meister von Reims* (1927), in *Deutschsprachige Aufsätze*, I, Berlin, Akademie, 1998, pp. 100-40).

⁶⁸ Cfr. S. Ringbom, *Icon to Narrative*, cit., p. 57 (cit. in H. Belting, *L'arte e il suo pubblico*, cit., p. 57); ivi, pp. 52-58, per lo sviluppo dell'argomentazione; e Id., *Author's Postscript* (1983), ivi, pp. 212-19: 214-15. Parziale, proprio per la mancata attenzione di questa distinzione, appare il cenno critico di B. Decker, *Das Ende der mittelalterlichen Kultbildes und die*

Plastik Hans Leinbergers, "Bamberger Studien zur Kunstgeschichte und Denkmalpflege", 3, 1985, pp. 95 e 319, n. 278.

⁶⁹ Cfr. S. Ringbom, *Icon to Narrative*, cit., pp. 53 e 57; e Id., *Author's Postscript*, cit., p. 214.

⁷⁰ Cfr. Id., *Icon to Narrative*, cit., p. 57; e Id., *Author's Postscript*, cit., p. 214.

⁷¹ Cfr. E. B. Garrison Jr., *A new devotional Panel Type in fourteenth-century Italy*, cit., n. 39, pp. 54-56, sopr. 55-56, anche per le considerazioni seguenti.

⁷² Cfr. per questa differenza W. Kemp, s. v. *Gattung*, in in U. Pfisterer (Hrsg.), *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen Methoden Begriffe*, Stuttgart - Weimar, Metzler, 2003, pp. 108-110: 108, che parla di «concorrenza fra tipo funzionale (*Funktionstyp*) e tipo sostanziale (*Substanztyp*)». Sugli stessi criteri è impostata anche la critica di Robert Suckale a Panofsky, rimproverato di aver concepito l'immagine devozionale «tra i due poli dell'immagine rappresentativa e dell'immagine narrativa», senza rendersi conto di aver scelto nel primo caso un concetto funzionale e negli altri un concetto che fa leva sul contenuto (R. Suckale, *Arma Christi. Überlegungen zur Zeichenhaftigkeit mittelalterlicher Andachtsbilder* (1977), in *Stil und Funktion. Ausgewählte Schriften zur Kunst des Mittelalters*, München - Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2003, pp. 15-58: p. 44). Non è però chiaro se qui il concetto di *Andachtsbild* sia considerato *tout court* funzionalistico, indipendentemente dall'uso che Panofsky ne ha fatto: di sicuro, Suckale ne rivendica tale connotazione (cfr. *ibid.*). In ogni caso, anche questa critica, insieme con quella di Belting, mette in luce come sia inesatto sostenere che Panofsky avesse trascurato il problema della relazione tra forma e funzione (come invece ritiene B. Ridderbos, *The Man of Sorrows. Pictorial Images and Metaphorical Statements*, in A. A. MacDonald - Id. - R. M. Schulsemann (eds.), *The Broken Body*, cit., pp. 145-81: 149).

⁷³ Cfr. S. Ringbom, *Author's Postscript*, cit., pp. 214-15. Recensendo *Das Bild und sein Publikum*, lo studioso finlandese non fa cenno alle differenze tra le proprie posizioni e quelle di Belting, ma si limita a rilevare che lo studioso tedesco «è disposto ad accettare una certa imprecisione concettuale al fine di salvare la corrispondenza tra la forma e la funzione dell'*Andachtsbild*» (recensione cit., p. 339).

⁷⁴ Cfr. H. Belting, *L'arte e il suo pubblico*, cit., p. 57; S. Ringbom, *Author's Postscript*, cit., p. 215, n. 14; e Id., *Icon to Narrative*, cit., pp. 52-53 e 57, n. 18 (dove compare un riferimento a Guardini).

⁷⁵ Cfr. H. Belting, *L'arte e il suo pubblico*, cit., p. 57.

⁷⁶ S. Ringbom, *Icon to Narrative*, cit., p. 57.

⁷⁷ H. Belting, *L'arte e il suo pubblico*, cit., p. 67 (tr. modificata). Cfr. *ivi*, p. 13.

⁷⁸ P. Skubiszewski, s. v. *Figurazioni devozionali*, cit., p. 181.

⁷⁹ In questo senso va intesa l'affermazione cui si richiama Skubiszewski, apparentemente di segno opposto, secondo cui «la funzione è in questo caso [*scil.* in quello dell'immagine devozionale] una categoria socio-psicologica» (H. Belting, *L'arte e il suo pubblico*, cit., p. 70).

⁸⁰ *Ivi*, p. 62.

⁸¹ Cfr. *ivi*, pp. 62-72.

⁸² Cfr. *ivi*, pp. 70-72; anche Id., *L'arte occidentale dopo il 1204*, cit., p. 250. Il riferimento è alla *Veronica* del *Livre d'Heures* di Yolanda di Soissons (c. 1275-1285, New York, P. Morgan Library, ms. 729, fol. 15). L'immagine è riprodotta nel primo testo cit., p. 68. Sulla funzione del libro d'ore, vd. anche Id., *Vom Altarbild zum autonomen Tafelbild*, in W. Busch (Hrsg.), *Funkkolleg Kunst. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen*, München, Piper, 1987, 1997², pp. 155-81: 158; Id., *Vom Altarbild zum autonomen Tafelmalerei*, in W. Busch - P. Schmoock (Hrsg.), *Kunst. Die Geschichte ihrer Funktionen*, Weinheim, Quadriga e Berlin, Beltz, 1987, pp. 128-49: 141; e Id., *Il culto delle immagini*, cit., pp. 504-05.

⁸³ Id., *L'arte e il suo pubblico*, cit., pp. 71-72 (tr. modificata). In proposito, G. Wolf, *Schleier und Spiegel*, cit., p. 161.

⁸⁴ H. Belting, *L'arte e il suo pubblico*, cit., p. 70 (tr. modificata). Cfr. *ivi*, p. 212.

Supplementa

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

Aesthetica Preprint®
Supplementa

Collana editoriale del Centro Internazionale Studi di Estetica

Direttore responsabile Luigi Russo

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

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

Segretario di redazione Emanuele Crescimanno

Presso il Dipartimento FIERI dell'Università degli Studi di Palermo

Viale delle Scienze, Edificio 12, I-90128 Palermo

Fono +39 91 6560274 – Fax +39 91 6560287

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

Progetto Grafico di Ino Chisesi & Associati, Milano

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

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

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

Associato all'Unione Stampa Periodica Italiana

ISSN 0393-8522

New Aesthetics Prize

The Società Italiana d'Estetica (<http://www.siestetica.it>) has launched the New Aesthetics Prize, a biennial prize that will be awarded to the most noteworthy essays published by the Society's younger members.

The present volume collects the essays selected for the 2009 prize: Carola Barbero's "Can One Learn from Literature?", Lorenzo Bartalesi's "The Birth of the Aesthetic Animal: A Preliminary Inquiry toward a Phylogenesis of the Aesthetic Relation", Francesco Paolo Campione's "Toward an Aesthetics of Crime: From Sade to Lombroso", Delfo Cecchi's "Food Aesthetics and Theories of the Sensible. Aesthetic-Alimentary Paradigms in the Wake of Modernity", Pietro Conte's "Johann Jakob Bachofen and Thomas Mann: A (Non) Elective Affinity?", Emanuele Crescimanno's "Reality and Representation: Musil, Balázs, Arnheim and the Experience of Cinema", Filippo Focosi's "Two Levels of Aesthetic Survival", Michele Gardini's "The Image and Nothingness: The Metaphysics of Imagination in the Early Sartre", Marcello Ghilardi's "The Unity of Good, Beautiful, and True in Nishida Kitarō's Aesthetics", Luca Vargiu's "Andaht nah bildricher wise. Hans Belting and Devotional Figurations".